

Bohemica Olomucensia
Časopis pro bohemistická a mezioborová studia

Ročník VIII (2016)

Číslo 1 — Litteraria

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře, udělené roku 2016 Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR v rámci Institucionálního rozvojového plánu, Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci.

OBSAH

5/ Martin Lukáš – Editorial

Studie a články

- 9/ Dalibor Tureček – Český literární klasicismus?
- 37/ Eva Čapková – Edice Explosionalismus
- 59/ Jakub Chrobák – Od literatury do života aneb Zrození prozaika Bohumila Hrabala
- 97/ Zuzana Zemanová – Tematizace mládí v české próze 60. let na příkladu povídek Jana Beneše
- 113/ Matěj Antoš – Aspekt genderové identity v žánru gotického románu a identita hrdinek ve vybraných prózách Miloše Urbana
- 131/ Jakub Češka – Od lyriky k próze a zase zpět
- 143/ Lucie Faulerová – Sebeklam ve vyprávění
- 159/ Richard Změlík – Od děrných štítků k moderním korpusům: Kvantifikace a statistika jako nástroje literární vědy?
- 171/ Radek Malý, Jitka Korhoňová – Německý překlad Noci s Hamletem ve světle druhého vydání textu
- 191/ Ingeborg Fialová – Román o Karlu IV. z pera olomouckého autora Franze Spundy

Varia

- 207/ Zuzana Gabrišová – Specifika českého surrealismu
- 211/ Adam Kazmír – Ověření místo objevu
- 215/ Aneta Damborská – Rizika a meze autorské monografie. Martinkův pohled na představitele „menšinové“ literatury českého Těšínska
- 221/ Jana Kolářová – „Již svět pospíchá k skonání, Pane uslyš naše lkaní...”
- 225/ Erik Gilk – Realismus všude kolem nás
- 229/ Radek Malý – Jan Skácel českoněmeckýma očima

Osmý ročník časopisu *Bohemica Olomucensia* přináší změnu jeho periodicity z původních čtyř čtvrtletních čísel na dvě čísla pololetní. S ohledem na povahu zde publikovaných textů, jejich odborné zaměření i nemalý rozsah, lze takovou změnu považovat za příhodnou, neboť představuje optimální řešení obvyklých úskalí, jež vydávání odborných časopisů provázejí. Půlroční periodicitu umožňuje sledovat aktuální vývoj v daném oboru (původní badatelské výkony jsou nadále zprostředkovány v relativně krátkém čase od jejich vzniku), zatímco vyšší rozsah čísel pojme mnohotvárnou nabídku statí z oblastí literární vědy, lingvistiky i přílehlých mezioborových studií, zároveň poskytuje dostatek prostoru pro publikaci rozsáhlých textů.

První letošní číslo je věnováno příspěvkům literárněvědným, kterých se zde sešlo celkem deset. Svazek otevírá studie Dalibora Turečka, v níž se autor zamýšlí nad otázkou uplatnitelnosti literárněhistorické kategorie klasicismu na české literární texty příslušného období. Eva Čapková připomíná osudy Boudníkovy edice „Explosionalismus“ v redakci jeho následovníka Oldřicha Hamery. Raným dílem Boudníkova přítele a uměleckého soupeřníka se zabývá Jakub Chrobák, který sleduje genezi prozaika Bohumila Hrabala. O desetiletí blíže současnosti se posouvá Zuzana Zemanová zkoumající téma mládí v povídkách Jana Beneše (prozaik by letos oslavil 80. narozeniny). Převážně literárněhistorický přístup jmenovaných statí více či méně opouštějí – ve prospěch teoretičtější založených perspektiv – statí následující. Matěj Antoš se věnuje genderové identitě postav v gotickém románu a v prózách Miloše Urbana. Jakub Češka uvažuje nad vztahem lyričnosti a epičnosti v díle Milana Kundery, přičemž v analýzách autorových próz odhaluje přítomnost metafor jeho rané básnické tvorby. Na problémy, které vyvstanou při aplikaci zavedených tezí o nespolehlivém vyprávění na konkrétní narativy, poukazuje Lucie Faulerová ve studii o sebeklamu ve vyprávění. O využitelnosti kvantitativní a korpusové analýzy v literárněvědném zkoumání pojednává stať Richarda Změlíka. Na možnosti a úskalí převodu Holanovy básnické skladby *Noc s Hamletem* do němčiny upozorňuje – na příkladu realizovaného překladu Reinera Kunzeho – dvojice badatelů Radek Malý a Jitka Korhoňová. V poslední studii tohoto čísla se Ingeborg Fialová věnuje historickému románu olomouckého autora Franze Spundy *Pán z Hradčan*, jehož protagonistou je Karel IV. (od jeho narození letos uplynulo 700 let). Recenzní rubrika čísla je naplněna šesti texty, které hodnotí rozmanité oborové publikace vydané v posledních letech.

Martin Lukáš

studie

a články

Czech Literary Classicism?

In the first step, the study deals with the use of the term “Classicism” in the Czech literary history. Thereafter, the possibilities of the new, methodologically modern model of this phenomenon are considered. The distinction of the permanently present latent notion of the “Classic” and the specific manifestations of them is suggested. These were realized in three clusters, different in their contexts, functions and poetics. Classicism, however, featured the important part of the Czech literature throughout the first half of the 19th century.

Keywords: Czech Literature, 18th and 19th Century, Classicism,
Methodology of Literary History

prof. PhDr. Dalibor Tureček, DSc.
Ústav bohemistiky
Filozofická fakulta
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Branišovská 31a
370 05 České Budějovice
turecek@ff.jcu.cz

Jak napovídá již otazník v titulku této stati,¹ vede tradice dosavadního bádání spíše ke skepsi vůči klasicismu jako jasněji vyprofilované a na český materiál použitelné literárně historické kategorii. Rezervovaný postoj se zračil i v označeních typu pseudoklasicismus (viz Krejčí 2014a: 178). Snad s výjimkou Arna Nováka, pro něhož měl klasicismus povahu souhrnného označení období mezi lety 1815–1830, byla zdůrazňována především principiální vzájemná odlišnost i nesoustavnost případných českých projevů klasicismu, nadto ještě naprosto nesouměřitelných s velkým klasicismem francouzským. Bylo přitom přesvědčivě poukázáno na zcela odlišnou sociální základnu a následně i na odlišné zdroje a funkce českých klasicistních tendencí, které se navíc povětšinou nerealizovaly ve stylově čisté podobě. Místo homogenního, velkolepého klasicismu dvorského či akademického (podle *Académie française*) byly zkrátka pro české poměry registrovány spíše gymnaziálním i univerzitním vzděláním nesené klasicistní drobničky (viz mj. Varcl 1978). Nejedná se přitom jen o literaturu. I ve výtvarném umění u nás klasicismu „chybí legitimní původ“ (Volavka 1968: 11), a proto jeho podoba „bývá u nás málokdy čistá ve svém výrazu slohovém i obsahu myšlenkovém“ (tamtéž). Není tu na místě sledovat různorodost ani peripetie proměn příslušného pojmosloví. Připomeňme jen, že skepse vůči české variantě klasicismu vedla zejména při pohledu na počátky novočeské beletristické tvorby k odlišným řešením, jakými byly Vlčkův koncept českého rokoka, odmítnutý ovšem především Ludvíkovským (viz Ludvíkovský 2002: 96n), či především obecněji přijatá a používaná kategorie českého osvícenství. Pojem klasicismu se za této situace spíše užíval pro umění hudební než pro literaturu (viz Hanzal 1987: 63–81, zejména 70n). Česká literární historie nebyla v tomto ohledu osamocena. Například i polský projekt literárních dějin *Wielka Historia Literatury Polskiej* vsunul mezi svazky s tituly konotujícími v neposlední řadě estetické koncepty (*Renesans, Barok, Romantyzm*) publikaci nazvanou *Oświecenie*, přičemž ústřední termín tu hraje roli všeobjímajícího výkladového rámce, do něhož jsou zahrnuty různé typy literatury (viz Klimowicz 2002).

Jaký smysl má za této situace zkoušet pracovat s pojmem klasicismus? Důvodem může být snaha nahlédnout proměny literatury primárně optikou estetiky a historické poetiky. Na rozdíl od přístupů zaměřených mimoliterárně, například na budování novodobé české identity či v duchu nového

/1/ Tato studie vznikla v rámci řešení grantového projektu GAČR P 406/12/0347, *Diskurzivita literatury 19. století v česko-slovenském kontextu*.

historismu, umožňuje důraz na estetické a literární historické kategorie přirozeněji pohled komparativní a následně je spíše slučitelný s termíny typu romantismus, realismus či parnasismus. Jak ukázal především Karel Krejčí ve své stati s příznačným názvem „Klasicismus a sentimentalismus v literaturách východních a západních Slovanů“ (Krejčí 2014a: 177–201), umožňují pojmenování tohoto typu uchopovat jinak velmi disparátní kulturní jevy, lišící se nejednou časově, kontextuálně a v jisté míře i morfologicky, ale přesto typologicky i geneticky spjaté. Právě Karel Krejčí byl také principiálně skeptický k užívání zastřešujícího termínu osvícenství: „Rozlišující znak [...] ležel tak mimo oblast vlastní literatury.“ (Krejčí 2014a: 180)

Jak ale zároveň doložil dosavadní výzkum, převádět různorodost literární tvorby českého 19. století na společné jmenovatele literární diskurzivity se velmi dobře daří počínaje romantikou, která se i ve svých různotvarech manifestovala jako zřetelně vyhraněná, vnějškově mohutná a přitom navzdory značné diferenciaci vnitřně konzistentní událost (viz Tureček 2012). Totéž je možno tvrdit o českém literárním realismu (tamtéž: 265–284). Snad ještě zřetelněji se jako vnitřně homogenní a mnohostranně manifestovaná událost jeví povaha a extenze českého literárního parnasismu (viz Haman – Tureček 2015). Pokud bychom chtěli obsáhnout materiálovou základnu právě zmíněných literárních diskurzů, musíme jen pro české prostředí vzít v úvahu stovky, ba tisíce textů. Podobnou extenzí se dozajista nevyznačují materiálové stopy, které bychom mohli vnímat jako klasicistní. A pokud bychom chtěli brát v úvahu jen ty z nich, které se mohou z hlediska diskurzivity jevit jako „čisté“, vnitřně homogenní a nekontaminované jinými prvky, především romantikou, pak by se potencionální materiálová množina ještě podstatněji zúžila, snad na několik jednotek nebo nanejvýš desítek textů, rozprostřených nadto v různých dobách a kontextech. Jen stěží tedy můžeme český literární klasicismus vnímat jako spojitě manifestovanou a ve svých manifestacích vnitřně konzistentní událost.

Zřetelná, byť i *verbis expressis* nevyjádřená skepse vůči termínu klasicismus zároveň často koreluje se strukturou a pojmoslovím příslušných literárně historických výkladů. Jako *pars pro toto* uveďme práci Aleše Hamana *Trvání v proměně*, která obsahuje nejvýraznější koncept české literatury 19. století vzniklý po roce 1990. Klíčovou kategorií se Hamanovi stal pojem modernosti a hlavní úhel jeho pohledu je esteticko-poetologický. Jistá disproporce se alespoň navenek jeví právě v terminologii. Zatímco tvorba od Jungmanna a Čelakovského výše je kategorizována pomocí označení preromantismus, romantismus, biedermeier, realismus a parnasismus atd., pojem klasicismus se vůbec neobjevuje a zlom 18. a 19. století, který bychom intuitivně právě s klasicismem nejspíše spojovali, je opatřen bezpříznakovým mezititulkem *Zrod národního vědomí* (Haman 2007: 22). V rámci svého konceptu, postaveného na široce zastřešujících termínech a určeného široké odborné veřejnosti, měl jistě Aleš Haman jen málo jiných možností. Z našeho úhlu pohledu je ovšem

podstatné, že slabinou pojmu klasicismus tu zjevně byla jeho malá explanační síla v synchronním i diachronním ohledu: nevyhovuje jako zastřešující termín pro tvorbu celého období, ani neumožňuje konstruovat souvislé linie, praveno s Felixem Vodičkou, „vývojové řady“.² Zmíněný nedostatek je ale podmíněn pouze axiomaticky a nemusí hrát podstatnější roli, pokud nebudeme klást předběžnou podmínku vnitřní homogenity modelovaného celku a zároveň jej nebudeme uvažovat jako „souvislý sled literárních děl“ (Vodička 1942: 347). Ostatně již Jauss poznamenal, že „chronologická fikce okamžiku formujícího všechny současné jevy odpovídá dějinnosti literatury stejně tak málo jako morfologická fikce homogenní literární řady“ (Jauss 2001: 29).

První ze zmíněných parametrů, vnitřní homogenita celkové množiny produkce v rámci pomyslného synchronního řezu, se nadto zdá být málo vhodný právě pro klasicistní literaturu. Zatímco romantická či realistická literárnost měla tendenci prolínat napříč různými vrstvami literární komunikace a manifestovat se v experimentálních, konvenčních i zcela konzumních textech, klasicizující představa naopak zřetelně, ba striktně oddělovala „vysoké“ a „nízké“ umění, přičemž bazírovala na jejich látkové, žánrové i stylistické specifičnosti a nepřipouštěla synkretismus, nazíraný jako nežádoucí hybris.³ Nemožnost převést na společného jmenovatele kupříkladu knížku lidového čtení a veršovaný epos či frašku a tragédii je tu tedy dána *ex principio*. Komplementárnost zdánlivě neslučitelných sfér se jeví i v autorských strategiích: zatímco jeden typ autorů se specializoval na vysokou (Vojtěch Nejedly) či nízkou (Jan Rulík) tvorbu, v jiném případě bylo možno zasahovat do obou oblastí, aniž by to autorovi či recipientům působilo nejmenší zjevné komplikace.⁴ Možnost plynulého přecházení mezi zřetelně rozhrančenými oblastmi tvorby, aniž by se autor kupříkladu musel uchýlovat k pseudonymu, byla dána právě specificky klasicistním konceptem umění jako nadosobního komplexu hodnot, kategorií a poetických postupů. Autor – na rozdíl od konceptu romantického – nepředstíral, že ručí za text svým nitrem, a právě proto mohl migrovat mezi libovolnými oblastmi tvorby, aniž by se vystavoval výtce osobnostní dezintegrity. Totéž postihuje z jiného úhlu pohledu případ Puchmajerův: katolický kněz a hodnostář mohl bez vnitřních i vnějškových problémů psát i uveřejňovat poněkud lascivní anakreontskou lyriku právě

/2/ Pro Vodičku byl hned „první soubor úkolů“ literární historie „určován objektivní existencí literárních děl, která vytvářejí historickou řadu“ (Vodička 1942: 343). Praveno ještě jinak „prvním úkolem literární historie se stává zajisté popis historických řad“ (tamtéž: 344).

/3/ Ne nadarmo je výchozí figurou slavného Horatiova listu *Ad Pisones* křiklavá ironie uměleckého postupu, jenž porušuje zásadu přiměřeného decorum, rozvrací přehlednou kompozici, spojuje nesourodé motivy a následně produkuje „text plný podivných figur, jenž se blouznícím zdá a postrádá hlavu i patu“ (Horatius 2002: 13).

/4/ Šebestián Hněvkovský jako autor frašek, tragédie i heroikomického eposu; Prokop Šedivý jako původce knížek lidového čtení, autor i překladatel frašek a zároveň básník a adaptátor Molièra či Schillera.

proto, že za ni neručil svým subjektem, nýbrž zdařilostí intersubjektivních postupů, pojmenovatelných jako *imitatio* a *decorum*.⁵

Ani nemožnost konstruovat pomocí určitého termínu souvislé diachronní linie ještě nemusí nezbytně svědčit v jeho neprospěch. Již Robert Jauss polemicky požadoval typ bádání, „které se už nechce spokojit s tím, že bude chronologickou řadu literárních ‚faktů‘ považovat za historický literární jev“ (Jauss 2001: 28). Mohli bychom snad dodat *pouhou* chronologickou řadu *materiálně manifestovaných* literárních faktů za *komplexní* historický literární jev. Ostatně i pro Mukařovského byla nedomyslitelným korelátem uměleckých (arte)faktů jejich nepředmětné ukotvení v „kolektivním vědomí“, jež pro něj představovalo „fakt sociální“, který „lze [...] definovat jako místo existence jednotlivých systémů kulturních jevů“. Nepředmětné, hmotné ne-manifestované systémy měly pro Mukařovského neoddiskutovatelně povahu „reality, třebaže pomocí smyslů přímo nevnímátné: svou existenci dokazují tím, že vzhledem ke skutečnosti empirické projevují sílu normující“ (Mukařovský 1966: 25). A důraz na prvotnost nepředmětné složky události položil i Jauss: „Souvislost událostí literárního dění je primárně zprostředkována v horizontu očekávání literární zkušenosti současných a pozdějších čtenářů, kritiků a autorů.“ (Jauss 2001: 11)⁶

Budiž nám osvětlujícím příkladem právě český literární klasicismus. Na rozdíl od nesouvislé, ba relativně sporé řady uveřejněných, či alespoň napsaných literárních textů, jež bychom mohli považovat za klasicistní, existovalo nejpozději od poloviny 18. století velmi jasné, školským vzděláním i literární tradicí zprostředkované a nesené povědomí o principech, podobě a ideálním kánonu klasicistní literatury.⁷ Za orientační dolní hranici tu můžeme považovat tereziánské a josefínské školské reformy, které se dotkly nejen elementárního školství, ale celého vzdělávacího systému, a daly vyrůst generacím intelektuálních elit neurozeného původu, vzdělaných často mimo dosah církevního školství. Ale i starší autoři s odlišnou školskou přípravou, jako Václav Stach,⁸ disponovali jasným povědomím o klasické literatuře antické. Navzdory objevným pracím Tomáše Hlobila nejsou ještě podrobněji

/5/ Mukařovský ve vztahu ke klasicismu postihl totéž; klasicistní autor podle něj má „bevyhradnou důvěru, že dokonalá aplikace normy stačí sama o sobě k vytvoření umělecké hodnoty“ (Mukařovský 1966: 28).

/6/ Ostatně i pro Miroslava Petříčka „důležité nejsou předměty samy, důležité je pole, jež nám dovoluje se s určitými předměty vůbec setkat, [...] předměty jsou [...] neoddělitelné od pole, v němž se dějí“ (Petříček 2009: 49).

/7/ Působení školy nalézalo výraz v osvojení si učitého kánonu autorů i textů, látek, poetiky, ale „v ještě daleko obecnější a rozšířenější formě se pozůstatky klasického vzdělání projevují v tzv. toposech (topoi) a okřídlených slovech, výrazech, pojmenováních, obratech, obrazech i celých citátech, jimiž byla v pravém smyslu slova prosáknuta vzdělanecká mluva až do doby nejnovější a které se z jazyka literatury a básnictví přelévají do jazyka řečnického, žurnalistického, společenského i nejprostšího jazyka hovorového“ (Varcl 1978: 326).

/8/ V letech 1766–1773 absolvoval jezuitské gymnázium v Klatovech, poté filozofii v Praze.

a především soustavněji prozkoumány proměny dobové školské výuky estetiky a literatur. Přesto snad lze vyslovit hypotézu, že v obecných rámcích se kompetence gymnaziálních a univerzitních studentů, založená právě na tradici antické klasiky, radikálně nezměnila přinejmenším do padesátých let 19. století.⁹ Až v roce 1863 máme také doložen stesk předního pěstitele antických forem a propagátora časomíry, Františka Sušila, postihující jistou rezignaci školského konceptu tváří v tvář stále prestižnějšímu a obvyklejšímu romantickému pojetí poezie: „Na gymnasiích našich neukládají se úlohy poetické pod záminkou, že by tím churavá náklonnost k veršování se vzbudila, hra s city a pokrytá licoměrnost se pěstovala a nezralé krásnictví se k uzrání přivádělo. Víme, že se básník rodí a že pravidla žádná toho nahraditi nemohou, čeho příroda člověku neuštědřila. Avšak [...] jaký by to byl latiník, jenž by prosodii nerozuměl.“ (Sušil 1863: 5)¹⁰

Komplex představ antické klasiky tedy výrazně spoluutvářel podobu referenčního systému české literatury v období trvajícím více než půl století. Po celou tuto dobu byl latentně přítomen, představoval kontinuální a svým způsobem nedomyšlitelnou kvalitu, ačkoli v rovině manifestace přicházel ke slovu nekontinuálně, ba zlomkovitě.¹¹ Dokladem obecného rozšíření mezi vzdělanou elitou jsou koneckonců i ve své době populární parodie a travestie antických látek: jejich existence by neměla smysl bez poměrně podrobného povědomí o originálech, jejich látkách, motivech i tvaru.¹² V obecné rovině

/9/ Táž jistě zůstala znalost aspoň části díla Homérova či Tacitova v originále, stejně jako bezpečná orientace v antické mytologii a historii i v příslušné ikonografii. Nepřímým dokladem jsou obrozené texty, které se neobtěžují vysvětlivkami příslušných reálií, narážek, či překladem latinských či starořeckých textů. Jako stabilní se jeví i obrys klasického antického kánonu, patrný i z čestných pojmenování současných autorů jako „náš Vergil“, „náš Horác“ apod. Na specifické funkční rezonance antiky v obrozené kultuře ostatně upozornil již Vladimír Macura (viz Macura: 135–161 aj.). Od padesátých let postupně narůstal podíl negymnaziální středoškolské přípravy a také obsah literárního vzdělávání již zahrnul soudobé, především vlastenecky romantické texty i autory, kteří získali pozici „národních klasiků“. Od konce čtyřicátých let se také změnil univerzitní systém výuky, byl zrušen obligatorní filozofický předstůpň profesních fakult a vzdělanci bez rozdílu odborného profilu tak již nebyli nuceni procházet curriculum, založeným na studiu antických klasiků.

/10/ Příznačnou operací je již omezení oboru platnosti, které Sušil provedl: znalost prozodie (rozuměj časoměrné, protože především jí je věnována příručka, v jejímž rámci se vyslovil) tu již není postulována pro básníka *generaliter*, nýbrž pouze pro latiníka.

/11/ Kategorii latence se z literární historického hlediska v našem kontextu zabýval Peter Zajac, který ji rozpracoval v návaznosti na Anslema Haverkampfa, Hanse Ulricha Gumbrechta Mauricea Merleau-Pontyho. Zajacovo pojetí vychází z představy „archivované latence“, tedy ineditních textů, ale směřuje k jejímu širšímu chápání: „Latencie a patencie sa netýkajú len literárnych textov, ich genézy, výstavby a recepcie. Sú aj problémom utvárania literárnych udalostí“ (Zajac 2014: 40). Pro slovenskou literaturu je Zajacovi příkladem latentní události vyššího řádu parnasismus: „Obraz slovenského parnasizmu je plný detailov: má enunciatívnu povahu výpovede a opisu, ale chýba jej naratívna povaha diania a udalosti. Je naráciou bez naratívu, puzzle bez obrazu“ (Zajac 2014: 41).

/12/ Kupříkladu Fr. Bohumír Štěpnička ve své travestii *Zlomky z předodění Homerovy Iliady, dle Stolbergova německého překladu Iliady zpracované* (otištěno in Tomsův *Poutník Slovanský* 1826, díl V., s. 23–63) ve třech odděleních vždy nejprve otiskl vybrané verše z *Iliady* v překladu Nejedlého z roku 1802 a poté, s uvedením čísel veršů, umístil jejich travestii, psanou sylabotónicky z deseteriveršových slokách s asymetrickou formou 4+4+2 a opakovaně střídáním rozměrem T4z, T4m.

následně platí konstatování Petra Zajace: „[Č]o je latentné, skryté, nejasné, nezřejmé, nepriechodné, čo je podzemnou pamäťou [...], sa môže stať keďkoľvek patentným, očividným, zrejším, priechodným.“ (Zajac 2014: 42) Otvorenou otázkou ovšem zůstává, v jakém kontextu a s jakými potencionálními funkcemi i významy k jednotlivým „zvzněšením“ došlo.

Materializace, které v následujícím výkladu bereme v úvahu, jsou v čase rozmístěny zhruba mezi lety 1770 a 1860. Nejde nám přitom o jejich úplný katalog;¹³ klíčová je pro nás jejich typologie. S jistým zjednodušením bychom mohli uvažovat o několika základních způsobech artikulace „kolektivního klasicistního povědomí“, obsažených v různorodých stopách odlišné výpovědní hodnoty. Jejich první vrstvu bychom mohli myslet co nejtěsněji přimknutou ke školní výuce. Znalost antiky coby příznaku kulturní kompetence jako takové, aniž by musela být nutně vnímána v klasicistním kódu, byla neodmyslitelnou součástí profilu každého dobového vzdělance. Jistý normativní tlak byl v tomto ohledu vyvíjen dokonce i na člověka neškoleného, jenž pouze příležitostně vstupoval do příslušného okruhu komunikace: i truhlářský mistr Plánek měl za vhodné citovat ve svém dopise Čelakovskému z dubna 1835 antické verše v latině, jakkoli si přitom spletl Vergilia s Horatiem (viz Bílý II: 398–399). Antická klasika nebyla jen předmětem výuky, ale prosačkovala i do školských festivit: „... roku 1821 byly jmeniny profesora Klara oslaveny recitacemi a mezi účinkujícími figuruje, se skvělým úspěchem, jako recitátor Pindarových básní v řeckém jazyce pan Simeon Macháček, student filosofie třetím rokem“ (Fischer 2014: 526). Třebaže se vzdělání v estetice, rétorice a literatuře neneslo nutně jen směrem antické klasiky,¹⁴ byl model vzdělání poměrně konzervativní a rozhodně nekopíroval proměny beletristické produkce.¹⁵ Nepřekvapí proto, že i na konci dvacátých let nalezneme v raných německých básních Karla Hynka Máchy strofy alkajské (*Der Freytag in der Karwoche*), sapfické – doplněné ještě o motto z Horatia (*Mein Wunsch*), elegická disticha (*An den Gräbern der Freunde*), či konečně parafráze Horatia a jiné školní četby antických autorů (*Pensum*).¹⁶

/13/ Zcela stranou ponecháváme nejen básnické almanachy let 1775–1814, ale i Nejedlého a Jungmannovy klasicizující texty, ať již překladové, tak i původní. Jde nám totiž především o prozkoumání klasicistních tendencí nad touto hranicí.

/14/ Zejména práce Tomáše Hlobila upozornily na romantické rysy Meissnerových univerzitních přednášek již nedlouho po roce 1800.

/15/ Svědčí o tom především značná konzervativnost čítanek, do nichž se autoři jako Mácha, ale i Neruda či Havlíček prosazovali jen velmi pozvolna a leckdy i s odkladem několika desetiletí oproti času jejich tvorby.

/16/ K tomu viz Fischer: 517–518. Mácha se však od normativního tlaku školské klasiky svedl odpoutat, i když její prvky svedl včlenit i do svých pozdějších českých básní, tak imitaci homérských motivů do básně Čech (viz Tureček a kol. 2012: 212–213). Naproti tomu představoval školská zprostředkování antiky přirozený prototyp básnictví vůbec: „Nejpřirozenější cesta vycházela od volné reprodukce toho, co se odchovanci latinských škol naučili ve školních třídách (klasách) a posluchárnách [...] Toto navazování na modely prostředkované školskou výchovou samozřejmě zpravidla vedlo k imitaci, a to k imitaci velmi nedokonalé, protože jazykové a formální

Vzorná antická klasika se následně stávala i součástí další četby vzdělanců a pronikala do jejich korespondence. Řadu stop je přitom prakticky nemožné blíže vyhodnotit: Čelakovský sice kolem roku 1845 v dopisech tituluje Šnajdra Anakreontem (Černý 1933: 100 aj.), ale není patrné, zda se tak dělo s respektem a úctou, či v rámci přátelsky ironické hry. Stejně tak pouhý doklad Fričovy četby Horatiových listů a jiných textů v říjnu 1853 během internace v pevnosti Komárno (Cejn 1955: 63 a 68) nedává tušit ani důvod, natož efekt takové lektury. Jedinými interpretovatelnými parametry tak v obou právě uvedených příkladech zůstávají čas a autorský kontext: vlastenecky romantický Čelakovský, stejně jako subjektivně romantický Frič sahají do repertoáru referenčních antických textů ještě ve čtyřicátých letech, respektive na počátku desetiletí následujícího. Je příznačné, že zatímco obrozenci si v dopisech běžně vzájemně doporučovali například četbu Horatia, projevovali jeho znalost, registrovali a znali i překlady jeho textů do jiných jazyků, tak do ruštiny (viz Bílý 1907 I: 112, 113 aj.),¹⁷ v korespondenci Jana Nerudy již podobné aluze prakticky nenalezneme. Pro dobu první poloviny 19. století zato nepřekvapuje, že právě pomocí překladů antických klasiků se studenti také často snažili autorsky proniknout do dobových časopisů. K věci máme i zajímavý doklad *per negationem*: Čelakovský v návěští k *České Včele* z roku 1833 mimo jiné deklaroval, že „překlady z řecké a latinské literatury bude přijímat jen v omezené míře“ (Kusáková 2012: 358, s odkazem na Bílý 1910 II: 335). Přesto ještě v periodikách 30. až 50. let koexistovaly „klasicistní básnické formy – epos, óda, idyla či nápis (epigram)“ a překlady příslušných klasiků jako „Homér, Ezop, Theokritos, Aristofanes, Ovidius, Horatius, Vergilius, Martialis“ s autory a texty romantické ražby (Kusáková 2012: 281).

Specifickým případem manifestace klasicistního povědomí se jeví být české překlady příslušných normativních poetik. Především je potřeba předpokládat jejich spontánní užívání via Lipsko, Berlín či Vídeň, ať už by se jednalo o překlady, nebo edice původních znění, které nejspíše vycházely z okruhu Klopstockova.¹⁸ Základní vrstvu kánonu ale tvoří tři texty, starořecký, latinský a francouzský, tedy Aristotelův spis *Ποιητική* (cca 335 př. Kr.),

prostředky, které poskytovala tehdejší čeština, byly velmi neúměrně vytříbenosti poezie Horatiovy a výmluvnosti Ciceronovy.“ (Varcl 1978: 330)

/17/ Podle jiného svědectví četl Čelakovský roku 1820 travestii Nikolaje Petroviče Osipova *Virgilieva Eneida vyvročennaja naiznanku*, což byla ruská verze travestie J. A. Blumauera (*Abentheuer des frommen Helden Aeneas, oder Virgils Aeneis travestiert von J. A. Blumauer*, Frankfurt 1783); viz Bílý 1907 I: 36.

/18/ Květa Sgallová konstatovala, že i Puchmajer při svých modifikacích sapfické strofy vycházel z příkladu Klopstockova, což sám přiznal v úvodní stati ke svazku svých almanachů z roku 1802, otištěné pod názvem *Přídavek k prozodii české* (viz Sgallová 2015: 99). Zcela pravidelnou, bezpříznakovou přítomnost německé produkce ostatně doložil v roce 1826 ve svém *Výboru ze spisovatelů řeckých* i František Šír, když v předmluvě k prvému svazku své práce komentuje své překlady: „Nebude-li to někomu po rozumu, nechť to nenuceně a svobodně [...] podle německého přeložení vyloží.“ (Šír 1826–1827 I: 6)

básnická epištola *Ars Poetica* Quinta Horatia Flacca (též s titulem *Ad Pisones*; druhá kniha epištol, 13 př. Kr.) a konečně *L'Art poétique* Nicolase Boileau-Despréauxe (konečná verze 1674). Zejména Horatius a Boileau měli pevné místo v dobovém recepčním horizontu a zároveň se oba dočkali českého překladu, a to dokonce v témže roce, 1827.¹⁹ Z prostého faktu publikace ale nelze usuzovat na praktický dosah obou překladů.²⁰ Pohled do editované korespondence obrozenců umožňuje registrovat poměrně častější frekvenci jména Horatiova, zatímco Boileau se mihne jen naprosto výjimečně. Příčiny mohly být různé: v případě Tablicova vydání Boileaua se k nim mohlo řadit i místo vydání (Budín) a snad i nevalná kvalita překladu, na niž v poznámce upozornil již editor.²¹ Jediné, co pro nás z obou překladů snad může mít jistou výpovědní hodnotu, je tak jejich aporopriační strategie. Zde se oba texty zásadně odlišují. Tablic se jeví být tradicionalistickým staroklasikistou. V předmluvě podal stručný přehled poetik počínaje Aristotelem a Horatiem a pokračoval ke spisům italským, španělským, švýcarským a německým. Nedržel ale chronologii, pominul řadu textů středověkých a zbylé pořádal spíše namátkou. Na závěr výčtu ale položil právě Boileaua, jehož text „nad jiné podobné spisy tak vynikal, že ho francouzští básníři svého věku za svou bibli pokládali“ (Tablic 1832: nestránkovaná předmluva). Neváhal však zároveň upozornit, že Boileau výslovně vycházel z Horatia, a následně jako editor „neliknoval [...] jeho básniřské předpisy s Horacovými pravidly srovnati“ (tamtéž). Nejednalo se ale o explicitní, natož podrobnou komparaci. Tablic pouze v toku Boileauova textu bez dalšího uvedl v poznámkách pod čarou věcně příslušné pasáže z Horatia, a to v latinském originále; případné porovnání tak zůstalo na čtenáři. Přesto se proměnil poměr hlavního a vedlejšího textu: zdánlivě prioritní Boileau byl poměřen a aprobován Horatiem, uváděným jako obecně známá i platná norma. Francouzský klasicismus tak došel oprávnění teprve pohledem *ad fontes*.

Macháček sice využil téže strategie, jím použité metatexty ale byly jiné proveniencie. Staroklasický Horatius byl komentován *sub specie* německé literatury. Dělo se tak v latinsky psané předmluvě a dále v poznámkách pod čarou k jednotlivým pasážím originálního znění. Vstup do textu edice opřel Macháček o mínění Christopha Martina Wielanda, jenž sám kromě jiných

/19/ Tablicův překlad Boileauovy poetiky sice vyšel péčí Martina Hamuljaka z překladatelovy pozůstalosti až v roce 1832 (Tablic zemřel v lednu téhož roku), ale v nestránkované předmluvě, signované Tablicem, je práce na převodu datována do roku 1827. Arne Novák uvádí (bez udání zdroje) další převody z Horatia pořízené ve dvacátých letech Janem Kociánem a Janem Herzogem (Novák: 357), ale není jasné, o jaké texty šlo.

/20/ Proměny prozodických konceptů obrození shrnula v poslední době Květa Sgallová v publikaci, na niž odkazujeme v seznamu literatury. I ona konstatovala rozpor mezi básnickou praxí a proklamací, například co se týče vrhých doporučení indické metriky Jungmannem a jeho druhý (Sgallová 2015: 100).

/21/ „Poněvadž rukopis nebožtíka překladatele velice chybně psán byl, laskavý čtenář chyby tisku, tu i tam snad i smyslu, opraví.“ (Tablic: nestránkovaný obsah)

antických autorů překládal do němčiny právě i Horatia.²² Wielandovo mínění přitom bylo do krajnosti kritické, ba podcenivé: Horatiův text označil za špatně sestavenou, povrchní a podružnostmi naplněnou mazaninu,²³ kterou by bylo možno komentáři rehabilitovat jen za cenu vytvoření zcela nové knihy. Právě o to se Macháček také de facto pokusil. Není tu místo, abychom podrobně sledovali jeho postup. Povězme jen, že kromě věcných vysvětlivek a odkazů na jiné antické autory (Cicero, Homér, Petronius, Quintilianus, Caesar) se proponované esteticko-kritické soudy opírají o výroky z Goetha, Schillera, Herdera, Klopstocka, Oehlenschlägera, Zachariase Wernera, Vosse, Shakespeara v převodu A. W. Schlegela a snad nejpodstatněji a rozhodně nejobsáhleji o citáty z *Vorschule der Ästhetik* Jeana Paula.²⁴ Aniž bychom museli zabíhat do podrobností, je zřejmé, že tu je veden dialog klasické a moderní literární estetiky, přičemž klíčovou pozici zaujala druhá z nich, profilovaná dokonce romanticko-ironickým, subjektivním směrem à la Jean Paul.²⁵

Analogickou funkci i motivaci ostatně můžeme shledat i v případě Palackého a Šafaříkových *Počátků* (1818): autoři se sice vrátili k prapůvodním zdrojům časomíry, vzniklým „v šere předhomerské starožitnosti“ (Šafařík 1818: 10), distancovali se od básnické praxe „dřevních barbarů“, kteří vedeni nedostatečností svého jazyka „klinkavý rým na trůn poesie postavili a slabiky spočítajíce [...] jako díťata ve stejnozvučném výpadu jejich se kochali“ (tamtéž: 11). Předmětem polemiky se ale stalo „ono nehudebné, v sobě nedůvodné přízvuku pravidlo“ (tamtéž: 12), zavedené od „hlavy všech učených Slávů“ (tamtéž: 13). Opakovaně se kupí polemické výpady proti novodobému německému sylabotónickému básnictví (Voss, Kopstock) a proti – přímo nejmenovanému – Dobrovskému. Antická klasika tedy pro Palackého a Šafaříka nezískala hodnotu sama o sobě, ale *per negationem*, jako odmítnutí novodobých principů německých a jejich uplatnění v českém verši,²⁶ jehož výsledky jsou karikovány jako „kládami roklemi dolů se šrotujících kůr třískání“ (tamtéž: 12).

/22/ Horatiovy dopisy vydal Wieland v Lipsku roku 1782 a o čtyři roky později tamtéž uveřejnil i jeho satiry. Poté publikoval šestisvazkové souborné dílo Lukianovo (1788–1789) a konečně v sedmi svazcích sebrané spisy Ciceronovy (1802–1821; po překladatelově smrti roku 1813 dokončeno Friedrichem Davidem Gräterem).

/23/ „Ein übelzusammenhängendes, flüchtiges, mit Nebensachen und Rabotage angefülltes Sudelwerk.“ (Macháček 1827: III)

/24/ První vydání 1804.

/25/ Díla Jeana Paula byla v Rakousku opakovaně potlačována cenzurou (k tomu viz Wögerbauer – Piša – Janáček 2015: 254). *Vorschule der Ästhetik*, opakovaně vydávaná v Německu, ovšem vyšla i ve Vídni, ačkoli pouze jedinkrát, a to roku 1815.

/26/ „Co přízvukná prozodie germánská na český trůn vyzdvížená, všecko téměř prohráno, a tvrdot jest proti ostnům se zpěčovatí, přece, co mi srdce i mysl káže, bez ostýchání pronesu, a tak, an pro ni [sylabotónii– DaT] důvodů nedáno, aspoň proti ní některé propovím.“ (Šafařík: 14)

Potencionální katalog beletristických textů, které od poslední třetiny 18. do poloviny 19. století v různé míře a různým způsobem vykazovaly možné klasicistní rysy, je poměrně široký; na tomto místě nám nejde o jeho extenzi, ale o vnitřní různorodost typologie. Ta je přitom v principu dána mechanismem, přesně pojmenovaným s ohledem na českou recepci antiky napříč stoletími: „Antika byla vnímána komplexně, avšak její hodnoty, stálé a neměnné ve svém souhrnu a v přisuzované jim ceně, podléhaly pronikavým změnám – různým přeskupováním, změnami proporcí, světlem, které na ně padalo, a zejména pak nevyhnutelným pronikáním pozdějšího dobového kontextu do antické osnovy. [...] Některé z těchto variant vykristalizovaly v určitý model, [...] vznikl-li pak model nový, obvykle plně nezatlačil ani nepohltil svého předchůdce, nýbrž – třeba po velmi dlouhou dobu – s ním koexistoval.“ (Varcl 1978: 314) Pro období, které máme na mysli, můžeme uvažovat několik základních variant vztahování se k (především antické) klasice. První můžeme označit jako způsob vnějškový, využívající příslušných motivů, jmen a titulů jako nálepek, signalizujících příslušnost nově vznikajícího textu k prestižní vrstvě literárního kánonu. Tento mechanismus byl známý v celoevropském kontextu, například pro německou kulturu platilo, že odkazy na antiku „dienen [...] der Darstellung der eigenen Gelehrsamkeit und [...] dem Nachweis, dass der [...] Text den Dichtungen der Klassiker ebenbürtig ist“ (Gaskill 2003: 326).

Podobná aluze mohla zároveň zahrnovat i konotace starobylosti a vznešenosti, jak je zřejmé z počátku Hankovy předmluvy k vydání *Rukopisu královédvorského*: „[J]ako Hřekové, Plavci Argonští, Hrdiny před Trojou, a sedmero Hřekův na bojištích Thebánských – jako tito svého Homéra, Aischyla i Orfea našli; – tak zpívali naši Lumírové i Zábojové slavné činy starobylých hrdin, války knížat, krvavé půtky zeman, strasti i slasti lásky, i jiná podobná dobrodružství.“ (Hanka 1853: 3) Pozornost si tu zaslouží dvojí okolnost. Vlastenecky romantická epika rukopisu nevykazuje žádnou vazbu k myšlenkovému světu či k tvárným principům klasiky a apropriace tedy naprosto nemusí indikovat intertextuální spřízněnost. Edice, ze které citujeme, zároveň vyšla roku 1853 jako text poslední ruky²⁷ a Hanka tu v předmluvě replikoval apropriáční strategii, užitou již při prvním vydání RK v roce 1818 (date na titulním listu 1819) a poté s nepatrnými změnami pravidelně opakovanou ve všech vydáních včetně polyglot, zatímco pozdější vydání posthumní²⁸ pravidelně tuto předmluvu vynechávala, respektive ji nahrazovala předmluvami novými. Z našeho hlediska není podstatné, jaké důvody ke změně strategie předmluvy vedly,²⁹ ale fakt prolongace původní strategie po dobu rovných pětatřiceti let.

/27/ Vydání neregistruje v příslušném hesle *Lexikon české literatury*.

/28/ Hanka zemřel v roce 1861.

/29/ Svou roli snad sehrály počínající rukopisné spory, datované právě do padesátých let, jinou možnou motivací mohla být snaha pozdějších editorů pojmut text RK analyticky, nikoli jen jako

Dovolávání se klasických děl v rámci romantického textu přitom nebylo dáno jen případným Hankovým lpěním na prvotním způsobu prezentace RK. Analogickou apropriační strategii můžeme najít i v jiných soudobých textech, jako např. v novele typově blízké románům Jamesa Fenimora Coopera, kterou pod názvem *Libuše v Americe* uveřejnil roku 1854 Josef Jiří Kolár.³⁰ Každá z jedenácti kapitol je zde uvedena mottem, přičemž hned první je čerpáno z páté kapitoly *Iliady* a citováno v původním řeckém znění³¹ (Kolár 2011: 242); později v téže roli odezní latinsky citovaný úvodní verš třetí ódy Horatiovy (tamtéž: 271). Dále se objeví i motta z francouzského klasicisty Rochefoucaulda (tamtéž: 261 a 266), ovšem i z romantických ikon jako *Hamlet* (tamtéž: 243) či Hugo (tamtéž: 248), pomineme-li již Fichteho (tamtéž: 266), Metastasia (tamtéž: 269), či dokonce repliky postavy šíleného Medarda z fantaskně romantického románu E. T. A. Hoffmanna *Čarobný elixír* (tamtéž: 253 a 257). Klasice přitom ale přesto zůstalo vyhrazeno klíčové místo, o čemž svědčí nejen otevření textu homérským citátem, ale také porůznu roztroušené odkazy na Joviše, Briarea, Crassa, Nummu Pompilia, Praxitela, Penthesileu či Niobu. Umístění homérského motta hned do úvodu přitom také odpovídalo obecněji evropské tendenci romantiky: „Im Genie-diskurs des 17. und 18. Jahrhundert ist der griechische Epiker Homer die wesentliche Bezuginstanz. Mit ihm verglichen zu werden ist eine Auszeichnung für jeder Schriftsteller und versichert zugleich den Rezipienten des nicht-homerischen Textes, auch hier ein poetischen Meisterwerk vor sich zu haben.“ (Gaskill 2003: 326) Odkazy na Homéra se zároveň často dostávaly do souvislosti s jinými, anachronickými referenčními emblémy, nejčastěji s Ossianem: tak i Kamarýt v dopise Čelakovskému již v roce 1829 hodnotil *Ohlas písní ruských* jako „smělý krok“, v jehož světle „jeví se původní slovan-ská romance – balada – povídka – slovem epika, která by se [...] i k Ossianu a Homéru směle povýšiti dala“ (Bílý 1910 II: 6–7).

Synopse tohoto typu byly zřejmě již před více než sto lety Arne Novákovi, jak je patrné z jeho hodnocení sbírek Jana Herzoga (1822) a Jana Kociána (1824):³² „Jako šťastnější jejich současníci, Kollár a Čelakovský, trpí i Herzog a Kocián rozparem mezi dožívajícím klasicismem a modernějším novoromantismem; kolísají mezi vzory antickými i současnými, zkoušejí svoje síly na rozměrech antických i na volnějších formách románských, střídají vyrovnaný idylism s pohnutou elegičností, kladou vedle bohoslovného pathosu vroucí erotiku. Oba překládají Horatia, oba napodobují rozměry i náměty

ikonu, roli konečně mohla hrát i stále zřetelnější distance realismu a pozitivismu od důvodné funkce antického kulturního kánonu.

/30/ Německá verze pod titulem *Libussa am Mississippi* již 1842.

/31/ Na rozdíl od knižního vydání, ze kterého citujeme, byl v prvním vydání původním řeckým zněním psán i titul Homérova spisu.

/32/ Viz Herzog (1822) a Kocián (1824).

Klopstockovy, ale oba odklánějí se odtud k časovější poesii německé, Herzog k Fouquéovi, Kocián ke Kleistovi, Bürgerovi a Goethovi.“ (Novák 1905: 375–358) Jako příznačné se jeví, jak Novák již volbou označení sugeroval, jednoznačný vzájemný poměr obou směrů, když jejich synopsi označil jako spor mezi „dožívajícím“ klasicismem a „modernější“ romantikou. Lineárně koncipované a představou kvalitativního vývoje nesené pojetí ostatně Novák ve vztahu k oběma dílům vyjádřil i *verbis expressis*: „[P]od vlivem antické i německé poesie prožívají mladí básníci formální i myšlenkový přerod od vyrovnaného klasicismu ke vzrušené romantice.“ (tamtéž: 358)

Alespoň pro Herzogovu sbírku je podobné tvrzení neodůvodněné: prvky inspirované antickou klasikou jsou v jednoznačně převaze a dokonce i významově romantické verše, jako výše zmíněná báseň *Po milence touha*, mohou být psány bez rýmu, trojveršovou strofou se vzrůstajícím počtem slabik (vždy 5, 6, 7) s proměnlivým metrem, tedy tvarem, který se nápadně odlišuje od folklorem inspirované písňovosti.³³ Přesto je zřetelné, že právě ve dvacátých letech bylo hledání mezihodnoty mezi klasicistním a romantickým typem poezie jedním z klíčových rysů básnické praxe, což bychom mohli doložit řadou dalších příkladů. Dodejme jen namátkou: *Smišené básně* J. V. Kamarýta (1822) obsahovaly romantizující překlady z Bürgera, Hagedorna, Lessinga, ale zároveň i pět písní z Anakreóna, šestadvacet epigramů (některé časoměrné). Také původní Kamarýtova tvorba zpracovávala erotickou tematiku jednou pomocí sapfické strofy (b. *Krásá*, Kamarýt: 9), jindy na podkladu lidového popěvku, dokonce s udáním nápěvu (b. *Potěcha*, Kamarýt: 19). Ve strofickém repertoáru je však i románská sestina narrativa a jiné různotvary. Také autorův postoj k vlastnímu básnění je dvojnásobný. V předmluvě se konvenční rétorickou figurou obrací k Múze, prohlašuje své verše za „nevinnou zábavu mládenectví“, od které se veden kněžským povoláním *pro futuro* distancuje (Kamarýt: 5); poezie je v tomto klasicizujícím pojetí tedy především na osobnosti autora nezávislou *τεχνη*. Současně ale Kamarýtovi jeho poezie byla kompenzací za životní nehody a bolesti, jež jej „ukájela v libé zapomenutí“, a básnický půst, který si mladý kněz ukládá, je vnímán jako romantické „rozloučení se s vesnou života mého“ (tamtéž: 5–6).

Hledání produktivní polohy mezi klasicismem a romantizujícím pojetím tvorby je patrné i ze sbírky *Básně Josefa Krasoslava Chmelenského* (1823). Pod příznavým vlivem Kollárovým tvoří první oddíl knihy sonetový věnec o více než čtyřiceti číslech. Následující desítky stran jsou pestrým katalogem básnických různotvarů, v němž se objeví alkajské i sapfické strofy, elegické di-

/33/ Miroslav Červenka Herzogovy básně výslovně uvádí mezi produkcí stojící „pod vlivem RK“ (Červenka 2006: 204) a upozorňuje zejména na vliv nerýmovaného verše lyrických čísel RK. Kolísání veršového rozsahu od pěti do osmi slabik ale nemá ani v RKZ, ani v jiných projevech vlastenecko-romantické poezie analogii.

stichon, ale také sestina narrativa či středověká strofa vagantská či triolet,³⁴ nebo konečně ohlasovou vlnou nesená nápodoba kozácké písně.³⁵ Distribuce jednotlivých komponent repertoáru tvárných prostředků přitom není u Chmelenského jednoznačná: milostná témata mohou být zpracována jak písňovými, tak vagantskými či klasickými formami (tu nejčastěji sapfickou strofou); sestina narrativa je nejhojnější při zpracování bukolických látek; alkajskou strofou je pojednáno patriotické confiteor s názvem *Má vlast* (Chmelenský 1823: 59). Básník přitom zjevně rozlišoval mezi „vysokými“ a „profánními“ vrstvami své produkce; „vysoké“ vrstvy jsou obdařeny technicky náročnější formou, rým není hlavním efektem, nebo absentuje vůbec. I svým obsahem a obrazností typicky romantická báseň *Sen* s podtitulem *V zbořeninách hradu Helfenburgu* (Chmelenský 1823: 181–182) je psána náročnou pětiveršovou strofou o širokém rozměru (střídání T5z a T6m, rýmové schéma ababa), sugerující přízvučnou nápodobu antické strofiky. Naproti tomu ale užití antikizujících prostředků (sapfické strofy) není vždy spojeno se stejně klasickými látkami a obrazností. Milostná lyrika Chmelenského tak v antickém rouše nereplikuje anakreontiku, ale sugeruje spontánní prožitky autora, což je možno vnímat jako příznak romantizující. Jinou variantu představuje poezie prvních dvou básnických sbírek Františka Sušila: verzifikace tu kolísá mezi písňovostí v lidovém či kancionálovém duchu a přízvučnou nápodobou antických meter a strofiky. Látky, motivy a obraznost jsou ale čerpány ze zcela odlišného zdroje a mají povýtce katolický charakter. Antický tvar je pak zpravidla zvolen pro zpracování teologicky klíčových bodů, např. velikonoční zvěsti.³⁶

Specifičnost české varianty klasicismu je patrná i v případě jevu, který bychom mohli v souladu s literárně historickou tradicí pojmenovat *Querelle des Ancients et des Modernes, ou Querelle des Classiques et des Modernes*. Ve francouzském kontextu, je tento spor datován dokonce na den, 27. leden 1687, kdy Charles Perrault přednesl báseň zlehčující Boileauovu adoraci antiky a poté od roku 1688 – po protestech *Akademie* – vydal čtyři svazky polemického spisu *Querelle des anciens et des modernes* (viz Rötzer 1979).

/34/ Miroslav Červenka v Chmelenského básních shledal podstatnou přítomnost různých modifikací bürgerovské sloky (Červenka 2006: 203–205). Zatímco triolet zjevně byl ostentativní formální hříčkou, vagantská strofa měla sugerovat dojem starobylé české písňovosti, a není proto bez významu, že je jí psána hned píseň *Růže* (Chmelenský 1823: 48–49), otevírající po vstupním sonetovém věnci druhou část sbírky.

/35/ Zvláštním případem je titul básně *Loučení*, který Chmelenský doprovodil poznámkou „Jako: Jichav kozak za Dunaii etc.“ (Chmelenský 1823: 156), následují čtyřverší o rozměru T4z, T4z, T4z, T3m; incipit v podtitulu ale sotva mohl prvočtenáře Chmelenského textu vést se stejnou názorností, jak činily podtituly kramářských písní, odvolávající se na obecně známou „notu“. Odkaz na (domnělý?) pretext tak spíše sehrával roli směrovky, vedoucí k dobově příznakové vrstvě básnické produkce, totiž k ohlasové poezii jako prototypu.

/36/ Viz Sušil (1847 a 1851). Frekvence antikizujících postupů přitom velmi významně sbírce stoupá ve druhé sbírce a mizí opora o konvence kancionálového zpěvu či lidové písně, nosná jako základní prvek ve sbírce starší.

Francouzské specifikum nespočívalo pouze v čase debaty, ale především v odporu proti klasicismu jako relativně monolitnímu, institucionalizovanému a závazně normativnímu typu literatury. S časovým odstupem i menší mírou vyhraněnosti následovaly analogické rozepře i v Anglii a Německu (viz Szondi 2001). Zejména ve druhém případě už ale nešlo o střet dvou vyhraněných uskupení: v tzv. německé klasice konce 18. století se synkreticky a zřetelně prolínaly ve vlastním slova smyslu klasicistní a romantické tendence. Ještě pozdějšího data byla polská *walka romantyków z klasykami*, spadající až do období po roce 1815 a vyvrcholivší po různých peripetiích sporem Jana Śniadeckiego s Adamem Mickiewiczem (viz Witkowska – Przybylski 2003: 197–203). Ačkoli polský klasicismus nebyl zdaleka tak konzistentně manifestovanou záležitostí, jak tomu bylo ve Francii, přesto i tu byla meritem střetnutí snaha prosadit „nový, modernistický“ romantismus proti „zastaralému“ klasicismu, a to na všech úrovních literárního díla, počínaje konceptem subjektivní geniálnosti přes odpovídající obraznost a konče akcentem na synkretismus tvaru a emancipaci od pevných forem antických vzorů.

Pokud přijmeme – nikoli nesporné – vymezení snah a postojů Dobrovského a následně literární činnosti puchmajerovců jako jevů klasicistních (viz Vodička 1994: 20–28), mohli bychom i pro české poměry registrovat analogický odpor, datovaný relativně shodně s poměry polskými a manifestovaný nejvýrazněji uveřejněním Šafaříkových a Palackého *Počátků* roku 1818.³⁷ Tento odpor se ale děl manifestačním příklonem k antice. Motivací ovšem spíše bylo „vytvořit složitější český verš a bohatější nabídku metrického repertoáru“ (Sgallová 2015: 25), na čemž se souběžně podílela třeba i „ohlasová poezie se silnými prvky sylabismu“ (tamtéž). Výše jsme ukázali, že klíčová motivace Palackého a Šafaříka zároveň spočívala v odporu proti německému sylabotónismu (a přitom se opírala i o jiné typy soudobé německé verzifikace). Časomíra tedy oběma reformátorům po odmítnutí přízvuku spíše zbyla jako jediná alternativa, nutkající se přitom s automatickou samozřejmostí, danou školskou průpravou, vzděláním a v neposlední řadě i příkladem Klopstockovým.³⁸ Teprve následně, působením *Počátků* „nastal neuvěřitelný rozmach české časoměrné poezie, skoro všichni mladí básníci začali psát časoměrně“ (Sgallová 2015: 100). Docházelo dokonce k přepracovávání původně sylabotónických básní do časoměrné podoby a kupříkladu

/37/ V polském kontextu jsou chronologicky paralelní polemické texty K. Brodzińskiego *O klasyczności i romantyczności* a J. Śniadeckého *O pismach klasycznych i romantycznych* (1819).

/38/ Rovnocenné postavení antické klasiky a Klopstocka v referenčním systému autorů *Počátků* vnímal ve své polemice již Šebestian Hněvkovský (Hněvkovský 1820). Podle jedné z jeho výtek autoři *Počátků* vylučují z české poezie každého, „leč by se Pindarem nebo Klopstockem býti vykázal“ (tamtéž: 4), jindy přívrženci časomíry „slyší v radostném podivu zvěstování žádoucího Homéra a Klopstocka“ (tamtéž: 6) a jejich hlavními úsilím je „řecký a latinský rytm [rytmus – poznámka D. T.] a Klopstockovy vzory na český Parnas uvést“ (tamtéž).

František Raymann neváhal přetvořit skoro 4 000 veršů svého eposu *Josef Egyptský* (tamtéž: 101). Konsekventně a vzorně se od přízvuku k časomíře přiklonil Palacký (viz Jakubcovy poznámky in Palacký 1898: 31–33). Zároveň ale byla patrná snaha rozvolnit a modifikovat původní veršová a strofická schémata, a to až na hranici možného rozlišení mezi časoměrnou a přízvukovou realizací (Sgallová 2015: 101). V jiných vrstvách příslušného básnického repertoáru ale zároveň jednoznačně dominovaly romantické, nebo alespoň romantizující akcenty. Lze tedy souhlasit s tvrzením Vladimíra Macury, podle nějž se česká literatura „antikizovala jen na povrchu, přijala antickou masku pro své vlastní funkce“ (Macura 1983: 155).

Od poloviny třicátých let a v následujícím desetiletí byl navíc klasicistní koncept znovu akcentován s jinou funkcí. Teprve nyní nabyl povahy polemiky s romantikou, zejména s její subjektivní variantou. Lze říci, že roli katalyzátoru tu sehrálo jednak dílo Máchovo, zejména *Máj*, tvorba Sabina a také rostoucí recepce francouzské frenetické romantiky. Především v okruhu Kala Vinařického lze od poloviny 30. až do počátku 50. let sledovat velmi prudkou, ironickou polemiku proti romantismu, vedenou v proklasicismu a proantickém duchu a výslovně zaměřenou nejprve proti Tylovým *Květům*, později proti Byronovi; konečně získala antikizující překladová tvorba funkci útočiště před neblahými zmatky a následky roku 1848.³⁹ Protiromantický osten měl i lukiánovský dialog Šebestiána Hněvkovského, otištěný časopisecky roku 1840 (sic!) pod titulem *Rozmlouvání na českém Parnasu*. Dva klasicizující a jeden romantický básník se tu na úpatí sídla Múz a za dohledu i soudcovství Apollova přou o povahu české poezie. Stížnost vedoucí romantik obviňuje protivníky, kteří jsou „pouzí pedanti, drží se forem, které ódy, hrdinopěvy, znělky, idylly a ještě jinak nazývají, a mluví o samé klasičnosti“ (Hněvkovský 1840: 23). Současný věk ale podle něj žádá jinou literaturu, „který mu fantastická romantika podává“ (tamtéž). Odmítnut je přitom princip imitatio: romantikové spoléhají jen „na své vlohy a genia“ (tamtéž), přičemž „fantazie jest pravá volnost a nezná žádných mezí, a poesie její dcer, ta žádných mudrcových náhledů ani pant starého mravnictví nepotřebuje“ (tamtéž: 25).

Hněvkovského postoj je ironicky odmítavý. Jako jádro romantického hnutí se mu jeví nezralá snaha „učinit epochu“ a satiricky pointuje: „[Č]asem nevíme, co sami chceme, ale přece někam dojdeme.“ (Tamtéž: 24) Zároveň poukazuje na funkci antických forem, které „nejdou pro každodenní čtenáře“, nýbrž pro „výše smejšlejší duchy“ (tamtéž: 24) a romantikům se klade za vinu, že by místo nich raději „podstrčili romány“ (tamtéž), jež ale nemohou mít analogickou účinnost. Především je ale polemika vyhocena proti romantickému subjektivismu a individualizujícímu psychologismu, které ztratily zušlechťující společenskou funkci: „Co pak asi ta naše roman-

tika vyvádí a vyvede? Vy všechny okolnosti zduševňujete, v nepatrnostech neustále váháte a bloudíte, a posléz vyvádíte pouhou prázdnot; [...] vaše plody zdají se býti pouhé preludy bez krve a těla, plodíte tak chladnou studenost, a vaše plody jsou pouhá fata morgana, co k žádné blahosti nevede a [...] nemá sloužiti za vlnadný ideál.“ (Tamtéž) Pro romantika zato spočívá podstata poezie především v obraznosti a programaticky prohlašuje: „Nám jest Victor Hugo zrcadlem, ten svou obrazností všechno kouzlí; totoť pravá našeho věku poezie, po ní chápé [se – D. T.] čtenářstvo.“ (Tamtéž: 25) Jako protiarargument jsou sneseni Goethe, Schiller, Shakespeare i Aischylos či Sofoklés, na nichž se má demonstrovat, jak omezení na pouhou obraznost redukuje literaturu na zábavnou funkci. Hněvkovskému ani editorům jeho příspěvku zjevně nešlo jen o reflexi vlnek na hladině českého písemnictví, nýbrž o principiální spor o směřování evropské literatury.⁴⁰ Do vzkypělého „poetického šílení“ vstupuje závěrečnou replikou Apollo, který sice odkazuje posouzení básnických kvalit *pro futuro a post mortem*, ale zároveň přece jen doporučuje jako záruku cesty na Parnas *imitatio*: „[K]do výše vystoupiti chce, ať se spravuje podle těch, co již zbožnosti po úmrtí dosáhli, těch dosáhnouti neustálé úsilí zapotřebí jest.“ (Tamtéž: 27)

V roce uveřejnění, 1840, mohl být text tehdy sedmdesátiletého Hněvkovského jistě vnímán i jako retrospektivní ohlédnutí a redakce jej také čtenářům takto prezentovala.⁴¹ Nelze ani přesněji určit dobu jeho vzniku, a tím i bezprostřední funkční kontext. Odkaz k Hugovi také neslouží k orientaci v čase, i když na druhou stranu je dokladem časopisecky a knižně nemanifestované recepce Hugova díla před rokem 1840.⁴² Hugo jako emblém evropské romantiky totiž fungoval od počátku své literární dráhy na zlomu dvacátých a třicátých let a vymezování se proti němu mělo autoritativní vzory z téže doby.⁴³ Pro české prostředí jsou v této souvislosti významné Máchovy opakované výpisky z Hugových básní (Mácha 1950: 276, 311) a především jeho známý dopis Eduardu Hindlovi, v němž po vyličení hrůzně fantaskní půlnoční scény u rakve Lořiny matky dodává: „[T]akové věci, co se se mnou

/40/ Na jiném místě se proti romantice horlí také s ohledem na francouzský kontext: „Vy tedy chcete poesii Franků u nás uvéstí a tou Čechy oblažiti; Češi nejsou Frankové a ona nová poesie jest i Frankům jedem mravnosti, to byste nás hezky obohatili. Tam u mnohých Franků nenaleznete ideály, v nichž člověčenstvo svou výsost shledává.“ (Hněvkovský 1840: 26)

/41/ Pod čarou na první stránce stojí redakční poznámka: „Kladouce zde bez proměny tento plod jednoho z nejzasloužilejších veteránů naší literatury, míníme se jím co příspěvkem ku charakteristice jeho zavděčiti našim čtenářům.“ (Hněvkovský 1840: 22)

/42/ Podle údajů v databázích *caslin* (www.caslin.cz) a *retrobi* (<http://retrobi.ucl.cas.cz/>; přístup v obojím případě [28. 12. 2015]) začala časopisecká recepce Hugova díla v padesátých letech a knižní až o desetiletí později, tedy až po napsání Hněvkovského textu.

/43/ Podle Eckermanna měl Goethe 27. června 1831 prohlásit *Chrám matky Boží v Paříži* „tou neohavnější knihou, která kdy byla napsána“ (Schulz 1999: 64). Proti Goethovu soudu se *ipmlicitě* vymezil Vicent Vávra Haštalský v doslovu ke svému překladu románu do češtiny (Praha, E. Grégr 1864, tam zj. na ss. 555–556 a 573).

dály, ani Victor Hugo ani Eugen Sue ve svých nejstrašlivějších románech nebyli v stavu popsati.“ (Tamtéž: 387)⁴⁴ Máchovy zápisky tedy pro první polovinu třicátých let svědčí o radikálním a provokativním přeznačování literárního kánonu přesně v tom duchu, proti kterému se vymezoval Hněvkovský. Dokladový materiál pro antiromantickou polemiku z klasicistních pozic ale je možno nalézt i jinde. Zmiňme směšnohrdinský epos o třicet pět let mladšího Jana Pravoslava Koubka,⁴⁵ sepsaný pod titulem *Básníkova cesta do pekel* mezi lety 1842–1854 a vydaný posthumně v třetím díle sebraných spisů roku 1857. Obsáhlá travestie prvotně vychází z Dantovy *Božské komedie*, ale odkazy na příběh Orfea a Euridiky i velmi četnými, takřka permanentními narážkami na Publia Ovidia Nasona či Homéra a starořeckou mytologii přesahuje ke starší tradici antické. Té odpovídá i úvodní invokace Múzy (Koubek 1875: 9–10).

Klíčovou postavou Koubkovy poemy je z našeho úhlu pohledu Mefisto, provázející básníka. Ctí „fluidum staré proklaskické, / nikoli však nové romantické“ (tamtéž: 50) a v protikladu k žurnalistice a její honbě za *l'opinion publique* nabádá k následování „cestou klasickou“ (tamtéž: 67) a radí básnit „na klasické lyře zpěvem novým, / příkladem se řídě Lukanovým“ (tamtéž: 70). V duchu klasicismu je doporučováno jako zákon a povinnost „básnického řemesla“ (sic!), „aby Múza ze své vysokosti/ v prózu letopisů neklesla“ (tamtéž: 73). Romantika je zato pojednána s neskrývaným satirickým odstupem. Básník „novější módy“ má spustit „tokům slzí stavidla“, věnovat svá líčení „lhavým citům [...] nikdy necitěným“, lkát na zradu lásky „dřív než [...] byl milován“ (tamtéž: 78–79). Ironizován je i romantický typ tragického rozervance⁴⁶ a módní orientalismus.⁴⁷ Dobově příznačná je ironická výtka vůči obrazné a fantazijní podstatě romantické poezie: „Však co na formě nám záleží, / jen když podstata vší poezie, / plodná role bujné fantazie, / v mladých hlavách ladem neleží! / Verš je řemeslnickou jenom prací, / ba i vaše mluva pánovitá, / ta, co ve mluvnici dřepí skrytá, / jest jen atentátem luzy psací / proti ústům volné demokracie“ (tamtéž: 92). V textu probleskují i narážky na obvyklá topoi romantických textů, pro český kontext především na Máchu. Zřetelně tomu tak je v pasáži, kde vystupuje „neukojitelný“

/44/ Část bádání bere tento dopis jako přímočarou referenci reality, ale nemáme dokladový materiál, který by její reálnost dosvědčit. Buď jak buď, Máchu si dával velmi záležet na literární stylizaci popisované scény i na provokativním výběru referenčních autorů: původně vedle jména Hugova uvedl Julese Janina, jehož jméno později přeškrtl a nahradil Suem (viz Máchu 1950: 387).

/45/ Hněvkovský se narodil roku 1770, Koubek 1805.

/46/ „Katanům uprchlé ničemníky / Messaliny, chlipné družice, / Don-Juany, mořské loupežníky / velebiž tvá Múza nejvíce, / jako velkoduché mučedníky, / kteří klesli, za ctnost trpíce“ (Koubek 1875: 79).

/47/ „Kordy, damascenky, jatagany, pistole a ostré kindžály / chovej při sobě [...] / Do veršů vplet sultány a chány, / východní pak lásky zápal, / Čerkesky, hurisky, odalisky, / [...] s bílým turbanem a bez turbanu, / a pak bajadéry z Indostanu“ (Koubek 1875: 79–80).

muž, který byl „malkontentem od narození“, „vírou, nadějí se neozbrojil“ a „byla jeho citů sušárna/ nadějí, kde jeho uschnul květ“ (tamtéž: 101). Když se hrdinův „duše elegický zpěv / změnil ve tragický vzdor a hněv“, a „zhrozil se, neb jeho děvče švárné/ na sokových řadrech dýchalo“, tu „tasil meč a mstě se nad svou hanou, / svého soka proklál jednou ranou“, načež „zdržen rukou umírajícího, / poznal v soku druhá nejdražšího“ (tamtéž: 102–103). Poté následuje ještě karikatura romantiky hřbitovní a upírské. Vše se děje *sub specie* antické klasiky. Pro romantického malkontenta „život idylický, bohobojný / lidí arkadicky blažených/ zakalil duch jeho nepokojný / bahnem hypothesí zkalených“, takže svou literaturu „hnal on vzhůru k nejvyššímu chlumu, / kde se rozum trátí v nerozumu“ (tamtéž: 116). Ale také estetický koncept literatury zcela souzní s klasicistním principem *imitatio naturae*: „[P]odzemní plamen / kavalírské, plaché romantiky / vysušil [...] štědrý pramen [...] ze přírody sňaté aesthetiky.“ (Tamtéž: 156) Klasicistní je konečně i hierarchie hodnot, završená *virtus*, jíž je „nejvyšší [...] v světě umění/ hodno skvělé slávy olympické / [...] pro ctnost jak Seneka umřítí“ (tamtéž: 140). Koubkův postoj sice není tak jednostranně vyhraněný, jako bylo stanovisko Hněvkovského, v mnohomluvné básnické skladbě se stává spíše návratným motivem, přesto je protiromantická, klasicizující tendence také zcela zřejmá.

Protiromantická polemika přitom jistě ve čtyřicátých letech nebyla českým specifkem. Jak ukázal Karel Krejčí ve své studii „Antiromantická poéma u Slovanů“ (Krejčí 2014b: 229–249),⁴⁸ byla analogická tendence patrná v ruské literatuře již od roku 1826, prolongovala po šedesátá léta, „avšak ve čtyřicátých letech vystupují již autoři, kteří od romantismu se definitivně odchýlili a nastupují cestu důsledného realismu“ (Krejčí 2014b: 237). Mezi nimi podle Krejčího sehráli svými poemami podstatnou roli Turgeněv a Bělsinskij (oba 1844) a o dva roky později Někrasov (tamtéž: 237 a 239). Pro polské poměry pak Krejčí shledal obdobné texty od roku 1844 s prolongací do padesátých let (tamtéž: 241–243). Česká protiromantická polemika také jistě měla více nuancí.⁴⁹ Koubkem a Hněvkovským ztělesněná varianta představovala jistou *Querelle à l'envers*: nešlo již o revoltu nastupující romantiky proti dominujícímu klasicismu, nýbrž o popírání jedné z faset plně manifestované

/48/ „U řady nejvýznamnějších romantiků setkáváme se s potupy, které přímo obrazejí na ruby základní principy, na nichž je vybudováno jejich dílo. Sám Byron, jehož jméno nese jeden z nejvýznamnějších proudů evropského romantismu, vytvořil svým *Donem Juanem* protiklad k tzv. byronské poémě a otevřel tak cestu nového vývoje, který vyústil v kritickém realismu“ (Krejčí 2014b: 230).

/49/ Aniromantickou povahu měly i reakce biedermeierovské a velmi podstatná byla i polemika vedená uvnitř romantiky, mezi zastánci její subjektivní a vlastenecké podoby (viz Tureček 2013: 212). Ostatně i podle Karla Krejčího „antagonistický postoj vůči určitému stylu není vždy výrazem stylu staršího, který se snaží ubránit své pozice, nebo nastupujícího stylu nového, nýbrž taková negace může být obsažena již v něm samém. Každý styl si přináší s sebou již své vlastní popření“ (Krejčí 2014b: 229).

romantiky z klasicistních pozic. Klasicistní ideál tím v našem kontextu získal zcela nové *raison d'être*, naprosto odlišné od dřívějších variant. Odpor proti klasicismu z realistických pozic ale nalezneme v českém prostředí také, i když později. Zejména Neruda se ve snaze koncipovat na realismu založený nový typ moderního umění nevymezoval jen proti Tylovi (Neruda 1958: 27) či Walteru Scottovi (tamtéž: 29–30), ale i proti emblémům klasicistního kánonu: „Čítáme Homéry již jen z učenecké libůstky nebo proto, že se ještě stydíme jich neznat“ (tamtéž: 28), můžeme číst v programové stati *Moderní člověk a umění* z roku 1867. A tamtéž nalezneme i přesvědčení, že aktuální sociální problematika bude i potomky zajímat více, „než nás zajímá nyní ještě boj dávný pro leccakou trojanskou princeznu“ (tamtéž: 29). Mezi léty 1860–1867, kdy Nerudovy názory postupně krystalizovaly, neshledáme v české literatuře podstatnější nové manifestace klasicismu. Přesto se nezdá, že by jeho argumentace byla prázdným gestem nebo pouhou rétorickou figurou.⁵⁰ Neruda si zjevně byl ještě v šedesátých letech vědom nejen velkého formativního tlaku školské výuky, opřené v humaniorech stále o model klasického gymnázia, ale také nemohl neregistrovat sílu onoho latentního klasicistního povědomí, které nejenže nevymizelo působením realistů, ale ani mnohem později. V každém případě demonstroval snahu emancipovat se při vytýčování programu moderního umění také od klasicistního kánonu a ideálu. Ale také snahy realistů byly polemicky napadeny z klasicistních pozic Františkem Sušilem, plédujícím pro časomíru, jak vyplývá z jeho předmluvy k antologii překladů z roku 1861: „Klasická literatura, jak ji v užším smyslu [antického dědictví – DaT] jmenuji, zůstane po věky veškerý vzorem, pravidlem a ředidlem slovesného písemnictví všech národů. [...] Ovšem [...] materialistům a realistům doby naší zdá se formálně vzdělávání ducha mládeneckého zbytečným býti luxusem“ (Sušil 1861: III).

Při pohledu na různorodost klasicistních manifestací nám jistě nejde o vyčerpávající analýzu, již předchází letmé poukazy snad přesto opravňující k předběžným závěrům:

a) Pokusy o české modifikace klasicismu nepřestaly s posledními svazky Puchmajerových almanachů, ani nebyly vytlačeny poměrně radikálním nástupem vlasteneckého romantismu v generaci Jungmannově. Nejméně po

/50/ Rétoricky proklamativní povahu Nerudovy články přirozeně také měly. Zatímco v právě citovaném programním článku polemicky brojil proti Tylovi, jindy věcně ocenil jeho zásadní přínos pro českou literaturu (Neruda 1957: 136–138) a ještě jinde vyzdvihl jeho oblibu u venkovského publika (tamtéž: 170). Jestliže v polemickém zápalu Neruda napsal, že moderní konzument literatury „od čtenářů Waltera Scotta je vzdálen jako od Měsíce“ (Neruda 1958: 29–30), při posouzení historických románů nejenže ocenil jejich scottovskou variantu (Neruda 1957: 207), ale připustil její atraktivnost právě i pro moderního čtenáře: „I [čtenář – D. T.] nejpřesycenější lekturou moderní a pikantní sahne čas po času zase rád k Walteru Scottovi a nabude z něho opět jasnost, poklid a cit pro poesii.“ (Tamtéž: 207) Scottův styl je přitom nejen akceptován, ale přímo veleben, když se mu přisuzuje charakter „toku klidné, majestátní řeky, v jejichž jasných vlnách se dlouhá pestrá pláň se všemi svými květy, slunečními paprsky svými i svým posvátným tichem odráží“ (tamtéž).

celá dvacátá léta můžeme pravidelně registrovat hledání různorodých kompromisů mezi klasicistní a romantickou podobou poezie. Nadto se ještě ve dvacátých letech objevily i jednostrunně antikizující antologie, určené především jako kompendia studentům a obecněji jako uvedení do principů básnické tvorby v klasickém duchu. Tuto povahu měly *Rozličné básně hrdinské, elegiacké a lyrické*, sepsané v bernolákovské verzi literární slovenštiny a vydané roku 1824 Jánem Hollým v Trnavě; obsáhlý vstup tvoří praktické uvedení do časomíry a následují překlady z Virgilia, Teokrita, Horatia, Homéra, Ovidia a Tírtea. Ještě pozdější, z let 1826 a 1827, je dvousvazková antologie *Výbor ze spisovatelů řeckých*, pořázená Františkem Šírem. Oba překladatelé ale ve své další tvorbě také vstoupili na půdu klasicistně romantizujících modifikací. Hollý sepsal v bernolákovské slovenštině časoměrným elegickým distichem obsáhlou hrdinskou epopej z mytologické prehistorie starých Slováků *Svatopluk*⁵¹ a ve stopách Wielandova *Oberona* (1780) tak – metaforicky praveno – osedlal „okřídleného oře básníků hipogryfa k jízdě do dávného romantického kraje středověkého rytířství“ (Schulz 1999: 9).⁵² A také Šír překládal romantické texty Scottovy, Van der Veldovy či Bestuževovy obrázky z exotického Kavkazu.

b) Je potřeba přistupovat s obzvláštní rozvahou k jednotlivostem, které by se nám mohly jevit jako markery klasicismu. Spíše než taxonomické třídění tu jako nástroj připadá v úvahu fasetová klasifikace. Otázka tedy není, zda určitý text náleží k množině klasicistní (nebo romantické), ale v jaké míře, v jakém vzájemném podílu a s jakými funkcemi se v něm ty a ony diskurzivní prvky dostávají ke slovu. Zpravidla přitom můžeme spatřovat napětí mezi různými rovinami textu: tak romantizující pojetí lyriky jako niterné výpovědi i příslušná obraznost mohou být artikulovány klasickými tvárnými postupy (jako např. ve výše zmiňovaných básních J. K. Chmelenského, nebo ještě výrazněji v některých raných německých básních Máchových, o nichž též už byla řeč). Svět básnických forem proto nemůže být sám o sobě dostačujícím indikátorem. Údaje elektronické *Databáze českých meter* ostatně dokládají, že příznakové formy, například hexamet, elegické distichon, sapfická či alkajská strofa dosáhly vrcholu četnosti zhruba mezi léty 1895–1918, kdy se objevily v repertoáru parnasistů, především ovšem Vrchlického, ale krom toho nacházely – přirozeně s jinou motivací a v odlišném kontextu – místo i v tvorbě autorů jako Josef Svatopluk Machar, Antonín Sova, Sigismund Bouška či později Otokar Fischer či František Zavřel.

/51/ Vydáno roku 1833 v Trnavě, překlad některých částí do češtiny pořídil Karel Alois Vinařický (in *Česká včela* 1835).

/52/ „Noch einmahl sattelt mir den Hippogryfen, ihr Musen,/ Zum Ritt ins alte romantische Land!“ (vstupní verše Wielandova *Oberona*).

c) Jako stejně problematické se jeví přisuzování klasicistní hodnoty na základě klíčového tématu, či jinak řečeno podle rámcové povahy modelu světa, člověka a jejich vzájemného vztahu, k němuž se zdá směřovat významotvorné dění textu. Zatímco v případě romantiky se v této textové rovině dají shledat poměrně bezpečná vodítka (absolutizace emocionality subjektu, představa jeho nekompatibility s prostředím, případně ryze emocionální prožitek abstraktní nadosobní hodnoty – vlasti, idealizovaného jazyka či národa), nelze se prostě spokojit s proklamací klasicistního postoje jako preference řádu, rozumnosti či nitro zkázňující virtus.⁵³ Jen málo českých textů skutečně vyjadřovalo tyto představy, předně to ovšem byly překlady francouzských klasicistních románů.⁵⁴ Řada klíčových motivických celků či tvárných postupů zato postupně přestávala být indikátorem klasičnosti, osamostatňovala se od klasicistních modelů lidské existence a modifikovala se v silovém poli vlasteneckého romantismu,⁵⁵ jak to na příkladu idyly ukázal Vladimír Macura: „Antikizující kolorit [...] byl v pogessnerovské idyle omezován stále častěji na prostředky mimotematické, v širokém slova smyslu formální [...]. Nešlo přitom o evokaci antického světa jako takového, o hodnotové přihlášení k němu. Odkaz k antice – posunut do jiných složek textu – byl v této chvíli především evokací idyly, pro niž se antikizující rámcování zdálo nezbytné.“ (Macura 1999: 13–14) Nejednalo se ale o české specifikum: i v anglickém kontextu „počátku 19. století [...] existoval neskrývaný klasicismus látky, a to právě u těch autorů, kteří bývají řazeni k romantikům“ (Schulz 1999: 42).

d) Klasicistní manifestace v české kultuře tedy nejenže mají povahu disperzního, nekontinuálního, často latentního dění, ale zároveň poukazují na vnitřní různorodost, ba leckdy i disparátnost potencionálního celku kultury. Stačí jen porovnat extenzi klasična v dobové české poezii, próze a dramatu. Jednoznačnou doménou se stala první z uvedených oblastí, v níž můžeme mluvit i o jisté míře vnitřní koherence v čase (funkčně proměnlivá, různé hodnoty nabývající, ale přesto kontinuální tradice prozodických a strofických prvků). Oproti tomu česká klasicistní próza, reprezentovaná takřka

/53/ Virtus se tradičně stávala součástí rámcové charakteristiky klasicismu: „Vlastností nyní nejvýše hodnocenou je antická virtus, ctnost, která je ovšem chápána v užším významu, vyplývajícím z etymologie výrazu, jako ‚mužnost‘. Tento morální kategorický imperativ se zásadně lišil jak od ctnosti barokní, hlášané životopisy světců, hlavně jezuitských, tak od ctnosti, kterou vyjadřovala mladá literatura sentimentalismu a preromantismu.“ (Varcl 1978: 321)

/54/ Jedná se o texty: Fénelon, F. de Salignac de la Mothe: *Příběhové Telemacha, syna Ulyssova I–II*. Praha 1796 (př. J. Javůrek; or. 1699); Florian, J.: *Numa Pompilius, druhý král římský*. Praha 1808 (př. Jan Nejedlý; or. 1786); Fénelon, F. de Salignac de la Mothe: *Příběhové Telemacha, syna Ulyssova I–II*. Praha 1814–1815 (př. J. L. Ziegler). Jejich problematika je pojednána v příslušné případové studii této knihy.

/55/ Analogicky konstatoval pro německou literaturu sklonku 18. století Gerhard Schulz: „.... devadesátá léta můžeme považovat za období skutečné řecké mánie, která nerespektovala hranice mezi klasickou a romantickou stranou.“ (Schulz 1999: 16)

výhradně překlady francouzských románů, podobnou linii netvoří a již ve své době byla považována – ponechme stranou, zda a nakolik oprávněně – za anomálii.⁵⁶ Klasiczující tendence v českém dramatu, natož v českém divadelním provozu let 1775–1850 pak lze jen sotva nalézt.

/56/ Viz postoj Vodičkův, opřeny o Dobrovského recenzi překladu *Numy Pompilia* (Vodička 1994: 25–27).

LITERATURA

BÍLÝ, František (ed.)

1907, 1910, 1915 *Korrespondence a zápisky Frant. Ladislava Čelakovského I–III* (Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění)

CVEJN, Karel (ed.)

1955 *J. V. Frič v dopisech a denících* (Praha: Československý spisovatel)

ČERNÝ, Václav (ed.)

1933 *Korespondence a zápisky Frant. Ladislava Čelakovského IV* (Praha: Česká akademie věd a umění)

ČERVENKA, Miroslav

2006 *Kapitoly o českém verši* (Praha: Karolinum)

DANKOVSKÝ, Řehoř

1828 *Die Griechen als Stamm- und Sprachverwandte der Slawen, historisch und philologisch dargestellt* (Pressburg: Belnai)

1829 *Homerus slavicus dialectis cognata lingua scripsit* (Wien: J. G. Heubner)

FISCHER, Otokar

2014 *Literární studie a stati I* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy)

GASKILL, Howard (ed.)

2003 „Homer des Nordens“ und „Mutter der Romantik“ (Berlin – New York: Walter de Gruyter)

HAMAN, Aleš

2007 *Trvání v proměně* (Praha: ARSCI)

HAMAN, Aleš – TUREČEK, Dalibor a kol.

2015 *Český a slovenský literární parnasismus* (Brno: Host)

HANKA, Václav

1853 *Rukopis královodvorský i jiné spěvoprávné básně* (Praha: vlastním nákladem)

HANZAL, Josef

1987 *Od baroka k romantismu* (Praha: Academia)

HEJDÁNEK, Ladislav

1997 *Nepředmětnost v myšlení a ve skutečnosti* (Praha: OIKOYMENH)

2012 *Úvod do filozofování* (Praha: OIKOYMENH)

HERZOG, Jan

1822 *Básně* (Praha: J. Fetterlová)

HNĚVKOVSKÝ, Šebestián

1820 *Zlomky o českém básnictví, zvláště pak prozódii, v šesti listech* (Praha: František Jeřábek)

1840 *Rozmlouvání na českém Parnasu*. Dennice 1840, díl 2., s. 22–27

HORATIUS, Quintus Flaccus

2002 *De arte poetica. O umění básnickém*; přel. Dana Svobodová (Praha: Academia)

CHMELENSKÝ, Josef Krasoslav

1823 *Básně Josefa Krasoslava Chmelenského* (Praha: J. Pospíšil)

1829 *Oldřich a Božena* (Praha: J. Pospíšil)

JAUSS, Hans Robert

2001 „Dějiny literatury jako výzva literární vědě“; přel. Ivana Vízdalová; in SEDMIDUBSKÝ, Miloš – ČERVENKA, Miroslav – VÍZDALOVÁ, Ivana (eds.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky* (Brno: Host), s. 7–38

KLIMOWICZ, Mieczysław

2002 *Oświecenie* (Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN)

KOCIÁN, Jan

1824 *Básně* (Praha: J. Fetterlová)

Kolektiv autorů

1989 „Umění baroka III – Pozdní baroko, rokoko, klasicismus“; in *Dějiny českého výtvarného umění II/2* (Praha: Academia), s. 663–837

KOLÁR, Josef Jiří

2011 „Libuše v Americe“; in HESOVÁ, Petra – ŘÍHA, Jakub – VANĚK, Václav (eds.): *Staré a nové světy* (Příbram: Pistorius & Olšanská), s. 242–275

KOUBEK, Jan Pravoslav

1875 *Jana Pravoslava Koubka sebrané spisy veršem i prozou III* (Praha: Karel Bellmann)

KREJČÍ, Karel

2014a „Klasicismus a sentimentalismus v literaturách východních a západních Slovanů“; in KREJČÍ, Karel – ČERNÝ, Marcel (eds.): *Literatury a žánry v evropské dimenzi: nejen česká literatura v zorném poli komparatistiky* (Praha: Slovanský ústav AV ČR – Euroslavica), s. 177–201

2014b „Antimantická poéma u Slovanů“; in KREJČÍ, Karel – ČERNÝ, Marcel (eds.): *Literatury a žánry v evropské dimenzi: nejen česká literatura v zorném poli komparatistiky* (Praha: Slovanský ústav AV ČR – Euroslavica), s. 229–249

KREJČÍ, Karel – ČERNÝ, Marcel (eds.)

2014 *Literatury a žánry v evropské dimenzi: nejen česká literatura v zorném poli komparatistiky* (Praha: Slovanský ústav AV ČR – Euroslavica)

KUSÁKOVÁ, Lenka

2012 *Literární kultura a českojazyčný periodický tisk (1830–1850)* (Praha: Academia)

LUDVÍKOVSKÝ, Jaroslav

2002 *Antika, Čechy a evropská tradice* (Brno: Masarykova univerzita)

MÁCHA, Karel Hynek

1950 *Dílo Karla Hanka Máchy III. Deníky, zápisníky, dopisy* (Praha: Československý spisovatel)

MACURA, Vladimír

1983 *Znamení zrodu* (Praha: Československý spisovatel)

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

MACHÁČEK, Simeon Karel

1827 *Q. Horatii Flacci De arte poetica liber, quem interpretatione atque notis criticis et aestheticis illustravit et vernaculo tum germanorum tum bohemorum versu reddidit S. K. M.* (Praha: Kronberger a Weber)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966 *Studie z estetiky* (Praha: Odeon)

NERUDA, Jan

1957 *Literatura I* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění)

1958 „Moderní člověk a umění“; in idem: *Studie, krátké a kratší II* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění), s. 21–30

NOVÁK, Arne

1905 „Lyrika a didaktika předbřeznová v rukách epigonů“; in idem: *Literatura česká devatenáctého století III/1* (Praha: Jan Laichter), s. 354–390

PALACKÝ, František

1898 *Básně Frant. Palackého* (Praha: Bursík a Kohout)

PELÁNEK, Radek

2011 *Modelování a simulace komplexních systémů* (Brno: Masarykova univerzita)

PETŘÍČEK, Miroslav

2009 „Komparatistika jako způsob myšlení“; in TUREČEK, Dalibor (ed.): *Národní literatura a komparatistika* (Brno: Host) s. 48–55

PLECHÁČ, Petr – IBRAHIM, Robert 2013 *Databáze českých meter* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR: Praha), dostupný z: <http://www.versologie.cz> [přístup: 20. 12. 2015]

RÖTZER, Hans G.

1979 *Traditionalität und Modernität in der europäischen Literatur. Ein Überblick vom Attizismus-Asianismus-Streit bis zur „Querelle des Anciens et des Modernes“* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft)

SGALLOVÁ, Květa

2015 *O českém verši* (Praha: Karolinum)

- SCHULZ, Gerhard
1999 *Romantika. Dějiny a pojem*; přel. Martin Hořák (Praha – Litomyšl: Paseka)
- STEHLÍKOVÁ, Eva
2002 „Slovo k Horatiově Poetice“; in FLACCUS, QUINTUS HORATIUS: *De arte poetica. O umění básnickém* (Praha: Academia), s. 60–71
- SUŠIL, František
1847 *Básně od Frant. Sušila* (Brno: Frant. Wimmer)
1851 *Růže a trní* (Brno: Nitsch a Gross)
1861 *Anthologie z Ovidia, Katulla, Propertia a Musaéa* (Brno: Ant. Nitsch)
1863 *Krátká prosodie česká* (Brno: Ant. Nitsch)
- SZONDI, Péter
2001 *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung In Poetik und Geschichtsphilosophie* (Frankfurt am M.: Suhrkamp)
- ŠAFARÍK, Pavel Josef
1818 *Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie* (Prešpurk – Praha: J. Landes – Kraus a Kalwe)
- ŠÍR, František
1826–1827 *Výbor ze spisovatelů řeckých I–II* (Jičín: Jan Kastránek)
- TABLIC, Bohuslav
1832 *Umění básniřské, které ve francouzském jazyku Boileau Despreaux ve čtyřech zpěvích složil, v česko-slovenský pak jazyk přeložil Bohuslav Tablic* (Budín: Královská universická tiskárna)
- TUREČEK, Dalibor
2013 „Romantická povaha Jungmannova překladu Chateaubriandovy Ataly“; *Bohemica Litteraria* 16, č. 1, s. 7–22
- TUREČEK, Dalibor a kol.
2012 *České literární romantično* (Brno: Host)
- VARCL, Ladislav (ed.)
1978 *Antika a česká kultura* (Praha: Academia)
- VODIČKA, Felix
1942 „Literární historie, její problémy a úkoly“; in HAVRÁNEK, Bohuslav – MUKAŘOVSKÝ, Jan (eds.): *Čtení o jazyce a poezii* (Praha: Družstevní práce), s. 309–402
1994 *Počátky krásné prózy novočeské* (Jinočany: H&H)
- VOLAVKA, Vojtěch
1968 *České malířství a sochařství 19. století* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství)
- WÖGERBAUER, Michael – PÍŠA, Petr – ŠÁMAL, Petr – JANÁČEK, Pavel
2015 *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014 I* (Praha: Academia – Ústav pro českou literaturu AV ČR)

WITKOWSKA, Alina – PRZYBYLSKI, Ryszard
2003 *Romantyzm* (Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN)

ZAJAC, Peter

2014 „Latencie v slovenskej literatúre 19. storočia“; in HAJDUČEKOVÁ, Ivica – JASINSKÁ, Lucia:
Estetické a axiologické pohľady na slovenskú literatúru konca 19. a začiatku 20. storočí (Košice:
Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, Filozofická fakulta), s. 31–42

Edition Explosionalismus

Edition Explosionalismus is one of the early Samizdat editions that were published in the 50s of the last century. It was founded by the graphic artist Vladimir Boudník, who was also the main author and editor of the published texts. The edition was short-lived and was only published for around a year. In the early 70s, it was revived by Boudník's student Oldřich Hamera. However, he was working under completely different surrounding conditions and was also supported by Bohumil Hrabal. Contributions to this later edition, either financially or with own works, mainly came from Hamera's circle of friends.

Keywords: Edition Explosionalismus, Protosamizdat, Samizdat, Vladimír Boudník, Oldřich Hamera, Bohumil Hrabal

Mgr., M. A. Eva Čapková
Ludwig-Maximilians-Universität München
Institut für Kunstgeschichte
Zentnerstraße 31
80798 München
Deutschland

Edice *Explosionalismus* je jednou z ineditních edic, které vznikaly v padesátých letech minulého století. Vydávání protosamizdatů tehdy fungovalo ve velice těžkých podmínkách a většinou se jednalo o snahy jednotlivců, jako příklad uveďme Holanovy nebo Reynkovy básně. Tvorbě ve skrytu se věnovali autoři křesťanské orientace, jako Jaroslav Durych, Jan Zahradníček, autoři rekrutující se z okruhu Skupiny 42, především pak Jiří Kolář, surrealističtí umělci a další autoři jako Bohumil Hrabal, Egon Bondy, Ivo Vodseďálek nebo Vladimír Vokolek. Je nesnadné tvorbu těchto autorů zmapovat, jelikož se ineditní literatura vydávala ve velmi malých nákladech, a část tisků se nedochovala, například několik svazků edice *Půlnoc*. Některé texty se šířily jen ústně, jako Zahradníčkovy vězeňské básně.

Podívejme se podrobněji na činnost edice *Explosionalismus*. Založil ji výtvarný umělec, grafik, Vladimír Boudník, který byl autorem a zároveň i editorem publikovaných textů. Boudník se narodil 1924 v Praze. Vyučil se nástrojařem. V roce 1943 musel odjet jako student průmyslové školy na nucené práce do Německa. Po návratu zpět do Prahy se přihlásil na Státní grafickou školu, kterou v roce 1949 dokončil maturitou. Během školní docházky, v letech 1946–1947, vydal vlastním nákladem provolání *Národům!*, letáky, v nichž se snažil varovat před další možnou válkou. V roce 1949 uveřejnil první dva Manifesty *explosionalismu*, ve kterých postuloval svoji vlastní uměleckou teorii spočívající na kresebné nebo malířské interpretaci náhodných skvrn. Po ukončení školy pracoval jako propagační grafik na ředitelství národního podniku Kovošlužba. V roce 1950 absolvoval půlroční brigádu v kladenských hutích, kde se seznámil s dalšími brigádníky. Mezi nimi byl i pozdější spisovatel Bohumil Hrabal. Od roku 1952 byl Boudník zaměstnán v ČKD Vysočany jako nástrojař a později dílenský rýsovač. Svými originálními grafickými postupy, aktivní, strukturální a magnetickou grafikou, které vyvinul v druhé polovině padesátých let, zásadně ovlivnil československou uměleckou poválečnou scénu.

První známý strojopis označený jako součást edice *Explosionalismus* pochází z roku 1952. V edici Boudník zveřejňoval, až na jednu výjimku, své vlastní texty. Jeho literární a nakladatelská činnost dodnes stojí na pokraji zájmu širší i odborné veřejnosti, ale i přesto jeho literární a vydavatelské angažmá stojí za zmínku. Činnost edice nevypovídá jen o možnostech jednotlivců spolupodílet se na neoficiálním kulturním životě v padesátých letech, ale také obecně o možnostech svobodné literární tvorby u nás. Boudníkovy aktivity padesátých let jsou navíc úzce spjaty s osobností spisovatele Bohu-

mila Hrabala a jeho působením, a proto je žádoucí prozkoumat i vzájemné vlivy mezi těmito umělci.

Činnost edice Explosionalismus však nebyla dlouhá, trvala pouze necelý rok. Na začátku sedmdesátých let však edici obnovil Boudníkův žák, rovněž grafik, Oldřich Hamera. Edice Explosionalismus sedmdesátých let fungovala vedle samizdatových edic Petlice a Expedice a na jejím chodu se spolupodílely i další osobnosti kulturního života, především pak Hrabal. Překvapující je, že Hamerova vydavatelská činnost nebyla v odborné literatuře dosud zpracována. Nedotýká se jí ani v náznacích žádný z literárních vědců. Zmínky o ní najdeme snad jen ve vzpomínkách několika Hamerových přátel. Tato práce je tedy i prvním pokusem zmapovat v hlavních rysech Hamerovu vydavatelskou činnost.

Edici Explosionalismus můžeme chápat jako jednu edici, anebo jako dvě na sebe navazující samizdatové edice nesoucí stejný název. Právě na jejím příkladě můžeme poukázat na okolnosti fungování ilegálního tisku v padesátých a sedmdesátých letech a i později. Podívejme se podrobněji na to, za jakých podmínek vykonával svoji vydavatelskou činnost Boudník a za jakých Hamera. Jaké texty výtvarníci připravovali k vydání a proč.

EDICE EXPLOSIONALISMUS PADESÁTÝCH LET

Literární teoretička Gertraude Zandová vypracovala hlavní charakteristiku protosamizdatu padesátých let v Československu. Uvádí, že příznačné jsou pro něj, na rozdíl od samizdatů mladší doby, zkrácené nebo chybějící údaje na strojopisech, nekonsekventně a nepřesně uváděná výše nákladů, rok a místo vydání, jako i neexaktní opisy. Jelikož se ilegální vydavatelská činnost vymykala jakékoliv kontrole, nedá se určit šíře čtenářské obce. Můžeme však předpokládat, že čtenářský okruh zůstal značně omezený, i když texty putovaly od jednoho čtenáře k druhému, byly opisovány a dále šířeny. Samizdaty však plnily důležitou funkci. Autoři měli důvod své texty uspořádat, připravit je k vydání, byť neoficiálnímu, a zpracovat do definitivní podoby. Taková literární díla se na rozdíl od těch, jejichž autoři je předávali jen ústně nebo psali tzv. „do šuplíku“, lépe dochovala a mohla být po roce 1989 snadněji zpracována a připravena k oficiálnímu vydání (Zand 1998: 42–43).

Boudníkovi strojopisy, jednalo se o malé sešity formátu ca. A5 uprostřed spojené sešívačkou, měly vždy určitou tiráž, která obsahovala název edice, název díla i jméno autora, místo a datum vydání, často určené na den. Boudník občas připsal i značku psacího stroje, Olivetti, na kterém pracoval. U některých samizdatů se objevuje i vydání druhé, např. u textu Sebezáchrana. U takových můžeme spekulovat o celkově vyšším nákladu, a tím i širší čtenářské obci, i když i zde se značně omezeným počtem čtenářů.

Vznik edice Explosionalismus spadá do doby Boudníkova zaměstnání v Kovoslužbě. Tato okolnost, stejně jako fakt, že se koncem roku 1950 stal

Hrabalovým podnájemníkem v ulici Na Hrázi č. 24 a bydlel u něj do 3. června 1952 (Merhaut 2009: 91), značně napomohly k rozvoji edice. Ale již před rokem 1952 je u Boudníka cítit potřeba ovlivňovat dění okolo sebe nejen pomocí výtvarného umění, ale i psaným slovem. Jeho umělecká tvorba se skládala ze dvou rovnoprávných složek, složky výtvarné a složky literární, které se vzájemně doplňovaly.

O vzniku edice *Explosionalismus* Boudník prozradil: „Užil-li jsem slovo *EDICE*, je to tím, že mně byly směšné nabídky Fišera, který byl ‚ochoten‘ vydat abecedu¹ v edici své. A řeknu-li slovo edice, vzpomenu si v první řadě na Edici *ZODIAK*, jelikož má znak dvou ryb nad sebou a já míval akvária.“ (Boudník 1952b)

Boudník nechtěl být při vydávání svých textů na nikom závislý. Explicitně uvádí Egona Bondyho (vlastním jménem Zbyňka Fišera), který společně s Ivo Vodsedálkem založil na přelomu let 1950–1951 edici *Půlnoc*. Svazky edice vycházely většinou ve čtyřech, někdy i v šesti výtiscích, často však jen v jednom exempláři (Machovec 1993: 71–78). V roce 1952 uveřejnila edice *Půlnoc* některé z Hrabalových textů a také Boudníkovu báseň *Loď*. Právě „konkurenční boje“ mezi přáteli měly být důvodem vzniku edice *Explosionalismus* a také důvodem zesílení Boudníkovy literární činnosti (Merhaut 2009: 96).

Edici *Zodiak*, ke které se Boudník hlásil, založil Svatopluk Klír, který ji vedl v letech 1928–1948. Publikovali v ní jeho přátelé z řad výtvarných umělců, jako Emil Fila, Jan Konůpek, František Kobliha nebo Karel Hlaváček. Klír učil grafické techniky na Státní grafické škole a Výtvarné škole v Praze (Šnajdrová 1994: 51–52). Je tedy pravděpodobné, že Boudník byl z doby svého studia s výtvarně laděnou edicí *Zodiak* seznámen. Po roce 1948 už nebylo možné některé tisky distribuovat a rozpracované dokončit (Tamtéž). Na rozdíl od pozitivních zmínek o *Zodiaku*, hovoří Boudník o činnosti svých přátel spíše kriticky: „Kluci se vyžívají obdarováváním jeden druhého básněmi. Je to levný způsob získávání uspokojení.“ (Boudník 1993: 57) Jeho zápis však svědčí i o tom, že literární činnost přátel sledoval, do určité míry se jí zabýval a současně k ní zaujal určité stanovisko. „Vydávání“ básní a jejich distribuci chápal jako činnost, která tvořícímu člověku přináší jistý druh naplnění v umělecké sféře.

V neposlední řadě Boudník postupoval po vzoru toho, co mu v dopise z roku 1950 radil Hrabal: „Zbývá tedy to, co dělám já, co dělá Karel [Marysko] a všichni, co dělají novou dobu proti oficiální době: Napsat, udělat, poslat v opisech svým známým, příkladem a dopisem šířit to, co dýcháme, co žijeme, co jsme. A víc nelze, jiný způsob zatím nelze! Ač bychom mohli uvažovat o koupi cyklostylu! O tom budeme přemýšlet, protože TO BY BYLO MAXIMUM, co lze udělat, ať nás potom zavrou.“ (Hrabal 1996a: 361)

/1/ Boudníková série grafických listů, na kterých kresebně interpretuje písmena abecedy. Cyklus však zůstal nedokončený.

Je ironií osudu, že právě práce propagačního grafika v socialistickém závodě Boudníkovi umožnila využívat psací stroj, který byl nutnou podmínkou ke vzniku edice.² V Kovoslužbě se mu naskytla příležitost psací stroj nejen využívat pro své účely, ale dařilo se mu v pracovní době přepisovat i cizí texty. Jedním příkladem je básnická sbírka Egona Bondyho *Für Bondy's unbekannte Geliebte aneb nepřeborné bohatství*, která následně vyšla v edici Půlnoc. Bondy pak věnoval jeden exemplář i Boudníkovi. Na přebalu stálo: „Milému příteli Vladimíru Boudníkovi, bez jehož účinné pomoci nebyla by mohla tato sbírka býti vytištěna, věnuje tuto židovskou knihu autor.“ (Bondy 2014: 301) Vedle psacího stroje mohl Boudník využívat i dalších rozmnožovacích přístrojů, například rotaprint, na kterém tiskl závodní časopis.

Již v roce 1951, kdy edice Explosionalismus ještě „oficiálně“ neexistovala, vydal Boudník „za expl.“, tedy za explosionalismus nebo za explosionalisty, texty: „Heda“, „Musel jsem to vidět napsané, abych nezešlel“, „Vyšli jsme do ulic“, „Proč?“, „Ptal jsem se milenky“ (Merhaut 2009: 95) a útlou básnickou sbírku *Básně. Dortmund – Praha, 1943/1944* (Boudník 1951), ve které prezentuje svoji juvenilní básnickou tvorbu z období totálního nasažení v německém Dortmundu a krátce po něm a kterou věnuje své matce. V lednu roku 1952 vycházejí již pod hlavičkou edice texty „29. I. 1952“, „1. II. 1952“,³ v nichž Boudník literárně zpracoval svoji situaci v propagačním oddělení Kovoslužby. V únoru následovaly texty: „Noc pojednávající o dění jednoho večera u Hrabala“ – jedná-li se o popis skutečných událostí či o básnickou licenci zůstává otevřeno –, „Pamatuješ“, již zmiňovaná „Lod“, „Po umrzlých, sněhem poprášených dlažebních kostkách, šly dvě ženy“, dále „Sebezáchraňa aneb Propagace v praxi (smutná skutečnost)“, reflexe vlastního já a okolí spojená s kritikou komunistického závodu. Následovala zpověď „Milý příteli Satane“ a báseň „V ocelárně v tuto chvíli zapálili novou pec“, kterou můžeme vnímat jako kritický pohled na tehdejší praxi vysílání umělců do továren. V témže měsíci vyšel i Boudníkův text „Dialog“. Texty „Kouření, alkoholismus a vliv zrcadel na uzavírání mileneckých poměrů a manželství mezi lidmi se shodnými rysy na tváři“, „Ulice“, „Samota“ a „Maškarní ples“ zveřejnil v březnu téhož roku. V edici dále vyšla „Jedna sedmina“, „Boudníkovy deníkové záznamy“, „Kritika propagačního odd. na závodech a o vlivu nadřazených sil na výtvarníky“, „Miniatura“ a „Omluva“. V srpnu pak ještě několik „explosionalistických dopisů“ (Merhaut 2009: 95). Těmito byla činnost edice ukončena.

Svémi ranými texty z roku 1951 Boudník dokládá svoji nezávislost na edici Půlnoc, připouští však, že ho Hrabal a Bondy inspirovali, ovšem jinak, než předpokládali oni:

/2/ Zandová hovoří o paramytickém významu, který psací stroj pro spisovatele měl. Jako příklad uvádí Hrabala a jeho psací stroj značky Perkeo (Zand 1998: 47).

/3/ V pozůstalosti Antonína Hartmanna, zprostředkováno p. Kybalovou.

„Doktorovo napadení, že jsem byl inspirován hlavně F...⁴ k vydání krátkých reportáží a povídek pod označením ‚Edice explosionalismus‘ je přehnané. Začalo to ‚Hedou‘ (to je větou, rozepsanou po jednom slově na jedné stránce, doplněnou výstřižky obrázků z týdeníku) a spiskem ‚Musel jsem to vidět napsané, abych nezešílel‘; obě věci vydané v lednu, včetně několika dopisů. Tedy se tak událo před přečtením F...ových překladů Morgensterna a jeho posledních básní, které jsme spolu prepisovali až potom. Psal jsem lednové věci z vnitřní nutnosti a ve snaze dokázat si, že umím prorazit, chtěli. V únoru jsem psal dopis ‚Vyšli jsme do ulic‘ formou obdobnou, jako věci letošní. Byl bych idiot, kdybych tvrdil, že na letošních věcech není vidět vliv doktorův a F... Vždyť mnohé jsem psal po hádce s nimi a dialekticky je logické, že nebýt oněch hádek, nevznikly by ani tyto věci, ale nemohou být tak ješitní, aby nepřipustili, že mimo jejich bohorovné postavy mě ovlivňují i jiné prvky. Lze přiznat, že slovo edice jsem zvolil po styku s nimi. Minulý rok jsem psal ‚za expl...‘“ (Boudník 1993: 64)

Boudník musel znát pojem edice již z dřívější doby, o tom svědčí jeho zmínka o edici Zodiak, avšak jako záštitu pro svoji vydavatelskou činnost ho volí až po seznámení s Hrabalem a Bondym. Před rokem 1952 si svoji vydavatelskou činnost ještě s pojmem edice nespojoval.

Existence edice skončila s Boudníkovým odchodem z Kovoslužby. Neměl již přístup k psacímu stroji a podle jeho vlastních slov byl odkázán jen na „veřejné písárny“ a „ochotné lidi“ (Boudník, 1968). Jeho spisovatelská iniciativa však ukončena nebyla, dále pokračoval v koncipování explosionalistických dopisů určených různým kulturním institucím.⁵

Jeho literární produkce nemohla být ani svým obsahem, ani svojí formou v rámci socialistického realismu akceptována, jako nemohl být oficiálně přijímán jeho výtvarný směr, explosionalismus, pracující s fantazií a akcentující svobodu člověka. Svojí uměleckou teorií, i když to Boudník nikdy nezamýšlel, vytvořil protiklad k umění socialistického realismu. V obou svých uměleckých polohách vycházel ze své vlastní zkušenosti. Jeho literární texty jsou tedy do značné míry autobiografické. V textech „1. II. 1952“, „29. I. 1952“ nebo „Omluva“ ličí své prožitky z propagačního oddělení a tím kritizuje i každodenní procesy v celé socialistické společnosti. „Ulice“ je inspirována uměleckými akcemi, které pořádal od roku 1949 v Praze. I když povídka nemůže být zachycením jedné konkrétní akce – zdá se, že je psána s časovým odstupem⁶ –, přibližuje atmosféru dění. V dalších textech je tematizováno

/4/ Egonem Bondym.

/5/ Z tohoto důvodu je můžeme do jisté míry označit jako „oficiální“ dopisy. Jejich obsah totiž nebyl soukromý, nýbrž veřejný. Šlo především o rozšiřování myšlenek explosionalismu.

/6/ V zápisu ze 7. 3. 1952 Boudník uvádí: *Chci sepsat „Večer 27. X. 1950“, prožítý na ulici. Zatím je to torzo konceptu.* (Boudník 1993: 60) *O tři dny později: Dnes jsem dal reportáž „ULICE“ Pepovi z Malostranského podlouhí a JUDr. Hrabalovi* (Boudník 1993: 61).

nejen umění, které nespadá do tehdejšího rámce, ale například i sexualita jako v povídce „Noc“. Boudník se svým subjektivismem, plebejským způsobem vyjadřování, exaltací záznamu a tématy, která byla v socialistické společnosti tabuizována, zásadně liší od oficiálně vydávané budovatelské literatury.

Nejobsáhlejším Boudníkovým textem, který v edici Explosionalismus vydal, byla „Jedna sedmina“, deníkové záznamy, které začínají Boudníkovými zápisky z 8. VIII. 1951 a končí dnem 16. VI. 1952. Začátek i konec textu evokují, stejně jako už sám titul, fragmentárnost textu. Deník začíná větou: „1. až 5. strana úmyslně zničena. Psal jsem v době, v níž jsem se modlil.“ (Boudník 1993: 33) Dojem vytrženosti z kontextu působí i závěr textu: „Na Žižkově jsem se setkal v naší ulici se Zdeňkem Boušem a jeho bratrem. Vyhovuji Boušeho žádosti a házím mu z okna žiletku.“ (Boudník 1993: 96) Zdání formální neuzavřenosti podtrhuje také zvolená forma. Deníkové záznamy jsou strukturálně bezbřehým textem, na jednotlivé textové celky mohou neustále navazovat další, potenciálně skýtající určitou otevřenost dalšího děje.⁷

V „Jedné sedmině“ se Boudník zmiňuje i o vlastní spisovatelské činnosti, například o básni „Lod“ se v zápisu z 5. února 1952 dočteme: „Sepsaná legenda ‚Lod‘ inspirovaná loňským večírkem na Slovanském ostrově, pořádané n.p. K...“ (Boudník 1993: 56) 19. března 1952 píše: „V zaměstnání jsem byl celý den sám, tak jsem napsal čtyřstránkovou reportáž strojem ‚MAŠKARNÍ PLES‘.“ (Boudník 1993: 62)

„Jednu sedminu“ můžeme označit i jako angažovaný text v rámci Boudníkovy explosionalistického snažení. Dozvíme se v něm totiž nejen o každodenním dění okolo něj, například o Hrabalovi, Egonu Bondym a jejich společných diskuzích, ale navíc čteme i úvahy o světě, životě, Bohu, o Boudníkových vlastních experimentech na poli grafiky, jako i reflexe soudobého umění, především malířství. Stejně jako v provoláních z předcházejících let, nacházíme zde i Boudníkovy mírové myšlenky:

Bojím se, aby nebyla válka a aby lidé, k nimž mluvím a kteří jsou součástí mých představ, nezahynuli. Chci mír. Bojím se války! Jistě bych zavrhl všechny kladné hodnoty a ničil bych a zabíjel. Jak bych asi proklel okamžiky, kdy jsem věřil a opájel se snahou neškodit.

(Boudník 1993, s. 38)

/7/ Otevřenost uměleckého díla byla pro Boudníka především ve výtvarném umění velice důležitá. Jeho teorie explosionalismu se o ni opírala. Jako výchozí podnět si Boudník vybral skvrnu, kterou mohla být oprýskaná omítka, léta dřeva a další povrchy a interpretoval ji kresebně nebo malířsky. Později mu již stačilo vybranou skvrnu během pražských akcí pouze zapaspartovat. Učil své okolí dívat se na skvrny „jinak“. Interpretace je čistě individuální a opírá se o životní zkušenosti a představivost každého jedince. Boudníkovy vlastní grafická produkce pozdější doby byla velkým dílem abstraktní a počítala s fantazijní činností diváka, která měla za úkol umělecké dílo „dokončit“.

Boudníkův individuální život je prožíván jako umělecké sdělení, a podle toho je text stylizován. I když Boudník sugeruje autenticitu svých deníkových záznamů, není tomu tak: „Jsem slušný v oslovování! Asi s ohledem na to, že jednou budou mé zápisky čteny jinými.“ (Boudník 1993: 47) V jednom z dopisů Hrabalovi pak čteme:

Obsah jedné sedminy co do plnosti utrpěl z části tím, že jsem myšlenky zapisoval do sešitu, který byl lehce přístupný každému, kdo ke mně přišel na návštěvu. V podvědomí jsem byl touto myšlenkou ovlivňován.
(Boudník 1994: 68)

Podle Vladislava Merhauta, Boudníkovy životopisce,⁸ Boudník nevolil náhodně ani název svého textu: Název 1/7 je tedy taková část deníkových záznamů z celkového množství, jaké napsal. Když o tom názvu uvažoval, tak si říkal, že 1/8 je másla, 1/10 – na to je toho málo, 1/5 to toho zas napsal víc, – tak 1/7 (Merhaut 2004: 233–234). Boudník tedy text koncipoval pro určitou čtenářskou obec, což vysvětluje i charakter jeho obecných úvah. Proto musíme počítat nejen s literární stylizací, ale především i s určitou automytizací pisatele. Nelze tedy souhlasit s Merhautovým tvrzením, že Boudník neměl ambice vytvořit literární dílo: „On si pouze hrál a reagoval na impertinence svých kolegů, kteří si poezii a literaturu vybrali jako jejich hlavní obor činnosti.“ (Merhaut 2009: 96)

V „Jedné sedmině“ se dokonce dočteme o Boudníkových úvahách věnovat se psaní v silnější míře:

Člověk je takřka před rozhodnutím praštit načas s malováním a psát záměrně a ne jako nyní – příležitostně. (Napiši toho však tolik? Jako nyní, když jsem do psaní jen vrtal? – Možná mně půjde lépe kreslit, když nebudu zatížen cílevědomostí).
(Boudník 1993: 57)

Ještě před uveřejněním „Jedné sedminy“ v edici Explosionalismus ji dal Boudník Hrabalovi k posouzení. Současně uvažoval nad svým textem i on sám:

Děkuji Vám za Váš posudek jedné sedminy. Když ji čtu sám, uvědomuji si, co jsem ještě nenapsal, či co mám zapsáno jinde, a jsem roztěkaný. Na jedné straně jsem tomu rád, že mně sedmina nedává plné uspokojení. Vidím, že v mých mozkových závitech je ještě ledacos, co jsem dlužný dořešit.
(Boudník 1994: 68)

/8/ Vladislav Merhaut byl Boudníkovým spolupracovníkem v ČKD. Později uveřejnil dvě publikace o Vladimíru Boudníkovi. Prvním z nich jsou Merhautovy deníkové záznamy z let 1964–1968: *Zápisky o Vladimíru Boudníkovi*, Praha: Společnost pro Revolver Revue, 2004. Druhý titul má název: *Grafik. Vladimír Boudník*, Praha: Torst 2009.

Hrabal reagoval velice kladně:

Nazval bych to jakousi příručkou moderního umělce, jakousi Rukověťí, myslím též, že je tam zachycená celá problematika dneška a speciálně generace, která musí dělat. Jsem tomu vděčen, že jste mi to přinesl, a já se Vám revanšuji ČLOVĚKEM, kterého právě dopisují a který jako by byl výslednicí onoho napětí, oné exploze pozoruhodných kolem nás stojících skutečností.

(Hrabal 1996b: 364)

Hrabal vnímá Boudníka již v roce 1952, kdy na něj vrchol v grafické tvorbě ještě čekal, jako umělce, který dovede vystihnout problémy doby a který se může stát vzorem pro druhé. Jeho deník je podle Hrabala rukověťí, podle které mohou žít a tvořit další neoficiální umělci padesátých let. Boudníkovy osobní záznamy dostávají v Hrabalových očích všeobecný a symbolický význam. Boudník Hrabalovi dále píše:

Naše rozhovory jsem nepsal plně asi proto, jelikož jsme žili v těsném sousedství a člověk byl stále formován přítomností druhého, ať se již ten druhý mimoděk přihlašoval puštěným rádiem, točením vody či odchodem na záchod.

(Boudník 1994: 68)

Z tohoto úryvku je vidět, jak vzájemný vztah mezi oběma umělci fungoval. Boudník mluví o stálém formování jednoho druhým, přičemž i nepodstatné detaily hrály v tomto procesu roli. K objasnění Boudníkova způsobu vnímání a uvažování přikládám ještě další pasáž z tohoto dopisu:

Tisíci experimenty si člověk dokáže, že nejenom vnější podmínky v přítomnosti mají na něj vliv /vliv na jeho náladu/, ale i podmínky z minula, které akumuloval. Člověk je nositelem a nejenom zrcadlem. Je to logické, že v přítomnosti jej provází stále vliv přítomnosti, /dotyk nohou země, fyzické nejprimitivnější nárazy prostředí, výkřik jiného člověka./ Je to jemná mašinérie.

(Tamtéž: 68)

Boudníkův popis toho, do jaké míry a jakým způsobem může být člověk ovlivněn vnějším prostředím při tvorbě uměleckého díla, se zároveň podobá charakteristice totálního realismu Egona Bondyho, kterou vypracovala Gertraude Zandová (Zand 1998: 100–103). Vzájemné vlivy mezi literáty „na hlavní úvazek“ a Boudníkem tedy existovaly v několika rovinách, které není snadné dešifrovat. Společně všem umělcům bylo především hledání nových východisek a vlastního uměleckého výrazu. Boudníkův explosionismus však není reakcí na socialistický realismus, jako totální realismus Egona Bondyho nebo trapná poesie Ivo Vodsedálka, nýbrž reaguje na osobní váleč-

nou zkušenost se snahou navodit pozitivní změny v životě každého jednotlivce a tím i společnosti, aby se zabránilo další potencionální válce.

Neoficiální Spolek přátel Vladimíra Boudníka uveřejnil „Jednu sedminu“ v roce 1975, sedm let po Boudníkově smrti, v samizdatu podruhé. K tomuto vydání sepsal Hrabal své vzpomínky na Boudníka. Vznikl text: „Deník psaný v noci“, ve kterém spisovatel literárně zachytil vznik „Jedné sedminy“:

Básník Egon Bondy, který nás často navštěvoval, pokaždé když mu Vladimír četl ze svého deníku, dupal podrážkami svých malých střevíců do podlahy a křičival: Kurva fix! Než já najdu jeden takový obraz, tak prstíčkem musím překopat celý náměstí! A von jich celý stovky sype takhle z rukávu! Vladimíre, proboha! Pište básně, kurva fix.

(Hrabal 1990: 18)

Dodejme, že Jindřich Chalupický přirovnal ve své stati „Na hranicích umění“ Boudníkovu „Jednu sedminu“ k deníkovým knihám Demlovým (Chalupický 1990: 17). Texty „Noc“, „Ulice“, „Maškarní ples“ označil za deníková vyprávění na způsob některých textů Bretonových (tamtéž: 18). I když se s takovými příklady dá polemizovat (Pilař 1999: 112–113), svoji literární hodnotu Boudníkovy deníkové záznamy bezesporu mají.⁹

Výjimkou mezi texty, které Boudník v edici Explosionalismus uveřejnil, jsou dopisy Jana Reegeny. Reegen byl Boudníkuv spolužák ze Střední grafické školy, zemřel však již několik málo let po jejím dokončení, v červenci roku 1952, na tuberkulózu. Boudník vydal asi 22 dopisů, které mu Reegen v letech 1949–1952 napsal, a to hned v roce i měsíci jeho úmrtí („Poznámka vydavatele“ in *Vladimír Boudník a přátelé* 2014). Zařazení Reegenových dopisů do edice Explosionalismus mělo za cíl nejen vzdát poctu zesnulému příteli, ale zároveň propagovat explosionalismus. Reegen ve svých dopisech totiž píše o umění, a explosionalistickém tvoření, jako i o právě prožitě válce. Jeho myšlenky jsou podobné těm Boudníkovým:

„Vidět chrámy rozbořené, tato místa, kde se člověk chodil modlit, kde se stýkal se svým Bohem, – to mu rozbije srdce a jeho cit otupí vlivem rány a těchto explosí, vyvolaných těmi bytostmi s tvary člověka.“ (Vladimír Boudník a přátelé 2014: 69) Reegen sdílel spolu s Boudníkem obdobný životní

/9/ Část soudobých výtvarných kritiků na Boudníka pohlížela často jako na diletanta. Například Bohumír Mráz píše, že Boudníkovu psychické založení mu „podivuhodným způsobem umožňuje orientovat se v dobové situaci a instinktivně předjímat vývoj, k jehož pochopení nebyl intelektuálně připraven“ (Mráz 1966: 6). Avšak zapomíná se, že Boudníkovu studium na Státní grafické škole mu poskytlo solidní vhled do grafických technik. Stejně tak ho škola seznámila s dějinami výtvarného umění. Další znalosti získával samostudiem a v neposlední řadě i u Hrabala. Jen těžko si lze představit, že by Boudník v padesátých letech bez jakéhokoliv poučení, pouze intuitivně, dokázal napsat takové texty, které si vysloužily vysoké ohodnocení nejen u Hrabala, ale i u Chalupického.

pocit. Ve svých dopisech píše i o Boudníkových akcích v ulicích Prahy, při kterých byl účasten:

Již mnoho času, vzhledem k době, která nás dělí, uplynulo a mnoho se změnilo, a přece vzpomínka na shluk lidí, pozorující se zaujetím malíře skvrn Týnského chrámu, ta vzpomínka je něco jiného než vzpomínka, je to kus práce, kus činu, kus věčnosti. Je to něco, co nebledne. Zde by se hodila věta ‚Hlavou proti zdi‘, ať již by si to ‚lid‘ nebo nějaká individualita aplikovala jako nějaký pokus o něco nového. Pravou hloubku by asi těžko pochopili.

(Vladimír Boudník a přátelé 2014: 34)

Vydáváním textů dosáhl Boudník jejich určitého „zoficiálnění“, vstupoval tak do sfér spisovatelských, ve kterých se nacházeli jeho přátelé, hovořil k „veřejnosti“ a částečně jimi mohl ovlivnit dění okolo sebe. Boudník jimi chtěl promlouvat a ovlivňovat, stejně jako se snažil umělecky působit na kolemjdoucí při svých pouličních akcích. Do stejné kategorie patří i jeho agitace mezi spolupracovníky v ČKD, jež učil grafice, jako i zasílání dopisů, manifestů a ukázek explosionalistických výtvarných prací na různá kulturní pracoviště.

Boudník se ale v první řadě věnoval výtvarnému umění, které považoval za svůj hlavní obor. Literaturou se zabýval spíše okrajově. Spisovatelské prostředí ho však utvářet muselo, jelikož s ním žil v nutkavém napětí. Další motivací mohla být i čistící funkce psaní:

Chtěl bych napsat množství. Napíši-li, co mi vytane na mysl, mám pocit, jako když někdo na mne vybařnul, aby mě postrašil, a já se uklidňuji; nebo též stav jako před rozhodnutím se pro něco. Cítím takřka fyzickou nutnost psát.

(Boudník 1993: 65)

Potřebu tvořit a tím očistit sama sebe, vydat ze sebe nastrádané, zaznamenáváme u Boudníka již na konci čtyřicátých let. Jeho první texty, kterými se snažil oslovit veřejnost, byly mírová provolání a *Manifesty explosionismu*. Zandová ve své práci uvádí Boudníkovy manifesty jako první český samizdat po roce 1948 (Zand 1998: 45). Boudník je, na rozdíl od svých textů z roku 1951, do edice nezahrnoval. *Manifesty explosionismu*, stejně jako mírová provolání, byly angažované texty. V mírových provoláních se pokusil o analýzu příčin druhé světové války a varoval v nich před dalším možným válečným konfliktem. V *Manifestech explosionismu* pak zveřejnil vlastní uměleckou teorii.

Boudník je na konci čtyřicátých let tiskl jako grafické listy, u mírových provolání se jednalo převážně o suché jehly, stejně jako u *Prvního manifestu explosionismu*, u druhého využil techniku litografie. Citujme krátký úryvek z prvního z nich:

Rozhlédněte se kolem sebe! Na špinavou zeď, mramor, léta dřeva... Co vidíte, je vaše nitro. Nepodceňujte skvrny. Objeďte je prstem, překreslete na papír..., zmocňujte se svého nitra. Proč se dávat stále více ovlivňovat cizími vzory a epigonsky se jim plazit u nohou? Tvořte z vlastních podnětů. Máte co světu říci! Věřím, že z vašich řad vyrostou noví géniové. Géniové zdravého života.

(Boudník, *Manifest explosionismu I*, 1949)

Jedná se o texty apelativní, mířící na širokou čtenářskou obec s cílem ji měnit. Jako mediální formu zvolil Boudník leták, který znal jak ze svého totálního nasazení v Dortmundu, tak z Prahy jako formu „duchovního boje“ (Flugblätter: on-line) za mír. Volba grafických technik byla pro něj v letech 1947–1949 asi jedinou možností, pomocí níž mohl své texty sám rozmnožovat a dosáhnout většího nákladu. Ostatně grafika se jako reprodukční médium užívala již řadu let. Státní grafická škola mu zřejmě nabízela dostatek prostoru využívat i mimo vyučování tiskařské lisy a další rozmnožovací stroje.

Tisky pak distribuoval do svého okolí. 27. září napsal svému spolužákovi ze Státní grafické školy, Milanu Bubákovi, že manifest do konce července zaslal na všechna oficiální místa (Boudník 1993: 5). V dopise z dubna 1953 píše Stanislavu Vávrovi,¹⁰ že odeslal celkem 500 manifestů a 1200 dopisů (Boudník 1993: 75). Na svá mírová provolání, manifesty, ani „oficiální“ dopisy však nezaznamenal žádnou odezvu, první reakce přicházely až s Boudníkovým rostoucím postavením výtvarného umělce v šedesátých letech. Množství jím vytištěných exemplářů ani šíře čtenářů se dnes již nedá určit. Boudník totiž manifesty tiskl i v době pozdější, pomocí rotaprintu zhotovoval kopie, existuje i strojopisný přepis *Druhého manifestu explosionismu*. S jistotou však můžeme tvrdit, že jejich náklad mnohonásobně převyšoval běžný náklad edice *Explosionismus*.

Rozdílné rozmnožovací prostředky, rozdílná forma i intence textů ho nejspíše vedly k tomu, mírová provolání a manifesty do edice zpětně nezařazovat. S Zandovou však můžeme souhlasit, manifesty představují jedny z prvních samizdatů po roce 1948 u nás. Boudník si však rozsah své činnosti uvědomoval až zpětně a až zpětně ji i pojmenoval. Své texty z roku 1951 nejdříve vydal, ale až později svoji vydavatelskou činnost charakterizoval jako edici. V případě manifestů dokonce označil a chápal *První manifest explosionismu* jako manifest až se zpětnou platností. Původní název zněl: *Umění – explosionismus*, a i slovo *explosionismus*, název uměleckého směru, bylo do matrice vryto až dodatečně (Merhaut 2009: 51).

/10/ Stanislav Vávra je český básník a spisovatel. V padesátých letech 20. století byl spolu se svým bratrem Vladimírem Vávrou, Jiřím Šmorancem a Zdeňkem Buřilem členem surrealistické skupiny Libeňští psychici. Patřil do okruhu přátel Bohumila Hrabala. Byl spoluúčastníkem pozdějších Boudníkových pouličních akcí.

Přestože edice Explosionalismus neexistovala dlouho a její základ tvořily texty jedné osoby, podařilo se v ní Boudníkovi v krátké době publikovat širokou škálu textů, které se staly východiskem pozdějších ilegálních vydání za součinnosti Spolku přátel Vladimíra Boudníka v sedmdesátých a osmdesátých letech, a částečně také motivací Hrabalova psaní.¹¹ Po roce 1989 se samizdatové tituly staly základem oficiálního vydání Boudníkových textů *Z literární pozůstalosti*. Texty edice Explosionalismus jsou také určitým svědectvím své doby čekajícím na další literárně-historické zhodnocení.

HAMEROVA OBNOVENÁ EDICE EXPLOSIONALISMU SEDMDESÁTÝCH LET

Na počátku sedmdesátých let založil výtvarník Oldřich Hamera samizdatovou edici, kterou nazval na počest svého tehdy již zesnulého přítele: edice Explosionalismus a přihlásil se tím k Boudníkovu odkazu. Hamera se s Boudníkem seznámil v roce 1964 v ČKD Vysočany, kam musel tehdy jako dvacetiletý po vojenské službě nastoupit. S Boudníkem se spřátelil a stal se jeho žákem, kterému Boudník předvedl všechny své grafické techniky, a Hamera se v nich začal zdokonalovat. Boudník ho seznámil i s teorií explosionalismu, kterou Hamera přijal za svou, a přivedl ho ke svým přátelům, například k Hrabalovi nebo Jiřímu Kolářovi.

Hamera pocházel z buržoazní rodiny, jeho otec spoluvlastnil před válkou továrnu na barvy a laky, a tudíž bylo Hamerovi zakázáno studovat. Vyučil se tedy zámečníkem. V ČKD pracoval do roku 1968, kdy musel ze závodu odejít. Přешel do Střediska výstavby a architektury na Václavském náměstí v Praze a vyučil se tiskařem na maloofsetových strojích.

Znovuobnovená edice Explosionalismus měla však již jiný charakter a fungovala za zcela jiných podmínek než Boudníková edice v padesátých letech. Hamera, na rozdíl od Boudníka, edici neobnovil, aby mohl publikovat svoji vlastní literární tvorbu, nýbrž publikoval texty cizí. Byl přesvědčen, že tyto nebudou jinak nikdy vydány. Šlo mu především o jejich uchování a znovuvzkříšení. K obnovení edice tedy bezpochyby přispěla doba normalizace a její zákazy. Mezi oběma edicemi však existuje spojnice; je jí obdobný myšlenkový obsah. Hamera navíc v edici Explosionalismus často publikoval i Boudníkovy texty. Od převážně strojopisných edic sedmdesátých let se edice lišila. Hamera využíval soudobých rozmnožovacích strojů ve Středisku výstavby a architektury. Nebyl odkázán pouze na psací stroj.

Připomeňme, že ještě před znovuoobením edice, obdobně jako před ním Boudník, vydával Hamera letáky, které zhotovil pomocí grafických tech-

/11/ Když se Spolek v roce 1973 rozhodl vydat *Poctu Vladimíru Boudníkovi* s Boudníkovou *Jednou sedminou*, Hrabal napsal jako příspěvek do sborníku již zmiňovaný text *Deník psaný v noci*, v němž vzpomínal na společně prožitou dobu a jenž se měl stát i prvotním impulsem k práci na knize *Nežný barbar* (Merhaut 2009: 368 a 373).

nik a kterými chtěl ovlivnit vývoj ve společnosti. Grafické techniky mu totiž dovozovaly v srpnu roku 1968 vytvářet plakáty, do kterých umísťoval různé citáty a protisovětská hesla. Hamerovi přátelé tyto grafické listy připevňovali na zdi a dřevěné ploty libeňských domů na trase od Balabenky k dnes již zrušenému Hornímu nádraží v Libni. Sověští vojáci projíždějící touto cestou plakáty strhávali, ale Hamera tiskl další. Těž v důsledku této aktivity byl nucen z ČKD odejít.

Ve Středisku výstavby a architektury pracoval na strojích určených k vydávání katalogů a dalšího reklamního materiálu, a tak mohl vydávat samizdatovou literaturu ve velmi dobré kvalitě. Literární díla zveřejňoval v podobě volných listů, vázaných sešitů, ale i knih. Pracoval na ofsetových strojích, především na Romayoru. Středisko výstavby a architektury mohlo nakupovat v zahraničí, a tak měl k dispozici barvy německé výroby Hartmann, které byly na svoji dobu vysoce kvalitní. Hamera začal s tiskem různých experimentovat. Čtyřbarevný tisk mu nevyhovoval, začal tedy tiskovou desku leptat, aby tak vytvořil potřebné šedé škály. Podobně postupoval při tisku samizdatů a především pak v tisku faksimilním. Seznámil se také s řadou odborníků, kteří mu při jeho ilegální činnosti radili (Hamera, audiozáznam, 21. 1. 2015).

Avšak i v sedmdesátých letech zůstává situace kolem ineditní literatury velice nepřehledná. Existují samizdaty, které Hamera vytiskl a podepsal svým vlastním jménem. U některých použil pseudonym D. Z., který s obměnou na D. Ž. nebo jako D. Ž Bor používal Vladislav Zadrobílek, se kterým Hamera spolupracoval. Pokud samizdaty nebyly označeny vůbec, dá se zpětně jen těžko dohledat nebo prokázat jejich autorství. U některých samizdatů Hamera nefiguroval jako jejich vydavatel, ale podílel se na technickém řešení, tisku či na montáži. Takové svazky lze dnes jen stěží označit či dohledat. Přesto se pokusme podat určitý přehled titulů, které Hamera v edici Explosionalismus vydal.

V roce 1974 to byl *Corpus delicti*, kterým se vrátil ke svému učiteli, Boudníkovi. *Corpus delicti* je výběr Boudníkových kreseb a dopisů z let 1956–1957, které byly inspirovány Boudníkovou láskou k mladé Ireně, jež pracovala ve výpočetním středisku ČKD. Boudníkovy kresby jsou plné symbolů lásky i žalu. Snoubí se v nich protiklady radost a bolest, láska a smrt. Můžeme na nich vidět probodnutá srdce, šípy, lodě, rybářské sítě. Podle Merhauta se však Boudník s Irenou v podniku téměř nestýkal (Merhaut 2009: 153), sloužila mu pouze jako múza. Hrabal, který ke *Corpus delicti* napsal závěrečné slovo, ale nebyl vzhledem k politické situaci uveden, svědčí o podobném:

Vladimír se zamiloval ve své fabrice do mladičké dívky pracující u počítačícího stroje, zasnoubil se s ní bez jejího vědomí, a zdá se, že ji ani nepolíbil. [...] Vladimír z tak minimálních podnětů vytvořil maximální napětí a Corpus delicti je

řetězovou reakcí symbolů utrpení a lásky, variací téměř všech forem vivisekce, dramatizací zdánlivě banálních událostí, které Vladimír vždycky uměl hnát na ostří nůžek a nožů.

(Hrabal 1974)

Hrabal označil cyklus za celistvý, výtvarně literární text i test (Hrabal 1974), upozornil na propojení výtvarného umění a literatury, na fenomén, který Hrabala zajímal, protože i on do literatury vnášel prostředky a metody výtvarného umění. Bibelot byl věnován Spolkem přátel Vladimíra Boudníka Boudníkovi k jeho nedožitým padesátým narozeninám. I když byl obsah *Corpus delicti* vybrán a vytisknut až po Boudníkově smrti jinými – nevíme, jestli by Boudník o takovém spojení svých kreseb a textů také uvažoval – znovu se potvrzuje ono propojení literární a výtvarné složky v jeho díle. Reagoval jak literárně, tak i výtvarně na jeden výchozí podnět.

Hamera se u *Corpus delicti* pokusil o černobílý faksimilní tisk. Bledě modrou a růžovou pastelku, stejně jako kresebnou stopu po grafitu musel přenést do šedých škál na kovolist. Z kovolistu udělal výtažky a *Corpus delicti* vytiskl. Jednalo se o technicky složitou záležitost vyžadující znalosti z oblasti polygrafie.

O dva roky později vydal *Cholupický den* Ladislava Klímy, s ilustracemi Jiřího Koláře. Šlo o dopis ze dne 20. 5. 1914, který byl adresován Antonínu Pavlovi. Pro pochopení myšlenkové kontinuity autora, byly do bibelotu vybrány i pasáže z dalších dopisů, které *Cholupický den* o několik dní předchází. Ve stejném roce Hamera připravil k tisku text Jindřicha Chalupického: *O dada, surrealismu a českém umění*. U samizdatu *Portrét českého umělce – Pravoslav Kotík*, zhotovil přebal, provedl typografickou úpravu a vazbu. Výběr Kotíkových děl provedl Hrabal, který je také sestavil a napsal k nim úvodní text. Jednalo se o poctu umělci, jenž

[...] je navíc nežným a bystrým obdivovatelem přírody, který dialektikou tvůrčího nepokoje dosahoval a dosáhl přesných zkratk vnitřního napětí, kterým je nabita hmota i člověk. Tak Pravoslav Kotík se dobral k témuž tvůrčímu vědomí a životnímu stylu zrovna tak, jako Vladimír Boudník, k humánní abstrakci, kterou podšil svoji lidskou i věčnou věčnost.

(Hrabal 1976)

Kresby a grafiky Pravoslava Kotíka Hamera vydal již jako barevné faksimile ve volné ale i vázané podobě. Podnět k výrobě tohoto samizdatu dal Kotíkův dopis určený ÚVKŠČ, ve kterém se rozešel s komunistickou stranou a vrátil všechna jemu přiznaná ocenění, která byla spojena i s finančním ohodnocením. Následně se začal věnovat abstrakci. Hlavním iniciátorem vzniku samizdatu byl František Mach, ortoped z nemocnice Bulovka, který společně s Hrabalem vytištění textu u Hamery objednal. Hrabal celé vydání financoval.

Kotíkův text se však nakonec součástí samizdatu na přání Hrabala a Kotíkovy rodiny nestal. Byl volně vložen jen do některých tisků určených pro úzký okruh přátel (Hamera, audiozáznam, 7. 6. 2015). I u samizdatových titulů se tedy uplatňovala autocenzura.

Asi nejznámějším Hamerovým vydavatelským počinem bylo uveřejnění: *Intimního deníku Karla Hynka Máchy* z roku 1835. Jednalo se, v roce 1976, o první úplné vydání Máchova deníku v dešifrované podobě u nás. Hamera ho doplnil ilustracemi Jiřího Koláře, několika malými prolážemi¹². Vydání převzalo torontské nakladatelství 68 Publishers, které jej v roce 1980 uveřejnilo pod názvem *Byl lásky čas* se dvěma Kolářovými kolážemi na obálce. U nás vyšel *Intimní deník* oficiálně až v roce 1993 v nakladatelství Český spisovatel.¹³

V předmluvě k Hamerově vydání se píše:

Jsmo přesvědčeni o tom, že by K. H. Mácha deník vůbec nepsal, kdyby nepočítal s jeho zveřejněním. Dokonce k těm nejintimnějším šifrovaným pasážím uvedl v rukopisu na straně 25 klíč, podle kterého Jakub Arbes dešifroval dva listy uložené tehdy v depozitáři Umělecké Besedy a otiskl je kromě intimních pasáží v Rozhledech literárních I. 1886, str. 26.

Nebyl to tedy Máchův úmysl utajit šifrovaný text navěky. Neměl co tajit. To sama doba šifrovala věty, které neodpovídaly tehdejší konvencím, aby se teprve dnes objevily v plném znění a postavily se stejně tak jako kdysi proti měšťáckému puritánství a lži.

(Anon. 1976)¹⁴

Vydáním deníku Hamera protestoval proti prudérnosti vládnoucího režimu, chceme-li jeho lžím a zamlčování informací. V jeho postoji je cítit i odhodlanost surrealistických umělců setřít z Máchy pel básníka lahodného máje, lásky a hrdliček (Hoffmeister 1995: 71). Poznamenejme, že Hamera se zabýval Máchovou tvorbou i ve svém grafickém díle. Již v sedmdesátých letech vytvořil cyklus monotypů na téma Máj, který v následujících letech stále rozšiřoval dalšími interpretacemi básnické skladby. Za vydání *Intimního deníku* obdržel Cenu Jiřího Koláře za literaturu, kterou Kolář v letech 1974–1978 uděloval. S touto cenou byla spojena i poměrně vysoká finanční odměna. Vedle ocenění se však Hamera dočkal i policejního vyšetřování.

/12/ Proláž jako druh koláže definoval Jiří Kolář. Výchozí reprodukce se „proloží“ reprodukcí jinou. Vzniká tak dialog dvou obrazových jednotek.

/13/ Avšak v úvodu vydání Pavla Vašáka z roku 2007 autor konstatuje, že jde o první vydání pracující s metodami matematické lingvistiky, které obsahuje přesnou dešifraci Máchova textu a odstraňuje chyby v dosavadní dešifraci (Vašák 2007: 5).

/14/ Josef Kroutvor však upozornil na omyl. Arbes neměl k dispozici klíč, ale k rozluštění došel induktní metodou. Klíč nebyl zaznamenán v deníku ale v Máchově Zápisníku (Kroutvor 2003: 86).

V roce 1987 uveřejnil vzpomínku na Jaroslava Kladivu, která se skládá z textů Karla Marysky „Za Ph. Dr. Jaroslavem Kladivou“ a Hrabalovy literární koláže „Svěcení jara“. Hrabal v ní píše:

Toto rekviem je montáž veršů T. S. Eliota v překladu Jiřiny Haukové a Jindřicha Chalupeckého: Pustá zem, a mého textu, který jsem přednesl nad rakví přítele. Nazval jsem dodatečně tuto koláž: Svěcení jara, protože Jaroslav Kladiva miloval Igora Stravinského: Sacre du printemps. T. S. Eliot v poznámkách k Pusté zemi vysvětluje: Datta. Dayadhvam. Damyata znamená. Dej, Měj soucit, Ovládej. A Shantih je závěrečná formulace Upanišád: Mír, který je vyšší než všechny rozum. (Hrabal 1987)

Tímto textem se Hrabal vrátil k umělecké metodě literární koláže, kterou začal používat v padesátých letech. Literární koláž mu totiž dovolila kombinovat písemné prameny z různých zdrojů a vytvářet tak konfrontace, neočekávaná setkání, která ústí k novému estetickému účinku. Součástí „Svěcení jara“ byl i obrazový doprovod, jeden z Hamerových strukturálních monotypů, a „Ukřížování“ Josefa Jíry, které z Jírovy matrice natiskl Hamera (Hamera, audiozáznam, 7. 6. 2015). V bibelotu měla být uvedena i „Kladivova řeč nad rakví Jana Palacha“, kterou přednesl v roce 1969 ve funkci děkana Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Josef Jíra, Hrabalův přítel, se však postavil proti a podle Hamery měl ovlivnit i Hrabala, který nakonec s vydáním Kladivovy řeči nesouhlasil. Tato byla opět volně přiložena jen k několika málo vydáním (Hamera, audiozáznam, 7. 6. 2015).

O okolnostech, které vydání samizdatu doprovázely, Hrabal později napsal:

... já se to bojím napsat, ale už jsem vypil tolik fínské voděňky, že jsem ztratil zábrany... na konci toho In memoriam byl text Jaroslava Kladivy, jeho Řeč nad rakví Jana Palacha, pan rektor Starý vedl tenkrát ten kondukt a Jarda měl tu pohřební řeč, kterou jsme chtěli zakončit toto In memoriam, už tam ta pohřební řeč byla, ale pak jeden z nás řekl, že to ohrozí jeho možnosti publikovat, vystavovat, a že by bylo jeho záchranou, aby byla ta řeč Jaroslava Kladivy vyškrtána, že jinak by se nemohl toho In memoriam zúčastnit... a tak jsme ji my nikoli statečně vyškrtnuli, jediný, kdo si ji nechal, byl statečný Oldřich Hamera... to není omluva, to není vysvětlení, to je fakt, že i já jsem byl zbabělý, i já jsem to dovolil, a já jsem ten, který jsem byl, ten, který vysvětloval prvnímu tajemníkovi čtvrtého oddělení Müllerovi, proč se hroutím nad neexistující hrozbou... (Hrabal 1993: 51)

Z téhož roku pochází i vzpomínka na tehdy již zesnulou Hrabalovu manželku Elišku „Milostný dopis, Věštba“. Bibelot je uveden fotografií ze svatby Hrabalových, po níž následuje Hrabalův dopis budoucí ženě, který je adresován z Libně do Vídně. Na závěr vidíme fotografii ze smuteční síně, na níž

je před rakví s věnci vidět už jen Hrabal. Uprostřed publikace je přes celou dvoustranu umístěna roláž¹⁵ sestavená z těchto dvou fotografií, kterou zhotovil Hamera a která je jakousi syntézou Hrabalova života, symbolem, ve které se pojí začátek a konec, život a smrt. Bibelot vznikl na Hrabalův popud, jelikož chtěl vytvořit věcnou vzpomínku pro účastníky smutečního obřadu. Hamera sehnal ruční papír, text vytiskl, nechal ho svázat v tiskárně cenin u jednoho ze svých přátel a za několik málo dní Hrabalovi přinesl.

Nedatováno je vydání Nezvalova *Sexuálního nokturna*, které Hamera vytiskl v počtu 25 kusů a které mu v tiskárně České spořitelny tajně svázel knihař Alexander Puškin, potomek romantického spisovatele (Hamera, audiozáznam, 7. 6. 2015). Formát knihy, včetně Štyrského koláže, je na rozdíl od původního vydání z roku 1931 zvětšený.

Hamera edice Explosionalismus vynikala svojí dobrou kvalitou, která se odráží jak v kvalitě tiskové, tak i v typografické úpravě. V bibelotech umělec využíval ilustrace Jiřího Koláře, své vlastní monotypy a koláže. Na přání Hrabala i grafiky Josefa Jíry (Hamera, audiozáznam, 7. 6. 2015).

V roce 1985 začal Hamera spolupracovat s Václavem Kadlecem. Vstoupil do Pražské imaginace a vytvořil pro ni grafickou značku. V září vychází za Hamerovy spolupráce *Labuť avonská*, tři texty Bohumila Hrabala, které byly určeny Jiřímu Kolářovi k narozeninám. Bibelot začíná motem Andyho Warhola: „Alles ist hübsch“ a pokračuje texty: „Collage – una res multis modis, Koláže“ Jiřího Koláře (Una res multis modis) a „Dopis příteli“. V bibelotu najdeme také dvě z Kolářových roláží.

Společně s Pražskou imaginací se Hamera podílel i na vzniku dalšího bibelotu k sedmdesátým pátým Kolářovým narozeninám. Obsahoval texty Jana Skácela „Poděkování“, „Není dne“ Karla Šiktance, Hrabalův „Dopis příteli“ a „Zprávu o kavárně Slavia“ Ludvíka Vaculíka. Jako obrazový doprovod slouží Hamerův monotyp „Pocta Jiřímu Kolářovi“ a jedna z roláží Jiřího Koláře.

V témže roce Hamera spolupracoval na přípravách k vydání „Pocty Vladimíru Boudníkoví“ k nedožitým pětadesátinám. Byly v ní texty historiků umění Jiřího Chalupeckého, Bohumíra Mráze, Antonína Hartmanna, Arseny Pohribného, Miroslava Lamače, Jiřího Valocha a texty samotného Boudníka jako „Omluva“, „Samota“, „Noc“, „Ulice“ a další. Samizdat je doprovázen Boudníkovými ranými výtvarnými pracemi, především kresbami, litografiemi a dřevořezy.

Následovala pocta *Josef Jíra: 60* s texty Jaroslava Klady a Bohumila Hrabala doplněná Hamerovým vlastním monotypem a monotypem Zdeňka Boušeho.¹⁶ Pražská imaginace vydala i Hrabalovu *Grayhound story* a *Dopis*

/15/ Roláž je druh koláže, kterou definoval také Jiří Kolář. Východí reprodukce se rozstříhá na stejně široké pruhy, které umělec může buď kombinovat s dalšími reprodukcemi, nebo východí obraz multiplikovat.

/16/ Zdeněk Bouše byl Boudníkovým spolužákem na Státní grafické škole v Praze. Stal se přítelem Bohumila Hrabala i Oldřicha Hamery.

Dubence z listopadu roku 1989. Obě vydání Hamera graficky upravil. Záhy se však na vydavatelské aktivitě Václava Kadlece přestal podílet.

Figuroval však i u jiných nakladatelství. Spolupracoval například s Vladislavem Zadrobílkem, který v letech 1971–1989 vydával literaturu o hermetismu, výtvarném umění a také literaturu beletristickou. Spolupodílel se na přípravě časopisu *Ztichlá klika* (Placák 2015). V těchto případech se však jednalo o spolupráci na vydávání bibliofilů, ale již ne o vlastní edici.

V sedmdesátých letech se kolem Hamery soustředila skupina lidí, jež s ním spolupracovala. Nejdůležitější osobností byl Hrabal, který se na vydavatelské činnosti edice *Explosionalismus* podílel jak finančně, tak i svými vlastními texty. On i jeho přátelé si samizdaty i objednávali (Chalupecký, Mach) a Hamera je pod hlavičkou edice vydával. Nemohl tedy často samostatně rozhodnout o jejich konečné podobě, která se řídila přáním zadavatele.

Zdá se, že i u samizdatové literatury existovaly různé „stupně nebezpečí“, které mohl titul vydavatelům způsobit. Skupina spoluautorů byla často názorově nejednotná (Jíra a Hrabal versus Hamera). Pocta Jaroslavu Kladivovi byla pro většinu přijatelná, ale bez řeči věnované Janu Palachovi. Obdobně bylo v případě Pravoslava Kotíka rozhodnuto jeho dopis komunistické straně neotisknout. Vydané bibeloty jsou tedy výsledkem určitého kompromisu. Je zřejmé, že autocenzura fungovala i v rámci ineditní literatury. Jména zadavatelů zůstávala povětšinou utajena. Jednalo se zejména o ty, kteří figurovali jak na neoficiální, tak i na oficiální umělecké scéně. Podpis na samizdatu by jim tedy mohl znemožnit oficiální tvorbu. Například Hrabalovo jméno najdeme jen u některých Hamerou vydaných bibelotů.

ZÁVĚREM

Dva grafici, Vladimír Boudník v padesátých letech a Oldřich Hamera v letech sedmdesátých a osmdesátých, vedli samizdatovou edici *Explosionalismus*. Boudník v edici vydával své vlastní texty, které zapadaly do jeho konceptu šíření *explosionalismu*, jako vlastní umělecké metody, která měla sloužit k lepšímu pochopení výtvarného umění a také diváka vést k vlastní umělecké činnosti, a tímto iniciovat společenské změny. Propagoval umění, které se vymykalo z rámce socialistické ideologie, což mohlo mít pro Boudníka nepříjemné následky. Stejně tak se z rámce oficiální literatury vymykaly i samotné Boudníkovy texty. Najdeme mezi nimi básně, kratší povídky i deníkové záznamy, které vysoce oceňoval Hrabal. Přestože edice *Explosionalismus* ukončila poměrně záhy svoji činnost, Boudník v ní vydal texty, které se i později, v sedmdesátých a osmdesátých letech, staly předmětem zájmu neoficiální umělecké scény, která se formovala kolem Hamery a Hrabala a jejich vydavatelských aktivit.

Oldřich Hamera převzal od Boudníka myšlenku *explosionalismu* a v 70. letech se rozhodl pro znovuoobnovení edice. Pracoval však již za zcela

jiných podmínek a většinou také za přímé podpory Hrabala. Vybíral takové texty, které nemohly vyjít oficiální cestou, mezi nimi i texty Boudníkovy nebo Hrabalovy. Někteří z okruhu Hamerových přátel se na činnosti edice spolupodíleli, ať již finančně nebo svými příspěvky, a měli vliv i na výsledný produkt. Často se jednalo o kompromis, se kterým musela souhlasit skupina zadavatelů a přispěvatelů. Hamera se snažil především o dobré technické zpracování a grafickou úpravu textů. Svá vydání často doplňoval ilustracemi, ať již originálními nebo tištěnými ofsetem, což by nebylo bez Hamerových znalostí a zkušeností z polygrafie možné.

Činnost obou umělců však nebyla do dnešní doby systematicky zpracována. Chybí podrobná analýza Boudníkových textů, stejně jako i ucelený přehled Hamerovy vydavatelské činnosti. Situace je ztížená i tím, že se v obou případech jedná o umělce, kteří se vyjadřovali několika médii. Boudníkova literární a výtvarná činnost jsou provázány natolik, že bychom je neměli posuzovat odděleně, ale jako jeden jediný výsledek uměleckého snažení. Hamerův zájem o grafické techniky, a to i v užité podobě, ho přivedl k výrobě a tisku ineditní literatury. Literární vědec se však zabývá pouze literaturou a výtvarný teoretik jen výtvarným uměním. Avšak v případě edice *Explosionalismus* a jednotlivých uměleckých subjektů musíme hledat vzájemné spojitice mezi jednotlivými žánry a umělecké dílo neposuzovat jen z jediného úhlu pohledu.

PRAMENY

BOUDNÍK, Vladimír

1949 *Manifest explosionismu č. 1.*, 24. 3. 1949 (Praha: samizdat); originál in PNP LA, nezpracovaný fond Vladimíra Boudníka nebo Galerie hlavního města Prahy; přepis in LARVOVÁ, Hana: *Vladimír Boudník 1924–1968* (Praha 1992: Galerie hlavního města Prahy), s. 22; nebo částečný přepis in MERHAUT, Vladislav: *Grafik Vladimír Boudník* (Praha: Torst), s. 47–50
1949 *Manifest explosionismu č. 2.*, 15. 4. 1949 (Praha: samizdat); originál in PNP LA, nezpracovaný fond Vladimíra Boudníka; přepis in MERHAUT, Vladislav: *Grafik Vladimír Boudník* (Praha: Torst), s. 50–51

1951 *Básně. Dortmund – Praha, 1943/1944* (Praha: samizdat); v pozůstalosti Antonína Hartmanna; zprostředkováno p. Kybalovou

1952a *Sebezáchra* (Praha: Edice Explosionismus); v pozůstalost Antonína Hartmanna; zprostředkováno p. Kybalovou

1952b „Koncept dopisu neznámému adresátovi“, 5. 4. 1952, Praha; v přepisu Vladislava Merhauta; v archivu autora

1968 „Boudník Vladimír Antonínu Hartmannovi“, 04. 11. 1968; dopis, v přepisu Vladislava Merhauta; v archivu autora

1993 *Z literární pozůstalosti* (Praha: Pražská imaginace)

1994 *Z Korespondence II* (Praha: Pražská imaginace)

HAMERA, Oldřich

2015 Rozhovor s Oldřichem Hamerou, 21. 1. 2015; audiozáznam, nepublikováno; v archivu autora

2015 Rozhovor s Oldřichem Hamerou, 07. 6. 2015; audiozáznam, nepublikováno, v archivu autora

LITERATURA

ANON.

1971 „Předmluva ke knize K. H. Mácha: Intimní deník“ (Praha: Edice Explosionismus); *Flugblätter in Bunker Dortmund. Erforschung und Dokumentation von Luftschutzanlagen in Dortmund* [on-line]. ©2002 – 2015 [přístup 23.10.2010],
Text dříve dostupný z: <http://www.bunker-dortmund.de/index.php?page=375>

BONDY, Egon

2014 *Básnické spisy I. 1947–1963* (Praha: Argo)

HRABAL, Bohumil

1974 „Závěrečné slovo“; in idem: *Corpus delicti* (Praha: samizdat)

1976 *Portrét českého umělce* (Praha: samizdat)

1987 *Svěcení jara* (Praha: samizdat)

1990 „Deník psaný v noci“; in idem: *Něžný barbar* (Praha: Odeon)

1993 *Večerníčky pro Cassia* (Praha: Labyrint)

- 1996a „Dopis Vladimíru Boudníkově“; in idem: *Ze zápisníku zapisovatele* (Praha: Pražská imaginace), s. 361
- 1996b „Dopis Vladimíru Boudníkově“; in idem: *Ze zápisníku zapisovatele* (Praha: Pražská imaginace), s. 364
- HOFFMEISTER, Adolf
- 1995 „Poznámka o vylhané podobě básníkově“; in *Ani labuť ani Lúna. Sborník k 100. výročí smrti K. H. Máchy* (Praha: Concordia); přetisk 1. vydání z roku 1936
- CHALUPECKÝ, Jindřich
- 1990 *Na hranicích umění* (Praha: Prostor)
- KROUTVOR, Josef
- 2003 *Můj Mácha* (Praha a Příbram: Knihovna Jana Drdy)
- MACHOVEC, Martin
- 1993 „Několik poznámek k podzemní řadě Půlnoc“; *Kritický sborník. Revue pro literaturu umění a filosofii* XIII, č. 3, s. 71–78
- MERHAUT, Vladislav
- 2004 *Zápisky o Vladimíru Boudníkově* (Praha: Společnost pro Revolver Revue)
- 2009 *Grafik Vladimír Boudník* (Praha: Torst)
- MRÁZ, Bohumír
- 1966 „O Vladimíru Boudníku poněkud polemicky“; *Výtvarné umění* 16, č. 1, s. 1–6
- PILÁŘ, Martin
- 1999 *Underground. Kapitoly o českém literárním undergroundu* (Brno: Host)
- PLACÁK, Jan
- 2014 *Vladimír Boudník a přátelé. Dopisy Hanese Reegeny Vladimíru Boudníkově a Reegenova literární pozůstalost* (Praha: Galerie Ztichlá klika)
- 2015 „Placák Jan Čapkové Evě“, 16. 3. 2015; email; v archivu autora
- ŠNAJDROVÁ, Evženine
- 1994 „Svatopluk Klír a jeho Zodiak“; *Muzejní a vlastivědná práce* 32, č. 1, s. 51–52
- VAŠÁK, Pavel
- 2007 *Šifrovaný deník Karla Hynka Máchy* (Praha: Akropolis)
- ZAND, Gertraude
- 1998 *Totaler Realismus und Peinliche Poesie. Tschechische Underground-Literatur 1948–1953* (Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang)

**From Literature towards Life or The Birth of the Prose
Writer Bohumil Hrabal**

The aim of the study is to analyse literary work by Bohumil Hrabal. The author starts with the interpretation of Bohumil Hrabal's poetry. He states that it was Hrabal's poetry that had moved his point of view on literature. Hrabal realized that after two global catastrophes of World War I and World War II there was no reason to produce literature without changing its status. He formulated (in his literary work, of course) this new status using the phenomenon of involvement. This led him to create a world of prose full of specific human speech that the narrator does not comment on but only tells.

The author of the study used for his analyses Hrabal's early literary work written in 40s and 50s of the 20th century. Among the best of them are *Kain*, an existential short story, *Jarmilka*, a documentary, *Bambino di Praga* and *Krásná Poldi*, both epic poems.

Keywords: Bohumil Hrabal, poetry, literature after WWII, epic poem, existential shorty story

Mgr. Jakub Chrobák, Ph.D.
Ústav bohemistiky a knihovnictví
[Filozoficko-přírodovědecká fakulta](#)
[Slezká univerzita v Opavě](#)
[Masarykova třída 343/37](#)
746 01 Opava
jakub.chrobak@fpf.slu.cz

OD LITERATURY DO ŽIVOTA, ANEB ZROZENÍ PROZAİKA BOHUMILA HRABALA

JAKUB CHROBÁK

Mám-li se pokusit charakterizovat jedinečnost Hrabalovy prozaické produkce, je potřeba se vrátit na samý její počátek. Hrabalova tvorba, jak známo, nezačíná prózami, mezi jeho básnickými pokusy se najde řada textů, které ukazují vědomé autorské hledání. Nebudu je teď procházet všechny, vyberu jen ty, na kterých je možné ukázat směřování k vlastní řeči, ale též k osobitému tvaru. Prvním promyšlenějším pokusem odpoutat se od lyrické simultaneity a neukotvenosti básní v konkrétní mluvní situaci je báseň-program *Veliký život* (1950). Jejím základním kompozičním rysem je opakování, zejména v hláskové instrumentaci. Zároveň ale Hrabal ve *Velikém životě* zřetelněji než v dřívějších básních reflektuje ne už jen lyrické emoce člověka, ale jeho postavení ve světě. Např. úvodních 7 veršů (tvořících jedno souvětí) vychází z obecné teze, která je pak rozvíjena v jakýchsi kontrapunktických metaforických celcích, které vrství obrazy dokládající obecninu prvního verše. Vzniká tak směs účasti a metaforického záznamu skutečnosti: „Nelze se pohoršovati nad člověkem, / jehož masky se lesknou / rtuťovou masťou, / který vyšňořen kráčí světem / s nálepkami / a lásku odkazuje na hnůj / a život na onanii.“ (Hrabal 1991: 68)

Veliký život je také ukázkou, jak Hrabal i na přelomu 40. a 50. let domýšlel a dotvářel neopoetismus Karla Maryska. V Maryskově dopisu Hrabalovi s pravděpodobnou datací únor 1945 čteme: „Pak přišel surrealismus, u kterého přestala být metafora konstrukcí a stala se přehodnoceným skutečným, chcete-li básnickým skutečným, resp. lépe poetickým skutečným.“ Na takovém výkladu surrealismu Marysko zakládá vlastní poetiku: „Ale já ve svých básních stavím třeba několik odlišných pásem vedle sebe nebo současně, zachovávaje přísně jejich realitu, používaje surrealistické techniky (ne methody). (...) Ale ať je jaká je (surrealistická báseň, pozn. J. Ch.), nikdy není tak pestrá, nikdy nemá tolik možností a nikdy neposkytuje tolik vzrušení, jako báseň tvořená na mé basi, kde je vlastně vše dovoleno, nic není vyloučeno, potlačeno, kde není nic fixováno, přehodnocováno, nýbrž všeho je použito jako stavebního nebo emočního nebo jakéhokoliv elementu ve své přirozenosti, vlastní podobě a podstatě.“ (Marysko 1996: 28) Hrabal ve „Velikém životě“ tyto teze vyjádřil téměř programově. Člověk je tu adorován v anaforickém čtyřverší¹ a v dalších, na něj navazujících čtyřech verších: „A člověk nepředvídatelný, / a člověk neuchopitelný, / a člověk nepochopitelný, / a člověk samotný/ se rodí a vítězí, / aniž by porážel, / aniž

/1/ Které ovšem silně připomíná Nezvalova *Edisona*, i když už jsme v 50. letech, tedy: nikoli proměny, ale vrstvení poetik je základní směrnicí Hrabalova vývoje.

by reformoval.“ Následující souvětí tuto adoraci obohacuje ještě z jiného, stejně opodstatněného a významného úhlu. Obraz člověka je konkretizován v údělu tvůrce: „Stačí mu mučící kleště / na vlastní maso / a všechny věci světa vstoupí / v jeho rozšněrované / nemorální srdce, / kde kámen není víc, / než Newtonův mozek, / ústa mluví, / než otvor do řiti, / kde všechno žije / žito svobodou a láskou,“ významné je i pokračování celého obrazu, které by mohlo být mottem celé Hrabalovy poezie, ne-li celého jeho díla. Vše tu Hrabal podržuje ideálu tvorby, v němž se zúročuje celé jeho předchozí tvůrčí snažení: „kde nelze nic vyvýšiti, / nic ponížiti, / ničeho ubrati, ničeho přimísiti, / kde vše je pouze připraveno / v chřupavé čistotě / k zkáze a stvoření.“ (Hrabal 1991: 70)

OD BAMBINA DI PRAGA (1950) KE KRÁSNÉ POLDI (1950)

Oběma texty se detailněji zabýval M. Červenka (Červenka 1990a), kde přesně pojmenoval kvality Hrabalova verše. V *Bambinu di Praga* charakterizuje Hrabalův verš jako strukturovaný silnou intonační linií s koncovou kadencí. Upozornil také na sémantické možnosti takového verše, především na možnost propojování jevů sémanticky vzdálených: „Veršované řádky jsou zvukově, a na tom základě i významově ekvivalentní a to v krajním případě stačí, aby v básni stály vedle sebe bez porušení principu koherence věty (a motivy) nejrůznější.“ (Červenka 1990a: 149) Základní rozměr *Bambina di Praga* je dle mého akt pohybu, nazval bych ji poemou chodce. Odtud roste střet dvou základních jazykových kódů – lyrického subjektu a protagonistů, či postav uvnitř básnické skladby.

Kód lyrického subjektu má několik poloh: čtenáře počátku 50. let mělo šokovat už to, v jakém prostředí užívá Hrabal slovesa, které vyjadřuje duševní činnost (navíc v knižním tvaru): „*Soustřeďuji se při močení na sirku, / ona se zdráhá, točí na místě, / ale proud moče ji strhává proti vůli / a šup do útroh kanálu.*“ (Hrabal 1991: 148; kurziva J. Ch.) Podobně spojení dvou zcela odlišných lidských činností uvnitř jednoho verše zdůrazňuje rozporuplnost: „*Vždy když tak močím, myslím na lidstvo.*“ (Tamtéž; kurziva J. Ch.) Kód lyrického subjektu velmi často obsahuje v rámci jediného tématu část lyrickou i vulgární: „*Dnes si všímám žen, jsou krásné, / bože ta móda k zbláznění, / každá jako by ho tam ještě měla, / hned bych si běžel přivonět pro štěstí, / rozum tvrdí: to skutečné je neskutečné, / ale já myslím, že tam mají takový šprajc, / lešení, aby ty prsy trčely do očí.*“ (Tamtéž: 149) Každý verš odkazuje k úplně jinému světu, i když mají společné téma. Lyrické i vulgární tu patří k sobě, nespořodné se spojuje a vzniká tak obraz Prahy, který by ale bez perverznosti a vulgarity nebyl úplný. Podobně je realizována i část reflexivní: lyrický subjekt své vjemy a popisy prokládá úvahami o smyslu tohoto dění: „*bytný leze na stůl / a stále opakuje ten houstnoucí kříž, / je to veliký barokní obraz / zrodu po chaosu, / bytná státa ve vodorovné poloze je fialová.*“

(Tamtéž: 167) Tedy: co je dominantní? Kam vlastně patří jakoby zvenčí do obrazu vsunutá reflexe? Je to reflexe předchozího, nebo popis následujícího? Není mým úkolem zodpovědět tyto otázky. Spíš chci konstatovat: svět se sice rozpadá na mnoho vzájemně téměř nesouvisejících částí, ovšem tmel v podobě (i když vnitřně rozpolceného) hlasu lyrického subjektu drží tuto poemu pohromadě. A to je trvalý rys Hrabalovy tvorby: i když se propasti mezi jednotlivými jevy, ze kterých se skládá svět Hrabalova psaní, stále prohlubují, určitý fenomén se vždy objeví, aby je sjednotil. V tomto případě je to lyrický subjekt.²

Dalším kódem je jazyk postav (bytné, opuštěného muže, opilců, ale i nepojmenovaných figur, které jsou cele definovány třeba jen jednou výpovědí). Je zajímavé, že i zde si Hrabal nevybírám typizovanou, charakterizační řeč, ale míchá několik poloh jazyka. A tak tu najdeme vulgarismy, přísloví, stejně jako silně obrazná vyjádření. Tady si Hrabal významně otevírá cestu k próze a samozřejmě i k autentičnosti dialogu. Nicméně to není poprvé: už ve *Ztracené uličce* se vyskytují hlasy (zejména v oddíle „Kolekce není. Mathias“) dalších lidí, tady jen stoupá jejich frekvence a diferenciací. A znovu se ukazuje protikladnost, ke které Hrabal stále směřuje: zpitý muž je surovec i milující manžel, žena je krásná dáma i opilá parodie sebe sama; tělo je tu zkrátka viděno jako obraz člověka, v celé jeho hrůze i nádheře: „a tam zase pán v černém tahá louží / krásnou dámu v krásných květovaných šatech, / tříská ji hlava nehlava: Ty svině! Ty kurvo! / a ruce vztyčuje k nebi, / dotýká se hodnot, / ona mu objímá nohy a on ji kope, / ona zůstává v louži ležet / a on se k ní naklání, / je vidět, že ji má rád, hledá jí vlásky/ a ona se zdvihá, potácí se,/ jsou ožralí, ale věší se do sebe/ [...] a on se obrací do prázdného náměstí / a volá na Mistra Jana: / To je vítězství člověka nad hmotou!“ (Hrabal 1991: 155–156)

Podstatný je ale závěr skladby, kdy se reflektuje především úděl tvůrce. Jazyk jako by se zklidnil, obrazy se koncentrují kolem jediného bodu ve stále nových obměnách. A v těchto partiích vydává básník Hrabal svůj počet: zde se můžeme přímo hmatatelně dotýkat přesvědčení, podle něž báseň není jen hrou s tvarem. Psaní je především pokusem reflektovat skutečnost: nejprve je tu obraz tvorby: „a život a smrt / jsou identické patentky / Koh-i-noor Waldes, / jen obrazy stále houstnou a houstnou/ a naplňují vzduch k zalknutí, / lze přistavit žebřík, / nebo sejít do studny / a najít obrazy roztržité sekýrou, / lze lapit obrazy unikající z potopené lodi,“ potom následuje pokus o paralelu mezi moderním umělcem a Kristem, ve kterém se oba světy propojují a pojetí umělecké revolty avantgardní tak dostává metafyzický, přesahující rozměr: „Bůh si bude špičatit tužku, / Kristus v bílých tenisových střevících / bude sedět s hlavou zvrácenou, / [...] teď vidím, že i jemu vybuchoval granát, / když kráčet mezi lidmi bez košíku/ a že dovedl jít za

/2/ Podrobněji k tomu Červenka 1990a.

svým až na pokraj pece, / dnes vidím, že to byl on, / který si nabarvil vlasy na-
zeleno a šel do opery, / že to byl on, který šel procházkou bulvárem / a vedl
si langustu na provázku, / [...] že to byl všude on, / kdekoliv byl skandál /
a kdekoliv se stříhalo na prapory svobody. / Že to byl asi i on, / který proti
sobě/ zdvihl rudý prapor krve. // Kdo ví?“ (Hrabal 1991: 169–170) I když
Bambino di Praga končí trochu nejasnou otázkou, přesto zde byl vytvořen
obraz umělce-tvůrce. Tento je na jedné straně neoddělitelný od svobody, na
druhé ale – posvěcen jakýmsi fundamentálním, elementárním přesahem –
je především odpovědný za podobu lidského života, kterou se snaží utvářet
svým, mnohdy revoltujícím, jednáním.

Hrabal formuloval podobnou tezi i v textu „Akademická kantáta pro smí-
šený sbor, orchestr a dozpěv“ (1950).³ Jasně tu definuje, že další umělecká
snažení už nemohou zůstat izolována od současného světa se všemi jeho
brutálnostmi. Text je syntézou hudebního a literárního útvaru a zároveň va-
riací na ně. Využívá formy libreta doplněného o hudební terminologii. Sbor
kritiků promlouvá v závěru:

*Sbor kritiků:
religioso*

mf

*Když do boláček našich
jste si smočil prsty
a na sebe vzal hřích a smrad,
jen dneska tympány,
jen nebojte se prát
básníka moderního do varlat.*

(Hrabal 1991: 173)

Básník musí pojmenovávat svět i brutálními jmény. To je jednoznačný od-
klon od lyrických milostných počátků a do jisté míry i od avantgardy, pokud
by ta chtěla zůstat odříznuta od skutečnosti. A zároveň je také zřetelným
odklonem od oficiální, zpěvné linie české poezie 50. let. Drzost tu není jen
reakcí na literární neúspěch, ale je především výrazem tvůrčí a umělecké
odpovědnosti a odvahy, báseň lze číst jako skutečnou, kompletní definici
moderního básníka (a rozporu s jemu přisouzenou rolí) v Československu
50. let – pojmenovávat svět celý, proti všem a za jakoukoliv cenu i s přijetím
všech důsledků.

Formálně nejde jen o jednotlivé naturalistické obrazy, ale báseň akcen-
tuje víru v moderní umění experimentem s tvarem textu: k nesourodému
světu lze přistupovat jen v nesourodých, i vnitřně rozpolcených směsích
(zde propojení verše, dramatické formy a zápisu hudebního díla). Tak, jako
se lidské tělo člověku dává a ukazuje v mnoha polohách, od hlavy k srdci, ale

/3/ Otázka datace je tu poněkud sporná, viz „Ediční poznámka“ in Hrabal 1991: 242. Není
však nejdůležitější, jestli je text skutečně reakcí na zamítavý posudek *Bambina di Praga*. Daleko
zajímavější je způsob, jakým je tu vymezen Hrabalův postoj k tvorbě.

i níž, musí i umění najít způsoby, jak toto celé, nerozčlenitelné a nefiltrovatelné tělo zakoušet a pojmenovávat.

Od tohoto experimentu i vyznání pak vede přímá cesta k dalšímu z Hrabalových eposů 50. let, ke *Krásné Poldi* (1950). M. Červenka ve zmiňované studii napsal: „[P]ásmo, jež v Bambinu obývalo celou báseň, je jedním z mnoha žánrů v *Krásné Poldi*.“ (Červenka 1990a: 150) Podobně Milan Jankovič zase vnímá jako základní stavební princip *Krásné Poldi* „polyfonii hlasů“ (Jankovič 1996: 9–21). A skutečně: *Krásná Poldi* je daleko roztříštěnější text: různé roviny už se nekonfrontují v oddělených verších, ale jsou součástí jediného obrazu, do kterého se vejde svět personifikovaný, jako explicitně přirovnávaný: „ve vrstvách dřímají klády oceli / vyrovnané jak borové dříví / [...] ocel s přísadou wolframu a manganu/ se v skrojení podobá báječným motýlům.“ (Hrabal 1991: 212)

Tento text má v sobě ukrytý ještě jeden kontrast: oproti *Bambinu di Praga* je sice vícevrstevnatější,⁴ zároveň jsou tu daleko zřetelnější hranice mezi jednotlivými mluvnými i významovými celky. Tyto hranice jsou rámovány referenovitými verši, v nichž se v různých variacích objevuje označení „*Krásná Poldi*“, nebo náhle se vynořující zvolání aluzivně a vědomě plebejsky upomínajících k evropské kulturní tradici: „Antyka! Frantyka!“

Zdá se, že došlo k následující proměně: *Krásná Poldi* je poslední možností poezie. Ještě tu probíhá svár mezi lyrickým subjektem a vypravěčem. I když lyrický subjekt už není dominantní, neudává tón básně, ještě se nevypravuje. Pásmo básnění je součástí mozaiky, ve které se mísí přímá řeč v několika podobách, záznamy drobných epizod, ale především neustálá konfrontace takto vytvořeného světa s tezemi moderního umění (ať už jde o parafrázi Bretonovy metody automatického textu, nebo Dalího metody paranoicko-kritické). Umění se ocitá v neočekávaných srovnáních a to jej přistihuje v jeho poloze nepřipravené, nedostatečné, ale trvale hledající: „a když dopadne smyčka na krk, / donutí brigádníčka, / aby kamarádům na štrece / zatančil tanec, / variace na Laokoonovo sousoší, / oder über die Grenze der Malerei, / kde maximální tvůrčí bolest/ hledá minimální zkratkový dotyk, / a žhavý kov, / když nepropálí bradu, / přiškvaří lícni kost, / když neprohoří ramenní kloub, / upálí prsty. / [...] Poplašení brigádníci / pak sází všechno jen na život. / Chachá!“ (Hrabal 1991: 198)

Hrabal se tak hlásí ke svým kořenům: v jedné z nejkrásnějších pasáží celého textu se nejen odvážně pokouší definovat postavení lyrického subjektu ve světě, ale vytváří aluzi na Nezvalovu poetiku *Ženy v množném čísle*. Proti obrazům ženy u Nezvala otevírá Hrabal drůzu vět, ve kterých místo obrazného vyjádření sledujeme záznam. Lyrický subjekt se definuje vlastně jen jako soubor drobných věcí a detailů: „Byl to můj život, / můj život chránítka

/4/ Srov. Červenka 1990a: 150.

na uši, kravaty, / můj život filtrační trikot, / můj život leonské zboží a krajky, / můj život cigaretová dutinka, / můj život modřín a chladicí věž, / můj život perle, safíry a roccail, / můj život kvádry a schodiště, / [...] můj život ŽIVOT, / můj ŽIVOT SMRT.“ (Hrabal 1991: 221–222)

Hrabal se tímto textem opět pokouší dohledat to, co je z poezie i nadále, v nové společenské situaci, funkční, a co si z ní lze přenést do dalšího uměleckého směřování. Závěrečných 34 veršů (po výše zmiňované pasáži) představuje svět, který jakoby nepotřeboval básníky: „To bystré jitro, / kdy starci nejvíce chrchlají / a stařeny si dýchají proti dlaním, / [...] to ráno se půjdu s přáteli pohřbít.“ Následuje dlouhý, detailně přesný popis rakve. A zde lze hledat vlastní smysl této pasáže: před lyrickým subjektem se otevírá skutečný svět. Poetické atributy jsou mu už jen zvnějška, z básníkovy repertoáru, dodávány („se stříbrnými lunami lopat“, „poodemčeme zem“): „kde na maličké bílé peřince z krepu / bude můj bílý úsměv z druhé strany, / *škleb zasypaný pilinami květin* / a já ponesu sám sebe v náručí / a přátelé půjdou v průvodu za mnou/ se stříbrnými lunami lopat, / a půjdeme nahoru nad krásnou Poldi / a niklovým krumpáčem poodemčeme zem / a na fialovém popruhu se spustí/ můj krabatý polibek věčnosti, / můj živý strach,“ strach ale zůstává posledním pojítkem se životem, ale též s básnickým uměním, strach, který je vyjádřením zájmu o svět: „Ale já se bojím, / to je to, já se bojím, / protože miluji / život.“ (Hrabal 1991: 222; kurziva J. Ch.) Veliké téma Hrabalovo, strach ze života, ale i láska k životu, bude ještě mnohokrát znovu nastoleno a řešeno, proplétá se vlastně celým Hrabalovým dílem a je zakončeno až v jednom z posledních Hrabalových textů „Totální strachy“ (Hrabal 1996: 312–326), kde naopak sledujeme tvůrce zbaveného oné jistoty a důvěry v umění a z ní vycházející odvahy ke konfrontaci s čímkoliv a kýmkoliv. Těžko ale lze takové dovršení vnímat jako uměleckou prohru, spíše naopak, touto přímočarostí a otevřeností zповědi se vlastně jen doplňuje to, co bylo formulováno na samém počátku: pokud má moderní umění sledovat člověka v jeho tělesnosti i duševním rozměru, nesmí být z této důsledné reflexe nikdo uvolněn, ani vypravěč, či autor sám.

Poslední část *Krásné Poldi* (příznačné: už v próze) je ukřižování básníka (znovu se tu traktuje Hrabalova metoda konfrontace: legenda Kristova a kolorit huti na Kladně, veliký obraz o utrpení jako vykoupení je použit zdánlivě nepřiměřeně, a přece vrací otázku lidskosti i do světa hutí 50. let povýšenou právě o transcendingující rozměr Krista). Skladba končí takto: „Dámy a pánové, zapamatujte si přesný čas. Ve tři čtvrtě na pět a sedm vteřin zde mrtvý břídil a epigon pro vás objevil NIC. Nuže, ať žijí naši milí, mrtví, velicí mistři! A odejde směrem k muzeím.“ (Hrabal 1991: 224) Svět se nadobro rozešel s uměním, a básník se může stát relikvií v muzeích, nebo novodobým Ahasverem. Realita je dostatečně nádherná na to, aby potřebovala jakési vnějškové, byť si poetické, mustry. Hrabal na tento spor reaguje tak, že se pomalu odpoutává od verše. Veršem píše už jen několik drobných textů z let

1951–1956. A nachází prostor své řeči a vlastně tím i opodstatnění svého života, objevuje prózu. Ale opakuji: Hrabalova literární práce se nedá vyložit jako určitá vývojová linka, ve které se přechází z jednoho bodu k jinému, ale je to neustálé vrstvení a vzlínání – objevené způsoby a metody nemizí, jen jsou podřizovány jiným funkcím textu, jsou využívány pro co možná nejdůslednější přilnutí ke skutečnosti, ne tedy k jejímu záznamu, jak se Hrabal mnohokrát pokouší tvrdit, ale k přilnutí, k přiblížení se trestí života, který, přes všechny kulturně-politické i lidské hrůzy, zůstává tím, co dává člověku výskytu na světě smysl. A na této své cestě znova a znova objevuje, že projevy těla a tělesné blízkosti, nakonec třebas redukované jen do podoby zdánlivě marného řevu, či smířeného vnitřního monologu, jsou posledním místem lidskosti a humanity, tím, co má smysl zakoušet a pro co stojí za to hledat pojmenování.

PROZAICKÉ HLEDÁNÍ

Hrabalovy prózy se tedy vyvíjely v těsném kontaktu s Hrabalovou poezií, i když jsou i jejím předpokladem. To, co je ale s básnickými začátky Bohumila Hrabala spojuje a co Hrabalovu prózu bude charakterizovat už napořád jako její základní stylový rys, je „lyrické nebezpečí“ ohrožující každý epický příběh. Jako kdyby každý detail vstupující do prozaického světa v sobě nesl okouzlení simultaneitou a bezčasovostí poezie a byl schopen kdykoli vybuchnout svou lyrickou podvrtností a brzdit a mařit plynutí příběhu. To je nakonec jednou z největších hodnot Hrabalova stylu, toto neočekávatelné, překvapující a stále vzlínající vrstvení, ve kterém jednotlivé etapy tvůrčího vývoje do sebe napadávají a lisují se jako brikety, aby nabízely de facto neomezený soubor metod a způsobů konstrukce prozaického světa. Toto prolínání a vrstvení epického a lyrického je základním poznávacím znakem Hrabalova psaní i jeho největší hodnotou.

Pominu-li učednické novinářské texty spojené s *Nymburskými* a později *Občanskými listy*, tedy s tiskovinami, které vycházely na konci 30. let v Nymburce, pak první skutečně prozaické pokusy spadají do období Hrabalova okouzlení surrealismem a zároveň překonávání jeho východisek. Jde o „Zápisník snů“ (1944). Už v těchto textech, jinak variujících klasickou surrealistickou metodu záznamu snů, jsou momenty, které dávají tušit budoucí Hrabalův prozaický styl.

Jednak je to zacílení na bizarní detaily. Hrabalovi nestačí, že detail znamená, že jej vloží do konfrontačního postavení, což přesně odpovídá Šklovského termínu ozvláštnění, který Hrabal později tak často zdůrazňuje.⁵

/5/ Z celé Šklovského teorie jsou pro Hrabala zásadní asi dvě místa, na jedné straně jde o Šklovského pojem automatizace, která „požírání věci, šaty, nábytek, ženu i strach z války“ (Šklovskij 1948: 15). Na druhé straně je Hrabal od začátku až do konce fascinován obecnou metodou umění, kterou Šklovskij definuje takto: „Cílem umění je dát pocít věci jako faktů vidění, nikoli faktů poznání;

Hrabalův detail bývá obvykle vícevýznamový. Jeho konfrontace se odehrávají v několika rovinách. A už tady se na sémantickém konfrontačním pnutí výrazně podílí tělo, jeho obrazy i vše, co vyzařuje a znamená, zde v kontrastu s duchovním rozměrem obrazu: „Vše mizí a objevuje se náměstí plné vody. Je to starý hřbitov zatopený močalem. Andělé s ohryzanými obličejí zdvihaají sukýnky a dávají pozor, aby si neumáčeli křídla.“ (Hrabal 1992a: 165) Temno, šero, mokro a chlad vstupují do představy líbeznosti, která se obvykle pojí s obrazem anděla. Ovšem zacílením na ohryzané obličejí, na akt zvedání sukýnek (cosi lascivního, něco tělesného, bytostně lidského), vzniká rozpor v pojetí obrazu posluš Božích. V závěru ukázky se situace komplikuje ještě jednou. Obraz křídel a sukýnek najednou narušuje kontrastní vidění a vrací nás někam do světa barokní, personifikované a právě tělesné zbožnosti, zkrátka: svět je v trvalém rozkmitu, stále nehotový, nejasný, roz-pohybovaný mezi krajní póly činnosti lidského těla, mezi jeho projevy sakrální a profánní.

I když je třeba bizarnost některých obrazů vnímat ve vztahu k surrealistmu, a především k dílu André Bretona,⁶ na rozdíl od francouzského tvůrce jsou Hrabalovy zápisy daleko více zaměřeny na detaily, které nemají přímou spojitost s vyprávěčem, jsou to drobné, přesně pozorované věci, svědčící o Hrabalově postupném odpoutávání se od surrealismu: technika záznamu zůstává, její zaměření je jiné. Svět a jeho dílčí skutečnosti jsou stále zachycovány v bizarních souvislostech, ovšem jednotliviny samé nabývají (na rozdíl od Bretona) reálných, ne-snových podob. Vztahy mezi věcmi jsou tedy stále bizarní (imaginativní, jak o tom psal Marysko), ovšem věci samé začínají být reálné.⁷

Hrabal své kontrasty začíná v těchto zápisech budovat na větším prostoru jednoho, nebo i více odstavců: „Otec zavírá dveře a jdeme zpět ke stolu. Jsme znepokojeni. Kroky se ozývají ve všech pokojích současně. Otec vstává a jde opět k téměř dveřím a pomalu je otevírá. Kroky tichnou. Přiskakuji a kopnutím vyrazím dveře z pantu. Ve tmě vidím postavu. Skrývám se za zeď a otec vstupuje do černého prostoru. Rána z revolveru a otec padá k zemi otáčivým vířivým pohybem.“ (Hrabal 1992a: 167) Hrabal vytváří dramatickou, nikoli už snovou scénu. Ale ještě předtím, než začne krátkými vě-

metoda umění je metoda „ozvláštnění“ věcí a metoda znesnadnění formy, zvětšující obtíž a délku vnímání, poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem a musí být prodlužován; umění je způsob prožívat děláni věcí, ale to, co je uděláno, není v umění důležité.“ (Tamtéž)

/6/ Skutečnost, že Hrabal věděl o Bretonových *Spojitéch nádobách*, je jasně doložena v dopise Kala Maryska Hrabalovi, zároveň ale je třeba mít na vědomí, že Hrabal se nachází v období přechodném, kdy se od surrealistického okouzlení už odpoutává. Marysko píše o *Spojitéch nádobách* a o surrealismu: „Princip snů je tentýž. Surrealisté ovšem zapomínají, že sen je nečistý zbytek vědomí a realit, dávající zdánlivě logickou souvislost. Poněvadž nemohou být námi vědomě usměrňovány, poněvadž jsme při nich naprosto pasivní (vědomě) a poněvadž umělec tvoří vědomě, nutno zamítnouti surrealismus v jeho ideové podstatě a vzít z něho jen formu imaginace.“ (Marysko 1996: 8)

/7/ Srov. k tomu Breton 1996: 32–35, ale i jinde.

tami zrychlovat tempo, udělá malou odbočku do myslí obou aktérů („Jsme znepokojeni.“). Text nyní nabírá na dramatickosti (s jedinou nepatrnou odchylkou, když totiž se Hrabal opět zaměří na detail – otec otevírá dveře „pomalu“ – čímž odstavec jen částečně zbrzdí, navíc to dělá proto, aby celé napětí ještě zdůraznil oním váhavým pohybem), až vygraduje v závěrečné větě, kde Hrabal použije i elipsu, aby urychlil spád děje. Paradoxně v této situaci spád opět zabrzdí: otec padá: „otáčivým vířivým pohybem.“ (Kruziva J. Ch.) Tedy nejen významový kontrast, pád, který je „otáčivým vířivým pohybem,“ ale zároveň i protiklad stylový; zpomalení, které jde proti tendenci celého odstavce.

Z hlediska vývojového je pozoruhodný závěr „Snu z 15. II. 1944“. Hrabal v něm totiž poprvé použil metodu, kterou později propracoval v jeden ze svých stěžejních tvůrčích principů. Jde o schopnost měnit úhel pohledu, z něhož je děj vyprávěn. Podzemní snové putování je ukončeno takto: „Vstupuji do výklenku v tom okamžiku, kdy neznámý vstupuje. Míjíme se pohledy ve zdi. Děším se toho muže ve smokingu a šplhám vzhůru do kupole. Dno sklepa se plní obecnstvem a jakási dívka pokleká a volá mne úpěnlivě, abych ji zachránil svou obětí. Stoupám stále výš, lákán jsa polonahým mužem, vyjadřujícím divadelními gesty mou situaci. Všichni na dně poklekají a zpívají píseň složenou z jediného slova: Důkaz. Nevidím jiné možnosti, než vrhnouti se na dno. Smysl mého vidění, snad oko, zůstává v kupoli a hledí na let těla i na jeho dopad. Krev a deformovaná lebka se pokoušejí zdvihnouti se a hleděti na dívku. Všichni přítomní vykřikují zmatené průpovědi. Moje oko v kupoli je nadšeno.“ (Hrabal 1992a: 171) Velká část textu, vlastně celý text (až na dvě věty v závěru) je psán *ich-formou*, pohled vypravěče a jeho vnitřní svět je hlavním tématem, o kterém se vypráví. Ovšem právě v závěru se situace mění. Perspektivním centrem se stává oko, které zůstalo nahoře v kupoli – identita toho, z jehož perspektivy se vypráví, se problematizuje. Nejde jen o prostorové rozlišení, ale celá díka jde proti smyslu *ich-formy*. Lze o svém vlastním těle hovořit takto: „Krev a deformovaná lebka se pokoušejí zdvihnouti se a hleděti na dívku.“? Hrabal vyprávěním sugeruje dojem, jako by oko, které zůstalo v kupoli, dál předávalo své vjemy, ovšem to, co se nám těmito vjemy sděluje, není upraveno mozkiem a citlivostí původního vypravěče, proto ten dojem chladu. Autobiografický zápis byl nahrazen neosobním zápisem oka – kamery. Věc tím nekončí, Hrabal text znovu problematizuje. Totiž závěrečnou větou „Moje oko v kupoli je nadšeno.“ Opět se vrací původní vypravěč, hovoří o citech, čímž se vrací jeho perspektiva. „Záběry“ neosobního zapisovatele byly tedy jen chvilkovým vyšinutím, v závěru se znovu restauruje původní vyprávěcí situace.

Ze surrealistické bizarnosti si Hrabal pro sebe objevil zejména metodu konfrontací. Když o této metodě v souvislosti s Hrabalovými prózami publikovanými v 60. letech psal Přemysl Blažíček, jako jeden z možných ko-

řenů této metody vyjmenoval právě surrealismus⁸. Ale objev juvenilí a jejich publikace v rámci *Sebraných spisů Bohumila Hrabala* doplnily jeho analýzy. Hrabal si právě v těchto raných textech metodu konfrontace přisvojil, modifikoval a ústrojně zapojil do struktury svých próz. Znovu se nám tak vrací teze, kterou jsme několikrát zdůrazňovali – vývoj Hrabalovy poetiky je procesem vrstvení jednotlivých objevených a osvojených tvůrčích principů.

Po surrealistických variacích v *Zápisníku snů* píše Hrabal řadu dalších prozaických textů, z nichž nejrozsáhlejší, vznikající mezi léty 1945–1946, devítidílný prozaický pokus „Sliční střelci“, charakterizuje Milan Jankovič, spolu s dalšími ranými prozaickými pokusy tohoto období: „Připomíná var a svár prvků jako při zrození světa. Erupce, výbuch sil charakterizuje nepřesněji, s čím se tady setkáváme.“ Dále vnímá tuto ranou tvorbu jako přeplněnou vlivy a prvními neodbytnými představami, které se tu spojují v celek: „V tomto raném stadiu jsou velmi nesnadno vyčlenitelné, znepřehledňují jedna druhou, skrývají svůj smysl.“ (Jankovič 1996: 10) Zkrátka: Hrabal zde objevuje další hodnotu, která se mu stane erbovní a která se také váže ke kategorii těla a tělesnosti, moment účasti. I když jednotlivé vyprávěcí perspektivy a úhly pohledu jsou poměrně jasně ohraničeny, mají svou specifickou atmosféru, přesto se vždy rozbíhají ke člověku, nebo k lidem. A toto umění účastnosti, které je mnohdy zakrýváno umělou krutostí, nebo lhostejností, tento svár, jak o něm mluví Jankovič v úvodní kapitole své monografie (srov. Jankovič 1996: 9–21), tento tvůrčí princip je rozpoznatelný už v tomto prvním prokomponovanějším prozaickém pokusu Bohumila Hrabala.

Prvním skutečně svébytným prozaickým textem je ale až „Kain, existenciální povídka“ (1949). Jankovič ve své monografii rekonstruuje Hrabalovy vzpomínky a vyjmenovává vlivy, které se nějakým způsobem podílely na vzniku tohoto textu,⁹ připojuje i svůj komentář, ve kterém zdůrazňuje

/8/ Blažíček nejprve charakterizuje strukturu Hrabalových povídek (je nutno mít na zřeteli, že Blažíček pracuje s jinými texty, ale zároveň se tím také dokládá oprávněnost našeho zaměření na určité jevy ve struktuře Hrabalových textů): „Hrabal nedělá nic jiného, než že plně obnažuje kontrasty, které prostupují naše vnímání skutečnosti, které však jsou v tomto mdlém vědomí jakoby jen naznačeny a rozptýleny.“ (Blažíček 2002: 78) Potom se vyjadřuje i k jejich surrealistické motivaci. Jeho tvrzení se nápadně podobají tezí Karla Maryska ze zmiňovaného dopisu: „Nezaujatá věcnost a propracovanost detailů, dílčích výjevů a naprosto volné zacházení s těmito detaily, kladenými do vzájemných nezvyklých souvislostí, což má za následek to, že při fotografické téměř věrnosti a reálnosti částí celkový dojem je naopak fantastický, přízračný. [...] Suverénnost a volnost, s jakou si Hrabal podmaňuje přesně vyzorovanou vnější realitu, odkazují k inspirujícím objevům surrealismu. [...] Potud surrealismus.“ (Blažíček 2002: 79) Literární historik Přemysl Blažíček, podobně jako básník Karel Marysko, vidí v surrealismu inspirační zdroj, ale Blažíček si je vědom jistého přerodu, překonání této metody v Hrabalově díle. Samozřejmě jsme si vědomi, že Blažíčkův text si všímá jiného korpusu textů, ale základní poznatek, který tu Blažíček stanovil, je oprávněný a platí (s tím omezením, jak jsme je definovali) dodnes.

/9/ Jde o „Utrpení starého Werthera“ a „Vita nuova“ (viz Jankovič 1996: 11). Hrabal o svých vzorech píše sám. Kromě dalšího se v Hrabalově dovětku z roku 1981 dovidáme: „A po válce jsem se nemohl nasytit textu Camuse, Cizince, který se mnou hnul tak, že jsem pod jeho patronací a inspi-

význam motivu sebevraždy a naznačuje vztahy mezi „Kainem, existenční povídkou“, *Ostře sledovanými vlaky* a *Legendou o Kainovi*, které všechny pracují s tímto motivem. Co se hodnocení týče, podle Jankoviče „v čistotě svého zpovědního tónu zůstává první pokus o Kaina nepřekonaný“ (Jankovič 1996: 11). Všechny tři texty charakterizuje takto: „Potvrzuje se, že v jeho tragice zůstává pro Hrabala nejmocnější inspirací **protiklad determinace a svobody**...“ (Tamtéž) Všechny tyto vývoody lze pouze potvrdit, ale též částečně doplnit. Bylo by jistě lákavé srovnávat detailně jednotlivé verze příběhu o neúspěšné sebevraždě, ale to není úkolem této studie. Pokusím se místo toho o analýzu vyprávěcí situace a tematického plánu Kaina.

Povídka je rozdělena na deset částí, v každé se postupně odehrává kus celé historie, která je poměrně prostá: je to příběh nedokončené sebevraždy a nakonec nešťastné, neplánované a nechtěné smrti vyprávěný klasickou ich-formou zdůrazňující vnitřní svět hlavní postavy a zároveň vypravěče, který je ale problematizován na emocionálně i narativně rozhodných místech. Co je ale nezbytné říci, tato sebevražda není jen aktem nechuti k životu, je spíš promyšleným rozhodnutím překonat determinaci lidského života smrtí.¹⁰

Základní prvek, který lze sledovat v rytmu vyprávění, je retardace děje. Hned v úvodní kapitole je pokus koupit si jízdenku na neznámé místo retardován tím, že vypravěč zdánlivě ustoupí do pozadí, do centra naší pozornosti se dostává dialog mezi ním a kasírkou. Navíc, v tomto dialogu Hrabal zajímavě využívá uvozovací věty, kterými zřízenkyni pojmenovává. Nejprve je označena podle své činnosti a pohlaví: „slečinka“, „kasírka“, „slečna“, „slečna kasírka“, později, právě ve chvíli, kdy říká jméno místa, kde se odehraje sebevražda, se situace mění: „ryšavá kadeř“, „ochotné oči“. Určením místa se vypravěč stává součástí svého zvoleného osudu, po chladné věcnosti reflexe se text uvolňuje obrazy v podobě metaforizovaných synekdoch. Rytmus příběhu je najednou dán obrazností, do centra se dostává metafora pojmenovávající mezidobí mezi dnem a nocí (další důkaz, že Hrabalova poezie nebyla ani v jeho prózách nikdy zcela oslyšena), která ale kromě toho, že situaci ozvláštňuje, ji zároveň (opět) retarduje: „Pak jsem stál na čáře, kdy možno říci není noc a je ještě den, kdy možno též tvrdit, že zanikl den a načešl večer.“ (Hrabal 1991: 7) Vyprávěcí situace a především rytmus vyprávění tedy neustále kolísají podle závažnosti situace.

Další retardací je opět dialog, tentokrát se starší paní ve vlaku. Hrabal jakoby téma sebevraždy ironizoval, bagatelizoval a tím i popíral pro vypravěče podstatný, filozofický základ tohoto rozhodnutí. Nejprve dialog s pro-

rací napsal Kaina, to svoje trauma lásky se sebevraždou, pokusem o suicidu, utvrzen v přirozenosti sebevraždy Pliniem, který ve svých spisech několikrát poznamenal, že během svých cest a hovorů s lidmi nepotkal člověka, který by ve svém životě alespoň jednou nebyl v situaci, že by usiloval o svoje neživotí.“ (Hrabal 1991: 233)

/10/ Ne nadarmo se Hrabal mnohokrát odvolává na dílo Schopenhauerovo, kde je právě rozměr svobody dán ztrátou potřeby lpění na životě.

davačkou lístků nehodící se ke vznešenosti zvolené oběti, pak rozhovor se šťastnou starší ženou, který jde už zcela proti smyslu tohoto rozhodnutí. Poprvé se tu objevuje motiv, který se pak ještě výrazněji a v pozměněné podobě vrátí v povídce „Trať číslo 23a“: je-li vyprávěč v situaci, ve které mu není rozuměno, kdy se rozevírá propast mezi jeho vnímáním a vnímáním dalších jednajících postav, reaguje nepřátelsky, podrážděně:

A kampak jedete vy? – obrátila se pak na mne. – Já? Já jedu pro břitvy, – mlsknul jsem. – Pro dvě břitvy, jednu do ruky a druhou do lipového prkýnka. – Pro břitvy? A kam, pane? – zalitoval ten ženský hlas, že se vůbec do toho pouštěl. Stisknul jsem ty břitvy v kapse a pravil jsem: – Do Bystřice u Benešova, paničko zlatá. – A proč? – To jsem se z nepochopitelných důvodů rozburácel: – Ach paničko zlatá, vylezu na vysoký žebřík a celou hodinu budu stát a čekat. Větvičky, halouzky budou pohybovat mým tělem. Pak někdo zavolá a nezavolá, vystřelí a nevystřelí, ale já poletím, ale ne dolů, nahoru. – To jsem zakřičel, vlastně zakřičelo to ve mně, a prudce jsem vstal. Ženský hlas a nedalo se říci, že ženský, lidský hlas a nedalo se říci, že lidský, mi nesrozumitelně odpověděl. Ta černá ženská, co tak ráda trhala ovoce, omdlela.
(Hrabal 1991: 8–9)

Nejen tedy zuřivost a schválnost, ale i jakási elementární hrůza z neporozumění, existenciální obava z života ve světě lidí bez možnosti porozumění a hledání vlastní formulace lidského údělu.

Dalším zdržením od zvoleného osudu je příchod dívky, Máši. Všudypřítomná smůla brání vykonat i tuto věc důstojně, v osudu Kaina je vepsáno: ohebnost, trapnost, ponížení: „Tíše jsem se vysvlékal a všechny své síly a štávy jsem potom věnoval Máše, jako bych chtěl láskou spáchat sebevraždu. Vždy jsem upřímně dělal to, co se mi právě potrefilo.“ (Hrabal 1991: 13) Další retardací je zdůrazněn protiklad, o kterém hovoří Jankovič, protiklad determinace a svobody, předurčeného osudu a možnosti volby. Kain je totiž v poslední chvíli, když doputuje do zvoleného hotelového pokoje, brzděn sebou samým, vlastní nerozhodností, která jej od zvoleného činu zdržuje. Kain nakonec sebevraždu vykoná, ale místo úlevy plynoucí ze svobodného rozhodnutí, přichází vystřízlivění: „Oči jsem měl otevřené a neviděl jsem, slyšel jsem hlasy a nemohl jsem k nim zavolati. Jen jsem polykal krvavou vodu a zvracel jsem ji, protože hlava se mi kácela. Viděl jsem nad sebou pouze smějící se tváře. Chtěl jsem se též smáti, ale škraboška se již nepohybovala. Žárovka hasla.“ (Hrabal 1991: 16) Smích, který už přicházel jako vítězné gesto, je dopřán jen tvářím, nikoli vyprávěči. Hrabal celou situaci ještě zvýznamňuje poukazem na (téměř morbidní) detaily zvracení krvavé vody a kácející se hlavy.

Hrůznost celé věci doplňuje trapnost formulovaná zdánlivě mimochodem ve vyprávěčově analýze znovu nabytého života:

DOKTOR GALL DO MNE NAPUMPOVAL postupně krev tří dárců krve, dle maximálních cen. A tak jsem neumřel. Novost, po které jsem toužil, se stala realitou a já jsem byl někdo jiný. Sice jsem měl své jméno napsáno na černé tabulce nad hlavou, ale ta krev mi hrmula jiné myšlenky, spláchla ze mne saze a vytapetovala můj mozek jinými nápady.

(Hrabal 1991: 16–17)

Detail, krev „dle maximálních cen,“ tu ironizuje osud, který si Kain nevybral. Nic z toho, pro co se svobodně rozhodl, se neuskutečnilo, zbývá mu sice zdravé, ale netvůrčí (a tedy ne-svobodné) tělo. A v takových situacích Hrabal problematizuje vyprávěcí situaci, přesněji vypravěče samého. Text je psán z formálně sice shodného (ich-forma), ale jemně se proměňujícího úhlu pohledu. Pan výpravčí, Kain, autobiografický vypravěč, to jsou tři vzájemně se prostupující a přitom shodní vypravěči. Právě problematizováním této vyprávěcí situace je čtenář vtažen do textu: neustálá oscilace mezi jemně se měnícími úhly pohledu je prostředkem, kterým Bohumil Hrabal přesvědčivě pojmenovává vlastní účast na příběhu Kaina – pana výpravčího – sebe samého.

Závěr *Kaina* se opět jeví jako trapnost, nešťastná náhoda. Výpravčí je při vyjíždce oslepen obrazem umírajícího německého vojáka, který stále jakoby někam pochodoval. Sklání se k němu a bere od něj přívěsek. A právě toto osudové zdržení jej stojí život. Teprve tady, v oběti, která není zvolená, ale přirozená, se naplňuje řád věcí. Vypravěč, zdá se na počátku scény, umírá nesmířen se svou smrtí: „Zarýval jsem prsty do země a trhal jsem chuchvalce mladé trávy. Nemohl jsem ani mysliti na Mášu, ani na svatbu. Nebyl jsem nic než palčivá vychlost v krku, kterým kdosi protahuje silný svazek ostnatých drátů.“ (Hrabal 1991: 36) Vypravěč představuje umírání vizuálně, díky gestům (trhání trávy). Až v závěrečné reflexi (která opět retarduje děj), v nesmiřitelnosti s osudem a smrtí, je ukryta katarze této prózy. Kain se smiřuje s vlastním osudem prostřednictvím obrazu Krista. V jiném kontextu by mohlo jít o ironizující detail, ale zde jde o něco jiného. V této metafoře se člověk pozvedá a přesahuje svůj úděl:

Avšak přece jsem si řekl: – Věřím v tebe, Kriste, protože jsi zrovna takový žebrák jako já, protože jsem zrovna takový žebrák jako ty. Já k tobě hluše mluvím a s toutéž hluchostí jdeš k hluchému Otcí. Jako by dopravní strážník pravoúhlým pohybem usměrnil auto z jedné ulice do druhé. Věřím v tebe, můj chudáčku, protože z tebe chrstala zrovna tak krev a nikdo tě nemohl zbaviti představy, že trpíš nevinně.

(Hrabal 1991: 37)

Co na tom, že poslední pohled směřuje ke vlaku, kterým přijíždí Máša: místo naplnění občanského (svatba, domek, tedy: krev oněch tří dárců) sledujeme

naplnění lidské (v účasti s nepřítelem, v přitakání obrazu Krista a jeho oběti se naplňuje původní představa o sebevraždě).

Důležitým prostředkem v Kainovi je ironie. Je implicitní, ukryta v rozpornosti, s jakou vypravěč mluví o svém osudu. Proměna, která se odehrála ve fabulační linii, se odrazila i do perspektivy vypravěče. To není neschopnost variovat konkrétní zvolené vyprávěcí schéma, to je schopnost podržet si jeho výhody pro danou situaci. I proto je *Kain* mistrnou sondou do velkého tématu sebevraždy, protože Hrabal ve svém textu vytváří situaci spoluprožívání, zakoušení vypravěčovy pozice ve světě, nikoli pouhého vyprávění o ní. A dokáže to dělat s neokázalou otevřeností a ve všech polohách a chvílích příběhu:

Ta krev napumpovaná dle maximálních cen ze mne udělala někoho jiného, opatrného, bojácného, literárního. Vyprávěl jsem doktorovi o někom, kdo umřel, anebo žije, ale já jeho adresu neznám. Uskutečnil jsem se tam v Bystřici u Benešova a byl jsem proti své vůli vrácen. Víc jsem udělati nemohl a byl jsem nyní nucen přijmouti život za těch podmínek. Protože jsem byl upřímný a nikdy jsem nezoufal a nikdy si nepřál nemožnosti, začal jsem vyrábět život. Továrnička spustila a netoužil jsem po ničem než po Máše, po službě a po domečku. (Hrabal 1991: 20)

Text jak poznenáhlu, ústrojně ozvlášťňován a retardován úvahami. Proti skutečnosti svobodného činu stojí tu stejně oprávněně skutečnost přijatého, i když nezvoleného údělu. Je to soustředný jazyk, který se koncentruje kolem konkrétního tématu a v této schopnosti účastně se koncentrovat do prostého lidského údělu je další skrytý význam toho, čím Hrabalovy prózy působí. Příště už Hrabal nedokáže své postavy, jejichž ústy promlouvá, nebo z jejichž pohledu vypráví, přijímat bez účasti. A v tom spatřujeme jeden ze stěžejních významů *Kaina*, dosud málo zdůrazňovaný.

Po Kainovi napsal Hrabal několik kratších povídek, které jsou obsaženy v rukopise *Židovský svícen* (1949).¹¹ Jde o povídky „Lichoběžník číslo dvě“, „Dům, který se osvěžoval bleskem“, „Filipojakubský den“, „Farizejové a zákoníci“, „Nelze utéci“, „Slavná Wantochova legenda“. Každá z těchto povídek je svérázným experimentem s formou vyprávění. „Lichoběžník číslo dvě“ je na první pohled záznamem hovoru kartářky ke svému klientovi. Je tedy tato povídka pokusem omezit roli vypravěče, vytvořit zvláštní vyprávěcí situaci, cosi jako divadelní scénu, příběh řeči samé.

Absence vypravěče je zde nahrazena rytmizací promluvy. Celým textem se jako refrén vrací způsob, jakým se kartářka pojmenovává, je nám neustále

/11/ Viz k tomu „Ediční poznámka“ in Hrabal 1991: 227–228, 234–239.

zdůrazňováno, že nikoli vypravěč, ale kartářka je ta, která teď mluví: „A tu já, věštkyně se zeleným papouškem, vám říkám, [...] Já stará planetářka se zeleným papouškem vám věštím, [...] Já věštkyně se zeleným papouškem vám prorokuji, [...] Já věštkyně se zeleným papouškem vám dávám naději, [...].“ (Hrabal 1991: 38–41)

Ovšem právě tyto rytmyzace zase odkazují směrem k utvářenosti, z řečového prostoru do světa literárnímu textu. Představa ne-literárního, pouze zaznamenávaného textu se tu sváří s textem samým, který je rafinovaně strukturován, když se např. v rámci jedné věty stýkají nesourodé jazykové prostředky. Může to být protikladnost sémantická:

Hlava tak krásná a dokonalá, že se opravdu hodí pro líbání anebo třískání sekrou,“ (Hrabal 1991: 39) *může to být i rozpor, mezi košatým slovosledem a sémantickým polem výpovědi: „Vaše láska, ač mrtva, vás daleko přežije! Nevstoupí více ve stav manželský a bude pouze žít vzpomínkám na vás, protože bude mít dvacet let po klimakteriu.*

(Hrabal 1991: 40; kurziva J. Ch.)

Hrabalovo učarování hovorem jiných lidí tu dostoupilo vrcholu, zároveň si ale jeho texty ponechaly totožnost literárních textů. Problematickou výjimkou budou protokoly strýce Pepina „Utrpení starého Werthera“, o kterých budeme mluvit níže, ale nadále už i tzv. zápis cizích hovorů ponese v sobě Hrabalovské rysy rytmyzace, typizace mluvčího, určité nejednotnosti ve volbě jazykových prostředků. Všechny tyto možnosti si Hrabal ověřoval právě v těchto prvních krátkých povídkách.

„Dům, který se osvěžoval bleskem“ je sice především litanií nad duševním rozkladem jedné rodiny, ale pro nás je tato povídka zajímavá z perspektivy vyprávěcích situací.¹² Tak hned v úvodu je nám sugerován falešný nezúčastněný úhel pohledu, falešné oko kamery v podobě žárovky: „V PŮL DVANÁCTÉ DOPOLEDNE pozorovala žárovka tuto příhodu.“ (Hrabal 1991: 42) Nicméně vyprávěcí situace je ve skutečnosti autorská, odehrává se v formě a vyprávěč si jen pohrává z možnými nezúčastněnými záběry. Důležité je, že po určité době čtenář zjistí, že se o zcela běžnou vyprávěcí situaci nejedná, protože vypravěč (autorský, stojící vně světa postav, ovšem také těmto postavám rozumějící, i když sám vykazuje jiné hranice existenciálních oblastí než postavy) neustále komunikuje s jednajícími osobami.¹³ I Hrabal

/12/ Jankovič chápe tuto povídku jako ovlivněnou existencialismem a surrealismem a zdůrazňuje v ní opakující se motiv těžké smrti, který byl později, v *Poupatech*, objasněn: „Poslední věta povídky zde [v *Poupatech* – pozn. J. Ch.] zní: „Smrt René Crevela! Samovražda!“ (Jankovič 1996: 11)

/13/ A to je opět onen moment ozvláštnění, který Viktor Šklovskij tak vyzdvíhoval např. u Lawrence Sterna. Šklovskij zdůrazňuje, že Sterne si pohrává se samou formou románu: „Pedalisuje vůbec samu stavbu románu, obsah jeho románu tvoří právě uvědomování formy, vznikající jejím porušováním.“ (Šklovskij 1948: 175)

neustále pracuje s vyprávěcí situací jako s něčím nehotovým, právě se utvářejícím. A oscilace mezi jednotlivými úhly pohledu, mezi jednotlivými typy vyprávěčů a vyprávěcích situací, bravurně zvládnuté přechody mezi nimi, to je také jeden z důvodů, proč Hrabalovy texty působí tak nervně a zároveň komponovaně, a obrátím-li strukturní tezi do světa sémantiky: právě toto obhlížení člověka umožňuje zahlédnout i jeho tělo v různých perspektivách a polohách.

Text „Nelze utéci“ je především výpovědí o absurdním a mnohdy bolestném postavení člověka ve světě: „Příteli, zůstalo z vás pohlaví bez lásky, plž bez ulity, krása bez tvaru! Nemáte se kam už vrátit, schoulit! Musíte se znovu vysnit, vymyslet!“ (Hrabal 1991: 58) Základem je vyprávění v ich- formě (neustále odkazující k příjemci), které je ale neustále pozměňováno drobnými přesuny úhlu pohledu. Důležité je, že v tomto textu dochází i k prolomení hranic existenciálních oblastí, které oddělovaly vyprávěče a jednající postavy: „Teď teprve vím, proč jste mne neočekával v opuštěné zahradě a proč jste se nestavil u firmy. [...] Teď teprve, příteli, vím, na co jste hledal malé, kulaté kapesní zrcátko a v tom zrcátku stůl a na tom stole knížku a v té knížce polibek, který jste naposled odepřel dáti v Ráji!“ (Hrabal 1991: 60)

I když metafory jsou poměrně složité komponované a působí uměle a literárně, důležité je, že se tu přibližují a prolínají existenciální oblasti vyprávěče a postav. Přechod mezi jednotlivými typy vyprávěcích situací Hrabala neustále znepokojuje a provokuje k ozkušování jeho tvůrčích možností i limit.

Povídka „Slavná Wantochova legenda“ je syntézou obou experimentů: vyprávěč tu už pravidelně komunikuje s jednajícími postavami, ale zároveň tu pásmo vyprávěče poznenáhlu přechází v nepřímou řeč jednajících postav. Ta je zase v určitých pasážích střídána řečí přímou atd.

Povídka vrcholí při setkání skupiny s Bohem, kterého představuje „pán s kravským ocasem v ruce“. Právě v tomto setkání se dovršují ty projekty, jak jsme je mohli sledovat u *Kaina* a i ve „Filipojakubském dni“. Nikoli naplánovaný odchod, nebo umělý osud, ale skutečné odmítnutí Boha vede k usmíření s ním, a tím i s vlastním osudem. Je patrné, že toto jsou představy velmi blízké existencialismu.¹⁴

A on dávaje součástky dohromady říká: Nakonec, hoši, děláte to dobře. Jinak nejsem k slyšení, než urážkou. Škoda, že nemůžu jít s vámi sám proti sobě. To by byla teprv sranda.

A podobně i Hrabal se v těchto experimentech neustále snaží rozrušovat určité typy vyprávění, aby nalezl vlastní tvar, ale zároveň obnažil nedostatky tvarů současných, aby je parodoval.

/14/ Vztahy mezi existencialismem a Hrabalovým dílem rozpoznal Václav Černý, když analyzoval „Slavnou Wantochovu legendu“ ve verzi z *Poupat*. Černý vyjmenovává tyto zdroje: „[S]lovem ohyzdný ‚smrtí tanec‘ a jakoby hrst stránek z lykantropa Lautréamonta, spílajícího Bohu v mukách marného zoufalství. [...] a z pierota máš obratem vlkodlaka, který se ti k realitě přeludné lásky absurdně prohrabává hlinou zprzněného hrobu.“ (Černý 1994: 94)

Ale vy už jste, hoši, na to nemyslili. Už jste byli zase zamilovaní do jiných raplovin.

Močili jste do vytérovanyho pisoáru a zpívali jste si: Když jsem kráčel od hájíčka lesní pěšinou, tak jako byste se zrovna narodili, nebo právě teď všechno zapomněli. Adijé.

(Hrabal 1991: 66–67)

„Utrpení starého Werthera“ (1949) je, jak jsme naznačili, nejvypjatějším experimentem se záznamem řeči někoho jiného, nejrozhodnějším pokusem opustit narativní strukturu. Nebudu opakovat genezi tohoto textu, případné zájemce odkazuji k detailnímu rozboru a srovnání „Utrpení starého Werthera“ s *Tanečními hodinami pro starší a pokročilé*, které provedl ve své monografii Milan Jankovič.¹⁵ Doplním jen několik drobných úvah.

Především je tu závažná otázka KDO a JAK vypráví, jaký je status vypravěče. V ich-formě se před námi otevírá svět a hodnotový systém strýce Pepina, jeho poznání a cítění je to, co můžeme z textu rekonstruovat. Tedy: žádná rytmizace, žádná skrytá zprostředkovanost: zaznamenání namísto tvorby. Ovšem podobné perspektivy, podobná zacílení jsme mohli sledovat i v předchozích textech, u kterých nikdy nebyly otázky autorství kladeny tak důrazně. V čem je tento zápis promluv strýce Pepina odlišný od těch předchozích?

Základní rozdíl je především v tom, že v celém textu nenajdeme žádné vodítko, které by odkazovalo jinam, mimo vnitřní svět strýce Pepina, mimo jeho skutečnou zaznamenávanou řeč. Žádná poučenost moderním uměním, žádná vypravěčská dovednost, která by vyplývala z předchozích textů. Tento text je prostě záznamem, a právě tímto svým postavením stojí na hranici textu jako literárního díla. A na některých místech ji (zejména ve spojitosti s autorstvím těchto záznamů) dokonce překonává.

Ještě stále se tu ale vypráví (i když útržkovitě, i když základním znakem je zlomkovitost, roztříštěnost a všechny podobné atributy, jak je detailně popsal Jankovič), ještě stále máme co dělat se sdělením, jehož hlavní funkcí (o to vyhraněněji, že informační hodnota textu je právě vzhledem k jeho roztříštěnosti velmi obtížně definovatelná) je funkce estetická. Co je rozhodující pro specifické postavení tohoto textu, je míra jeho inzitivnosti. Jankovič definuje tento rys takto: „Pepinovy nelogičnosti nás vracejí k autentickému vidění a prožívání skutečnosti **před** ‚literaturou‘ a též ke spontánně objevovaným možnostem řeči.“ (Jankovič 1996: 34) Já mohu tuto tezi jen doplnit: Hrabal se tu ještě nestává strýcem Pepinem, jeho ontologická hranice je odlišná od Pepinovy, proto pouze zapisuje. Skutečným vypravěčem je až ten v *Tanečních hodinách pro starší a pokročilé*, kde do sebe svět strýce Pepina vstřebal a udělal jej svou součástí. Jak říká Jankovič: „Ne už jen za-

chytit Pepinovy rysy, ale stát se Pepinem v řeči, to chce teď autor – už jako vědomý tvůrce, ne pouze svědek či obdivovatel naivního projevu.“ (Jankovič 1996: 36–37)

„Utrpení starého Werthera“ je zároveň textem, který dokončuje jednu etapu Hrabalova psaní. Je posledním záznamem onoho bytostného přerodu Hrabalova. Z básníka se stává prozaik, který experimentuje i nadále s tvarem prózy. Pokus zaznamenat „protokoly“ strýce Pepina, nechat promlouvat někoho jiného, nezůstal bez pokračování, ale už v rámci jiných, převážně narativních struktur.

„Schizofrenické evangelium“ (1951) je text, který vykazuje všechny znaky vyprávění. Autor „nezaujatě“ předkládá alegorický příběh Ježíše ve druhé polovině 20. století ve východní Evropě. Tím je dán i charakter celého vyprávění, totiž ironizace zplanění veškerých hodnot, „Schizofrenické evangelium“ je kritikou zmarnění hodnot: „A byl bit zase kaučukovou trubkou na chodidla, dle učitele všech národů, kterého dnes obzvláště uctívají po celé východní Evropě, aby nikde nechyběla kaučuková trubka.“ (Hrabal 1992b: 20)

Hned na počátku se dostáváme do prostoru vyprávěného vyprávěného, vypravěč převypravuje příběh vyprávěný mu starým Židem. Jde tedy o využití staré metody, ale i o její modifikaci, která se stane rozhodujícím východiskem Hrabalových próz: jeho vypravěč používá a zakouší znalosti i zkušenosti někoho jiného, čímž se stírá rozdílnost vnitřních světů vypravěče a postav. Vzniká tím prostor pro oboustranné působení lidského prožívání i řeči.

Srovnání „Schizofrenického evangelia“ s textem „Co je poezie?“ Příspěvek ukazuje, že i tento text je jakousi odpovědí, nebo reakcí na totální realismus Egona Bondyho. Pouze zaznamenávat svět, zrušit metaforu a reprodukovat tento svět tak, jak se zrcadlí ve vypravěčově mysli, Hrabalovi nestačí. Chce se nějakým způsobem ke světu postavit, přetransformovat jej ve významově bohatší strukturu. Takové je „Schizofrenické evangelium“. Na základě mýtu o zrození, životě a smrti Ježíše Krista předvádí Hrabal současný svět, a už tímto srovnáním jej nějakým způsobem hodnotí. Nejde jen o kritiku poměrů, i samo umění a postavení umělce je podrobeno revizi: „Slečna Marie, která s ním měla poměr, tak ráda jezdila mezi lupení, ale když Josef jen a jen montoval auto a málokdy její tělo, *nechala se z dlouhé chvíle necudně ohmatávati Svatým Duchem, takže potají veršovala.*“ (Hrabal 1992b: 19; kurziva J. Ch.) Nejde tedy jen o devaluaci hodnot, jde také o skutečnost osvobodivého, ironického smíchu, který z Kristova příběhu ponechává už jen jakési zašlapávané připomínky možnosti lidské humanity a blízkosti.

„Schizofrenické evangelium“ je (společně s *Kainem*, pozdější „Jarmilkou“ a několika dalšími povídkami) alegorickým, ale i upřímným a odvážným výkřikem člověka, který příliš rychle a neodvolatelně ztrácí půdu pod nohama. Závěr „Schizofrenického evangelia“ je bizarní a kruté reálný záro-

veň: Ježíšek spolu se svými „apoštoly“ vypijí hovězí krev a pozvrací naplněnou tramvaj. Čin zůstal jako poslední možnost, vedoucí ke katarzi:

A lidé skákali z holešovického nábreží krásnými křivkami rovnou do řeky, jiní v balistikách a kotoulech padali do prachu a tramvaj ujížděla a dávala se a aspoň jednou v životě zatoužila se formálně očistit.

Když nazítří zřízcenci elektrických podniků čistili až po kolena dozvracený vůz, museli tam zavést rameno Vltavy, aby proudem byl stržen ten chlív, jak na to vyzrál řecký krasavec Herakles.

A tak byli ti zřízcenci zmámeni tím krásným viděním, že držíce se za šíje, zvraceli své ubohé závodní obědy do čepic volající: Na to aby byl Salvador Dali.

(Hrabal 1992b: 32)

Kromě ošklivosti a přesnosti detailů nelze neslyšet také spodní tón tohoto vyjádření, touhu překročit svůj úděl; „aspoň jednou v životě zatoužila se formálně očistit.“ Podobně i protikladnost obrazu zřízcenců, kteří jsou očarováni a zmámeni proti své vůli; „byli ti zřízcenci zmámeni tím krásným viděním, že [...] zvraceli své ubohé závodní obědy [...]“, ukazuje se, že jedině čin je schopen vytrhnout z letargie. A nejde tu najednou o úkol světodějný, etický, či filozofický, jedinou adekvátní reakcí a odpovědí na devaluaci hodnot humanity tak zůstává škleb moderního umění. To dotvrzuje i tón závěru, rezignující a ironizující celou předchozí situaci: „KDOSI VE VÝŠINÁCH říčel smíchem a šplouchal si nohy v Ježíškově srdci, jež mělo navenek sinalou tvář přestárlého, hluchoněmého dítěte.“ (Hrabal 1992b: 32)

„Expozé panu ministru informací“ (1951)¹⁶ je dalším pokusem vyrovnat se s realitou 50. let. Hrabal k tomu využívá dvou jasně oddělitelných vyprávěcích situací, er-formy a ich-formy. Vševědoucí vyprávěč popisuje procházku „pana spisovatele“, který prochází Prahou a brání se před její realitou a je neschopen porozumět tomu, že právě skutečnost je to, co zůstává cenné, že její modifikace ve fikčním světě, její estetizace už nic neznamená:

A tak pan autor seděl se zlatou parménou v hrsti jak římský císař a zapomněl na trnovou korunu Ježíše. Jeho duše se právě zabývala vnitřní, intimní aplikací, když z druhého řádku Traumatu se vypotácel opilý stařec a zničehonic na sedmém řádku byl schopen vyhryzati dívence pohlaví. Tu pan autor se znovu obvinil z myšlenek nízkých a umínil si, že starce z básně vyškrtně. Ale jaké bylo otřesení, když zjistil, že vedle si totéž vyprávějí stařící a že kdosi opravdu a skutečně znásilnil dívku na opuštěné stráni, když ji napřed pokoušel a pobodal nohy a ruce svázel drátem.

(Hrabal 1992b: 44–45)

^{16/} Datace zde vychází z nepřímého zdroje. V „Ediční poznámce“ V. Kadlece se můžeme dočíst: „V deníku Vladimíra Boudníka však je záznam, že dne 15. října 1951 Vladimír tento text četl, což umožňuje celkem přesnou dataci.“ (Hrabal 1992b: 275)

To vše je podpořeno vyprávěním v ich-formě, kdy umělec-spisovatel tvůrce předkládá svůj nezkreslený pohled na svět. Ovšem takové schéma by bylo příliš prosté, Hrabalův vypravěč se neodpoutává od postavy spisovatele, vyprávěcí situace se i s jeho pohledem na svět, který navíc hodnotí jen skrytě. Hrabal je zkrátka už od svých počátků neschopen přesné, jasné hierarchizace, dobře si vědom toho, že je jen málo možností, jak založit právo na hodnocení lidského osudu i pohledu na člověka.

Celý text končí otevřeným vyznáním. Ich-forma je tu ústrojně využita jako prostředek zdůraznění, agens a patiens se prolínají, takže se strhává hranice mezi původcem děje a tím, na nějž děj doléhá:

Všechny lásky, které jsem přizabil cestou k sobě, jsou nevinny. Všechny lásky, které mne zabíjejí, jsem nevinný. Jsme vinní pouze v propastech svých očí. A to zvyšuje hrůzu a drahocennost člověka. Duch je odpovědný za všechny vraždy a sebevraždy. Pane ministře, mír je vždy perně vybojován.

(Hrabal 1992b: 47)

„Lednová povídka“, „Únorová povídka“ (1952) jsou dvě povídky, komponované jako jeden celek.¹⁷ Jde o vhléd do světa strýce Pepina, jednoho z nej-mocnějších inspiračních zdrojů Hrabalových povídek z 50. a 60. let. Vyprávěcí situace jako schéma tu není středem pozornosti, ale v plánech vypravěče a jednajících postav, především strýce Pepina, dochází k určitým proměnám. Ich-forma umožňuje zaznamenat plasticky ztotožnění, nebo prolínání podob vnitřního světa vypravěče a postavy.

Zpočátku sledujeme svár dvou vnitřních entit, jde o dva různé světy, které se k sobě pomalu přibližují. Nejprve jde jen o sbližování vnější, skrze společné konání, nikoli skrze společnou řeč. První skutečné přiblížení obou světů zaznamenává vypravěč na konci druhé části *Lednové povídky*, když svůj svět nepřímo hodnotí: „A my, buržousti, usínáme.“ (Hrabal 1992b: 60) Vypravěč v *Lednové povídce* se světu strýce Pepiny přibližuje nenápadně, tím, že prožívá bolest strýce: „To je škola volnomyšlenkářů, to je škola Havlíčkova, a na důkaz osvědčení si dává takovou šupu do čela, až jsem zaslzel.“ (Hrabal 1992b: 61; kurziva J. Ch.)

Sbližení je ohniskem „Únorové povídky“. Vyprávěcí situace sice zůstává shodná, ale oba plány se propojily (v rovině zážitkové, prožitkové, mentální a především jazykové). Uvozovací konstrukce se významně proměnily, stejně jako řeč vypravěče, a to zejména tam, kde ve světě fikčním též mluví a řve, v plánu narace zůstává ještě v jakémsi vleku své výchovy a sociálního ukostření: „Přiskakuji a řvu: Hovězino, co tady stojíš? Co nejdeš? Ale on

/17/ Václav Kadlec k tomu v „Ediční poznámce“ dodává: „Oba texty tiskneme [...] a řadíme je bezprostředně po sobě, protože tak jsou míněny. Chronologii svazku tím narušujeme jen nepatrně.“ (Hrabal 1992b: 275)

na mne otáčí tu černou masť namazanou hubu: Já jsem se sem poslal? Já jsem se chtěl koupat? Řvu, až se lidi otáčejí na mostě: Ale na co tady čumíš?“ (Hrabal 1992b: 63)

K tomu, aby byl proces dokonale ukončen, chybí málo. A znovu se hlásí o slovo řeč těla, teprve v přitakání i tomuto aktu může dojít k úplnému prolnutí, porozumění, přijetí a blízkosti. V samotném závěru, když oba společně usínají, se vypravěč pokouší vzdorovat strýcovu chrápání. Ovšem zbytečně, přijímá roli soupevníka Pepinových deklamací, a ony mu vstupují nejen do života, ale i do snu:

Vyskakuju: To to, prase! Rozsvěcuji a strhávám z něj ty deky, zapřísahám jej, aby se nepřikrýval, aby měl smilování. Ale on se na mě dívá a pak mi vypráví: Ne, nesmíš pít tolik kávy a rumu, to není pro slabý lidi, radši více čaje entarhermetického a entrahajmatického a víno jediné feromantochiol. Ježíšmarja, ježíšmarja... šeptám si a cpu si měkký chléb do uší... to prase... a usínám a kolem postele mi chodí Vlasta Burian v uniformě papežského gardisty.“ (Hrabal 1992b: 69)

„Lednová a Únorová povídka“ stojí tedy na počátku zrodu **postavy** strýce Pepina, na počátku toho, jak Hrabal proniká do dřene jeho řeči. V obou těchto povídkách je také poprvé naznačeno, že skrze řeč a řeči vzniká to, co dnes běžně označujeme jako pábitelství. Ukazuje se ale také, že určité přechody mezi plány jednotlivých účastníků vyprávěcí situace jsou skrytým, nicméně velmi podstatným prostředkem, který se na vzniku takového světa spolupodílí. A především se tu rýsuje jeden málo zmiňovaný rys: pábitel je tím, kdo se – tváří v tvář osudu, jenž se na něj valí připraven jej zamáčknout – ještě na chvíli přimyká k bizarním někdy, leč pro danou postavu zásadním činností, od řevu po jídlo. Ale ani to by jej ještě jako fenomén neustavilo. Pábitel ještě potřebuje posluchačstvo, a to posluchačstvo v různé poloze a stupni přichylnosti, pábitel zkrátka pro svůj řev potřebuje auditorium, v krajním případě alespoň vypravěče, kteří pochopí jeho zoufalý výkřik jako vznešenou akci lidského člověčenství tváří v tvář brutalitě osudu a dobové určenosti.

Další tři povídky, „Exploze Gabriel“, „Made in Czechoslovakia“ a „Blitzkrieg“ (1952),¹⁸ tematizují atmosféru, která bude pro Hrabala inspirátorem de facto napořád. Ve všech jde o záznam atmosféry činnorodého dialogu, který se odehrává nejprve mezi Boudníkem a Hrabalem („Exploze Gabriel“) a později ještě Bondym (zbylé dvě povídky).

„Exploze Gabriel“ je psána ich-formou, jde o Hrabalův obdivný pohled na Boudníkův explosionismus vrcholící dnes již kultovní scénou, při níž Vladimír Boudník obkresluje skvrny a vyvolá tím sročení lidí. Nejde tu jen

/18/ S přesnou datací se opět pojí jisté problémy, viz „Ediční poznámka“ in Hrabal 1992b: 269.

o absurdní komiku výjevu, je to též svěbytné dopovězení básnických manifestů, pokus zaznamenat, jakými podobami může umění vstupovat do světa lidí. Povídka má význam spíše dokumentární, poměrně přesně je tu zachycena jedna z mnoha performancí Vladimíra Boudníka. Přesto i tato povídka vykazuje rysy, které jsou v tomto období pro Hrabala charakteristické.

Především je to schopnost zaznamenat dialogy, hovor z ulice a prostřednictvím jedné, dvou promluv přesně charakterizovat mluvčího, předložit téměř manifestační promluvy Vladimíra Boudníka tak, že je čtenář vnímá jako organickou součást dialogu. V centru zájmu ale zůstávají umělecké problémy, proto v tomto případě Hrabal vyprávěcí situaci nijak specificky neo-zvlášťňuje.

Zbylé dvě povídky, „Made in Czechoslovakia“ a „Biltzkrieg“, interpretuje Gertrude Zandová v rámci podkapitoly „Egon Bondy v díle Bohumila Hrabala“ své monografie *Totální realismus a trapná poezie*. Bohužel některé její vývody jsou minimálně nepřesné. V povídce „Made in Czechoslovakia“ jsou podle Zandové dvě jednající postavy, jejichž jednání a dialogy jsou zachyceny bez komentáře: „[J]ednotlivé scény a absurdní dialogy obou postav, Bondyho a Hrabala, jsou zachyceny bez jakýchkoli komentářů.“ (Zandová 2002: 195) To je pravda jen do té míry, pokud se na tento text nepodíváme z hlediska vyprávěcích situací. Většina jednotlivých mikropříběhů má totiž autorského vypravěče, který stojí mimo svět postav. To je ovšem běžná charakteristika takové vyprávěcí situace. Věc ale není tak jednoduchá, protože čtenář vnímá dohodnutý (na první pohled mimotextový) vztah mezi vypravěčem a postavou doktora. To samozřejmě vylučuje, že by takový text nebyl nijak komentován, jen se tyto komentáře zpočátku odehrávají nepřímou v zaostření na určité situace, tak např. scéna 6): „Doktor podává Bondymu jemný popsaný papír. – U nás si utíráme zadek básničkami. – A Bondy pomalu vypíjí láhev vodky.“ (Hrabal 1992b: 78) I když je tu snaha zůstat mimo, přece jen ve spojení „u nás“ cítíme, z čí perspektivy se vlastně vypráví. Navíc tato vyprávěcí situace není zachována absolutně, ve scéně 9) se vypravěč prozrazuje zcela: „Několik průklepových papírů se průvanem okenního rámu neustále třepetá. – Ó, ó, to ve vídeňském kriminálu... takováhle hromada žrádla... trháme noviny, abych si ubalil žváro... utrhnu a čtu: Záviš popraven...“ (Hrabal 1992b: 79)

Zarážející je skutečnost, že Zandová nerozpoznala v povídce tři jednající postavy, nebo minimálně tři reflektující hlasy, tím třetím je totiž Vladimír Boudník. Opět se to na první pohled nemusí tak jevit, ale z kontextu této povídky, na základě jejího sousedství s předchozí a následující, je takový výklad patrný. Když totiž v druhém oddíle opět Hrabal přechází k ich-formě, ten, kdo vypravěče „mučí“, není Egon Bondy, ale Vladimír Boudník, např. 17): „A zaječí nade mnou: Chachachachaa! A já už mám tisíce dokladů, tisíce lidí o mně už ví, ale co vy, ubožáčku, s těma vašema prdečkama?... A kouká na mne do peřin jako na hnusnou odpornou bestii. A znovu zavříská: Cha-

chachachaa! A francouzskéj rozhlas hlásil, že u nás je hlavní směr explosionismus...” (Hrabal 1992b: 81) Bondy ostatně ani nemůže být tím, kdo promlouval, protože zde sám v jiné úloze vystupuje, dokonce tak, že Vladimírovy výroky hodnotí, v 19): „Bondy je zničen těmi obrazy. – Aj, aj, aj, aj! A já to musím hledat špendlíčkem, takhle prstíčkem kopat po ulicích a ta potvora je toho plná. Aj, vaj, a ještě k tomu je geniální! To jsou čísla!” (Hrabal 1992b: 82) Ukazuje se, že Hrabal se pokusil přistoupit k záznamu těchto dialogů co možná nejobjektivněji, pokusil se omezit na minimum svůj úhel pohledu, ovšem nepodařilo se mu to zcela, byl příliš zaujat svým tématem.

Problematická je i charakteristika „Blitzkriegu“ u Zandové: „Jedná se o vypointované, absurdně-groteskní příhody, typické „hospodské historky“, tedy Hrabalův oblíbený žánr.“ (Zandová 2002: 196) Nejde jen o termín hospodské historky, který sám o sobě je minimálně problematický.¹⁹ Ovšem daleko důležitější je skutečnost, že hospodskou historku musí někdo vyprávět, někdo nás musí ujišťovat o její pravdivosti. Hospodská historka náleží do oblasti pábitelů.²⁰ V tomto případě jde o autorskou vyprávěcí situaci, i když autor má blízko k jedné z jednajících postav, takže se místy blíží až k personálnímu reflektorovi (ovšem tyto případy jsou tu nejméně časté). I když všechny tři epizody, ve kterých jde o spor mezi Bondyho totálním realismem a Boudníkovým explosionismem, působí komicky, i když je každá pointována, přeci jen jde o epizody, minipříběhy. Hospodská historka jako jeden ze zdrojů vstupuje do Hrabalova díla – jehož základ je připraven i těmito experimenty s vyprávěcími situacemi – později. Tehdy, když se sama stane jedním z nositelů (zejména v plánu jednajících postav) specificky strukturované a pronášené řeči.

Bezesporu vrcholným textem tohoto období je „Jarmilka“ (1952) s podtitulem „Dokument“. V podstatě všichni vykladači Hrabalova raného díla s touto novelou pracují, každý ale z poněkud jiných hledisek. Václav Černý interpretuje především hlavní postavu, Jarmilku (přesněji „Majitelku hutí“ z Poupát²¹) a podává její poměrně básnivý obraz: „[...] svačinářku Jarmilku z Majitelky hutí, výlupek všeho existenčního horroru, mučednickou vykupitelku hnusných hříchů světa, v němž nevinně žije.“ (Černý 1994: 97) Susame Rothová vymezuje *Majitelku hutí* vůči oficiální literatuře 50. let: „Vznikla *Majitelka hutí* jako první ‚totálně realistický‘ text. Takovým psaním odhaloval prolhaný svět budovatelské literatury, která tehdy na oficiální scéně panovala.“ (Rothová 1993: 40) Milan Jankovič vnímá postavu Jarmilky v konfrontacích s jinými plány této novely (výpovědi dalších jednajících postav, atmo-

/19/ Srov. Černý 1994; Rothová 1993: 50–53.

/20/ Srov. k tomu Frynta 1966.

/21/ K verzím „Jarmilky“ srov. Lopatka 1991; Rothová 1993: 40, 62 (zde je ale potřeba mít na zřeteli, že S. Rothová pracovala jen s *Majitelkou hutí*, pozdější verzi původní novely); Jankovič 1996: 17–21; Zandová 2002: 120–122.

sféra huti, apod.) a sumarizuje takto: „Dnes, po mnoha setkáních s prózou takového typu, především v samotném Hrabalově díle, můžeme považovat tvůrčí gesto znejistující v *Jarmilce* [Jankovič, stejně jako Lopatka, pracuje s původní verzí – pozn. J. Ch.] hranici mezi uměním a životem za zcela přirozené. Ve své době, navíc v obklíčení normami socialistického realismu, bylo jeho rozpoznání (Weil, Kolář) tvořivým činem.“ (Jankovič 1996: 17–18) Gertrude Zandová rekapituluje dosud známé poznatky o této novele a chápe ji v souvislosti s programy Skupiny 42 a především Bondyho totálním realismem (což ostatně už před ní činí Jankovič). Ve svém srovnání „Jarmilky-dokumentu“ a „Jarmilky-povídky“ ze sbírky *Pábitelé* si také všímá dílčích úprav, které jdou proti smyslu Hrabalova totálně realistického experimentu, ovšem přiznává i povídkové verzi určité kvality: „Ovšem i v přepracovaném znění zůstává zachován základní rys, který je totálnímu realismu vlastní: nelíčí se objektivní realita, ale vnitřní model reality – tedy realita, jak se vynořuje ve vědomí.“ (Zandová 2002: 122)

Lze tedy shrnout, že všichni badatelé se shodují na tom, že jde o text do jisté míry zlomový. Jedná se o završení tendencí v Hrabalově próze, jak jsem o nich do této chvíle mluvil. Hrabal po experimentech, které probíhaly na všech úrovních struktury prozaického textu, dospívá k určitému (nikoli neměnnému) tvaru, který se pro jeho další vývoj ukáže jako základní. Nechci znova opakovat známé věci, proto se omezím na citaci, kterou považuji za nejpodstatnější z dosavadního bádání. Milan Jankovič uzavírá své pátrání po zrodu Hrabalova tvaru srovnáním původních verzí s jejich povídkovými variantami: „Dozrává v nich **nový pohled na člověka**, pojmenovaný už tituly autorových prvních dvou knih, *Perlička na dně* a *Pábitelé*. Co je to ‚nové‘? Mezi odvahou žít a outsiderstvím, ať už poměry přikázaným nebo svobodně zvoleným, mezi ‚frajerem‘ a ‚armičkou‘ není u Hrabalových hrdinů žádná propast. Proto mohou – každý svým způsobem, a na tom také záleží – vyslovovat zkušenost člověka ‚na smetišti dějin‘ a zároveň ho pozvedat svou osvobodivou řečí a hrou. Takovým hrdinou – antihrdinou ze Švejkova rodu – je Haňta v *Příliš hlučné samotě*. Jeho předchůdcem je už Haňta v povídce *Baron Prášil* (zařazené do knihy *Perlička na dně*), ještě syrový, ale neumdlévající ironický a potměšilý komentář doby. A **uvolněná řeč sama**. Předznamenává, co bude nadlouho osou Hrabalových próz.“ (Jankovič 1996: 19–20) Já sám jsem o *Jarmilce* psal jinde,²² proto zde pouze uzavírám: v *Jarmilce* dozrává ono vykročení k člověku ve dvou jeho rovinách – v té sociální, kde začínají hrát hlavní úlohu lidé v určitém střetu se svou dobou, nejen *Jarmilka*, vinna pouze svou bezbřehou naivitou a důvěrou, ale všechny ty existence, jejichž místo na světě rozmetl nový rozvrh sociálních hodnot, jen potvrzují, jak Hrabal zakouší lidství na dně, v samotách a opuštěních, které jsou ale pořád jaksi protěplovány potřebou lidského kontaktu. Druhou rovinou je rovina řečová, Hrabal se zde ujišťuje, že každá lidská bytost

má nejen svůj jedinečný příběh a rozměr lidský, ale má i svou nezaměnitelnou řeč, a to zejména ve chvílích pro postavu nějakým způsobem klíčových. A kombinací těchto dvou poznatků se rodí ona zvláštní lidskost, humanita a blízkost, která z Hrabalových textů od té doby *de facto* nikdy nevymizela.

ŽIVOTEM K LITERATUŘE (1952–1956)

Po *Jarmilce* se Hrabal ještě jednou vrátil k zachycení promluvy strýce Pepina v textu „Protokol aneb příspěvek k renesanci sepsaný s mým strýcem Josefem“ (1952). Opět nejde v pravém slova smyslu o vyprávění. Je tu zachycena promluva. Jde tedy o text, který o promluvě referuje. To je výchozí situace. Vypráví se uvnitř promluvy, promluvou samou. Protokol má tak blízko k „Utrpení starého Werthera“, ale jeho struktura je poněkud odlišná. Především je členitější. I když se tu stále přeskakuje z tématu na téma, i když je tu porušena souvislost kauzální i časová, přeci jen jde už o text ryze epický a literární. Navíc je celá promluva rámována. Úvodní úsek zní takto: „KDYBY BYL S KRISTEM KAMARÁDIL Římský, ten slavný pekař Římský, co prokopl kurvě protězu a pomlátil četníky tak, až je museli zaopatřovat, tak už by to bylo lepší.“ (Hrabal 1992b: 129) Následuje série epizod, deklamací a prpovídek, které se ale nesnaží načrtnout nějaký myšlenkový systém. Spíše se (jako v „Utrpení starého Werthera“) sytí kouzlem možných volných asociativních spojí. Po této drúze obrazů a mikropříběhů následuje konec odkazující k úvodní poznámce: „To je ta evropská renesance, ale Kristus do ní nepatří, protože to je všechno pro něj málo. Chce všechno a je tak sláb. Aspoň kdyby mohl kamarádit s tím pekařským Římským, kterej pro nespravedlnost hned vyházel hospodu a vyrazil celu i s futrama a pomlátil profousy a museli mu stříkat vodu do očí.“ (Hrabal 1992b: 131) To, co se v *Utrpení starého Werthera* odehrávalo nepřehledně na úrovni několika stránek, je tu předvedeno v rámci celého (podstatně kratšího) textu. Návaznost jednotlivých motivů, jakýsi vnitřní rytmus textu, je tu daleko patrnější.

Hrabal tedy provedl přerod, o kterém hovořil Jankovič a který jsem se pokoušel podepřít interpretacemi Hrabalových juvenilií. Způsob hovoru strýce Pepina se stal inspiračním zdrojem pro vědomí jedinečnosti lidské řeči; a metoda, která pouze referuje o cizí promluvě, jednou z tvůrčích metod Hrabalova psaní.

Setkání a návštěvy je soubor čtyř různorodých povídek, které jsou spojeny v celek na základě editorské konvence.²³ Přesto v nich spatřuji určitý celek, podobně jako Milan Jankovič: „Pozorné vidění a rozlišování skutečnosti,

/23/ V „Ediční poznámce“ k tomu Václav Kadlec píše: „Je pravděpodobné, že jednotlivé části vznikaly původně jako samostatné povídky, v tom tvaru se však nezachovaly a neznáme ani jejich názvy. Autor měl patrně záměr vydat sbírku pod tímto názvem.“ (Hrabal 1992b: 279)

[...], potřeba naslouchat **hovorům lidí**, v nichž se odkrývají lidské osudy [...].“ (Jankovič 1996: 18) Jde o to, že Hrabal, poučen experimenty s vyprávěcími situacemi a s referujícími texty, se snaží tyto své experimenty zhodnotit. V rámci *Poupat* je tento projekt koncipován širší a zahrnuje ještě čtyři další povídky („Křtiny“, „Očekávej mě“, „Dětský dům“ a „Všední hovor“).

V první části *Setkání a návštěv* převládá ich-forma, je to jeden z krystalizujících hospodských příběhů, jakási miniaturní hospodská odyseja vyprávěče zasazená do světa existencí nějak životem odhozených. Auditorium a řečník se vlastně prolínají a vzlínají vzájemně do sebe a kolem sebe. Ich-forma zde tedy funguje jako prostředek k vyjádření možnosti účasti. To je patrné hned v úvodní scéně, kdy se vypravěč setkává se špeditérem zamilovaným do svých rukou a práce. Nejprve je tu patrný určitý odstup, text na chvíli jen referuje dialog, ve kterém hraje dominantní úlohu postava:

Jen se podívej na ty můj lidský špeditérský ručičky! To je matriál, ty kdybys viděl, jak vopatrně snášejí z poschodí do poschodí cizí věci, tak něžně a křehce. A v kolikátým patře bydlíš?

Ve čtvrtém.

A to se tedy musíš stěhovat! Jen abys viděl ty kumšty.

Ale já se nebudu stěhovat!

Ale vodstěhuj se, já chci jen, abys viděl tu moji péči. Přece každéj má něco rád a já mu to takhle jak kočička přenesu z jednoho domu do druhýho.

(Hrabal 1992b: 132–133)

Z řeči samé konstruuje portrét, v dialogu je i kus humoru, zatím jen naznačeného, špeditér je jakýmsi prvním pábitem. Vystává a živí se řečí a z řeči, svým mluvením, které nemá co do činění s realitou, už reaguje na svůj osud. Ale Hrabal nezůstává jen u reference dialogu. K vyjádření účasti užívá i proměněný jazyk, do kterého se náhle vlomí i momentka lyrická: „Podíval jsem se mu do očí a v obou jsem viděl na sobě hranami narovnaných deset pohárků, hrozících každou chvíli se zřítit.“ (Hrabal 1992b: 133) Svět už je rozlišen, reflektován, ale rozhodně ne hierarchizován. A to je závažný rys celého Hrabalova díla. Nové pohledy na člověka, všechny experimenty s tvarem prozaického textu, zapojování básnických obrazů do povídek, to vše stojí na tomto základě: účastně svět vnímat. Ale především: přijímat, pojmenovávat, blížit se ke člověku, ne jej hodnotit.

Druhá část povídky má autorského vypravěče, který vypráví o zdánlivě banální jízdě vlakem. Mísí se promluvy karbaníků s rozhovorem mladíka a slepé dívky. Tím, že vypravěč stojí mimo svět postav, má mnoho možností, jak je uvést do děje. Právě jejich rozdílným užitím problematizuje svou nezaumatost. Postavy jsou pojmenovány buď na základě nějakého vnějšího znaku („holohlavý stařík“), nebo podle věku („mladík“). Třetí, klíčovou postavou je slepá dívka. Vypravěč jí dává jméno (Lída), nechává ji uceleněji promlouvat

a sdělovat tak svůj příběh. V takovém uspořádání vidíme základ Hrabalovy pozdější prózy: místo obrazů smutku, místo soucítění reflexe, které mohly být smysluplné v lyrice, nechává Hrabal v próze promlouvat skutečnost, navíc její vlastní řečí.

Lída není zdecimovanou postavou ztýranou osudem, svým hovorem popírá tragedii, i když třeba jen poukazem na ještě větší tragédie. Do toho všeho se samozřejmě projektuje i zžíravý rys groteskní, totiž zároveň je hlavní postava jakousi zapálenou nositelkou ideologie nového uspořádání světa, opět: tady je vidět radikální nechuť hierarchizovat – i když na řadě jiných míst je patrné, jak Hrabal favorizuje právě postavy starých dob ve střetu s novým, i zde nad hodnocením intelektuálního základu Lídy dává přednost účasti: „Ale doktor mne tlačil nazpět do postele: Jen ležte, ležte, máte prasklou lebku. Povídám: Ale dyk mi nic není, pusťte mne zase na tramvaj, pětka na mne na Palmovce čeká, ale čekala na mne šest neděl, sama jsem chtěla jít dělat, že mne stát potřebuje, tak jsem byla u komise, přede mnou byla nějaká holka devětadevadesátiprocentní invalida. Předseda komise povídá: Ale snad to nebude tak zlé, je tak mladá a hezká. A tu doktor, který tam byl s ním, povídá: Slečno, sundejte si vlasy! A ona sundala paruku a hlavu měla holou a já zezadu viděla [Lída oslepla později – pozn. J. Ch.] nahoře lebky velikou stříbrnou destičku. Děkala někde ve Stalingradu, soustruh si ji vsoukal za vlasy... To je, co?“ (Hrabal 1992b: 139–140) Tím, kdo příběhu (který se z jízdy vlakem proměnil v popis tragičnosti lidského osudu, mimo jiné i tím, jak nezaujatý a zpočátku i lehce ironický vypravěč přenechal místo postavě, z jejíhož úhlu pohledu svět vypadá zcela jinak) dodává katarzi, je nakonec mladík přemáhající svou nesmělost a nervozitu; „a radostným hlasem řekl: Tak dobrá, já si pro vás přijdu, tuhle sobotu, v sobotu, tak ve tři odpoledne... A stisknul jí prsty.“ (Hrabal 1992b: 143) Ne už pouze účast, ale čin. Přirozená, okamžitá a samozřejmá reakce přesaňuje naši osudovost. Další Hrabalovo řešení otázky svobody a determinace. A způsob, kterým vypravěč straní jedné z postav, je i způsobem, jak podtrhnout účinek takového řešení.

Třetí část má podobnou výchozí situaci, jen s tím rozdílem, že promluvu jedné z dvojice postav nahrazuje na dlouhou dobu reference četby z milostného dívčího románu. Jde opět o náhodné setkání ve vlaku. Netečnost jednotlivých postav je postupně hovorem narušena. Povídka je pokusem o spojení několika světů (což podporuje i název: nejen setkání, ale i návštěvy), i když na nepatrnou chvíli. Svět četby stejně jako hovoru je rovnocenný, jediný, kdo zůstává osamocen, je muž ve svých reflexivních úvahách neschopný přistoupit k druhým: „Opilý, předčasně zestárlý muž si v koutku brblal do kabátu: Ježíš ve škole... Lenin ve škole... Ježíš na poušti... Lenin na poušti... Ježíšův hrob v Jeruzalémě... Leninův hrob v Moskvě. Že se ty církve tak sobě podobají?“ (Hrabal 1992b: 148) Zdá se, že Hrabalův pokus směřoval zde jinam: v teskném zaujetí vlastním světem se může skrývat nejen naše jistota, ale i slabost.

Hrabal tuto tezi předkládá ukrytou v na první pohled bezvýznamném zacílení na jednoho z cestujících, opět: reflektuje, ale nehodnotí.

Poslední, čtvrtá část čerpá z předchozích textů a spojuje je v celek. Vše graduje v závěrečné otevřeně demaskované a vlastně deklamované reflexi: „U okna vagónu sedím a hledím před sebe na siluety tří mladých matek, téměř ještě dívek, a když světla stanice napadala do jejich klínů, vidím že jejich ruce jsou navzájem propojeny. Hledím na ty lidské ruce, zrovna tak jako jsem před Lysou zíral do přítmi na dva vojáčky, kteří seděli naproti sobě a jeden druhého drželi za ruce...“ (Hrabal 1992b: 150–151) Svět se zaplnil lidským hovorem a osudy, jejich juxtapozice jim dodává nového smyslu. Takový je svět těchto Hrabalových povídek. Svět plný nejen setkávání, ale i náhodných vytržení a návštěv.

Součástí „Setkání a návštěv“ se v *Poupatech* staly i tři povídky, které se vracejí spíše k tradičním vyprávěcím postupům, „Křtiny“, „Očekávej mě“, „Dětský dům“. Jde tu o střídání jazykových poloh, ale i o střídání vyprávěčů. Jsou to další pokusy popsat svět z několika úhlů pohledu. Prolínáním dvou vyprávěčů se bráníme tomu, abychom svět hodnotili, tedy další pokus svět zaznamenat, ne hodnotit. „Pravda“ jednoho vyprávěče je tu zdvojena, oba světy, oba úhly pohledu mají stejnou relevanci pro charakter příběhu.

Další povídka, „Všední hovor“, už odkazuje k prvním publikovaným Hrabalovým textům. Próza se rozpadá na dva základní útvary. V první části vyprávěč ustoupil a pouze **zaznamenal** dialog dvou lidí. Sledujeme tu další Hrabalovo ozkušování a jeho umanutost – pokouší se vystoupit ze zprostředkovanosti světa narativních textů kamsi k záznamu a bezprostřednosti. V závěru autorský vyprávěč drobně a spěšně načrtává portréty anonymních hlasů: „Když se starozákonně dotkli líce lící, zdvihla kramflíček. Pak ji viděl chodbou secesního baráku se zmenšovat. Než vstoupila do houpacích dveří, všimnul si, že její postava je složena ze samých labutích křivek.“ (Hrabal 1992b: 177) Hrabalovi ale nejde o hierarchizaci jednotlivých setkání. Klade jen vedle sebe záznam hovoru a vyprávění a zjišťuje, že sounáležitost vyjadřuje účinnější pouhý záznam dialogu, ale zvýznamnění, ona lyrická kvalita, se do textu dostává vyprávěním. I to je jedna z klíčových otázek, kterou Hrabal v tomto svém tvůrčím období řešil. Hrabal od této doby ví, kdy je nutné ustoupit s vyprávěčem do pozadí, nechat referovat postavy, a kdy vyprávět.

Projekt *Setkání a návštěv* by nebyl úplný bez dvou povídek s tematikou dráhy, „Trať číslo 23a“ (1952) a „Fádní stanice“. Obě povídky mají podobné vyprávěcí schéma, jejich vyznění je však odlišné. Jde o (zdá se) základní vyprávěcí situaci Hrabalovu, o ich-formu, ve které vyprávěč (s autobiografickými rysy) je součástí světa postav, ve kterém i jedná. „Trať číslo 23a“ je běsem, který se vynořil při Hrabalově cestě za člověkem. Je to povídka

o nechuti, o strachu ze spoluprožívání světa. V kupé se vypravěč setkává s nemocnou dívkou, která mu sděluje trauma své nemoci. Objektivně, bez emocí (tím poněkud připomíná Lídu ze „Setkání a návštěv“), ovšem její svět je světem osamělých: „Hodně zdraví? Ale ano, přijímám... Hodně štěstí? To též... ale na neshledanou, neshledanou, sbohem! Náhle jako by něco ještě uslyšela, naklonila pozorně hlavu a vykřikla okouzleně: A jsme ztraceni!“ (Hrabal 1992b: 156) Dívka zůstává neznámá, osamocená. Prochází světem jaksi mimo něj, nestává se jeho součástí, jak tomu bylo u většiny předchozích postav. I to je důvod, proč se najednou objevuje dramatický, brutální moment, stojící v těžkém protišlapu s aktem mladého muže v tramvaji z předchozího cyklu – vypravěč dívku udeří. V té chvíli se celý děj zastavuje, je to jako vytržení, doširoka rozevřená propast mezi dvěma lidmi, mezi dvěma osudy: „Tu jsem vytrhnul ruku z její a vši silou jsem udeřil slečnu do tváře a nechápavě jsem hleděl, co jsem jí to udělal, hleděl jsem do její tváře, která se ani nepohnula, i když z nosu vyhrkla černá krev.“ (Hrabal 1992b: 156) Jde možná o nejplnější realizaci konceptu totálního realismu: svět uvidět a popsat bez příkras. Takový svět, pro Hrabala později není udržitelný,²⁴ byl v tomto okamžiku nejspíše nezbytný, protože odkryl neprobádané polohy lidské hrůzy, které při cestě za hledáním tvaru svého psaní objevil.

Fádni stanice má stejný základ, ovšem vyznění je opačné. Vypravěčovo vzpomínání tvoří vlastní svět sdílený i posluchači: přednosta stanice i vlakvedoucí zaujati neskutečností těch historek, znají je nazpaměť a vypravěč rozdává narážky, na které obě postavy reagují. Vypravěčův fiktivní svět, který je vlastně jakýmsi druhým vyprávěním, je důležitější než vyprávěné události. Ve spolusdílení tohoto světa je katarze celého příběhu:

Udivil jsem se jako vždy: Co, zase to samé?

Přednosta položil ruku na moji šíj a necháváje ji tam, ujišťoval mne, hledě mi bez legrace do očí: Ano, to samé, nic než to samé, já to můžu slyšet napořád!
(Hrabal 1992b: 162)

PŘED PRVNÍM PUBLIKOVÁNÍM AŽ K *HOVORŮM LIDÍ* (1956)

Hrabalův pokus o milostné téma je povídka „Zamilovaná“. (O tom, že milostný motiv byl pro Hrabala v této povídce určující, svědčí skutečnost, že Hrabal její verzi v *Poupatech* nazval „Amor a Psyché“.) Povídka má autorského vypravěče, ale důležité jsou zde místa, kde se v polopřímé řeči mísí

/24/ V *Poupatech*, pozdní verzi těchto textů, Hrabal tento svůj původní běs nivelizoval: vypustil z jinak identického textu právě citovanou pasáž (viz „Ediční poznámka“ in Hrabal 1992b: 279–280).

pásma vypravěče a postavy, kterou je právě zamilovaná psycholožka. Ta zde promlouvá a stává se v určitých momentech personálním reflektorem. Propojování vyprávěcích situací je tu nuancované, přechody jsou nenápadné. Vypravěč nejprve popíše pocity postavy:

pospíchala, ale jako vždy, když šla pod ohromným dubem, který drnčel, jak odolával náporu... myslila jako vždy na jednoho svého pacienta, který léta se-pisoval svoje životní dílo, desítky sešitů tak dlouho, až jedné noci utekl...

A ihned po třech tečkách jí přenechá slovo:

taky to byla takováhle noc jak dneska... hledali a volali jsme... až k půlnoci, když se zdvihl víchř, slyšeli opatrovníci v koruně tohohle dubu úder... posvítili... a jak ten vítr vál, odstával ten spisovatel od větví... a vedle něj visel i ten jeho kufr, kufr, který tloukl do větví... když pacienta spouštěli po laně, tak trochu to vypadalo jako Snímání z kříže... pak uřízli i ten kufr... padal z větve na větev a o zem se rozbil... Tloukla jedna hodina na tom ústavním orloji... když jsem si svítila baterkou do toho kufru... bylo tam deset kilo školních písanek, hustě popsaných jednou a tou samou větou:

Miluji tě, miluji tě, miluji tě, miluji tě...

Mraveniště Miluji tě.

(Hrabal 1992b: 185)

Ukázka ilustruje nejen přechody ve vypravěčské perspektivě. Ukazuje také, že vyprávění lékařky je přesnější, plné detailů, což jen podtrhuje význam těchto proměn perspektivy – práce s detailem, základní stylový prvek Hrabalova psaní, je zde přenechán postavě, čímž vlastně vytváří jednotu celého textu i propustnost hranice mezi plánem vypravěče a postav. Pro Gertrudu Zandovou²⁵ je povídka zajímavá tím, že v ní jako jedna z postav vystupuje Egon Bondy. Je pravda, že jedním z plánů této povídky jsou záznamy psychiatrických protokolů Bondyho, které jsou plné bizarní obraznosti založené na detailním záznamu vlastních pocitů:

„Počkejte chvíli [...] Bolí vás ještě hlava?“

„Ani tak ne... spíš mám dojem, že mám zablokovanou hlavu, nebo zasádrovaný mozek, to jen někdy při změně počasí mi tři hřebíky pronikají až do srdce hlavy...“

„Dobře... až do srdce hlavy... Jak dlouho jste byl po záchvatu v bezvědomí?“

(Hrabal 1992b: 191)

V ukázce se projevuje Hrabalova práce s dialogem. Proti lékářčině klidné řeči stojí nervní snaha o co nejpřesnější popis duševního stavu, čímž vzniká napětí. Hrabal se zkrátka snaží (a bude to platit od této chvíle napořád) účastně se postavit k příběhům všech svých postav.

Z dalších dvou povídek spojených tematicky Hrabalovým přátelstvím s Karlem Maryskem, „Jeden všední den“ s podtitulem povídka (1952) a „Romantici“, pro nás bude zajímavá jen ta první, protože druhá je ještě nehotovým pokusem o memoár. „Jeden všední den“ je sondou do reality 50. let, zároveň jde o první významný text zpovědního charakteru. Zpočátku čteme nevinnou banální historku, která ale je jen odpočinkově načrtnutou epizodu. Rozhodující je druhá část. V ní se přátelé Hrabal a Marysko setkávají nad zprávou o zatčení prof. Václava Černého. Hrabal volí autobiografickou črtu v ich-formě. Přátelé bizarně kombinují, co by se stalo, kdyby se objevily jejich texty v nesprávných rukou, zároveň přemýšlejí, jak své texty skrýt, nebo zlikvidovat. Není to ale jen jednostrunná kritika. Je to také ironický výsměch svému strachu:

Ach, kdybych já byl statečnej, ale já se bojím, to je to, já se bojím, každej se bojí... tedky jsem právě dočetl Vitriolový světlo, jak tam mučejí a nakonec trahají koňma toho odsouzence, [...] Copak takovej gotickéj člověk, ten byl na to zvyklej, jemu to mučení ani nepřišlo, ale já jsem jen představou na čistý rovině zničeněj... kraji můj mělký s kraječkou hradeb, vízkou jak prstem máváš v dál... ach, proč jsme radši nezůstali v Nymburce a nepsali takovýhle čůránky? Proč? Řekni, proč?

(Hrabal 1992b: 207)

Proto se povídka nakonec obrací proti sobě, ironie zpočátku jen naznačená se stává skutečnou. V samém závěru se dostavuje katarze v podobě přijetí údělu a zároveň i jeho devalvace. Humor získává rozhodující očišťující charakter:

Karel zvedl ruce a volal: – Jen to ne! Já to tam zakopu a už to vícekrát nenajdu! Na začátku války jsem zakopal na malinkou zahrádku dymižon slivovice a už jsem to nikdy nenašel! Do Bartolomějský! volal a ukazoval směr, o kterém myslel, že je to směr ulice Bartolomějské.

Povídám: – Karle, neztratíme se, napíšu o tom povídku, možná poslední, ale pak budeme doktoři literárních věd.

Desítkářka točila z vodovodu do hrnce vodu a dodala:

Sub auspiciis.

(Hrabal 1992b: 210–211)

Humor, i když na hraně zoufalství a strachu, tvorba, i když na zapřenou, jsou hodnoty, které stále mají očišťující charakter.

Další čtyři povídky byly poprvé otištěny ve sborníku *Život je všude* (1956).²⁶ Už název napovídá, o co v nich jde.²⁷ „Umělé osudy“ a „Setkání“²⁸ s podtitulem povídka mají částečně společnou vyprávěcí situaci. „Umělé osudy“ začínají jako bezprostřední zápis hovoru v druhé polovině dovyprávěný autorským vypravěčem. Příběh dvou stárnoucích lidí dokrašlujících před smrtí své osudy ve vzájemné konverzaci, celý tento směšnohrdinský příběh je zpočátku ironizován a napadán postavou holiče mrtvých. Ten umanutě uvádí jejich skutečné osudy a brání se možnosti takového přepisování svého života. V závěru povídky je ovšem lapen do své sítě – bílý plášť, ve kterém se jako zřízenec pohybuje po nemocnici, se nakonec stane tím Mefistem a i tento zuřivý zastánce skutečnosti podléhá skutečnosti vlastních vizí a snění:

Hlavně jestli jsou v pořádku šlachy... Máte oteklou nohu?

Už ne, pane doktore...

Kdy naposledy?

Před deseti dny...

Ale to je výborné! Zaradoval se holič a upřímně si tleskl do dlaní.

To je výborné! Zase budete běhat... Jako dřív, na to vemte jed. Řekl holič a pak... jakoby dorasovaný, kráčel do vrátnice, kde visel jeho svrchník a klobouk...

(Hrabal 1992b: 226)

Pravdivou se v závěru nestává realita, ale fikce, to, co se cítí a říká. Pravdivá je právě tato smyšlená skutečnost, potažmo literární fikce, a to je hodnota, ke které Hrabal všemi zde zmíněnými experimenty také došel.

Oproti výše zmiňovaným povídkám jsou další dvě povídky z almanachu *Život je všude* jiného rázu. Jde o povídky „Láska“ a „Emánek“. Obě jsou vyprávěny autorským vypravěčem, který stojí vně světa jednajících postav. Jsou zajímavé spíše tematicky, protože otevírají určitá pro Hrabala typická témata.

Láska je povídkou o setkání s jiným způsobem života. Hrabal tu předestřel několik svých pozdějších cikánských typů, ale především jasně vyjádřil svůj postoj k této skupině lidí. Je to úžas nad zvláštním druhem vitality, ale i sebevražedné oddanosti. Gaston, hlavní postava, jejíž prožívání se občas stává součástí autorského podání, je nejprve šokován, postupně přitakává jinému způsobu života. Svět Hrabalových próz se tedy zabydluje nejen řečmi po-

/26/ Viz o tom v „Ediční poznámce“ (Hrabal 1992b: 270), též Jankovič 1996: 19.

/27/ K těmto povídkám nutno zařadit ještě jejich předchůdkyni, „Symposion“ (1952), povídku, která by klidně mohla být součástí souborů z 60. let. Základní Hrabalova vyprávěcí situace, ich-forma, je tu znovu dodržována téměř beze zbytku. Zároveň se tu i tematizují některé základní motivické znaky Hrabalových povídek. Vypravěč naslouchá hovorům lidí, a řeč se tu stává bezprostřední, ostře kontrastuje s pásmem vypravěče.

/28/ Datace těchto povídek není zřejmá, je ale jisté, že byli napsány do roku 1956, což platí i pro všechny zbylé povídky.

stav, ale i jejich specifickými typy. Autorská vyprávěcí situace spolu s jejími přesahy směrem k reflexi postav umožňuje na první pohled střízlivější, ve skutečnosti přesvědčivější obraz.

Autorský vypravěč „Emánka“ sympatizuje s hlavní postavou. Emánek je z rodu „frajérů“, vždy elegantní, noblesní v řeči. Prochází světem, střetává se s výraznými typy, charakterizovanými řečí. A v těchto skupinách rozpoznáváme také předobrazy budoucích Hrabalových charakterů: dva dělníci, mistr a pomocník se přou o takání. Hrabal zde pracuje s textem promyšleně, na základě tohoto drobného sporu se tyto postavy znova vynořují jazykově, dávají se, nejen druhým, ale i samy sobě, přesněji poznat.

Podobně Emánek poslouchá hovor fotbalových odborníků, a dalších postav-representantů. Hovor už se definitivně stal určujícím hybatelem prozaické struktury, vyprávěcí situace a experimenty s ní se dostávají do pozadí. V postavě Emánka ale cítíme ještě jeden osobní osten. V jedné chvíli se do postavy projektuje autor, aby vyjádřil nejistotu nad svým zapisováním. Když se dovídá o postavě spisovatele, podléhá úzkostem:

... psal to, Olympie, on, já to teďka vidím. Řekněte mu, vy s ním jistě budete zase mluvit, jen mu řekněte, že když nebude mět co lidem vypravovat, jen ať si přijde za Emánkem... On ví, kde jsem... a kdo jsem! Já jsem kašna na vyprávění...

Mixérka pravila uštěpačně: Tak proč si to nenapíšete sám?

Proč? Protože bych to jen opisoval... to tam musí být ještě něco víc... a ... sbohem!

(Hrabal 1992b: 248)

Emánek ale nakonec dospívá ke katarzi: frajer přisedá ke stařeně a znova poslouchá její příběh a sám ji pomáhá smyšleným příběhem jiným. Jakoby na konci tohoto tvůrčího období byla i poslední obava a nejistota zažehnána: cesta od literatury ke skutečnosti se naplnila a Bohumil Hrabal znovu dospěl k životu, který je ale s to zaznamenávat a tím i transcendovat jediné umělecky, skrze literaturu: „Kurva fix! Povídky se dneska proti mně spikly!“ (Hrabal 1992b: 251) To, co se zdálo být v naší moci, příběhy a řeč těch druhých, jakmile stávají literaturou, nejsou už jen doplňujícím koloritem našeho života, stávají se něčím, co nás určuje a co se nás bytostně týká.

Poslední dvě prózy „Setkání“ a „Večerní Praha“ jsou už součástí Hrabalovy oficiální prvotiny která vyšla v roce 1956 v nízkém nákladu jako příloha Zpráv Spolku českých bibliofilů pod názvem *Hovory lidí*.²⁹ Je v nich vidět, jak se vše setkal: drobné portréty vznikající z řeči a řečí, stylizovaná promluva, která má svůj základ v mluvené promluvě, vypravěč přenechávající svou roli

/29/ Viz „Ediční poznámka“ (Hrabal 1992b: 271).

jednajícíím postavám, fandovství, které je s motocykly spojeno, slang motocyklistů, drobné epizody uvnitř jednotlivých promluv, to vše jsou rysy společně prožívaného, vícevrstevnatého, nehierchizovaného světa, ve kterém žijeme. A pády, stejně jako prudká zastavení se v řeči, zase odkrývají lidské tělo jako jednoho z nositelů lidství v kterékoliv době a v jakémkoliv režimu.

LITERATURA

BLAŽÍČEK, Přemysl

2002 „Hrabalovy konfrontace“ in idem: *Kritika a interpretace* (Praha: Triáda), s. 69–86

ČERNÝ, Václav

1994 „Za hádankami Bohumila Hrabal, pokus interpretační“, in idem: *Eseje o české a slovenské próze* (Praha: Torst), s. 89–134

DOLEŽEL, Lubomír

1960 *O stylu moderní české prózy* (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd)

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

FRYNTA, Emanuel

1966 „Náčrt základů Hrabalovy prózy“, in HRABAL, Bohumil: *Automat svět* (Praha: Československý spisovatel), s. 319–330

2013 *Eseje* (Praha: Torst)

GRAY, Martin

1992 *A Dictionary of Literary Terms* (Harlow – Beirut: Longman – York Press)

HRABAL, Bohumil

1991 *Židovský svícen* (Praha: Pražská imaginace)

1992a *Básnění* (Praha: Pražská imaginace)

1992b *Jarmilka* (Praha: Pražská imaginace)

1994 *Kafkárna* (Praha: Pražská imaginace)

CHVATÍK, Květoslav

1996 *Člověk a struktury* (Praha: Český spisovatel)

JANKOVIČ, Milan

1996 *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala* (Praha: Torst)

KADLEC, Václav

1990 „Bázlivý hrdina Bohumil Hrabal“, in JANKOVIČ, Milan – ZUMR, Josef (eds.): *Hrabaliana* (Praha: Prostor), s. 21–36

1997 „Přehled biografických dat k životu a dílu Bohumila Hrabala“, in HRABAL, Bohumil: *Bibliografie, dodatky, rejstříky* (Praha: Pražská imaginace)

KALIVODA, Robert

1990 „Bohumil Hrabal a český surrealismus“, in JANKOVIČ, Milan – ZUMR, Josef (eds.): *Hrabaliana* (Praha: Prostor), s. 81–87

KLADIVA, Jaroslav

1994 *Literatura Bohumila Hrabala* (Praha: Pražská imaginace)

- LOPATKA, Jan
1991 *Předpoklady tvorby* (Praha: Československý spisovatel)
1995 *Šifra lidské existence* (Praha: Torst)
- PELÁN, Jiří
2002 *Bohumil Hrabal / Pokus o portrét* (Praha: Torst)
- PEŠAT, Zdeněk
1998 *Tři podoby literární vědy* (Praha: Torst)
- PYTLÍK, Radko
1990 *Bohumil Hrabal* (Praha: Československý spisovatel)
1998 *... a neuvěřitelné se stalo skutkem* (Praha: Emporius)
- ROTHOVÁ, Susanne
1993 *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala*; přel. Michael Špirit (Praha: Pražská imaginace)
- STANZEL, Franz Karel
1988 *Teorie vyprávění*; přel. Jiří Stromšík (Praha: Odeon)
- ŠKLOVSKIJ, Viktor
1948 *Theorie prózy*; přel. Bohumil Mathesius (Praha: Melantrich)
- ZANDOVÁ, Gertrude
2002 *Totální realismus a trapná poezie*; přel. Zuzana Adamová (Brno: Host)

**The Topic of Youth in Czech Prose of 1960s
Exampld on the Stories by Jan Beneš**

The paper is concerned with the topic of youth in Czech prose in 1960s, especially in books of short stories by Jan Beneš: *Do vrbců jako když střílí* (1963), *Situace* (1963) and *Disproporce* (1969). While most authors of the previous decade focused on young persons from the society's point of view, at the end of 1950s their attention shifted to young person's inner world and emotional life and this tendency further intensified in 1960s. Jan Beneš focuses on the life of young generation in social and emotional aspects, their leisure activities, interests, etc. He also deals with taboo problems like prison camps of communist regime or relations to old people.

Keywords: Czech prose; 1960s; Jan Beneš; youth

Mgr. Zuzana Zemanová, Ph.D.
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 10
771 80 Olomouc
zuzana.zemanova@upol.cz

TEMATIZACE MLÁDÍ V ČESKÉ PRÓZE 60. LET NA PŘÍKLADU POVÍDEK JANA BENEŠE

ZUZANA ZEMANOVÁ

Budovatelská próza první poloviny 50. let akcentovala mládí především jako nositele pokroku a pracovala obvykle jen s několika málo typy postav: převážně to byl mladý komunista, aktivně se podílející na budování nové společnosti v továrnách, dolech nebo například obnovou vysídleného pohraničí. Jeho život byl naplněn v první řadě prací, té podřizoval vztahy rodinné i partnerské. Určitý rozpor můžeme spatřovat v tom, že i přes své mládí a energii býval tento člověk zároveň vykreslen jako zralá osobnost, mnohdy se zkušeností v odboji během druhé světové války. V protikladu k tomuto typu se v příbězích objevovali mladíci nevyzrálí, s postoji pohybujícími se od váhavé nerozhodnosti po vyhraněný antikomunismus. Ti buďto své názory postupně přehodnotili a přijali hodnoty nové společnosti, nebo naopak poznali, že se s nastoleným režimem sžít nedokážou, a odešli za hranice. Mladý člověk se do značné míry jevil jako ideál – nezátížený zkušeností předválečné „buržoazní“ republiky a s tím souvisejícími „maloměstskými návyky“, měl být vychováván a formován výhradně novým společenským pořádkem. Autoři se v tomto období příliš nezabývali psychologií mladých a jejich individuálním cítěním; mládí nebylo cílem, ale pouze prostředkem zobrazení.¹

Ve druhé polovině 50. let se situace v tomto směru mění. Přibývá próz, kde se vnitřní život dospívajících dostává výrazněji do popředí (např. Otčenášková novela *Romeo, Julie a tma*, 1958). V témže roce vycházejí i Škvoreckého *Zbabělci*, jejichž hlavní myšlenky jsou přímo založeny na konfrontaci postojů jedenadvacetiletého Dannyho Smířického a jeho vrstevníků s postoji „seriózních“ obyvatel města Kostelce. Intenzivní využití obecné češtiny a slangu společně s dalšími motivy (jazz jakožto životní vyznání, otevřenost v otázkách lásky a sexu) navozují dojem generačního románu, ale zároveň je zapotřebí říci, že polemika mezi Dannym a jeho spoluobčany je vedena primárně v rovině hodnot a charakterů. To, že oni „zbabělci“ jsou věkově starší, hraje roli spíše sekundárně. Velkou pozornost dospívající mládeži věnoval už ve svých prvních povídkových knihách také Arnošt Lustig (*Noc a naděje*, *Démanty noci*, obě 1958), kde mimo jiné ukázal, že touha prosadit se v partě vrstevníků nebo zaujmout děvče je teenagerům vlastní všeobecně a projevuje se i v natolik specifickém a bezútěšném prostředí, jako je koncentrační tábor. Mladí naopak oproti rodičům vykazují lepší schopnost pře-

/1/ Jako příklad budovatelských próz s mladým hrdinou uveďme například *Vítězné mládí* (1947) Hedy Halířové, *Plným krokem* (1952) Jana Otčenáška nebo *Luisiana se probouzí* (1952) Květoslava F. Sedláčka. Žánru budovatelského románu je věnována řada odborných studií (Chvatík 2004, Komárek 1990, Macura 1992 aj.).

žít, protože nejsou zatíženi předchozími životními zkušenostmi, nepociťují tolik nebezpečí a jsou schopni – do určité míry – brát i ohrožení života jako dobrodružství.

Ačkoli tedy můžeme v próze druhé poloviny 50. let identifikovat větší podíl mladých postav a především větší pozornost jejich vnitřní psychologii, výše uvedená díla mají společné to, že tematicky nevycházejí ze současnosti, ale vracejí k období druhé světové války, resp. jejího konce. Nepochybně i mladý čtenář v roce 1958 se mohl ztotožnit s Dannym Smiřickým, přijmout za svůj jeho jazyk, lásku k dívkám a k hudbě, odvahu k činům a nechuť k přetvářce. Mohl zažívat i podobné situace, neboť po odhalení Stalinova kultu osobnosti v roce 1956 se řada lidí vyrovnávala se svými skutky v předchozím období stejným způsobem jako občané Kostelce se svou činností za protektorátu. Také myšlenky mnoha dalších děl spadajících do druhé vlny próz s válečnou tematikou byly přenositelné na realitu konce 50. let. I přes tuto spřízněnost ale faktem zůstává, že na výraznou beletristickou sondu do současného života mládeže, která by neschematicky vyslovila její aktuální problémy, tehdejší čtenáři teprve čekali.

Například ještě v novele Jana Procházky *Zelené obzory* (1960) doznívají některé postupy z předchozího období, byť oproti autorově prvotině, budovatelským povídkám *Rok života* (1956), dochází k radikálnímu posunu a také dobovou kritikou byla kniha velmi kladně přijata jako příklad nového myšlení (viz např. Benhart 1960, Jungmann 1960). Její protagonista, mladý zemědělský inženýr Ondřej Kubata, jako by přímo reprezentoval přechodovou fázi od axiomů 50. let k názorové pluralitě let šedesátých. Kubata se typově blíží hrdinům budovatelských próz tím, že v prvé řadě nesleduje cíle vlastní, ale prospěch celku. Dobrovolně opouští místo v pražském výzkumném ústavu a nastupuje jako správce zanedbaného státního statku v pohraničí. Svým rázným přístupem upadne v nemilost některých zaměstnanců, kteří ho nakonec i fyzicky napadnou, a především vede spor s ředitelem nedalekého kamenolomu o to, zda má právo těžbou zničit příjezdovou silnici k pastvině, jež pro statek představuje důležitý zdroj krmiva.

Oproti klasickému budovatelskému románu, kde bylo zřetelně odděleno dobro a zlo, pozorujeme na sporu Kubaty a ředitele lomu rozdíl v tom, že se zde nejedná o střet „pokroku“ a „reakcionářství“, nýbrž dvou konceptů, z nichž oba v zásadě sledují stejný (kladný) cíl – národohospodářský zájem. Tradičnímu budovatelskému pojetí se Ondřej Kubata dále vymyká svým vztahem k přírodě: naslouchá jejím projevům a respektuje je, zatímco jeho předchůdci se snažili přírodu jen v co největší míře využít, mnohdy doslova vydrancovat a netoužili jí nijak porozumět. Kubata zvláště těžce nese kruté zacházení se zvířaty a tady se autor dostává i do polemiky s kolektivizací vesnice. Ukazuje, že zatímco soukromý hospodář si svých koní a dobytka vážil, zaměstnanci státního statku k nim žádné pouto necítí a nezřídka je i týrají. Procházka ovšem nepředstavuje Kubatu jako bezvýhradně kladného hrdinu.

Čtenáře překvapí především jeho necitlivost ve vztahu k ženám, kdy se ve snaze o sblížení s jednou dívkou dopouští zbytečných bezohledností vůči druhé.

I *Zelené obzory*, třebaže s mladým a ne zcela konvenčním hrdinou, si kladly jiné cíle než zprostředkovat obraz soudobého života mládeže. Teprve v průběhu 60. let pozorujeme skutečný průlom a nárůst prozaické produkce, která se tematice mládí věnuje. Zatímco literatura předchozího desetiletí si vystačila s tím, co považovala za správné, a předkládala mladému člověku vzor, aniž by se starala, zda o něj vůbec stojí, v letech šedesátých se pokouší proniknout k tomu, kdo je pro mladé vzorem reálně, jaké mají v životě hodnoty a čeho chtějí dosáhnout. Nejde tu už jen o tradiční generační konflikt, rozpor mezi ideály dvacetiletých a představami jejich rodičů, nebo o pouhé příběhy milostných vzplanutí a zklamání. Autoři jdou mnohem hlouběji, zkoumají terén až se sociologickou podrobností a snaží se postihnout to, co je právě pro mladé lidi 60. let specifické, nové – například způsob trávení volného času.²

Vzestup zájmu o mladé lidi v dobové próze souvisí s otevřením tohoto tématu v rámci celé společnosti. V průběhu 60. let se stále zřetelněji ukazovalo, že pokus masově organizovat dospívající v rámci Československého svazu mládeže selhává, jejich skutečné zájmy se s představami ideologů často zásadně rozcházejí, a dokonce i pod záštitou ČSM se rozvíjejí aktivity dříve nemyslitelné, s oficiální doktrínou těžko slučitelné (např. zájmová činnost v podobě utváření rock'n'rollových skupin). Dospívala generace lidí narozených na konci války nebo už po ní, kteří nebyli přímo postiženi fašismem a období poúnorového stalinismu prožili ještě jako děti. V porovnání se svými rodiči, poznamenanými mnohdy trpce jedním nebo druhým režimem, nepocitovali takové existenční riziko, mnohem méně se báli otevřeně mluvit o svých přáních a názorech. Žili i uvažovali jinak. Rozdíl mezi tehdejšími čtyřicátníky a lidmi o dvacet let mladšími shrnuje trochu pateticky, ale výstižně Milan Kundera v *Žertu* (1967) prostřednictvím postavy Pavla Zemánka. Někdejší svazácký kádr se nyní prezentuje jako reformista a svůj příklon k mladým (včetně mladé přítelkyně) vysvětluje:

Mám je rád právě proto, že jsou docela jiní. Milují svá těla. My jsme je zanedbávali. Rádi cestují. My jsme trčeli na jednom místě. Milují dobrodružství. My jsme proseděli celý život na schůzích. Mají rádi džez. My jsme nepodařeně imitovali folklór. Věnují se sobecky sobě samým. My jsme chtěli spasit svět.

/2/ Dodejme, že právě v 60. letech volného času relativně přibýlo – postupně se zaváděly volné soboty, oproti předchozímu desetiletí nebyli lidé nuceni obětovat tolik času brigádám či manifestacím, přibývalo přístrojů do domácnosti, které ušetřily čas především ženám. Současně se rozrůstalo spektrum možností, jak volný čas trávit (rozmach malých divadel, populární hudby, filmu a televize, motorismu, chataření...).

Ve skutečnosti jsme svým mesiášstvím svět málem zničili. Oni ho snad svým sobectvím zachránili.

(Kundera 1991: 271–272)

Jedním z prvních, kteří téma života mládeže pojali rozsáhleji a téměř programově, byl Jan Beneš (1936–2007). „Po pravdě řečeno je Beneš první prozaik, který přivedl do naší prózy dnešní skutečné mládí, chlapce a děvčata pod dvacítkou a kolem ní, se samozřejmostí toho, kdo píše zcela bezprostředně o tom, co sám žije, co zná,“ konstatoval v recenzi na jeho prvotinu Milan Jungmann (Jungmann 1963: 4). Nenechme se zmást tím, že Benešův debut – povídkový cyklus *Do vrabců jako když střelí* z roku 1963 – se odehrává převážně v prostředí armády a jeho hrdiny jsou vojáci základní služby. Benešovi totiž nejde ani tak o vojáky, jako spíš o mladé muže, kteří jsou toho času v uniformě. Svými sny, názory a způsobem jednání se nijak neliší od vrstevníků v civilním životě. Uniforma omezuje jejich akční rádius, určité situace z jejich života eliminuje a do jiných je staví – jak se ale v dané situaci rozhodnou a jak jednají, je dáno jejich charakterem. Právě nutkání jednat, i když k samotnému činu nakonec dojít nemusí, patří k základním rysům Benešových postav.

Kniha *Do vrabců jako když střelí* je uzavřeným, kompozičně pevným cyklem. První povídka chronologicky vojně předchází, postavy se na ni teprve připravují v rámci řídičského kurzu Svazarmu. Ve druhé povídce se protagonista loučí se svými blízkými a rukuje, následují povídky z různých etap vojenské služby a v té závěrečné sledujeme návrat do civilu. Část textů je psaná ich-formou a obecnou češtinou s prvky slangu, je bezprostřednější a dynamičtější; další jsou naopak psány spisovným jazykem z pohledu vševědoucího vypravěče, působí zadumaněji a melancholičtěji. Autor tyto dvě formy vyjádření důsledně střídá a zdůrazňuje tím skutečnou složitost lidské psychiky, kterou nelze pojmout jen jedním způsobem.

Beneš se nestylizuje do role mluvčího a apologety mladé generace; uvědomuje si, že by to bylo jednak podbízivé, jednak umělecky svazující. Motiv předsudků a nedůvěry vůči mladým se explicitně objevuje jen v první povídce „Problém“. Skupinu mladíků v tramvaji kvůli nevinnému vtipku napadne opilý muž, a ačkoli sami požadují, aby věc vyšetřila Bezpečnost, nikdo jim nevěří, že rvačku nevyprovokovali oni. Beneš upozorňuje na to, jak lehké je soudit lidi jen na základě věku nebo vzhledu a automaticky je označit za chuligány, aniž by k tomu byl skutečný důvod. Někteří pak toto označení přijmou za své a chápou ho jako výraz protestu proti těm, kdo je neprávem osočují, proti jejich frázím:

Znám pár lidí, co jsou na to, když jim někdo řekne chuligáne nebo chuligánko, docela hrdý, protože touhle nadávkou se nejvíc vohánějí takový šplhavý lidi, co nemají jinou zábavu, než se schovat za nějaký heslo a buzerovat vostatní lid

asi tím stylem – my víme, že seš dobrej, a teď na tobě chceme, abys udělal tohle a tohle, a když to neuděláš, tak dobrej nejsi a hotovka, my jsme tady vod toho, abychom to rozsoudili. Přitom to ,my‘ tady říkají zase jako za dělnej lid.

(Beneš 1963a: 12)

Mezi opakující se motivy v knize patří osamělost, s níž se potýkají vojáci bez ohledu na hodnost, vztahy k ženám (většinou nenaplněné), přechod od dětství k dospělosti. Několikrát se autor dotkne i motivu smrti. Například v povídce „Prokurátor bude mít radost“ vypravěč dostává za úkol hlídat vojáka, který chtěl spáchat sebevraždu. Přijímá to s krajní nelibostí, protože mu musí věnovat péči na úkor vlastního odpočinku. Spíš z mrzutosti než ze skutečného úmyslu sebevrahovi nabídne, že ho zastřelí na fingovaném útěku. „Hele, když se ti chce nebejt, rozběhni se támhle jako ven, já to do tebe pustím a máš pokoj.“ (Tamtéž: 81) Vzápětí na něj dolehne obsah vlastních slov, jejich krutost a plná tíha zodpovědnosti, ale už je nemůže vzít zpátky. Sebevrah se skutečně rozběhne a protagonista natáhne spoušť. Teprve v poslední chvíli si oba uvědomí, v jak absurdní situaci se vlastním přičiněním ocitli. Mladý muž, který prožil většinu života v míru, na vojně poprvé poznává křehkou hranici mezi životem a smrtí a zjišťuje, že i jeho zbraň může smrt přinést.

Tragicky končí povídka „Honba“, která je zařazena jako předposlední, a tvoří tak dramatické finále celého souboru podobně jako v hudební skladbě. Mladý poručík Hájek (mimochodem jeden z mála protagonistů, jehož jméno známe) má ještě v živé paměti podmínky základní vojenské služby a ponižující jednání nadřízených. Slibuje sám sobě, že on v pozici důstojníka bude jiný a nebude svou funkci zneužívat. Příběh graduje ve chvíli, kdy se poručík účastní rozsáhlé akce za účelem dopadení dezertéra. Vzhledem k tomu, že hledaný muž je ozbrojen, mají i všichni ostatní ostré náboje a jsou instruováni je použít. Poručík se ve snaze zabránit krveprolití vydá v nepřehledném terénu směrem, kde tuší uprchlíka, a je sám smrtelně raněn, protože střelec ho mylně považoval za toho, po kom pátrají. „Honba“ je příběhem zmarněných nadějí a zcela zbytečné smrti. V porovnání s ostatními je tato povídka výrazně delší a dějově sevřená, zbylé jako by představovaly spíš jen epizodické výseky z rozsáhlejších, nevyřešených příběhů. Namísto doslovnosti se zde často pracuje jen s náznakem a čtenář je nucen si mnohé domýšlet. Potvrzují to ostatně i slova Jana Petrmichla: „Svou otevřenou perspektivou se Benešovy povídky jeví jako typická próza ,očekávání‘ – to hlavně v ní má teprve přijít, naplnit se. Sám autor jako by se dosud bál něčemu v životě jen tak lacino a definitivně přitakat.“ (Petrmichl 1963: 3) To, že recenzent hlavního tiskového orgánu KSČ a přesvědčený marxista posuzuje takovouto nevyhraněnost v zásadě kladně, vypovídá o proměně hodnoticích kritérií literárního díla od dob budovatelského ideálu 50. let. Problému očekávání, přesněji „čekání na život“ si Beneš ostatně sám všímá v povídce „Neděle“, kde zároveň dosti pesimisticky vnímá vojnu jako synekdochu celého života – trvalý dril jen místy střídáný volnem bez skutečné radosti:

Pořád se čeká na něco, od čeho si všechno slibuješ. Děliš si život na mezníky. Až se vyučím. Až půjdu na vojnu. Až budu mít po ní. Existuje ještě potom nějaké až? Někaké dělčko, na které se člověk může s nadějí těšit? Už asi ne. Bude to asi jen tak jako tady. Celý týden sebou plácát do bláta a honit se v masce, aby ses mohl jít v neděli pro nějakou couru poprat s modráky, kteří tě z útvarové tradice budou pronásledovat stejně jako ty je.

(Beneš 1963a: 45)

Název knihy *Do vrabců jako když střílí* je vyňat z parodie na *Babičku* Boženy Němcové, která kolovala mezi vojáky a hrdina závěrečné povídky si ji připomíná po propuštění do civilu: Babička přijíždí na Staré Bělidlo v obrněném džípu, a když jí děti požalují, že vrabci zobají slepicím zrní, hodí mezi ně granát. Vrabci se rozletí doslova, jako když střílí, podobně jako se rozutekli i kluci z vojny. Protagonista bilancuje uplynulé dva roky, porovnává své představy před vojnu a reálné zkušenosti, je zvědav na další etapu života, ale zároveň pociťuje určitou melancholii. Naštěstí to hlavní – zůstat živ – se podařilo. „Byl jsem rád, že nepotřebuju žádné pomník,“ (tamtéž: 163) uzavírá lakonicky.

Dobou vzniku a tématem souvisí s knihou *Do vrabců jako když střílí* také Benešova povídka „Odbornost“. Anekdotický příběh vycházející z vlastní Benešovy zkušenosti, již nabyl u posádky v Popradě, zesměšňuje armádu v několika směrech: podřívá autoritu velitelů (jsou vykresleni jako duševně omezení, nedovtipní) a dehonestuje propagaci brannosti. Voják-aranžér dostane za úkol vyzdobit kasárna několika kresbami tanků. Protože ho práce baví a především mu umožňuje vyhnout se ostatním vojenským povinnostem, tvoří dál, a jakmile vyčerpá přidělené množství fotografií reálně existujících tanků, začne si vymýšlet vlastní bojovou techniku. Při návštěvě cizího generála se obává prozrazení a trestu, ani generál však tento drobný podvod neprohlédne, naopak udělí vojákovi pochvalu a tím celá věc dostoupí do groteskního konce. Za povídku Beneš obdržel dokonce Cenu Rudého práva k 1. máji 1964. Pro svou ostře satirickou povahu, z dnešního pohledu srovnatelnou například se Škvoreckým *Tankovým praporem*, však otištěna nebyla a vyšla teprve s letitým zpožděním v exilu v rámci souboru *Banánové sny* (1984). Právě dílčí tematická spojitost *Banánových snů* s *Vrabci* byla zřejmě důvodem k vydání obou knih společně v jednom svazku v roce 1991, jak ale glosoval například Jan Lukeš, *Banánové sny* vznikaly v naprosto jiné době a prostředí, tematicky se zaměřují na konfrontaci života na Východě a v USA a slučovat je jen na základě „několika vojenských anekdot“ není příliš funkční. Zároveň Lukeš soudí, že kniha *Do vrabců jako když střílí* z odstupe téměř třiceti let působí ve svém pojetí vojny poněkud archaicky. „Ne snad stylem, který si v použití hovorového jazyka stále zachovává život, ale v přece jen krotkém zobrazení vojenských námětů: většina problémů je tu dílem nedostatku jedinců, nikoli projekcí konfliktů společenských.“ (Lukeš 1991: 3)

Jen několik měsíců po prvním vydání *Vrabců* v roce 1963 se na trhu objevila další Benešova povídková kniha *Situace*. Její tematické zaměření nastiňuje už vstupní autorova promluva, kde oproti mladým „ze zásady“, „z programu“, „z ješitnosti“ apod. uvádí mladé, „kteří to nedělají z žádného důvodu. [...] Narodili se tak a nemohou za to. Neumějí zatím nic jiného. Nedělají z toho ani program, ani zásadu, ani vědu. Mají rádi soboty a neděle a jazz, a romantiku, a všechno ostatní, o čem měli čas zjistit, že je to dost dobré k tomu, aby to mohli mít rádi.“ (Beneš 1963b: 6) Jsou to lidé ve věku kolem dvaceti let, pohybující se na samém počátku dospělosti a s ne vždy jasnou představou o tom, co budou, měli by nebo chtěli v životě dělat. V návaznosti na svou knižní prvotinu Beneš zachovává střídání vyprávěcích perspektiv a jazykových prostředků (pravidelný rytmus je jen mírně narušen), zjevná je i snaha o podobnou kompozici (povídka „Kolise“ představující těžiště knihy je opět zařazena jako předposlední). Chybí výrazný jednotící rámec, jakým bylo prostředí vojny, společný jmenovatel je tentokrát zastřenější.

Povídky sledují jednání mladých lidí převážně nikoli v práci nebo ve škole, ale ve volném čase, mimo dohled rodičů, mistrů, učitelů, organizací. Výjimkou je povídka „Síla vůle“, v níž se autor vrací k vojenskému prostředí. Ostatní příběhy, nebo v souladu s názvem přesněji krátké, epizodické „situace“, se odehrávají v čase, kdy jejich aktéři zdánlivě nic nemusejí – mají svobodu naložit s volnem, jak chtějí, věnovat ho kinu, tanci, popíjení, jízdě na motorce, trampingu... Ani v těchto okamžicích ale nenacházejí úplnou úlevu od starostí, jejich touha vymanit se ze všednosti zůstává naplněná jen částečně. Někdy to má příčiny zcela prozaické – před studenty leží i ve chvílích volna hrozba zkoušení a nepříjemný pocit nedokážou odehnat žádnou jinou činností, i když si zároveň uvědomují, že v životě jsou podstatněji věci než právě škola. Protagonista povídky „Diaré“ se například uprostřed tzv. svatého týdne vydává na venkov, ačkoli by se měl připravovat k maturitě, jen aby spatřil dívku, která je tam na brigádě. K setkání nakonec nedojde, dozvídáme se, že dívka je upoutána na lůžko se zdravotními potížemi vyjádřenými v názvu (tragikomické vyústění připomíná svou lehkou ironií Kunderovy *Směšné lásky*). Nicméně pro mladíka je to životní událost srovnatelná s maturitou, neboť poprvé v životě podnikl podobnou cestu pryč, dopustil se lži vůči rodičům a vykonal něco ve svých očích odvážného, nevšedního.

Ovšem ani pro dělnickou mládež, jejíž zástupci mezi postavami převažují, nepředstavuje volný čas synonymum bezstarostnosti, radosti a zábavy. Mnohdy ho promrhají bloumáním po městě nebo banálními rozhovory. Textilní dělnice Duša (povídka „Textil pro Argentinu“) trvale pocítuje prázdnotu přerušovanou pouze hádkami s matkou a neuspokojivým milostným vztahem, navázaným spíše z nouze. Je v pokušení rozbít dusivý stereotyp a osamostatnit se tím, že se při náboru přihlásí na práci do zemědělství daleko od místa bydliště, ale strach z neznáma je nakonec silnější než touha po změně.

Bylo to pryč, nikdo nepůjde za kádrovým, i on a muž z okresu to věděli. Také ona to věděla a připadala si velmi unavená, ačkoli vlastně nikdy netoužila po kravském čenichu a jeho měkkosti. Jenom po něčem, co nebylo takové jako dílna, ve které pracovala. Ale bylo zde teplo a měla své jisté, ano. Bylo to tak, a proto tedy pracovala a těsně před koncem směny dokonce i zpívala, když zpívaly i všechny ostatní dívky.

(Tamtéž: 45)

Podobně protagonista povídky „Lucky twist“ marně hledá vzrušení na večírku, nepřináší mu jej ohlušení hudbou, přítomnost děvčat ani „Nikitova vodka a Fidelův rum“. Když se společnost nad ránem rozchází, život pokračuje bez jakékoli změny stejně jako předtím. Název povídky vyznívá ironicky, štěstí („lucky“) zůstává spíš v rovině náhražky než opravdového prožití.

Zvláštní postavení mezi ostatními má povídka „Kolise“. Liší se jednak využitím několika dějových linií, jednak tím, že zde poprvé nahlížíme dění i z perspektivy zástupce starší generace, příslušníka SNB. V rekreační oblasti kolem přehrady hledá dívku, která utekla z domova, prochází mezi tábořícími partami a při tom si ujasňuje vztah k vlastní sedmnáctileté dceři. Pojednou seznává, že jakožto vdovec na její výchovu zřejmě nestačí, nemá zdání, s kým dcera tráví svůj volný čas. Týž večer se více než jindy zajímá o to, kam po večeri odchází, v odpověď se mu však dostane jen: „Já vím, tati, já ti to řeknu, a ty tam přijdeš v uniformě.“ (Tamtéž: 147) Dceřina nedůvěra ho hluboce raní stejně jako to, že i bez jeho dovolení odejde ven; série prozření je završena zjištěním, že se odpoledne během obchůzky setkal s hledanou dívkou, aniž to tušil. Slova, která musel od dcery vyslechnout, vedou k rozpadu jeho iluzí o moci rodičů nad dětmi a k celkové letargii, takže nalezení pohřešované nakonec ani nenahlásí. Autor tím do značné míry relativizuje bipolaritu nerozhodné mládeže versus cílevědomost zralého věku. Zatímco příslušník se v tomto bodě přiblíží mladým protagonistům ostatních povídek, kteří usilují o mnohé, ale jejich snažení často kvůli nerozhodnosti vyjde do ztracena, dcera toho večera „svou věc“ dotáhne do konce a prokáže schopnost jít si za vším, co sama pokládá za dobré. V povídce se autor také dotýká důležitého prvku v životě mladých, kterým je parta. Právě v partě hledají chlapci i děvčata útočiště před vlastní nejistotou a problémy, možnost vyniknout na jedné straně a získat ochranu na straně druhé. Je přitom diametrální rozdíl mezi partou a „úředním kolektivem“, neboť v partě vzniká autorita vůdčích jedinců přirozeně a také její pravidla, ač dodržovaná, jsou v zásadě nepsaná.

A ten úřední kolektiv bylo něco, co tě nikdy nekrylo, co tě vždy vydalo, kam se nebylo možno s ničím skrýt. Ale parta, ta stála vždycky při sobě, už proto, že žádný z těch, který byl v ní, nebyl člověk s funkcí, i tou obyčejnou, třeba ve třídě. A potom to bylo místo, kde se hovořilo o všem, aniž kdo vykládal, co z toho, o čem se hovoří, je dobré a co špatné. Vědělo se, že se nesmí krást, že lež je povovo-

lena jen k lidem mimo partu, že není správné chtít kamarádovo děvče a házet kamení po starších lidech.

(Tamtéž: 143)

Chronologie vydávání Benešových děl neodpovídá zcela době jejich vzniku. Autor sám uvádí, že ještě před vydáním prvních knih měl v rukopise romány *Druhý dech* a *Trojúhelník s madonou*, ale publikoval zatím pouze časopisecky (poprvé v *Plameni* v roce 1962). Jakožto bývalý politický vězeň příliš nepočítal s možností vydat knihu a vůči oficiálním nakladatelstvím i choval jistou nedůvěru. („Jako mukl jsem se domníval, že musím stát stranou a už tam do smrti zůstanu.“) (Lukeš 1995: 135) Spíše náhodou došlo k tomu, že jeho tehdejší přítelkyně zaslala několik povídek do soutěže nakladatelství Naše vojsko, Beneš byl oceněn a vyzván, aby doplnil další texty pro celý povídkový soubor, a dokonce za tímto účelem dostal půlroční tvůrčí stipendium.

Se zpožděním několika let vyšla i jeho třetí kniha, poslední před odchodem do exilu – *Disproporce* (1969). „Většinou nemiluji předmluvy, ale tentokrát snad mám důvody učinit výjimku. Knížka měla vyjít v červnu 1966. Doufám, že ani dnes ještě nezastarala,“ poznamenal autor s trochu hořkým pousmáním v jejím úvodu (Beneš 1969: 9). Rukopis byl přitom odevzdán už v roce 1964 a několik povídek je datováno dokonce počátkem 60. let. Nemůžeme tedy přímo analyzovat vývoj Benešovy autorské poetiky, protože velká část textů vznikala souběžně s těmi již vydanými v předešlých knihách. Zřetelné jsou však změny ve způsobu výběru a uspořádání jednotlivých povídek, a to směrem k tematické i stylové různorodosti. Zatímco v prvních dvou knihách byla znát propojenost jednotlivých textů po stránce tematické i formální (např. pravidelným střídáním standardních a substandardních jazykových prostředků), v *Disproporcích* Beneš tyto jednotlicí postupy opouští. Neomezuje se také už jen na naši současnost – první povídku, inspirovanou životem otce-legionáře, situuje do období po první světové válce, další na konec druhé světové války, třetí do prostředí Alžiru v době bojů za nezávislost na Francii.

Ve shodě se Štěpánem Vlašínem (Vlašín 1970)³ můžeme říci, že umělecky nejsilnější Beneš zůstává stále mezi mladými a v prostředích, která dobře zná. Zároveň však i v těchto prózách podepřených autopsií nastává posun, především k větší otevřenosti a kritičnosti v tématech politických, která u Beneše prozatím zůstávala spíše v pozadí za tématy osobními.

„Takhle se kouká takovej ten pomocnej fízl, když má radost, že mu mušíte ukazovat legitimitaci, že je jak pán světa, když vás může sundat z nákla-

/3/ Zatímco předchozí dvě Benešovy knihy zaznamenaly poměrně četné kritické ohlasy, recenze na třetí knihu se objevily jen ojediněle. Příčinou byla Benešova emigrace, k níž došlo v říjnu 1969. Jiří Hájek (1970) dokonce negativně reagoval na Vlašínovu recenzi v tom smyslu, že si dovoluje hodnotit dílo emigranta a vyhlížet další autorovy avizované knihy (k jejich vydání pochopitelně nedošlo).

ďáku a rozbalit vám ruksak jenom proto, že neměl odpoledne co na práci, tak si vzal pásku a šel votravovat na silnici.“ (Beneš 1969: 69–70) Těmito nepřímými lichotivými slovy vypravěč povídky „Právo na asyl“ vyjadřuje svůj postoj k Pomocné stráži Veřejné bezpečnosti, na jiném místě zase poznamenává, že „je moc zavřenejch, ale zrovna ne ty, kterejm by to páslo nejvíc“ (Beneš 1969: 67). Samotným jádrem povídky je však jiné tabu – vztah společnosti ke starým lidem a lidem bez domova. Právě s nimi se totiž skupina trampů náhodně setkává v brněnské noclehárně a pro mladé muže v plné síle, s běžnými problémy pracovními a milostnými, je to jako vstup do jiného světa. Zatímco podle oficiálních prohlášení mělo být v socialismu o každého starého či nemohoucího člověka důstojně postaráno, Beneš otevřeně popisuje každodenní realitu lidí, kteří se žijí zbytky v bufetech a jsou vděční za možnost vyspat se v hromadné ubytovně:

Moh jsem dostat žloutenku po tom, jak a co jsme na trampu jedli, mohla mi utrhnout mašina ruku, a třeba ani nikdy nenajdu tu holku nafurt, ale nic z toho nebylo tak špatný jako ty dědové, tak smutný jako ty dědové a tak strašně opuštěný jako ty dědové, co je ještě před smrtí honějí pro příživnictví, a který nemají na světě nikoho a nic než to, co nosejí na sobě, a tenhle ASYL a touhu spát v jeho škrabavejch dekách pokud možno až do smrti a řeči o tom, co byli a co už nikdy nebudou.

(Beneš 1969: 73)

Se sociální tematikou souvisí ještě palčivější tematika politická, a sice příběhy z prostředí pracovních táborů 50. let. Sám Beneš byl v roce 1958 odsouzen za politicky interpretované prohřešky proti vojenské kázní, trest si odpykával v uhelných dolech na Mostecku a roku 1960 byl amnestován. (Lukeš 1995: 132–133) Za spolupráci s exilovým časopisem *Svědectví* byl pak v roce 1966 zatčen podruhé a vězněn do jara 1968 jako jeden z vůbec posledních politických vězňů. Ačkoli zkušenosti z prvního odnětí svobody zpracoval v různých podobách, nejrozsáhleji v románu *Druhý dech*, knižně vyšší první povídky s touto tematikou až v *Disproporcích*.⁴ V povídce „Čas poznání“ Beneš pracuje s motivem paradoxu, kdy táborový dozorce svou snahou uchránit vězně od trestu nevědomky zhatí jeho pečlivě promyšlený plán na přesun na jiné pracoviště, kam by byl právě za trest poslán, a svou solidaritou mu v důsledku mnohem víc ublíží. Otevírá se zde i etický problém: vězeň k tomu, aby byl jeho připravený „zločin“ (pašování zakázané věci) odhalen, a přitom nevzniklo podezření, že jde o úmysl, podá anonymní

/4/ Tematika stalinských pracovních táborů, zpracovaná autory s přímou zkušeností politického vězně, se přitom i v knižní podobě objevovala už od roku 1966. Týkalo se to především Karla Pecky (povídka *Konfrontace* v souboru *Úniky*, 1966, romány *Horečka*, 1967, a *Veliký slunovrat*, 1968, soubor *Na co umírají muži*, 1968), Jiřího Muchy (román *Studené slunce*, 1968, zčásti i *Pravděpodobná tvář*, 1963), později Jiřího Hejdy (román *Útěk*, 1969) a Jiřího Stránského (povídkový soubor *Šestí*, 1969).

udání a tím vyvolá rozsáhlou osobní prohlídku, která se dotkne pochopitelně i spoluvězňů. „[V]ýsledek nebyl nijak ohrožen, ale pár vězňů odnese pátrání po čtverečku z mnohokrát přeloženého papíru společně s ním. Někde v řadách kolem byly ukryté konzervy, cigarety, káva, čaj, určitě láhev piva nebo konzumní kořalky. Při normálním namátkovém FILCUNKU, jaké se dělaly denně, zbývalo ještě vždycky dost času podat pronášenou věc sousedu nebo si s ním v poslední vteřině bleskově vyměnit místa. Při *velké* prohlídce, jaká se na ně snášela dnes, je každý hřích pašování odhalen.“ (Beneš 1969: 75) Protagonista Tomáš si zároveň trpce uvědomí, že se pojednou sám dostal do role donašeče, kterými vždy pohrdal.

Ještě závažnější problémy tematizuje povídka „Třídní nepřítel“, jež se však absencí mladého hrdiny vymyká našemu zaměření, proto se jí podrobně věnovat nebudeme. Zatímco v „Času poznání“ funguje prostor trestního tábora spíš jen jako konstitutivní prvek příběhu, povídka „Třídní nepřítel“ se kriticky vyjadřuje k samotné podstatě systému, v němž jsou kriminalizováni nevinní lidé a navzdory formální zákonnosti není možné se dovolat spravedlnosti.

Překážky kladené systémem v kombinaci s osobními vedou k tragickému vyústění povídky „Kvadrát“. Protagonista, o němž se vypráví poněkud nezvykle ve druhé osobě, z kádrových důvodů nesměl studovat, a ačkoli jako dělník požíval slušného platu i všech výhod ze strany režimu, zaměstnání opustí a zapíše se ke studiu hned, jakmile to jde. Sám nemá potíže se finančně uskrovnit, pro jeho dívku, vyznávající jiný žebříček hodnot, je to však změna natolik citelná, že se začne scházet s bohatými cizinci a hrdina po tomto zjištění spáchá sebevraždu. Motiv sebedestrukce se objevuje také v povídce „Poslední možnost“, ačkoli motivace je zcela jiná. Mladý vypravěč se dobrovolně upsal na roční práci v uhelných dolech, ale k haviřství postupně získal natolik negativní vztah, že v zoufalé snaze vyhnout se mu je odhodlán si dobrovolně zlomit ruku. Na směnu pak skutečně nenastoupí a zachrání si tím život, protože týž den v dole vybuchne plyn. Uspokojení z úspěšně provedené akce okamžitě mizí a zůstává jen beznaděj – mezi mrtvými horníky jsou také vypravěčovi dva kamarádi.

Ačkoli tedy v porovnání s předchozími dvěma knihami dochází ke zřetelným inovacím, můžeme pozorovat návaznost v opakujícím se, snad ještě prohloubeném motivu deziluze a nenaplněných očekávání. Jestliže o knize *Do vrabců jako když střelí* Milan Suchomel napsal: „Mladí muži neuhánějí svou příležitost, čekají na ni a dokonce ji nechávají minout, když se naskytne, z obavy, že tahle není ještě ta pravá“ (Suchomel 1964), v *Disproporcích* se více odhodlávají k činům – v důsledku ale zbytečným, protože vše končí nechtěně nebo trapně. Odtud ostatně plyne i samotný název – nepoměr mezi očekávaným a skutečným přetrvává.

Závažného společenského jevu – kriminality mládeže, o níž se v 60. letech rovněž bouřlivě diskutovalo – se dotýká závěrečná povídka „Či zlá ruka?“.

Pedagogové, sociologové i politici si tehdy často kladli otázku, proč se mládež, která prošla socialistickou školou, je materiálně zabezpečená a má možnost trávit čas bezplatně v zájmových zařízeních, dopouští krádeží a vandalství. Beneš nastiňuje nikoliv jedinou odpověď, ale jednu z možných: frustrace a pocit krivdy. Parta hochů ve věku kolem dvanácti let poměrně brutálním způsobem a opakovaně zdemoluje zahrádkářskou osadu. Noviny pouze přinesou článek s odstrašujícími fotografiemi a titulkem „Čí zlá ruka?“. V povídce je ovšem podán širší kontext. V očích chlapců zahrádkáři nejenže obsadili „jejich“ louku, ale především zničili zeměměřičské značky, které tam před nimi umístili geodeti a chlapci pojali za svůj úkol je chránit, třebaže geodeti sami na ně dávno zapomněli. Beneš destruktivní jednání neomlouvá, pouze vysvětluje, co mu předcházelo. Čtenář sám si musí zodpovědět, zda spoušť způsobená silným proudem vody z hydrantu nebo plán založit požár je adekvátní reakce, klukovina, nebo už delikvence zasluhující trest. O tom, že chlapci nejednají v afektu a o svých činech přemýšlejí, svědčí věty:

„Mohli bysme podřezat stromky, přišel bych s pilou...“ navrhoval a zároveň se dychtivě nabízel. Chvilí o tom uvažovali, ale rozhodnutí leželo jen na Vladimírovi a ten řekl, snad pro trochu rivality mezi ním a Jirkou, snad ze zásady: „Ne, stromky nám nic neudělaly!“ A potom do váhání, během kterého se k němu přikláněli ostatní: „Stromky za nic nemůžou...“
(Beneš 1969: 155)

V Benešově první, druhé i třetí knize se opakovaně setkáváme s fenoménem autostopu, a to z pohledu jak stopaře, tak i řidiče, který stopařům (stopařkám) zastavuje. Frekvence výskytu tohoto motivu mimoděk dokládá, jak výrazný společenský jev autostop v 60. letech představoval. Stopaře a řidiče spojuje pouze náhoda, ani jeden nemůže s tím druhým počítat dopředu. Právě tento princip, tak odlišný od školního, pracovního i vojenského, do detailů naplánovaného režimu možná přispěl k popularitě autostopu zvláště mezi mladými. Ne všemi ostatními byl ovšem autostop přijímán tak nadšeně. Voják v povídce „Příhoda“ například vzpomíná: „Když se to na mě provalilo ve fabrice, tak mi po marnejch domluvách závodní rada vodhlasovala zvýšení platu, dokonce hned vo dvě stovky, abych prej jim jako nedělal vostudu.“ (Beneš 1963a: 34) Pro vášnivě stopaře přitom peníze ušetřené na jízdném hrály roli spíš sekundárně, oblíbili si především pocit svobody a neopakovatelnosti s autostopem spojený. Vnímali ho nejen jako způsob přepravy, ale zároveň jako životní styl a možnost sebevyjádření.⁵ Zároveň Beneš ukazuje, že by bylo zavádějící zploštit obraz mladého člověka jen vykreslením jeho

/5/ Rozmach autostopu se pochopitelně dočkal i umělecké reflexe. Vzpomeňme například povídku Milana Kundery *Falešný autostop* ze souboru *Směšné lásky* nebo divadelní hru Ivana Vyskočila a Václava Havla *Autostop*.

zálib nebo typického slangu, chce naopak postihnout především jeho způsob myšlení. Proto své postavy umísťuje i do prostředí vojny nebo vězení a zkouší je konfrontovat s dějinami 20. století. I legionář nebo mukul v povídce „Čas poznání“ jsou mladí lidé, jen s odlišnými životními zkušenostmi. S akcentem na tematiku milostnou a intimní se k životu mladých v témže období autor vyjádřil v povídkovém souboru *Až se se mnou vyspíš... budeš plakat*, vydaném ovšem až v exilu v roce 1973.

Pocity a přání mladé generace se v 60. letech snažila tlumočit řada dalších autorů, ať už generačně spřízněných (např. Alena Vostrá, Václav Hrabě ve svých básních i jakožto prozaik v povídce „Horečka“), nebo starších, kteří s mladými sympatizovali (např. Ivan Kříž či Jan Trefulka). Frekventované byly příspěvky „k povahopisu poválečné generace“ také v divadle (např. už na přelomu 50. a 60. let první hry Divadla Na zábradlí a Semaforu, *Příliš štědrý večer* Vratislava Blažka, později muzikál Jana Schneidera *Gentleman* aj.) a ve filmu (Blažkovi *Starci na chmelu*, scénáře Jana Procházky *Život bez kytary*, *Závrať*, *Na laně...*). Podle některých názorů se pak způsob uchopení tematiky dokonce zvrátil až v jakousi snahu sejmout z mladých lidí veškerou vinu a omlouvat jejich činy, nejsou-li právě v souladu se společenskou normou, jejich špatným rodinným zázemím, citovou deprivací, nepochopením apod. Jiří Opelík například reflektoval novelu Ivana Kříže *První den mého syna takto*: „Kříž ve své knížce nesouhlasí s obecným názorem, že se prý poválečné generaci ‚příliš odpouští‘. On sám však svému Jirckovi skutečně odpustil až příliš rychle a příliš snadno. Sňal z něho hříchy tím, že z něho učinil oběť [...]“. (Opelík 1963: 14; srov. též např. Buriánek 1963, Boček 1965, Černý 1967) Tomuto idealismu se naopak výrazně vzdálil například Karel Misař v románu *Pasták* (1969).

Janu Benešovi jsme věnovali zvláštní pozornost, protože se tématu života mládeže věnoval mezi prvními, velmi intenzivně a – nebojme se říci – s přesvědčivou osobní angažovaností. Zároveň jsme chtěli připomenout autorovo dílo v souvislosti s jeho letošními nedožitými osmdesátými narozeninami. Jan Beneš podle Jaroslava Vaníčka vyjádřil „dnešní skepsi mladých v možnost ‚žít životem podle osobního vkusu‘. Tento životní pocit je provázen téměř šrámkovskou rezignovaností a plachým smutkem, který sice nic nevyčítá, ale nutí mnohé k nejvážnějšímu zamyšlení.“ (Vaníček 1964) I přes rozsáhlé změny, kterými naše společnost za posledních padesát let prošla, si troulíme říci, že pocity mladých ve vztahu k sobě a druhým nebo rozpor mezi touhou a činem, jak je Beneš ztvárnil, můžeme konstantně vztáhnout i k našemu dnešku. Aniž by vadilo, že jsou v kurzu jiné tance než twist a policistům už se neříká svérázným, provokativně anglofilským výrazem odvozeným od zkratky SNB „sonybojové“.

PRAMENY

BENEŠ, Jan

1963a *Do vrahů jako když střelí* (Praha: Naše vojsko)

1963b *Situace* (Praha: Československý spisovatel)

1969 *Disproporce* (Praha: Československý spisovatel)

1991 *Do vrahů jako když střelí & Banánové sny* (Praha: Československý spisovatel)

KUNDERA, Milan

1991 *Žert* (Brno: Atlantis)

PROCHÁZKA, Jan

1960 *Zelené obzory* (Praha: Československý spisovatel)

LITERATURA

BENHART, František

1960 „Dobré dílo“; *Plamen* 2, č. 5, s. 123–124

BOČEK, Jaroslav

1965 „Šestý Helge“; *Kulturní tvorba* 3, č. 16, s. 12

BURIÁNEK, František

1963 „Prozatéřova studie“; *Literární noviny* 12, č. 27, s. 5

ČERNÝ, Jiří

1967 „Gentlemaní po našem“; *Mladý svět* 9, č. 13, s. 10

HÁJEK, Jiří

1970 „Na co věru nejsme zvědaví“; *Tvorba* 2, č. 14, s. 12

CHVATÍK, Květoslav

2004 *Od avantgardy k druhé moderně* (Praha: Torst)

JUNGSMANN, Milan

1960 „Útok mladé prózy“; *Literární noviny* 9, č. 19, s. 4

1963 „Prozaik proti konvencím“; *Literární noviny* 12, č. 36, s. 4

KNAPÍK, Jiří – FRANC, Martin a kol.

2012 *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967 I. a II.* (Praha: Academia)

KOMÁREK, Karel

1990 „Jak se budovaly romány“; *Proglas* 1, č. 7, s. 106–109

LUKEŠ, Jan

1991 „Krátké spojení“; *Nové knihy* 32, č. 48, s. 3

1995 *Stalinské spirituály* (Praha: Český spisovatel)

MACURA, Vladimír

1992 *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989* (Praha: Pražská imaginace)

OPELÍK, Jiří

1963 „K povahopisu generace“; *Kulturní tvorba* 1, č. 33, s. 14

PETRMICHL, Jan

1963 „Mladí v uniformách“; *Rudé právo* 44, č. 267 (27. 9.), s. 3

SUCHOMEL, Milan

1964 „Pohyb s překážkami“; *Host do domu* 11, č. 4, s. 39

VANÍČEK, Jaroslav

1964 „Mladí o sobě“; *Plamen* 6, č. 1, s. 158

VLAŠÍN, Štěpán

1970 „Od průzkumu k tvorbě“; *Tvorba* 2, č. 12, s. 10

**The Aspect of Gender Identity in the Gothic Novel Genre and the
Identity of Women Characters in Selected Works of Fiction
by Miloš Urban**

The gothic novel is often assumed as one of the first genre where the writing women assert themselves. Therefore, the paper's first part is focused on this episode of the history of literature and establishing of the distinctive sub-genre of the *female gothic*. This new mode of writing not only helped women to begin to cope with their position within the society, it also created a narrow but gradually enlarging path to the world literature for the writing women. The second part of the study focuses on female characters in selected works of fiction by Miloš Urban. From the analysis and its conclusion results is noticeable that however the main characters of Urban's novels are men and the female characters often act within stereotypic gender roles, a few sporadic exceptions can be nevertheless found and pointed out.

Keywords: gothic novel, gothic fiction, female writing, female gothic, gender studies, feminist literary criticism, Miloš Urban, Czech literature

Mgr. Matěj Antoš
Katedra české literatury a literární vědy
Filozofická fakulta
Ostravská univerzita
Reální 5
701 03 Ostrava
antosmatej@gmail.com

ASPEKT GENDEROVÉ IDENTITY V ŽÁNRU GOTICKÉHO ROMÁNU A IDENTITA HRDINEK VE VYBRANÝCH PRÓZÁCH MILOŠE URBANA

MATĚJ ANTOŠ

otázku genderových aspektů ve vztahu k literatuře lze v zásadě řešit na několika úrovních. Jednak se můžeme zabývat genderovou vyvážeností (respektive spíše nevyvážeností) literárního kánonu a problematikou ženského, případně mužského psaní, jednak se můžeme zaměřit na genderovou identitu zobrazovaných fikčních postav. Ve zkoumání orientovaném jako v prvním případě nás tedy bude především zajímat osobnost autora a společensko-kulturní kontext procesu jeho tvorby více než samotný text, zatímco druhý přístup naopak text upřednostňuje. Existují ovšem literární díla nebo dokonce celé žánry, které se zdají být vhodné pro aplikaci obou přístupů. V žánru gotického románu,¹ na který se v této studii zaměřím, jsou genderové aspekty důležitou složkou především ze dvou důvodů. Byly to ženy-spisovatelky, které se díky gotickému románu – byť zatím v zastřené formě – mohly začít vyjadřovat o tabuizovaných tématech. Navíc se v tomto žánru etablovaly velmi specifické typy ženských postav, nejprve sice stereotypizované jako pasivní oběti nebo zlé macechy, později ovšem transformované do literárních hrdinek schopných složitějšího chování a rozhodování. Ve studii tedy budu postupovat od obecného k jednotlivému. V první části se budu věnovat spisovatelkám gotických románů spíše v historické perspektivě, zatímco ve druhé části studie se zaměřím na analýzu ženských postav ve vybraných románech Miloše Urbana, patrně nejvýraznějšího představitele aktualizované estetiky gotičnosti v současné české próze.

/1/ Termín *gotický román* není snadné přesně definovat, pro ujasnění pojmu však lze vycházet z nejběžnějšího chápání žánru jako specifické románové formy, za jejíž první projev se považuje *Otranský zámek* spisovatele Horace Walpolea z roku 1764. K dalším klasickým dílům gotického románu se obvykle počítá například *Starý anglický baron* (1777) Clary Reeve, *Záhady Udolfa* (1794) Ann Radcliffe, *Mnich* (1796) M. G. Lewise, *Poutník Melmoth* (1820) Charlese Roberta Maturina nebo *Frankenstein* (1818) Marry Shelley (srov. Mocná – Peterka 2004: 219). Všechny zmíněné tituly vyšly také v českém překladu, patrně nejznámějším překladatelským počinem je v tomto ohledu edice *Anglický gotický román*, vycházející v 70. letech 20. století v nakladatelství Odeon. Přestože jmenované knihy tvoří na první pohled poměrně homogenní skupinu, při bližším zkoumání mezi nimi existují podstatné rozdíly, a společné tak mají pouze některé znaky. Jde především o prioritní zobrazení hrůzyplných událostí, zájem o (temný) středověk, poznamenaný osvětskými představami, inspirace rytířskými romány, hybridně skloubenými s preromantickou poetikou, fikční svět postav poměrně schematicky rozdělený na pronásledovatele a pronásledované, svět, ve kterém figurují zejména tyran, jeho oběti a hrdina. Oproti tomuto historicky vymezenému pojetí žánru lze uvažovat o gotickém románu (nebo šířeji gotické próze) jako o trvalejší tendenci v literatuře vůbec. K poetice takto chápaného gotického románu má blízko řada moderních i postmoderních autorů, kteří však často využívají jen některé její prvky či žánrové postupy (v některých případech by bylo možná přesnější a metodologicky nosnější hovořit o *modu gotičnosti* spíše než o žánru gotického románu).

1. GOTICKÝ ROMÁN A ŽENY SPISOVATELKY

Gotický román je jedním z prvních žánrů vůbec, v němž se výrazně prosadily ženy-spisovatelky.² K nejslavnějším spisovatelkám gotické prózy patřily například Clara Reeve, Ann Radcliffe, Charlotte Dacre, Mary Shelley a další. Nabízí se hned několik důvodů, proč byl právě tento žánr pro píšící ženy přitažlivý. Například Pam Morris uvádí, že „na rozdíl od realismu se v tradici gotické prózy vždy vyskytovaly zázračné změny identity, vypravěčské skoky v prostoru i čase i zájem o vše iracionální, vášnivé a divoké. Není vyloučeno, že autorky prvních románů jako Ann Radcliffe či Emily Brontë využívaly oblíbenou formu gotického románu proto, že jim poskytovala literární prostor pro zkoumání vyhrocených emocí, jež byly jinak jak u hrdinek, tak u spisovatelek nepřipustné“ (Morris 2000: 91). Pam Morris dále podotýká, že ženy-spisovatelky významně lákal (a dosud láká) radikální odklon od dobře známého domácího prostoru k exotickým krajinám a fantasknímu prostředí. Nejde zde jen o pokleslé žánry typu červené knihovny; v utopickém žánru se k takovému řešení uchylují i seriózní autorky, aby zkoumaly zcela nové možnosti ženských osudů. Žánry jako science fiction a fantasy pak umožňují oprostít se od omezení realistických postav a zápletek.³ Tímto způsobem přispěly spisovatelky ke stírání hranic mezi kulturou horních vrstev a lidovou kulturou a otřáslы vírou v hierarchii kanonické literatury (srov. tamtéž: 91–92).

V rámci gotické prózy je jedním z hlavních proudů ženská gotická romance, vyjadřující sympatii k ženské protagonistce, která je utiskována padouchem či patriarchálně autoritativní figurou ve formě pronásledování, surového vztahu nebo otevřené perzekuce. Díky spisovatelkám gotických románů se také začaly proměňovat typy ženských postav. Pokud u zakladatele žánru gotického románu Horace Walpolea nacházíme v *Otrantském zámku* (1765) typickou postavu pasivně trpící Isabely, jejíž snoubenec Konrád ze-

/2/ Většina monografií, věnujících se hledání ženské literární tradice, zachycuje historii prosazování žen-spisovatelek až od 20. století. Například významná publikace Elaine Showalter *Její vlastní literatura* uvádí jako nejsložitější etapu právě období od počátku 19. století až do osmdesátých let. Prozaičky a básničky v této době podle ní napodobovaly mužské literární konvence a přejímaly v ní obsažené hodnoty. Často také vystupovaly pod mužskými jmény (např. George Eliot) nebo zdůrazňovaly svůj manželský vztah (paní Gaskell, Craik apod.). Teprve na konci 80. a v průběhu 90. let 19. století se ženy-spisovatelky radikalizovaly a snažily se prosazovat větší autonomii nejen v literární tvorbě, ale v životě žen vůbec (Showalter 1977). Jinou klasikou prací, zaměřující se ale především na nejznámější spisovatelky 19. století, je *Šílená žena v podkroví: Spisovatelky a literární imaginace devatenáctého století* z roku 1979 od Sandry Gilbert a Susan Gubar. Píšící ženy byly před počátkem 19. století poměrně vzácné, typicky patřily k nejvyšším vrstvám obyvatelstva, nicméně objevovaly se – např. Mary Wollstonecraft (která byla navíc významnou feministkou), Aphra Behn, často uváděna jako první žena živící se psaním vůbec (srov. např. Hobby 1989) nebo Alžběta Johana Vestonia, (považována za první autorku působící na území dnešního Česka; srov. např. Petrů 1985: 424–437).

/3/ Pam Morris v publikaci *Literatura a feminismus* jako příklady uvádí spisovatelky Marge Piercy, Margaret Atwood, Doris Lessing a Ursulu Le Guin.

mřel podivnou smrtí a která je následně vystavena násilnému chování ze strany Konrádova otce, u Ann Radcliffe, zakladatelky tradice ženské gotické prózy, je už situace odlišná. Radcliffe přichází s novým typem hrdinky, ženy schopné překonat hrůzu a uniknout z rizikové situace (srov. Snodgrass 2005: 117). Mnoho gotických povídek se také objevovalo na stránkách periodik, jako byl *The Lady's Magazine* (vycházel v letech 1770–1831). Díky těmto magazínům, rostoucímu počtu veřejných knihoven pro střední třídu a gotickým knížkám lidového čtení, určeným nižší třídě, se objevila nová generace čtenářek. Ty byly schopny si plně vychutnat narativní napětí (srov. Mulvey-Roberts 1998: 53–54).

Je běžným zvykem dělit gotickou prózu na mužskou a ženskou tradici psaní, kde toto rozdělení obvykle odpovídá pohlaví autora. Rozlišuje se zde také mezi zápletkami maskulinního a feminního typu. První spočívá v porušení sociálního tabu nadměrnou mužskou vůlí a zkoumáním boje imaginace proti náboženství, zákonu, omezením a nepředvídatelným událostem, a to například v románu *Mnich* (1794) Matthewa Lewise, ve kterém se různými způsoby uplatňují motivy znásilnění, vraždy a upsání se ďáblu. V ženské tradici se mužský provinilec stává padouchem, který se jako autoritativní patriarcha či despota snaží uvěznit hrdinku a vyhrožuje jí smrtí nebo znásilněním. Toto rozdělení ale není konzistentní, například Reeve, Dacre a Shelley píší v intencích mužské tradice. Charles Maturin pak oba póly sjednocuje v *Poutníku Melmothovi* (srov. tamtéž: 54). Ženská a mužská gotická próza se také často ztotožňuje s žánrovými kategoriemi horror Gothic (mužská varianta) a terror Gothic (ženská varianta), kde bývají jako ideální příklady uváděny práce Matthewa Lewise a Ann Radcliffe. Rozdíl mezi hrůzou (terror) a zděšením (horror) v literatuře poprvé definovala právě Ann Radcliffe v eseji *On the Supernatural in Poetry* publikované v časopise *The New Monthly Magazine* (1826). Podle ní jde o distinkci mezi hrůzou z nevysvětlitelných a potenciálně hrozivých událostí a zděšením, šokem a pocitem hnusu z nějakého zážitku. Hrůza je tedy spojena s neznámem nebo neurčitostí ve vztahu k možné děsivé budoucnosti a vede k určité sublimaci. Jmenovaná autorka dále píše, že tato hrůza rozšiřuje duši a vede probuzení silných životních schopností. Zděšení naopak tyto schopnosti zmrazí a téměř zničí jednoznačnými projevy krutosti (srov. Radcliffe 1826: 145–52).

Pojetí ženského gotického románu Ann Radcliffe ovšem kritizuje například Emily Moers, která ve svých dvou člancích v *New York Review of Books* píše: „In the Mrs. Radcliff's hands the Gothic novel became a feminine substitute for the picaresque, where heroines could enjoy all the adventures and alarms that masculine heroes had long experienced, far from home, in fiction. She also made the Gothic novel into a make-believe puberty rite for young women. Her heroines are always good daughters, her villains bad, cruel, painfully attractive father figures, for which her lovers at last accepted as palely satisfactory substitutes, but only after paternal trials and tor-

tures are visited upon the heroines.“ (Moers 1974: 26).⁴ Moers naopak vyzdvihuje Marry Shelley, jejíž *Frankensteina* považuje za vynikající příklad ženské gotické prózy, přestože v ní paradoxně nevystupuje jediná hrdinka. Frankenstein lže podle ní čist jako zastřený rozbor bolesti a strachu, jenž ženy zažívají při porodu a pro něž ve sterilním idealizovaném diskurzu nesoucím se výhradně ve znamení mateřské lásky není místo. Moers poukazuje i na to, že spisovatelky, jejichž vlastní svoboda pohybu byla často přísně omezena, na gotických romancích přitahovala i možnost využití exotického prostředí.

Ellen Moers ve své pionýrské monografii *Literary Women* (1977) poprvé používá výraz ženská gotika (Female Gothic) k charakterizaci jedinečné schopnosti gotické literatury osvobodit ženu a nových možností zkoumání místa ženy ve společnosti, které tento žánr nabízí. Na rozdíl od novějšího chápání pojmu *female gothic* (uvedeném výše), které umožňuje přistupovat k němu jako ke specifické variantě subžánru, chápe Ellen Moers *female gothic* jednoduše jako proud gotických románů psaných ženami. Emily Moers dále uvádí tři ústřední prvky ženské gotiky: genderové chování a postoje hrdinky a hrdiny, důležitost panství a sexuality ženské protagonistky a vliv sociálního, rasového a ekonomického postavení na jednání postav. Tyto romány analyzuje jako zakódovaná vyjádření strachů zažívaných ženami, uvězněných v domácnostech a vlastním těle, skrze které prožívaly především hrůzu mnohonásobného rození dětí s velmi častými dětskými úmrtími po porodu. Této zkušenosti se nevyhnuly ani ženy z vyšších společenských vrstev, jako byla například Mary Shelley. V jejím případě navíc hrál roli fakt, že její vlastní matka, Mary Wollstonecraft, zemřela ani ne dva týdny po porodu. Právě z této perspektivy čte Emily Moers *Frankenstein* – jako sublimovanou vinu za smrt matky i neschopnost dát zdravého syna manželovi Percymu. Nejsilnější moment novely spatřuje právě ve způsobu prezentace abnormalnosti či monstróznosti pouta mezi rodičem a potomkem (srov. Moers 1977).

Blíže pochopení ambivalence zkušenosti těhotenství a valencí, které v podobě významné metafory nabízí nejen literárnímu textu, nám může poskytnout přístup Julie Kristevy. Ta chápe těhotenství jako metaforu jínakosti a rozdvojení subjektu v něm samém, předcházející subjekt-objektové dichotomii. Kristeva tento koncept⁵ uplatňuje na každý subjekt, který je pak

/4/ „V rukou paní Radcliffe se stal gotický román pouze feminní náhražkou románu pikareksního, ve které mohou hrdinky daleko od domova zažívat všechna dobrodružství a napětí, která již v próze dlouho prožívali mužští hrdinové. Také udělala z gotického románu rituální pubertální hru na předstírání pro mladé dívky. Její hrdinky jsou vždy dobré dcery, její padouši špatné, kruté, bolestně přitahující otcovské figury, pro které jsou milenci hrdinek jakžtakž akceptovatelné a uspokojující náhrady, ale vždy až po paternálním vítězství nad hrdinkami a jejich týráním.“ (Přel. M. A.)

/5/ Jedná se o Kristevin termín *abjekce* (srov. Kristeva 1980).

nositelem propasti a jinakosti v sobě samém (srov. Kalnická 2010: 129). Literární hrůza a monstrozita zakotvená ve *Frankensteinovi* skutečně z velké části pramení z jinakosti, kterou zakouší jak samotné monstrum, tak jeho tvůrce. Viktor Frankenstein je navíc zděšen i z důsledků „porodu“ monstra – stvořil bytost, která jej ohrožuje a zároveň nedokáže žít mezi lidmi, je vlastně určitým způsobem odsouzena k smrti hned po aktu stvoření. *Frankenstein* tak vlastně v tomto ohledu dává za pravdu teoretikům a teoretikům rozlišujícím mezi biologickým pohlavím a genderovou identitou – hlavní hrdina, Viktor Frankenstein, je sice biologicky muž, nicméně, s ohledem na výše uvedenou analýzu Emily Moers, je pro příběh nejdůležitější právě jeho „mateřská“ identita a vztah ke stvořené bytosti vycházející z metafory těhotenství a porodu.

Zdá se také, že u současných angloamerických autorek je tíhnutí k ne-realistickým a nemimetickým žánrům častým projevem sociálně kritického a subverzního postoje. Patricia Waugh ve své textu *Postmodernismus a feminismus: Řekni, kde ty ženy jsou?* upozorňuje na fakt, že ve fantazijních textech mnohých autorek je nápadným rysem rozsah, v jakém se nespokojenost s vlastním egem a ženským tělem stává hnací silou touhy po utopické změně. V práci Margaret Atwood *Žena k nakousnutí* (česky 1998) a Fay Weldon *Život a lásky jedné dábllice* (česky 1993) jsou zkoumány vymyšlené touhy, které se musí osvobodit od tabu partiarchální společnosti, aby bylo možno představit si utopickou variantu fikčního světa. V těchto dílech se „úzkostné“ (*uncanny*)⁶ znovunalezení upíraného děje prostřednictvím posunu ve vztahu ideálu k tělesnému egu. Tento posun uvolňuje potlačené touhy a vede k regresi do rozmělněného stavu, který umožňuje právě rekonstrukci ega v alternativní podobě (srov. Waugh 2007: 244–245). Waugh dále uvádí, že takové texty prakticky odpovídají gotické struktuře a gotickému žánru v definici Davida Puntera: „Většina jeho manifestací se úzce vztahuje k pocitu nedostatečnosti výkladů světa a myslí vycházejících z nadřazenosti subjektivity. V gotickém světě zdraví, síla a morální pohoda neslouží k tomu, aby člověk uspěl, ony naopak brání člověku vidět skutečné zdroje moci a vlády, a tak činí z neúspěchu jedince o to vhodnější objekt ironie.“ (Punter 1980: 245)

/6/ Výraz *uncanny* se v angloamerickém diskurzu používá namísto Freudova termínu *unheimlich*, který pochází z jeho analýz textů E. T. A. Hoffmana. Teoretici zabývající se gotičnem v literatuře a filmu (tzv. *gothic studies*) tento termín adaptovali a využívají jej poměrně frekventovaně. Julia Kristeva pojem *unheimlich* interpretovala takto: „Na základě sémantického zkoumání německého adjektiva *heimlich* a jeho antonyma *unheimlich* se ve skutečnosti Freud snaží nejprve ukázat, že negativní smysl, spjatý s oním antonymem se váže již k pozitivnímu smyslu *heimlich*, 'důvěrně známý', který by rovněž znamenal 'tajný', 'skrytý', 'temný', 'schovaný'. Důvěrnost a známost se v samotném slově *heimlich* takto převrací ve svůj opak a spojují se s protikladným smyslem 'znepokojivé cizoty', který obsahuje slovo *unheimlich*.“ (Kristeva 2008: 86) Důležitá je právě Freudova teze, že tento druh znepokojivosti cizího vychází z něčeho, co odedávna dobře známe (srov. Freud 2003: 174).

2. ŽENSKÉ POSTAVY V ROMÁNECH MILOŠE URBANA: ŽENA-HRDINKA, ŽENA-OBĚŤ A ŽENA-PRŮVODKYNĚ

V české literatuře bývá gotický román literárními kritiky i vědci zpravidla vnímán jako spíše něco cizorodého či přímo exotického. Za zmínku stojí také fakt, že vliv tohoto žánru nalezneme prakticky jen v textech psaných muži. Narozdíl od anglosaské či americké literatury se české autorky gotickým tématům a estetickému výrazu gotičnosti vyhýbají. Specifičnosti gotického světa jako vhodného prostředí k ironizování ovšem využilo hned několik českých autorů.⁷ Pro krátký úvod do kontextu uvedme alespoň K. H. Máchu a jeho *Pouť krkonošskou* (1833), *Krvavý román* (1924) Josefa Váchala, Ladislava Klímu s *Utrpením knížete Sternenhocha* (1921) nebo *Vévodkyni a kuchařku* (1983) Ladislava Fukse. V novější literatuře pak lze vlivy gotického románu sledovat u Jana Křesadla – *Zámecký pán aneb Antikuro* (1992), *Obětina* (1994), ale také Jana Jandourka – *Škvár* (1999), *Mord: román* (2000) a především Miloše Urbana.⁸

Romány Miloše Urbana obsahují řadu výrazných ženských postav, které do děje často aktivně zasahují. Přestože hlavními hrdiny Urbanových románů jsou muži, je otázka, zda mužské postavy odpovídají prototypům neo-hrožených hrdinů z klasických gotických románů. Přestože vztah mužských postav k ženským jako určující faktor pro vývoj fabule je značně rozšířeným rysem (uplatňuje se také v klasických gotických románech konce 18. a počátku 19. století), Urbanovi hrdinové-outsideri ne vždy zastávají své neproblematické místo v jednoduchém vzorci zachránce – oběť – padouch.⁹

/7/ Prvky gotických románů lze samozřejmě sledovat u více českých autorů, a to nejen současných. V tomto příspěvku se však zaměřuji právě na Miloše Urbana. Následující výčet autorů proto rozhodně nepovažuji za vyčerpávající, ale spíše ilustrační.

/8/ Miloš Urban (*1967) bývá řazen k typickým postmoderním autorům současné české prózy. Je pro něj typická záliba v postmoderních mystifikacích, tajemnu, estetice grotesknosti a gotičnosti, exkurzům do historických reálií či dějin architektury, ale často i společenské či politický přesah textů. Část svého dětství (1975–1979) strávil v Londýně, později také absolvoval roční stipendijní pobyt na univerzitě v Oxfordu. Vystudoval anglistiku a nordistiku na FF Univerzity Karlovy v Praze a dobrou znalost anglosaské a severské literatury uplatnil i ve svém autorském díle. V následujících odstavcích se zaměřím především na Urbanovy romány *Sedmikostelí* (1999), *Stín katedrály* (2003), *Hastrman* (2001), *Boletus Arcanus* (2011) a *Lord mord* (2008). Pro analýzu jsem zvolil především ty autorovy knihy, ve kterých se výrazným způsobem uplatňuje modus či estetická výrazová kategorie gotičnosti a které mají svou poetikou blízko k (post)moderním variacím na gotický román či horor.

/9/ Na narušování maskulinity a přítomnost feminních znaků u mužských hrdinů v Urbanových románech poukazuje také Martina Husáková ve své diplomové práci *Genderová analýza vybraných románů Miloše Urbana* (2014): „Z hlediska dominantního genderového řádu a jeho stávajících kategorií totiž můžeme u jeho [Urbanových – pozn. M. A.] hlavních mužských postav identifikovat takzvané femininní znaky. Přestože ženy jsou v románech Miloše Urbana marginalizovány, či přímo znevěditelné, nebo naopak důsledně klasifikovány na základě kategorií ustanovených patriarchální společností, takzvaná maskulinita (tak, jak je utvářena většinovým diskurzem) je v analyzovaných textech narušována.“ (Husáková 2014: 69)

Dříve, než se zaměřím na konkrétní analýzu ženských postav, považuji pro uvedení do kontextu za vhodné alespoň stručně shrnout fabuli *Sedmikostelí*. Protagonistou *Sedmikostelí* je outsider Květoslav, nedostudovaný historik a neúspěšný policista, jehož jedinou zvláštností je umění vyčíst z kamene minulost místa. Napínavý děj, lemovaný bizarně děsivými vraždami, tajemné postavy jasně odkazující k předlohám v gotických románech, to vše se zde spojuje s historickým místopisem středověké Prahy. Podstatnou složkou románu je také úmyslně vyhrocená obrana asketického katolicismu 14. století a obecně tehdejších hodnot v protikladu k úpadku současné moderní civilizace. Po potrestání viníků, inženýrů a architektů, kteří znesvětili posvátná místa na mapě Prahy, ústí příběh ve vytvoření jakéhosi utopického společenství, které se způsobem života vrací do 14. století.

Základní principy gotického románu jsou zde nicméně obráceny už tím, že prakticky chybí figura nejdůležitější – padouch, týrající nevinnou dívku. Pointa románu *Sedmikostelí* totiž ukazuje, že personou, stojící za tajemnými vraždami, je rytíř Gmünd, zobrazovaný jako postava pozitivní, zjednávající spravedlnost. Jedním z důvodů k jeho pomstě je také policistka Rozeta, která kvůli nezodpovědnosti pražských inženýrů a architektů, stavějících domy z toxického materiálu, nemůže mít děti. Rozeta figuruje v románu jako tajemná postava, vázaná spíše k utopickému společenství *Sedmikostelí* než k policii. Za povšimnutí stojí také fakt, že kromě ztráty důležité součásti ženské identity – schopnosti mateřství¹⁰ – je její fyziologická stránka určena další deformací – bulimií. Ta však může být interpretována spíše jako racionalizovaná obdoba motivu dvojnictví, tradiční součásti žánru gotického románu. Rozetino postižení je zvláště zajímavé v kontextu výše uvedeného chápání těhotenství Julií Kristevou. Rozeta není schopná zažít onu zkušenost „jinakosti a propasti v sobě samém“, není schopna zažít pocit dvojnictví skrze dítě. Tato schopnost jí byla drastickým způsobem odebrána. Přesto zažívá dvojnictví jiným způsobem – skrze své vlastní tělo. Tento motiv se podílí na celkovém tajemném a dvojznačném charakteru postavy, matoucí hlavního hrdinu (a potažmo čtenáře) a vodící ho po falešných stopách. Přestože atribut mateřství u Urbanových ženských postav není v ostatních prózách příliš akcentován, *Sedmikostelí* je v tomto ohledu určitou výjimkou. Protikladem Rozety je postava Lucie, která, přestože je také konstruována na základě fyzických a sexuálních konotací, se od Rozetiny žádostivosti, tajemnosti a potenciální nebezpečnosti liší. V textu figuruje Lucie jako idylický

/10/ Martina Husáková v tomto bodě upozorňuje na důležitý fakt, že kvůli neschopnosti porodit dítě je Rozeta vnímána dominantní perspektivou mužských postav jako politováníhodná, doživotně zmrzačená oběť. Její existence tímto ztrácí důležitou část ženské identity a je degradována na bytost bez smyslu, žijící pro tělesné uspokojení (Husáková: 52). S názorem autorky zde víceméně souhlasím, byť bych doplnil, že objektivizovaná, tělesná konstrukce postavy Rozety v textu plní ještě jednu důležitou funkci – stává se nástrojem rytíře Gmünda, tělem bez vlastní vůle, plnicím jeho vůli. Z tohoto úhlu pohledu je tedy Rozeta „bytostí se smyslem“, byť onomu smyslu slepě a poslušně sloužícím.

prototyp matky, který Květoslavovou perspektivou vzbuzuje úctu, ostýchavost a dojem konejšivého útočiště (srov. Husáková 2014: 58–59). Rodinné poměry však jinak u Urbana nehrají příliš zásadní roli – pokud jsou vůbec zmíněny. Výraznější roli však mohou hrát otcové hlavních postav (například u Květoslava v *Sedmikostelí* nebo u barona de Cause v *Hastrmanovi*). Ženské postavy, zbaveny v Urbanových románech až na výjimky role matky, tak hrají většinou jen několik rolí – hrdinku, oběť, průvodkyni nebo milenku.

Kromě Rozety v *Sedmikostelí* se u Miloše Urbana můžeme setkat s ženou-policistkou ještě jednou – v podobě Kláry Brochové v románu *Stín Katedrály*. Tento román představuje jakési volné pokračování *Sedmikostelí*, jde však o kontinuitu spíše tematickou, čtenář se zde setkává s úplně jinými postavami. Hlavním hrdinou je samotářský a dekadentní historik Roman Rops, který však oproti Květoslavovi ze *Sedmikostelí* reprezentuje spíše elitu svého oboru. Příběh se točí okolo katedrály svatého Víta a podivných vražd, které se v jejím prostoru dějí. Klára Brochová je jednou z nejvýraznějších a nejdůležitějších ženských postav Urbanova fikčního univerza, její důležitost je podtržena také tím, že není jen postavou nahlíženou zvenčí, ale stává se také vyprávěcí postavou.¹¹ Perspektivou Kláry¹² je zde odvyprávěna zhruba polovina příběhu. Vzhledem k tomu, že je dosti odlišná od perspektivy hlavního hrdiny Romana Ropse (což se projevuje i ve stylistické rovině), dodává románovému narativu charakter multispektrálního vyprávění. Klára představuje prototyp postavy jednající, v podstatě akční hrdinky, ostře kontrastující s postavou špatného ex-policisty Květoslava i pasivně novoromantického historika Romana Ropse, obsesivně vázaného k postavě jeho bývalé přítelkyně Sidonie. Ropsova posedlost Sidonií je tak chorobná, že v podstatě jde více o uctívání určitého ideálu, projektovaného do fyzického těla, než o vztah ke skutečné osobě:

Byl jí posedlej. A je dodneška. Něco takovýho nikdy nechtěla. Hezký to bylo první půlrok. Pak už leda ujetý... To je celkem běžný, ujistila jsem ji fak zkušně, a ona na to, že u něj ne, protože on trpí romantitidou. Čím? No to je prej permanentní zamilovanost, chemická porucha, kdy člověk nemůže přestat a vlastně ani nechce – opírá se o cit jako o jedinou pevnou věc v životě, chá-

/11/ V literárněvědné terminologii se tedy jedná o homodiegetického vyprávěče.

/12/ Narozdíl od Rozety a dalších ženských postav Urbanových románů, které nemají vlastní hlas a jsou objektem pozorování hlavních mužských postav (srov. Husáková 2014: 43), Klára je schopná se k událostem v příběhu aktivně vyjadřovat. Čtenář má k dispozici její vlastní názory, nahlíží do jejích vnitřních monologů, postava má také určitou minulost. Za zmínku také stojí, že zatímco popisu Klářina vzhledu v knize není věnováno tolik prostoru jako například popisům ženských postav v *Sedmikostelí*, jsou její perspektivou opakovaně zdůrazňovány fyzické vlastnosti protagonisty Romana Ropse – „Byl bledej, prokřehlej a hezkej“ (Urban 2004: 12); „A tak sem překecala bosse, aby toho černýho šviháka pustil“ (tamtéž: 17); „Hezounek mi začíná mezi policajtskejma ksichtama chybět“ (tamtéž: 41). Svým způsobem zde tedy dochází k (ve fikčních světech próz Miloše Urbana ojedinělému) procesu částečné objektivizace hlavní mužské postavy.

peš?... Pak přišly excesy... Už se neví, koho napadlo zahrát ten ropsovskej živej obraz, asi Unterwassera, přemluvili i Sidi, nemusela nic než se postavit na stůl a nechat si zavázat oči, do ruky jí dali šňůru a Roman si druhéj konec ovázal kolem krku a udělal si chlívěk z obrácenýho gauče a lez na tý šňůře po zemi a lízal Sidonii nártý a chodidla mezi prstama, pak si leh pod ní, musela po něm v podpatcích chodit sem a tam a Unterwasser ji při tom podpíral a Rut to fotil, Roman jí fak začal pít krev, doslova – dodala po chvíli.

(Urban 2003: 226–227)

Asymetrický vztah vede tedy až k útěku Sidonie, přičemž Rops předstírá, že je mrtvá (uspořádá dokonce její fingovaný pohřeb) a nadále uctívá její obraz v životní velikosti, který má zavěšený ve svém pokoji. Svým způsobem jde o případ jakési radikální objektivizace ženy, která se zde skutečně mění v estetický objekt, určený k obdivu a uctívání téměř náboženské povahy. Tato objektivizace má ovšem neblahé důsledky především pro hlavního protagonistu *Stínu katedrály*. Podobný motiv ožívajícího obrazu se v Urbanových prózách vyskytuje častěji. Osudová žena je proměněna v mrtvý estetický objekt hned v několika textech – v povídce *Běloruska*¹³ ve sbírce *Mrtvý holky* je s mladou dívkou zacházeno jako s neživou loutkou, v románu *Hastrman* si hříšný kněz vyrábí detailní dřevěnou sochu Katynky, sloužící mu k sexuálnímu ukájení. Takový postup se jeví jako „pygmalionský“ motiv obrácený naruby – socha se zde nestává dýchající bytostí, ale živoucí podstata jejího předobrazu je naopak zakonzervována v neživém objektu.

V *Hastrmanovi* se setkáváme s dalším zajímavým příkladem silné ženy ve fikčním univerzu Miloše Urbana – vesnickou dívkou Katynkou. V první polovině příběhu, který se odehrává v 19. století ve venkovském prostředí, je Katynka v perspektivě místních obyvatel popisována jako žena divoká, nespoutaná a nespoutatelná, téměř ďáberská. Téma chorobné lásky, převládající některé postavy až k šílenství, je zde rozvinuto u postav venkovského učitele a kněze. Učitel, Katynkou odmítaný a vysmívaný, se stává frustrovaným alkoholikem a z uražené ješitnosti se proti Katynce a hastrmanovi snaží poštvat vesnici (o knězi, tajně si vyrábějícím dřevěnou kopii Katynky, jsem se již zmínil). Ale hlavní protagonista románu, hastrman-baron Salmon de Caus, rozpoznává rychle v Katynce přirozeně emancipovanou ženu, které je každodenní realita vesnice 19. století zoufale malá. S ohledem na řeč jejího otce dokonce můžeme Katynku považovat za ranou feministku, která podstatně předběhla svou dobu: „Odpusťte jí to, pane – možná ji právě vaše velkorysost přivede k pokoře, vždyť ona nejradši fantazíruje o tom, že se narodila moc brzy a jaké by to bylo žít za dvě stě let, až

/13/ V tomto případě by asi byla přípustná interpretace povídky jako cílená ironizace feministické kritiky (kterou autor jako anglista pravděpodobně dobře zná) – titulní postava je explicitně proměněna v neživý objekt a vystavována ve starožitnictví, za což je starožitník v závěru povídky patřičně postrestán postavou, která je v podstatě karikaturou americké feministky.

si ženy budou moct dělat, co budou chtít. Jako by se tak už nedělo!“ (Urban 2014: 26) Zvláštním způsobem se hastrmanovi Katynku podaří přenést do budoucnosti – utopí ji v rybníce a její tělo zamrazí v ledu, duši uzavře v hastrmanském hrnku. Na počátku 21. století Katynku opět přivede k životu a zjišťuje, že současný svět ji vyhovuje mnohem lépe. Sám se naopak cítí jako nepotřebný relikt minulosti, proto je také právě Katynkou na konci románu rituálně obětován. V tomto bodu Urban pracuje s jednostranným pojetím ženy jako oběti z raných gotických románů a to poté přehodnocuje a problematizuje. Katynka je kořistí postavy-monstra jen zdánlivě – hastrman ji totiž svým činem vlastně osvobozuje. Přestože při svém prvním příchodu do Staré vsi (dějiště románu), zabíjí Katynčina milého Jakuba, na konci už jen blahosklonně přihlíží sblížování Katynky s mladým ekologem Tomášem Morem. Katynka tak není typem ženy-oběti, pasivně očekávající záchranu z rukou hrdiny, ale silnou postavou schopnou určit si vlastní osud. Hastrman už pak jednoduše není monstrem věznicím pannu, ale vykonavatelem jejího přání, za jehož provedení musí také nést následky. Mohli bychom sice poukázat na fakt, že příběh Katynky končí v náruči „ideálního muže“, její vztah s Tomášem Morem si nicméně zdá být natolik rovnostářský a odlišný od někdejšího vztahu trpící ctnostné panny a směle jednajícího hrdiny, že by takový náhled působil spíše jako zjednodušující bagatelizace.

Opakovaně zdůrazňovaným aspektem Katynky je kromě přitažlivého vzhledu a nezávislosti na mocenských strukturách vesnice také Katynčina ohnivá povaha – a to doslova. Aspekt ohně se projevuje i v Katynčiných schopnostech ovládnutí tohoto živlu a resistenci vůči němu, což můžeme pozorovat například během lidového rituálu o noci „čarodějnic“:

Strhl se povyk, chasa v mžik obklopila svou královnu a začala kolem ní poskakovat. Ta ale jejich sevření protrhla a hnala se k ohni, kde plápolala čarodějnice, Jediný odraz a oheň Katynku pohltil, sotva jsem stačil zahlédnout její pružná bílá lýka a od popela začerněné paty. Jako rychlý prst, který protne plamen svíčky a nespálí se, tak Kateřina proskočila na druhou stranu ohně, navíc z něj vynesla svou čarodějnici, kterou teď držela v dlani chráněné pouhým klůčkem. Něco takového nedokázal ani nejodvážnější z mláďenců.

(Tamtéž: 81)

Ohnivý aspekt – jako symbol síly a vitality – bývá ovšem spíše maskulinní metaforou, zatímco s ženami je typicky spojen živel vody (srov. např. Kalnická 2007). V tomto případě je ovšem Katynka ideálním protipólem hastrmana – vodního běsa. Katynka také figuruje jako průvodkyně mikrosvětů severočeské krajiny okolo hory Vlhosti, kde baronu-hastrmanovi odhaluje zejména folklorní úroveň místního života, očividně spjatou více s dávnou pohanskou minulostí a mytologickým myšlením než soudobým křesťanstvím.

V konceptu iniciačního syžetu Daniely Hodrové je popsána role tří charakterů, vytvářejících kužel zasvěcení: adept, zasvětitel a panna.¹⁴ V románu *Hastrman* sice k žádnému zasvěcení nedochází, baron de Caus je už ze své podstaty bytostí pohybující se na pomezí světa lidí a duchů a jako takovému je mu odepřena možnost stát se adeptem – je nástrojem tajemných sil, jehož úkolem je trestat smrtelníky, porušující zákony tohoto světa, a chránit krajinu před jejich chamtivostí. Přesto však postava Katynky vykazuje některé charakteristické znaky panny či kněžky: „Panna, jejímž údělem je náklonnost k hrdinovi, je prostředníkem mezi oběma nepřátelskými světy, což je úloha, kterou jinde zastává zasvětitel.“ (Hodrová 1993: 142) Onu náklonnost k hrdinovi však hastrman přetrhá znásilněním Katynky o slavnosti sklizně, za což je potrestán utnutím prstu (Katynka mu ovšem původně mířila ostrým srpem přímo na pohlaví) a ztrátou její přízně. Svou ambivalentní roli a blízkostí k přírodním rituálům se také postava Katynky blíží určitému typu panny v pojetí Daniely Hodrové, a to víle:

Andělská a později fatální panna se zrodila z proměnlivé víly, dobré i zlé. Z řecké nymfy, zosobňující v mýtu přírodní sílu. Jako nymfa uzdravuje v lese bludná panna raněného rytíře, věští mu osud, ukazuje mu cestu – zasvěcuje jej. A světský rytíř za neblahou náklonnost, kterou pocítí k panně-víle, platí často smrtí nebo ztrátou panny a šílenstvím. Smrt a šílenství jsou trestem za porušení zákazu, za překročení hranice vnitřního prostoru.
(Tamtéž: 161)

V této roli skutečně Katynka figuruje jako ztělesnění trestající spravedlnosti. Hastrman ovšem přijímá trest smířen a dokonce se zdá, že Katynku „oživil“ s úmyslem zakončit svůj vlastní příběh a obětovat se. Po marných pokusech zabránit drancování severočeské krajiny násilím hastrman nakonec seznává, že někteří lidé jsou sami v této snaze úspěšnější a dokážou proti průmyslové lobby bojovat i nenásilnou cestou. V této chvíli tedy dochází k poznání, že pro něj už v tomto světě není místo, a odchod rukou Katynky se zdá být logickým východiskem narativu. V postavě ženy se zde vlastně spojuje metafora kolébky i hrobu, analogicky ke starobylym bohyním, jako je např. indická Kálí.

/14/ Román zasvěcení je podle Daniely Hodrové hlavním typem tzv. idealistického románu (tedy takového, který v převtělujícím se příběhu opakuje mytickou strukturu), jehož hlavním tématem je iniciace. Ta si v něm zachovává své původní významy – dospění fyzické i duchovní. Tři hlavní postavy vycházejí z pohanského iniciačního obřadu vzkříšení mrtvého božstva (tzv. bytosti středu) a jsou to: kněz (zasvětitel), plačka (panna) a ranhojič, tedy hrdina-adept. V publikaci *Román zasvěcení* se Hodrová zmiňuje také o žánru gotického románu, jehož syžet podle ní odpovídá rysům iniciačního příběhu. Její přístup je užitečný i pro distinkci mezi staršími typy gotického románu (např. *Otrantský zámek* či *Anglický baron*), ve kterých je iniciace protagonisty v závěru trivializovaná a blíží se spíše pohádce, a novějšími typy (např. *Poutník Melmoth*), ve kterých figuruje iniciace v pravém slova smyslu (srov. Hodrová 1993: 32–35).

Ženy v tradičních gotických románech bývají determinovány svým vztahem k muži – a jejich největším štěstím je dosáhnout na konci příběhu sňatku s vysněným manželem. Abychom se vrátili k úvodní otázce závislosti mužských postav na ženách, ve *Stínu katedrály* je to právě Roman Rops, jehož svoboda je radikálně omezena závislostí na Sidonii. Ženské postavy v románu naproti tomu fatální vztahy takové intenzity neprodělávají a na vztahy mezi lidmi jsou schopné nahlížet s odstupem, racionálněji. Výmluvně například je, že zatímco při prvním setkání s Romanem zaujme Kláru především jeho vzhled (v majoritním genderovém diskurzu by šlo nejspíše o znak maskulinního, objektivizujícího přístupu), Ropse zaujme především její jméno, které interpretuje jako symbolicky osudové (takový přístup by byl spíše feminním znakem). Mohlo by se na první pohled zdát, že jsou zde do jisté míry obráceny tradičně prisuzované role, které postavám s ohledem na jejich pohlaví v raných gotických románech připadají. Při bližším pohledu je však patrné, že ženské postavy v Urbanových románech sice nehrají ústřední roli zcela explicitně, ale svým jednáním umožňují mužským postavám dosáhnout jejich cílů. V *Sedmikostelí* je Rozeta naprosto oddaná Gmündovi a plní jeho vůli, bez jejího postižení by však neměla společnost Sedmikostelí natolik výrazný motiv k pomstě. Je to také Rozeta, která pro Gmündu najde Květoslava a manipuluje jím tam, kde jej chtějí spiklenci mít. Rozeta je svůdkyní, která pomáhá pravému zasvětiteli – rytíři Gmündovi – přivést hlavního protagonistu románu na svou stranu. Jak jsme však již výše uvedli, je zároveň dominantní optikou mužských postav vnímána jako politováníhodná oběť, „nepravá žena“, která je pouze postavou-tělem a vykonavatelkou vůle svého pána.

Aby splnila svůj úkol, Rozeta se například nechává přistihnout nahá v koupelně, oděna pouze ve falešném pásu cudnosti, aby roznítila hrdinovu touhu a zvědavost. Ke stejnému účelu napomáhají i její tajemná objevování se v okolí starých pražských kostelů a již výše zmíněné dvojnictví. Role Rozety je ostatně na konci *Sedmikostelí* přiblížena rytířem Gmündem, když vysvětluje Květoslavovi, proč měla na sobě falešný pás cudnosti:

„Kvůli vám. Nemáte zkušenosti se ženami, jinak byste věděl, že se nechají přistihnout jen tehdy, když samy chtějí.“

„Takže věděla, že zabloudím do její koupelny?“

„Dříve či později jste to musel udělat. Chtěla vám dát na srozuměnou svou nepřístupnost, ale zároveň ve vás musela nějak vzbudit touhu.“

„Proč, proboha?“

„Kvůli bratrstvu...“

(Urban 2001: 305–306)

V tomto dialogu je také navíc odhaleno, že Rozeta disponuje podobnými schopnostmi, jako hlavní hrdina – dovedností vyčíst dotykem kamene mi-

nulost místa. Její schopnosti jsou sice slabší než Květoslavovy, ale jistým způsobem je jeho protějškem. Květoslav má – s ohledem na své fyzické nedostatky – perspektivu majoritního genderového diskurzu – stejně daleko k ideálu silného muže, tj. alfa samce, jako Rozeta kvůli ztrátě schopnosti rodit děti k prototypu ženy-matky. Rozeta je tak určitou obdobou panny (ve výše zmíněném konceptu Daniely Hodrové), která vede hlavního hrdinu k nedobrovolnému zasvěcení – v závěru knihy jej vyláká do pasti v podkroví kostela Nanebevzetí Panny Marie a svatého Karla Velikého. Uvěznění hlavního protagonisty má vlastně iniciační charakter. Šokem a hrůzou vyvolá rytíř Gmünd u Květoslava prožitek události z dob dávno minulých a získá informaci, kterou potřebuje znát.

Ve *Stínu katedrály* sice panuje naprosto nerovnovážný stav vědomostí o mikrosvětě katedrály mezi Romanem a Klárou, ale tato disbalance má svůj účel. Autor potřebuje zasvěcovat čtenáře do tajemného jazyka symbolů v prostředí katedrály, renesanční mystiky i díla Feliciana Ropse a osvětlovat sémiózu zde spáchaných vražd. Pokud by takto činil v pásmu vypravěče, pravděpodobně by takové poučování bylo pro mnoho čtenářů iritující a příliš povýšené. V dialozích mezi Romanem a Klárou však může tyto informace podsouvat čtenáři naprosto přirozeně. Fikční světy Urbanových próz tak sice nepřinášejí ryze stereotypizovaný obraz ženy v roli matky, hospodyně nebo manželky vhodné k rození dětí. V konečném důsledku se sice jedná o světy mužské, taková maskulinita je však podmíněna signifikantní rolí ženského elementu, který je mnohotvárný a často zdánlivě na „vedlejší koleji“, přesto však dává možnost mužským postavám vyniknout nebo stát se adepty tajemství. Bez průvodkyň komplikovanými zákonitostmi a rafinovanými nástrahami Urbanových fikčních světů by byli jeho protagonisté často dezorientovaní či bezbranní. Na druhou stranu však tato funkce zároveň ženské postavy v Urbanových prózách předurčuje k tomu, aby byly „stvořené pro muže“ a pomáhaly jim naplňovat jejich tužby a představy (srov. Husáková 2014: 40).

Roli průvodkyně či zasvětitelky má částečně i postava Emilie z románu *Boletus arcanus*. Poté, co hlavní hrdina objeví v lese tajemnou houbu, která je elixírem mládí, psychotropní látkou, afrodiziakem a zázračným lékem v jednom, je pod vlivem houby záhadně doveden přímo do bytu Emilie. Ta se stává nejen jeho milenkou, ale i první průvodkyní světem houby *boletus arcanus* a lidí, kteří se v něm pohybují. Důležitou charakteristikou Emilie je pak nejen přístup k tajemství, ale také dlouhověkost, získaná díky houbě. Hlavní protagonista Gregor Marty postupně zjišťuje, že Emilie již s pomocí houby několikrát změnila identitu a podobu a je v ní už několik „stárnoucích žen“.¹⁵

/15/ Román má také intertextuální návaznost na Čapkovu drama *Věc Makropulos* (1922), a to jak ústředním tématem věčného života, tak například jmény samotných postav (McRoupulos, Gregor Marty, Emilia Prus, sestry Kolenaté, Elina).

Její přesný skutečný věk v románu však nakonec odhalen není. Fází transformace do nové podoby prochází Emilie i během vztahu s hrdinou – předlohou jejího nového Já se má stát zpěvačka Elina Sarkana. Po konfrontaci se zpěvačkou skutečnou a zklamáním z existence jako pouhé kopie identity někoho jiného se Emilie nechá hlavním hrdinou odvézt zpět do Prahy, ke své skutečné identitě se však vrátit odmítne. Identita „Emilie“ je totiž také pouhou kopií někoho jiného a původní identita ženy je už podle jejích vlastních slov mrtvá a neschopna znovu ožít. Svým charakterem je Emilie v podstatě tragickou postavou, předávající hlavnímu hrdinovi své znalosti bez vedlejších plánů, jak zneužít jeho výjimečných dovedností nalézt boletus arcanus. Poté, co je Emilie zákeřně zastřelena, se hlavní protagonista ocitá sám ve světě mizející výlučnosti krásy a mládí, světě, který se díky zhoubné přitažlivosti houby doslova rozpadá před očima. Ve srovnání s Rozetou jsou tedy Katynka nebo Emilie jiným typem průvodkyň. Rozetino jednání je vedeno pozitivně míněnou snahou rytíře Gmünda přivést Květoslava k zasvěcení do tajného bratrstva Sedmikostelí, ale její chování k hlavnímu protagonistovi je falešné a předstírané. Přestože však panují mezi průvodkyněmi v románech Miloše Urbana rozdíly, lze konstatovat, že ve všech případech jde z genderového hlediska o roli symptomatically tradiční a regresivní.

Martina Husáková píše, že „[z]předmětnění žen a jejich redukování na pouhá těla v Lordu Mordovi ještě zřetelnější a intenzivnější: žena je zde konstruována jako prostitutka, která ze sebe činí zboží“ (Husáková 2014: 45). Přestože například v *Sedmikostelí* se setkáváme s Rozetou, která je vnímána majoritní perspektivou mužských postav jako politováníhodná oběť, v románu *Lord Mord* najdeme opravdu jednoduchý typ ženy-oběti, obvyklé v klasických gotických románech. Jedná se o ženské postavy, jejichž jedinou rolí v narativu je stát se obětí padoucha, být pronásledována a buď zemřít, anebo být zachráněna hlavním hrdinou. *Lord Mord* se odehrává v Praze koncem 19. století, během asanace Nového města pražského. Protagonista románu zde zakoupí středověký dům, stojící v asanované oblasti, a za mysteriózních okolností se snaží o jeho zachování a uhájení před praktikami úředníků z radnice. Postavy prostitutek, které jsou v románovém příběhu postupně nacházeny zavražděné, jsou tak v rámci Urbanových fikčních světů patrně nejintenzivněji zobrazeným typem žen-obětí.

Názory literárních teoretiků a kritiků na žánr gotického románu i přínos žen-spisovatelek k dějinám literatury vůbec se sice mohou v jednotlivých ohledech různit, přesto však není pochyb minimálně o tom, že také díky gotickým románům se píšící ženy začaly více dostávat do povědomí čtenářů své doby. Výrazným způsobem tento žánr – a potažmo později romantickou literaturu vůbec – obohatily a vytvořily jeho výrazný podtyp, *female gothic*. Díky nerealistickým syžetům gotických románů, exotickému a fantasknímu prostředí a novému, sebevědomějšímu typu literární hrdinky se mohly navíc

ženy začít vyrovnávat s vlastním uvězněním v domácnostech, osobními horory rození mrtvých dětí – byť zatím jen v zastřené podobě – a začít hledat svou novou identitu.

Druhá, analyticko-interpretáční část této studie, byla věnována pokusu o typologickou analýzu ženských postav v románech Miloše Urbana. Z této analýzy je patrné, že ačkoliv tvoří hlavní hrdiny Urbanových knih muži a ženy zde často vykonávají tradičně stereotypní genderové role, jsou objektivizované a konstruované perspektivou mužských vypravěčů, najdou se v řadách ženských postav ojedinělé výjimky. V některých případech tvoří „akčnější“ a racionálnější protějšky hlavním mužským protagonistům, postava Kláry ze *Stínu katedrály* je pak dokonce druhou vypravěčkou příběhu a její narativní pásmo tak vytváří v knize svébytnou perspektivu. Za další výjimku můžeme také považovat Katynku z *Hastrmana*, její rovnostářský vztah s Tomášem Morem a dominantní postavení v mikrosvětě vesnice 19. století. Miloš Urban sice na jednu stranu rád pracuje s typy ženských postav a prvky typickými pro žánry populární kultury (krásná vesnická dívka jako oběť has-trmana, prostitutky jako oběti tajemného monstra-sériového vraha, atraktivní policistka jako akční hrdinka), ale ve svých románech je v některých případech přehodnocuje, transformuje, dává jim nové a nečekané role a významy. Tím vzniká zajímavé pnutí mezi horizonty čtenářských očekávání a mnohvrstevnatým textem, nabízejícím v intencích postmoderní prózy celou řadu možných čtení a interpretací.

PRAMENY

ATWOODOVÁ, Margaret¹⁶
1998 *Žena k nakousnutí*; přel. Drahomíra Hlinková (Praha, Šulc a spol.)

URBAN, Miloš
2001 *Sedmikostelí* (Praha: Argo)
2007 *Mrtvý holky* (Praha: Argo)
2008 *Lord Mord* (Praha: Argo)
2011 *Boletus arcanus* (Praha: Argo)
2014 *Hastrman* (Praha: Argo)

WELDONOVÁ, Fay¹⁷
1993 *Život a lásky jedné ďáblíce*; přel. Miroslav Jindra (Praha: Dita)

LITERATURA

FREUD, Sigmund
2003 *Něco tísnivého. Sebrané spisy XII*; přel. Miloš Kopal a Ota Friedmann (Praha: Psychoanalytické nakladatelství)

HOBBY, Elaine
1989 *Virtue of Necessity: English Women's Writing 1649–1688* (Ann Arbor: University of Michigan Press)

HODROVÁ, Daniela
1993 *Román zasvěcení* (Jinočany: H&H)

HUSÁKOVÁ, Martina
2014 *Genderová analýza vybraných románů Miloše Urbana* (Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií); diplomová práce

KALNICKÁ, Zdeňka
2007 *Archetyp vody a ženy* (Brno: Emitos)
2010 *Filozofie a feminizmus* (Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta)

KRISTEVA, Julia
1980 *Pouvoirs de l'horreur* (Paris: Seuil)
1995 *New Maladies of the Soul* (New York: Columbia University Press)
2008 *Polyfonie. Významy, pohlaví, světy*; přel. Josef Fulka (Praha: Malovaný kraj)

MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef
2004 *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha – Litomyšl: Paseka)

/16/ V textu citováno v nepřechylovaném tvaru.

/17/ V textu citováno v nepřechylovaném tvaru.

MOERSOVÁ, Emily¹⁸

1974 „Female Gothic: The Monster’s Mother“; *New York Review of Books* 21, č. 4, s. 24–33

1977 *Literary women* (Doubleday: Garden City)

MORRISOVÁ, Pam¹⁹

2000 *Literatura a feminismus*; přel. Renata Kamenická a Marian Siedloczek (Brno: Host)

MULVEY-ROBERTS, Marie

1998 *The Handbook to Gothic Literature* (London: Macmillan press, Ltd.)

PETRŮ, Eduard

1985 „Alžběta Jana Westonia a její místo v české literatuře“; *Česká literatura* 33, č. 5, s. 424–437

PUNTER, David

1980 *The Literature of Terror. A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day* (New York: Longman, Inc.)

RADCLIFFOVÁ, Ann²⁰

1826 „On the Supernatural in Poetry“; *The New Monthly Magazine and Literary Journal* 16, č. 1, s. 145–152

SHOWALTER, Elaine

1977 *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (Princeton: Princeton University Press)

SNODGRASS, Marry Ellen

2005 *Encyclopedia of Gothic Literature* (New York: Facts On File, Inc.)

WAUGHOVÁ, Patricie²¹

2007 „Postmodernismus a feminismus: řekni, kde ty ženy jsou?“; in OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.): *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie* (Praha: Sociologické nakladatelství), s. 223–249

/18/ V textu citováno v nepřechylovaném tvaru.

/19/ V textu citováno v nepřechylovaném tvaru.

/20/ V textu citováno v nepřechylovaném tvaru.

/21/ V textu citováno v nepřechylovaném tvaru.

From Lyric to Prose – and Back Again. Kundera's Poetics in a Tension of Metaphoric and Metonymic Motivation

The study is focused on the relationship of lyric and epic in Milan Kundera's work. Milan Kundera differs resolutely from lyric in the novel *Life Is Elsewhere*. Nevertheless, the lyric is present at his writing till his late work. In the novel *Identity*, Milan Kundera paraphrases two poems from his collection *Monologues*. We could point out how much the lyric in the late work is an integral part of the novelist's gesture.

Keywords: Milan Kundera, Lyric, Metaphor, Metonymy, Identity, Monologues

doc. Mgr. Jakub Češka, Ph.D.
Katedra elektronické kultury a sémiotiky
Fakulta humanitních studií
Univerzita Karlova v Praze
U Kříže 8
158 00 Praha 5 – Jinonice
ceska@fhs.cuni.cz

OD LYRIKY K PRÓZE A ZASE ZPĚT KUNDEROVA POETIKA V NAPĚTÍ METAFORICKÉ A METONYMICKÉ MOTIVACE

JAKUB ČEŠKA

Tvorbu Milana Kundery můžeme charakterizovat dvěma tvůrčími principy, lyričností a epičností. Zatímco lyričnost se projevuje především v metaforické motivaci, epičnost naopak v motivaci metonymické. Je známým faktem, že tvorba Milana Kundery začíná lyrikou – připomeňme básnické sbírky *Člověk zahrada širá* (Kundera 1953) a *Monology* (Kundera: 1957, 1964, 1965, 1969),¹ ovšem za dospělou a tedy také zralou tvorbu považuje Milan Kundera až svoje romány (řadí mezi ně také *Směšné lásky*, Kundera 1991). Mohlo by se tudíž zdát, že v Kunderově díle budeme moci sledovat přímočarý vývoj od metaforičnosti, která s nástupem románu nutně musí vyhasnout. Třebaže sám autor dělá za svým básnickým obdobím tečku: zmíněné básnické sbírky a eposej o Fučíkovi (*Poslední máj*, Kundera 1955) nezařadí do definitivního vydání svého díla (Kundera 2011a, 2011b), přímočarý vývoj v Kunderově tvorbě nenalezneme. Přestože Milan Kundera v románu *Život je jinde* karikuje agresivitu, nezralost a nepůvodnost lyrického věku, nemůžeme vést mezi lyrikou a prózou ostrou dělicí čáru, už jenom proto, že jeho lyrika je epická (jedná se o příběhy), zároveň však jeho próza v sobě zachovává stopy lyriky minimálně v metaforičnosti touhy (k detailnějšímu vysvětlení a k uvedení několika příkladů se dostaneme později).

Dále je také známo, že Milan Kundera není pouze spisovatelem umělecké literatury (kromě poezie a prózy uveďme divadelní hry *Majitelé klíčů*, Kundera 1962; *Jakub a jeho pán*, Kundera 1990 a *Ptákovina*, Kundera 2015), ale také brilantním esejistou, a to již od poměrně rané fáze svého tvůrčího vývoje – připomeňme alespoň knižně vydanou esej o Vančurově poetice *Umění románu* (Kundera 1960), rozsáhlejší esej o Nezvalově poezii (úvodní esej k výboru z Nezvalovy poezie pod názvem *Podivuhodný kouzelník*; Kundera 1963). Tato Kunderova dvojdomost (jako teoretizující esejista a jako autor umělecké literatury) dosvědčuje, že se jedná o autora, který soustavně uvažuje o formě a účinku básnické řeči. Snad proto má také v jeho díle hlavní slovo vypravěč, který vidí do nitra postav, rozumí jejich omylům a zaslpením, vypravěč, který má o románovém světě suverénní přehled. Naturel

/1/ Uvádím zde všechna čtyři vydání, která se od sebe liší, k nejrozsáhlejším změnám dochází od prvního k druhému vydání, ovšem ani v dalších vydáních se nejedná o pouhé „kosmetické“ změny. Zásahy Milana Kundery, do nichž se promítá jeho uvažování nad definitivním tvarem díla, se s časem proměňují. Tyto návraty a úpravy svědčí o vyhraněném reflektujícím autorském typu. Poznamenejme zde, že snahu o definitivní tvar můžeme sledovat u Milana Kundery už od počátku jeho tvorby (týká se také jeho lyriky), třebaže je daleko více známa až v románové tvorbě. Tato tendence revidovat předchozí varianty s ohledem na přítomnou situaci je tudíž jedním z mnoha společných znaků lyriky a jeho románové tvorby.

reflektujícího spisovatele vede patrně také k tomu, že literární témata jsou v určitém slova smyslu konstantní. Již v jeho poezii můžeme nalézat totiž metafory, které později objevíme také v jeho próze. Uveďme jednoduchý příklad, v němž postavíme vedle sebe ranou báseň (z básnické sbírky *Člověk zahrada šírá*) a jeden z vrcholných románů, *Nesnesitelnou lehkost bytí* (Kundera 1984/2006). Na konkrétním detailu – na metafoře sněhu – můžeme ilustrovat určitou tematickou souvislost u textů, které dělí více než třicet let.

SNÍH – METAFORA CITOVÉHO ODCIZENÍ

*V blikavém světle luceren
ulice září zasněžená.
Vrací se domů unaven.
Před domem čeká – Zdena.
[...]
Stál trochu zmaten, překvapený,
sníh s šatu oprašoval.
Byl jaksi vzdálen celé scény
a těžko hledal slova.
[...]
A padal sníh
a Zdena stála
a on se vzdaloval.
(Kundera 1953: 38–40)*

Zasněžená ulice nevytváří pouhý situační kontext pro rozchod manželů, nýbrž se posouvá do metaforické (konceptuální) polohy, aby se stala indexem² citového odcizení. Realistický záběr („sníh s šatu oprašoval“) je vystřídán reflexí distance („Byl jaksi vzdálen celé scény“). Odstup od viděného vytváří nejenom prostor pro myšlení, nýbrž umožňuje vyznačit i vztah protagonisty k popsané situaci – odcizení.

Nyní se přesunme v čase o více než třicet let – v román *Nesnesitelná lehkost bytí* (Kundera 1984/2006) líčí vypravěč nenadálé setkání Tomáše a Terezy poté, co se Tomáš vrátí nečekaně a neočekávaně za Terezou do Prahy. Tereza jej v emigraci (pro jeho neutuchající nevěry) opustila. Situace jejich prvního setkání není nepodobná té, kterou jsme sledovali v básni „Láska a život“: „otevřel dveře bytu. Karenin mu vyskakoval k tváři, takže mu ulehčil chvíli shledání. Chuť padnout Tereze do náručí (chuť, kterou cítil ještě ve chvíli, kdy v Curychu nastupoval do auta) docela zmizela. Zdálo se mu, že stojí proti ní uprostřed sněhové pláně a že se oba třesou zimou“ (Kun-

/2/ Zde odkazuji na Barthesovo svérázné pojetí indexu, který má v jeho pojetí (oproti tradičnímu metonymickému chápání) metaforickou povahu (Barthes 2002: 18–23).

dera 2006/1984: 43) Podobně odtažitě zažívá setkání také Tereza, přitom při budování její perspektivy opisuje vypravěč citové odcizení také metaforou zasněžené pláně: „Bylo jim, jako by stáli uprostřed sněhové pláně a třáslí se zimou. Pak k sobě přistoupili jako milenci, kteří se dosud nepolíbili.“ (Kundera 2006/1984: 90)

Porovnáme-li obě situace (rozchod v básni a nečekané setkání v románu), uvidíme, že se jedná o opačné pohyby. Zatímco v básni dochází k odstupu od předmětné scény, v němž se rodí pocit odcizení, ten je soumezně spojen se zasněženou ulicí, při setkání Tomáše a Terezy se teprve z emočního stresu a citového odcizení rodí metafora zasněžené pláně. Byla-li v básni odcizena předmětná scéna ve prospěch emoce chladného odstupu, bude tato scéna v *Nesnesitelné lehkosti bytí* navrácena (odcizení evokuje představu zasněžené pláně). Tento návrat je patrně možný zejména proto, že v básni „Láska a život“ došlo k sémantické kodifikaci sněhu jako literárního motivu.

Na tomto příkladu můžeme ilustrovat nejenom budování specifické Kunderovy metaforičnosti, nýbrž jej můžeme chápat jako jeden z dalších dokladů neostře dělicí čáry mezi lyrikou a prózou. K vylíčení odcizení Tomáše a Terezy navíc autor užívá lyrické prostředky. Emoční odezva u čtenáře neplyne z dějového napětí nebo z neočekávaného setkání, nýbrž se rodí jako ozvěna básnického obrazu.³ Ze sněhu, který kdysi v básni funguje jako situační kontext citového odcizení, se stane metafora, jež poskytne klíč k emoci odcizení intimně blízkých bytostí. Sníh sice není součástí setkání Tomáše a Terezy v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, vypravěč do něj ovšem tento motiv vkládá jako jeho metaforický fundament.⁴

TEMATIKA DOMOVA JAKO KONCEPTUÁLNÍ FIGURA

Kunderovy básně můžeme pojednávat jako předznamenání některých konceptuálních metafor pozdější románové tvorby. Výše jsme se zastavili u dílčí metafor, nyní uvedu příklad rozvětvenějšího metaforického konceptu. Konkrétně půjde o tematiku domova,⁵ která je neodmyslitelná od Kunderovy ústřední metafory akceptace. V básni „Od obzoru jednoho

/3/ K tomu, nakolik je Kunderovo pochopení sugestivnosti a evokability básnické řeči inspirováno Nezvalovým pojetím básnického obrazu, viz Kunderovu esej o Nezvalově poezii (Kundera 1963: zejména 8–10).

/4/ O tom, že metafora hraje v poetice Milana Kundery zcela zásadní roli, nemůže být pochyb. A to ať již se zaměříme na motivace postav (jak si to ukážeme níže na několika příkladech), nebo na vypravěčovy komentáře. Nadto se Milan Kundera věnuje metafoře opakovaně ve své eseistice. Připomeňme alespoň jednu jeho sumarizující definici: „Nemám rád metafory, jsou-li jen ornamentem. [...] Metafora mi naopak připadá nenahraditelná jako prostředek pochopení, v náhlém odhalení, skrytou podstatu věcí, situací, postav. Metafora jakožto definice. [...] Moje pravidlo: jen málo metafor v románu; ale ty, co tam jsou, mají zaujímat klíčová postavení.“ (Kundera 2014b: 23–24)

/5/ K detailnějšímu vypracování tematiky domova, a to v porovnání s jejím zcela odlišným uchopením v díle Bohumila Hrabala srov. Češka 2014a.

k obzoru všech“ se hrdina při návratu do rodného kraje obává, jestli bude přijat: „A když se vracel do své domoviny, zalil ho náhle stud a pocit viny.“ (Kundera 1953: 44) Alternativa přijetí, nebo nepřijetí spočívá v binárnosti, ta se dále promítá do tematiky osudovosti. V Kunderových románech jsou postavy buď přijaty, nebo zavrženy.

Na tomto příkladu můžeme vidět, nakolik má poezie s pozdější románovou tvorbou víc společných rysů, než se obvykle tvrdí. V Kunderově poezii dominuje dějovost, nalezneme v ní obdobné konceptuální metafory jako v pozdějších románech, klíčovým strukturujícím principem je binárnost (opět obdobně jako v románech), poezii a próze je také společná snaha po sémantické úplnosti a konkretizaci. Nelze se tudíž spokojit s jednoduchým tvrzením, že v románech začíná dominovat princip soumeznosti oproti metaforičnosti poezie. Výraznějším příklonem k metonymičnosti se začnou vyznačovat až pozdní romány (počínaje *Pomalostí*; Kundera 1995).

ZA METAFORIČNOSTÍ TOUHY

K tomu, abychom mohli ukázat, jakým způsobem dochází k přesunu od metaforické k metonymické motivaci,⁶ bude zapotřebí zmínit se o metaforické povaze touhy. V ní můžeme vysledovat Kunderovu myšlenkovou spřízněnost s antiromanticky pochopeným románem (Girard 1968): touha není nikdy přímočará, nýbrž je vždy odvozená. Nevolíme objekty své touhy, nýbrž idoly, které napodobujeme (Girard 1968). V Kunderově tvorbě však dochází k modifikaci Girardem načrtnutého trojúhelníku touhy (subjekt – prostředník/idol – objekt touhy): není totiž nutné volit svého hrdinu (ať již idol, nebo konkurenta), neboť prostředníkem (naším hrdinou) se může stát pouhá metafora.

Emitorem touhy bude básnická řeč nebo určitý specifický symbolický kontext. Velmi jasně to říká vypravěč v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, když na adresu Tomáše, který se právě kvůli metafoře zamiluje do Terezy, říká: „S metaforami není radno si hrát. Láska se může zrodit z jediné metafory.“ (Kundera 2006/1984: 19)

Popudem k činnosti postavy bude téměř vždy metafora, symbol nebo určitý metaforický koncept (dějová linie je podmiňována lyrickými prostředky). Tomáš, dříve než Terezu ztotožní s dítětem osudem zakřiknutým, neví, co má dělat: „Díval se do dvora na špinavou zeď a uvědomoval si, že neví, byla-li to hysterie, nebo láska. [...] Je lepší být s Terezou, nebo zůstat sám? Neexistuje žádná možnost ověřit, které rozhodnutí je lepší, protože neexistuje žádné srovnání.“ (Kundera 2006/1984: 16) Tento pocit bezdělnosti bude zažehnán teprve metaforickým sdělením: „Zase ho napadlo, že

/6/ K tomu srov. interpretaci metonymičnosti jako dominantního principu Kunderova pozdního díla (Češka 2014b).

Tereza je dítě, které někdo položil do ošatky vytřené smolou a poslal po vodě. Není přece možné nechat plout košík s dítětem po rozbouřené řece!“ (Kundera 2006/1984: 19) Metaforičnost touhy plní roli profánní spirituality. Tento motivační princip není zacílen pouze na lásku, téměř cokoli může v Kunderových románech získat hodnotu symbolu (metafory atp.).

Podobný metaforický „zážeh“ můžeme velmi dobře sledovat v povídce „Falešný autostop“. S přispěním mladíkovy imaginace se v ní z reálné silnice (po níž jede se svojí dívkou k naplánovanému cíli dovolené) stane symbolická silnice životních omezení. Tato metaforická investice přivede mladíka k náhlé ztřeštěnosti (pod dohledem metafor jednáme o překot, množství příkladů nalezneme ve *Valčíku na rozloučenou* v Jakubově meditaci nad významem modré tablety): odbočí z trasy naplánované dovolené. Příčinou situačního zvratu není žádná vnější překážka, jako tomu bývá v epických dílech s převažujícím dějovým sledem, nýbrž překážka, která se zrodí v hrdinově myslí.

Na těchto dvou příkladech (na Tomášově zamilování a na odbočení z naplánované cesty) můžeme zaznamenat bytostnou metaforičnost Kunderova románového světa, která je příčinou jeho čitelnosti a významové dourčenosti.

MOTIVICKÁ SÍŤ

Od konceptuální práce s metaforami a od snahy o sémantickou konkretizaci bychom se dostali až ke konstrukci jisté komplexní tematické sítě, která prosvětluje bytosti (anebo události) smyslem. Význam určité bytosti bude odvozen z jejího začlenění do specifického tematického komplexu.⁷ Lucie má pro Ludvíka (v románu *Žert*) svůj půvab nejprve pro svoji pomalost, aby posléze Ludvík odhalil smysl této pomalosti, která je v příkrém protikladu k budovatelské rychlosti. Lucie je půvabná právě proto, že je mimo svět politiky, dále také proto, že se Ludvíkovi jeví jako netělesná (jako dojemná dívka s odřeným svrchníkem), čímž ji vidí v konejšivém kontrastu vůči předchozím divokým milostným avantýrám. Nyní bychom mohli rozkrývat postupnou organizaci tematické sítě, v níž bude žena buď netělesná, a proto také adepthou mužské zamilovanosti (tímto také individualizovaná), nebo tělesná (smyslná), dominance tělesnosti ji ovšem zbavuje její totožnosti. Zmíněná tematická síť poukazuje k bytostné metaforičnosti Kunderova románového světa. Tato konceptuální osnova dozná (počínaje románem *Nesmrtelnost*) určité trhliny, a to v narůstající roli soumeznosti (metonymičnosti), která se v jistých klíčových momentech začne ukazovat dokonce jako dominantní princip.

/7/ O detailní, a pokud možno komplexní popis tematické sítě Kunderových románů, dále také o rozkrytí její dynamiky jsem se pokusil v *Království motivů* (Češka 2005).

PŘÍKLON K SOUMEZNOSTI

Nikoli náhodou dochází k výrazné proměně v *Nesmrtelnosti*, neboť v ní je tažení proti posledním zbytkům romantičnosti (a tudíž také metaforičnost) nejradikálnější. Gesta přestávají být individuální, neboť je jich méně než lidí, tvář přestává být výrazem individuálního, stane se pouhým odlišujícím znakem. Hlavní hrdinka románu Agnes sní o světě, kde nejsou tváře a kde se nemusí podvolovat nátlaku manželské symboliky – již v této nevoli vůči symbolickému diktátu můžeme tušit počínající odvrát od metaforičnosti. Nevidí-li postavy ve fragmentech romantičnosti nic pozitivního, začne se touha ubírat ještě jiným směrem než tam, kam ji dříve vedla slepá direktiva metafor. Agnes se ráda prochází v rozvětvlujících se cestičkách v podhůří švýcarských Alp nikoli z nějaké marnivosti, s níž by před hlomozem světa prchala do tichých oáz přírody, nýbrž proto, že ji tam kdysi vodil její otec na procházky.

Hodnota místa nebude odvozena z nějakého metaforického kontextu (místo již nebude *jako* jiné místo). Unikátnost určité krajiny plyne z toho, že v ní postavy nacházejí stopy milované bytosti. Tato dílčí změna indikuje zásadnější proměnu poetiky, bude se týkat přehodnocení přirozenosti, spontaneity, významu milostné korespondence a intimních deníků, důsledně vzato celé básnické řeči.

Sledujeme-li sugestibilitu básnické řeči od Kunderových lyrických počátků přes její reflexi v eseji o Nezvalově poezii (Kundera 1963) až k románpiscově důvěře v sílu intriky, v níž je při díle maskovaná imaginativní moc poezie, můžeme také vyznačit – v románu *Nesnesitelná lehkost bytí* – její kulminační bod. Jak již bylo naznačeno, počínaje *Nesmrtelností* jako by začala imaginativní síla poezie ztrácet svoji moc, neboť metaforičnost přestává být alfou a omegou vyprávění (připomeňme Ramonovu tesklivou a nenadějnou lamentaci o sklonku žertování; Kundera 2014a: 94–99), milostná korespondence a intimní deníky již nepředstavují esenci lidské totožnosti.

V *Identitě* je patrný návrat k tematice a narativnímu schématu Falešného autostopu. Magická síla literatury v předstírané hře Jean Marca na tajného čtenáře a pisatele dopisů představuje tíživou noční můru, v níž Chantal ztrácí sama sebe. Ve „Falešném autostopu“ rozvrátila sugestivní postavička z červené knihovny dívčinu identitu a spolu s ní také mladíkovu lásku, v románu *Identita* nemá literární sugesce na totožnost lidské bytosti rozhodující vliv. *Identita* představuje rozchod s romanticky pojímanou totožností.

Jelikož těžištěm vztahu Chantal a Jean Marca není básnická řeč (jak tomu je v připomínaném „Falešném autostopu“), nýbrž fyzická blízkost (sémantiku metafor nahrazuje metonymický princip), nemůže literární sugesce rozvrátit jejich intimitu. Má to tedy znamenat, že v tomto pozdním románovém období se zcela vytrácí vztah k básnickým počátkům, a tudíž také k nezlomné iluzivní síle básnické řeči?

Poezie hraje v celém Kunderově díle důležitou, přitom ale význačnou roli, což platí také pro pozdní románovou tvorbu, ačkoli by to nemuselo být – alespoň na první pohled – patrné. Také v románu *Identita* se Milan Kundera navrácí ke své rané poezii. Zastavím se u dvou příkladů,⁸ v nichž Kundera parafrázuje dvě básně z básnické sbírky *Monology* (Růže a Nech rozžato): z první přebírá pro Chantal metaforu promiskuity, ve druhé si vypůjčuje vyznání ženy, která měla mnoho mužů. Pro názornost si zde dovolím uvést dvě krátké ukázky, které zároveň mohou posloužit jako další doklad těsného, význačného a hravě ironického vztahu, který autor ve svém románovém díle zaujímá ke své poezii.

Nejprve nahlédněme do Chantalinych úvah:

Když jí bylo šestnáct, sedmnáct let, hýčkala si jednu metaforu; vymyslela ji, zaslechla, nebo četla? To není důležité: chtěla být růžovou vůní, vůní rozpínavou a dobovačnou, chtěla projít všemi muži, a těmito muži obejmout celou zem. Expanzivní růžová vůně: metafora dobrodružství. Tato metafora rozkvetla na prahu její dospělosti jako romantický příslib sladké promiskuity, jako pozvání na cestu napříč muži.⁹

(Kundera 2000/1997: 54; přel. J. Č.)

Obdobnou metaforu promiskuity najdeme už ve zmiňované básni „Růže“:

*Ta růže dát se chtěla všem.
Táhnout jak vůně všemi muži
a v mužích chutnat celou zem.
Což – po smrti, to umí každý
rozplynouti se do šíra.
Ale ta růže touživá
chtěla to umět zaživa.
(Kundera 1964: 46)*

Autor s lehkou ironií činí z Chantal zapomětlivou čtenářku *Monologiů*. Nadto nám vypravěč poměrně jasně říká, že vztah k poezii není důležitý (podobně jako původ Chantaliny metafory); „vymyslela ji, zaslechla, nebo četla? To

/8/ Tematických vazeb *Identity* k poezii najdeme více, zde se omezují pouze na ty nejvýraznější.

/9/ „Quand elle avait seize, dix-sept ans, elle chérissait une métaphore; l'avait-elle inventée elle-même, l'avait-elle entendu, lue? peu importe: elle voulait être une parfum de rose, un parfum expansif et conquérant, elle voulait traverser ainsi tous les hommes et, par les hommes, embrasser la terre entière. Parfum expansif de rose: métaphore de l'aventure. Cette métaphore a éclos au seuil de sa vie adulte comme la promesse romantique d'une douce promiscuité, comme invitation au voyage à travers les hommes.“ (Kundera 2000/1997: 54)

není důležité.“ (Kundera 2000/1997: 54) Jelikož nám na tomto místě jde o pouhé upozornění na implicitní vztah Kunderovy pozdní prózy k jeho vlastní poezii, necháme stranou, jaké iluzivní a antiiluzivní strategie touto narážkou rozehrává. S ohledem na tematiku metaforičnosti a metonymičnosti by nás ovšem mohlo zajímat, že Chantal tuto mladistvou metaforu v dospělém věku nahrazuje doslovností a konkrétností slin, které soumezně obepínají svět.

Také následný příklad dosvědčí těsný a význačný vztah poezie a prózy, který poukazuje na doposavad opomíjenou linii díla Milana Kundery. Zatímco v předchozí ukázce byla éteričnost a metaforičnost promiskuity vystřídána doslovností slin, nyní bude vyznání lásky v *Monolozích* reinterpreto-
váno jako prosba o fyzickou, ničím neprostředkovanou blízkost partnera.

Nech rozžato

*„Nech rozžato... prosím tě...
Ať tě vidím...
Mám každou noc strach, jestli jsi to ty.
Nezlob se.
Chci se na tebe dívat.
Neumdleně.
Až se mi oči promění
v strnulé kořeny
do tebe zapuštěné.*

[...]

*Bojím se i té nejkratší tmy více.
Bojím se vůbec zamžikat.
Co kdyby až otevřu oči
místo tvé hlavy stála na polštáři krysa
a tenký jazýček mi přisouvala ke rtu?
Bojím se nějakého krutého žertu.
Bojím se, abys k ránu nebyl někdo jiný.
Bylo to tak smutné mít mnoho mužů.
Nech dneska světlo celou noc.“
(Kundera 1964: 24–25)*

Nyní se podívejme na závěrečnou pasáž románu *Identita*:

*Nespustím z tebe již oči. Budu se na tebe dívat bez ustání. [...]
Bojím se zamžikat. Bojím se, aby během té vteřiny, co můj pohled pohasne,
neproklouzl na tvé místo had, krysa, nebo nějaký jiný muž. [...]*

chci se na tebe pouze dívat. [...]

Nechám lampu rozsvícenou celou noc. Po všechny noci.¹⁰

(Kundera 2000/1997: 207; přel. J. Č.)

V posledních dvou uvedených příkladech můžeme vidět nejenom specifickou vypravěčskou hru s poezií, s rozličnými liniemi iluzivnosti, nýbrž si můžeme také všimnout reinterpretace poezie, kde metaforičnost mládí s postupujícím časem ustupuje přímočarosti a intimitě blízkosti. V této proměně perspektivy můžeme vidět zlom v původně metaforicky (a lyricky) chápané identitě.

/10/ „Je ne te lâcherai plus du regard. Je te regarderai sans interruption. [...] J'ai peur quand mon œil clignote. Peur que pendant cette seconde où mon regard s'éteint ne se glisse à ta place un serpent, un rat, un autre homme. [...] je veux seulement te regarder. [...] Je vais laisser la lampe allumée toute la nuit. Toutes les nuits.“ (Kundera 2000/1997: 207)

LITERATURA

- BARTHES, Roland
2002 „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“; přel. Jaroslav Fryčer; in KYLOUŠEK, Petr (ed.):
Znak, struktura, vyprávění (Brno: Host), s. 9–43
- ČEŠKA, Jakub
2005 *Království motivů, motivická analýza románů Milana Kundery* (Praha: Togga)
- 2014a „Hrabalovo ironicky přijímané bezdomovectví a Kunderův zapíraný stesk po domově“; in
idem: *Průzračnost tvorby v zrcadle literatury* (Praha: Togga), s. 233–254
- 2014b „Metonymická motivace v pozdní románové tvorbě Milana Kundery“; in idem: *Průzračnost
tvorby v zrcadle literatury* (Praha: Togga), s. 71–86
- GIRARD, René
1968 *Lež romantismu a pravda románu* (Praha: Československý spisovatel)
- KUNDERA, Milan
1953 *Člověk zahrada širá* (Praha: Československý spisovatel)
1955 *Poslední máj* (Praha: Československý spisovatel)
1957 *Monology* (Praha: Československý spisovatel); 1. vydání
- 1960 *Umění románu: cesta Vladislava Vančury za velkou epikou* (Praha: Československý spisovatel)
1962 *Majitelé klíčů* (Praha: Orbis)
- 1963 „Úvodní esej“; in NEZVAL, Vítězslav: *Podivuhodný kouzelník* (Praha: Československý
spisovatel), s. 7–30
- 1964 *Monology* (Praha: Československý spisovatel); 2. vydání
1965 *Monology* (Praha: Československý spisovatel); 3. vydání
1969 *Monology* (Praha: Československý spisovatel); 4. vydání
- 1973/1979 *Život je jinde* (Toronto: Sixty-Eight Publishers)
1984/2006 *Nesnesitelná lehkost bytí* (Brno: Atlantis)
1991 *Směšné lásky* (Brno: Atlantis)
1993 *Nesmrtelnost* (Brno: Atlantis)
1995 *La lenteur* (Paris: Gallimard)
1997/2000 *L'identité* (Paris: Gallimard)
2011a *Œuvre, édition définitive I.* (Paris: Gallimard)
2011b *Œuvre, édition définitive II.* (Paris: Gallimard)
2014a *La fête de l'insignifiance* (Paris: Gallimard)
2014b *Slova, pojmy, situace* (Brno: Atlantis)
2015 *Ptákovina* (Brno: Atlantis)

Self-deception in Narration

The present paper is the first part of the study that deals with unreliable narration as both an interpretative frame and a specific narrative perspective. It attempts to formulate the basic problems concerning the difficulties that occur when some of the well-established theses of unreliable narration are applied to analyses of particular narratives and discuss the problem of “self-deception” in narration. In this part of the study, the problems of self-deception have been only outlined as part of the analyses of the novels *Grandhotel* by Jaroslav Rudiš and *Fight Club* by Chuck Palahniuk.

Keywords: narrator, unreliable narration, self-deception, narrative, narratology, interpretative frame, narrative perspective, fictional world, *Grandhotel*, Klub rváčů

Mgr. Lucie Faulerová
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
tř. Svobody 26
779 00 Olomouc
faulerova.lucie@email.cz

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky účelové podpoře na specifický vysokoškolský výzkum udělené roku 2015 Univerzitě Palackého v Olomouci Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR.

8 nespolehlivém vyprávění byla napsána již řada studií, v nichž se teoretici snažili tento významově nestabilní pojem definovat a ohraničit. Vlivem toho se tak objevuje bezpočet redefinic této naratologické kategorie či narativní perspektivy, jak o nespolehlivosti přemýšlí např. Jakub Češka¹ a rozšiřují se možnosti volby nějakého nástroje či „klíče“, pomocí něhož lze nespolehlivost ve vyprávění rozkrýt a analyzovat. Zatímco zástupci rétorického pojetí vycházející ze strukturalismu si jako tento nástroj zvolili konstrukt tzv. implikovaného autora a nespolehlivost rozkrývají v rámci jevů imanentních textu, zastánci interdisciplinárního poststrukturalistického pojetí přihlíží k vněttextovému kontextu a opírají se o recepční a komunikační východiska. Při svém uvažování o vyprávěcí nespolehlivosti, a především díky praktickým analýzám, jimž jsem podrobila řadu narativů, jsem se snažila nasbírat dostatek argumentů, díky nimž bych se mohla přiklonit k jednomu z těchto teoretických přístupů. Dobrala jsem se však zjištění, že vymezení se k dané látce buď jako ke striktně textové, či naopak striktně recepční záležitosti není vůbec nezbytné, budu-li na nespolehlivost ve vyprávění nahlížet jako na interpretační rámec, který však lze přijmout, pouze pokud se v daném narativu nachází diskrepance, jež nás vedou k pochybnostem o vypravěčově důvěryhodnosti. Pojímat tuto disciplínu jako interpretační rámec, který však nelze přijmout, aniž by k němu daný narativ odkazoval,² je přístupem stojícím mezi výše zmíněnými póly, přístupem, který se drží textových signálů, ale na druhé straně se interpretačně opírá o kontext související s aktuálním světem – avšak funguje také v opačném pořadí, kdy si řadu textových souvislostí interpretujeme na základě konvencí a kognitivních zkušeností nasbíraných mimo daný fikční svět.³

/1/ Jakub Češka v článku „Lze nespolehlivost považovat za naratologickou kategorii?“ nesouhlasí s pojetím celého konceptu jako nespolehlivosti mluvčího (nedůvěryhodnosti vypravěče), jelikož se v takovém pojetí odráží jistá mimetičnost, která tkví ve zpodobení naší běžné zkušenosti, kdy někomu věříme, či nikoli. Dochází k názoru, že tematiku nespolehlivosti nemůžeme řešit na rovině postav či vypravěčů, nýbrž na rovině autorského záměru, neboť je zjevné, že autor volí určitou podobu díla a spolu s ní také narativní prostředky. (Češka 2013: 18–32)

/2/ Hovořím o odkazu přímém či nepřímém, v obou případech však musí být tato spojitost prokazatelná pomocí textových signálů.

/3/ Zde se opírám především o teze Jiřího Hrabala, který hovoří o nespolehlivosti jako o interpretačním rámci, který přijímáme tehdy, „obsahuje-li vyprávění signály v podobě nesrovnalostí či rozporů v konstatacích o faktech fikčního světa či v jejich hodnocení či vysvětlení. Zjištění nesrovnalostí pak můžeme uspokojivě objasnit právě tím, že zpochybníme spolehlivost vypravěčovy výpovědi, a to nám umožní – řečeno s Cullerem – „naturalizovat“ narativ. Rozpory v textu však v případě některých narativů mohou být úspěšněji vyřešeny přijetím jiného interpretačního rámce: a to tak, že se jedná o hru s literárními konvencemi, např. žánrovými [...], pak rámec ne-

Příklon k jedinému pojetí v otázce nespolehlivého vyprávění (rétorické vs. recepční) se může v případě konkrétních narativů ukázat jako neaplikovatelné, a tedy nefunkční. Za nespolehlivého vypravěče lze dle řady definic označit takového vypravěče, jehož vyprávění je v nějakém ohledu rozporuplné a který úmyslně zkresluje informace o daném fikčním světě, přičemž primárním záměrem této vyprávěcí techniky je oklamat čtenáře. Takovýto případ se však dá označit jako jakýsi ideální případ nespolehlivého vypravěče (srov. Fonioková 2011: 111–119). Zatímco někteří vypravěči vykazují potenciální známky nespolehlivosti v určité rovině – ale především v jediné rovině –, některé vypravěče můžeme naproti tomu interpretovat jako nespolehlivé v několika oblastech – a to jak souvisejících pouze se záležitostmi textovými, tak pouze vnětextovými. Nyní se pokusím krátce demonstrovat, co mám na mysli na notoricky známých dílech, často uváděných v souvislosti s nespolehlivostí. Humbert Humbert z Nabokovy *Lolity* je řadou naratologů označován za nespolehlivého pro jeho pederastii, která není společností přijímaná za normální/standardní/morální/správnou. V rámci recepčního či kognitivně-kulturního pojetí (srov. Zerweck 2009: 40–59) pak splňuje kritéria nespolehlivého vypravěče. Oproti tomu Holden Caulfield z *Kdo chytá v žitě* může být pak shledáván nespolehlivým proto, že jeho vyprávění se výrazně odlišuje od sdělení implikovaného autora (nástroj identifikace nespolehlivého vyprávění rétorického přístupu), např. uvádí jiné motivace svých činů, skrývá své skutečné pocity apod.⁴ Dále mohu uvést mentálně retardovaného Benjyho z *Hluku a vřavy*, z jehož vyprávění se dozvíme jen minimum relevantních informací, z nichž bychom byli schopni konstruovat podobu fikčního světa, o němž nám vypráví ve svém nekoherentním projevu. Ačkoli jsou vypravěčské promluvy Holdena, Humberta Humberta i Benjyho příznakové a nejednoznačně interpretovatelné, můžeme je v souvislosti s otázkou (ne)spolehlivosti nazvat skutečně „ideálními případy“. Jejich spolehlivost

spolehlivosti neuplatníme.“ (Hrabal 2013: 118) Tamari Yacobiová hovoří rovněž o naturalizaci, která je dle ní zakládající vztah mezi textem a diskursem, do něhož text vstupuje a jenž je součástí čtenářské situace a má co do činění s vnějším kontextem díla – z této perspektivy je pak určována nespolehlivost. Yacobiová operuje s tzv. komunikačním modelem založeným právě na čtenářských strategiích naturalizace, jeho prostřednictvím se snaží poskytnout „výklad textových a kontextových principů, jimiž se řídí vzájemné působení autorského a čtenářského zaměřování pozornosti“ (Zerweck 2009: 43). V případě rozporuplného vyprávění jsou čtenáři konfrontováni s referenčními obtížemi, nesrovnalostmi a vnitřními rozpory, které se vyřeší odvoláním na škálu usměrňujících a integrujících opatření. Škála Yacobiové podléhá pěti kritériím: genetickému, existenciálnímu, generickému, funkčnímu a hlediskovému. „Hlediskové kritérium umožňuje čtenáři přisoudit problematické prvky narativního textu individuálnímu hledisku fikčního reflektora“ (tamtéž). Čtenář připisuje nesrovnalosti v podávání příběhu zvláštnostem a okolnostem pozorovatele, který daný příběh zprostředkovává. Fonioková však namítá, že tento přístup může fungovat pouze v „ideálním případě“ podobně jako přístup rétorický či kognitivní, ale dále uvádí, že sama Yacobiová přiznává, že objektivita neexistuje, tedy spolehlivost je určována vždy v konfliktním či naopak souhlasném vztahu k předpokládaným normám a cílům autora (Fonioková 2011: 107).

/4/ Shlomith Rimmon-Kenanová také hovoří o Holdenově nespolehlivosti, která plyne z omezených vědomostí vzhledem k jeho nízkému věku (Rimmon-Kenanová 2001: 107).

posuzujeme v rámci jednoho výrazného elementu, jímž je kognitivní nedostatečnost, nebo překrucování skutečných motivací činů, nebo věková či mentální způsobilost k vyprávění. Řadu problematických vyprávěčů je však nesnadné označit jediným přívlastkem jako nespolehlivý/nedůvěryhodný/nemorální, jímž bychom dostatečně a zároveň souhrnně objasnili, z čeho rozpory v narativu plynou. V některých narativech lze elementy podílející se na jejich nejednoznačné výpovědi spatřovat v rámci různých složek díla a interpretace vyprávěče coby (ne)spolehlivého nezřídka plyne z více příčin, jež mohou souviset jak s charakterem vyprávěče, tak s informacemi, které nám předkládá, případně s tím, jak nám je předkládá.⁵

Nespolehlivost ve vyprávění nechápu jako kategorii naratologie, jelikož na rozdíl od těch již zavedených, jako je kategorie vyprávěče, kategorie času ad., nelze nespolehlivost analyzovat ve většině fikčních narativů pomocí nějaké základní typologie či v rámci zavedených klasifikací. V narativech se vyskytují signály, díky nimž jsme schopni (pochopitelně až na výjimky, např. u narativů, v nichž jsou fikční světy konstruovány tak, že popírají zákony logiky) určit, zda je vyprávěč homodiegetický či heterodiegetický, dokážeme vymezit výchozí narativ a zjistit, jak se konstituuje čas v rámci genetivských aspektů trvání, posloupnosti a frekvence. Ačkoli se mé analytické závěry ohledně jedné kategorie v konkrétním narativu mohou lišit od závěrů jiného interpreta, funkční měřítko pro jejich klasifikaci zkrátka existují. Ale jen těžko bychom našli relevantní kritéria, díky nimž bychom definovali podstatu spolehlivosti či nespolehlivosti v každém narativu. Jakub Češka hovoří o nespolehlivosti jako o jednom z parametrů narativní strategie autora, s čímž nemohu než souhlasit. Jistý problém však spatřuji ve faktu, že autorskému záměru podléhá de facto každý element díla. Budeme-li nespolehlivost nahlížet jako narativní perspektivu a záležitost autorské strategie, vyjasníme si, čemu nespolehlivost přisuzujeme, na druhou stranu to však dostatečně neřeší, jakou má tento strategický krok funkci, a ani neobjasňuje, jaké jsou k tomu zvoleny prostředky. A právě těmito dvěma otázkám přikládám největší pozornost, jelikož jejich zodpovězení je nezbytné k pochopení samotné strategie a jejich konkrétních podob.

Domnívám se, že abychom mohli uvažovat o nespolehlivém vyprávěči a o funkci signálů nespolehlivosti, musíme jej posuzovat vzhledem k záměru, k němuž celé vyprávění směřuje. Jinými slovy je třeba odhalit významovou dominantu narativu a rozkrýt smysl a dosah nesrovnalostí v textu a jejich intenci.⁶ Potenciální signály nespolehlivosti je pak třeba sledovat v rámci něko-

/5/ Jeden z těchto elementů spatřuji také v sebeklamu, jímž se v tomto článku hodlám zabývat.

/6/ Například řada teoretiků se domnívá, že v případě románu *Utažení šroubu* je nerozhodnutelné, zda je vyprávěč spolehlivý či nikoli, že je přímo nežádoucí výslednou interpretaci spojit s jednou z těchto možností. Rimmon-Kenanová říká, že guvernancino vyprávění můžeme chápat jako spolehlivé líčení příběhu dvou posledních dětí, ale také lze guvernanku považovat za nespolehlivou neurotickou vyprávěčku, která nevědomky podává zprávu o vlastních halucinacích

lika elementů díla, jako je povaha a důvod rozporů v narativu. Je rozdíl, zda se jedná o explicitní lež, překroucení informací, či matoucí výpověď atd. Důvodem pak může být vlastní vypravěčova pomýlenost, hraniční žebříček hodnot či kognitivních vzorců, sebeobhajoba, psychické či psycho-fyziologické problémy s pamětí apod. Dále je to četnost výskytů a charakter indicíí navádějících čtenáře na skutečnosti ve fikčním světě, které nám poskytují vypravěč ve své promluvě, tedy sebeodhalující prvky ve vyprávění. Neopomenutelný je také charakter, který je vypravěcí postavě přisouzen autorem, přímou souvislost s nespolehlivostí má tedy distinktivní vlastnost vypravěče jakožto postavy obývající fikční svět. Některé teoretické koncepce, především pak recepční pojetí Ansgara Nünninga či kulturně-kognitivní Bruno Zerwecka, připisují nezřídka znevážení důvěryhodnosti vyprávěných informací charakterovým vlastnostem vypravěcí postavy – např. vypravěči, kteří jsou do určité míry kognitivně nevyzrálými, případně psychicky indisponovanými jedinci vybočujícími z obecné představy o „normálnosti“. „Nenormální“ či pokřivené vnímání vypravěče se pak může odrážet v deformovaném zprostředkování fikčního světa. V rámci odhalování nespolehlivosti ve vyprávění je nezbytné také přihlížet k momentálním rozpložením vypravěče. Vypravěcí postavy podléhají ve svém jednání a smýšlení konkrétním okolnostem vyplývajících ze sledu událostí ve fikčním světě; tento stav potom může také do různé míry ovlivňovat jejich nazírání fikčního světa. V neposlední řadě hraje výraznou roli při identifikaci nespolehlivosti také otázka sebeklamu. Většina vypravěčů, kteří se projevují v určitých aspektech nespolehlivě, do jisté míry klamou sebe sama, někteří tak činí vědomě (v případě potlačování skutečnosti nebo v důsledku výčitek svědomí, a tedy sebeobhajoby), jiní nevědomě (např. jsou slepě přesvědčení o vlastní pravdě, vytěsnili ze své paměti určité vzpomínky a nahradili je jinou verzí reality, nebo z důvodu jiných mentálních indispozic, které jim znemožňují reflektovat skutečnost).

Je-li nespolehlivý takový vypravěč, jehož vyprávění je v nějakém ohledu rozporuplné a který úmyslně zkresluje informace o daném fikčním světě, přičemž primárním záměrem této vypravěcí techniky je oklamat čtenáře, jak je to s vypravěčem, který se rovněž dopouští klamání, avšak neúmyslně? Respektive mám na mysli vypravěče, jehož záměrem není obelstít čtenáře jako spíše obelstít sebe – je vhodné oba typy vypravěčů označovat stejným přívlastkem nespolehlivý? Do jaké míry může být sebeklam úmyslným a vědomým, nebo naopak nezáměrným a bezděčným mechanismem? Diskre-

(srov. Rimmon-Kenanová 2001). Hrabal vyslovuje podobný názor, přičemž onu nerozhodnutelnost připisuje záměru díla, který bychom zařazením k jedné z možností neutralizovali. „Jednak je nutno si uvědomit, že naše rozhodnutí označit vypravěče za nespolehlivého plyne z naší interpretace narativu, a jednak nesmíme opomenout, že účinek narativu může plynout právě z tohoto napětí vyvolaného nerozhodnutelností, zda vypravěče lze či nelze označit za nespolehlivého. Tato nerozhodnutelnost je účinkem toho, jak narativ funguje. Pokud bychom v případě takto fungujícího narativu označili vypravěče za nespolehlivého, pak by byla naše interpretace slabá.“ (Hrabal 2013: 118)

pance ve vyprávění některých vypravěčů (jak se pokusím doložit v tomto pojednání) lze označit za důsledek sebeklamu. Takový vypravěč je (po stránce jeho psychické percepcce) zpravidla komplikovaně vykresleným subjektem, podstatou specifík díla samotného pak bývá zpravidla právě tato komplikovaná osobnost vyprávěcí postavy.

Máme-li si udelet jasno v tom, co je sebeklam a jak o něm budu v této studii uvažovat, musím se při jeho definici nezbytně uchýlit ke zcela jinému oboru. Tím je psychologie, jelikož pro uspokojivé uchopení termínu je vhodné obrátit se k vědní disciplíně, kde se termín konstituoval. Christopher Frost, Michael Arfken, Dylan W. Brock si otázku sebeklamu pokládali nad čtyřmi literárními postavami ve studii „The Psychology of Self-Deception as Illustrated in Literary Characters“,⁷ přičemž vycházeli z tezí Freuda, Sartera a Fingarrateho. „Podle Freuda je princip sebeklamu následující: naše vědomí je ochuzeno o určité informace, které mají však přesto značný vliv na naše chování. Jakmile je nějakým způsobem určitá informace v naší mysli označena za ohrožující, je buď přeměněna (prostřednictvím obhajobných mechanismů), nebo vyloučena z vědomí kognitivními cenzory. Cenzory odfiltrují informace, které by mohly vyvolat bolest nebo úzkost, a zároveň umožňují neohrožujícím informacím v našem vědomí dále proudit. Hlavní teze Freudova pojetí fenoménu sebeklamu je zcela zjevná. Každá mezera (percepční chyba nebo kognitivní opomenutí) brání přesnému nebo úplnému vnímání reality. Ale protože jsme si zřídkakdy mezery vědomí, jsme přesvědčení, že naše kognitivní mechanismy fungují správně.“⁸

Sebeklamavým vyprávěním označuji konstantní vyprávění o fikčních událostech jinak, než jaké v daném fikčním světě skutečně jsou, aniž by si vypravěč byl plně vědom vlastního klamání (a sebeklamání). K poskytování jiné verze (či verzí) fikčního světa dochází, jelikož jí vypravěč věří (realita je mu z nějakých niterných důvodů skryta) a které věřit nezřídka potřebuje v zájmu zachování zdravého rozumu. Sebeklam je mentální manévř, který je pouhou iluzí. Jeho projevem však v narativu nemusí být vyslovené nepravdivý popis toho, co se stalo, ale také nesprávný výklad toho, co se stalo. V tomto případě diskrepance se skutečností není zapříčiněna nesprávným vymezením reality nebo zmatkem v tom, co se událo, ale dramatickým nepochopením významu těchto událostí. V této souvislosti tedy hovořím o narativech, v nichž personální vypravěči podávají rozporuplné a určitým způsobem nespolehlivé vyprávění. Ona nespolehlivost vyplývá z vypravěčova sklonu k sebeklamu, jeho verze vlastního příběhu se neshoduje buď se skutečným stavem událostí v daném fikčním světě, nebo s reálnými motivacemi jeho činů a/či prožíva-

/7/ „The Psychology of Self-Deception as Illustrated in Literary Characters“; *Janus Head*, <http://www.janushead.org/4-2/frost.cfm>.

/8/ Volně přeloženo autorkou z citace uvedené in „The Psychology of Self-Deception as Illustrated in Literary Characters“; *Janus Head*, <http://www.janushead.org/4-2/frost.cfm>.

nými emocemi. Uváděný typ klamavého vyprávění se realizuje vždy z jiného primárního důvodu, jímž může být např. mentální porucha, prožité trauma, výčitky svědomí či „pokřivené“ vnímání světa, avšak samotná realizace klamavé narace se uskutečňuje vždy na základě stejného podnětu, jímž je ego-obranný mechanismus.

I.

Bezejmenný hrdina a vypravěč Palahniukova *Klubu rváčů* trpí psychickou poruchou plynoucí z určité formy schizofrenie. Hrdina si vytváří alter-ego, jemuž přisuzuje činy, jichž se dopouští on sám. V příběhu tento konstrukt hrdinovy mysli vystupuje jako aktivní postava Tylera Durdena, přičemž tato spojitost je nám zpočátku zatajena. Hrdina je ve svém vyprávění limitován psycho-fyziologickým stavem, který zásadně ovlivňuje jeho vnímání fikčního světa a interpretaci událostí, což v jeho vyprávění pochopitelně vede k mystifikaci čtenáře. Zde je tedy jakýmsi „spouštěčem“ vypravěčova oklamání sebe sama mentální porucha, jíž si hrdina není dlouhou dobu vědom. Podobně, a přesto v mnohém zásadně jinak, je tomu v případě Rudišova *Grandhotelu*. Vypravěcí postavou je zde Fleischmann, který se vyrovnává s podivnou fobií, kvůli níž není schopen opustit město Liberec. Již od počátku knihy je jasné, že trpí psychickým blokem, leč nikoli z šoku prožité autonehody, při níž zahynuli jeho rodiče, jak je z vyprávění patrné, ale z potlačování skutečnosti, že jeho rodiče emigrovali a nechali ho v Liberci samotného. Tato jeho situace vede k matoucímu představování fikčního světa čtenáři, ačkoli se Fleischmann nikdy nedopouští explicitního klamání, ale pouze uvádění toho, jak svůj příběh ostatním vypráví:

A teď vám řeknu, co jsem vždycky vyprávěl doktorce a lidem, který o to stáli. Jeden příběh, co se ale možná odehrál trochu jinak. Nebo vlastně určitě.
(Palahniuk 2005: 33)

V tomto případě nejde o přímé vytěsňování reality z hrdinovy mysli, jelikož si sám po celou dobu vyprávění uvědomuje skutečnou verzi událostí. Tuto verzi nám však nehodlá prozradit hned, ale prochází si fází určitého smíření a přípravy k přiznání reality čtenáři a zároveň i plně sobě samému. Na základě těchto rozdílných „spouštěčů“ sebeklamu (mentální porucha v *Klubu rváčů* vs. popírání v *Grandhotelu*) hrdinů vedoucích ke klamavým technikám vyprávění můžeme spatřit diskrepanci mezi jejich verzí příběhu a skutečným stavem událostí ve fikčním světě, tedy v rozporu mezi dvěma verzemi představovaného fikčního světa, ale v případě *Grandhotelu* také mezi dvěma verzemi motivací Fleischmannových činů (proč není schopen opustit Liberec)

a dvěma verzemi jeho prožívaných emocí (zármutek po smrti rodičů vs. smutek z opuštění rodičů).

Výše jsem se pokusila postihnout ústřední témata románů, která hrají zásadní roli pro specifičnost daných vyprávěcích technik. Na daných příkladech se také ukazuje, že zatímco některé rozpory nacházíme v rovině příběhu – tedy v **předmětu vyprávění**, jiné se konstituují v samotné naraci – tedy ve **způsobu vyprávění**. V prvním případě je vypravěčova verze fikčního světa v rozporu se skutečným stavem událostí a v druhém se jako rozporuplný či nepřesný (neúplný) jeví způsob vypravěčova pojednání o vlastních motivacích a prožívaných emocích. Zatímco diskrepance *Klubu rváčů* jsou ověřitelné v rovině příběhu a týkají se obsahu vyprávění, událostí ve fikčním světě, rozpory *Grandhotelu* se konstituují v obou rovinách. Sice je nám nepřímou nabízena verze událostí fikčního světa, která se nestala (předmět vyprávění), ale zatímco v případě *Klubu rváčů* nežene vypravěče k podávání klamavé verze fikčního světa žádná vědomá motivace, v *Grandhotelu* na základě Fleischmannovy vědomé motivace tato verze naopak vznikla.

II.

Ptám-li se, zda vypravěč čtenáře klame či zda své vyprávění nějak zkresluje, nebo jej přímo deformuje, a odpovídám-li si kladně, vede mě to k otázce další, a to zda takto činí záměrně. „Jako nespolehlivou je tedy podle mého názoru vhodné označovat pouze takovou vypravěčovu výpověď, kterou jsme s to interpretovat jako záměrně klamavou, ať už je to vypravěčův záměr klamat uvědomělý (chce oklamat narativního adresáta), či nikoli (sebeobelhávání, sebeospravedlňování).“ (Hrabal 2013: 121) Tím se tedy záměrnost vymezuje vůči pomýlenosti vypravěče, která může vést k chybnému hodnocení fikčního světa, již Hrabal neshledává jako postačující podmínku k označení vypravěče za nespolehlivého. S touto definicí souhlasím, avšak je nutné mít na paměti, že v řadě rozporných vyprávění nelze jednoznačně interpretovat, zda je vypravěč například 1) záměrně, přesto neuvědoměle klamavý, či 2) pomýlený, či 3) se jeho počínání pouze neshoduje s naším žebříčkem hodnot, a může se nám tak zdát nějakým způsobem kognitivně omezen. Na druhé straně se však domnívám, že nelze vždy sebeobelhávání označit za záměr. Fleischmann se bezpochyby klame záměrně a také uvědoměle (ačkoli Hrabal u sebeobelhávání hovoří jako o záměru neuvědomělém), naproti tomu vypravěč *Klubu rváčů* se sice obelhává neuvědoměle, nicméně jen těžko lze hovořit o záměru, který se konstruuje ve vědomí, jako spíše o mentální reakci, kterou spouští nevědomí. Pro interpretaci vypravěče jako nespolehlivého se mi však nejvíce důležitá pouze otázka záměrnosti/nezáměrnosti klamání, ale především funkce této strategie. Jsou-li nesrovnalosti ve výpovědi vypravěče důsledkem záměrného deformování informací o fikčním světě, je nezbytné zabývat se předmětem jeho motivací ke skreslování faktů ve prospěch kla-

mavé strategie vyprávění. Těchto úmyslů či záměrů může být více, mohou se dokonce prolínat v rámci jednoho vyprávění. Funkce této narativní techniky a její účinek se však může zásadním způsobem lišit. Pokud je vypravěčovým záměrem klamat čtenáře, jedná se o zcela jiný akt, než když se nás pokouší pouze zmást ve prospěch jiné strategie vyprávění (např. chce zavést čtenáře k alternativnímu chápání událostí ve fikčním světě, a rozšířit tak interpretační pole díla, s čímž se setkáváme např. u *Soumraku dne* Kazua Ishigura). Případně jeho záměr nemusí mít co do činění s touhou čtenáře oklamat, ale jeho úlohou je vyvolání napětí a dynamizace vyprávění samotného, případně dosáhnout „aha-efektu“, spojeného s příběhem, a překvapující pointy (což je oblíbená strategie např. u detektivek či thrillerů, jako je *Zmizelá* Gillian Flynnové). Domnívám se, že o těchto typech narativů nelze jednoznačně hovořit jako o nespolehlivých, ač nezřídka záměrně klamavých.

Podávání deformovaného obrazu o fikčním světě může být činěno nezáměrně, neúmyslně, avšak mnohdy to nemění nic na faktu, že příběh zpětně reinterpreтуjeme, aby dal smysl – jako je tomu v Palahniukově *Klubu rváčů*, v jehož průběhu se dovídáme, že postava Tylera vyskytující se v příběhu byla pouhým výplodem podvědomí vyprávějícího schizofrenika. Tylerova aktivní účast ve většině událostí fikčního světa byla ve výsledku nulová a veškerá jeho participace na příběhu náležela samotnému vypravěči (nebo jeho představám). V tomto případě jde tedy o nezáměrné a nevědomé počínání vypravěče. Nicméně ve chvíli, kdy nám příběh začíná být vyprávěn, si je hrdina již svou mentální indispozicí vědom. Incipit románu je totiž ukotven v narativní přítomnosti, na časové ose se rovná závěru díla. Vyprávění tedy vlastně začíná na konci a navnadí čtenáře scénou *in medias res*:

Tyler mi sežene místo číšníka, potom mi Tyler vrazí pistoli do úst a říká, že první krok k věčnému životu je to, že musíš zemřít.
(Palahniuk 2005: 9)

Následně se vypravěč vrátí o několik měsíců v čase příběhu zpět, do bodu, kde příběh začíná a chronologicky pokračuje dál.

Vypravěčovým úmyslem je zde (1) postupně konstruovat kauzalitu událostí v příběhu, tak jak se s nimi setkával on sám, v analeptickém vyprávění nám poskytuje jen tolik informací, kolik bylo přístupných i jemu – tedy staví nás na tutéž úroveň vědoucnosti jeho prožívajícího „já“, ačkoli jeho vyprávějící „já“ ví o fikčním světě mnohem více nežli my i jeho prožívající „já“ (srov. Chatman 2008). A (2) vzhledem k vyvrcholení příběhu je záměrem tohoto postupného odhalování skutečnosti vzbuzení překvapení, k němuž vyprávění spěje. V tomto ohledu je tedy klamavá strategie vyprávění záměrnou, avšak pro jiné primární účely díla než je oklamání čtenáře.

Podobně může být přísun informací omezen – a teprve v závěru se dočkáváme rozklíčování pointy, odhalení skutečnosti, která zpětně vyplní mezery

fikčního světa, objasní neurčitá místa v textu a my si zpětně reinterpetujeme příběh. Tak je tomu v Rudišově *Grandhotelu*, kde nám je řada informací zatajována (od koho Fleischmann dostává dopisy, které nečte, ale schovává si je nerozlepené pod postel), nebo podávána jinak, aniž by byla vyslovena explicitní lež (verze toho, co s stalo s Fleischmannovými rodiči, kterou vypráví své doktorce a ostatním, kteří se ho kdy zeptali). Fleischmann však také podává tyto a další zavádějící informace se záměrem oklamat sebe sama, respektive jeho primárním záměrem není oklamat nás jako čtenáře, ale potlačit realitu, to, co se mu skutečně přihodilo ve fikčním světě.

III.

O vyprávěcí technice jako o spolehlivé můžeme začít pochybovat teprve v okamžiku, kdy vyprávění obsahuje signály v podobě nesrovnalostí či rozporů v konstatacích o faktech fikčního světa či v jejich hodnocení, případně jeho vysvětlení. U předložených románů si tedy všímám těchto signálů, toho jakým způsobem jsou rozptýleny v textu, zda je lze označit za explicitní či implicitní. Primární funkce těchto signálů je zvýšit čtenářovu ostražitost vzhledem k autoritě vypravěče. Narazí-li čtenář na tyto signály, zpozorní v následné četbě, ale nemusí nutně zpětně zpochybnit informace, které o fikčním světě dosud získal (jako příklad lze uvést opět neprozrazeného odesilatele Fleischmannových dopisů). Jiné ale mají naopak funkci destabilizovat některé elementy dosud vyprávěného příběhu nebo případně podlomit celý řád fikčního světa (pokud Fleischmann repetitivně říká, že se možná všechno z toho, co vypráví, odehrálo jinak, nebo pokud vypravěče *Klubu rváčů* jiná postava osloví jako Tylera Durdena). Některé ze signálů však mají funkci dvojí – první nás upozorní na nesrovnalosti, druhá nás navede k rozuzlení. Pokud nám signály v textu říkají: „pozor, vypravěč nám možná neříká pravdu“, není to totéž, jako když nás směřují ke skutečné verzi, a tedy i oné pravdě. Díky upozornění tedy můžeme pochybovat o skutečnostech, které nám vypravěč předkládá, ale není nám nabídnuta žádná alternativní verze, která by mohla být možnou reálnou situací ve fikčním světě. Někdy jsou ale tyto signály mnohovýznamovými klíčovými informacemi, které nás navádějí na správnou cestu k interpretaci díla. Zde hovoříme o jakýchsi nápovědách či vodítkách (srov. Genette 2003: 486–489).⁹ Pokud se tyto nápovědy v textu objevují, zajímá mě, jakým způsobem se konstituují, tedy zda je vytváří sám vypravěč, či zda se jedná o korektivy jiných postav, či zda o nich vypovídají ověřené fikční fakty. V průběhu románu *Klub rváčů* jsou nám poskytována vodítka, jsou však formulována tak, aby působila nenápadně a abychom v nich nápovědu nehledali. Řadu z nich

/9/ Gérard Genette hovoří o tzv. návnadách, které definuje jako předzvěsti bez anticipačního charakteru.

si uvědomíme spíše po dočtení díla a jejich přítomnost v narativu teprve při opětovném čtení nabývá plného smyslu. Např. si jich můžeme povšimnout v těchto ukázkách:

Lidé se stále ptají, jestli jsem o Tyleru Durdenovi věděl.

Posunuji hlaveň pistole jazykem k tváři a říkám, ty chceš být legendou, Tyler, udělám z tebe legendu, človče. Já jsem tady byl od začátku.

Tyler měl takovou povahu, že mohl pracovat jen v noci. [...] Někteří lidé jsou noční ptáci. Někteří lidé jsou denní ptáci. Já jsem mohl pracovat jen ve dne.

Vím to, protože to ví Tyler. [...] Nevím, jak dlouho už Tyler pracoval po nocích, v době kdy jsem nemohl spát.

Než jsme se setkali, byl už tu Tyler dlouho.
(Palahniuk 2005: 9, 12, 21, 22 a 26)

V citovaných ukázkách si můžeme povšimnout určité hry s formulacemi na klíčové téma příběhu, všechny pojednávají o identitě Tylera a identitě vypravěče, ačkoli se „tváří“ jako pouhé komentáře k jejich vzájemnému vztahu a rozdílnosti. Postupem vyprávění je však tato bipolarita akcentována nápadněji a poněkud naléhavěji, avšak ani v těchto případech nemusí být jejich funkce dekodovatelná. Formulace a jejich významové sdělení čtenář připsuje specifické poetice díla zapadající do stylistické výbavy vypravěče, tím může být naše pozornost odváděna od klíčových informací. Přitom jsou tyto formulace paradoxně jakýmsi máváním skutečné verze fikčního světa před čtenářovými očima:

Tyler pokračuje: Pohni. Mají auto, venku. Mají cadillac. Ještě spím. Teď si nejsem jistý, jestli se mi Tyler nezdá. Nebo jestli já se nezdám Tylerovi.

Teď půjdu pryč, tak se neotáčej. To je to, co po mně Tyler chce. To jsou Tylerova slova, která vycházejí z mých úst. Jsem Tylerova ústa. Jsem Tylerovy ruce.
(Palahniuk 2005: 121 a 136)

Jako náповědy, které nejsou formulovány přímo ve vypravěčově výpovědi, můžeme uvést způsob fungování fikčního světa, resp. jisté zákonitosti, bez nichž by po konečné interpretaci fikční svět postrádal logického smyslu. Například postava Marly, která v hrdinově realitě udržuje intimní vztah s Tylerem, se nikdy neobjevuje společně s vypravěčem i Tylerem na témže místě současně, dále Tyler se doslova na scéně „objeví“ vždy poté, co Marla odejde, případně Tyler „zmizí“ poté, co Marla přijde apod.

Od druhé třetiny románu hrdinovi díky zásahu ostatních postav v příběhu dochází skutečný původ Tylera Durdena. Pojítka se skutečnou verzí fikčního světa nabývají od tohoto bodu vyprávění jiné platnosti. Jejich úlohou je ponouknout čtenáře ke zvýšené aktivitě. Čtenář má tyto nápovědy odhalovat a zpětně reinterpretovat události příběhu ve shodě s nimi.

Bar je prázdný a barman říká: „Rád vás zase vidím, pane.“

Nikdy jsem v tom baru nebyl, nikdy, nikdy předtím.

Ptám se, jestli zná jméno Tyler Durden.

Barman se zazubí s bradou vystrčenou nad okraj bílého krunýře a ptá se: „To má být zkouška?“

Jo, říkám, je to zkouška. Setkal se někdy s Tylerem Drudenem?

„Zastavil jste se tady minulý týden, pane Durdene,“ říká. „Nevzpomínáte si?“

Byl tady Tyler.

„Byl jste tady, pane.“

Do dnešního večera jsem tady nikdy nebyl.

„Když to říkáte, pane,“ říká barman, „ale ve čtvrtek v noci jste se přišel zeptat, jak brzy nám to tu policie chce zavřít.“

(Palahniuk 2005: 138–139)

Tento dialog je v příběhu klíčový. Ač se jedná o výpověď, kterou nám poskytuje postava, pro děj příběhu nedůležitá (nic bližšího o ní nevíme a nedokážeme si o její důvěryhodnosti ani utvořit názor), nalomí dosud platnou autoritu vypravěče, a poukáže na některé (výše citované) formulace v jiném světle. Vypravěč si po tomto rozhovoru stále není vědom svého narušeného vnímání, ale sám propadne pochybám a začne se pít po vysvětlení.

V *Grandhotelu* se nám oproti tomu prostřednictvím určitých signálů může vypravěčova autorita zdát nejistá již od počátku. Nikoli proto, že bychom se domnívali, že nás klame, ale protože nelze nezaregistrovat naivitu, s níž nám je příběh podáván. Podezříváme ho z mentální dysfunkce od počátku, jelikož jeho vyjadřování připomíná leckdy výpověď malého dítěte. To samotné však není argument proto, abychom ho mohli nazvat nespolehlivým, avšak tyto textové signály nás přimějí k latentním pochybnostem provázející následující čtení. Bezpochyby však zpozorníme, objeví-li se v textu formulace následujícího typu:

Říkám to všechno na rovinu, protože už nechci mít žádná tajemství.

A mně se zdálo, že Ilja ze sebe vyfukuje nejen kouř, ale ještě něco víc, něco, co v sobě ukrývá stejně jako třeba já, nějaké tajemství ztracené v jejím osobním nekonečnu.

(Rudiš 2006: 20 a 106)

Fleischmann se přiznává k tomu, že má jisté tajemství, nicméně neprozrazuje jaké. Ač říká, že má v úmyslu nadále nic netajit, nechává nás v nevědo-

mosti, co před námi a před fikčními postavami (a možná i částečně sám před sebou) skrývá. Ačkoli nás tedy vypravěč explicitně neklame a přiznává, že nevypráví vše, zamlčuje informace, které jsou zjevně důležité – pro příběh nebo pro odhalení komplexnosti Fleischmannova charakteru.

Dalším signálem je sebezpochybňování vlastní důvěryhodnosti, respektive kompetentnosti k tomu vyprávět svůj příběh správně – tedy tak, jak se udál:

A teď vám řeknu, co jsem vždycky vyprávěl doktorce a lidem, který o to stáli. Jeden příběh, co se ale možná odehrál trochu jinak. Nebo vlastně určitě. Takže tohle je příběh, který miluje moje doktorka a kterým ji vždycky dostanu.
(Rudiš 2006: 33)

Objevilo-li by se ve vyprávění ojediněle, nepřikládali bychom mu nejspíš přílišnou významnost, protože bychom Fleischmannovu nejistotu připisovali limitům lidské paměti – obzvláště v situaci, kdy je člověk zasažen šokem, vytěšňování některých aspektů události je standardním procesem mysli. Zpochybňování sebe sama se však v souvislosti s touto příhodou opakuje:

Ať se to stalo tak nebo jinak, slyšet jsem začal brzy. Při slově bouračka se mi trochu rozbušilo srdce, stáhl krk a možná jsem zrudnul v obličejí, mám s tím přece jistou zkušenost. Nezpracovanou zkušenost, jak říká moje doktorka, i když to s tou bouračkou bylo přece jen možná trochu jinak. Ale i tak má recht.
(Rudiš 2006: 34 a 56)

V důsledku toho zpochybníme událost jako takovou, ale na rozdíl od *Klubu rváčů* nám není poskytnuto vodítko, které by nás navedlo k jiné možné verzi této události.

IV.

V *Klubu rváčů* nabydeme podezření o odchylné podobě fikčního světa z korektiv ostatních postav. Následně sám hrdina pochybuje o tom, že se kolem něj děje to, co si myslí, že se děje – a v závěru díla dojde k potvrzení těchto pochybností. Poslední díly skládačky takzvaně zapadnou do sebe, dovypřávený příběh je plně reinterpretován, logicky vysvětlen, a tím i ověřena skutečná verze fikčního světa. Zásadní je moment, kdy si hrdina sám začne ověřovat u ostatních postav, zda chápe události správně, a začne o existenci Tylora a o svém zdravém rozumu pochybovat. Jinými slovy dochází k sebe-reflexi a uvědomění si vlastního pomýlení. Fleischmann v *Grandhotelu* je případem jiné situace. Zde si totiž vypravěč uvědomuje odlišnou verzi příběhu od té, kterou poskytuje nám a ostatním postavám od samého počátku. Ví,

že ho jeho rodiče opustili (FS_S¹⁰), ačkoli my se od něj dozvídáme, že zemřeli (FS_N¹¹). Tato verze skutečnosti (FS_N) je jeho obranným mechanismem proti bolestnému šoku, je způsobem, jak se s tím Fleischmannova psychika vyrovnává. A ačkoli čtenáře nechává v pomýlenosti (nikoli aktivně, jelikož explicitně ve vyprávění nevysloví v tomto ohledu jedinou lež), vyprávění k prozrazení FS_S celou dobu spěje. Jedná se vlastně o proces smíření, při němž se Fleischmann snaží s realitou vyrovnat, než ji nahlas vysloví – konkrétně nahlas v dialogu s Iljou.

Vykládám Ilje, jak to bylo doopravdy. Jak došlo k bouračce s Rusáky u cedule Liberec. Jak ji táta s mámou přežili. Jak jsem skončil v nemocnici, v domě pokroucených lidí, odkud si mě už nikdo nevyzvednul, a jak jsem se propadnul do hloubky svého nekonečna. [...] Vyprávím Ilje, jak mě tu nechali, jak mi máma řekla, že se pro mě vrátí, ale jak se nevrátila ani za pár dní, ani za měsíc, ani za rok, jak tam umřela na nemoc, co jí najednou vyrostla uvnitř hlavy, a že byla ještě mladá, a jak na mě táta zapomněl, protože si mezitím našel někoho jiného, a já se tady zaseknul a začal tlouct hlavou do zdi [...]
(Rudiš 2006: 164–165)

V první chvíli se po tomto zjištění můžeme domnívat, že nás vypravěč přímo oklamal, ale při zpětném ohlédnutí za formulacemi, které v této záležitosti ve svém vyprávění používal, zjistíme, že se žádného vyslovení klamu nedopustil. Zkrátka nás pouze zmátl a nechal nás při tom. Skutečná verze příběhu (FS_S) je v důsledku sděleného potvrzena, ověřena, přičemž Fleischmann si je po celou dobu vědom sebe sama a svého potlačování reality, ačkoli k plnému sebeuvědomění dojde až vyřčeným přiznáním.

/10/ Fikční svět skutečný.

/11/ Fikční svět nepravdivý.

PRAMENY

FAULKNER, William
1997 *Hluk a věrava*; přel. Luba a Rudolf Pellarovi (Praha: Odeon)

FLYNNOVÁ, Gillian
2013 *Zmizelá*; přel. Drahomíra Michnová (Praha: Knižní klub)

ISHIGURO, Kazuo
2010 *Soumrak dne*; přel. Zdena Pošvicová (Praha: Leda – Rozmluvy)

NABOKOV, Vladimir
2007 *Lolita*; přel. Pavel Dominik (Praha – Litomyšl: Paseka)

PALAHNIUK, Chuck
2005 *Klub rváčů*; přel. Jindřich Mandák (Praha: Volvox Globator)

RUDIŠ, Jaroslav
2006 *Grandhotel* (Praha: Labyrint)

SALINGER, Jerome David
2010 *Kdo chytá v žitě*; přel. Luba a Rudolf Pellarovi (Praha: Knižní klub)

LITERATURA

BOOTH, Wayne C.
2007 „Typy vyprávění“; přel. Martina Knápková; *Aluze* 10, č. 8, s. 42–51

COHNOVÁ, Dorrit
2011 „Rozporné vyprávění“; přel. Martin Lukáš; *Aluze* 14, č. 2, s. 62–68

CULLER, Jonathan
Krátký úvod do literární teorie; přel. Jiří Bareš (Brno: Host)

CHATMAN, Seymour
2000 *Dohodnuté termíny*; přel. Brigita Ptáčková a Luboš Ptáček (Olomouc: Univerzita Palackého)

CHATMAN, Seymour
2008 *Příběh a diskurs*; přel. Milan Orálek (Brno: Host)

ČEŠKA, Jakub
2013 „Lze nespolehlivost považovat za naratologickou kategorii?“; *Bohemica Olomucensia* 5, č. 1, s. 18–31

DOLEŽEL, Lubomír
2003 *Heterocosmica: Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

ECO, Umberto
2010 *Lector in fabula*; přel. Zdeněk Frýbort (Praha: Academia)

FONIOKOVÁ, Zuzana
2011 „Hranice nespolehlivého vyprávění“, *Bohemica litteraria* 15, č. 1, s. 101–119

FROST, Christopher – AARFKEN, Michael – BROCK, Dylan W.

„The Psychology of Self-Deception as Illustrated in Literary Characters“; in <http://www.janushead.org/4-2/frost.cfm>

GENETTE, Gérard

2003 „Rozprava o vyprávění (Esej o metodě)“; přel. Natálie Darnadyová; *Česká literatura* 51, č. 3 a 4, s. 302–327 a 470–495

HRABAL, Jiří

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

KUBÍČEK, Tomáš

2007 *Vyprávěč. Kategorie narativní analýzy* (Brno: Host)

2009 „Narativní nespolehlivost jako význam a jako smysl“; *Aluze* 12, č. 3, s. 38–40

MARGOLIN, Uri

2014 Narrator, LHN; in <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrator>

NÜNNING, Ansgar (ed.)

1998 *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur* (Trier: WVT)

NÜNNING, Ansgar

1999 „Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses“; in GRUNZWEIG, Walter – SOLBACH, Andreas (eds.): *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext* (Tübingen: Narr), s. 53–73

PAVEL, Thomas G.

2012 *Fikční světy*, přel. Hynek Zykmond (Praha: Academia)

PHELAN, James

2013 „Narrative ethics“; *the living handbook of narratology*, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-ethics>

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith

2001 *Poetika vyprávění*; přel. Vanda Pickettová (Brno: Host)

SHEN, Dan

2011 „Unreliability“; *the living handbook of narratology*, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unreliability>

SCHMID, Wolf

2013 „Implied Author (revised version; uploaded 26 January 2013)“; *the living handbook of narratology*, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/implied-author-revised-version-uploaded-26-january-2013>

TOOLAN, Michael

2011 „Coherence“; *the living handbook of narratology*, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/coherence>

ZERWECK, Bruno

2009 „Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu“; přel. Martin Lukáš; *Aluze* 12, č. 3, s. 40–59

**From Punch Cards to Modern Corpora: Quantification and Statistics
as Tools for Literary Studies?**

Traditionally, methods of quantitative and corpus analysis have chiefly been applied in linguistics. Only in recent years have (mainly foreign) studies tested their possibilities in the sphere of literary studies. The main purpose of such an approach is to provide literary studies with an exact tool, one based on formally analysed verbal material and not burdened with subjective introspective aspects. The principle of quantitative-corpus analysis does not only comprise the schematised taxonomy of a verbal corpus – it also presupposes its categorical statistical analysis, which is capable of manifesting (representing) absolute structural values and qualities.

Keywords: Quantitative Analysis, Corpus Analysis, Statistical Analysis, Taxonomy, Verbal Corpus, Literary Studies

Mgr. Richard Změlík, Ph.D.
Uniwersytet Wrocławski
Instytut Filologii Słowiańskiej
Pocztowa 9
53-313 Wrocław
richard.zmelik@uwr.edu.pl

OD DĚRNÝCH ŠTÍTKŮ K MODERNÍM KORPUSŮM: KVANTIFIKACE A STATISTIKA JAKO NÁSTROJE LITERÁRNÍ VĚDY?

RICHARD ZMĚLÍK

1.

Literárněvědné myšlení prošlo za poslední desetiletí řadou změn, jejichž výsledkem je nemalé množství rozdílných směrů, konceptů, metodologických přístupů a kritérií. Zejména v posledním desetiletí lze zaznamenat výraznější uplatnění kvantitativních a korpusových metod také v prostředí literární vědy, především literární historie. Bez nároku na absolutizaci konstatování si dovolíme tvrdit, že ikonickým příkladem takového přístupu je práce Franca Morettiho, jenž v roce 2005 publikoval významnou vědeckou monografii, která teprve nedávno byla přeložena do češtiny pod názvem *Grafy, mapy, stromy: abstraktní modely literární historie* (2014).¹ V ní autor představil tři různé způsoby, kterými lze kvantifikaci a formální analýzu dat, jimiž jsou myšleny literární texty, smysluplně využívat v literární vědě. Prosazování takového přístupu, který si koncem 20. století získával oporu především v lingvistice, také v literární vědě bylo poměrně komplikované, neboť naráželo na odpor tradičních představ o tom, jakými metodami je umělecké dílo možné zkoumat. Přesto Morettiho práce (a v důsledku zdaleka nejen jeho) významně iniciovala odbornou diskuzi, jež je dnes nedílnou součástí nově se prosazujícího směru v humanitním bádání, o kterém se hovoří jako o tzv. Digital Humanities.²

Aktuální situace v této disciplíně, zejména pak množství odborných prací, představuje široké spektrum různě orientovaných a definovaných problémů, mezi kterými má jedno z dominantních postavení také otázka atribuce textů. Naším úkolem není obsáhnout veškeré možnosti, které jmenovaná disciplína literární vědě nabízí, ale spíše na vybraných přístupech z českého i zahraničního kontextu demonstrovat rámcové vývojové etapy,

/1/ Zde Moretti definuje svoji metodu, kterou označuje jako distant reading: „*Distant reading* (distanční čtení), jak jsem toto pojetí již jednou napůl v žertu, napůl ovšem vážně nazval, je přístupem, pro nějž vzdálenost neznamena překážku, nýbrž specifickou formu poznání. Vzdálenost sice pomíjí jednotlivé detaily, zato však odhaluje jejich širší propojení, jejich vztahy, vzorce a formy.“ (Moretti 2014: 7–8) Nejnovější Morettiho publikací, ve které uvedenou problematiku dále rozpracovává, je kniha s názvem *Distant reading* (2013).

/2/ Digital Humanities zahrnuje široké spektrum využití digitálních technologií v humanitních vědách. V případě umělecké literatury se užívá pojem Digital Literary Studies. Ovšem i pod tímto označením se kromě jmenovaných kvantitativních metod v literární vědě objevuje rozsáhlejší oblast spojující uměleckou literaturu a digitální média. V českém literárněvědném prostředí je aktuálně diskutována problematika literatury prezentované prostřednictvím elektronických médií, zejména internetu (viz příspěvky šestého čísla časopisu *Česká literatura* z roku 2015).

kterým myšlení o literatuře založené na kvantitativních a statistických metodách procházelo.

2.

V humanitních vědách orientovaných na jazyk je kvantitativní a korpusová analýza tradičně spojována s lingvistikou. Kvantitativní lingvistika jako samostatný obor se začala výrazně prosazovat v souvislosti s rozvojem počítačové technologie zejména od počátku druhé poloviny 20. století. Lingvisté brzy dokázali využít možností rychle se rozvíjejícího moderního oboru – kybernetiky, a to zejména v oblasti strojového zpracování lexikonu. První pokusy o počítačem sestavené slovníky využívaly tzv. děrnoštítkovou metodu. V českém prostředí je takovým příkladem autorský slovník Jitky Štindlové *Konkordanční a frekvenční index k Slezským písním Petra Bezruče* (1969). Podobné práce vznikaly i v zahraničí, např. autorský slovník Leslieho Hancocka *Word Index to James Joyce's Portrait of the Artist* (1967) nebo *A Concordance to the Plays and Prefaces of Bernard Shaw* (1971) Earla D. Bevana. Výzkumy tohoto typu se pochopitelně zpočátku prováděly na literárních textech, které v předkorpusovém období byly spolehlivým zdrojem jazykového materiálu. Výzkum však byl primárně orientován lingvisticky a jeho úkolem bylo na základě exaktní strojové kvantifikace demonstrovat konkrétní obecné charakteristiky a zákonitosti lexikonu, mezi které náleží hodnoty jako bohatství, rozptyl (disperze), koncentrace slovníku nebo vztahy mezi frekvencí lexikálních jednotek a jejich kvalitativní charakteristikou a distribucí v rámci jednotlivých frekvenčních pásem apod.

Uvedené otázky na materiálu české prózy systematicky zkoumala především Marie Těšitelová, která spolu s Josefem V. Bečkou a Josefem Jelínkem v roce 1961 vydala *Frekvenční slovník češtiny*. Základní metodologické postupy spojené s kvantitativní analýzou lexikonu Těšitelová formulovala v publikaci *Otázky lexikální statistiky* (1974), kde výzkum založila rovněž na analýze konkrétních literárně uměleckých textů. Určitý potenciál, jež kvantitativní metody nabízí literární vědě, konstatoval u nás Lubomír Doležel již v roce 1965 ve studii *Pražská škola a statistická teorie básnického jazyka*. Doleželova argumentace směřuje zejména k otázkám funkčního využití statistiky při zkoumání textové normovanosti a aktualizace. Formální výsledky analýzy lze aplikovat na rozlišování básnického a ne-básnického jazyka nebo využít pro stanovení míry konstantnosti a variabilnosti jazykových prostředků v uměleckých textech (viz Doležel 1965: 105–106). Doleželovy úvahy se přirozeně opírají o strukturalistické základy a mimo jiné rovněž dokládají úzký vztah mezi strukturální metodologií a kvantitativní analýzou:

Pražská teorie básnického jazyka byla již charakterizována jako teorie statistické povahy. Ačkoli tato charakteristika je v podstatě správná, přece nelze

zapomínat, že v pražských pracích nalézáme rovněž velmi cenné analýzy kvalitativně strukturních vztahů v básnickém textu. [...] Na druhé straně musím zdůraznit, že pražská teorie básnického jazyka má charakter prestatistický, protože zde nebyl aplikován ani ve vymezení, ani v analýze básnického jazyka skutečný aparát matematické statistiky. Hlavní věty teorie jsou statistické svým obsahem, nikoli svou formulací.

(Tamtéž: 103–104)

Zejména poslední tvrzení je důležité, neboť odkazuje k tomu, jakým způsobem byly kvantitativní metody reflektovány v raných strukturalistických pracích. Doležel upozorňuje na rozdíl mezi kvantifikací ve smyslu vlastní metody, která se řídí nejen specifickými postupy, ale determinuje výslednou povahu analýzy, a kvantifikací ve významu pouhého doplnění metodologicky ovšem jinak zaměřeného výzkumu. V druhém případě slouží statistické informace jako příloha nekvantitativního výzkumu.

Ačkoli uvedené otázky, a zejména pak výsledky práce Marie Těšitelové vybízely k testování kvantitativních postupů v kontextu literární vědy, k podobným pokusům nedošlo. Veškeré formule tak zůstaly pouze na teoretické rovině, což dokládá i studie Miroslava Klivara *Význam kvantitativní lingvistiky pro literární teorii* (1984), ve které autor de facto opakuje výsledky M. Těšitelové. Pouze na několika úvodních místech Klivar konstatuje některé velmi obecné skutečnosti:

Prokazatelné výsledky kvantitativní lingvistiky naznačují řadu podnětů pro literární vědu. Kvantitativní lingvistika byla definována jako vědecký obor, jehož předmětem je zjišťovat statistické zákonitosti jazykových jevů a jejich vztahů a získávat statistické údaje o jednotlivých jevech a na jejich a na jejich základě charakterizovat analyzované celky. [...] Z hledisek teorie literatury jde pak o další nadsystém, v němž lingvistika je jedním ze subsystémů vědecké soustavy výzkumných oborů a metod podřízených literárně teoretickému „supersystému“. (Klivar 1984: 24)

I když Klivar sympatizuje s možností aplikovat kvantitativní postupy do literární vědy, současně si uvědomuje hranice těchto možností. Především se jedná o skutečnost, že kvantitativní analýza se bezprostředně dotýká jazykové roviny. I přes nepopiratelný fakt, že jazyková vrstva tvoří s „vyššími“ oblastmi (tematika, motivika apod.) strukturní výstavby uměleckého díla funkčně koherentní jednotu, podle Klivara vzniká otázka, nakolik bude kvantifikace schopna referovat také k těmto oblastem:

Na druhé straně si uvědomujeme určité relativní hranice, v nichž se kvantitativní lingvistika pohybuje a které nemůže překročit. Za prvé je to jednak její základní zakotvení v lingvistické oblasti, z čehož plyne její vztah k širším nad-

systémům v teorii literatury zcela bezprostředně a jasně. Za druhé je to její těžiště v kvantitativní stránce metod výzkumu, jak jsme viděli sice v jednotě s kvalitativním hlediskem (již ve výběru materiálu pro výzkum), ale v jednotě kvantity a kvality je těžiště v kvantitativní stránce vztahu této „strojové“ lingvistiky, jak bývá také někdy nazývána. Za třetí je z hlediska teorie literatury zjevné, že uvedená specifika jsou jen dílčí v celkové koncepci tří vrstev uměleckého díla – hmotné, významové a obsahové. Je tu řada dalších specifik, například ve významové vrstvě vztahy času vnitřního a vnějšího aj., které se projevují ve významové vrstvě jinak než ve hmotné, jsou tu hodnoty ideologické, filozofické, složitý souhrn hodnot mimoestetických, které nesouvisejí se zákonitostmi zkoumanými kvantitativní lingvistikou.

(Tamtéž: 34)

Klivarovy námitky jsou pochopitelné; zcela odpovídají situaci, ve které se kvantifikace (uměleckého) lexikonu nacházela v 60. a 70. letech 20. století. Práce M. Těšitelové, ze kterých Klivar vychází, přes veškerý potenciál, jenž nabízí pro domýšlení a rozvedení v prostředí literární vědy, zůstávají v prvé řadě lingvistickými analýzami soustředěnými na problematiku lexikonu. Klivar si uvědomuje, co kvantitativní analýza lexikonu literární vědě nabízí, avšak nevytváří funkční překlenutí mezi oběma disciplínami. K tomu dochází teprve koncem 20. století.

3.

Ve druhé polovině 20. století byly otázky týkající se možností kvantitativní analýzy v literární vědě promýšleny spíše hypoteticky, její hlavní vývoj byl orientován zcela jiným směrem. Od 60. let se v literární teorii výrazně prosazuje naratologie, která přichází s vlastními otázkami a problémy. Krize strukturálního myšlení, se kterým je kvantifikace úzce spojena, se reflektuje například v dekonstrukci. Současná literární teorie disponuje rozsáhlou škálou tematických okruhů, jimiž věnuje pozornost – gender studies, nový historismus, nová cenzura, reprezentace paměti, postkoloniální studia nebo výrazný příklon k otázkám prostoru, jež nabývají na aktuálnosti zejména od konce 80. let.³ Spaciálně orientované bádání dnes představuje jeden z výrazných směrů (nejen) literárněvědného myšlení, jež postupně opouštělo vyhraněnou oblast metodologických diskuzí a přecházelo směrem k otázkám spíše ideovým či ideologickým a interdisciplinárním. Ačkoli se na různých úrovních lingvistika a literární věda stále setkávaly, obě disciplíny se vyvíjely samostatně, což je na druhou stranu jedním z hlavních znaků svébytnosti vědních oborů.

/3/ Viz Bachmann-Medick, 2006: 286n.

Kvantitativní a formální analýza založená na strojovém algoritmu se znovu stala aktuální na počátku 90. let, kdy začínají vznikat moderní jazykové korpusy.⁴ Teprve nedávné výzkumy potvrzují, že literární věda a lingvistika ve spojení s moderní technologií mohou tvořit užší funkční celek. Tato možnost spočívá v dnešních moderních elektronických jazykových korpusech. Spojení výsledků, které nabízí korpusová a moderní kvantitativní lingvistika, s literárněvědným bádáním se ovšem ne vždy setkává s porozuměním. Jedním z kritiků spojování kvantitativně-korpusové lingvistiky a literární vědy je i holandský literární teoretik Willie van Peer, který ve studii *Quantitative Studies of Literature. A Critique and an Outlook* (1989) konstatuje: „I take it that quantitative studies of literature do nothing less than that: trying to describe as accurately as possible the various linguistic elements and configurations one encounters in literary works of art.“ (Peer 1989: 302) Na druhé straně se právě kvantitativní i korpusová analýza ve světě čím dál častěji využívá v kontextu literárněvědného bádání. Jak poznamenává David L. Hoover, možnosti tohoto přístupu se stále rozšiřují: „Quantitative approaches are most naturally associated with questions of authorship and style, but they can also be used to investigate larger interpretive issues like plot, theme, genre, period, tone, and modality.“ (Hoover 2008: 517) V čem spočívá tato názorová dichotomie, kdy na jedné straně je odmítán kvantitativně-korpusový přístup v literární vědě a na straně druhé, zejména v zahraniční literatuře, vidíme stále rostoucí úsilí o vzájemné propojení. Van Peerův názor významně koresponduje s tím, co uvedl již Klivar, že totiž literární systém je složitým komplexem různých strukturních a významových úrovní, které nelze redukovat na společný základ, kterým je jazyková rovina.

Tuto skutečnost nejen že nelze popřít, ale naopak je třeba ji zdůraznit. Literární umělecké dílo je komplexním jevem, který kromě řady imanentních aspektů zahrnuje i širší mimoliterární oblasti. Především se jedná o otázky spojené s dobovým a kulturním kontextem díla, recepční aspekty apod. Literární dílo nelze vyčerpát z hlediska jediné metodologie; jeho povaha komplexního kulturního jevu, jenž je navíc nositelem složitých a mnohdy variabilních významových kvalit, dovoluje řadu dokonce protichůdných interpretací či metodologických postupů. Od žádné literárněvědné metody nelze proto právem očekávat konečné a jediné relevantní řešení celé řady složitých otázek, jež s problematikou literárního díla souvisí. Smysl plurality (nejen) literárněvědných diskurzů spočívá v tom, že umožňuje nezbytnou kritickou konfrontaci mezi jednotlivými přístupy, která stojí rovněž na pozadí jejich vlastního odborného vývoje. Otázky kladené napříč metodologiemi nejenže problematizují samotný předmět zkoumání, ale také rozvíjí každý z jednotlivých teoretických přístupů. Nejinak je tomu i v tomto případě. Očekávat od kvantitativní či korpusové analýzy uměleckého sloves-

/4/ Český národní korpus byl založen v roce 1994.

ného díla, že odpoví na otázky spojené s komplexní povahou literárního díla, je základem fatálního nedorozumění. Stejně tak je mylné očekávat od kvantitativní analýzy výsledky, ke kterým není disponována, nebo se domnívat, že kvantitativní či korpusová metoda a její pracovní postupy mohou nahradit vlastní literárněvědnou analýzu a interpretaci. Ostatně ani v lingvistice, která s korpusy pracuje, neplatí, že by samotné korpusové výsledky dostačovaly k relevantnímu vysvětlení příslušných jevů. Je třeba zdůraznit, že korpus, stejně jako metoda a postupy statistické a kvantitativní analýzy, slouží především v úloze nástrojů, jejichž potenciál spočívá v tom, že v kontextu humanitních věd umožňují objektivizovat vybranou problematiku. Je rovněž mylné se domnívat, že formální analýza jazykové vrstvy uměleckého díla se týká výhradně a pouze této vrstvy.

Ačkoli platí, že explicitně se kvantitativně-korpusová analýza vztahuje k jazykové složce uměleckého díla, která ostatně jako jediná je empiricky dostupná našemu zkoumání (viz Schmid 2004: 47), nemusí referovat výhradně pouze k ní. Samotné kvantitativní i korpusové techniky náleží obecně pod statistiku jazyka a záleží v první řadě na výzkumné strategii, kterou se budou řídit. Zde je na místě znovu upozornit na Doleželův výrok, kterým rozlišil dvojí způsob zacházení se statistickými metodami. Van Peerova kritika pokládá kvantifikaci za pouhé počítání množství výskytů určitého prvku, nicméně kvantita je rovněž odrazem strukturního systému a jeho organizace (srov. Čermák 2010: 244). Velká výhoda kvantitativní a korpusové analýzy spočívá v tom, že dovoluje objektivně registrovat zákonitosti a charakter konkrétního strukturního systému, což se pochopitelně týká především jazykové vrstvy. Vyšší strukturní oblasti, kam náleží například narativní mody a strategie, aspekty z oblasti teorie fikčních světů apod., sice nejsou bezprostředně kvantifikovatelné, nicméně s jazykovou vrstvou vytváří funkčně provázaný celek. Navíc kvantitu nelze nikdy myslet bez kvalitativních kritérií, jimiž v případě literárního díla jsou typy jazykových prvků a jejich sémantika. Van Peer svoji kritiku zakládá na argumentu, že různé roviny slovesného díla nelze stejně úspěšně kvantifikovat. Čím výše postoupíme na úrovni strukturní abstrakce, tím menší bude úspěšnost kvantifikace jejích komponent. To je ovšem zcela nepopíratelné. Na druhé straně kvantitativně-korpusový přístup neusiluje o absolutní kvantifikaci všech složek uměleckého díla, ale pouze těch, které jsou úspěšně kvantifikovatelné. Slovem úspěšně se rozumí, že počítat lze pouze takové prvky, které lze relativně přesně a objektivně identifikovat a vymezit s ohledem na formální procedury taxonomizace, což je i případ slov (lexémů). To však automaticky nepředpokládá, že výzkum založený na kvantifikaci lexémů uměleckého díla se musí nutně omezit výhradně na danou oblast. Struktura uměleckého díla je komplexní organizovanou jednotou, ve které jsou vzájemně propojeny nejen prvky na téže strukturní úrovni, ale i jednotlivé strukturní vrstvy. Nelze například myslet sémantiku fikčního světa a jeho entit bez funkční komplementarity

jazykových, narativních, kompozičních, tematických, motivických a celé řady dalších aspektů, které sice lze teoreticky izolovat a zkoumat relativně samostatně, avšak ve výsledku vždy vytváří homogenní celek, organickou strukturu uměleckého díla.

Řekli jsme, že je rovněž otázkou pracovní strategie, za jakým účelem budou kvantitativně-korpusové metody využívány. Formální analýza umožňuje zkoumat nejen prostý počet výskytu izolované jednotky, např. slova, ale současné korpusové nástroje dovolují také formalizovat kontexty (kolokace), jež jsou důležité pro specifikaci významu. Každá jednotka se nejen vřazuje do svého kontextového okolí (syntagmatický aspekt), ale disponuje i paradigmatickou, což například představuje její příslušnost pod určitou sémantickou třídou. Charakteristiku sémantických tříd lze realizovat s ohledem na lingvistickou, ale i literárněvědnou klasifikaci. Ve výsledku tedy dochází k propojení několika formálně analyzovatelných vrstev a oblastí – kvalitativní aspekt je určen typem jednotky (nemusí se jednat pouze o slovo, ale například o kolokaci), jejím kontextem a paradigmatem, tzn. příslušností do nadřazených sémantických tříd a skupin, kvantitativní aspekt specifikuje příznakovost užití dané jednotky v systému. Vždy ovšem platí, že relevantních výsledků se lze dobat teprve srovnáváním dílčích i komplexnějších jevů a teprve po náležité interpretaci statistických a korpusových údajů, která musí probíhat v rámci konkrétní lingvistické nebo literárněvědné metodologie. Zejména vyšší jednotky, tzn. sémantické třídy a jejich vztahy odkazují k dalším strukturním činitelům v rámci výstavbové strategie uměleckého textu, především k oblasti narativních technik a strategií, kompozice, tematiky apod. Samozřejmě, že zde se již nelze spoléhat výhradně na samotné výsledky kvantitativně-korpusové analýzy, neboť se ocitáme v komplikovaně kvantifikovatelných oblastech. Ke slovu tak přistupuje kritická extrapolace, jejímž korektivem je relevantní metodologie, což v případě literární vědy představují zejména ty postupy, které jsou epistemologicky koherentní s kvantitativně-korpusovou analýzou, tzn. strukturálně orientovaná interpretace.

Výstupní informace uvedené formální analýzy spočívají především v absolutních hodnotách, tedy nemohou substituuovat individuální analyticko-interpretační výkon. Absolutní hodnoty jsou však přesně tím, co je třeba od kvantitativně-korpusové analýzy očekávat, v čem spočívá její základní význam a přínos. Tyto informace jsou validní právě svojí objektivitou a „plošnou“ referencí k fundamentální rovině strukturního systému uměleckého textu.

V současné době je vyvíjeno nemalé úsilí taxonomizovat i vyšší segmenty uměleckého textu, např. narativní promluvy, přímé řeči postav nebo dialogy v dramatech, jak konstatuje David L. Hoover:

Words themselves, as the smallest clearly meaningful units, are the most frequently counted items, and syntactic categories (noun, verb, infinitive, su-

perlative) are also often of interest, as are word *n*-grams (sequences) and collocations (words that occur near each other). Thematic or semantic categories (angry words, words related to time), while more difficult to count, have the advantage of being clearly relevant to interpretation, and automated semantic analysis may reduce the effort involved. Phrases, clauses, syntactic patterns, and sentences have often been counted, as have sequences or subcategories of them (prepositional phrases, subordinate clauses, passive sentences). Many of the items above are also used as measure of the lengths of their items: word length in characters, sentence or clause length in letter or words, text length in words, sentences, paragraphs, and so forth. Nonlinguistic textual division ranging from small units like lines and couplets to large structural units like paragraphs, stanzas, scene, acts, and characters (including subcategories like first-person and third-person narrators, and characters divided by age, ethnicity, nationality, class, and gender), and plot elements (marriages, deaths, journeys, subplots). [...] Counting may be limited to the dialogue or narration of a text, to one or more speakers or narrators, or to specific passages. (Hoover 2008: 519–520 a 520).

V tomto ohledu je pozoruhodná také studie Larryho L. Stewarta „Charles Brockden Brown: Quantitative Analysis and Literary Interpretation“ (2003), ve které autor kvantifikuje rozdíly mezi jednotlivými narativními promluvy jedné Brockdenovy novely. Stewartova zjištění učiněná na základě kvantifikací vybraných textových (jazykových) markerů⁵ potvrzují shody mezi zdánlivě rozdílnými vypravěči. Kromě toho je Stewartova studie dobrým příkladem toho, jak lze kvantitativních analytických metod smysluplně a funkčně využít v literárněvědné práci.

Kvantitativní zkoumání soustředěné na umělecké texty má čím dál větší tendenci se prosazovat v zahraniční odborné literatuře, jak o tom svědčí mnohé články v časopise *Literary and Linguistic Computing*⁶ nebo ve sbornících, např. *A Companion to Digital Humanities*,⁷ *Digital Literary Studies – Corpus Approaches to Poetry, Prose, and Drama* (2014), kde je mimo jiné k dispozici studie zabývající se stylovou charakteristikou řečových promluv v dramatu. Postupně se této problematice začaly věnovat i samostatné monografie, např. rozsáhlá práce Jana Christopera Meistera *Computing Action (Narratologia)*, monografie Roberta Franzosiho *Quantitative Narrative Analysis* (2010)⁸ nebo připravovaná monografie *Quantitative Analysis of Poetic Texts* Ioana Iovitze

/5/ Viz Stewart 2003, s. 132–133

/6/ Teprve nedávno přejmenováno na *Digital Scholarship in the Humanities* (<http://dsh.oxfordjournals.org/>).

/7/ Mnohé z nich jsou dostupné na internetu.

/8/ Viz heslo *Computational Narratology* v *Living Handbook of Narratology* (<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/computational-narratology>).

Popescu, Mihaiely Lupey, Diony Tatar a Gabriela Altmanna. Výčet prací na dané téma zdaleka nekončí.⁹

Kvantitativně-korpusová analýza tím, že pořádá jevy na základě jejich kvantitativní charakteristiky, umožňuje objektivizovat zkoumání strukturálních vlastností konkrétního systému, ve kterém jsou tyto jevy uspořádány a organizovány. V případě analýzy literárního díla to jistě neznamená, že se tím vyčerpávají veškeré jeho vlastnosti. Podstatné ovšem je, že pomocí formální taxonomizace a algoritmizace lze relativně objektivně a exaktně zkoumat fundamentální rovinu uměleckého díla, která s vyššími rovinami vytváří celistvost strukturně organizované jednoty.

/9/ Na kvantitativních a korpusových metodách je v českém prostředí založen projekt Korpus českého verše, který je od roku 2012 realizován versologickým týmem na Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. (<http://www.versologie.cz/>).

LITERATURA

- BEVAN, Dean E.
1971 *A Concordance to the Plays and Prefaces of Bernard Shaw* (Detroit – Michigan: Gale Research Company)
- ČERMÁK, František
2010 *Lexikon a sémantika* (Praha: Lidové noviny)
- Digital Literary Studies*
- Digital Scholarship in the Humanities*
- DOLEŽEL, Lubomír
1965 „Pražská škola a statistická teorie básnického jazyka“; *Česká literatura* 13, č. 2, s. 110–113
- HANCOCK, Leslie
1967 *Word Index to James Joyce's Portrait of the Artist* (London – Amsterdam: Southern Illinois University Press)
- HOOVER, David L.
2008 „Quantitative Analysis and Literary Studies: History, Goals, and Theoretical Foundation“; in *A Companion to Digital Literary Studies* (Oxford: Blackwell), s. 517–533
- KLIVAR, Miroslav
1984 „Význam kvantitativní lingvistiky pro literární teorii.“; in *Literárněvědný sborník Památníku národního písemnictví* (Praha: Památník národního písemnictví), s. 24–52
- MEDICK, Doris B.
2006 *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag)
- MEISTER, Jan Ch.
2003 *Computing Action – Narratologia* (Berlin – New York: Walter de Gruyter)
- MORETTI, Franco
2014 *Grafy, mapy, stromy. Abstraktní modely literární historie* (Praha: Karolinum)
- PEER, van Willie
1989 „Quantitative Studies of Literature. A Critique and an Outlook“; *Computers and the Humanities* 23, s. 301–307
- SCHMID, Wolf
2004 *Narativní transformace*; přel. Petr Málek (Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR)
- STEWART, Larry L.
2003 „Charles Brockden Brown: Quantitative Analysis and Literary Interpretation“; *Literary and Linguistic Computing* 18, č. 2, s. 129–138

ŠTINDLOVÁ, Jitka

1969 *Konkordanční a frekvenční index k Slezským písním Petra Bezruče* (Praha – Ostrava: Socialistická akademie v Ostravě)

TĚŠITELOVÁ, Marie

1974 *Otázky lexikální statistiky* (Praha: Academia)

**The German Translation of Holan's *Noc s Hamletem*
in the Light of Its Second Edition**

The study is dedicated to the German i.e. the only complex- translation of *Noc s Hamletem* originally written by Vladimír Holan. The translation in focus of our study was provided in 1969 by Reiner Kunze, however, due attention is also paid to its 2003 revision authored by Urs Heftrich and Michael Špirit, supplied for the sake of the poema being published within *Gesammelte Werke 8*. Firstly, our study aims to present general features of Kunze's style of translation; the individual features revealed are to be analysed in detail through our analysis featuring individual verses that had been influenced by both editorial and interpretative changes. Yet another crucial goal of our study is an attempt at evaluating the organic nature of the attested changes to the text.

Keywords: *Noc s Hamletem*, Vladimír Holan, German Translation, Czech Poetry

doc. Mgr. Radek Malý, Ph.D.
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
tř. Svobody 26
779 00 Olomouc
radek.maly@upol.cz

Jitka Korhoňová
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
tř. Svobody 26
779 00 Olomouc
korhonova.j@seznam.cz

NĚMECKÝ PŘEKLAD NOCI S HAMLETEM VE SVĚTLE DRUHÉHO VYDÁNÍ TEXTU

RADEK MALÝ, JITKA KORHOŇOVÁ

Nevysvětlitelnost nějaké věty,
kterou jsme nechápali v její temnotě,
rozžihá se někdy do takového jiskření,
že nás oslepuje...
(Holan 2003: 157)

Je známou skutečností, že básnické texty Vladimíra Holana disponují četnými jazykovými zvláštnostmi. To je také jeden z důvodů, proč bývá Holanova poezie označována nejen laiky jako hermetická. Monumentální básnická skladba *Noc s Hamletem*, jež získala knižní podobu poprvé v roce 1964, je (nejen) po stránce jazykové inovativnosti jedním z vrcholů Holanova básnického díla. Pokoušet se jednoznačně interpretovat tuto „jednu z nejmohutnějších básní, jaké česká poezie má, báseň, která si přes století podává ruku s Máchovým Májem“ (Justl 1986: 11), se může jevit jako předem prohraný zápas. Tím více se ovšem recipientovi cesta za poznáním jeví jako dobrodružná a plná překvapení. Ta jsou způsobena kupříkladu zdánlivou roztržitostí textu, kdy se před čtenářovým zrakem nečekaně objeví souvislost, s níž na základě významových konotací v předcházejících verších nebylo možno počítat. Avšak přestože (nebo právě protože) bylo dílo tvořeno po celých sedm let,¹ a to s dlouhými odmlkami, autor je velmi důsledně promýšlel. Správně také v této souvislosti praví Vladimír Justl ve své holanovské monografii, že „nesrozumitelnost (např. cizí řeči, ale i chápání, zvyklostí) se zmenšuje s jejich znalostí“ (Justl 2010: 38). Snažit se porozumět básnické skladbě, která tvoří na Holanově životní pouti jedno z nejpodstatnějších zastavení (Justl 2010: 158), znamená proniknout s plnou soustředěností do pozoruhodné básnické krajiny, ve které se snoubí velká část nejdůležitějších sémantických trsů Holanova díla jakožto celku.

S takovým ponořením a zaujetím jistě k dílu přistupovali i překladatelé do cizích jazyků, neboť – jak se dá očekávat – kvůli své hermetičnosti a interpretační složitosti skladba pro mnohé z nich představuje skutečnou výzvu. *Noc s Hamletem* se zatím dočkala překladu do jedenácti jazyků, přičemž v italštině, francouzštině, němčině a angličtině byla báseň vydána dvakrát. V našem příspěvku se zaměříme na německý překlad, který byl v roce 1969 proveden pasovským básníkem Reinerem Kunzem pod názvem *Nacht mit Hamlet*. Postupně se ještě vyskytly snahy některých dalších německých překladatelů (viz níže), ovšem žádný z těchto pokusů nebyl dokončen, exis-

/1/ Jedná se o roky 1949–1956.

tuji tedy jen ve své fragmentární podobě. Ve stati pak bude především pojednáno o redakčních zásazích, které byly provedeny v druhém vydání Kunzeho překladu. Revize souvisejí s faktem, že v roce 2001 zahájil heidelberský bohemista Urs Heftrich více než dvacetiletý projekt vydávání dvojazyčných, česko-německých Holanových spisů v nakladatelství Mutabene z Kolína nad Rýnem.²

Kunzeho překlad *Noci s Hamletem* tak prošel o více než třicet let od svého prvního publikování podrobnou – dílem redakční, dílem autorskou – revizí, aby mohl být zařazen do *Sebraných spisů* (*Gesammelte Werke*), a to jako svazek s pořadovým číslem osm. V rámci redakce či překladatelských úprav bylo do Kunzeho verze zasaženo celkem na dvanácti místech. Recepce Kunzeho překladu se též zabývala badatelka Anne Hultsch v příspěvku „Holanova Noc s Hamletem v překladu Reinera Kunzeho“ (avšak bez komentáře revizí), jenž byl zařazen do sborníku *Vladimír Holan a jeho soupeřníci* (Hultsch 2006: 94–102).

Předkládaná studie si tedy klade dvojí cíl: představit obecné rysy Kunzeho překladatelského rukopisu, konkrétněji na ně však pohlédnout prostřednictvím analýzy veršů, které v roce 2002 prošly redakčními i interpretačními revizemi. Druhým – a sěžejním – cílem je pokusit se zhodnotit, nakolik byly tyto textové zásahy ústrojné.

Karel Piorecký ve své studii zabývající se (ne)srozumitelností Holanovy skladby upozorňuje na fakt, že není snadné určit ani její samotný žánr, což dokazují nejednotná pojmenování díla v sekundární literatuře (Piorecký 2004: 18). Co se týče narušené koheze textu, podotkneme, že pokud jsme tento potenciální element nazvali jako zdánlivý, jiný názor má v této souvislosti Přemysl Blažíček – namítá, že části textu spočívají vedle sebe bez vzájemného vztahu a vytvářejí nesouvislou tříšť (Blažíček 1991: 177). Podobně se vyslovil také Artur Lundkvist, švédský literární kritik, který poprvé referoval o Holanovi a jeho díle v článku prestižních novin *Dagens Nyheter*: „Tato báseň stojí za to, aby s ní člověk zápasil.“ (Slavičková 2006: 84) Svou recenzi však uzavírá slovy: „Je snad přece jen příliš libovolně vybudována, schází jí pevná struktura, je chvatně načrtnuta.“ (Tamtéž) S rozporuplností názorů, které recepcie díla vyvolává, koresponduje Holanův pojem *atonální harmonie*.³ Domníváme se, že právě oxymorický charakter⁴ (a tedy zvláštní napětí)

/2/ Ke spolupráci na realizaci tohoto svěbytného počinu byl Heftrichem vyzván bohemista působící na Univerzitě Karlově Michael Špirit.

/3/ Výraz se objevuje v poemě, přičemž je v daném verši oddělen z obou stran apoziopézí. Sam autor se k pojmenování vyjádřil následovně: „Atonální harmonií rozumím zvláštní netónovou instrumentaci, harmonickou disharmonii.“ (Holan 1982: 134)

/4/ Jedním z argumentů může být opět teze Lundkvista, který ve svém hodnocení skladby vyzdvihl skutečnost, že „jazyk básně má charakter jazyka mluveného, a přitom nic neztrácí na složitosti vidění, ale naopak je ohňostrojem fantazie, bizarnosti, paradoxů“ (Slavičková 2006: 83)

skladby je jednou z motivací překládat dílo do jiných jazyků, a tím k ní najít interpretační klíč.

Peter Fischer označuje Kunzeho překlad⁵ za „jazykově silný“ (Hultsch 2006: 96), Jiří Gruša za „úžasný“ (Holan 2003a: 8; Hultsch 2006: 96) a Urs Heftrich za „kongeniální“ (Hultsch 2006: 96). Vyskytují se však i některé ohlasy negativní, v souvislosti s nimiž sám Holan překladateli napsal: „Neovládám němčinu natolik, abych mohl posoudit. Tuším však, že je to překlad věrný [sic!] a tedy věrný.“⁶ Pokusme se tedy zhodnotit, zda bylo Holanovo tušení správné: Anne Hultsch poukazuje na fakt, že se Kunzemu „daří nejen zachovat počet veršů, nýbrž i ve strofách počet slabik odpovídá originálu natolik, že odchylky jsou nakonec nepatrné. Místa, která Holan utváří metricky, vykazují toto metrum i u Kunzeho [...]“ (Hultsch 2006: 98). Souhlasíme s implicitním zhodnocením, že je Kunzeho přebásnění – pokud se tedy nyní zaměříme pouze na rovinu langue – po stránce formální velmi pregnantní. Povšimnout si lze např. skutečnosti, že překladatel poměrně přesně dodržuje veršový enjambement – výjimku tvoří pouze „střetnutí“ rozdílnosti české a německé syntaxe.

Překladatel rovněž velmi citlivě reaguje na zvukovou složku Holanových veršů (srov. Hultsch 2006) – jako příklad uvedme věrné napodobování onomatopoického účinu: Verš *a potom doteky malých hromů* je převeden jako *dann die berührungen kleiner donner*. V případě deklinovaného adjektiva *kleiner* by se zde nabízela varianta použít člen určitý, avšak potom by atribut musel zaznít v podobě *kleinen*, čímž by se narušil zvukomalebný efekt. Tento jev je velmi dobře pozorovatelný také u překladu veršů: *Málo záleží, / zda nám do toho sykaly sliny / vytékající z úst spících cvrčků*; Kunze přebásňuje takto: *Unwichtig, / ob speichel uns dazwischenzischt, / der aus dem munde schlafender grillen rinnt*. Zde si můžeme povšimnout hned několika aspektů, které vypovídají o souznění s Holanovou básnickou intencí: apelativum *slina* by bylo možné převést také prostřednictvím výrazu *geifer*, nebylo tak ale dle našeho mínění učiněno kvůli zachování shody počátečních konsonantů slov v obou jazycích (*slina* / *speichel*). Co se týče převodu plurálního substantiva *cvrčků*, lze uvažovat o tom, že Kunze ne zvolil líbivě znějící ekvivalent *heimchen* kvůli nepreferování deminutiv (viz níže). Pravděpodobně se tak však stalo i z důvodu přítomnosti konsonantu *r*, který se v konečném důsledku podílel – spolu s *r* ve slovech *schlafender* a *rinnt* – na přesvědčivějším zobrazení výjevu, kdy se drobný druh hmyzu oddává spánku. Podobnou intenci pozorujeme i u volby kompozita *dazwischenzischt* – užitím tohoto lexému bylo docíleno živé evokace obrazu, kdy sliny spících způsobují sykot.

/5/ Další kusé německé překlady vytvořili E. Nitsch, V. Flick, F. M. Most, R. Preisner a P. Pont (jedná se o pseudonym překladaatele, vlastní jméno je Oskar Kohn/Kosta.)

/6/ Holan Kunzemu, 25. 11. 1969; Kunzův archiv (Hultsch 2006: 97).

Básníková invence se projevuje také při převodu slovních hříček. Kunze se nechal slyšet, že „překládat slovní hříčku je záležitost štěstí“ (Kunze 1989: 75) a že „na místo slovní hříčky může nastoupit zase jen ona“ (tamtéž: 78). Pro znalce *Noci s Hamletem* jsou v tomto ohledu proslulé následující verše: *Jdi pro rum do čaje, / ono jde a stále si opakuje: rum do čaje, rum do čaje, / až nakonec zašeptá: čum do ráje*. Reiner Kunze provedl v rámci svého překladu kalambúrnický experiment: *Hol schnaps, ne kleine kümmel, / und es geht und wiederholt in einem fort: 'ne kleine kümmel, 'ne kleine kümmel, / bis es schließlich flüstert: 'ne kleinen himmel*.“ Doslova lze takový překlad chápat jako *Přines kořalku, jednu kmínku, / a ono jde a stále opakuje: jednu kmínku, jednu kmínku, / až nakonec zašeptá: jedno malé nebe* – je zde tedy mj. zachován význam dvou stěžejních lexémů z původních veršů, tj. druh alkoholického nápoje a synonymum ke slovu *ráj*.

Z analýzy překladu je také patrné, že Kunze hojně užívá kompozita – tvoření složenin je jev pro německou gramatiku zcela typický, ovšem domníváme se, že překladatel jejich častou aplikací zároveň usiluje o symbiózu s verši originálu, kdy by mohlo působit rušivě nadměrné užívání členů určitých (nejen při vyjadřování flexe). Jako příklad uveďme část verše *zvuk stříhaných nehtů na nohou* a jeho německá verze znějící *der laut des fußnägelschneidens*. Ke Kunzeho překladatelskému rukopisu dále patří nepříliš časté užívání deminutiv,⁷ k nimž se básník uchýlí skutečně jen výjimečně. Poukažme na verše *Ale to už vaříč primus (jako volátko / poštovního holuba)* – zde je lexém *volátko* přeložen stejně tak příznakovým slovem *kröppchen*. Avšak například dojemné vyjádření *krůček a pád / dítěte* je neutrálně převedeno jako *ein einziger schritt und fall / des kindes*. K překladatelskému, ale i básnickému rukopisu Reinera Kunzeho dále patří systematické psaní německých substantiv s malým písmenem, ačkoli v němčině podstatná jména píšou vždy s počátečním písmenem velkým.

Za spojovací můstek k revizím, které v Kunzeho překladu provedl Urs Heftrich, můžeme považovat interpretaci těchto veršů: *Začalo svítat. Hamlet řekl: „Úsvit-kurva! / Ale časově se mi zdá, že je příliš velká...“* Reiner Kunze úsek převerl prostřednictvím: *Es begann zu grauen. Hamlet sagte: „Die hure Dämmerung! / Doch zeitlich gesehen scheint sie mir allzu groß...“* Pejorativní homonymum *kurva* se zde tedy chápe jakožto vyjádření pro ženu-prostitutku. Tuto interpretaci považujeme za správnou z následujících důvodů: ve výchozím verši se mezi dvěma inkriminovanými lexémy objevuje spojovník. Jestliže by se kromě toho pejorativum vyložilo jako nadávka-zvolání (*sakra, zatraceně*; obojí tedy partikule), nekorespondoval by v rámci kongruence takový tvar s vyjádřením *je velká*. Holanův překladatel do angličtiny Josef

/7/ V souvislosti s deminutivy, které se místy objevují v díle Jana Skácela, Kunzeho velmi oblíbeného básníka a přítele, se překladatel jednou divil, že „každý Čech dokáže zdobnit dokonce Boha“ (Kopřiva 2013: 292).

Tomáš však v rozporu s touto interpretací upozorňuje, že se v několika převezech – včetně Kunzeho německého – objevuje na tomto místě chyba v překladu, neboť v daném verši znamená *kurva* tolik co *proklatě*. Poukazuje zde na skutečnost, že v románských jazycích lze výraz přeložit oběma způsoby, ovšem v jazycích germánských se jedná o „neodpustitelnou hrubku“.⁸ Na základě výše uvedeného se však s jeho hodnocením, že Kunze lexém přeložil nekorektně, neztotožňujeme.

Dehonestující výraz primárně pojmenovávající ženu-prostitutku může posloužit jako jistý incipit k několika podstatným bodům v následujícím oddílu. Aby byl takový „vstup“ ucelen, uveďme dvě pozoruhodné teze – Jiří Opelík v holanovské monografii⁹ praví: „Noc s Hamletem je erotická báseň obroubená dalšími tématy [...] Holanův Hamlet je prokletec vydaný na pospas své smyslovosti a smyslnosti. Ovládá ho chlípnost, vášeň skutečně slepá; vidí-li krásnou pannu, usiluje o její zprznění, chce-li pojmout nevěstku, vydražďuje se matracemi vycpanými vlasy ostříhaných jeptišek; [...] Jeho milostný úděl je tragický nejen proto, že je poznamenán vraždou, nýbrž zejména proto, že je mu odepřen vyšší stupeň lásky.“ (Opelík 2004: 139) S uvedeným výrokem částečně koresponduje i krátká recenze newyorského básníka Michaela Marcha objevující se na přebalu publikace *Gesammelte Werke* 8: „Ačkoliv není *Noc s Hamletem* tolik známá, mohla by svým násilím a sexualitou přitáhnout velké publikum. Mezi nejpłodnějšími díly dvacátého století je srovnatelná s *Pustinou* a *Kvílením*.“¹⁰ Přestože danou recenzi pokládáme za zjednodušenou, pravdou je, že významně upozorňuje na aspekt, se kterým se budeme v dalších krocích několikrát potýkat – na sexuální či jen čistě biologické obrazy vyjádřené alegoricky, takže si recipient význam uvědomí až po několikerém pročtení nebo po pospojování jiných nezanedbatelných souvislostí.

Heidelberský bohemista Urs Heftrich posílá v kooperaci s Michaellem Špirem v listopadu 2002 na českou pobočku německého nakladatelství Muta bene dopis se slovy: „[...] nyní jsem srovnával překlad Kunzeho *Noci s Hamletem* ještě jednou verš po verši s originálem (a, v kritických případech, také s překladem anglickým). Přitom mne však ještě bohužel napadl ten či onen detail, který musí být bezpodmínečně vylepšen. Jedná se celkově o deset míst,¹¹ z nichž dva toliko patří do rubriky ‚překlepy‘. V osmi přípa-

/8/ Viz http://atemporevue.janfila.com/?go=uvahy&det=100927-drak_a_prostitutka&show=1

/9/ Publikace *Holanovské nápovědy* vznikla na požádání Urse Heftricha – za účelem poznat Holana a jeho tvorbu, a je tedy primárně určena německým recipientům.

/10/ „Obwohl *Nacht mit Hamlet* nicht in aller Munde ist, könnte es mit seiner Gewalt und Sexualität ein großes Publikum anziehen. Unter den befruchtenden Werken des zwanzigsten Jahrhunderts hält es dem Vergleich mit *The Wasteland* und *Howl* stand.“

/11/ Došlo k mírné nepřesnosti – změn, které Urs Heftrich v Kunzeho překladu provedl, je dohromady dvanáct – dvě další jsou překlady, kterých se při revizi dopustil Heftrich sám. Zvláště u jednoho z těchto dvou případů se však jedná – jak zmíníme dále v textu – skutečně jen o nuanci.

dech jde však dle mého zvážení o skutečná jazyková nedorozumění, která tak nemůžeme ponechat.¹² Reakci Reiner Kunzeho zprostředkoval oslovený nakladatel začátkem ledna následujícího roku: „[...] velmi děkuji Vám i pánům Heftrichovi/Špiritovi za tyto korektury a srdečně Vás prosím, abyste je převzal do konečné verze Vašeho vydání. Kromě toho prosím: [...] opravit ‚místo‘ na ‚ticho‘. [...]“¹³ Pasovský básník-překladatel tedy se všemi revizemi, redakčními i autorskými, zcela bez problémů souhlasil. V tabulce uvádíme výčet změn, které Heftrich v Kunzeho překladu z roku 1969 provedl. Do levého sloupce vsazujeme verše původní, do prostředního překlad Kunzeho a v oddílu napravo budou vypsány textové zásahy. Tučně zvýrazňujeme lexémy nebo jejich části, které byly podrobeny úpravě, a rovněž jejich modifikovanou podobu pro zařazení do *Gesammelte Werke* 8.¹⁴ Změnu, která byla provedena na požádání Reiner Kunzeho, tedy opravu *stelle* na *stille*, v tabulce nezmiňujeme, neboť nebyla navržena Ursem Heftrichem. (Jen pro zajímavost uvádíme kontext, ve kterém se původní slovo *stelle* v německém překladu objevilo: *und prustete dann los, als niese jemand in die stelle einer beerdigung* - - Záměnou jediného vokálu jsme tedy původně četli vyjádření znamenající *a potom vyprskl, jako kýchneme za místa při pohřbu* - -, nikoliv za *ticha* - Kunzem vyžádaná oprava byla tedy bezpochyby žádoucí.)

/12/ Heftrichův text v originále: „[...] jetzt habe ich Reiner Kunzes Übersetzung von *Nacht mit Hamlet* noch einmal Vers für Vers mit dem Original (und, in kritischen Fällen, auch mit der englischen Übersetzung) verglichen. Dabei ist mir leider doch noch das eine oder andere Detail aufgefallen, das unbedingt verbessert werden mußte. Es handelt sich um insgesamt zehn Stellen, von denen zwei lediglich unter die Rubrik „Tippfehler“ zählen. In acht Fällen liegen jedoch meines Erachtens wirkliche sprachliche Mißverständnisse vor, die wir so nicht stehen lassen können.“ (Dopis autorce příspěvku předložil prof. Heftrich při osobní konzultaci; 2. 12. 2015.)

/13/ „[...] ich danke Ihnen und den Herren Heftrich/Spirit sehr für diese Korrekturen und bitte Sie herzlich, sie in die Druckfassung Ihrer Ausgabe zu übernehmen. Außerdem bitte: [...] statt 'stelle' – 'stille'. [...]“

/14/ Pro naše účely nepokládáme za nutné zmiňovat čísla stránek, kde přesně se – ať už v Kunzeho či Heftrichově vydání – dané inkriminované úseky nacházejí.

1. Hamlet, který jako Mozart-piják	Hamlet, der wie ein Mozart-trinker	Hamlet, der wie ein trinker-Mozart
2. ukrojený chléb není nikoho	alles aufgeschnittne brot gehöre niemandem	alles aufgeschnittene brot gehöre niemandem
3. Víte, svoboda je vždycky rodná s <i>dobrovolnou</i> chudobou...	Wissen Sie, stets ist die freiheit <i>vaterländisch</i> mit <i>freiwilliger</i> armut...	Wissen Sie, stets ist die freiheit <i>verwandt</i> mit <i>freiwilliger</i> armut...
4. Říkám ti, že umění je nářek, něco pro někoho, nic pro všechny.	Ich sage dir, kunst ist klage, etwas für manchen, nichts für alle.	Ich sage dir, kunst ist klage, etwas für manchen, nicht für alle.
5. Vše potom vypadá, jako by byly jen vateň, líbadlo a mlíčný trh.	Dann mutet alles an, als wären sie nur wattige , ein kußzeug und ein milchmarkt.	Dann mutet alles an, als wären sie nur eine scheide , ein kußzeug und ein milchmarkt.
6. strach z vevery, která si loupe ananas šišky	die angst vor dem eichhörnchen, das sich das ananas der zapfe schält	die angst vor dem eichhörnchen, das sich die ananas des zapfens schält
7. Jaký je smysl slova <i>Apeiron</i> ?	Was ist der sinn des worte <i>Apeiron</i> ?	Was ist der sinn des wortes <i>Apeiron</i> ?
8. dotknutí nesvé ženy	das berühren einer unpäßlichen frau	das berühren einer frau, die nicht die eigne ist
9. Kdyby anděl bojoval za nás	Würde der engel kämpfen mit uns	Würde der engel kämpfen für uns
10. A to tak, jako by měla v noci barvu a pouštěla ji nyní do hlasu...	Und zwar so, als sei die nacht ihr eine farbe , die sie nun auslaufen lasse in die stimme...	Und zwar so, als hätte sie in der nacht ihre blutung gehabt , die sie nun auslaufen lasse in die stimme...
11. ty ruce pokorné, ty ruce z řádu <i>minimů</i>	diese demütigen hände, diese hände von der art der minima	diese demütigen hände, diese hände von der art der Minimen
12. Ten už našel svou scénu, a to mne nezajímá...	Der fand schon seine szene , und mich interessiert's nicht...	Der fand schon seine bühne , und mich interessiert's nicht...

Pokusme se nyní vyhodnotit, proč byla ta či ona oprava/úprava provedena.

1. *Hamlet, der wie ein Mozart-trinker* × *Hamlet, der wie ein trinker-Mozart* (Hamlet, který jako Mozart-piják)

Jedná se o revizi redakční a s její realizací zcela souhlasíme z následujících důvodů: v rámci vyjádření *Mozart-piják* se jedná o apozici. Konkrétně bychom mohli takový jev nazvat přístavkem zařazujícím a hodnotícím, neboť řadí předcházející jméno do určité třídy a dodává mu odstín hodnocení (srov. Pravdová – Svobodová 2014: 104) Spojovník uváděný mezi dvěma výrazy-substantivy se v Holanově básnické skladbě objevuje několikrát – viz výše zmíněný výraz *Úsvit-kurva!* Převědl-li Kunze původně výraz jako *ein Mozart-trinker*,¹⁵ je takové vyjádření chápáno jako kompozitum značící, že se jedná o „někoho, kdo pije Mozarta“,¹⁶ nikoliv tedy o hudebního génia, jenž holduje alkoholu.

2. *alles aufgeschnittene brot gehöre niemandem* × *alles aufgeschnittene brot gehöre niemandem* (ukrojený chléb není nikoho)

U této změny se nemusíme pozastavovat déle, neboť se jedná o potvrzený překlep ze strany editorů. Poznamenejme jen, že princip elize¹⁷ týkající se zpravidla vokálu *e* se v Kunzeho překladu vyskytuje poměrně často (*Beim hinübergehn, einen abgerisſnen arm* atd.) Lze se oprávněně domnívat, že se tak děje především kvůli co možná nejpresnějšímu konvenování kvantitě slabik ve vztahu k originálu (nejinak je tomu i zde – atribut *ukrojený* disponuje stejně jako *aufgeschnittne* čtyřmi slabikami). Soudíme, že by se tímto principem, „odklonem od spisovného jazyka“, mohlo velice jemně poukázat na mísení různých jazykových rovin v poemě a na propojení vysokého a nízkého stylu. Není neobvyklé, pokud se v Holanově verši vedle sebe například objeví pejorativum a poetismus, archaismus a neologismus či výraz hovorový, zhrubělý v interakci s lexémem spisovným.¹⁸

/15/ Skutečnost, že tento překlad musel projít redakční revizí, již naznačuje užití neurčitého členu *ein* před propriem.

/16/ „Vyjádření by bylo chápáno tak, že se jedná o nějakou stvůru sající Mozarta.“ (Komentář U. Heftricha při osobní konzultaci; 2. 12. 2015.)

/17/ Nelze nezmínit ani užívání kondenzace, viz např. *mich interessiert's nicht*.

/18/ V dané souvislosti pokládáme za pozoruhodnou – a hlubší analýzy hodnou – tezi Alexandra Sticha, který se na jednom místě své studie vyjadřuje k Holanovu užívání obecné češtiny. Poukazuje tak na jeden z veršů *Noci s Ofélií*, kde se vyskytuje: „Nebejt tebe a malejch brambor, / neměla by prasata co žrát!“ (Stich 1996: 249) Stich si povšiml zvláštního propojení „vypjatě spisovného, nemluvního“ tvaru participia množného čísla středního rodu *neměla* s lexémy *nebejt*, *malejch* a *žrát*, „[...] celá replika je konstrukt od skutečné jazykové praxe se odchylující, negující ji.“ (Tamtéž)

3. *Wissen Sie, stets ist die freiheit vaterländisch mit freiwilliger armut... × Wissen Sie, stets ist die freiheit verwandt mit freiwilliger armut...* (Víte, svoboda je vždycky rodná s dobrovolnou chudobou)

Přecházíme k prvnímu textovému zásahu, který pokládáme za revizi Heftricha-interpretu a (spolu)překladaatele. Daný úsek je však jedním z těch, u kterých potřebujeme pozorně vnímat kontext. Ve verších *Víte, svoboda je vždycky rodná / s dobrovolnou*¹⁹ *chudobou* se poprvé setkáváme s vyjádřením, které je vytrženo z toku promluvy. V rámci možné interpretace daného úseku nabízíme řešení, které zmiňuje Jiří Opelík a jež pokládáme za velmi ústrojné: odkazuje na skutečnost, že básník potřeboval pro svou práci samotu, ba izolaci – nikdy např. nebyl nakloněn tzv. kavárenskému stylu práce, tolik oblíbenému v meziválečném období. Autor studie poukazuje na to, že ve skladbě defilují témata dobové hrůzy s jasným Holanovým stanoviskem a také téma svobody, podávané zde i v osobnější podobě jako téma svobody básnickovy (srov. Opelík 2004). Vzápětí je v Opelíkově pojednání poukázáno na inkriminovaný verš.

Nyní je již možné přistoupit k samotnému překladu Reinera Kunzeho a k úpravě, kterou provedl Urs Heftrich. Atribut *vaterländisch*, jenž pro přebásnění slova *rodná* použil Kunze, je hodnocen jako často emocionální vyjádření poukazující na *otčinu, vlast*.²⁰ Tento přívlastek chápeme ve smyslu označení patriotismu. Uchopíme-li však významově celý Holanův verš, kontext a autobiografické prvky, je interpretační spojitost s *rodným krajem* dosti nepravděpodobná. Heftrich se v rámci revize překladu rozhodl pro aplikaci atributu *verwandt*. Upravený úsek bychom mohli zpět do češtiny převést jako: *Víte, svoboda je vždycky příbuzná / s dobrovolnou chudobou...* Jelikož se však přívlastek *rodná* pojí v rámci své rekce pouze se substantivem, a nikoliv s prepozicí, modifikoval jej Holan do neologického vyjádření. Lexém *verwandt* je však slovo neutrální – došlo tedy k posunu. Souhlasíme, že bylo ústrojné v německém překladu neponechat Kunzeho verzi s výrazem *vaterländisch*. Nutno však zopakovat, že zde hovoříme o revizi překladatelské, interpretující, nikoliv redakční v běžném slova smyslu.

4. *Ich sage dir, kunst ist klage, etwas für manchen, nichts für alle. × Ich sage dir, kunst ist klage, etwas für manchen, nicht für alle.* (Říkám ti, že umění je nářek, něco pro někoho, nic pro všechny)

Jedná se o druhou ze dvou revizí, které Urs Heftrich v dopise v rámci enumerace nezmínil – na rozdíl od atributu *aufgeschnittene*, kde bylo slovo neúmyslně zcela nepatrně pozměněno, a tím zespisovněno, však zde došlo záměnou zápornky *nichts* („nic“) za *nicht* („ne“) k posunu na významové ro-

/19/ V Holanově básnické skladbě je atribut napsán kurzívou.

/20/ Viz <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/vaterl%C3%A4ndisch>

vině. V Holanově verši se tedy sděluje, že umění je *něco pro někoho, nic pro všechny*, avšak v *Gesammelte Werke 8* je uvedena výpověď znamenající *něco pro někoho, ne pro všechny*.

5. Dann mutet alles an, als wären sie nur wattige, ein kußzeug und ein milchmarkt.
× Dann mutet alles an, als wären sie nur eine scheide, ein kußzeug und ein milchmarkt. (Vše potom vypadá, jako by byly jen vateň, líbadlo a mlíčný trh)

V souvislosti s těmito verši bychom chtěli připomenout slova Jiřího Opelíka, jenž charakterizuje Hamleta jako proklatce, který je vydaný na pospas své smyslnosti, ovládá jej slepá vášeň a žena je pro něj především *vateň, líbadlo a mlíčný trh*. (srov. Opelík 2004) Bezpochyby máme tedy právě co dočinení s alegorickým obrazem odkazujícím na biologičnost pojící se s funkcí ženy-matky, nebo právě na Opelíkem implicitně zmiňovanou ženu-prostředek sexuálního uspokojení. Při interpretaci nás překvapí přinejmenším dva lexémy, a to *vateň* a *líbadlo*. Nepoučený recipient by se mohl domnívat, že se jedná o neologismy. Dokonce i ve studii Alexandra Sticha se dozvídáme, že *vateň* a *líbadlo* jsou „exkluzivní neologismy“ (srov. Stich 1996). Tím více je zásadní zjištění, že výraz *vateň* (mužského rodu!) je lexém staročeský a znamená *lůno*.²¹ *Slovník spisovného jazyka českého* lexém *lůno* definuje jako 1. vnitřní rodidla, 2. kníž. klín (v tomto významu se slovo objevovalo například u Jiráska), 3. místo uvnitř něčeho, vnitřek (tamtéž). Zůstaňme tedy pro tuto chvíli u domněnky, že v inkriminovaném verši *vateň* označuje dělohu, a pohlédneme na zbylá dvě slova – *mlíčný trh* je dle našeho soudu zcela evidentní pojmenování ženských ňader s odkazem na funkci kojení. Obtížnější je však interpretace slova *líbadlo*.²² Domníváme se, že v daném kontextu může tento neologismus odkazovat k tematice dětství a mateřství. Vzniká tak sugestivní triáda znamenající: *děloha, matka své dítě stále líbající, matka kojící*.

Reiner Kunze převedl lexémy *vateň* a *líbadlo* prostřednictvím slov *wattige* a (*ein*) *kußzeug*. První substantivum pojal jako neologismus a snažil se tedy najít německý lexém tomuto podobný (u obou se nachází existující slovo-tvorný základ).²³ Urs Heftrich výraz *vateň* zjednotil, a to tak, že jej převedl jako *scheide*, tedy „pochva“.

/21/ Viz <http://vokabular.ujc.cas.cz/hledani.aspx>

/22/ Nalezli jsme tento výraz ve *Šmírbuchu jazyka českého* od Patrika Ouředníka, v němž se objevuje výčet rozličných argotických pojmenování – slovo označuje *zadnici*. Již v úvodní poznámce publikace se však píše, že „tu nejde o jazykovou příručku či slovník v běžném slova smyslu. Čtenář nenajde u jednotlivých hesel žádný údaj výkladového rázu. Není uváděn zdroj, frekvence ani míra expresivnosti toho kterého výrazu“ (Ouředník 2005: 11).

/23/ V anglickém překladu *Noci s Hamletem* se objevuje slovo *vateň* v podobě *cotton wool* (Holan 1999: 60).

6. *die angst vor dem eichhörnchen, das sich das ananas der zapfe schält* × *die angst vor dem eichhörnchen, das sich die ananas des zapfens schält* (strach z ver-
verky, která si loupe ananas šišky)

V několika předchozích verších je zmíněno, že strach dominuje mnohdy *pro nic za nic* – za „důkaz“ tohoto tvrzení lze považovat i výchozí úsek (není potřeba obávat se drobného zvířete, tím více, že si právě pochutnává na výtečné šišce).

Redakce překladu daných veršů byla uskutečněna proto, že Kunze užil u slov *ananas* a *šiška* chybné členy určité. Nejedná se zde o gramatický posun na základě diachronie x synchronie, neboť substantivum *ananas* mělo již v roce 1916 člen *die* (srov. Sterzinger 1916) a lexém *zapf* se pojil s gramatickým členem *der* např. už v roce 1935 (srov. Sterzinger 1935).

Marginálně zároveň poznamenejme, že jestliže se zde abstraktum *angst* pojí se členem určitým, docílí se tím dojmu zkonkrétnění této emoce.

7. *Was ist der sinn des worte Apeiron?* × *Was ist der sinn des wortes Apeiron?*
(Jaký je smysl slova *Apeiron*?)

V překladu otázky, která vyšla z Eurydičiných úst a jež je součástí dojemného dialogu manželské dvojice, došlo k drobnému pochybení: slovo *wort* má být totiž v genitivu zakončeno finálou *es*. Nelze zároveň vyloučit, že se jednalo o tiskařskou chybu, každopádně Urs Heftrich svým redakčním zá-
sahem verš upravit v souladu s normou.

8. *das berühren einer unpäßlichen frau* × *das berühren einer frau, die nicht die eigne ist* (dotknutí nesvé ženy)

Na tomto místě máme co dočinění se zásahem překladatelsko-autorským. Verše, které inkriminovaný úsek obklopují, znějí: *A déšť to všechno smyje... / A zase slunce a zase člověk, který / na pivovarském koni holubem / loví skřivany a dotknuté nesvé ženy. / Chámovina od nóny do nešpora!* Prší-li v Holanových básních, signalizuje to vždy něco podstatného, někdy i osvobodivého (srov. Justl 2010). Jakmile byla tedy vyřešena jedna tíživá situace, vysvítá slunce, a počíná se něco nového, avšak opět těžkého – jako by se tedy v životě jednalo o nezastavitelný koloběh, ve kterém musejí být chvíle radosti beznadějně vykoupeny bolestí. Scéna, která se zde odehrává, by se dala interpretovat jako: *A už zase* (foném *a* zde funguje jako emocionální částice) *je po dešti* (tedy metaforické vyjádření určité katarze) *a už zase člověk* (je jisté, že se jedná o muže, ale jako by pro něj ani nebylo pojmenování), *který na pivovarském koni holubem / loví skřivany a chce, aby mu byla povinována žena, která je však nesvá. / Potřeba ukojit chtíč je tu pořád!*²⁴

/24/ Nový akademický slovník cizích slov definuje lexém *nóna* jako „1. hud. interval složený z oktávy a sekundy (devátý stupeň od daného tónu); 2. hist. doba od dvou do tří hodin odpoledne, později doba polední; cirk. devátá část denních modliteb breviáře (kolem tří hodin odpoledne)“ (srov. Kraus et. kol. 2014, s. 558). Soudíme, že ve výchozím verši funguje daný lexém ve významu

Naší interpretaci konvenuje překlad Reinera Kunzeho, který slovo *nesvé* převedl jako *unpäßlichen*, tedy výrazem znamenajícím *ne zcela zdravá, necítící se dobře*.²⁵ Překlad byl však Ursem Heftrichem pozměněn na vyjádření *dotknutí ženy, která není vlastní*,²⁶ čímž by se tedy tvrdilo, že onen člověk loví dotknutí ženy, která mu – ať už v rámci partnerského či manželského vztahu – nepatří. Jedná se tedy skutečně o interpretačně sporné místo. Přestože by dle našeho mínění byly akceptovatelné obě možnosti náhledu na věc, upřednostňujeme na základě výše uvedeného spíše převod Reinera Kunzeho.

9. *Würde der engel kämpfen mit uns × Würde der engel kämpfen für uns* (Kdyby anděl bojoval za nás)

Sloveso *kämpfen* se v němčině v rámci rekce váže s prepozicemi *für*, *gegen* a *mit*. Reiner Kunze verš přeložil s použitím předložky *mit*, a tak jej lze chápat ve významu *Kdyby anděl bojoval s námi*. Bylo tedy nutné učinit redakční změnu, a to aplikací prepozice *für*, která zde znamená „za“.

10. *Und zwar so, als sei die nacht ihr eine farbe, die sie nun auslaufen lasse in die stimme... × Und zwar so, als hätte sie in der nacht ihre blutung gehabt, die sie nun auslaufen lasse in die stimme...* (A to tak, jako by měla v noci barvu a pouštěla ji nyní do hlasu)

Interpretace výchozích veršů se jeví podobně nejednoznačná, jako tomu bylo v případě vyjádření *dotknutí nesvé ženy*. Heftrich zde provedl revizi autorskou, a my se tedy nyní pokusíme dopátrat, proč se tak stalo.

Verše jsou vsazeny do poměrně dlouhého úseku, Hamletova ani jednou nepřerušovaného monologu – vypráví o tom, jak navštívil *nejkrásnější dívku ve Veroně, Julii, a šlo tehdy o její zprznění*. Nijak ani nezamlčuje, že k ní vyšel *šílený* a miloval ji *k věčnému nekonci* – z toho lze tedy vyvodit, že k dívce nepřicházel s právě čistým úmyslem. Pohlédneme-li pozorněji na konkrétní odstavec s vytyčenými verši, tušíme zde opět alegorické obrazy odkazující k biologičnosti – *jako bychom měli na sobě / župany po celý propocený den...; kotálnice sinusové věty (...)* zlidšťujíc se začínala páchnout... Vzápětí Hamlet dozrává, že jí řekl, *proč přišel*. Julie zareagovala následovně: *Vy jste to byl!* Nyní zpozorněme – dívka tato slova vykřikla *pod sebou, / a to tak, jako by měla v noci barvu / a pouštěla ji nyní do hlasu...* V dalším odstavci si Hamlet vyčítá: *Proč jsem s ní nezatančil obuškový / nebo aspoň metlový tanec? / Bývalo by možná stačilo, abych*

poukázání na dobu polední. Slovo „nešpor“ s příznakem hovorovosti nacházíme ve stejné publikaci pod heslem *nešpory*, přičemž se tedy jedná primárně o „1. círk. odpolední, podvečerní pobožnost“ (srov. tamtéž: 552). Propojíme-li významově tyto dvě souvislosti, domníváme se, že náš výklad v textu, že „chtíč je tu pořád, trvá“, není neopodstatněný.

/25/ Viz <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/unp%C3%A4%C3%9Flich>

/26/ Stejná interpretace se objevuje i v překladu Jarmily a Iana Milnerových, kde čteme: „[...] and likes to fondle a woman who is not his.“ (Holan 1999: 82)

*probodal / její peřiny a odešel / dveřmi lásky láskové... Podivuhodně vyznívající obraz, obuškový nebo metlový tanec, který nás v rámci představitivosti může přivádět např. k folklórním prvkům, nacházíme modifikovaně i v Zuzaně v lázni: A potom jí omaloval záda obuškovým tancem, / umdlévaje přitom, až když začínala být čtyřnožmo, / ukojen, když padla (Holan 2002: 191). Biologičnost naznačená v prvním ze zmíněných odstavců tedy graduje do alegorických sexuálních obrazů. Můžeme se nyní zaměřit na dvě varianty překladu: Kunzeho převod prostřednictvím *als sei die nacht ihr eine farbe* znamená v češtině doslova *jako by jí noc byla barvou*; gramaticky tedy řečeno – překladatel interpretoval verš *jako by měla* „v kom, čem koho, co“. Takové přebásnění zachovalo podobnou metaforickou bázi jako verš původní, neboť je nám jeho přesný význam utajen. Přesto bychom se u něj mohli na chvíli pozastavit – dané vyjádření bylo lze dle našeho soudu interpretovat i následujícím způsobem: Julie pouštěla do hlasu barvu noci, tedy odstín temný, významově chápáný jako výraz smutku, a i proto tedy zareagovala podrážděně. Jsme si však vědomi, že je toto nazírání velmi metaforické, nechť je tedy pojímáno jen in margine.*

Změnu, kterou učinil Urs Heftrich, pokládáme za dosti výraznou, neboť jejím prostřednictvím došlo k jednoznačné interpretaci – přeloženo striktně doslova by úsek verše zněl: *jako by měla v noci své krvácení*. Lexém *blutung* sám o sobě tolik jednoznačný není, neboť může odkazovat např. také ke krvácení v souvislosti s tělesným zraněním, ovšem považujeme zde za důležité povšimnout si pronomina *ihre* – *své krvácení* jako by nám tedy evokovalo vyjádření *své dny*, alegoricky užívané pro menstruaci. A právě takovou intenci Urs Heftrich při překladu měl – uvést, že Julie v noci menstruovala, a právě to se promítalo do jejího hlasu. Dané řešení je v souvislosti s kontextem, jejž jsme uvedli výše, smysluplné. Nelze vyloučit, že podobně jako Heftrich verše nazíral i Kunze, avšak mohl se rozhodnout nechat interpretaci otevřenou. Konstatujme tedy, že první překlad působí spíše poeticky, převod druhý explicitně a logicky.

11. diese demütigen hände, diese hände von der art der minima × diese demütigen hände, diese hände von der art der Minimen (ty ruce pokorné, ty ruce z řádu minimů)

Tento úsek patří k jednomu z několika míst, ve kterém se v daném díle objevuje oslavovaný princip matky. Přečteme-li si i verše předcházející, může se nám evokovat teze, že se jedná o reminiscentní aluzi na Halasovy *Staré ženy: a tehdy poprvé sis všiml jejích rukou, / že zestárly, že jsou vrásčité a žilnaté, / ty ruce pokorné, ty ruce z řádu minimů, / ty ruce lehounké, jako by pokušení křidel bylo v nich*. Co tedy znamená onen řád minimů?

Za indicii považujeme slovo *řádu* – to asociuje mnišskou řeholi. Urs Heftrich v dopise, který odeslal do České republiky s enumerací navrhovaných změn v Kunzeho textu, právě u tohoto místa – jakožto jediného – zdů-

vodňuje, proč lexém opravil: upozorňuje totiž na skutečnost, že Holan odkazuje na řád žebrařů mnichů, jenž byl založen v 15. století (viz Heftrichův dopis). Konkrétně jde o Řád Nejmenších bratří sv. Františka z Pauly „Ordo minimorum“. Dané korektní interpretaci, kdy je tedy do němčiny lexém převeden prostřednictvím *der Minimen*, sugestivně konvenuje i kontext v básni – maminčiny ruce zestárly a jsou pokorné, čímž se podobají mnichům žijícím v chudobě a odříkání. Tato Heftrichova změna je tedy revizí redakční založenou na znalosti nových (správných) faktů.

12. *Der fand schon seine szene, und mich interessiert's nicht...* × *Der fand schon seine bühne, und mich interessiert's nicht...* (Ten už našel svou scénu, a to mne nezajímá)

Vyjádření, které vyslovil Hamlet krátce poté, co – bohužel pro něj – začalo svítat, bylo v rámci německého překladu Heftrichem revidováno zčásti z důvodu redakčního, zčásti autorského: lexémy *szene* a *bühne* jsou považovány za synonyma, avšak první z nich primárně odkazuje k jednotlivým aktům v divadelní hře. Oba výrazy lze sice chápat ve smyslu *působíště*, ovšem výraz *bühne* zcela jednoznačně evokuje prostorové ohraničení. Jelikož však slovo *szene* ve svých dalších významech s lexémem *bühne* koresponduje,²⁷ hodnotíme Heftrichovu revizi sice za smysluplnou, avšak nikoliv za nezbytně nutnou.

Na závěr si dovoluujeme sami navrhnout další dvě redakční změny, které by dle našeho soudu měly být v Kunzeho překladu provedeny.

První změna by odstranila omyl ve verši, na který upozornila již Anne Hultsch (srov. Hultsch 2006). „*Tím větší báseň, čím větší básník, / **nikoliv obráceně!***“ promlouvá na jednom místě Holanovy skladby Hamlet. Dané místo můžeme považovat za jedno ze stěžejních, neboť pojednávání o hodnotě umění a smyslu básnického údělu patří k hlavním tématům poemy. Reiner Kunze však úsek překládá jako „*Je größer das gedicht, um so größer der dichter, / **keinesfalls umgekehrt!***“, německý verš bychom tak mohli zpět do češtiny převést jako „*Čím větší báseň, tím větší básník, / **nikoliv obráceně!***“ Oprava v tomto případě nebyla provedena ani v rámci zařazení do *Gesammelte Werke* 8. Podobného pochybení ve francouzském překladu se dopouští i Dominique Grandmont. Jiří Pechar, který ve své studii pojednává právě o francouzském překladu *Noci s Hamletem*, zmiňuje následující: „Jde v tomto případě zřejmě o pouhý omyl, zaviněný tím, že ve francouzštině o smyslu podobného srovnání rozhoduje jen pořadí obou členů, které jsou pouze juxtaponovány.“ (Pechar 1986: 178) Právě toto zdůvodnění koresponduje i s příčinou záměny ve verši německém – spojky *je... desto/um so (čím... tím)* patří do skupiny párových pořadických spojek, přičemž

/27/ Viz <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/szene>

konjunkce je uvozuje větu vedlejší. Věta hlavní je pak incipována prostřednictvím *desto* nebo *um so*. Takový způsob aplikace párové spojky je tedy v němčině považován za obvyklý. Zde je však nutné zmínit následující – přestože je v německé gramatice spíše anomálií, že by v daném případě fungoval princip opačně, tedy že by hlavní věta předcházela větě vedlejší, dít se tak může. Překlad by měl tedy korektně znít – byť na německého recipienta může působit spíše agramaticky – „*Desto/um so größer das gedicht, je größer der dichter, / keinesfalls umgekehrt!*“ Takto se tedy zcela v souladu s Holanovým záměrem poukáže na skutečnost, že čím větším básnickým potenciálem osobnost tvůrce oplývá, tím větší má také možnost napsat kvalitní báseň.

Druhou změnu navrhuje v německých verších, které v originále znějí: *Eurydika: Ta? Ještě žije? Vždyť už tenkrát / musila mít slámu kolem celého domu, / jako by to byl dům, ve kterém leží stonavá, která touží po tichu*. Eurydika se v dialogu se svým manželem Orfeem podivuje nad skutečností, že ještě nezemřela stará Marfa, a její výpověď je emocionální – dotyčná reaguje překvapeně a dané zjištění hodnotí. Vyjádření *musela mít slámu* zde nevnímáme tak, že by se jednalo o nařízení, je tím však řečeno tolik co určitě, *bezesporu měla*. Soudíme tedy, že by měl být výraz do německého jazyka převeden v rámci subjektivní modalidy. V překladu Reinera Kunzeho i v *Gesammelte Werke 8* se však nachází překlad: *EURYDIKE: Die? Sie lebt noch? Die mußte doch schon damals / stroh ums ganze haus haben [...]*. Marfa by tedy měla v tomto ohledu určitou povinnost. V rámci našeho argumentu bychom vyjádření opravili na: *EURYDIKE: Die? Sie lebt noch? Die muß doch schon damals / stroh ums ganze haus gehabt haben [...]*.²⁸

Podrobnější výsledky analýzy se nacházejí u jednotlivých úseků, avšak souhrnem konstatujeme následující: v překladu Reinera Kunzeho se projevila jeho básnická osobnost – verše v poemě nazírá metaforicky a nerozšifrovává významy, které zůstávají ukryty i českému čtenáři. Postupuje velmi pregnančně, reaguje na zvukový tón Holanových veršů, usiluje o co nej přesnější dodržování stejného počtu slabik a zpravidla zachovává enjambement. Snaží se překládat doslovně (i přes některá sémantická pochybení), tedy tak, aby jeho přebásnění co nejvíce konvenovalo originálu.

Heidelberský profesor Urs Heftrich, jenž společně s Michaellem Špíritem provedl v překladu z roku 1969 několik revizí, přistupoval k místům určeným k opravě/úpravě spíše logicky. Některé významy zexplicitnil, avšak téměř ve všech těchto úmyslných zásazích byly redakce opodstatněné. Heftrichův překladatelský rukopis však nelze celkově hodnotit, neboť jsme měli možnost vnímat jen izolované výseky celku. Věříme, že v rámci hodnocení

/28/ V anglickém překladu *Noci s Hamletem* dané vyjádření naší interpretaci konvenuje: *Eurydice: / Her? Is she still alive? In those days / she had to have straw around the whole house, / as if a sick woman was lying in it, / longing for peace.* (Holan 1999: 78)

překladu se podařilo naplnit i implicitní dílčí záměr studie – poukázat na stále aktuální problematiku převodu básnického textu do jiného jazyka, a v tomto konkrétním případě tak znovupřipomenout velikost Holanova básnického ducha.

Zpracování této studie bylo umožněno díky účelové podpoře na specifický vysokoškolský výzkum udělené roku 2015 Univerzitě Palackého v Olomouci Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR (projekt IGA_FF_2015_26 Jazyková a literární komunikace v 21. století).

LITERATURA

BLAŽÍČEK, Přemysl

1991 *Sebeuvědomění poezie (Nad básněmi V. Holana)* (Pardubice: Akcent – Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR)

HOLAN, Vladimír

1969 *Nacht mit Hamlet*; přel. Reiner Kunze (Hamburg: Merlin)

1982 *Pojď se mnou do noci* (Praha: Československý spisovatel)

1999 *A night with Hamlet*; přel. Jarmila a Ian Milner (Praha: Academia)

2002 *Sebrané spisy, sv. VII.: Příběhy* (Praha: Paseka)

2003a *Epische Dichtungen 3. Nacht mit Hamlet und andere Poeme, Gesammelte Werke 8*, ed. U.

Heftrich a M. Špirit (Köln am Rhein: Mutabene Verlag)

2003b *Sebrané spisy, sv. VIII.: Nokturnál* (Praha: Paseka)

HULTSCH, Anne

2006 „Holanova Noc s Hamletem v překladu Reiner Kunzeho“; in FÁRBER, Vratislav (ed.):

Hodnoty a tradice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě, sv. 2. Vladimír Holan a jeho

souputníci. Příspěvky z 3. kongresu světové literárněvědné bohemistiky (Praha: ÚČL AV ČR), s. 94–100

JUSTL, Vladimír

1986 „Vladimír Holan ve Viole a něco navíc“; in idem: *Úderem tepny* (Praha: Restaurace a jídelny), s. 11–26

2010 „Credo, quia absurdum...“; in idem: *Holaniana* (Praha: Akropolis), s. 138–167

2010 *Holaniana* (Praha: Akropolis)

KOPŘIVA, Roman

2014 *Internationalismus der Dichter (Einblicke in Reiner Kunzes und Jan Skácel's literarische Wechselbeziehungen mit einigen Bezügen zur Weltliteratur)* (Dresden: Thelem)

KRAUS, Jiří a kol.

2014 *Nový akademický slovník cizích slov* (Praha: Academia)

KUNZE, Reiner

1989 *Das weiße Gedicht* (Frankfurt am Main: S. Fischer)

OPELÍK, Jiří

2004 *Holanovské nápovědy* (Praha: Thyrsus)

OUŘEDNÍK, Patrik

2005 *Šmírbuch jazyka českého* (Praha: Paseka)

PECHAR, Jiří

1986 „Nad francouzským překladem Holanovy Noci s Hamletem“; in idem: *Úderem tepny* (Praha: Restaurace a jídelny), s. 174–179

PIORECKÝ, Karel

2004 „Holanův Hamlet. K tzv. nesrozumitelnosti básně“; *Tvar*, č. 12, s. 18–19

PRAVDOVÁ, Markéta – SVOBODOVÁ, Ivana (eds.)

2014 *Akademická příručka českého jazyka* (Praha: Academia)

SLAVÍČKOVÁ, Miloslava

2006 „Recepce básní Vladimíra Holana ve Švédsku“; in FÄRBER, Vratislav (ed.): *Hodnoty a tradice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě*, sv. 2. *Vladimír Holan a jeho souputníci*.

Příspěvky z 3. kongresu světové literárněvědné bohemistiky (Praha: ÚČL AV ČR), s. 82–91

STERZINGER, Josef Václav

1916 *Encyklopedický německo-český slovník* (Praha: nakladatelství J. Otty)

1935 *Encyklopedický německo-český slovník* (Praha: nakladatelství J. Otty)

STICH, Alexandr

1996 *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi (lingvoliterární studie)* (Praha: Torst)

[<http://vokabular.ujc.cas.cz/>]

[<http://prirucka.ujc.cas.cz/>]

[<http://www.duden.de/node/654484/revisions/1606732/view>]

[http://atemporevue.janfila.com/?go=uvahy&det=100927-drak_a_prostitutka&show=1]

Ein deutscher Roman über Karl IV. vom Olmützer Autor Franz Spunda

Im Karls-Jahr 2016 will der Beitrag an einen, sowohl im tschechischen als auch im deutschen akademischen und Leser-Milieu, vergessenen Roman des Olmützer deutschen Dichters Franz Spunda erinnern. Seine historische Roman-Biographie Karl IV., *Der Herr vom Hradschin*, herausgegeben 1942 im Protektorat Böhmen und Mähren, zeigt Karl IV. erwartungsgemäß in einem etwas anderen Licht, als es die tschechische, häufig adorative Geschichtsschreibung und Belletristik tat und tut. Der klassisch erzählte Roman enthält freilich Spuren der Zeit, in der er entstanden ist, trotzdem – und das geht hoffentlich aus der Analyse und Interpretation hervor – scheint er gegen den Geist der Hitler-Zeit geschrieben zu sein.

Schlüsselwörter: Franz Spunda, *Der Herr vom Hradschin*, Protektorat Böhmen und Mähren, Karl IV.

prof. PhDr. Ingeborg Fialová, Dr.
Katedra germanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Kateřinská 653/17
779 00 Olomouc
ingeborg.fialova@upol.cz

ROMÁN O KARLU IV. Z PERA OLOMOUCKÉHO AUTORA FRANZE SPUNDY

INGEBORG FIALOVÁ

Karel IV (1316–1378), římský císař a český král nazývaný „otcem vlasti“, jedna z nejvýraznějších osobností českých dějin, která – zdá se – v historii zanechala jen pozitivní stopu, je dodnes v Čechách tak populární, že ho dokonce televizní ankety volí „největším Čechem“. „Karlovský rok“ 2016 přinesl množství karlovských aktivit, řady publikací vědeckých i beletristických, mediálních počinů, filmů hraných i „dokumentárních“, televizních soutěží a debat, divadelních představení a koncertů, školních akademií, výstav a nakonec i slavnostních průvodů s ohňostroji. Nedá mi to, abych poukazem na román olomouckého rodáka Franze Spundy (1890–1963) *Der Herr von Hradschin / Pán z Hradčan* z roku 1942 do této celonárodní debaty nepřispěla poněkud kontroverzním pohledem na Karlovo „češství“.

Vzdělání historikové samozřejmě vědí, že mluvit o „Čechu“ Karlovi IV. a obecně o „českém národě“, národnostních charakteristikách, národnostním cítění či činění v dobách ještě před formulací této identifikační strategie (tedy před koncem 18. století) je problematické. Současně ale vědí, že přiřazování národnostních charakteristik „ex post“, přidávání národnostního náboje velkým historickým příběhům a postavám bylo a je oblíbenou metodou „beletrizace“, ideologizace a mytologizace dějin, která fungovala už v začátcích éry národnostního myšlení, v Čechách tedy zhruba od druhé fáze¹ českého národního obrození, pak zesíleně v letech budování socialismu a která funguje dodnes. Promotoři českého národního obrození se – inspirováni k tomu z Německa Herderem, Arndtem, Fichtem, Körnerem, Heglem a mnoha dalšími teoretiky i „praktiky“ nacionalismu, právě se zrodilší, nové, dynamické ideologie, která zanedlouho zachvátila celou Evropu – obraceli k dějinám české země a vybírali z nich velké postavy, mytologické, legendární i historické, které mohly sloužit jako předobrazy, předchůdce, praotcové a pramatky dnešního, tehdy se právě formujícího českého národa, který se tedy chápe – přesně v intencích Herdrova pojetí národa – jako dědic této velké historie. Méně už se ví (chce vědět – protože i cílené zapomínání je součástí mytologizace dějin) o tom, že české dějiny sloužily jako nejoblíbenější a nejčastěji používaný námět také německy píšícím autorům z Čech a Moravy: Libuše, Přemysl, Krok, Vlasta a její dívky, svatý Václav a svatá Ludmila, Oldřich a Božena, Přemysl Otakar II. a nakonec i Karel IV., Jan Hus a Jan Žižka se ve stejné frekvenci jako u známých českých obrozenců objevují i u jejich německy píšících současníků (a mnohdy přátel) Karla Egona Eberta, Uffa Horna, Ludwiga Augusta Frankla, Adolfa

/1/ Třífázový model českého národního obrození přejímám od Miroslava Hrocha (1999).

Gerleho, Willibalda Schiesslera, Alfreda Meißnera, Moritze Hartmanna, Franze von Canavala, Johanna Schöna, Thomase Breye, Goerga Ohma-Januschowského, Johannika Ratzera, Josepha C. von Wiesera a mnoha desítek dalších, dnes většinou úplně zapomenutých, německy píšících romantiků a postromantiků z Čech a Moravy. Tak vysoká četnost motivů z českých dějin se dá vysvětlit a vysvětluje (srov. např. Václavek 2000) jediné snahou německých autorů z Čech a Moravy deklarovat „české“ dějiny jako společné zemské dějiny Čechů a Němců, kteří žili a žijí v jednom geografickém prostoru Čech a Moravy, a nikoli jako národnostně „české“ dějiny, nýbrž jako „böhmische Geschichte“ – a to ve chvíli, kdy se stává zřetelnou snaha Čechů, uzurpovat si je jen pro sebe sama. Tedy „zemsko-patriotický“ přístup proti přístupu nacionálnímu.

Jakou intenci ale sledoval svým románem o Karlu IV. v roce 1942 Franz Spunda, když myšlenka zemského patriotismu byla už zcela obsolétní, když původně inspirativní a oboustranně povzbuzující národnostní soutěžení Čechů a Němců dávno přerostlo v otevřený nacionální konflikt, který musela často násilím tišit policie a armáda, když svobodné Československo přestalo existovat a bylo okupováno německými nacisty za nadšené asistence mnoha starousedlíků, „českých Němců“? Především nás zajímá odpověď na otázku, zda a do jaké míry se do románu promítla nacistická ideologie, která v roce vydání románu, 1942, v roce heydrichiády, byla na svém vrcholu, a které látka z „českých“ dějin jistě mohla poskytnout mnoho záchytných bodů. Tato otázka nás zajímá tím více, když víme, že Franz Spunda byl po druhé světové válce obviněn z kolaborace s nacisty, padl dokonce návrh zakázat jeho díla, vyjmout je ze sbírek rakouských veřejných knihoven. „Centrální komisi pro potlačení nacionálněsocialistické literatury“ byl ale v roce 1949 očištěn (srov. Strohdorfer 2015).

Nejprve se podrobněji podívejme, kdo byl Franz Spunda. Poprvé přehledně, uceleně a s filologickou erudicí² na tohoto olomouckého rodáka upozornil profesor Ludvík Václavek svým obsáhlým článkem „Wodurch hat Franz Spunda die deutschsprachige Literatur bereichert?“ (Čím přispěl Franz Spunda německy psané literatuře?), který vyšel ve sborníku *Germanistica Olomucensia* v roce 1971.³ Tam Václavek představuje život a dílo autora, který se až do konce druhé světové války pohyboval mezi Olomoucí a Vídní a který „sice nepatřil ke geniálním literátům prvního pořadí [...], jehož knihy ale obsahují mnoho zajímavého, co do tématu, idejí i metody, takže jejich znalost obohacuje pochopení německé literatury jako celku“ (Václavek 2015: 172). Věnoval se mnoha žánrům, začal lyrikou ve stylu „ba-

/2/ Předtím na Franze Spundu vzpomněli jen pamětníci ze sudetoněmeckého okruhu, např. další Olomoučan výrazně nacistického smýšlení Richard Zimprich či autor známých dějin německé literatury z Čech Josef Mühlberger (1981).

/3/ A byl na dlouhá léta zřejmě posledním článkem, který směl Ludvík Václavek – v době normalizace perzekvovaný – vydat pod svým jménem.

rokního expresionismu“ (tamtéž: 177), pokoušel se i o drama, jeho doménou se ale stala próza. Ve 20. letech tvořil tzv. magické romány, dva z nich *Der gelbe und der weiße Papst* (1923) a *Das ägyptische Totenbuch* (1926) byly relativně brzy přeloženy do češtiny jako *Žlutý a bílý papež* (1929) a *Egyptská kniha mrtvých* (1926), což svědčí o jistém věhlasu těchto knih, které se těšily tehdejšímu všeobecnému zájmu o okultismus, magii, alchymii a mystiku všech druhů a které v té době Čechách psali také Gustav Meyrink, Alfred Kubin, Karl Hans Strobl a další. Spundovy tři romány o Paracelsovi⁴ tvoří pomyslný most mezi jeho magickou fází a érou velkých historických románů, v nichž se Spunda věnuje historii Gótů v období stěhování národů⁵, ale také renesančním příběhům a postavám.⁶ Další významnou složku jeho díla pak tvoří cestopisy, romány a kulturně historická pojednání o antice, antickém i současném Řecku, z nichž největšího úspěchu (trojího vydání) dosáhl „mytologický román“ *Minos oder die Geburt Europas* (1931).⁷ Václavěk podrobně analyzuje Spundovo dílo, ukazuje jeho ideové konstanty a souvislosti jednotlivých fází, rekonstruuje Spundův umělecký i světový názor a apostorfuje ho jako „přesvědčeného Evropana a kosmopolitu“. Václavkova studie zůstává dodnes základní četbou pro všechny zájemce o dílo Franze Spundy – kterých v posledních letech přibývá – jak dokládá například relativně úctyhodný seznam sekundární literatury z posledních zhruba dvacet let ve svazku *Franz Spunda im Kontext* vydaného 2015 péčí olomouckého *Centra pro výzkum moravské německé literatury* v olomouckém univerzitním nakladatelství.

Spundův román *Der Herr vom Hradschin* není z literárně estetického hlediska žádný klenot světové literatury, nýbrž je to dlouhodechý, velmi konvenčně vyprávěný historický román, jejíž hlavní postavou je Karel IV. Spunda vypráví odborníkům i laikům dobře známá fakta a jednotlivé uzlové body Karlova života – od křtin přes věznění na Lokti a Křivokláte, násilné odloučení od matky Elišky Přemyslovny, odsun na dvůr francouzského krále Karla Sličného, kde se mu dostalo tehdy obvyklého vzdělání mladých šlechticů, kde také změnil své původní české jméno Václav na kosmopolitní Karel a kde měl být vychován ve francouzském duchu, aby se posléze stal povolnou figurkou na šachovnici francouzských velmocenských plánů. Z tohoto důvodu – aby ho k francouzskému trůnu připoutal ještě silněji – dává mu král Karel v dět-

/4/ *Magische Unterweisungen des edlen und hochgelehrten Philosophi und Medici Philippi Theophrasti Bombasti von Hohenheim, Paracelsus genannt* (1923), *Paracelsus* (1925) a *Das Weltbild des Paracelsus* (1941).

/5/ *Wulfila* (1936), *Alarich. Roman der Westgoten* (1937) a *Das Reich ohne Volk* (1938).

/6/ *Tyrann Gottes. Der Roman des Papstes Bonifaz VIII. und seiner Zeit* (1940), *Geschichte der Medici* (1944), *Verbrannt von Gottes Feuer. Der Lebensroman Giordano Brunos* (1949), *Das mystische Leben Jakob Böhmes* (1961).

/7/ Biografické informace a úplnou bibliografii Spundova díla možno nalézt také ve slovníku moravských německých autorů (viz Fiala-Fürst 2002).

ském svazku za ženu svou neter Blanku z Valois. Po francouzské kapitole, která končí Karlovými studiemi na Sorbonně a fiktivním prvním romanticko-erotickým dobrodružstvím, je šestnáctiletý Karel povolán svým otce Janem Lucemburským do Lombardie, kde se dozví o smrti své matky a prožije první válečné tažení a první bitvu, která ho ale více než rytířskou pýchou naplňuje děsem: Při pohledu na bitevní pole u Modeny poseté mrtvými a raněnými ho napadá: „Bože, čím je sladkost vítězství proti tomuto hroznému utrpení?“ (Spunda 1942: 138)⁸ a přítel Ludewicus mu prorokuje: „Jsi příliš chytrý na to, aby ses stal hrdinou. Budeš zahradníkem a majordómem svého království, nikdy ale zářivým rytířem. Válka ti bude vždycky cizí.“ (134, 138) Z Itálie se Karel vrací do Čech a s nadšením, ale také s velkou uvážlivostí a obmyslností se ujímá zodpovědnosti za české království. Mnohokrát se pohádá se svým otcem, Blanka mu porodí první dceru Markétu, po (z Karlova pohledu) poměrně zbytečném, přesto úspěšném tažení na východ, je představen kruhu německých kurfiřtů, navštěvuje papeže v Avignonu a po prohrané bitvě u Kresčaku je v Bonnu rychle, skoro překotně korunován na německého krále. Zpátky v Čechách objevuje hojivou sílu karlovarských pramenů, oplakává smrt Blanky, bere si krátce na to Annu Falckou, táhne do Alsaska, rychle potlačuje povstání Rožmberků v jižních Čechách, žení se po Anině smrti s Annou Svídnickou a spolu s ní odjíždí do Říma dát se korunovat za císaře Svaté říše římské. Poté formuluje text Zlaté buly a dává ho v Metách schválit kurfiřtům. Anna konečně přivádí na svět následníka trůnu Václava, který je křtěn ve skoro hotovém Chrámu svatého Víta. Karel jedná s papežem Urbanem V., který by z Avignonu rád zpátky do Říma, Anna Svídnická umírá na otravu houbami, Karel se žení počtvrté – s Eliškou Pomořanskou, která mu porodí další dva syny, Zikmunda a Jana. Na konci svého naplněného života formuluje Karel nový právní řád, Majestas Carolina, ještě jednou jede do Francie, aby zavzpomínal na své dětství a mládí, po návratu do Čech rád inkognito prochází pražskými uličkami a s přáteli, kteří mu ještě zbyli, sedává na Hradčanech ve stínu vinné révy. Na smrtelné posteli žehná svým třem synům jako biblický patriarcha a umírá s klidným vědomím: „[N]ic není mrtvé, co jednou bylo živé. Ani ty nebudeš mrtvý, Karle,“ (520) což vyprávěč potvrzuje poslední větou románu „Karel zemřel, ale jeho duch žije ve zlaté Praze dál jako duch dobré míry a pořádku.“ (541)

Po této dějové zkratce pětisetstránkového románu, z níž by mělo být jasné, že se Spunda nezaměřil na nějaký specifický dějový úsek či jednotlivý motiv, nýbrž že chtěl skutečně zachytit celý Karlův život bez mezer a vynechávek v ucelené románové biografii, by mělo následovat další „povinné cvičení“, totiž zamyšlení nad tím, z kterých pramenů Spunda své znalosti Karlovy biografie čerpal, případně kde se dopustil změn (potlačení či naopak akcentace, vynechání či naopak přidání jednotlivých příběhů, zápletek, mo-

/8/ Všechny další citace pocházejí z tohoto vydání. Stranu citace uvádím přímo do textu.

tivů, postav), či snad dokonce „chyb“ oproti kanonizovaným historickým spisům. Leč toto cvičení přenechám profesionálním historikům, kteří se na rozdíl ode mě orientují v mase karlovské odborné literatury české i cizí proveniencie, a namísto toho čistě literárně-analyticky nastíním Spundovu vypravěčskou metodu:⁹ Autor vypráví – jak již bylo řečeno – velmi klasicky a konvenčně, na žádném místě v románu se neobjevují „rušivé prvky“ či „zci-zující momenty“ – jakými by např. mohly být zásahy do chronologie, náhlé změny perspektivy, úvahy či dokonce pochybnosti o spolehlivosti vypravěče, změny duktů, rytmu, druhu promluvy, odvádění pozornosti čtenáře od děje k procesu vyprávění či k artefaktu samotnému, porušování hranice mezi fikcí a realitou a mnoho dalšího – postupy, které si už na počátku 20. století moderní historická literatura mnohokrát vyzkoušela, které ale Spunda nijak nevyužívá, takže jeho román působí dojmem klasického předmoderního realistického románu z 19. století. Spunda chronologicky „spořádaně“ – někdy v dějové zkratce, jindy rozvláčně – vypráví příběh svého nanejvýš kladného hrdiny (s nímž, s jehož hodnotami, se čtenář může bez potíží identifikovat), obklopuje ho realisticky líčenými historickými kulisami, kontextem světových historických událostí, líčením slavností a bitev, přesnými daty, vedutami středověkých měst, ansámblem historických postav včetně jejich podrobně popsáných kostýmů a brnění.¹⁰

Z ansámblu vystupují jedna po druhé postavy, které hrály v Karlově životě nějakou podstatnější roli: Nejprve matka, nepoddajná, hrdá, svým lucemburským manželem pohrdaná Přemyslovna, kterou musí kralevic na rozkaz svého tvrdého otce v útlém věku opustit, což mu způsobí první závažné emocionální poranění. Pak francouzský královský pár, který se mu snaží láskyplně nahradit původní rozpadlou rodinu, pak Blanka, milovaná dětská nevěsta a její matka Mahaut ze Chatillonu, která se Karlovi stává náhradní matkou, Karlovi učitelé ve Francii, strýc Balduin v Německu, který mu otvírá oči pro velkou politiku i cesty k ní, pak učenci a umělci v Praze, oba duchovní, Milíč z Kroměříže a Arnošt z Pardubic, ke kterým Karel chová hlubokou úctu, zcestovalý a světa znalý Marignola, který Karla seznamuje se vzdálenými zeměmi a jejich myšlenkami, obdivovaný Petrarca, „pokušitel“ Cola di Rienzo, oba Parlérkové, stavitelé Prahy a nakonec i četné Karlovy manželky.

V české karlovské beletristice hrají Karlovy manželky podstatnou roli (vzpomeňme jen namátkou díla Jaroslava Vrchlického, Františka Kubky, Františka Kožíka, Ludmily Vaňkové a mnoha dalších) – ve Spundově románu

/9/ Budu při tom užívat klasické terminologie Petersenovy (1993) ve svém překladu.

/10/ Touto formulací úmyslně narážím na lehce posměšné hodnocení romantického autora triviálních historických románů Fouquého z pera duchaplného vídeňského historika kultury Egona Frieddella, který o Fouquému píše (což by se dalo použít i pro Spundu): „[...] jeho postavy nejsou víc než vycpaná brnění. Mistrovskou psychologickou charakteristikou oplývají jen jeho koně.“ (Friedell 2002: 987)

je čtyřem královským chotím sice také věnována jistá, řekněme kronikářsky povinná, pozornost, ale všechny jsou pohříchu funkcionálními figurami, jsou v románu jen proto, aby pomohly vytvořit další, privátně-psychologickou, dimenzi Karlovy osobnosti. Karlova manželství jsou (historicky korektně) chápána jako instituce k „výrobě“ následníka trůnu, manželské či námluvní scény jsou vyprávěny rychle, bez zalíbení v námětu, bez velkého vyprávěčského angažmá. Např. třetímu manželství předchází tato skoro burleskní scéna výběru správné nevěsty:

Z rodokmenů, které mu předložili, vybíral ty nejpłodnější rodiny [...] Když otevřel jednu ze zásilek, smála se mu ze slonovinového rámu vstříc tvář statného selského děvčete. [...] Takhle má vypadat děvče, které se chce co nejdříve stát matkou! (382)

Námluvy Anny Svídnické jsou pak otázkou pouhých několika dalších řádků a poté, co konečně přivede na svět následníka trůnu, může klidně zemřít na otravu houbami, stejně jako může následná Eliška nemotivovaně a nevysvětleně prostě zmizet z děje hned poté, co porodí Zigmunda a Jana. Aby ale přece jen uspokojil také čtenáře očekávající od velkého historického románu i velké historické vášně a lásky, připsal Spunda Karlovi do cesty ještě dvě další ženy, dvě fiktivní postavy: první Karlovu francouzskou milenkou, vdanou a týranou André, a tajemnou, mysticky záhadnou ženu od Vltavy. Tyto dvě ženské postavy (byť ani ony nečiní z románu nějaký ohňostroj milostných motivů byť třeba vzdáleně srovnatelný např. s Kubkovými *Karlštejnskými vigiliemi*) tvoří spolu s několika dalšími relativně skromný personál fiktivních postav (postav s reálnými historickými předobrazy je samozřejmě mnohem více). Za zmínku stojí ještě zahradník Férou, kterému malý Karel na francouzském dvoře rád přihlíží a který ho skrze květinu učí „být dobrým zahradníkem“, správcem a vzdělavatelem věcí svěřených mu do péče. Tento motiv provází Karla celý život, je jedním z leitmotivů postavy, předposlední kapitola románu nese titul „Die Weisheit des Zahradnik/Zahradníkova moudrost“ (pro Karla-zahradníka se v románu bez výjimky užívá českého pojmenování). Další zajímavou fiktivní figurou je Libuše (v románu v německé ortografii Libuscha¹¹⁾, mytologická pramáti Přemyslovců a obecně Čechů, která je ovšem ve Spundově románu také ztělesněním temných, pohanských a mystických sil, které se sem tam snaží zmocnit Karlovy zbožné duše: „Ale i démoni mu byli blízcí a dychtili po něm, po potomkovi tajemné Libuše. Skrze ni byl beznadějně spoután s temnými silami země.“ (446) Libuše nabývá v průběhu děje stále hrozivějších rozměrů a vlastností, ohrožuje Karla

^{11/} Zpracováním postavy kněžny Libuše se Spunda staví do dlouhé řady českých i německých literárních děl věnovaných této mytické postavě. Srov. Frenzel 1998.

i jeho blízké, zdá se být nakonec odpovědná za smrt Anny Svídnické i Arnošta z Pardubic.

Dvě vedlejší (nyní už zase reálné historické) postavy jsou Karlovi blíže a stojí centrálněji než ostatní: jednak (pochopitelně) otec, král Jan Lucemburský, a jednak Jan Očko z Vlašimi, na začátku románu mladý klerik, který pak Karla provází celým životem, od křtu až k poslednímu pomazání, a který v roli pražského arcibiskupa (po smrti Arnošta z Pardubic) promlouvá nad Karlovou rakví. Postavou Očka se eminentně pražský román stává románem moravským a olomouckým, neboť začíná – nikoli v Praze – nýbrž rozpustilou hrou mladých kleriků na dómském návrší v Olomouci, nevynechá jedinou Karlovu cestu na Moravu, činí Očka (který je zhusta označován epitetem *constans* „der Mährer/Moravan“) nejdůležitější vedlejší figurou, často „hláskou troubou“ vypravěčových názorů, Karla líčí jako moravského patriota (při pohledu na moravskou, nikoli českou zem se v mladém králevici vracějícím se z Francie a Itálie do vlasti vzdemou patriotické city) a kreslí Moravany jako věrné Karlovy poddané, kteří jsou na rozdíl od „hádavých a rebelantských Čechů“ (24) poddajní, klidní a spolehliví.¹²

Král Jan je postava ambivalentní: Na jedné straně je v navyklém duktu (trivializované české historie) označen (ansámblem vedlejších postav – zde chórem cechovníků v pražské hospodě) za „lumpa, který prohýří všechny naše těžce vydělané peníze“ (10), za „prohnaného rváče, za cizáka, který drancuje Čechy [...] a v kruhu svých francouzských spoluhodovníků si z nás Čechů tropí šašky“ (12). Anebo: „Slované na východě mu byli odporní, opovrhoval jejich jazykem i jejich mravy. Do Prahy přišel jen, aby tu posbíral peníze, které pak na západě rozházel.“ (36) Vojenskou silou láme pln zuřivosti opozici české šlechty: „Raději promění celé Čechy v poušť, než aby nasadil uzdu svému vzteku,“ (37) a stejně tvrdě trestá i odpor královny Elišky – milované všemi českými poddanými. Na druhé straně líčí Spunda Jana Lucemburského jako šikovného „sňatkového politika“, který chytře upevňuje lucemburskou rodovou državu, jako mazaného vyjednavče ve stále žhavém sporu mezi německým císařem a papežem, jako otce, který má se synem Karlem „velké plány“ a nakonec jako posledního velkého rytíře své doby. Jeho smrt v bitvě u Kresčaku (kde bojoval v první linii: „Král musí stát v čele svých vojsk, jinak není král“ (276) doprovází vypravěč fanfárou: „Zemřel jako rytíř kulatého stolu, jako největší hrdina, kterého země kdy nesla.“ (279) I Karlův vztah k Janovi jako otci neustále osciluje mezi dvěma extrémy: Na jedné straně ho Karel nenávidí za jeho chladnou tvrdost a vypočítavou bezcitnost, na druhé straně ho ovšem obdivuje a cítí k němu vděk (zásadně ale vždy jen ve chvílích, kdy je Jan daleko): „Hledal někoho jako byl jeho otec, který by

/12/ Tato česko-moravská dichotomie byla v povědomí už od 19. století, literární výraz ji vtiskli například německy píšící Moravané Josef C. Weiser svou básnickou sbírkou *Welehrad* (1862) či Ferdinand von Saar eposem *Hermann und Dorothea* (1902).

uměl upírat pohled do dálky, který by znal zákony tohoto světa, nedal se jimi ale spoutat, který by věděl, že nebezpečí je skutečným kořením života.“ (99) Anebo podobně: „Karel cítil, že mu otec chybí, byť býval vznětlivý a nespravedlivý. Ale jako mistr politického umění mu byl nepřekonaným příkladem a vzorem.“ (232)

Všechny postavy a události kolem Karla jsou autorem přehledně „organizovány“ tak, aby tvořily smysluplný, pochopitelný, často i logicko-kauzální řetěz vlivů, motivací a formujících zásahů, takže Karlův život se jeví jako přímá cesta od zaslibujícího počátku až k úspěšnému konci, jako naplňování predestinovaného poslání – bez zbytečných odboček a pochybností. Karel je jediná figura, do níž má vypravěč „vnitřní vhléd“,¹³ kterého občas – byť nesystematicky – využívá (aniž by se tím ovšem nějak zvětšila psychologická hloubka románu), takže někdy funguje postava Karla IV. jako tzv. „reflektor“: jeho pohledem jsou líčeny a hodnoceny některé děje i zásadní ideje.

Čtyři leitmotivicky se vracějící tematické komplexy vázané k figuře Karla IV. nám umožní pohlédnout do ideového podloží románu a odpovědět na původně formulovanou otázku po jeho ideologickém ovlivnění: téma religiozity, vládnutí, národa a říše.

K prvnímu tématu: Karlova hluboká zbožnost, která bývá v literatuře vědecké i beletristické jednou z hlavních charakteristik tohoto muže vládnoucího už na prahu renesanční doby, ale ještě pevně zakořeněného v myšlenkovém světě gotiky, hraje ve Spundově románu spíše vedlejší roli. Církev jako mocenská instituce je zde zhusta a celkem paušálně kritizována (jen v olomoucké dómské kapitole je pojata jako ráj na zemi), stálými šarvátkami se projevující rozkol mezi světským a řádovým duchovenstvem komplikuje Karlovi vládnutí a oběma stranám nepřínosný, leč trvalý zápas mezi císařem a papežem tvoří dobový kontext biografického vyprávění. Tři velké Karlovy počiny na duchovním poli, zřízení pražského arcibiskupství, stavba Svatovítského chrámu a oživení staroslověnské tradice jsou zmíněny jen letmo a na okraji, jedno padne jméno Jan Tauler, jednou jméno Wicleff – v souvislosti s jakousi moderní „mystickou herezí“.

Větší roli než institucionalizovaná religiozita hrají ve Spundově románu v Karlově životě zázraky. Nejméně čtyřikrát zázračně unikne smrti: V Lombardii se neotraví jídlem jako jeho druhové, protože jako zbožný muž přísně dodržuje velikonoční půst; spiknutí šlechty proti němu ukončí náhlá bouře; dalším zázrakem je zachráněn ze zajetí zrádného benátského kapitána a nakonec mu zázrak odmete z cesty zarytého nepřítele a konkurenta, císaře Ludvíka Bavora, který přesně ve správnou chvíli zahyne při lovu medvědů. Karel ani v nejmenším nepochybuje o existenci „světa mimo dosah lidských

/13/ Řečeno dnes v bohemistice používanou Genettovou terminologií (která je ale pro laiky nezabývající se přímo naratologií poměrně neprůhledná, a proto jí neužívám) jde o „vnitřní fokalizaci“.

smyslu“ (145), ví ale také, že součástí tohoto světa jsou i temné, mystické a pohanské síly, které se sápu po jeho duši, a – vázány na postavu Libuše a tajemné ženy od Vltavy – i nebezpečné a strhující erotické hloubky.

Téma vládnutí se otevírá Karlovým již zmíněným odporem k válčení a předsevzetím, které učiní už na cestě z Francie a z Itálie do Čech:

Pustí se do svého úkolu, který mu ležel na srdci, klidně a s rozmyslem [...] Nedoutnala v něm ctižádost osvědčit se v kdovíjakých dobrodružstvích. [...] Válka měla z těchto končin navždy zmizet, všude měl zavládnout mír a jednota. (151–152)

Od tohoto okamžiku propůjčuje Spunda Karlu IV. spíš image moderního úředníka než středověkého vládce. Už se svým prvním zadáním, s úpravou daní, se Karel porovná tak skvěle, že ho polský král Kazimír žádá o radu a zkušené daňové úředníky pro provedení podobné daňové reformy v sousedním Polsku. Karel je apostrofován jako člověk, „který byl zvyklý každou maličkost propočítávat a odměřovat“ (208), a tento jeho povahový rys je také míněn poslední větou románu: „Karel zemřel, ale jeho duch žije ve zlaté Praze dál jako duch dobré míry a pořádku.“ (541) Zároveň Karel dobře ví, že pořádek a blahobyt mohou vzkvétat jen v míru – Spunda opakovaně zdůrazňuje Karlovu mírotvornost – a to je podle mého názoru Spundovo zřetelné poselství pro válečný rok 1942. Část závěrečné pasáže shrnující v nepřímé řeči postavy/„erlebte Rede“ Karlův bohatý život tedy možno považovat za jednu z centrálních výpovědí románu:

Čechy, Morava, Slezsko s Opavskem, Těšínskem a Ratiboří, Lužice a Horní Falc, Braniborsko až daleko za Havelu a velký kus Pomořanska: to byla moc, kterou předtím ještě žádný císař neshromáždil v jedné ruce. A všechny tyto zisky bez jediné války [...] na tento výkon mohl být Karel právem hrdý. (477–478)

Vzhledem k datu a místu vydání románu – Protektorát 1942 – je snad ještě překvapivější než Spundovo mírové poselství jeho postoj k národnostní problematice, ke vztahu Čechů a Němců. Pro hlavní postavu Karla IV. hraje jeho dvojí národnostní (v historickém kontextu správněji: etnické) zakotvení zásadní úlohu: Už během křtu vědí Češi (v románu označovaní jako „die Böhmen“, nikoli „die Tschechen“), že: „Královna z něj vychová pravého vlastence.¹⁴ Ale král z něj udělá Lucemburka nebo polovičního Francouze.“ (12) A král Jan se při křtu – poté co se malý Karel usedavě rozpláče při pohledu na francouzského rytíře – ptá: „[M]aminčin český mazánek z tebe určitě

/14/ Věta v originálu zní: „[D]ie Königin wird [ihn] zu unserem echten Landsmann erziehen,“ přičemž Landsmann znamená „krajan“ či „obyvatel stejného kusu země“. Můj překlad „vlastenec“ je poněkud příznakový, směřem k obrozenecké a nacionální terminologii 19. století.

nebude, Francouze rád nemáš, tak že by z tebe nakonec byl Němec?“ (22) Změnu jména ze slovanského Václav na internacionální Karel malý hrdina nejprve těžko nese a vyčítá si ji jako zradu na přemyslovském odkazu. O to odhodlaněji se po návratu z ciziny vrhá na studium českých dějin a českého jazyka¹⁵ a veškeré své konání podřizuje jedinému cíli, „pozvednout Čechy k nové moci a velikosti“ (149). Přesto v něm dvojí etnické zakořenění bez ustání zápasí, ještě v závěrečných pasážích románu můžeme číst: „Německá krev v něm zápasila se slovanskou. Stále výrazněji se posouval na otcovskou stranu, zatímco matka po něm v oživené vzpomínce jen bezmocně vztahovala ruce.“ (447) Němectví tedy v Karlovi vítězí – a je také (i bez vazby na hlavní postavu) vítězným principem celého románu, leč – a to je na Spundově díle překvapivé a cenné – bez toho, aby vše české bylo ponižováno, potlačováno a definitivně poraženo. Román nezastává pozice německého nacionalismu – jak bychom v těchto letech od německy psaného románu z Protektorátu asi očekávali – nýbrž pozice českého zemského patriotismu/„böhmischer Landespatritismus“ – velmi podobně, jako to činili na počátku zmiňovaní romantikové z Moravy a Čech. Tak Karel při četbě starých kronik konstatuje:

Mnoho věcí mu připadalo surových a divošských, ale přece všude viděl vítězit vůli k dobrému. Češi jsou dobromyslný lid, jen si přejí, aby byli respektováni a milováni.“ (289)

Anebo:

„Němci musí Čechy chápat – a naopak. [...] Němec se nesmí nadutě naparovat jako pán, nýbrž se musí jako chápající správce¹⁶ vcítit do slovanské duše. (447)

Anebo Karlova odpověď na neutichající a stále znovu se probouzející a jiskřící napětí mezi Čechy a Němci:

Neproplétá se snad ve vašich rodinách české a německé? Kdo z vás Čechů může tvrdit, že nemá ani kapku německé krve v žilách? A kdo z Němců v Čechách? (513)

A pak moravská národnostní idyla:

Jestli někdo mluvil německy nebo česky, tam bylo jedno. Tam jsme byli na Moravě, kde nebylo nenávisti mezi oběma zemskými jazyky. Že by to tady v Čechách mělo být jiné? Ne, to se Očkovi nelíbilo. (16)

/15/ V románu se vyskytuje mnoho českých slov – napsaných vždy korektně včetně správné diakritiky – například „maminko“, „cizinec“ a „našinec“, „miláčku“, „nebojte se“, „chlapci“, „náš Karel císařem!“, „zahradník“ atd.

/16/ V originálu stojí dokonce „Hausvater“ (otec rodiny), což svědčí o tom, že Spunda chápal zemský patriotismus, mírové spojení Čechů a Němců v jedné zemi, jako velmi těsný, až rodinný svazek – samozřejmě v intencích organického myšlenkového modelu zděděného z německé romantiky.

Zemský patriotismus byl ovšem v roce 1942 samozřejmě dávno obsoletním a neaplikovatelným modelem soužití Čechů a Němců; Spundovy věty zní, jako by je vyslovil Bernard Bolzano a svědčí snad o autorově bezbřehé politické naivitě a slepotě vůči reálné situaci (kterou Spundovi – jako základní postoj k realitě – přisuzuje i Ludvík Václavek). Ale ty věty tu jsou, byly napsány a vytištěny v roce 1942, v roce heydrichiády.

A stejně málo, jako se dá mluvit o nějaké nenávisti k Čechům, nedá se ani – i to je necelý rok po formulaci plánu „konečného řešení“ překvapivě – mluvit o nenávisti k Židům, o antisemitismu, který by tendenčně v románu vládl. Sem tam se, pravda, objeví nějaké antisemitské kliše – například při opakovaných nárcích jednotlivých postav i hlavního hrdiny nad židovskou lichvou či při líčení zanedbaného a špinavého pražského ghetta („Bylo beznadějně chtít vyčistit židovské ghetto, tak se Karel rozhodl ponechat ho v jeho staleté špíně.“; 222), pak je tu ale zase tato věta: „Někdy ho kroky zavedly do židovského ghetta. I tam občas potkal učeného člověka, rabína...“ (515), věta, která samozřejmě nemůže být důkazem nějakého Spundova bojovného filosemitismu, neboť je stejným kliše jako věty předchozí, ale ve srovnání s dobovými divoce antisemitskými spisy a s realitou holocaustu je přece – jak pravím – přinejmenším překvapivá.

Zemský patriotismus je ve Spundově románu ovšem podřízen vyšší ideji, ideji říše, německé říše. Ať už Spunda či Karel (Spunda skrze svého Karla) považují Čechy za jakkoli rovnoprávné s Němci, přesto „by Češi nikdy neměli zapomenout na to, že žijí uprostřed velké německé říše“ (289).¹⁷ Spundova říšská idea, kterou vkládá do úst a do myšlení své hlavní postavě, je jakousi paralelou „evropanství“, přívlastku, který římskému císaři zhusta přivěšovali pováleční čeští historikové, je jednak dobově vázanou ideou (román vyšel v devátém roce „tisícileté Třetí říše“) ale je i Spundovou originální myšlenkovou konstrukcí, kterou rozvinul už ve svých „gótských románech“. Říše, pojem, který už chlapce Karla přivádí k hloubavému přemýšlení, tak že od svých učitelů Petra Rogera a Balduina opakovaně žádá vysvětlení, objasnění, vyprávění, je výsostně duchovní, religiózní a utopická idea, nikoli reálný politický, mocenský útvar:

Říše je jako chrám a kdo ke světovému chrámu příští říše přiloží byt' jen jediný kámen, učinil velký skutek [...] Jde o víc než o polnost i města. Až když se vzdáš světa, nalezneš Říši.“ (104)

Říše! Je jako slunce, jako oživující záře, která přichází shůry. Je víc, než o ní můžeme kdy vypovědět, protože je božská i lidská zároveň. My lidé můžeme

17/ Spunda znovu užívá organické metafory: „[...] sie leben eingebettet im großen Deutschen Reich.“

*vykonat jen půlku díla, ta druhá leží v rukou Božích. Pán nám v Říši přdestírá
tušení vyššího, božského řádu.“ (397)*

Tuto výsostně duchovní ideu Říše, nadpozemského útvaru, jehož možno dosáhnout jen trpělivou, odříkavou, zbožnou a mírovou cestou provázenou Božím požehnáním, a nikoli válkami a násilným podmaňováním, staví Spunda – to si troufám říci – do výmluvné opozice vůči Hitlerově ideji Třetí říše a jeho právě probíhající zničující válce.

LITERATURA

FRENZEL, Elizabeth

1998 *Stoffe der Weltliteratur* (Stuttgart: Kröner Verlag)

FRIEDEL, Egon

2002 *Kulturgeschichte der Neuzeit. Sv. II* (Mnichov: DTV)

GENETTE, Gérard

1988 *Narrative Disourse Revisited* (Ithaca: Cornell University Press)

HROCH, Miroslav

1999 *Na prahu národní existence* (Praha: Mladá fronta)

KAREL IV.

2015 *Vita Caroli* (Praha: Nakladatelství Omega)

LÉBLOVÁ, Silvie (ed.)

2002 *Lexikon deutschmährischer Autoren* (Olomouc: Univerzita Palackého)

MOTYČKA, Lukáš (ed.)

2015 *Franz Spunda im Kontext* (Olomouc: Univerzita Palackého)

MÜHLBERGER, Josef

1981 *Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen 1900–1939* (München – Wien: Langen Müller)

PETERSEN, Jürgen H.

1993 *Erzählsysteme* (Stuttgart: Metzler)

SPĚVÁČEK, Jiří

1979 *Karel IV.* (Praha: Nakladatelství svoboda)

SPUNDA, Franz

1942 *Der Herr vom Hradschin* (Wien: Zsolnay)

STROHDORFER, Claudia

2015 „Die Zentralkommission zur Bekämpfung der NS-Literatur und der Fall Franz Spunda“, in MOTYČKA, Lukáš (ed.): *Franz Spunda im Kontext* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 163–170

VÁCLAVEK, Ludvík

2000 „Olmützer deutsche Dichter im 19. Jahrhundert“, in TOPOLSKÁ, Lucy – VÁCLAVEK, Ludvík (eds.): *Beiträge zur deutschsprachigen Literatur in Tschechien* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 127–140

2015 „Wodurch hat Franz Spunda die deutschsprachige Literatur bereichert?“, in: MOTYČKA, Lukáš (ed.): *Franz Spunda im Kontext* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 171–204

varia

SPECIFIKA ČESKÉHO SURREALISMU

Anja Tippnerová, *Permanentní avantgarda? Surrealismus v Praze*. Praha: Academia 2014

ZUZANA GABRIŠOVÁ

Surrealismus není mrtev. Pouze náš zájem o něj potřebuje oživit – a právě o to se ve své knize pokusila německá slavistka Anja Tippnerová. A snad více než pokusila, neboť čtyřsetstránková knížka s červeným obalem se čte jedním dechem, ač jde o vědeckou práci psanou věcným akademickým jazykem a opatřenou bohatým poznámkovým aparátem. Na záložce se dočteme, že jde o přepracovanou habilitační práci z roku 2009; od doby německého vydání tedy uplynulo pět let, aniž by to předkládané studii, v českém prostředí svého druhu ojedinělé, ubralo na aktuálnosti a přitažlivosti.

V následující recenzi se zaměříme na několik oblastí. Tou první bude obsahová stránka, tedy například jak je kniha uspořádána a zda je členění funkční, jaký zvolila autorka metodologický přístup a jestli se pro dané téma osvědčil. Dále se zastavíme u cílové skupiny a zvážíme, do jaké míry je takto komplexní a fundovaná práce vstřícná ke čtenáři, který by se bezpečně a do hloubky neorientoval v české a světové literatuře, dějinách a teorii umění, lingvistice, antropologii a dalších humanitních odvětvích, na jejichž poznatky Tippnerová neřídka odkazuje. Protože Akademií vydaná kniha je překladem z němčiny, bude nás samozřejmě zajímat také kvalita překladu a v neposlední řadě se zamyslíme nad přínosem studie v rámci stávajících teorií zaměřených na avantgardu a surrealismus.

Nejprve se tedy podíváme na členění knihy, na jeho přehlednost a funkčnost s ohledem na cíl studie, kterým je, jak se praví v názvu, zodpovězení otázky, zda se o tzv. „pražském surrealismu“ dá v časových souřadnicích uvažovat jako o nikdy nekončící avantgardě. Kniha je rozdělena do čtyř hlavních kapitol, jimž předchází úvod s anglickým názvem „*Why Surrealism, why now?*“, a po nichž následuje závěr nazvaný „aporie českého surrealismu“; studii uzavírají působivý seznam literatury a jmenný rejstřík. Zastavme se teď krátce u úvodu: autorka v něm popisuje několik oblastí svého badatelského zájmu o specifika českého surrealismu, zmiňuje metodické výzvy, se kterými se musela při svém výzkumu vyrovnávat (jak popsat toto „umění života“ bez výrazného příklonu k vnější či vnitřní perspektivě, jejichž spojení je jedním z určujících rysů surrealismu), současný stav bádání a komparatistiku (míra příklonu k francouzským předlohám a vzorům). Jako úvod do tématu plní tato část svou funkci poměrně dobře, ačkoli není jasné, jak koreponduje obsah s názvem, neboť odpověď na otázku, navíc ne zcela pochoitelně položenou anglicky, „Proč surrealismus, proč teď?“, bychom v textu hledali marně. Za další nedostatek může být považováno zbrklé zakončení, ve kterém snadno dojde k přehlédnutí zásadní informace o vlastním přínosu

autorky, která v posledním souvětí nepřilíši zřetelně nabízí „nové určení pojmu avantgardy“ (s. 15).

Pokud bychom orientaci čtenáře začali u názvu knihy („*Surrealismus v Praze*“), jeho jednoznačnost odkazuje k předmětu výzkumu, jímž jsou teorie a praxe pražské *Surrealistické skupiny* a nikoli například dějiny českého surrealismu v celé jeho šíři (autorka další odnože a autonomní skupiny zmiňuje, ale jejich činnost nerozvádí). Hlavním záměrem pak bude jednak zařazení tohoto fenoménu do uměleckého kontextu, tedy avantgarda, jednak jeho bližší určení, tedy „permanentní“. Čtenáři může být sympatické, že autorka v názvu signalizuje otazníkem („*Permanentní avantgarda?*“) možnost k zamyšlení, zvážení a tedy i spolupráci. Samotná kniha je přehledně rozdělena do čtyř kapitol, z nichž každá se skládá z úvodu, několika částí a resumé (až na poslední kapitolu, která přechází přímo v „závěr“). Tematicky autorka postupuje od obecnějšího ke konkrétnímu a dává tak čtenáři možnost seznámit se nejprve s vývojem surrealismu u nás (v první kapitole pojednávající o „estetické a sociální praxi pražských skupin od dvacátých do devadesátých let“) a teprve potom se ponořit do komplexnějších témat hlavních surrealistických pojmů a strategií („pojmy a teoretické strategie českého surrealismu“) a jejich užití v umělecké praxi („o umělecké praxi *Surrealistické skupiny*“) nebo se spolu s autorkou zamyslet nad pozicí „pražského surrealismu“ v širším kontextu jak uměleckém, tak kulturně-společenském („surrealismus mezi kulturní avantgardou a politickým disentem“). V poslední zmíněné kapitole se Tippnerová podrobně věnuje fenoménu avantgardy a zároveň mapuje postavení surrealismu ve sféře neoficiálních kulturních hnutí, jakými byly underground nebo disent, a chystá si půdu pro uvedení vlastní teorie, jež by měla nahradit dosavadní kategorizaci, která podle autorky neodpovídá potřebám českého prostředí ani povaze surrealismu.

Solidní teoretické zázemí doložené přístupy různých autorů v různých fázích vývoje avantgardy napomáhají alespoň průměrně poučenému čtenáři vytvořit si vlastní stanovisko, což, jak už bylo výše naznačeno, posiluje dojem partnerství a spolupráce oproti pouhé konzumaci cizích myšlenek. Tento rys se může jevit jako paradoxní vzhledem k tomu, že autorka se až na několik náznaků vyvarovala jak projevů osobních preferencí („Na zmíněném názoru je zajímavá *ignorance*, již surrealisté projevují vůči nanejvýš heterogenním uměleckým akčním formám v Praze šedesátých let.“; s. 166, zdůraznila Z. G.), tak i nevhodné politizace, která se nabízela zejména v poslední kapitole zmiňující underground a disent. Kniha se tedy svou erudicí i svým věcným tónem jasně řadí mezi vědecký, nikoli popularizační druh literatury. Přes nároky, které tím klade na čtenáře například vysokou mírou abstrakce, je velmi čtivá a neobjevují se v ní hluchá místa, jež by mohla vést ke ztrátě zájmu a pozornosti. Ani kapitoly věnované tvorbě jednotlivých členů Surrealistické skupiny nelze beze ztrát přeskočit. Tippnerová pracuje důsledně s pojmy, analogiemi i paralelami a vytváří tak sdělnou síť, jejíž žádná část není natolik

izolovaná, aby bylo možno se bez ní obejít. Při takovém množství informací ale nepřekvapí, že se najdou i místa méně přehledná. Například v kapitole „2.3 PASÁŽE: PĚT PŘÍSTUPŮ K ČESKÉMU SURREALISTICKÉMU MYŠLENÍ“ autorka uvede téma slovy: „Pro český surrealismus mají největší význam ‚sen‘ a ‚humor‘.“ (s. 146), načež se na dalších dvou stranách k tématu humoru vůbec nevyjádří a po přiblížení významu snu přechází k poněkud vágnímu shrnutí „imaginativna“, což je navíc termín, který se v knize objevuje poprvé a naposledy, a tedy není jasné, v jakém vztahu je k běžně používaným a vysvětleným pojmům „imaginárno“ a „imaginace“. Také resumé druhé kapitoly je v porovnání s ostatními poněkud chaotické, ve smyslu uvedení témat, která se v předchozím textu nevyskytovala. Kapitola zaměřená na klíčové pojmy a strategie je tak nečekaně uzavřena obecnými tvrzeními o povaze surrealismu: „Surrealistické rešerše a poezie neuznávají žádný jiný zdroj produktivity nežli práci s textem a objektem.“ (s. 186); „Ambice surrealistů ve skutečnosti směřovaly k porážce strukturalismu, psychoanalýzy a marxismu na jejich vlastním poli [...]“ (s. 187) apod. Právě toto resumé je zajímavé explicitnějšími projevy osobního zaujetí, než s jakými se v „*Permanentní avantgardě*“ obvykle setkáváme, ale bohužel jako celek působí dojmem vytržení z kontextu.

Orientaci v náročném textu usnadní čtenáři i objasnění metodologického přístupu. V úvodu autorka svůj záměr vysvětluje následovně: „Naše bádání je nutně syntetizující, neboť potlačuje antinomické pozice ve prospěch vůdčí linie a rozpory ve prospěch vůdčích argumentů.“ (s. 14) Tippnerové tedy zjevně nejde o polemiku, ať už se surrealismem samotným nebo s názory dalších odborníků, ale o hledání podstaty a nové uchopení tématu. Tímto jednoznačným konstatováním jsou hned v úvodu usměrněna čtenářova očekávání ohledně typu informací, které by studie mohla poskytnout; neméně důležitá je skutečnost, že naplněním avizovaného postupu autorka ukazuje, že kvalitní a dynamická vědecká práce nemusí být za každou cenu kontroverzní.

Jako překladatelka recenzované knihy je uvedena Marie Brunová, jejíž jméno se objevuje i v poděkování, a to za „podporu při přípravě textu k tisku“ (s. 17). Nepochybně šlo o velmi náročnou práci, která přitom ve výsledku působí přirozeně a celistvě. Na internetu je o Brunové dostupná pouze informace, že nějakou dobu působila na Karlově univerzitě v Praze a ve své disertační práci se věnovala Jiřímu Weilovi.

Závěrem své recenze bych ještě jednou ráda vyzvedla klady knihy, kterými jsou především hloubka erudice při schopnosti jasně a věcně argumentovat, a tak udržet čtenářovu pozornost úctyhodných čtyři sta stran. Autorka si dokáže připravit půdu pro vlastní závěry, které organicky propojuje s teoriemi dalších odborníků i s poznatky jiných vědních oborů. V závěru prezentované přesvědčení o životaschopnosti surrealismu: „Surrealismus může flexibilně reagovat na požadavky doby [...]“ (s. 363) a zároveň zcela nový pohled na charakter českého surrealismu odpovídá na otázku položenou

v názvu knihy: „Surrealismus lze lépe popsat, pokud časovou metaforiku popisu nahradíme metaforikou prostorovou [...]“ (s. 357); „[t]opologický model, který surrealismus chápe jako jedno ze stanovisek k základním otázkám umění, se k popisu českého surrealismu hodí podstatně lépe nežli historicky orientované modely. Popisy avantgardy a surrealismu jsou většinou diachronní, avantgardu lze ale lépe popsat ‚geograficky‘ pomocí teritorií, míst děje, periferií a center.“ (s. 359) Přistoupíme-li na tento výklad – a čtenář, který až do této chvíle pozorně sledoval argumentaci Tippnerové, nebude mít patrně mnoho důvodů nesouhlasit –, můžeme si na otázku „Permanentí avantgarda?“ odpovědět kladně. „Permanentní“ ve smyslu „nadčasová“, neomezovaná požadavky na evoluci a estetickou inovaci, taková je avantgarda Anji Tippnerové.

OVĚŘENÍ MÍSTO OBJEVU

Lubomír Doležel, *Heterocosmica II. Fikční světy postmoderní české prózy*. Praha, Karolinum 2014

ADAM KAZMÍŘ

V říjnu 2014 vyšla doposud poslední publikace doyena české literární vědy Lubomíra Doležela. Jak napovídá sám název, jedná se o myšlenkového pokračovatele prvních *Heterocosmik* (1997, česky 2003). Souvislost s další Doleželovou knihou, *Fikcí a historií v období postmoderny* (2008), odhaluje až úvod. Zde totiž Doležel označuje *Heterocosmica II* za „poslední díl své ‚trilogie‘ o možných světech“ (s. 8). Před čtenářem tím vyvstávají dvě zásadní otázky: a) nakolik je Doleželova nová kniha srozumitelná bez znalosti předchozích; b) nakolik jsou *Heterocosmica II* schopna prohloubit stávající chápání fikčních světů, obzvláště když sám Doležel hned v první větě připouští, že „tato kniha není teoreticky objevná“ (s. 7). Vezměme to však popořádku.

Úkoly, které si Doležel vytyčuje, jsou dvojí. Za základní poslání knihy označuje analýzu českých prozaických děl s pomocí fikční sémantiky možných světů, jelikož těm se v *Heterocosmikách* ani ve *Fikci a historii* nevěnoval. Materiál, který si Doležel k analýze vybírá, však příliš tomuto vymezení neodpovídá. Mezi autory, jež jsou tradičně označováni za tvůrce postmoderních próz, se totiž objevují i taková jména, jako jsou Egon Hostovský, Karel Čapek, Václav Řezáč či Bohumil Hrabal. Nejedná se o přehmat, Doležel na tvorbě těchto autorů dokládá vztah mezi postmoderní světotvorbou a technikami moderny. Zatímco moderní narativní texty neutralizovaly distinktivní rysy jazykové výstavby a kombinovaly různé perspektivy, aby narušily přehlednost konstruovaného fikčního světa – Doležel se zde odvolává k závěrům, k nimž dospěl už v *Narativních způsobech v české literatuře* (1973, česky 1993) –, postmoderní díla ruší stabilitu světů aleatorickou metodou, jež „generuje text, ve kterém jsou konvenční logické, sémantické a syntaktické vztahy mezi výrazy nahrazeny sledem čistě náhodným. [...] Náhoda jako obecný konstrukční princip rozmetává všechna omezení vložená na různá umění: koherenci textu a vyprávění v umělecké literatuře, harmonii barev a spojitost obrysů v malířství, tóniny a akordy v hudbě [...]“ (s. 164). Aleatorická metoda je tak podle Doležela logickým vygradováním modernistických tendencí. Druhým cílem knihy je pak blíže přihlédnout k poznatkům současné české literární vědy o narativu, fikci a vztahu mezi fikcí a historií. Doležel napříč textem uvádí drobné odkazy na tvrzení ostatních teoretiků, jež korespondují s jeho tezemi. Ty, jež se od jeho pojetí odchyľují, však hned na úvod paušalizuje jakožto nepochopení: „Ukázalo se, že [...] musím své teoretické principy důkladněji vysvětlit, ale nemusím je zásadně měnit.“ (s. 8) Úroveň reflexe je tak značně nevyrovnaná.

Heterocosmica II jsou rozdělena do tří částí. První cyklus rozvíjí typologii fikčních světů založenou na rozdílných způsobech užití aletické modality. Tu Doležel představil již v *Heterocosmikách*. Zde ji však uvádí v modifikované podobě. Nově totiž vedle světů *realistních* (přirozených), *fantazijních* (nadpřirozených), *hybridních* a *dvojdomych mytologických* vyčleňuje podtyp *dvojdomy kouzelný*, v němž je „hranice mezi světem přirozeným, lidským a světem bytostí nadpřirozených [...] oslabena“ do té míry, že „[...] nadpřirozené bytosti mohou obývat prostory oddělené od prostorů lidské existence, [...] nic nebrání jejich interakci a komunikaci s postavami přirozenými“ (s. 22). Nijak se však nevyjadřuje k podobnosti mezi kouzelnými a rámovanými fantazijními světy, například tím z *Gulliverových cest* (1726). Vždyť ve Swiftově románu taktéž existuje dvojdomy svět – příslušník přirozeného světa, Gulliver, proniká přes hranici do světa nadpřirozeného, Lilliputu, aj. A obdobně jako duchové z kouzelných světů může pouze Gulliver obývat i prostory, jež jsou *oddělené* od prostorů, do nichž pronikl. Nebo jsou snad Indie a Japonsko z *Gulliverových cest* taktéž nadpřirozenými prostory? Určuje snad směr pohybu přes hranici mezi světy, o jaký typ fikčního světa se jedná? Doležel na tyto otázky neodpovídá, omezuje se na konstatování, že fantazijní světy „jsou v moderní fikci vzácn[é]“ (s. 22). Podezírám jej, že tak činí proto, aby mohl zdůraznit rozdíl mezi klasickými narativními texty, pro něž jsou typické homogenní fikční světy (realistní a fantazijní), a moderními a postmoderními texty s heterogenními světy dvojdomy a hybridními. Touto kličkou tak potvrzuje svou domněnku o moderním mýtu vyřčenou v *Heterocosmikách*. Jeho vývoj v české literatuře pak sleduje od plochých hybridních světů Karla Čapka až po komplexní dvojplánové světy Michala Ajvaze. V druhé části knihy Doležel demonstruje na rozsáhlých analýzách děl Václava Řezáče, Karla Pecky, Milana Kundery, Bohumila Hrabala, Daniely Hodrové a Jiřího Kratochvíla vývoj a fungování několika principů postmoderní světotvorné hry. Zrod této hry dává do souvislosti s metafikčním vypravěčským způsobem, jelikož ten je „podkopáním, ba absolutním odmítnutím autoritativního, ‚vševědoucího‘, nikdy se nemýlícího vypravěče klasické fikční prózy“ (s. 62). Od metafikce se dostává k tvorbě paralelních světů, jako k ontologické hře se světem složeným z dvou časových oblastí. Vznik specifického postmoderního vyprávění pak hledá v narušování pragmatických a sémantických omezení er-formy a ich-formy – za jeden ze způsobů hry s ich-formovým vyprávěním Doležel uvádí posmrtná vyprávění, které přenáší narativní konvence er-formy na ich-formu (konkrétně se zbavuje vypravěčova informačního horizontu) – a ve vzniku polopřímé a smíšené řeči. Za vygradování těchto technik Doležel považuje koláž, jež umožňuje náhodně spojit rozdílné, ba protikladné tematické složky a oblasti, a nechat tak v postmoderní próze naplno vyniknout aleatorický princip výstavby fikčních světů. Za nejextrémnější podobu postmoderní světotvorby nakonec označuje logicky nemožné světy, které jsou umělými konstrukty stojícími

na opačném pólu než světy realistní. V třetím cyklu se Doležel zaměřuje na vztah fikce a historie. Základní otázkou, kterou si klade, je, jak vytvořit z fikčních světů legend světy historické, tedy takové možné světy, které jsou modely minulosti. Soudí, že tato transpozice je možná pouze tehdy, dojde-li k eliminaci či naturalizaci nadpřirozených částí. Svá tvrzení dokládá na analýze legend a antilegend o Janu Nepomuckém: „Je samozřejmé, že moderní dějepisec odmítá vstup do historického světa zázračným jevům, které se podle legendy odehrály po svržení Nepomukova těla do vltavských vod“ (s. 146). Zároveň při tom dokazuje, že „fikční svět nelze vystrnadit a nahradit jiným fikčním světem. Nepomucenská legenda nemůže být vyvrácena a odstraněna ze společenské paměti nepomucenskou antilegendou“ (s. 149). Tento závěr pak Doleželovi slouží jako podloží při zkoumání protifaktové historické fikce Jáchyma Topola *Kloktat dehet*. Demonstruje na něm tvrzení, že protifakt zakládá řád, který určuje podobu fikčního, protifaktového světa, stejně, jako je tento řád a svět schopna založit aletická narativní modalita. Pro její experimentálnost Doležel řadí protifaktovou historickou fikci mezi základní útvary postmoderní prózy.

Doleželova argumentace je srozumitelná a výborně vypointovaná, jednotlivé myšlenky se postupně doplňují, zaplétají, a vytvářejí tak komplexní mozaiku, která je schopna zachytit různorodost postmoderních narativních textů. Poněkud samoúčelně ale vyznívá shrnutí analýzy Kunderovy *Nesmrtelnosti*: „[...] v Kunderově románu je setřena hranice mezi úvahami o aktuálním světě a komentáři o fikčním světě proto, že jeho fikční svět je koneckonců neustále spjat se světem aktuálním.“ (s. 78) Stejně tak je poněkud zarážející, že si Doležel ve vztahu ke kouzelným fikčním světům, které jsou dnes – jak se domnívá – výsadou braku, postesává nad absencí cenzury, jež by zastavila přívál kýče a pokleslé literatury, zatímco v druhé části knihy poukazuje na fraškovitost národní literatury vybudované po válce komunisty přehlížeje, že ta byla dílem týchž cenzurních zásahů proti braku, jež v dnešní době postrádá. Po stylistické i gramatické stránce jsou *Heterocosmica II* vybroušeným textem, čtenář se může zarazit pouze nad atypickým tvarem „kvest“ (s. 27), kterým Doležel překládá anglické slovíčko „quest“, jež označuje hledání, pátrání, či nad chybějícími písmeny, např. ve slově „napřirozený“ (s. 22).

Nyní se však vraťme k dvojici úvodních otázek. Ačkoliv by se mohlo zdát, že čtenář, který není obeznámen s předchozími Doleželovými pracemi, bude ztracen, není tomu tak. V první části knihy je čtenáři poskytnut dostatek vysvětlujících odkazů a výňatků z *Heterocosmiku*, aby byl schopen se zorientovat v typologii fikčních světů a následně i v analýze způsobů postmoderní světotvorby. Doležel navíc staví své analýzy natolik důsledně a promyšleně, že jejich pochopení není obtížné ani pro ty čtenáře, jež nemají se zkoumanými fikčními díly žádné zkušenosti. Jedná se tedy o vysoce přístupnou teoretickou práci, která může zprostředkovat první kontakt se soustavou poznatků o fikčních světech i naprostým začátečníkům stejně snadno, jako může

obohatit i ty nejpozornější čtenáře dosavadní Doleželovy tvorby. *Heterocosmica II* nejsou druhým dílem v pravém slova smyslu, jak by se podle názvu dalo usuzovat. Jsou logickým vyústěním veškerého Doleželova teoretického snažení, a nejen toho na poli fikčních světů. Zde se již dostávám k druhé otázce. Doleželova nejnovější kniha poznání fikčních světů nerozšiřuje, ne-reviduje ani jej výrazněji neprohlubuje. Obdobně je tomu i se vztahem fikce a historie či pojetím klasických a moderních fikčních textů. Nevyvozuje ani zcela nové poznatky o technikách typických pro postmoderní prózu. *Heterocosmica II* skutečně nejsou objevným dílem. Odhalují však kompatibilitu a provázanost výše uvedených oblastí. Dokládají, jak tyto podmínily vznik nového, postmoderního typu narativního textu. Doleželův výklad tak sice neobjevuje Ameriku, ale rozhodně přispívá k prohloubení našeho chápání postmoderní prózy. Už jenom grácií, s níž Doležel potvrzuje dosavadní závěry své i ostatních literárních teoretiků a odhaluje doposud zastřené vztahy mezi modernou a postmodernou, si *Heterocosmica II* zasluhují čestné místo v současném literárněvědném diskurzu.

RIZIKA A MEZE AUTORSKÉ MONOGRAFIE. MARTINKŮV POHLED NA PŘEDSTAVITELE „MENŠINOVÉ“ LITERATURY ČESKÉHO TĚŠÍNSKA

Libor Martinek, Władysław Sikora (monografie). Opava,
Literature & Science, 2015

ANETA DAMBORSKÁ

Co by měla obsahovat autorská monografie o regionálním spisovateli? Jak by měla být strukturována a z jakého pohledu by mělo být dílo analyzovaného autora nahlíženo? Libor Martinek ve své nejnovější odborné publikaci *Władysław Sikora (monografie)* (2015) ukazuje jednu z cest, kudy se vydat. Může být ta jeho jednou z možných?

Libor Martinek se pojmy regionální a nadregionální v literatuře se zaměřením na česko-polské literární vztahy zabývá dlouhodobě. Svědčí o tom množství studií na toto téma v autorově bibliografii i odborné publikace s tituly *Region, regionalismus a regionální literatura* (2007) nebo *Życie literackie na Zaolziu 1920–1989* (2008), odkazy na vlastní odborné články a publikace přímo v textu autorské monografie, a rovněž ocenění za badatelskou činnost a šíření v oblasti literatury polské národnostní menšiny v České republice, např. Cena za překlady polské poezie v zahraničí udělená polským výborem UNESCO (2004), Cena Władysława Broniewského v kategorii zahraniční tvůrce – vědec (diplom Ministra kultury a národního dědictví Polské republiky) (2010) ad.

Je tudíž pochopitelné, že po literárněvědném ukotvení termínu regionalismus a literárněhistorických textech o spisovatelích českého Těšínska (v polskojazyčné literatuře území označované jako Zaolzie neboli Záołśi¹) se rozhodl zmapovat kompletní tvorbu jednoho významného literáta z této oblasti. Władysław Sikora (*1933, Bocanovice, okres Frýdek-Místek; dále též W. S.) je současný spisovatel – básník, prozaik, esejista, dramatik –, žijící v Českém Těšíně a píšící veškerou svou tvorbu polsky. Českému čtenáři byla prozatím představena pouze formou několika málo překladů v periodickém tisku.

Proč padla volba právě na Władysława Sikoru? Odpověď se v úvodu ani dále v samotné studii nedozvíme. Kapitola s názvem „Úvod“ totiž nenabízí metodologické východisko, kritéria výběru literáta ani zdůvodnění, co je cílem předkládané studie. Je zasvěcena životopisným údajům týkajícím se Władysława Sikory s jejich přesným datovým určením – doba a místo narození, rodinné poměry, vystudované školy a přehled zaměstnání. Podrobný biografický přehled postrádá pro literární historiky hodnotnou zmínku o rodinných příslušnících, kteří jsou taktéž literárně činní (pokud takoví jsou). Pouze na konci kapitoly v poznámce pod čarou se nachází zmínka o Sikorově

/1/ Dle řeky Olzy (česky Olše) protékající tímto územím.

synu Jackovi, který se, stejně jako otec, věnuje publicistice a psaní poezie. Co si ale představit pod označením „pozoruhodný básník“, kterým je Jacek Sikora Martinkem zhodnocen? Nebylo by příhodnější zařadit jeho dílo do kontextu současné polskojazyčné poezie na českém Těšínsku? Další důležitou informací, kterou v úvodu postrádám, je uvedení jazyka, v jakém Władysław Sikora píše. Přeci jen patří téma, které si autor studie vybral ke zpracování, k okrajovým zájmům českých literárních vědců a z úvodu lze tento poznatek vyčíst pouze mezi řádky.²

Jediné vodítko, vztahující se k zaměření monografie, se nachází v jejím závěru v „Ediční poznámce“. Píše se zde, že tato práce zahajuje ediční řadu Spisovatelé Těšínska opavského nakladatelství Literature & Science, „která si klade za cíl poskytnout čtenářům – zájemcům o literaturu Těšínského Slezska formou monografických profilů těšínských spisovatelů hlubší vhled do vývoje literatury (zejména beletrie) tohoto regionu, neboť ta se dlouhodobě nacházela a rozvíjela ve složité kulturní, společenské i politické situaci písemnictví na hranicích několika kultur“ (s. 111). Cíl je – alespoň pro nakladatele – jasný. Otázkou zůstává, kdo by měl být cílovým čtenářem.

Autor postupuje chronologicky s přihlédnutím k literárním druhům. Nejprve je představeno Sikorovo dílo souhrnně, začleněno do moderní polské literatury a do polské regionální literatury (kapitoly „Władysław Sikora – představitel moderní polské literatury českého Těšínska“ a „Władysław Sikora v kontextu polské regionální, ‚menšinové‘ literatury“). Martinek se patrně v těchto kapitolách snaží o „rozčlenění“ Sikorova díla na to, které přesahuje hranice regionu, a na to, kde se objevují silné regionální tendence. Mezi těmito hranicemi však nevede ostrou čáru, mnohé z děl jsou zařazeny do obou skupin. Z textu jasně nevyplývá, proč se autor těmito kritériím věnoval samostatně, jaké jsou mezi nimi rozdíly (až na nejzjevnější opozici – regionalismus versus nadregionalismus), v čem je Sikora ještě regionální a v čem už region přesahuje. Výklad by si zasloužil ještě závěrečné shrnutí, z něhož by vyplývalo, jaké postavení náleží dílu Władysława Sikory v polskojazyčné literatuře.

Následující čtyři kapitoly („Počátky literární tvorby Władysława Sikory“, „Sikorova básnická tvorba po roce 1968“, „Władysław Sikora – prozaik nelehkého životního osudu“ a „K charakteristickým motivům v poezii a próze Władysława Sikory“) jsou analýzami Sikorových básnických, prozaických a esejistických děl.³ Nejprve se Martinek zabývá Sikorovými básnickými počátky: od první časopisecky uveřejněné básně v polskojazyčném měsíčníku *Zwrot* z roku 1955, prvních tištěných básnických příspěvků v almanachu de-

/2/ V anotaci na zadní straně obálky knihy se nachází.

/3/ Stranou Martinkova zájmu zůstaly strojopisně rozmnožované Sikorovy texty, jež si jejich autor vydával svépomocí. Jejich výčet se nachází v kap. „Władysław Sikora – představitel moderní polské literatury českého Těšínska“. Rovněž není předmětem zájmu Sikorova publicistika roztroušená v periodickém tisku.

butujících polsky píšících literátů *Pierwszy lot* (První rozlet, 1955)⁴ a první vydané samostatné knize – sbírce básní *Próg* (Práh, 1961) k druhé sbírce lyriky *Lato* (Léto, 1966). Nejdůkladněji zpracovanou částí je diskuze nad Sikorovou básnickou druhotinou *Lato*. Svou originalitou vzbudila velký zájem jak polských, tak i českých kritiků. Napříč jazykovým a (nad)regionálním spektrem hodnotitelů byla vznášena otázka, zda tradiční, regionální témata venkova lze uchopit v moderním básnickém tvaru, s nímž přišel Sikora. Martinkovi se zde podařilo podat ucelený, nestranný pohled na celou událost prostřednictvím autentických ukázek z článků jednotlivých recenzentů. Sám se nepřiklonil k žádnému z názorů, pouze zaznamenal již napsané. Další rozbor básnické tvorby zahrnuje období, kdy Sikorovi nebylo dovoleno publikovat v Československu (za tzv. normalizace), a proto začal vydávat v Polsku (první byla básnická skladba z roku 1977 *Kareł*) a pokračuje lyrikou vydanou po roce 1989 (až po nejnovější dvojjazyčnou sbírku *Gęste było życie – Hustý život býval*, b. d., 2001). V kapitole „Władysław Sikora – prozaik nelehkého životního osudu“ je předmětem zájmu autorovo prozaické dílo – povídky, mozaikovitě pojaté románové útvary a eseje (převážně s literárněhistorickými náměty). V části o poezii analyzuje Martinek stěžejní témata a motivy každé básnické sbírky (mnohdy s ukázkami) a vyjadřuje se také k formální stránce básní. Velký důraz klade na recenzní ohlas a konfrontaci kritických hlasů (též s obsáhlými ukázkami). U každého prozaického textu je nejprve popsán děj (někdy až příliš dopodrobna). Dále, obdobně jako u poezie, je dílo interpretováno z hlediska tematického a formálního (demonstrováno na ukázkách z děl), doplněno o rozsáhlý sumář literárněkritických ohlasů s citovanými doklady. Shrnutím těchto částí Sikorova díla má být kapitola „K charakteristickým motivům v poezii a próze Władysława Sikory“. A jde opravdu jen o „sesbírání“ motivů společných více či méně všem dílům. Pro jejich rozdělení zvolil Martinek terminologii Alfreda Wolneho (1999: 167–171), jenž stanovil tři základní okruhy motivů poezie na Těšínsku. Z Martinkova závěru vyplývá, že Sikorovo dílo inklinuje v největší míře k první skupině, která zahrnuje „motivы země, domova, matky, otce, písně atd.“ (s. 78). Do zbývajících dvou kategorií jsou motivy ze Sikorova díla zahrnuty poněkud násilně a daly by se zařadit též do kategorie první. Motivы „nehodící se“ ani do jedné skupiny, ale přesto výrazné, jsou zde také zařazeny. V odstavcích o literárních proudech a směrech, z nichž Sikora vychází a na které navazuje, autor opakuje, co již konstatoval v prvních dvou kapitolách po „Úvodu“. Zmínka je věnována i jazykové stránce děl. Od odborné monografie, jak se v paratextech Martinkova studie prezentuje, bych očekávala důkladné analyticko-interpretační vhledy do každého ze Sikorových děl, které by dohromady utvořily celkový obraz poetiky díla daného autora. Martinek se do hlubších interpelačních výkonů nepouští.

/4/ Všechny překlady polských názvů děl jsou převzaty z recenzované knihy.

Výsledkem je zahlcení motivy a tématy bez dalšího výkladu, u próz doplněné popisy děje. Největší prostor je v kapitolách o poezii a próze věnován literárněkritickým ohlasům. V nich autor studie podává zkušený, nestranný pohled na dění v literatuře, v němž bylo dílo vydáno. Nebylo by v tomto případě přednější nazvat studii jako „Ohlas díla Władysława Sikory v dobové literární kritice, s přihlédnutím k (nad)regionální problematice“? Dostalo by se více prostoru autorově zhodnocení dobových recenzí i jeho vlastnímu zaujetí postoje, což by představovalo jednotný celek už díky kapitole „Recepce literární tvorby Władysława Sikory v České republice“, které je vyhrazena kapitola celá.

Další tři kapitoly doplňují celkový obraz mnohostranného díla Władysława Sikory. Již zmiňovaná kapitola „Recepce literární tvorby Władysława Sikory v České republice“ poskytuje přehled o několika málo překladech básní do češtiny, které vyšly v českém periodickém tisku. Většinu textu kapitoly tvoří přetištěná recenze na Sikorovu poslední básnickou sbírku *Gęste było życie – Hustý život býval* (b. d., 2001), již napsal sám autor monografie a která vyšla v časopise *Těšínsko* (Martinek 2003). Kapitola „Spolupráce Władysława Sikory s divadlem Bajka“ referuje o původních divadelních hrách, dramatizacích a překladech dramat, které spisovatel pořídl především během svého dramaturgického působení v tomto českotěšínském loutkovém divadle. Podstatnou část textu na úkor informací o samotných divadelních hrách tvoří stručná charakteristika, historie a dramaturgie divadla. Rozsahově nevelká poslední kapitola Martinkovy monografie „Władysław Sikora jako překladatel“ představuje souhrnně Sikorovo překladatelské dílo roztroušené po časopisech s důrazem na překlady českých a slovenských spisovatelů. Rozsáhlá translatologická bibliografie zahrnuje široké spektrum autorů české moderní literatury a představuje Sikoru jako významného překladatele a propagátora české literatury v Polsku na polskojazyčném území vůbec. Neocenitelným záslužným počinem je právě bibliografie překladů uvedená v poznámce pod čarou.

Kapitolou „Závěr“ končí průřez tvorbou všestranného spisovatele a publicisty Władysława Sikory. Martinek se v ní pokusil formulovat, v čem spočívá hodnota díla českotěšínského tvůrce. Tento text je přeložen do angličtiny a polštiny.

Následuje seznam pramenů (knižní vydání), literatury (knižní i časopisecká) a elektronických zdrojů. Martinek sepsal také „Ediční poznámku“ doplňující a dovysvětlující některé obsahové a formální stránky předkládané monografie. Poněkud nadbytečně obsahuje i poděkování firmě FINIDR, s. r. o., za peněžní pomoc při realizaci knihy, neboť je vyjádřeno i v samotném „Poděkování sponzorovi“ o několik stránek dál. Součástí jsou i dva lektorské posudky oponentů monografie – od Krystyny Kardyni-Pelikánové (v polštině) a od Martina Pilaře (v češtině), které dle Martinka „každý z po-

někud jiného úhlu pohledu – zařazují naši práci do kulturních, zejména literárních, ale i společenských souvislostí vývoje i současnosti literární tvorby polské národnostní menšiny na českém Těšínsku“ (s. 110). V neposlední řadě je studie doplněna o jmenný rejstřík, abstrakt (v češtině a angličtině) a klíčová slova (také v češtině a angličtině).

Záslužnou částí jsou překlady z poezie Władysława Sikory (konkrétně sedm básní ze sbírky *Nim sady nas wyręczą* z roku 1996), které převedl sám Martinek. Škoda jen, že nejsou uvedeny originály básní v polštině, jež by uvítal především bilingvní čtenář. Na úplný konec je připojena fotografická příloha (fotografie pocházejí z rodinného archivu W. S.), zachycující spisovatele od dětství do současnosti.

K některým kladným a záporným rysům jsem se vyjádřila již v odstavcích o kapitolách, v nichž se nacházely. Zbývají ještě ty, které se týkají monografie jako celku. Od začátku četby jsem si kladla otázku, jakému čtenáři je tato publikace určena. Jistě tomu ovládajícímu češtinu (beletristické i recenzní ukázky jsou všechny autorem přeloženy), ale proč zůstal bez českého pandánu lektorský posudek polské badatelky? Zůstává pro mě nezodpovězenou otázkou také to, jestli přísluší této publikaci označení odborná monografie, které sám její autor v textu používá. Analyticko-interpretace výkony u jednotlivých děl nejdou dle mého názoru do takové hloubky a neodhalují vedle hlavních témat, motivů, charakteristik postav, zmínce o jazykové a formální stránce nové pohledy na dílo. Velkou měrou se opírají o recenzní ohlasy, které – jak jsem již výše vytkla – tvoří vždy nejrozsáhlejší část analýz. Ač autor používá kultivovaný jazyk s dostatkem literárněvědné terminologie, jistě by textu rozuměl i literárněvědný laik (viz citace z „Ediční poznámky“ o záměru edice Spisovatelé Těšínska). Působí tak na mě spíše jako populárně-naučný medailon, umožňující vhléd do tvorby jednoho z regionálních autorů. Dostávám se nyní k otázce regionální a nadregionální v literatuře. Vytyčení, setření či prolnutí hranice mezi nimi se jeví jako leitmotiv táhnoucí se celým textem. Kam zařadit dílo Władysława Sikory? Patří do regionální literatury českého Těšínska psané polsky, nebo do národní polské literatury, či do obou? Zabývají se tím sice dvě kapitoly práce, ale řešení, které by se mělo objevit v jejím závěru, nepodávají. Užitečným zamyšlením bych také shledávala úvahu nad tím, proč nebylo dosud Sikorovo dílo představeno českému čtenáři v překladu knižně.

Jako rušivý moment vnímám uvedení názvu a sídla nakladatelství za každým názvem díla (následuje za pracovním překladem polského originálu a roku vydání, což se udává tradičně). Čtenář neznalý regionu, z něhož dílo W. S. vychází, bude mít problém se zkratkami. Například zkratka SLA je vysvětlena až na straně 58, ačkoli s ní autor pracuje od začátku svého výkladu. Mírnou nepřesnost v literárněvědné terminologii jsem našla jen jednu: „Autor vypráví [...]“ (s. 63)

V rámci paratextů postrádám v monografii, věnující se celému dílu jednoho spisovatele, soupis veškerého knižně vydaného díla⁵ (tím by se vyřešil problém s nakladatelskými údaji zmíněnými výše), případně i soupis literatury o spisovateli. Pro českého čtenáře by byl přínosný i soupis překladů do češtiny. Kromě jmenného rejstříku bych uvítala i rejstřík názvový, který by umožňoval lepší způsob vyhledávání.

Na Martinkově práci bych chtěla ocenit především heuristickou činnost, patrnou například na soupise Sikorových překladů a v množství studií a recenzí, na které odkazuje v poznámkách pod čarou. Představení tvorby jednoho spisovatele z „menšinové“ literatury českým literárním badatelům, překlady básní dosud známých pouze v polštině, znovuotevírání otázek regionalismu v literatuře jsou nespornými klady Martinkova textu.

Monografii Libora Martinka *Władysław Sikora (monografie)* (2015) však nepovažuji za metodologicky a obsahově zvládnutou. Za nejmarkantnější nedostatky pokládám absenci cíle práce a interpretačně chudé, ale stěžejní kapitoly o básnickém, prozaickém a dramatickém díle Władysława Sikory. Studie je rozkročena mezi odbornou monografií a populárně-naučnou publikací, přičemž není jasné, k jakému žánru se přiklání více. Považuji ji za „první vlaštovku“ z několikrát připomínané edice Spisovatelé Těšínska, u níž se budou další tvůrci zpracovávající autorské monografie více učit z chyb nežli se jí inspirovat.

LITERATURA

MARTINEK, Libor

2003 „Władysław Sikora – Gęste było życie – Hustý život býval“; *Těšínsko* 46, č. 3, s. 31–32

WOLNY, Alfred

1999 „Suita zaolziańska – czyli rzecz o motywach poezji polskiej na Zaolziu“; in TOBOŁA, Otylia (ed.): *Kalendarz Śląski 2000* (Český Těšín: ZG PZKO), s. 167–171

/5/ Podle katalogu České národní bibliografie a Souborného katalogu ČR je většina ze Sikorových děl v českých knihovnách nepřítomna, a jejich soupis by mohl posloužit dalším badatelům v dané problematice.

„JIŽ SVĚT POSPÍCHÁ K SKONÁNÍ, PANE USLYŠ NAŠE LKANÍ...“

Jan Malura: *Meditace a modlitba v literatuře raného novověku.*
Ostrava, Ostravská univerzita 2015

JANA KOLÁŘOVÁ

Pole výzkumu starší české literatury se dnes často může jevit jako dobře zmapovaná oblast, v níž se již zřídka najdou neprozkoumaná místa. Badatelé spíše přicházejí s novými přístupy a koncepty, které aplikují na texty již známé a zevrubně popsané, a tak otevírají nové interpretační možnosti starších literárních děl. V poslední době se nejen ve staročeském bádání objevuje zvýšený zájem o produkci určenou nejširším čtenářským vrstvám, bez ambicí literární umělecké exkluzivity, plnící však řadu jiných, často mimoliterárních funkcí. V raněnovověkém písemnictví k takovým textům patří mimo jiné bohatý okruh nábožensky vzdělavatelné literatury, přibližně odpovídající zavedenému německému pojmu *Erbauungsliteratur*. Ostravský literární historik Jan Malura se ve své nové knize věnuje dvěma žánrům, které jsou součástí právě tohoto širokého literárního proudu: meditaci a modlitbě. Navzdory hojné produkci této literatury a její dobové oblíbě jí dosud v českém prostředí bylo věnováno poměrně málo pozornosti (vedle několika studií z poslední doby zmiňme například knihu brněnské bohemistky Hany Bočkové *Knihy nábožné a prosté: k nábožensky vzdělávací slovesné tvorbě doby barokní*, 2009).

Malurova monografie signalizuje již ve svém názvu, že autor se bude pohybovat v časovém rozmezí přibližně od poloviny 16. století do roku 1750. Preferuje tedy syntetický pohled na zkoumané období proti sice funkčnímu, někdy však poněkud šablonovitému dělení literatury na humanistickou a barokní. Malurovu bádání dominuje přístup literárněhistorický, a to výrazně textocentrický, založený na systematickém heuristickém průzkumu literárních děl dané doby. Zároveň autor neopomíná skutečnost, že uvedené žánry jsou úzce spjaty s dějinami spirituality a jejich prostřednictvím s mentalitou raněnovověkého člověka obecně. Malura se zde může opřít o své bohaté badatelské i editorské zkušenosti zejména s duchovní literaturou doby baroka (připomeňme, že vedle řady studií je autorem monografie *Písně pobělohorských exulantů [1670–1750]*, výboru z písní slezských pobělohorských exulantů *Čistý plamen lásky*, edice Božanova kancionálu *Slaviček rájský* nebo Tannerova spisu *Hora Olivetská* ve spolupráci s lingvistou Pavlem Koskem).

Kniha je rozdělena do tří větších, rozsahem zhruba totožných částí. Při členění prvních dvou je uplatněno genologické kritérium („Modlitba“, „Meditace“), třetí má název „Místo a čas“. Obecný výklad Malura doplňuje pasážemi či kapitolami, které mají podobu exkurzů a jsou postaveny na analýze konkrétní problematiky určitého typu textů nebo díla jednoho autora. Na

úvod obou titulních kapitol se Malura musí vypořádat s nesnadným úkolem žánrového vymezení předmětu svého bádání. Modlitební knížky sice představují kvantitativně značnou část produkce raněnovověké literatury, avšak modlitba jako žánr je v domácím prostředí zkoumána minimálně a především nesystematicky. Ani dobové poetiky či rétorické příručky neposkytují oporu, protože tyto útvary prakticky neregistrují. Zmiňují-li se literární historikové o modlitbě, pak obvykle v souvislosti s duchovní lyrikou, nebo bývá registrována okrajově jako součást většího celku, navázaná na „hlavní“ žánr (např. v rámci raněnovověkých moralizujících děl). Naproti tomu literární historie německé nebo polské provenience, na niž Malura mnohde odkazuje, se věnuje tématu zevrubněji. Autor po zvážení podnětů domácích i zahraničních badatelů dospívá k vymezení modlitby jako textového typu, způsobu řeči; definuje ji jako „nedějový text s duchovním tématem, v němž se dominantně realizují mluvní akty poděkování a prosby, vyznání víry a vin [...]“. Modlitební promluva jako textový princip existuje samostatně, ale může být segmentem textu dominantně jinak zaměřeného [...]“ (s. 24–25). Jelikož existují modlitby veršované i prozaické, není žánr vázán na konkrétní formu.

Další z důležitých otázek, která stojí před literárním historikem zkoumajícím žánr modlitby, je otázka autorství. Vývoj raněnovověké literatury sice pozvolna směřoval k modernímu pojetí autora jako individuálního původce díla, avšak zejména v případě děl, jako jsou modlitební knížky, byl autor v mnoha případech daleko spíše kompilátorem či redaktorem než samostatným tvůrcem textu, nemluvě o běžné praxi adaptací cizojazyčných předloh, do nichž překladatel zasahoval takřka libovolně. Malura tuto praxi výstižně demonstrovuje na dobově velmi oblíbené knize *Kern aller Gebete (Jádro všech modliteb)* vratislavského evangelického učenice Caspara Neumanna. V návazné kapitole *Stručné dějiny žánru*, vystavěné na základě analýzy bohatého textového materiálu, Malura uplatňuje převážně konfesijní hledisko, které ukazuje, že přes mnoho shod existovala také určitá specifika v pojetí modlitby u jednotlivých vyznání.

Jestliže modlitba nemá v českém prostředí zcela jednoznačnou žánrovou definici, pak v případě meditace to platí v míře ještě větší. Malura si je tohoto úskalí vědom, proto k definování žánru dospívá po pečlivém zkoumání a vymezování toho, jak bylo ono „přemýšlování“ či „rozjímání“ literárně ztvárňováno a zda se vůbec ustálilo jako určitý textový typ. V tomto případě jsou samotné texty daleko méně jednotné, než je tomu u modlitby, hranice žánru jsou velmi fluidní. Malura upozorňuje, že „tento typ promluvy je třeba chápat jako naddruhovou kategorii, která je určujícím principem nejen prozaických, ale i veršovaných textů“ (s. 130). Meditace, jak dokládá Malura, se také často objevuje jako součást děl žánrově synkretických, stejně tak může být jako segment „zapuštěna“ do jiného žánru. Autor se přesto snaží vnést do spektra textů určitá žánrová kritéria; charakterizuje žánrové varianty me-

ditace, jež klasifikuje volně jako typ introspektivní promluvy, dále vymezuje meditaci zaměřenou vně mluvčího (např. oblíbené rozjímání o nebi a kosmickém řádu) a konečně rozjímání eschatologické povahy, soustředěné na poslední věci člověka. V pojednání o meditaci v raném novověku nemůže chybět exkurz věnovaný jezuitským duchovním cvičením, kdy literární texty vedou recipienta k ovládání smyslů, zejména zraku, a také podněcují cvičení paměti, resp. snaží se vést k jejímu „zaplňování“ patřičnými obrazy, aby nezbývalo místo pro věci nedobré.

Zmiňme se ještě o třetím, závěrečném oddílu „Místo a čas“. Zde se Malura zastavuje u některých recepčních aspektů nábožensky vzdělavatelné literatury, mimo jiné postupného rozšiřování soukromého čtení, jehož cílem bylo prohloubení individuálního náboženského prožitku. V této souvislosti se zamýšlí rovněž nad adresáty zkoumaných děl, jimiž jsou dle Malurových zjištění převážně měšťané, a také nad ženami-čtenářkami, kterým byla řada modlitebních či rozjímavých knih výslovně určena. Polemizuje přitom s rozšířenou představou o „lidových vrstvách“ jako hlavním konzumentu tohoto typu literatury. Poté je Malurova kniha takřka symbolicky uzavřena pojednáním o reflexi času ve zkoumaných dílech.

Jak bylo řečeno, Jan Malura novou knihou navazuje v mnoha ohledech na tradici svého předchozího bádání, v němž se genologické problematice staročeské literatury věnoval dlouhodobě (přivedl k ní i řadu studentů doktorského studia na své domovské Filozofické fakultě Ostravské univerzity; tato spolupráce vyústila mimo jiné ve vydání kolektivní monografie *Žánrové aspekty starší české literatury*, 2010). Pro Malurův badatelský přístup je typická snaha najít na základě pečlivé textové analýzy bohatého literárního materiálu vlastní odpovědi na kladené otázky, formulovat definice se zřetelem ke specifikům českého literárního života. Zároveň si je vědom těsných vazeb mnoha domácích nábožensky vzdělavatelných děl (zejména nekatolické provenience) na německé prostředí. Tento zřetel prochází celou knihou; když se v určitém období (přelom 16. a 17. století) německý vliv projevil výrazněji, věnuje mu autor samostatný exkurz (kapitola „Recepce německé rozjímavé literatury v českém protestantském prostředí“).

Malurův výklad je doplněn řadou ukázek, někdy i obsáhlejších. Neslouží však jen k ilustraci, ale mnohdy též čtenáři představují zajímavé autory, jejichž díla leží – často neprávem – téměř zapomenuta v příšeří knihoven. Díky ukázkám vynikne ještě více skutečnost, kterou se Malura snaží kromě jiného čtenáři zprostředkovat: že v rámci poněkud podceňované nábožensky vzdělavatelné produkce najdeme díla skutečných slovesných kvalit, jejichž autoři vložili do textů vedle obratného řemesla i svůj nepochybný literární talent. Vedle známějších jmen, jako je Jan Ignác Dlouhoveský či Jan František Beckovský, stojí jistě za zmínku například spisy utrakvistického kazatele Jiřího Dikasta nebo díla jezuita Vojtěcha Martinedese. Téměř zapomenuta jsou dnes jména mnohých překladatelů-adaptátorů, kteří zdařile převedli

do češtiny oblíbená díla německá nebo latinská a umožnili jim další život a širší čtenářskou recepci v českém prostředí. V mnoha případech, jak Malura podotýká, dokonce tyto překlady doslova „obrozovaly“ jazyk dobové náboženské prózy. Převodům nábožensky vzdělavatelné literatury se totiž věnovali i autoři patřící k nejvýraznějším literátům své doby – Jiří Konstanc, Matěj Václav Šteyer, Felix Kadlinský, Tobiáš Mouřenín z Litomyšle a další. Překladačská činnost se však často neprávem ocitá poněkud ve stínu jejich původní tvorby.

Již v úvodu recenze jsme konstatovali, že Jan Malura je v prvé řadě literárním historikem. Těžiště a hlavní přínos knihy tedy spočívá v této oblasti, zároveň má širší interdisciplinární přesah a stane se nepochybně zajímavou pro badatele z oblasti kulturních dějin, historiky zkoumající dějiny konfesionalizace či vývoj a proměny spirituality v českých zemích. Autorův výklad je vyvážený, přehledně strukturovaný a díky odbornému stylu knihy, který není přetížen terminologií (aniž by slevoval z preciznosti), může být *Meditace a modlitba* čtenářsky přístupná i zájemcům z řad širší veřejnosti.

REALISMUS VŠUDE KOLEM NÁS

Bohumil Fořt, *Fikční světy české realistické prózy*. Praha, Akropolis 2014

ERIK GILK

Brněnský badatel Bohumil Fořt (*1973) patří bezesporu mezi naše přední literární teoretiky současné doby. Jako odchovanec Doleželovy školy v Torontu, kde v letech 2000–2002 působil, se prezentoval nejprve knižní monografií *Úvod do sémantiky fikčních světů* (2005), jedním z mála ucelených pojednání domácí provenience z oblasti teorie fikčních světů.¹ Následovala nepříliš doceněná knižní studie *Teorie vyprávění v kontextu Pražské školy* (2008) a o rok později spíše přehledová publikace *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Z názvů Fořtových publikací je zřejmé, jakými badatelskými oblastmi se zabývá: vedle teorie fikčních světů a naratologie se jedná rovněž o strukturalismus, sémantiku a sémiotiku.

Ve své poslední knižní monografii výrazně rozšířil portfolio svých badatelských zájmů o klasickou realistickou prózu poslední třetiny 19. století. Lépe řečeno pokusil se propojit „literárněteoretický rámec fikčních světů s tradičním literárněhistorickým a genologickým konceptem realistické prózy“ (s. 7), jak se praví v úvodu. Anebo ještě jinak, kniha „spojuje obecný literárněhistorický pohled na fenomén realismu a realistické literatury (případně souvisejících žánrů) s teoretickým a pro mé účely modifikovaným pojmem fikčního světa (*realistický fikční svět*) a historicky komparativními analýzami konkrétních textů“ (s. 9). Autor tu podle mého názoru až přespříliš upozorňuje na propojení literárního teoretika s literárním historikem ve své osobě, jako by snad byl vůbec první, kdo se do něčeho podobného pouští. Opak je pravdou, dnes je přece něco takového naprostou samozřejmostí, jak dokládají badatelské týmy Dalibora Turečka a Vladimíra Papouška. Vždyť bez promyšlené teoretické koncepce a její aplikace na literární materiál by o přepisování českých literárních dějin 19. a první poloviny 20. století nemohlo být vůbec řeči. Jejich publikační výstupy jsou sice zaměřeny více literárněhistoricky než teoreticky, ale to může být pouze výsledkem úhlu pohledu.

Po stručném úvodu, z něhož jsem citoval, následuje kapitola nazvaná prostě „Realismus“, v níž badatel nastiňuje svůj návrh realistického fikčního světa. Byť se jedná o Fořtův originální koncept, opírá se o četné teoretické zdroje angloamerického původu. Tady je patrná obrovská výhoda vyplývající z rozsáhlé znalosti zahraniční literatury dané autorovou výtečnou znalostí angličtiny (ostatně v angličtině běžně publikuje články a studie). Je-li podle

/1/ Nepočítáme-li jeho světově proslulého učitele Lubomíra Doležela, který se mimo jiné jako jeden z nominovaných na letošní Státní cenu za literaturu dostal až do nejužšího finále, ač cenu nakonec neobdržel (a byl by tak po Milanu Jankovičovi jediným „čistým“ literárním vědcem, kterému by se této pocty dostalo).

něj pro realistickou fikci příznačná funkce epistemologicko-edukační (na rozdíl od převládající esteticko-artistní funkce v romantické literatuře), pak musí být naplněna zásadní podmínka, kdy zobrazená realita musí „evokovat“ realitu skutečnou. Pro takové „propojení“ zavádí Fořt termín realistická evokační funkce, která „je založena ve všech vrstvách realistického uměleckého díla a jejím výsledkem je *pocit* či *iluze reality* při konceptualizaci fikčního světa během aktu recepce“ (s. 36). Ona evokační funkce se pak stává výkladovým rámcem všech následujících analýz a je dále dělena na evokační funkci subjektovou, prostoro-časovou, individuálně-charakterovou a ideologickou, dále pak na evokaci historickou, geografickou, personální, objektovou, epistemologickou, kulturní, kontextovou a dokonce doplňkovou, kam náleží evokace jazyková, zpravodajská, svědecká, dokumentová, expertní či intersubjektivní.

Tato klasifikace působí velmi promyšleně, zvláště když jsou její typy s nemalou vervou nacházeny ve všech analyzovaných textech. Otázkou ovšem zůstává, zda se vlastně nejedná o zahraniční literaturou poučenou a rozvedenou revizi zaužívaného termínu iluzivní funkce. Je to funkce typická pro realistickou fikci, kterou se různými uměleckými prostředky (odsunutí vypravěče, upozadění jeho zprostředkovatelské role, typizace postav, použití nářečí v jejich řeči atp.) mělo v recipientovi navodit přesvědčení, že je mu předkládán skutečný příběh, který se odehrál na určitém místě v jistém čase, a nikoliv že čte autorovu fikci. Ústup iluzivní funkce a její nahrazení funkcí intuiluzivní, při které implikovaný autor dává najevo, že narace je smyšlená, patří k signálům nástupu moderní prózy v druhé dekádě 20. století (v českém prostředí).

Výhoda (ovšem i problém, jak naznačím níže) Fořtovy monografie spočívá v příliš širokém spektru literárních textů, na které lze koncept evokační funkce uplatnit. Ostatně tak činí sám autor v druhé, mnohem obsáhlejší části, nazvané jednoduše „Česká próza“. Ta je totiž dosti překvapivě rozdělena na čtyři cirká stejně rozsáhlé podkapitoly věnující se protorealistické próze (termín zavedený Daliborem Turečkem a aplikovaný jeho projektovým týmem), vlastní realistické próze (na poměrně reprezentativním vzorku textů od Světlé, Nerudy a Arbese přes Herrmanna, Ráise, Novákovou a bratry Mrštíky až po Wintera s Jiráskem), dále sociálně realistické, socialisticky realistické a psychologické próze (to vše v jedné podkapitole, v níž jsou zvláště analyzovány válečná trilogie Marie Pujmanové, *Přehrada* Marie Majerové, Otčenáškův *Občan Brych* a *Rudá záře nad Kladnem* Antonína Zápotockého; z psychologické prózy *Vlčí jáma* Jarmily Glazarové, *Ta třetí* Jaroslava Havlíčka, *Ghetto v nich* Egona Hostovského a Řezáčovo *Černé světlo*) a konečně sci-fi, vědecké fantastice a vědeckofantastické literatuře (zde se analyzují prózy *Kapitán Nemo* J. M. Trosky, Weissův *Dům o tisíci patrech* a Čapkova *Válka s mloky*), jež je efektně pojata jako appendix.

Jestliže pročteme druhou kapitolu pozorně, měli bychom se vrátit k titulu Fořtovy práce a oprávněně se tázat, jak máme vlastně rozumět termínu „česká realistická próza“. V běžném, zaužívaném významu, který dosud nebyl problematizován, se totiž tímto souslovím označuje většinová prozaická produkce poslední třetiny 19. a první dekády 20. století. Autor s tím implicitně polemizuje, když poměrně úspěšně poukazuje na interferences této prózy se sociální a socialistickorealistickou prózou (což není nikterak překvapivé), ale rovněž s psychologickým románem a s vědeckou fantastikou.

Najít tyto pozoruhodné souvislosti umožňuje badateli koncept realistického fikčního světa, který je podle všeho dostatečně pružný a univerzální. Zde ovšem spočívá ono ústřední nebezpečí Fořtovy knihy: není tento termín tak, jak jej teoretik postuluje, přece jen elastický až příliš? Nedá se ona evokační funkce, případně některé její podfunkce, hledat a následně nalézt i v textových korpusech jiných žánrů, budeme-li chtít? Předpokládám, že bychom ji našli v klasické historické próze, ale i v kontrafaktuální historické fikci, v detektivce i ve fantasy. Kupříkladu prostoro-časová evokační funkce je snadno doložitelná v polistopadové imaginativní próze, která má s realismem pramálo společného. Dovedeno *ad absurdum* bychom mohli na základě počtu nalezených evokačních podfunkcí vynášet soudy nad podílem realističnosti v jednotlivých prozaických textech.

Shrnuto a potvrzeno: Bohumil Fořt ve své knize navrhl promyšlený instrumentář pro výzkum fikčních světů realisticky založené prózy. Teprve budoucnost ukáže, zda se jedná o akceptovatelný rejstřík, který bude případně více propracován, modifikován a přiložen na odlišný literární materiál dalšími badateli, anebo zda půjde o ojedinělý pokus, který zůstane oslyšen. Přes výše uvedené otázky, nikoliv ovšem rozpaky, se domnívám, že Fořtova hrozená rukavice by měla být zvednuta.

JAN SKÁCEL ČESKONĚMECKÝMA OČIMA

Roman Kopřiva, *Internationalismus der Dichter. Einblicke in Reiner Kunzes und Jan Skáčels literarische Wechselbeziehungen. Mit einigen Bezügen zur Weltliteratur*. Dresden, Thelem 2014

RADEK MALÝ

Brněnský germanista Roman Kopřiva pro svou disertační práci, která vyšla v knižní (upravené) podobě v německém nakladatelství Thelem, zvolil téma více než příhodné. Srovnává dílo moravského básníka Jana Skácela, který svůj život spojil právě s Brnem, s tvorbou německého básníka Reiner Kunze. Tento autor nezastírá skutečnost, že právě Skácel (vedle českých poetistů) mu otevřel cestu k jeho vlastní výrazové formě v poezii. Kopřivův záměr je pak sevřen, jak o tom ostatně vypovídá téměř barokní název, spojitostmi se světovou literaturou.

Téma není na první pohled nijak zvlášť objevné, neboť o vztahu Kunze-Skácel se všeobecně ví a bylo o něm i leccos publikováno. Avšak systematickost, preciznost i inovativnost, kterou Roman Kopřiva nabízí, poukazuje jednoznačně na to, že autor má co říci – a je dobře, že tak učinil.

Málokterý jiný básník německého jazyka načerpal z české poezie tolik jako Reiner Kunze, pro jehož tvorbu je příznačné, že v ní k české literatuře a české kultuře přistupuje nepředpojatě a s nezvyklou otevřeností. Známý je výrok Milana Kundery, který Kunze považuje za „nejslovanštějšího z Němců, které zná“. A nejedná se jen o vliv inspirační: kromě vlastní tvorby Reiner Kunze rovněž překládá moderní českou literaturu. Na svém kontě má překlady z děl několika desítek českých autorů, mezi nimiž nechybějí ani Milan Kundera, Jaroslav Seifert nebo Vladimír Holan. Žánrově převažuje především lyrika, v menší míře jsou to překlady básní v próze či dramatu. Často se jedná o některé z básnických kolegů, kteří Kunzovi opláceli stejnou službou – tak tomu bylo například u Milana Kundery, Ludvíka Kundery a právě Jana Skácela.

Lyriku – a dokonce i drobnou publicistiku – Jana Skácela překládá Reiner Kunze už přes čtyřicet let. Vedle časopiseckých překladů a překladů v antologiích (*Der wind mit namen Jaromír*, 1961; *Die Tür*, 1964), popřípadě několika básní ve vlastních knihách vydal Kunze dva samostatné výběry ze Skácelovy poezie *Fährgehd für Charon* (1967, naposled 1996) a *Wundklee* (1982). Po vlně intenzivního překladatelského zájmu v 60. letech se Kunzova vlastní lyrika do českého prostředí vrátila vlastně až v česko-německém zrcadlovém vydání autorského výboru *Jako věci z hlíny/Wie die Dinge aus Ton* z roku 1997. V něm však už s několika výjimkami Skácelovy překlady nenajdeme. Nadto není od věci připomenout, že Reiner Kunze považuje své překlady za integrální část vlastního básnického díla a zařazuje je na program vlastních čtení.

Roman Kopřiva věnuje pozornost zejména formálnímu aspektu překladatelského vztahu Kunze a Skácela, aniž by přitom rezignoval na jeho

komplexnost. Správně si všímá, že Kunzeho zajímá celkový poetický obraz, nikoli pouze jeho dílčí složky. Poetickému obrazu obětovává Kunze podle okolnosti zvukovou stránku díla, tj. především rým. Neplatí to ovšem o překladech Skácelových čtyřverší, kde Kunze jako překladatel pracuje s principem kompenzace. V překladu balady „Modrý pták“ dokonce nahrazuje gramatický rým rýmem plným. Přesto se, jak Kopřiva opakovaně dokazuje, Kunzemu nepodařilo – snad ani nemohlo – vystihnout vždy plasticitu Skácelovy rafinované práce s rýmem.

Jednu z nejzajímavějších kapitol Kopřivovy knihy představuje pojednání o Kunzeho překládání Skácelových botanických názvů. Nejde zdaleka jen o nejznámější příklad kongeniálního překladu Skácelova „bojínku“ jako „wundklee“, ale o celý komplex rostlinného názvosloví, které Kunze přetváří a dává mu novou podobu v německém jazyce. Stejně poutavý je výklad o Kunzeho překladu Skácelových zdrobnělin, které se němčině přirozeně vzpírají. Kunze předvádí celý arzenál postupů, jak se s tímto problémem vyrovnat, aby výsledek byl možná ne vždy totožný, ale vždy působivý. Zde se může zdát, že Kopřiva Kunzeho metodě až příliš straní – ale jinde přesvědčivě dokládá, že se nejedná o překlad v běžném slova smyslu, ale spíše o tvůrčí přetváření, v jehož autorském gestu se protnutí dvou poetik mění v nový tvar. V Kopřivově výkladu však nenajdeme jen místa adorující: například si všímá toho, že Kunze téměř nepřekládá – ač z pochopitelných důvodů – Skácelovy dialektismy.

Dále je věnována pozornost styčným bodům poetik obou básníků. Vysledovány jsou shodné leitmotivy ptáka, růže a řeky; později figura ryby jako šifry lidské existence. Mezitextové vazby jsou prozkoumány do detailů – vyjmenovány a analyzovány jsou Kunzeho básně s českými reáliemi, záliba obou básníků v paradoxních figurách i poetické principy a postupy obecnější – a vždy znovu poznáváme, nakolik jsou obě poetiky srostlé, příbuzné, ale nikoli odvozené. V rámci spojitosti české a německé kultury lze za vrchol knihy považovat autorovo zamyšlení nad spojitostí Skácelovy poetiky s poezií R. M. Rilka: zde se skutečně čtenáři dostává souvislosti s literaturou světovou. Rilke je zde čten jakoby českýma, tedy Skácelovýmá očima – a právě tento Rilke rezonuje potom sekundárně v textech Kunzeho.

Knihy Romana Kopřivy se místy čte lehce jako esej, místy jí probleskuje styl ryze odborný, ale ve své většině setrvává na území vymezeném těmito dvěma póly. Je to nejen autorská ctnost, ale i téměř nezbytnost při pojednání tématu tak citlivého, jako je příbuznost poetik dvou básníků: aby výklad nesklouznul k mechanickému výčtu paralel a analogií, literárně-teoretických pojmů a úvah. Kopřiva pracuje s konkrétním materiálem účelně a důvtipně. Jeho knihu můžeme tedy zároveň vnímat jako svého druhu antologii textů, kterými se Skácel a Kunze protínají. V oblasti poznávání česko-německých literárních vztahů se jedná o počín, který do budoucna nebude možno pominout – a je jen přínosem, že byl pevně vystaven z materiálu tak křehkého, jakým jsou básně obou analyzovaných autorů.

Bohemica Olomucensia
Časopis pro bohemistická a mezioborová studia
Ročník 8 (2016)
Číslo 1 – Litteraria

Redakce:
prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc. (vedoucí redaktor)
doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.
doc. Mgr. Miroslav Vepřek, Ph.D.
Mgr. Martin Lukáš (tajemník redakce)

Technické zpracování: Mgr. Lenka Pořízková, Ph.D.
Korektury: Bc. Martina Víchová
Návrh obálky: Mgr. Martina Šviráková
Návrh sazby: Bc. Vojtěch Smutný

Příspěvky prošly dvojím anonymním recenzním řízením.

Vydala Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Křížkovského 10
771 47 Olomouc

Vydavatelství Filozofické fakulty UP
www.vff.upol.cz
vff@upol.cz

Vytiskl PAPÍRTISK, s. r. o.
Chválkovická 223/5
779 00 Olomouc

Adresa redakce:
Katedra bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci
Křížkovského 10, 771 47 Olomouc
tel. 585 633 177
e-mail: martin.lukas@upol.cz

Olomouc 2016

MK ČR E 18600
ISSN 1803-876X

Vychází 2krát ročně