

Bohemica Olomucensia
Časopis pro bohemistická a mezioborová studia

Ročník IX (2017)

Číslo 1 — Litteraria

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře, udělené roku 2017 Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR v rámci Institucionálního rozvojového plánu, Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci.

OBSAH

5/ Jakub Vaníček – Editorial

Studie a články

- 11/ Pavel Šidák – Zapomenuté pohádky Josefa Kajetána Tyla
39/ Jana Kolářová – Latinský humanista z Litovle Gregor Tarco
49/ František Všetíčka – Staročeská píseň „Přečekaje všie zlé stráže“
57/ Tomáš Franta – Literatura z počítače: Když píší „autoři“ bez poetického vědomí
73/ Radek Malý – K problematice jinojazyčnosti v české literatuře: Pokus o klasifikaci
85/ Zuzana Zemanová – Projevy angažovanosti v textech českého hardrocku 70.–80. let
101/ Eva Čapková – Manifesty explosionalismu Vladimíra Boudníka
125/ Klára Goldstein – Několik poznámek k československým motivům v díle Pabla Nerudy

Varia

- 141/ Patrik Dudek – Zde a nyní, teď a tady
147/ Jakub Vaníček – O klasicích české moderní prózy a jejich vykladačích
153/ Erik Gilk – Nejzdařilejší z trojice haškologických přírůstků
157/ Martin Lukáš – Zemřel Lubomír Doležel
158/ Lubomír Machala – Za Františkem Valouchem
159/ Libor Martinek – K rizikům a úskalím recenzního výkonu



EDITORIAL

JAKUB VANÍČEK

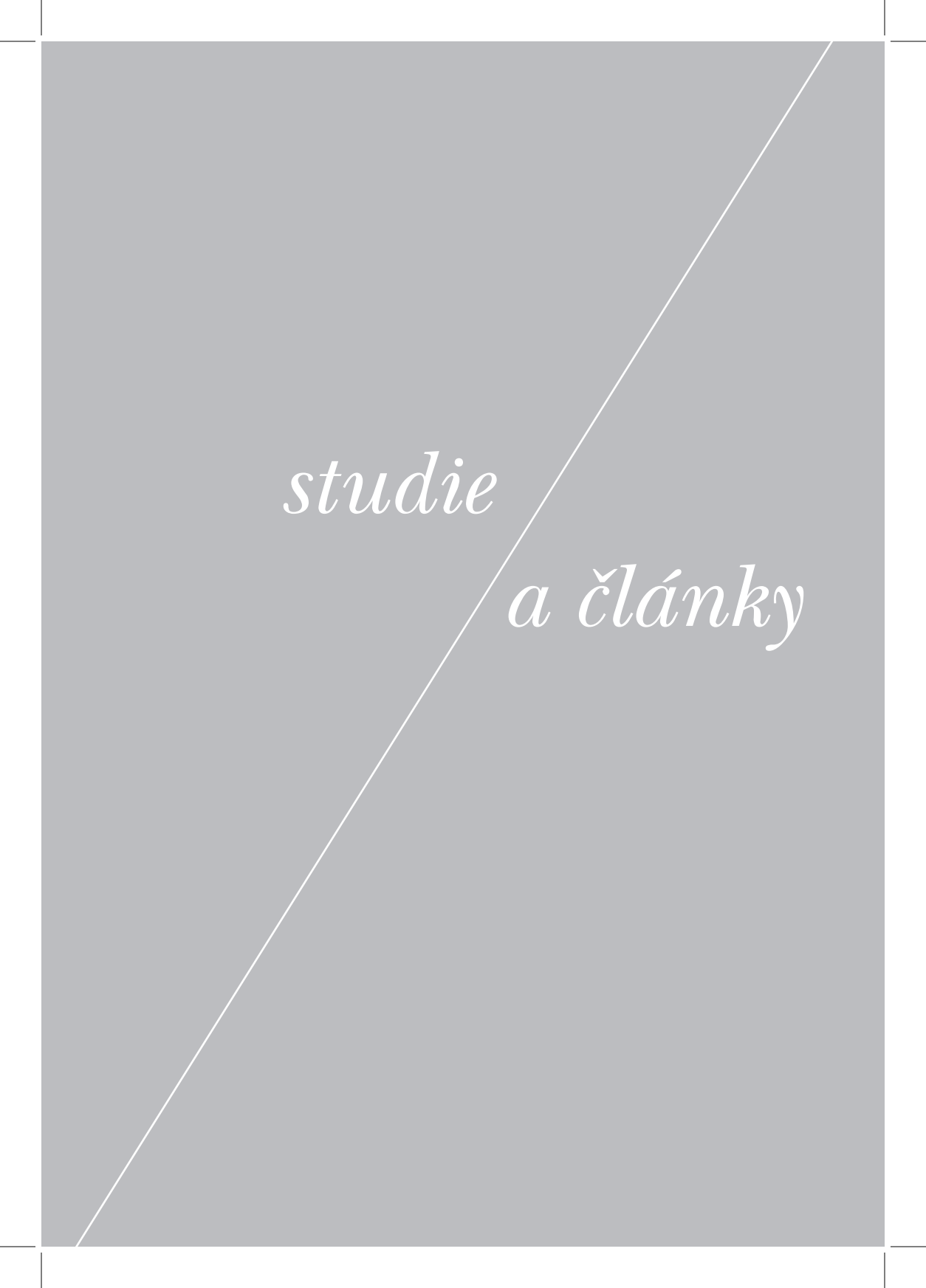
Vážení čtenáři, v předkládaném čísle časopisu *Bohemica Olomucensia* najdete řadu příspěvků k dějinám české literatury. Číslo nevzniklo při příležitosti konference, ani není ryze monotematické, naopak, přináší texty autorů, kteří se českou literaturou zabývají v mnoha stupních jejího historického vývoje a ve svých pracích sledují odlišná témata. Seřadíme-li texty chronologicky podle jejich obsahu, pak na prvním místě nutno zmínit příspěvek olomouckého badatele Františka Všetického pojednávající o staročeské písni „Přečekaje všie zlé stráže“. Autor toto svítáníčko nejen sám vykládá, ale všímá si i starších interpretací. Jana Kolářová z olomoucké katedry bohemistiky připomíná dílo Gregora Tarca, humanistického básníka, který svými texty přispěl v 16. století k rozvoji latinské literární produkce na Moravě. Tarco, připojující ke svému jménu přídomek Luthoviensis, je ve studii představen mimo jiné jako autor olomouckého a litovelského encomia, tedy básnické topografie. Pavel Šidák ve svém příspěvku analyzuje literaturu národního obrození, resp. texty jejího autora Josefa Kajetána Tyla. Tématem předkládané studie jsou Tylové pohádky, jež autor časopisecky publikoval ve 30. letech a které se dosud nedočkaly většího vědeckého ohlasu. Jak Šidák upozorňuje v úvodu své práce, odsudky Tylových pohádek nebyly zcela namístě. Jakkoli nesledovaly dobové lidové vzory, nelze se s nimi vypořádat tvrzením, „že jsou funkčně defektní či literárněhistoricky nezajímavé“. Na mnichovské univerzitě působící Eva Čapková do aktuálního čísla našeho časopisu vstupuje s tématem prvních českých samizdatů vzniklých brzy po druhé světové válce. Vladimír Boudník, autor edice *Explosionismus*, je zde představen jako agitátor, autor didaktických textů a otevřených dopisů zdůrazňujících přednostní postavení explosionismu mezi všemi ostatními -ismy. Jak tyto závery hodnotili redaktoři dobových kulturních rubrik, se dočtete dále. Zuzana Zemanová se věnuje projevům angažovanosti v textech českého hardrocku – zde už do jisté míry ustupujeme od textu literárního k písňovému, zároveň ale zaměřujeme pozornost k tenké linii oddělující společenské angažmá umělců a politickou moc, která vytyčuje mantinely přípustného. S odkazem na známou práci Foucaultovu lze tuto její roli s jistou mírou nadsázky vystihnout z předkládané studie vyňatým souslovím „povolit a kontrolovat“. Bohemista a germanista Radek Malý se ve svém příspěvku věnuje problematice jinojazyčnosti v české literatuře, především pak v té její etapě, jež započala rokem 1989. Nesoustředí se přitom na problém přepínání mezi různými jazykovými kódy, jenž už byl dříve pojednán na jiných místech, svou práci věnuje dílům vydaným v jiném než českém jazyce, přesto české literatuře

náležejícím. O dějinách strojové poezie pojednal Tomáš Franta, konkrétně o jejich vývojových fázích, jež počínaly primitivními jazykovými generátory a které dnes využívají komplexních systémů umělé inteligence. Na závěr uvádíme studii Kláry Goldstein. Jejím předmětem je dílo Pabla Nerudy, básníka, který je s českým literárním kontextem spjat velmi úzkou vazbou. Goldstein jej představuje jako osobitého vykladače odkazu Julia Fučíka a zároveň i inspirátora českých normalizačních básníků.

V recenzní části najdete nedávno vydané tituly Zdeňka Brdka, Olega Ma-leviče a srovnání tří nejnovějších haškologických příspěvků. V nekrolozích připomínáme odkaz Lubomíra Doležela a Vladimíra Valoucha. Na závěr čísla pak řadíme reakci Lubomíra Martinka na recenzi Anety Damborské, jež byla publikována v BO 1/2016.







studie

a články

RESUMÉ

Josef Kajetán Tyl's Forgotten Fairy-Tales

Josef Kajetán Tyl published a few fairy tales in *Jindy a nyní* and *Květy* magazines between 1833 and 1840. Literary history doesn't know them even they entered literary communication. Nevertheless, we state these fairy tales are of special relevance to literary history. They represent the first collection of Czech fairy-tales published in Czech. They also represent the first collection of texts we can determine as real fairy-tales. In the beginning of Czech national revival, literary tradition didn't differentiate between fairy-tales, idylls, legends etc.; Tyl's fairy-tales shows the way to the contemporary meaning of genre concept of "fairy-tale". After all, Tyl's fairy-tales have also innovative relation to folklore tradition as well as to authenticity of folklore themes.

Keywords: Josef Kajetán Tyl, Czech fairy tales, genre concept, folklore themes

PhDr. Pavel Šidák, Ph.D.
Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.
Na Florenci 1420/3
110 00 Praha 1
sidak@ucl.cas.cz

Při práci na publikaci byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (<http://clb.ucl.cas.cz>), zejména Retrospektivní bibliografie české literatury 1775–1945 a databáze České literární osobnosti.

Studie vznikla v rámci projektu GA ČR č. 16-11101S
Literární komunikace ve světle „médií“.

ZAPOMENUTÉ POHÁDKY JOSEFA KAJETÁNA TYLA

PAVEL ŠIDÁK

Dává-li se dnes do souvislosti tvůrčí osobnost Josefa Kajetána Tyla a pohádkový žánr, pak jen v případě jeho dramatických pohádek z konce čtyřicátých let, z nichž zejména Strakonický dudák je doposud živý inscenačně. Dramatickými pohádkami ovšem Tyl do hájemství pohádek nevstoupil poprvé.

Mezi lety 1833 a 1840 publikoval v časopise *Jindy a nyní*, roku 1834 transformovaného do časopisu *Květy české*, šest prozaických pohádek,¹ a později přidal ještě několik dalších.² Domníváme se, že mají jistou, nikoli nedůležitou literárněhistorickou relevanci. Připomenout tyto pohádky, ukázat jejich místo ve vývoji české pohádky a jejich literárněhistorickou relevanci dokázat a zhodnotit je cílem následující stati.

1 KRITIKA TYLOVÝCH BÁCHOREK V LITERÁRNÍ VĚDĚ A FOLKLORISTICE

Česká literární historie tyto Tylovy pohádky mívá víceméně bez povšimnutí. Zdaleka největší pozornost jim ve svém soupise pohádek věnuje Václav Tille. Tille svou práci nepíše z pozice literární historie, ale ze stanoviska pohádkoslovného, a píše ji v době, kdy je ještě nakloněn víře v existenci původní, skutečně lidové slovesnosti.³ Jeho názor na Tylovy báchorky je dosti kritický,

/1/ Podle dobového úzu byly texty označeny jako „báchorky“; slovo „pohádka“ Tyl užívá ve významu „domněnka“ či „zajímavá historie“ (tak ještě roku 1844 v povídkách *Kusy mého srdce*), jenž byl – spolu s významem „hádkanka“ (viz pozn. 4) – v dané době běžný.

/2/ Publikovány byly v: *Jindy a nyní* 1833, 2. pol., č. 9 a 10; *Květy české*, 1834, č. 7 a 8, 1834, č. 31, 32 a 33, 1836, č. 3 a 4, 1840, č. 34, 1840, č. 36; vše podepsáno Týl Horník, resp. šifrou T. H., „Panna jezerní“ je podepsána šifrou „J. K. T.“ a „Zlatoušek“ šifrou „J. K.“; „Zlatouška“ však pořadatel Tylových sebraných spisů, M. Otruba, považuje za dubium (Otruba 1989: 492), a do spisů ho nepojímá. K těmto šesti báchorkám by bylo lze přiřadit „Pohádku o zlatém jablku“ (publikovaná v *Pražském poslu* 1848), ta se však předchozím textům zřetelně vymyká svým krátkým rozsahem i svou žánrovou podobou: text nemá znaky pohádky, jde o alegorickou moralitu poněkud upomínající na alegorické povídky s hrdiny-věcmi H. Ch. Andersena, vydávané zhruba ve stejné době (např. „Činový voják“ z roku 1838). Tuto žánrovou afinitu možná naznačuje i dobový význam slova „pohádka“, totiž „hádkanka“. Tille ve svém soupise českých pohádek národního obrození (Tille 1909) „Zlaté jablko“ neuvádí a není ani publikováno v oddílu báchorek některých svazků Tylových sebraných spisů. Žánrová jinakost textu o jablku je natolik zjevná, že i my se jím nadále zabývat nebudeme. Ve stejném roce i časopise jako „Zlaté jablko“ publikoval Tyl veršovanou „Pohádku o rozptýlených dětech“, báseň však nejeví žádné znaky pohádky, a proto se ani jí nebudeme dále věnovat. Spolu s časopisecky publikovanými báchorkami otiskl Tyl ještě další dvě, i ty však zůstávají mimo náš zájem, ježto jsou přímo označeny jako zpracování německé předlohy („Báchorka o zamilované ústřici“, *Květy* 1836, „Hlídač vinohradu: Pověst tyrolská“, *Květy* 1841).

/3/ Později svůj názor na lidovou slovesnost radikálně přehodnotil. V úvodu k *Soupisu českých*

jejich mravoučnost považuje za „nechutnou“ a jejich romantiku, do níž se prý Tyl nutí, charakterizuje jako „citově rozbředlou“ (Tille 1909: 33).

Tylový pohádky ve svých dějinách nezmiňuje ani Jaroslav Vlček, ani Jan Jakubec, ani Arne Novák, ani Hýsek v monografii *Jos. Kaj. Tyl* (1926). Zmínku o nich nenalezneme v kolektivní třídílné práci *Literatura česká XIX. století* (Jakubec, Máchal, Hanuš et al.), ani v pracích dobových (druhé vydání Jungmannovy *Historie literatury české*, 1849, podrobný Tylův životopis z pera jeho přítele Václava Filípka, 1859); přitom Vlček, Jakubec, Hýsek i Filípek velmi zevrubně evidují Tylovu činnost v novinách. Pouze evidovány jsou v hesle „Květy“ v *Lexikonu české literatury*.

Jednovětou zmínku o báchorkách najdeme v tylovské monografii Mojžíra Otruby a Miroslava Kačera: „Avšak to byly ještě samostatné báchorkovité povídky bez hlubší znalosti české folklorní pohádky a bez podstatnějšího vztahu k ní“ (Otruba – Kačer 1961: 306). Delší zmínku poskytují akademické *Dějiny české literatury* II: „Podnikavou mnohostrannost Tylova úsilí o vytvoření české prózy dokumentují i jeho pohádky. Nepřispěly k poznání skutečného pokladu lidové pohádky, ani neznamenají využití tohoto folklorního žánru k tvůrčímu rozvinutí české prózy; měly však být jednou z forem prosté a zábavné lidové četby. Je pro Tylova pohotovou vynalézavost příznačné, že počal pěstovat tento žánr bez tradice a hned v okamžiku, kdy se mu dostalo první příležitosti opatrovat pro českou společnost vhodnou četbu – v prvním roce svého časopiseckého působení, v roce 1833“ (Štěpánek 1960: 414). A konečně: Tylovým pohádkám věnuje kratičkou zmínku Karel Horálek ve své monografii o populární literatuře národního obrození. Přebírá však zejména Tillův soud, jež nicméně označuje za „přísný a někdy i ukvapený“ (Horálek 1990: 157). Horálek píše, že „Tylovi šlo o konstrukci pohádkových textů, které by mohly čtenáře jednak pobavit, jednak zároveň vést k morálnímu poučení. Bylo mu vzdáleno mytologizující pojetí pohádkové tradice, jak je ve svých ohlasech lidové pohádkové tvorby uplatňoval např. K. S. Amerling a později zvláště K. J. Erben. Tylovi více vyhovoval idylismus J. J. Langera, předjímal také do jisté míry pojetí B. Němcové“ (ibid.).

Podivuhodný je fakt, že Tylovým pohádkám není věnována žádná zmínka ve dvou folkloristických monografiích zaměřených na českou pohádku, resp. na českou pohádku 19. století (Otčenášek 2012, Klímová – Otčenášek 2012). Pouze zmíněn je Tyl – beze vší reflexe, ať kladné, ať záporné – jako autor pohádek let třicátých v přehledové studii J. Horáka (Horák 1933: 346).

Čtyři citované soudy se shodnou v několika bodech: Tylovi se nepodařilo navázat na ducha či poetiku lidové slovesnosti ani tuto slovesnost uvést do literatury (což je meritem soudu Tillova); jeho pohádky jsou zábavné

pohádek píše, že „staré dělení na ‚pohádky‘, ‚pověsti‘ a tak dále je právě tak zbytečné, jako rozeznávání pohádek mytických, legend, satir a p.“, neboť veškerý folklor se mu již jevil být „původu knižního a [jeho látky jako] velmi různorodé“ (Tille 1929: IV).

čtivo (což je meritem soudu literárních historiků) a moralizují (což zdůrazní i M. Otruba v komentáři k báchorkám v Tylových sebraných spisech; Otruba 1989: 491). Nelze než souhlasit – ovšem s podstatnou připomínkou k prvnímu bodu: jak ještě uvidíme, Tyl neaspiroval na navázání na lidovou poetiku. V jeho době ostatně „nejde o včlenění báchorky lidové do literatury, o zhodnocení slovesného dědictví uloženého v pohádce, jde o nalezení vhodného přístupu k lidovému čtenáři [...] šlo o rozvinutí kouzelné fantastiky [...] za účelem mravoučným“ (Vodička 1958: 217), což potvrzuje, ale i vysvětluje soudy výše uvedené. Odsouzení Tylových pohádek jen z hlediska čistoty pohádkového tvaru je nejen nespravedlivé, ale zejména anachronické (ve své době nenacházely normativní vzor této čistoty, srov. nejasnou definici pohádky, tj. báchorky, v Jungmannově *Slovesnosti* z r. 1820⁴) a zavádějící – fakt, že jeho pohádky nesledují dobový lidový vzor, totiž neznamená, že jsou funkčně defektní či literárněhistoricky nezajímavé.

Ojedinělý hlas, který Tyla oceňuje, přichází paradoxně ze zahraničí. Tylovy pohádky jako přínos vývoje pohádkového žánru interpretuje G. Langerová (1979: 171), chápe je jako upevnění žánru v rámci požadavku srozumitelnosti a – stejně jako již citovaní literární historici čeští – také zábavnosti (srov. též Bechyňová 1983: 272). Ani Langerová však Tylovým báchorkám nevěnuje bližší pozornost, třebaže předkládá důkladnou monografii o českých pohádkách první poloviny 19. století.

Malý zájem literárněvědný koresponduje s ohlasem čtenářským. Pohádky neobsahuje žádný čtenářský výbor z Tylova díla. Vedle původních časopiseckých otisků se pohádky dočkaly otištění v Tylových sebraných spisech, a sice v závěrečných svazcích, v případě posledních, kritických sebraných spisů, byly M. Otrubou zařazeny od svazku *Paralipomena*. Samostatného knižního vydání se dočkaly pouze za protektorátu, kdy vyšly ve dvou ilustrovaných svazcích v edici „Knihovnička mládí“, sv. 82 a 85: *O skleněném kopci a jiné pohádky* (1940) a *Rozpuštělý Janeček a jiné pohádky* (1941); spíše než čtenář-

/4/ „Báchorka (das Märchen), jest oddíl chimérického románu, kterážto, zdaří-li se, mnoho líbeznosti do sebe míti může“ (Jungmann 1820: LVIII). Zmíněný „chimérický román“, žánrově vyšší taxon, „záleží v spojení toho, co podivného a nepochopitelného jest s přirozeností, tak aby jakýs kouzelný soumrak nad celkem se vznášející čtoucího potěšením naplňoval“ (ibid.: LVII). Ovšem ani výrazně opravené a doplněné vydání *Slovesnosti* z roku 1845 – které už pro Tylovy pohádky samozřejmě není relevantní – neposkytuje jasnější kontury žánru, jež by mohly být dodržovány a vůči nimž by bylo lze vymáhat žánrovou čistotu: „báchorka jest poetická povídka ve fantastickém básnictví; představuje také vidu člověctva v jediném činu, ale ve fantastickém světě. Život a něžnost fantazie jsou její vlastnosti, neboť báchorka jest jako povětrný sen letní noci“ (Jungmann 1845: 152); báchorku Jungmann dále dělí na přirozenou a mimickou. Obě vydání *Slovesnosti* odrážejí také posun terminologický: slovo „pohádka“ značí „hádanku“, pohádku pak „báchorka“; slovo „pohádka“ se pro báchorku ujímá až v padesátých letech, jakkoli je v tomto významu (něm. Märchen) uvedeno již v Jungmannově Slovníku (sv. III, P–R, 1837, s. 214). – Problém Jungmannova pojednání o žánrech lidové slovesnosti ve druhém vydání *Slovesnosti* (ve vydání prvním, zřetelně více poplatným normám klasicismu, se výklad soustředí zejména na „vysoké“ básnictví) spočívá – vedle velmi vágních definic – zejména v nerozlišování mluveného a psaného jazyka a v nepostižení rozdílu mezi literaturou psanou a ústní lidovou slovesností (Dolanský 1948: 154).

skému návratu lze toto vydání přičítat dobovému zájmu o národněobrozen-
ské klasiky.

2 ŽÁNŘ POHÁDKY VE TŘICÁTÝCH LETECH 19. STOLETÍ: VÝCHOZÍ SITUACE

Do jaké literární situace Tylovy pohádky vstupují? Jak známo, od přelomu 18. a 19. století vzrůstá zájem o lidovou slovesnost, zprvu zejména o lidovou píseň (první zápis lidových písní, sborník Antonína Francly-Sýkory, pochází již z roku 1768, a i mladší sbírky, jež následují, předcházejí cizí, oficiální sběratelské vzory, Herdera a bratry Grimmy (Markl 1987: 16); 22. 8. 1814 publikuje V. Hanka anonymně v *Prvotinách pěkných umění* J. N. N. Hromádky výzvu ke sběru písní a originál a překlad dvou slovanských písní (viz Souček 1921: 19) a roku 1817 přeložil a vydal *Prostonárodní srbskou múzu*; v letech 1819–1822 iniciují vídeňské úřady velký sběr písní, z nějž vzejde sbírka Rittersbergova atd. V této době se ovšem pozornost neupírá k lidu jako takovému – „lid“ romantiků byl abstrahován od společnosti, byl to „lid lidových písní, pověstí, pohádek a mýtů“ (Peter 2006: 291), trest hledané „duše národa“, a píseň se chápala jako odraz národní psychy a lidské přirozenosti (Vodička 1960: 146).

Z hlediska žánru pohádky⁵ jsou ovšem ještě první dvě dekády 19. století tristní. Je známým faktem, že Josef Dobrovský nedokázal zodpovědět dotaz Jacoba Grimma po českých pohádkách⁶ (a Grimm tak znal pouze *Volksmärchen der Böhmen*, 1819, W. A. Gerleho). Když v roce 1822 pomýšlí F. L. Čelakovský s J. V. Kamarýtem na vydání českých „zvyčajů a obyčejů“ a v souvislosti s tím též pohádek, konstatuje, že sám zná jen Musáovy *Volksmärchen* (o nich níže) a překlady pohádek maďarských a že co se týče pohádek českých, „si asi na dvě vzpomněl a jsou hezké“ (cit. dle Polívka 1920: 139); další chtěl sepsat s Kamarýtem. V dobovém kontextu je nicméně pozoruhodné, že Čelakovský pohádky liší od pověstí („o žádné kněžně Libuši, o žádném Horymírovi“). Úsilí Čelakovského i Kamarýtovo na poli lidové prózy tak nakonec „jen ohlašovalo práci mladšího pokolení“ (Horák 1933: 326).

Zájem o folklorní prózu vzrůstá teprve ve 30. letech, kdy se pomalu vyrovnává se zájmem věnovaným písní (roku 1834 Josef Jaroslav Langer v článku

/5/ „Pohádku“ zde budeme nadále chápat tak, jak ji definuje současná genologie a jak vstupuje do běžného povědomí: jako kratší prozaický epický žánr daný zejména užitím kouzelného principu a šťastného konce. Tato podoba žánru pro nás představuje pevný bod, vůči němuž budeme konkrétní historické texty poměřovat a jenž pro účel této studie pojem „pohádky“ stabilizuje.

/6/ V rámci lidové slovesnosti se Dobrovský orientoval na lidovou píseň, jejíž hodnotu odhalil (oproti tradované představě o Dobrovského utilitárním zdůrazňování gramatických jevů na úkor básnické kvality) a k zájmu o níž vedl své mladší druhy, zejména Čelakovského a Hanku (viz Markl 1987: 18).

„České prstonárodní obyčeje a písně“ pléduje za to, aby se pozornost věnovala též lidové epice, viz Langer 1834: 269). Avšak v rámci prózy je výrazně upřednostňována pověst. Zájem o pohádku je vedle ní marginální. Felix Vodička tento nepoměr vykládá obrozenskou ideologií: „Menší pozornosti se těšila pohádka, v níž se stále spatřoval jen fantazijní výtvar, do něhož proniklo mnoho prvků, které nemají s předpokládanými vlastnostmi národní psýchy nic společného“ (Vodička 1960: 146), Gudrun Langerová ovšem též nepoměr interpretuje jako odraz situace v soudobé literatuře německé, z níž česká literatura bohatě čerpala (cit. dle Bechyňová 1983). V raněobrozených časopisech (tj. od osmdesátých let 18. stol. do třicátých let 19. stol.) byla pohádka tištěna sporadicky, šlo o kouzelnou pohádku s fantastickým námětem a neurčitým časoprostorem, obvykle „s osvícensky výchovnými doplňky“; vesměs ale šlo o překlady (J. K. A. Musäus, hraběnka d'Aulnoy; Kusáková 2003: 71).

Do třicátých let je v české literatuře jen málo pohádkových látek (často se objevují v rámci ne-pohádkových básnických sbírek, např. u Hněvkovského či Langery, nebo próz, např. u Lindy) a jsou, jak píše Tille, „pouhým materiálem k vytváření literárních plodů [...], jež mají sloužiti za doklad, neb aspoň imitovati doklad určitých druhů domnělé literatury lidové“ (Tille 1909: 159). V letech třicátých, tj. v dekadě, v níž vycházejí Tylovy báchorky, pak roste počet „látek pohádkových jen zvolna, a je významné, jak se nadto ještě opakují“ (ibid.: 160); teprve roku 1838 vydává Jakub Malý (podle Vodičky podnícen článkem Langerovým) sbírku *Národní české pohádky a pověsti*. Malého sbírka obsahuje texty tří žánrů, báchorky (pohádky v dnešním slova smyslu), pověsti a tzv. povídačky (v dnešní terminologii povídky žertovné a novelistické; žánrová označení jsou citáty J. Malého). Pohádky ve sbírce obsažené mají blízko k fantastické povídce, obsahují prvky erotické, frenetické, děsuplné. Odklání se od lidového podání: Jakub Malý, „duch nebásky, nedovedl vypravovati v duchu lidovém“ (Horák 1933: 346).

Soustředěný zájem o lidovou pohádku nastává teprve v letech čtyřicátých (Otruba – Kačer 1961: 306) v souvislosti s prohloubeným zájem o problematiku lidu (tj. již o reálný lid, nikoli o „lid“ romantiků). Teprve v této dekadě vstupují pohádky výrazněji na strany časopisů (Horák 1933: 346), v roce 1845 publikuje Matěj Mikšíček dvoudílné *Národní báchorky*. Zde se otevírá cesta jednak k novelistickým pohádkám B. Němcové, jednak k mytologicky fundovaným textům K. J. Erbena, a na druhé straně k první folkloristické sbírce v moderním slova smyslu, tj. k *Moravským národním pohádkám a pověstem z okolí rožnovského* 1, 2 (1854) B. M. Kuldy.

Takový je tedy kontext, do něhož vstupuje na počátku třicátých let svými báchorkami J. K. Tyl. Jeho pohádky předstihly sbírku Malého, předstihly ale i nabádavý článek Langerův. Vstupují na literární pole, které je zatím obsazeno jen pohádkovými sbírkami německých autorů a ojedinělými pohádkami autorů českých. Řekli jsme, že Tylovy pohádky považujeme za literár-

něhistoricky relevantní. Prvním důvodem k tomu tvrzení je sám fakt, že se jedná o první konvolut českých pohádek (je možné je chápat jako sbírku), přičemž toto prvenství je trojí: jazykové, kompoziční a žánrové.

Tylovy pohádky jsou první suma pohádek v českém jazyce (nebereme nyní v potaz překlady pořízené do češtiny z cizojazyčných předloh, např. *Básně o čarodějnicích*, jež roku 1794 přeložil V. M. Kramerius z francouzského originálu hraběnky d'Aulnoy). Zde je nicméně třeba připomenout německé sbírky českých pohádek (nebo vedle jiných obsahující české pohádky), jež existovaly v jazykově i teritoriálně českém komunikačním okruhu, a spoluutvářely tedy recepční horizont a žánrové povědomí Tylových pohádkových pokusů: roku 1798 vycházejí v Praze a Vídni anonymní *Sagen der böhmischen Vorzeit aus einigen Gegenden alter Schlösser und Dörfer* (Pověsti českého dávnověku z několika končin starých zámků a vsí; autorství se připisuje Johannu Josephu Poltovi, 1775–1861). Sbíрка obsahuje pět pohádkově laděných pověstí, v jejím druhém vydání (1808) zaujala Jacoba Grimma pohádka „Zlatá kachna“, již přejal do svých pohádek. V roce 1812 vydal Johann Gustav Gottlieb Büsching knihu nazvanou *Volks-Sagen, Märchen und Legenden*. Sbíрка předkládá látky středoevropského prostoru a je uspořádána teritoriálně: oddíl II je nazván „Sagen und Märchen aus Böhmen, Mähren, Oestreich und Ungarn“ a obsahuje osmnáct textů z větší míry vázaných na české (moravské) prostředí, nalezneme zde látky o Libuši, Vlastě, Horymírovi, o Bílé paní a též látky hagiografické (např. pod názvem „Svatý v lese“ svatojanskou legendu o setkání svätce a knížete Bořivoje, její děj je lokalizován do roku 909). Roku 1815 vyšly v Praze dvoudílné *Volkssagen der Böhmen* Karoliny von Woltmann; její sbírka obsahuje čtyři pověsti, zejm. typické látky okruhu „vyšehradských“ pověstí (Horymír, dívčí válka aj.). Roku 1819 publikoval – ve stejném vydavatelství jako Woltmannová – svou sbírku *Volksmärchen der Böhmen* pražský Němec Wolfgang Adolf Gerle. Riegerův slovník hodnotí celou Gerleho tvorbu jako dobově „dosti oblíbenou“ a jeho pohádky jako „nad jiné vynikající“, jež „obzvláště před vyšším rozkvětem novočeské literatury nacházely velmi vděčné obecnost“ (Malý 1863: 358). Nejde však o pohádky, ale spíše o pseudopověsti, smyšlené historie z pradávných Čech za panování smyšlených vládců. Roku 1820 vydal (opět v Praze) August-Franz-Wenzel Griesel knihu *Märchen- und Sagenbuch der Böhmen*. Obsahovala šest textů lokalizovaných do dávné, mytické české historie (stavba Prahy, přemyslovská knížata, Břetislav a Jitka, „Durynkova olše“ aj.), ale též např. látky o třicetileté válce. Do doby, jež nás zde zajímá, patří ještě sbírka Ludwiga Bechsteina z roku 1840 *Die Volkssagen, Märchen und Legenden des Kaiserstaates Oesterreich, Swazek 1* (sv. 2 už nevyšel); její první dva oddíly obsahují látky z Vídně a jejího okolí, třetí oddíl 12 pověstí z Čech (Sámo, Krok a zejména kolekce pověstí o Libuši).

Prioritou z hlediska kompozičního míníme fakt, že Tylovy báchorky lze vnímat jako *sbírku*. Jsme si samozřejmě vědomi faktu, že nejde o sbírku

v pravém slova smyslu, že jednotlivé pohádky byly vydávány postupně a nebyly autorem uspořádány do jedné knihy. Jsou nicméně dost výrazně provázány stylovými, kompozičními i žánrovými rysy, což z nich dělá ucelený soubor – a tento fakt, jejich *potencionalita* být sbírkou, je odlišuje od pohádek do té doby publikovaných, které se v češtině objevily, ale které představovaly samostatné, tj. osamocené jsoucí texty bez *intratextového* okolí. Jde zejm. o pohádkové látky v *Selankách* J. J. Langer (1830; zde nalezneme více explicitních pohádkových látek, ty jsou ale navzájem dosti stylově a žánrově disparátní), v *Květomluvě* K. S. Amerlinga (1833) a v Hněvkovského *Básních drobných* (1820) a o časopisecky publikované pohádky Boleslava Jablonského („Tři zlatí vlasové“ publikování v *Květech* r. 1835), texty J. Hýbla a V. R. Štěpána v čas. *Hyllos* 1820).

Až během vydávání Tylových pohádek, resp. na konci jejich vydávání, vychází první skutečná česká sbírka českých pohádek, sbírka Jakuba B. Malého z roku 1838.⁷ Časopisecké publikování vícera pohádek je navíc průlomové i z jiného hlediska: jak jsme uvedli, do třicátých let se pohádky v časopisech objevují jen sporadicky.

A konečně hledisko žánrové. Tylovy pohádky jsou první sbírka textů, které se žánrově skutečně přimykají k pohádce (viz pozn. 5; nehraje nyní roli, zda šlo o pohádku převzatou skutečně z ducha i litery lidové, nebo o pohádku autorskou): předchozí texty (zejm. výše citované německé) mnohem spíše obsahovaly látky pověstové (stejná tendence přetrvávala ještě v letech třicátých), pověstový rámec má i text B. Jablonského, nebo se přikláněly k jiným žánrovým východiskům. Tille o českých pohádkách do třicátých let říká, že neměly vlastní tvar, jejich látky byly základem pro „gessnerovské idylly, selanky a proměny, pokusy o povídku mravoučnou a alegorickou“ (Tille 1909: 159; ve jmenovaných žánrech pozorujeme zřetelné vlivy klasicismu), Langerova pohádka se blíží hrdinské epice, Erbenův „Poklad“ (uveřejněn 1838) je balada, Amerling pěstuje mýtus, resp. quasimýtus, apod.

3 TYLOVY BÁCHORKY: SYNOPSE

Pohledme nyní na Tylovy báchorky samotné. Protože jde o texty málo známé, předešleme jejich synopsi. Nejde zde o motivickou analýzu ani o interpretaci, nýbrž jen o co nejstručnější seznámení čtenáře s fabulemi, postavami

/7/ Jakub Malý si byl svého prvenství *knižně* vydané sbírky vědom. V předmluvě, poté co dá najevo podiv nad dosavadním malým zájmem českého prostředí o sběr národních pohádek, se vymezuje proti pohádkám sebraným a vydaným jednotlivě: „Některá porůznu se nalezající více méně podařené vzdělání jednotlivých báchorek nemohou se počítati“; vedle skutečně jednorázových pokusů o vydání české pohádky (Langer, Klicpera, Amerling, Jablonský, Květoslav Lhota aj., srov. Tille 1909: 36–40) a konvolut báchorek Tylových zde Malý ignoroval i sbírku Gerleho a všechny ostatní sbírky německé (v obrozeneckém paradigmatu je ovšem ignorování německy vydaných knih zřejmé).

a chronotopem pohádek. Nejstarší – napsaná i otištěná roku 1833 – je „Militka čili Báchorka o skleněném kopci“. Jejími hrdinkami jsou sestry Laskava a Militka a jejich slepice Kokoška („dobrý bůžek“; Tyl 1859: 269). Laskavu unese tajuplný cizinec, Militka ji hledá a Kokoška ji za ní vede. Kokošku musí Militka na její vlastní žádost u skleněné hory zabít, na hoře najde Laskavu. Kmotra Laskavy, která jí při křtu Kokošku darovala, se na vrcholu hory ukáže jako „paní na trůně“.

Z roku 1834 pochází „Rozpustilý Janeček čili Báchorka o vodníkově“. Hrdinou je pasačka Dorota Borohradská a její syn Janeček. Janeček předstírá, že se utopil; vyděšená matka si v návalu emocí uleví slovy „Aby tě vodník uchvátil!“ (Tyl 1859: 269). „Mocné slovo“ (Vaňková 2000, Šidák 2013: 190) zafunguje a vodník na zavolání přijde a Janečka utopí. Dorota vodníka uvězní doma u kamen, kde jí vodník poradí, jak vstoupit do vodní říše; tu Dorota nalezne hrníčky s dušemi včetně Janíčkovy, Janička zachrání, ten se však pokusí vodníka zabít; v bitce rozbije džbán, jediná kapka, která zbyla na dně, se promění v přívally vod, v nichž se Janeček i Dorota utopí.

V témže roce jako „Janeček“ byla publikována „Báchorka o svévolné dcerušce“. Král Lidumil dlouho čeká dítě, královna otěhotní, dceruška Světoslávka je rozmazlená; odmítne mj. knížete moravského, ten jí daruje zrcadlo, do něho patříc zamiluje se do sebe sama, vyžene otce, aby jí hledal ženicha. Otec na cestách umře opuštěn, ona pozná svou vinu, hledá otce, umře na jeho hrobě.

Z roku 1836 pochází „Báchorka o vodní růži“. Kníže Božepor má sestru Milavu. Tu unese odmítnutý nápadník-čarodějník, Božepor ji hledá, kouzelná stařenka mu dá kouzelné prsteny, Božepor prochází knížectví umrělých, knížectví churavých (kde se mu zaslíbí zachráněná kněžna Libice) a knížectví veselých panen, kde nalezne čarodějníka a Milavu proměněnou ve vodní růži na ostrůvku uprostřed krvavé bažiny, čarodějníka zabije, za pomoci kouzelných předmětů získá Milavu, vezme si Libici a vrátí se do Čech.

Roku 1840 byl publikován „Zlatoušek“. Nejmladší, zlatovlasý, ze šesti dětí chudáka, jenž žil před dvěma tisíci let, vidí ženu předoucí „do noci“ jasnou nit a zpívající: „pěnkava bílá, růže zlatá, koruna skvostná, z moře vzatá“; Zlatoušek slouží u ptáčníka, je vyhnán, slouží u zahradníka, je vyhnán, slouží u rybářů, vyloví korunu, již starý král hodil do moře, a stane se králem.

Též roku 1840 byla publikována „Panna jezerní“. Otec, naveden macechou, zavede Janečka do lesa a tam ho opustí; Janečka se ujme obr, vyučí jej lovcem a zakáže mu střílet havrany, Janeček jednoho zastřelí, vidí krev na sněhu, „O kéž mám pannu s tlíkem bílým jako sníh, s tvářemi červenými jako krev a s vlasy černými jako havraní peří“ (Tyl 1859: 340); v jezeře se koupou panny, sebere korunu jedné z nich, ale ohlédne se (panna ho láká: „pohledni na mou podobu“, *ibid.*: 341), totéž s druhou, až u třetí se zvládne neohlédnout, vezme si ji za ženu; po čase jí dá korunu na hlavu, ona mu uletí; on ji

hledá, potká v lese skalní duchy peroucí se o kouzlené předměty, lstí jim je sebere, díky předmětům nalezne ženu i děti a vrátí se s nimi domů.

4 POETIKA, STYL A ŽÁNŘ TYLOVÝCH BÁCHOREK

Tylové pohádky představují homogenní celek: jejich poetika (v nejširším slova smyslu) se nevyvíjí, vše, co bude dále řečeno o jejich motivických, stylových, žánrových aj. vlastnostech, platí pro všechny pohádky publikované během oněch sedmi let – ani sbírka J. Malého, vydaná mezi čtvrtou a pátou pohádkou Tylovou, nezanechala v časově následných pohádkách Tylových žádnou odezvu. Podívejme se nyní na některé tematické, formální i genologické (a v jejich rámci časoprostorové) kategorie Tylových textů podrobněji.

4.1 MORÁLKA

Zásadní rys Tylových báchorek, jímž vstupují do dosavadní české literární historiografie a jež zdůrazňuje Tille a po něm Horálek aj., je jejich mravoučnost.

Morálka Tylových pohádek je explicitní. Manifestuje se jednak v průběžně se opakujících poučeních často ve formě přísloví a sentencí (v pásmu vypravěče: „ale ach! kdož na zemi říci může: Ty můj milý dnešku! ty se mi ukonči – poroučím tobě – ukonči se veselým večerem? – Kdo s jistotou smí uchystati sklep na zralé ovoce, vida že jabloň hojným květem osypána jest?“, Tyl 1859: 302; „Člověk však v zaslepenosti ducha neví, co počíná“, *ibid.*: 337; „Chtivost přivádí ke škodě a lakomost nemá požehnání; obě zaslepují moudrého“, *ibid.*: 345 *atd.*; někdy jsou tyto sentence vloženy do úst jednajících postav: „Pouhá mocnost [= moc] neblaží, dobré skutky blaží“, *ibid.*: 282). A jednak Tyl užívá moralizující pointu, jakési poslání. Tak např. v „Panně jezerní“: „kde se lidé milují, nebývá nikdy smutno [...] život dobrých lidí sám sebou se prodlužuje, závist mu neupije krve, a zlost mu nekope hrob“, *ibid.*: 347). Vkládání tzv. malých žánrů ústní slovesnosti (přísluví, úsloví, průpověď, pranostika) do literárního textu bývá někdy vykládáno jako způsob zlidovení těchto textů, jejich přiblížení poetice lidové slovesnosti; v případě Tylových sentencí jde spíše o opačný princip, odkazují k literární kultuře ať už bezprostředně předcházející (výmarská klasika), či staré, zejm. k biblickým knihám Přísluví, Žalmy aj.; srov. např. paralelu uvedené sentence Tylové „Chtivost přivádí ke škodě a lakomost nemá požehnání; obě zaslepují moudrého“ a biblické sentence „Pohostinnost a dary zaslepují oči moudrých“ (Sír 20,29) apod.

Tendence moralistní vysvětlí též největší podivnost Tylových báchorek ve vztahu k žánrovému ideálu pohádky – totiž absenci šťastného konce ve dvou textech. Ve „Svévolné dcerušce“ a v „Rozpustilém Janečkově“ převládala tendence moralistní (výchovná: ukázat, jak zlé činy přivolávají trest) nad pohád-

kovým imperativem šťastného rozuzlení. Abychom byli přesní: obě pohádky končí dobře z hlediska řádu, obecně platné morálky: Janeček je potrestán za své zlomyslné činy a jeho matka za nekritickou lásku, svévolná dceruška za svou povahu (a její tatíček za totéž jako matka Janečkova). Morálka pohádky však není morálkou obecnou – není založena na kategorickém imperativu, ale na vyhoceném protikladu dobra, jež vítězí, a zla, jež musí být potrestáno. Pohádka nadržuje lidskému hrdinovi vůči hrdinovi ne-lidskému (ať zvířeti, ať fantastické bytosti antropomorfní či nikoli), odpouští mu – už sám status člověka přisuzuje v pohádce hrdinovi apriori šťastné rozuzlení.

A morální příznak je u Tyla ještě v jiné vrstvě – jednak v tom, co níže označujeme jako rysy *biedermeieru*, jednak negativně, což vysvitne komparací s historickým okolím Tylových báchorek: totiž absence motivů erotických. U Gerleho i u Malého nacházíme tyto prvky hojně. U Gerleho je erotika cudnější (a Gerle jí pravděpodobně navazuje na styl Musäuův z *Volksmärchen der Deutschen* s jeho „galantními, jemně erotickými motivy“; Futtera 2015: 40), nicméně jasně přítomná (srov. k tomu Klementová 2004b: 207), u Malého je i z dnešního pohledu poměrně překvapivě otevřená, zejména v líčení mladých dívčích těl („lehounce nadmutá ňadra, jenž pod lehkým přikrytím co zpanilá poupátka vyhlídla, svědčila, že panna z dětského věku právě vykračující“; Malý 1845, sv. III: 27), a také v tematizaci panenství, líbání, explicitně zmíněném „milkování“ (ibid.: sv. I: 77), jež vede ke ztrátě panenství (a tato ztráta se pak stane předmětem sporu; ibid.: sv. I: 89), těhotenství atd.

V tomto bodě je Tyl cudný. Jeho hrdinky jsou „spanilé“, „krásné“; je to ostatně pohádková konvence, u hlavních hrdinek krásu očekáváme (což platí minimálně v celé oblasti populární literatury). Jakékoli další líčení tělesnosti je však u Tyla potlačeno, a to i tam, kde by se z hlediska děje nabízelo (v báchorce „Panna jezerní“, adaptaci typické fabule „tři koupající se pannylabuté“, kdy hrdina pozoruje nahé dívky, je tento fakt v syžetu potlačen). Tylův odklon od rokokové erotiky Gerlovy i od erotiky Jakuba Malého se vývojově ukázal jako životný.

4.2 AUTENTICITA

Tylovi nejde o věrný záznam lidového podání. Podle Tilleho Tyl „úmyslně upouští od snahy vydávat je za dokumenty lidové tradice a lidového ducha“.⁸ V tom snad lze spatřovat spojnicu se situací raného evropského romantismu, kdy se o míře autentičnosti zachycení lidového podání vede obsáhlá diskuze. Herder chce slovesnost sbírat, a to pokud možno přesně, zdůrazňuje zájem o „lid“ a folkloristická bádání, naopak pro Musäa je nejdůležitější „autorský subjekt, který může s látkou nakládat zcela volně“⁹ (Musäus píše rokoko-

/8/ Tille 33; proto také Tille nepojme Tylovy pohádky jako pramen do svého slavného, monumentálního kompendia *Soupis českých pohádek*.

/9/ Futtera 40; úlohu autorské fantazie zdůrazňuje také Brentano v *Gründung Prags*, kde děj

vým, galantním jazykem, užívá jemně erotické narážky, intertextuální odkazy na antiku, bibli i dobovou literaturu, terminologii, jíž chce před čtenářem demonstrovat vlastní vědomosti). A obdobně: Jacob Grimm trvá na tom, že při zapisování „starého básnictví“ („alte Dichtung“) se nesmí nic měnit, je nutno reprodukovat jej zcela přesně; A. von Arnim (po zkušenostech se sbírkou *Des Knaben Wunderhorn*) tak přísný není; nechce texty fixovat: „Fixierte Märchen würden endlich der Tod der gesamten Märchenwelt sein“ (Jolles 1982: 222). Simultánně však platí, že se pohádky zapisují velmi volně, neboť jejich zapisovatelům jde o „ducha“ textu (sám J. Grimm neváhá pohádku, jež ho zaujme, převypravovat či, jak sám poznamenal, vytáhnout z ní „starý základ“: tak např. již zmíněná „Zlatá kachna“ ze sbírky *Sagen der böhmischen Vorzeit*; srov. Jech 1988: 156). Ostatně v Čechách desátých a dvacátých let 19. století vedou pokusy o doslovné zachycení folklorního materiálu k esteticky a eticky motivovanému odporu vlastenecké elity: již zmíněné *České národní písně* J. Rittersberga, vydané na základě podkladů shromážděných v letech 1819–1822 ve sběru iniciovaném vídeňskými úřady, vedly obrozence k (herderovskými myšlenkami iniciovanému) odsouzení zařazených „odrhovaček nezbedné lůzy“, jež snižují „čistou duši lidu“ (Vodička 1960: 145; Tureček 1995: 52). Dobové publikum chce sice slyšet hlas lidu, avšak „lid“ si, jak již bylo řečeno, představuje značně nerealisticky, jako ozvučenou poetickou duši národa.¹⁰ Opačně než sbírka Rittersbergova byly přijaty, ale také sestaveny sbírky F. L. Čelakovského *Slovanské národní písně* (1822–1827) a Šafaříkovy, Kollárovy a Benediktioho *Písně světské lidu slovenského v Uhřích* (1823). Přijaty byly kladně, obsahovaly však texty etnograficky nepřesné (jejich význam byl především estetický a buditelský; Horák 1933: 324).

Tylový báčorčí ovšem vstupují již do poněkud jiné situace: do situace, která cení autentičnost látek (fabule) i syžetu. J. J. Langer v úvodu svých *Selaneck* uvádí: „S radostí a bez bázně podávám těchto několik písní, a pohádek, jež mi za dlouhých večerů povídala mladá Běla. Zalíbili se snad některá z nich, radovati se budu, a růžovým věncem ozdobím sobě milenkou svou; nepodaření ale vina každého – padniž na mne, že jsem, podlé ni sedě, poslouchati zapomněl, a mejlíval povídku hezkou“ (Langer 1830: 7). K. S. Amerling se *Květomluvu* „snaží úmyslně [...] vydávat za lidové české podání“ (Tille 1909: 25), odkazuje na regiony, odkud dané látky pochází, a průběžně se odvolává na konkrétní, z lidu poštěl vypravěče, resp. vypravovatelky: „vykladaatelky naše“ něco nějak vysvětlují (Amerling 1833: 94), „zase jinde vypravují, že [...]“ (ibid.: 59), Amerling něco vypravuje „podle lepších vypravování“

svého dramatu prohlašuje za fikci a vysvětluje, kterak je historická, avšak nezahlednutelná pravda nahrazována „vyšší, nadčasovou, věčně poetickou pravdou“ pověsti (Brentano 1968: 528).

/10/ Snaha o doslovný zápis se u písní objeví nejen u Rittersberga (a je pochopitelné, že např. Jeník z Bratřic své písně nevydává), v případě lidové prózy je mnohem pozdější, v českém prostředí se, jak již bylo řečeno, objeví až u B. M. Kuldy v letech padesátých, a to již i s názvuky ekologického sběru (zaznamenání vypravěčovy osobnosti atd.), jež se naplno objeví až u J. Š. Kubína.

(ibid.: 15). Stejně tak J. B. Malý v předmluvě ke svým pohádkám píše, že jde o pohádky „z úst lidu vzaté“¹¹ a že „pokud možná bylo přísně držel jsem se původního jich od obecného lidu vypravování, ovšem pak musil jsem mnohé teprv od nenáležících k nim přívěsků očistiti, a prvotní dle zdání svého podobu uvést“ (Malý 1838: [13], nestránkovaná předmluva) atd. Podobné proklamace – které užil např. již W. A. Gerle – nalézáme u autorů až do čtyřicátých let, avšak jsou to právě jen proklamace. Autentičnost textů se stává dokonce prostředkem jisté řevnivosti: Langer napadne Amerlinga za malou věrnost jeho knihy lidovému podání: „vydavatelé nepsali tak, jak si to lid povídá, nýbrž libovolně měnili, často až zpotvořili jeho tradici, řídíce se tu fantasií onde cizími výmysly [...] ba za národní vydávali nejen své ohlasy, ale ohlasy ohlasů“ (cit. dle Tille 1909: 23). Jak dokládá Tille, „Langrův posudek může stejným právem platiti o jeho vlastní knize“ (Tille 1909: 23).

Tyl se k dané problematice explicitně vyjádřil později, roku 1845 v 78. čísle *Květu* v kritice pohádek Boženy Němcové: „Myslím, že není národní báchorka historický dokument, na němž by se ani čárka změnit nesměla [...] Z většího dílu bývá pak vypravování, které se po tak řečeném národním tonu tuze namáhá, jenom dětinské a – nechutné“ (cit. dle Tille 1909: 33). Tyl se tak vymezil nejen proti grimmovskému požadavku skutečné doslovnosti, ale i proti hře na doslovnost, na předstírání autentičnosti. Tylovy časopisecké báchorky tedy považujeme za podstatný mezník v české literatuře inspirované folklorem: představují zřejmý a zřetelný *odklon od jakékoli autenticity*, a to včetně autenticity předstírané (Langer, Amerling, Malý),¹² a připravují tak prostor pro další etapu – ocenění jiného typu, nyní již nikoli klopotně předstírané autenticity, jak ji představují pohádky Němcové a Erbenovy, a zejména pak B. M. Kuldy – ten ovšem svou sbírku publikuje až dvacet let po pohádkách Tylových. (Z hlediska tohoto odklonu od věrnosti předloze se Otrubův – Kačerův soud, ale i soud Tillův jeví ve své negativitě jako zbytečně příkrý, resp. bezpředmětný. Tyl nemá ambici vytvářet folklorismus – a nemůže tedy být touto ambicí poměřován.)

Argumentace tradicí lidové slovesnosti v sobě ovšem skrývá úskalí. Budiž jasně řečeno to, co se v dané souvislosti připomíná málo: totiž že nevíme, jak tyto autentické látky (jak se skutečně vyprávěly) vypadaly. První zápis lidových textů máme totiž až od jizerskohorského písmáka Věnceslava Metelky z roku 1844 (tj. rok před vydáním prvního svazku Němcové; proti ní je Metelka jistě autentičtější, ovšem ani jeho zápis není skutečně autentický – už proto, že to je zápis, tj. že zde do hry vstupuje fixační médium psaného jazyka), z téhož roku pocházejí nejstarší zápisy kolegů a spolupracovníků

/11/ Což vzápětí relativizuje dodatkem: „a dílem od milých mých přátel, pana doktora Amerlinga a p. Erbena mi zdělených, dílem vlastní snažností sebraných“ (ibid.).

/12/ Snad je určitá souvislost mezi touto Tylovou tendencí a tendencí prvních ročníků *Květu*, jež Tyl redigoval, „distancovat se vlastním literárním programem (postulát umělcova práva na originalitu a subjektivnost) od staršího preromantického proudu“ (Táborská 1993: 1088).

K. J. Erbeny – většina těchto textů, vydaných v roce 2015 v souboru *Černá nevěsta*, je však až z let padesátých. Všechny starší dochované písemné prameny – výše citované sbírky pověstí a pohádek německého původu i ojedinělé pohádkové látky v češtině – jsou prokazatelně původu umělého. Jsou-li zachovány pohádkové látky ze starších období (např. u Klarety), jsou to jen synopse, fabule, nikoli syžety. První skutečný záznam lidového podání v českém prostředí – doplněný informacemi o vypravovateli a sběratelské situaci – pochází až od B. M. Kuldy z jeho sbírky výše citované (ovšem i Kulda, jakkoli věrný sběratelským zásadám Františka Sušila zachycovat lidové podání co nejvěrněji, uplatňuje morální a estetickou cenzuru).

4.3 „LIDOVOST“

Konstatujeme-li tedy absenci „lidovosti“ u Tyla, řekli bychom málo, kdybychom mínili jen fakt, že jeho báchorky nekopírují lidové podání, což je, jak jsme částečně ukázali, fakt v dané době samozřejmý. Mínilme tím skutečnost, že se Tyl poučil na motivicko-tematickém repertoáru dobové lidové pohádky a na jeho základě a na základě vlivů literárních (a mimouměleckých – jako např. u moralizujícího aspektu) stvořil vlastní podobu tohoto žánru.

V čem spatřujeme prvky, jež se vymykají logice a poetice lidového podání? Pohlédneme již na rovinu syžetu. Felix Vodička popisuje Tyla jako autora, jenž do psané literatury zavedl mluvený jazyk (Tyl odmítá „nepřirozené nadutí, olověné vlečení a kroucení“, v kritice J. J. Marka, ČČM 1846, 389, cit. dle Vodičky 1948: 341); paradoxně své báchorky píše Tyl jazykem knižním, s dlouhými souvětími, leckdy až s biblickou dikcí („a bylo modlení po všechných krajinách knížete Lidumila, i bylo po veškeré zemi české, a nebesa konečně vyslyšela vroucí to volání, neboť jsou nebesa milostivá, a byť i smrtelníků někdy zkoušela, předce jim otevrou bránu milosti“, Tyl 1859: 301), s častými slovními inverzemi, užívá např. *plusquamperfektum*, v devatenáctém století již pocíťované jako archaické (Štícha 2017), a archaické jevy nalezneme i v rovině lexikální (Otruba 1989: 492). Připomeňme v této souvislosti též čistě literární povahu Tylových sentencí. Rytmiika textu, zajišťující „spád“ četby, je zde spíše potlačována a není podpořena ani dialogy, jež jsou pro lidové podání typické.

I na kompoziční úrovni se Tyl vymyká poetice lidové pohádky. Neužívá trojiční, resp. dvojiční schémata (dva, resp. tři bratři, resp. hrdinové, z nichž vítězí poslední, nejmladší, nejchudší atd.), jak je pro lidovou pohádku jako mnohdy konstitutivní, popisuje D. Klímová (Klímová – Otčenášek 2012: 30–31), ani ve svých pohádkách nenechá vystupovat typické hrdiny lidových pohádek, přejaté z reálného života, které Klímová též chápe jako součást „zákonitosti žánru“ (ibid.: 32n.). Postavy lidových pohádek mívají typická jména (Honza, Janek), jde však o jména-žánrové příznaky sestávající jen ze jména křestního; tato pravidla leckdy poruší Tyl obě: postavy označené jen jménem křestním mají jména neobvyklá, literární (Lidumila, Milava, Bože-

por, Militka, Laskava, Libice, Bolena¹³ – naopak hned ve dvou pohádkách vystupuje také Janeček), a v pohádce o rozpustilém Janečkovi dokonce se objevuje postava označená celým jménem: Dorota Borohradská. V téže pohádce nás také zarazí fabule nikoli snad svou komplikovaností (zachycená autentická lidová vyprávění mnohdy mají fabuli dosti složitou), ale klamným dějovým vrcholem. Moment, kdy je vodník chycen a dítě zachráněno – což by v lidové pohádce, resp. v „typické“ pohádce, byl očekávaný šťastný konec –, se ukáže jako předposlední dějová sekvence pohádky, po níž následuje konec opačný, kdy vodník vítězí a dítě i matka jsou utopeni (viz výše).

V jiných rovinách textu je Tyl naopak logice lidového vyprávění věrný. Užívá pohádkovou číselnou kompozici (trojí, sedmero, devatero opakování akcí a jevů, zejm. v „Báchorce o vodní růži“ či v „Rozpustilém Janečkovi“. Srov. např.: pasačka „splítala po devět dní houžev z devatera lejčí“ a čekala s ní „tříkráte sedm dní“, Tyl 1859: 290–291). Triadickou kompozici později převezme do svých dramát (Všetička 2000: 152), a tu ji definitivně pomůže ustálit jako příznak „lidovosti“ látky.

Pro lidovou pohádku jsou zásadní zahajovací a ukončovací formule, „standardizované a poměrně schematizované části“, zaznamenané u cca 25 % sebraných folklorních pohádek (Otčenášek in Klímová – Otčenášek 2012: 69). Otčenášek přidává příklady: u B. M. Kuldy: „Za starodávna“, u J. Š. Baara: „Před dávnými a dávnými časy“ (ibid.); Kulda i Baar jsou autoři mladší než Tyl, pro nás je však podstatná společná poetická tradice, již sdílají s Tylem, jehož „Militka čili Báhorka o skleněném kopci“ se odehrává „za pradávných časů“ (Tyl 1859: 267) a „Panna jezerní“ „Před dávnými časy“ také (ibid.: 336), tedy ve „starých dobách, jež představují doby v podstatě ‚mytické‘“ (Otčenášek in Klímová – Otčenášek 2012: 70). Ukončovací formulí u Tyla nalézáme v explicitní podobě hned dvakrát (což znamená v 1/3 jeho pohádek!): „Na to pak nastalo hodování a radování, zpívání a tancování po všech krajinách [...] ničeho nelituji, než že jsem byl tenkrát ještě na houkách, a nic si nepřeji, než aby to trvalo ještě, a já se tam mohl rozběhnout“ a „A pak byli všickni pospolu živi ještě dlouhá léta“ (Tyl 1859: 335 a 347), v implicitní podobě jednou.

Lidovou provenienci báchorek sugeruje i zobrazený časoprostor. Prostor není líčen, je podáván pouze schematicky („vysoká skála“, „stříbrný hrad“, „město“, „les“, „za cizími, dalekými horami“ ve „Svévolé dcerušce“ atd.) a vystupuje jako neautonomní dějová funkce, tj. nese jen ty rysy, jež jsou nutné pro rozvíjení děje a pro budování konotací. (Tím se Tyl liší např. od Gerleho

/13/ Povšimněme si ovšem stylizovanosti těchto jmen do jmen staročeských, implikujících určitou mytičnost, jež se ostatně také pojí s incipity daných pohádek (viz dále). Nezvyklá jména jsou typická pro sběratele tzv. mytologické školy (Erben) a pro první sběratele (Němcová, Mikšíček). V reálu do poloviny 19. století dětem dávala jména konzervativní, novozákonní a některých svatých; jiná jména se začínají dávat až od poloviny 19. století, a teprve následně, na konci století, se mohou tato jména dostávat do lidového podání (Otčenášek in Klímová – Otčenášek 2012: 81–82).

a jeho dlouhých líčení přírody.) Stejně je tomu s časem: vyjma „Zlatohlávka“, odehrávajícího se před dvěma tisíci lety, je čas neurčitý, pseudo-mystický, jak ostatně sugerují i incipity.

Tyl své pohádky plní mnoha motivy doloženými z lidového podání, vázanými ne snad nutně na pohádky, ale na jim předchůdný, tradiční myšlenkový, resp. pověrečný repertoár. Pozorovat tento repertoár můžeme v pohádce o rozpustilém Janečkovi, neboť právě v případě vodnických látek máme tento repertoár doložen.¹⁴ V pohádce nacházíme motiv lýčí, jímž lze vodníka svázat; líčení květin, na něž vodník láká děti; samozřejmý je vodníkův kapající šos (ale tento motiv je již doplněn autorskou invencí: utrhně-li se vodníkovi levý šos, je „prost veškeré moci“); vodník se mění ve psa; za trest je sušen u kamen. I na tento motiv se ovšem váže autorská licence: v horku vodník ztrácí mladou podobu a ukazuje se jeho skutečný věk („zlý host horkem vysušený jarou svoji sílu i mladou podobu a ve škaredého starce se měnil. A přicházela na něho s podobou stovčosti choroba i bolest věku vysokého“; Tyl 1859: 292¹⁵). V rybníce, jež se oproti lidové tradici před člověkem rozestupuje po vyřčení zaklínadla, sedí v hlubinách žába, opět motiv lidový; další zaklínadlo promění její tlamu v bránu, a tou se teprve vstupuje do „hradů vodních“. Ty jsou opět budovány podle folkloru (srov. folkloristův popis vodníkovy říše: „pod vodou má velikánské síně a pokoje samým křišťálem a diamantem vykládané“, Máchal 1891: 146): „Stěny pokládány byly skvělým sklem, a skříně stály okolo nich, bílé a skvoucí jako z čistého stříbra, a ve skříních byla síla malých oddělení, a v těch počítalo se drobných hrnecků taktéž stříbrných takové množství, že pasačka sprostá nebyla by dovedla vysloviti náramný jich počet“ (Tyl 1859: 293–294).¹⁶

Výčet lidových motivů v Tylově báchorce nás však přivádí k zajímavé otázce. Zaznamenáváme tu motivy, které skutečně preexistují v lidové tradici a jež si z ní Tyl vybírá? Nebo je tomu naopak: Tyl si je vymýšlí (jsou tedy autorské), a teprve z jeho literárního díla je přejímá buď lidová tradice, nebo i folkloristika, z níž opět mohou přejít do lidové tradice, kterou nyní nejsme v její původní podobě schopni ověřit? Uvedme příklad: u Tyla „chodívá vodník devětkrát za rok ze studených hradů svých, vystavených pod

/14/ Shrnutý je in Luffer 2014: 174–188, Polívka 1924: 308–312 a Klímová 1996. Pro nás je zvláště zajímavá stať Polívkova, neboť autor tu řeší otázku analogickou naší problematice, totiž lidovost (či naopak autorskou původnost) motivů užitých v *Lucerně* A. Jiráska. K vodníkovským látkám v české literatuře a k místu Tylových báchorek v tomto kontextu viz Šidák 2012 a Šidák: v tisku.

/15/ V daném citátu je zajímavé sousloví „zlý host“, kenning známý např. ze staroanglického *Beowulfa*. Postulovat nicméně vědomou návaznost Tylovu na poetiku kenningů se zdá být příliš odvážné.

/16/ Je pravděpodobné, že v popisu nádhery podvodního světa se Tyl inspiroval Čelakovského básní „Ilja Volžanin“ z *Ohlasu písní ruských*. Tento popis nemá – oproti dalšímu ději této básně – paralelu v ruských bylinách a je pokládán za vlastní invenci Čelakovského (Máchal 1899: 210, Závodský 1982: 187). Otázkou zůstává, nakolik jde skutečně o invenci Čelakovského, a nakolik reprodukuje motiv známý mu z domácí lidové tradice.

hlubinou vodní; chodívá na teplou zemi, aby vyhledal, kohož by nejprve opět přivábiti měl do chladného lůžka“ (Tyl 1859: 291). Tuto větu téměř doslovně přejímá do svého mytologického kompendia Hanuš Máchal: „Devětkrát za rok chodívá prý [vodník] ze studených hradů svých na teplou zemi, aby přilákal k sobě lidi a zavedl je do svých hradů“ (Máchal 1891: 146–147).

A konečně – své pohádky Tyl plní motivy (či tématy), které z lidové tradice známe (skleněný vrch, zakletá princezna), avšak vkládá je do fabule autorské, jež se s onou lidovou neshoduje.

4.4 INTERTEXTUALITA

Otázky autenticity, resp. lidovosti se úzce dotýká otázka intertextuálního provázání pohádek Tylových a pohádek sebraných sběrateli pohádek lidových. Na jednu stranu tu lze konstatovat minimální dotyk s látkami považovanými v české lidové pohádce za typické (srov. Otčenášek 2015). Tato „mobilita“ Tylových báchorek jen jinými slovy opakuje a zároveň dokládá to, co jsme řekli o jejich věrnosti lidovému podání.

Na druhou stranu ale v pohádkách pozorujeme množství literárních intertextuálních vztahů, kde je Tyl v roli pretextu: bohatě jeho motivy přejímají pozdější autoři, a to i ti, kteří jsou z hlediska pohádkoslovného oceňovanější (např. B. Němcová). Důležité je, že u Tyla pozorujeme některé látky skutečně pohádkové (známé z Aarnova – Thompsonova – Utherova katalogu), jakkoli v Tylově době snad neběžné v Čechách. Pokusme se o alespoň o neúplný a nesystémový výčet. Z pohádky „Vodní růže“ přebírá Němcová motivy k pohádce „Orel, slavík a růže“ (vydaná v posledním svazku jejích pohádek r. 1847). Tille uvádí, že zde Tyl opakuje Langerovu látku o dívce osvobozující zakleté bratry (Tille 1909: 160; míní se „Devatero krkavců“, což je ovšem text stylově i žánrově podstatně odlišný); závěr vidí Tille jako analogii boje s drakem o princeznu (zde boj s čarodějníkem), jak jej zpracoval Gerle ve své sbírce („Obří v šáreckém údolí“). Vzdáleně Tylova báchorka připomíná typ ATU 300 „Přemožitel draka“.

Podstatný je motiv tří koupajících se dívek/labutí a motiv „muž hledá zmižlou ženu“, jež Tyl zpracoval v pohádce „Panna jezerní“. Tille tento motiv (jež pojmenoval „dívky-ptáci“) zachytil u sběratelů z konce 19. století, ale s velmi odlišnou, komplikovanější fabulí; Tille 1929: 229). Daný motiv se ovšem objevuje častěji: u Černého roku 1846, u Němcové v *Národních báchorkách a pověstech*, 1845–1847, v pohádkách „O vodní paní“ a „Zlatý vrch“; motiv užívá též Krolmus a spojuje jej s motivem dívky konající práci za hrdinu – a tím se opět vracíme k Langerově pohádce o vodníkovi ze *Selanek*. Zde se mj. dokladuje Tilleova teze o malém počtu pohádkových motivů, jimiž česká literatura daného období vládne a které se hojně opakují (Tille 1909: 160).

Oblíbený je též motiv tří kouzelných předmětů (Tyl jej užil v pohádce „Jezerní panna“). Přebírají jej Matěj Mikšíček (konkrétní předměty jsou částečně totožné jako u Tyla: létající plášť a čepice, jež činí svého nositele

neviditelným, v jiných pohádkách jde o jiné tři předměty) a Václav Krolmus; fabule pohádky Tylovy je totožná s pohádkou „Slaboš a Hruboš“ u Krolmuse (1846; nově in týž 2013: 66), místo obra jsou zde „čarodějníci neb kouzelníci“ (ibid.) a text je zasazen do českého pohanství. Krolmus na Tyla navazuje i závěrečnou scénou s obry hádajícími se o kouzelné předměty a vzápětí přelstěnými. V „Jezerní panně“ snadno rozpoznáme látku „Muž na cestě za svou ztracenou ženou“ (ATU 400 + ATU 313, „zázračný útěk“); tuto fabuli užije Erben v pohádce „O Zindulce“ (in *Černá nevěsta* 2015: 98–103). I zde putuje hrdina z domova, je v péči stařečka, vidí kachničky-dívky, jednu získá a pak ztratí; ovšem tato pohádka byla pravděpodobně zapsána později než Tylova. Nápadná podobnost fabule její a pohádky Tylovy vzbuzuje tutéž otázku jako shoda motivu u Tyla a Máchala uvedená výše: čerpají oba (Tyl a Erben, resp. Tyl a Máchal) z reálné lidové tradice, nebo Erben a Máchal čerpají z Tyla? A pokud je tomu tak – odkud čerpá Tyl? Z tradice, o níž se nám nezachovaly žádné další zprávy, nebo ze své fantazie, podpořené případně četbou?

4.5 STYL

Řekli-li jsme, že Tylovy báchorky jsou rozkročeny mezi lidovou a literární tradicí, je nutné pokusit se detekovat onu složku literární, a to alespoň v hrubých obrysech. Jak známo, lidová pohádka – jako lidová epika vůbec – zůstává spíše rezistentní proti aktuálnímu uměleckohistorickému stylu, resp. je s touto vrstvou kulturní komunikace mimoběžná. U Tylových báchorek však můžeme některé dobové stylové prvky vysledovat. Jde zejména o tendence *biedermeierové*:¹⁷ zdůraznění afektované sentimentality a citovosti vůbec („Lid radostí vejskával“, vida oblíbeného krále; Tyl 1859: 300),¹⁸ ladnost/uspořádanost světa, je-li líčen v podobě, v jaké má být („všude stála pěkná stavení, všude kvetla bohatá role, a všude se usmívalo blaho na tvářích“; ibid.), a určitý rys idyličnosti (viz komentář Horálkův). S *biedermeierem* ladí i líčené krotké křesťanství (když král nemůže mít děti: „bylo modlení po všechněch krajinách [...] i bylo po veškeré zemi české, neboť jsou nebesa milostivá, a byť i smrtelníků někdy zkoušela, předce jim otevrou bránu milosti“; ibid.: 300; „Vždyť se mu nic zlého nestane [...] Pán Bůh je všude – a ten ho zajistě k dobrým lidem přivede,“ utěšuje se otec, který zavede syna do lesa; ibid.: 337). Je to ovšem křesťanství, jež je bráno spíše jako kulisa či opět jen sentimentální jev, nikoli jako projev reálné víry (v tomto ohledu je výjimkou pohádka o nezbedném Janečkovi, viz níže) – ne náhodou

/17/ Jako klíčovou postavu *biedermeieru* chápe Tyla D. Tureček (1993); uvádí též jiné autory české (V. Macura) i zahraniční (W. Schamschula), kteří Tyla řadí k *biedermeieru*; *biedermeierovské* tendence shledává Tureček v Tylových povídkách a hrách (*Fidlovačka*), o jeho pohádkách se však nezmiňuje.

/18/ Pláč a slzu jako topos populární četby raného obrození chápe Kusáková (2003).

se náboženská tematika víceméně omezuje na tato dvě textová místa a víra v Boha ani moc Boží v pohádkách není nadále tematizována.

Jiným pramenem vlivů se zdá být pseudoromantika (jejímž znakem ostatně je žánrové přechylování pohádek do podoby pověstí, resp. vydávání pohádek za pověsti, srov. Kusáková 2003: 70; jak ještě ukážeme, tato hra na pověsti je u Tyla dobře detekovatelná). Zejména však o pseudoromantice uvažujeme v souvislosti s ponurou, strašidelnou tematikou („O vodní růži“, „Rozpustilý Janeček“). Není to ještě skutečná démoničnost, skutečná hrůza romantická podložená metafyzickým rozměrem (Mácha, Nebeský), odkazuje se zde na literární (např. „triviální až morbidní motivy“ u Gerleho: Klementová 2004a: 313) a pravděpodobně i divadelní tradici. Tylový hrůzný a drastický motivy nejsou zcela motivovány, bylo by možno je ztvárnit mírněji, nemotivovanost, a tedy i nečekanost ale zvyšuje jejich efektivnost. Tak například ve „Vodní růži“: „začaly se pod nimi [princem a princeznou] vlny jakoby varem klokotati, a ze dna hlubokého ozýval se ryk divokých koní a hrčení těžkého vozu; [...] obestřela je kolem veliká tma, i obklíčilo je rachocení hromu – z té veliké tmy pak šlehalý blesky, a rachocením hromu pronikali hlasové; bylyť pak blesky, ohněm sršící, oči divého spřežení, oči divého spřežení před vozem z mraků a kouře, hlasové pak vycházeli z úst čarodějníka, sedícího na voze. I chechtal se zlý muž smíchem pekelným, a takto znělo z hrdla jeho: „Mne jsi nechťela do lože manželského, dívka tvrdohlavá [...]““ (Tyl 1859: 321–322). Stejně tak závěrečná scéna z „Rozpustilého Janečka“: „vodník s jedovatým úsměchem kráčel po vrchu vln a podal Dorotě i Janečkovi ledovou svoji ruku; ale jakž uchopil ruce jejich, vrhnul sebou ke dnu a propastí probral se až k studené svoji síni, a zde opět nešťastné dvě duše uzavřel pod úzké hrnečky“ (ibid.: 299).

4.6 ŽÁNŘ

Docházíme ke klíčové literární kategorii, totiž k žánru. Žánrové zkoumání Tylových báchorek je zároveň pointou této studie. Otázka zní: platí pro Tyla to, co o pohádkách staršího období (do 30. let) říkal v citátu výše uvedeném Václav Tille, totiž že pohádka třicátých let nemá vlastní tvar, že její látky jsou základem pro „gessnerovské idylly, selanky a proměny, pokusy o povídku mravoučnou a alegorickou“? (Tille 1909: 159) Nebo jsou Tylové báchorky pohádkami ve vlastnějším smyslu – a pokud ano, jakými?

Vyjděme od literárního druhu. Tylové pohádky jsou prozaické texty. Jakkoli dnes vnímáme spojení prózy a pohádky jako bezpříznakové, v dané době nebylo samozřejmé – spisovatelé třicátých let se domnívali, že „poetickou náplň lidové pohádky lze zhodnotit spíše veršem než prózou“ (Vodička 1958: 222). Učinil tak zmíněný J. J. Langer („Devatero krkavců: Starožitná pověst národní“ v *Selankách*, 1830), B. Jablonský, Erben uvěřejní v *Časopisu českého museum* roku 1838 „Poklad“; Jablonský a Erben své veršované pohádky vydávají v době, kdy své báchorky publikuje Tyl, a jedna z nich navíc

navazuje právě na „Devatero krkavců“. Jinými slovy: textové okolí žánru pohádky intenzivně sugerovalo veršovaný rámec, jež Tyl nepřijal, a pomohl tak ustálit opozitní, ve své době vlastně novátorský, prozaický habitus umělecké pohádky.

V Tylových textech lze spatřovat znaky několika příbuzných žánrů. V některých incipitech zaslechneme náznak mýtu. Jsou to incipity blízce těm, jež byly již zmíněny coby znaky pohádky – v těchto ale zazní ohlas mýtu o zlatém věku a představu cyklického času, tedy významných literárních atributů mytických. Tak např. ve „Svévolné dcerušce“: „Za oněch časů, když ještě pra-pradědové otců našich po lukách se honívali jako malá pacholátka – za těch pradávných, zlatých časů bydlel v české zemi kníže, a byl to kníže dobrý, bohatý, i vážený. Lidé mu říkali „náš bělovousý tatíčku““ (Tyl 1859: 300). Nebo v pohádce „Vodní růže“: „Panoval jednou v krajích českých mladý kníže. Ani nejstarší z pradědů našich nezná již vnuků jeho; neboť panoval za oněch časů, když prý ještě předkové naši věk svůj nepočítali na roky, alebrž jako trávili po zimě, vědouce, že po vázání snopů česání ovoce přichází“ (ibid.: 318; formulace „kdy lidé ještě nepočítali na roky“ je mimo chodem i incipit Langerovy „Pověsti o Vodníkovi“ ze *Selane*). Zájem o mýtus, počáteční období vlastního národa, můžeme interpretovat jako ozvuk obrozené ideologie (srov. význam *Rukopisů* či Lindovy *Záře nad pohanstvem* apod.) a zároveň jako dobovou literární konvenci (srov. časovou lokalizaci do mytického dávnověku české země ve výše uvedených německých sbírkách českých pověstí, v Brentanově dramatu *Die Gründung Prags* aj.).

Skutečný potenciál mýtu přitom Tyl nevyužívá. Nepřirazuje se k dobovým pěstitelům, resp. konstruktérům slovanské mytologie, jakými byl např. Josef Heřman Agapit Gallaš či Karel Slavoj Amerling, kteří se pokoušeli sestavit pohanský mytologický systém starých Čechů a dát jej do souvislosti s *mytologií antickou*. Amerlingova snaha začínala být však již ve své době považována za neudržitelnou a Tyl se tím, že žánrové znaky mýtu nerozvádí, stává pro vývoj pohádky činitelem progresivním (zároveň lze předpokládat, že tato demytologizace mohla svou „lidovostí“ konvenovat potenciálnímu čtenáři). A stejně tak je progresivní v případě jiné žánrové snahy třicátých let: jungmannovské tendence k hrdinské epice (v pohádkovém kontextu ji představuje např. „Devatero krkavců“ J. J. Langerova ze *Selane*). Podle K. Horálka se Tyl od této tendence „pohotově a úspěšně“ odvrátil v malé epice (Horálek 1990: 142) – jeho pohádky mají tendenci opačnou, jsou spíše „domácké“, nepojmenovávají veliké, kosmogonické či historicko-národní děje (srov. ostatně tezi o vlivu *biedermeieru*).

Blízko pohádky i mýtu je v žánrovém systému pověstí.¹⁹ Té se zřetelně blíží pohádka o Janečkovi: jak svým tématem (vodník je mnohem víc postava memorátu, tedy subtypu pověsti, než pohádek), tak uvedením vlastního

/19/ Ke genologickému systému folkloru např. Leščák – Sirovátka 1982, Beneš 1990, Šidák 2013.

jména hlavní hrdinky (tendencí k realistickému efektu), a zejména zakončením, které jasně ukazuje k pověsti etiologické: „Na místě, kde byla stávala chatrč pasačky Doroty, po mnohá léta bylo viděti hluboké, černé jezero“ (Tyl 1859: 299). Pověstové náznaky nalezneme také ve „Svévolné dcerušce“. Na úplném konci textu se objeví přesah děje do současnosti a zejména také sám vypravěč: „Až dosaváde stojí za cizími, dalekými horami [...] hroby [tj. krále a jeho svévolné dcery]. Poctiví lidé jsou mi vypravovali, že v celém okolí ani svévolné dcerušky, ani pošetilých v lásce rodičů nenaleznou...“ (ibid.: 317). Odkaz na přímou interakci vypravěče s lidmi fikčního světa je typický rys, jenž posiluje věrohodnost, a tedy pověstový charakter látky.

Využívá-li Tyl některých žánrových znaků mýtu, hrdinské epiky či pověsti, aniž by tyto žánry nechal zaznít v jejich plnosti, zachází stejně se žánrem idylly. Jakkoli mají jeho pohádky blízko k idyličnosti, nejsou čistými idylami – jejich idyličnost leží v neurčité atmosféře některých dějů, zejména typicky pohádkových, šťastných závěrů, nikoli v časoprostoru či specifických postavách. Připomínáme pro větší názornost, že dobová literatura pěstuje idylu (selanku) hojně a v žánrově čiré podobě bukoliky i selanky (srov. např. texty „Kozonohý Lesoň“ či „Bělině“ z mnohokrát již zmíněných Langerových *Selanečků*), příznačné jsou dva dobové překlady Gessnerových *Idyl* (V. Hanka 1819 a J. Nejedlý 1829). V případě Tylových báchorek ale nelze mluvit o idyle jako čistém žánru, idyla zde má funkci žánrového modu (příznaku).²⁰

Již byla zmíněna absence šťastného konce, prvku, jež považujeme za strukturní distinktivní rys pohádky, u dvou textů – a to u dvou právě citovaných, „Rozpustilého Janečka“ a „Svévolné dcerušky“. „Svévolná dceruška“ ze souboru báchorek žánrově vystupuje nejvíce. Její spojnicí s pohádkou je v podstatě jen kouzelný prvek, ten je však ze strukturního hlediska zbytečný (za svou povahu by mohla být princezna vytrestána i bez kouzla) a sám o sobě ostatně není dostatečným ukazatelem pohádkovosti (kouzelné prvky obsahovaly i jiné dobové žánry); text se tak jeví jako čistá moralita. Tentýž žánr můžeme detekovat i u „Janečka“, byť zde jde o jiný typ morality – o moralitu blízkou středověkému exemplu, moralitu temnou, nelítostnou, pracující s vědomím posmrtných trestů.²¹ Spojení pověsti a morality, jak se s ním setkáváme v případě těchto dvou textů, není zcela běžné, v daném případě je však funkční: příběhy, které mají nést jasnou morální výpověď, jsou

/20/ K pojmu modus viz Šidák 2017.

/21/ Duše v hrnečích žalují ve vodníkově říši samy na sebe: „Já jsem Vít, trápený zde na věky, že jsem ve vlnách odlevy hledal, nemoha déle živ býti s dračicí manželkou, an se mi jiná byla zalíbila lépe.“ [...] „Mně říkali Vojtěch; ošidiv sirotky, nevěděl jsem, jak jinak sobě pomoci: utopil jsem se“. A nakonec matka hledající Janečka slyší z dalšího hrnečku: „Zde není Janeček; leč místa je zde uchystáno pro matku, kteráž odchová rozpustilce synáčka“ (Tyl 1859: 294–295). Tento text by mohl být velmi dobře použit v barokním kázání, resp. exemplu.

zároveň budovány jako příběhy fakticitní, věrohodné, což zpětně posiluje jejich morálku.

A jak se u Tyla projevuje to, co nás zajímá nejvíce, tj. pohádkový žánr? Zastupují ho čtyři texty: „Militka čili báchorka o skleněném kopci“, „Báchorka o vodní růži“, „Panna jezerní“ (tu jedinou hodnotí jako z hlediska pohádkoslovného Tille s tím, že „poměrně ještě nejlépe zachovává dějové prvky pohádkové látky“, Tille 1909: 35) a „Zlatoušek“. Tyto texty se zakládají na fantastickém prvku (proměně), strukturně jsou dány šťastným koncem, ve všech je jasně rozloženo dobro a zlo, pracují s pohádkovými archetypy (vč. číselné kompozice), jsou lokalizovány v neurčitém časoprostoru (časové vymezení některých z nich v incipitech, poukazující na dávnověkost české země, se v textech samotných nikterak nezúročuje, chápeme je proto jako daň dobové konvenci), jsou dějové s potlačenou funkcí popisnou (lyrickou).

Zkoumáme-li žánrovou, resp. subžánrovou strukturu Tylových pohádkových textů, zjistíme, že Tyl nezařadil žádnou pohádku zvířecí (ty byly už v jeho době chápány jako „dětské“)²² ani novelistickou či kumulativní. Přestože v autentických lidových pohádkách třicátých let velmi pravděpodobně dominovala pohádka novelistická a žertovná (Otčenášek 2015: 322), nezařadil Tyl ani tyto subžánry. Přiklonil se k jádru pohádkového systému, k pohádce kouzelné. Do svých pohádek nevpustil prvky skatologické, erotické, ale ani humorné či satirické (jak bychom je čekali ve skutečně lidovém podání), na druhou stranu do nich nepojal ani rysy vyššího komunikačního oběhu (jak to činil Musäus), a tím je přiblížil ideji lidovosti. Všechny tyto rysy nás vedou ke konstatování, že Tyl nastoupil v české literatuře cestu k typu textu, jež budeme nadále nazývat pohádkou: k pohádce sice autorské, avšak budované na pozadí lidové tradice. Jde tedy spíše o pohádku tvořenou v rámci folklorismu²³ (byť ani tento termín není zcela přesný) než o běžně chápanou pohádku autorskou.

5 ZÁVĚR

Shrňme tedy výsledky obhlédnutí Tylových báchorek. Jak jsme ukázali, jde o první soubor českých pohádek v češtině (přičemž prvenství v sobě obsahuje jak slovo „soubor“, tak slovo „v češtině“) a zároveň o texty, které otevírají cestu moderně chápané pohádce. Toto jejich žánrové směřování je zejména v negativním vymezení se vůči dobové literární normě: vůči pohádkám veršovaným, vůči tendenci mytologizační (spjaté s programem národního obro-

/22/ Srov. komentář B. Němcová k pohádce „O neposlušných kozlatech“ (č. 58, předposlední pohádka z posledního, VII. sešitu sbírky): „Dětská“, in Němcová 1950: 330; a k tomu komentář Tillův: „Němcová to sepsala tak, jak se povídají dětské hříčky malinkým dětem“ (Tille 1909: 153).

/23/ K pojmu folklorismus (existence, adaptace, využití tradičních jevů lidové kultury v nepůvodních podmínkách) srov. např. Holý – Sirovátka 1985.

zení) i vůči tendenci k přejímání starších žánrových rysů, vázaných zejm. na klasicistní dědictví (zmíněné proměny či idyly).

Zásadní je Tylovo odmítnutí poetiky ohlasu stejně jako předstírání autentičnosti, jež ukázalo, že oběma tendencím je možno se vyhnout a pohádkovou tvorbu založit zcela opačně: na tvorbě autorské, jež se lidovosti blíží autorským, žádnou apriorní tradicí diktovaným výběrem z repertoáru lidových prvků.

Jakkoli se Tyl nevyhnul všem dobovým konvencím (k pověsti, k výchovné roli literatury), přece v centru své sbírky představil žánr pohádky v té podobě, jak mu dnes rozumíme (a jak jej popisují moderní slovníky poetiky či žánrů), tedy kouzelnou pohádku s prvkem fantastickým, s neurčitě středověkým a idylicky modifikovaným prostředím, zakončenou šťastným koncem.

Této podobě odpovídají pouhé čtyři Tylovy báchorky. Ty byly ve čtenářské i literárněhistorické recepci brzy nahrazeny sbírkou J. Malého (o jejich žánrové progresivitě však lze úspěšně polemizovat, srovnání obou sbírek by ovšem bylo téma na samostatnou studii) a za dalších několik málo let obsáhla několikadílnou sbírkou B. Němcové a vzápětí sbírkami dalšími (Erben, Kulda aj.), které se staly čtenářsky vděčnými kanonickými sbírkami české literární pohádky a v jejichž stínu přestaly být báchorky Tylovy vnímány. Že Tylovy báchorky zapadly, je z tohoto hlediska pochopitelné: čtenářský i literárněhistorický zájem se posunul na zmíněné sbírky následné. Je však, domníváme se, důležité, nenechat je zapadnout docela, neboť jejich role ve vývoji daného žánru je zásadní.

PRAMENY

ČERNÝ, M.

1846 „O skleněném vrchu“; *Květy: národní zábavník pro Čechy, Moravany, Slováky a Slezany* 13, č. 98, s. 393, č. 99, s. 397–398, č. 100, s. 400–401, č. 101, s. 404–403, č. 102, s. 408–409, č. 103, 413

BRENTANO, Clemens

1968 *Werke. Band 4*. Ed. Friedhelm Kemp (München: Hanser)

KROLMUS, Václav

2013 *Staročeské pověsti, zpěvy, hry, obyčeje, slavnosti a nápěvy: Ohledem na bájesloví česko-slovanské. Část druhá* (Praha: PLOT)

LANGER, Josef Jaroslav

1830 *Selanky* (Praha – Hradec Králové: Jan Hostivít Pospíšil)

MALÝ, Jakub B[udislav]

1838 *Národní české pohádky a pověsti* (Praha: V. Špínka)

1845 *Báchorky a pověsti národní* (Praha: Jaroslav Pospíšil) [kniha obsahuje čtyři zvláště paginované svazky]

NĚMCOVÁ, Božena

1950 *Národní báchorky a pověsti II. HAVEL, Rudolf (ed.)* (Praha: Československý spisovatel)

OTČENÁŠEK, Jaroslav (ed.)

2015 *Černá nevěsta: Pohádky a pověsti spolupracovníků a studentů Karla Jaromíra Erbena*. (Praha: Plot)

TYL, Josef Kajetán

1859 „Báchorky“; in idem: *Drobnější povídky prstonárodní, báchorky a básně* (Praha: Kober & Markgraf), s. 267–350

LITERATURA

BECHYŇOVÁ, Věnceslava

1983 „Pohádka v české obrozené literatuře“; *Česká literatura* 31, č. 3, s. 270–274

BENEŠ, Bohuslav (ed.)

1990 *Česká lidová slovesnost: Výbor pro současného čtenáře* (Praha: Odeon)

DOLANSKÝ, Julius

1848 *Jungmannův odkaz: Z dějin české slovesnosti* (Praha: M. Stejskal)

FUTTERA, Ladislav

2015 *Německá píseň o české Libuši: obraz českého dávnověku v české a německé literatuře 19. století* (Příbram: Pistorius & Olšanská)

HOLÝ, Dušan – SIROVÁTKA, Oldřich

1985 „O folklóru a folklorismus“; *Národopisné aktuality* 22, č. 2, s. 73–84

HORÁLEK, Karel

1990 „Úsilí J. K. Tyla o populární prózu“; in idem: *Studie o populární literatuře českého obrození* (Praha: Československý spisovatel), s. 142–159

HORÁK, Jiří

1933 „Národopis československý: Přehledný nástin“; in DĚDINA, Václav (ed.): *Československá vlastivěda 2: Člověk* (Praha: Sfinx – B. Janda), s. 305–472

JECH, Jaromír

1988 „Česká pohádka a bratři Grimmové“; *Národopisné aktuality* 25, č. 3, s. 155–158

JOLLES, André

1982 *Einfache Formen* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag)

JUNGSMANN, Josef

1820 *Slovesnost: aneb Zbírka příkladů s krátkým pojednáním o slohu* (Praha: Josefa Fetterlová z Wildenbrumu)

1845 *Slovesnost: aneb Náuka o výmluvnosti prosaické, básnické i řečnické se sbírkou příkladů v nevázané i vázané řeči* (Praha: Kronberg a Řivnáč)

KLEMENTOVÁ, Helena

2004a „Hry o polepšení (*Besserungsstücke*) u Gerleho a Tyla“; in LORENZOVÁ, Helena – PETRASOVÁ, Taťána (eds.): *Biedermeier v českých zemích* (Praha: KLP – Koniasch Latin Press), s. 309–316

2004b „Zpytatelé památek národních Jakub Malý a Wolfgang Adolf Gerle“; in BLÁHOVÁ, Kateřina – PETRBOK, Václav (eds.): *Vzdělávání a osvěta v české kultuře 19. století* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 203–209

KLÍMOVÁ, Dagmar

1996 „Vodník: Výňatek z katalogu“; in idem: *To všechno jsem já* (Liberec: Bor), s. 139–143

KLÍMOVÁ, Dagmar – OTČENÁŠEK, Jaroslav

2012 *Česká pohádka v 19. století* (Praha: Etnografický Ústav AV ČR)

KUSÁKOVÁ, Lenka

2003 *Krásná próza raného obrození: Studie* (Praha: Karolinum)

2004 „Biedermeier a literatura“; in LORENZOVÁ, Helena – PETRASOVÁ, Taťána (eds.): *Biedermeier v českých zemích* (Praha: KLP – Koniasch Latin Press), s. 288–296

LANGER, Gudrun

1979 *Das Märchen in der tschechischen Literatur von 1790 bis 1860: Studien zur Entwicklungsgeschichte des Märchens als literarische Gattung* (Giessen: Wilhelm Schmitz Verlag)

LANGER, Josef Jaroslav

1834 „České prostonárodní obyčeje a písně“; *Časopis českého museum* 8, č. 1, s. 58–66, č. 3, s. 268–282

LEŠČÁK, Milan – SIROVÁTKA, Oldřich

1982 *Folklor a folkloristika: O ľudovej slovesnosti* (Bratislava: Smena)

LUFFER, Jan

2014 *Katalog českých démonologických pověstí* (Praha: Academia)

MÁCHAL, Hanuš

1891 *Nákres slovanského bájesloví* (Praha: F. Šimáček)

MÁCHAL, Jan

1899 „F. L. Čelakovského Ohlas písní ruských“; *Listy filologické* 26, s. 202–212

MALÝ, Jakub B.

1863 „Gerle, Wolfgang Adolf“; in *Slovník naučný*, 3. díl, *F-Chyžice* (Praha: I. L. Kober), s. 358

MARKL, Jaroslav

1987 *Nejstarší sbírky českých lidových písní* (Praha: Supraphon)

OTČENÁŠEK, Jaroslav

2012 *Antropologie narativity: Problematika české pohádky* (Praha: Etnografický Ústav AV ČR)

2015 „Neznámé pohádky a pověsti Karla Jaromíra Erbena, jeho kolegů a studentů“; in idem (ed.): *Černá nevěsta* (Praha: Plot), s. 313–326

OTRUBA, Mojmír

1989 „Poznámky a vysvětlivky“; in TYL, Josef Kajetán: *Paralipomena – Korespondence*. Otruba, Mojmír (ed.) (Praha: Odeon), s. 455–479

OTRUBA, Mojmír – KAČER, Miroslav

1961 *Tvářící cesta Josefa Kajetána Tyla* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění)

PETER, Klaus

2006 „Romantika“; in BAHR, Ehrhard (ed.): *Dějiny německé literatury 2: Od osvětlení k době předbřeznové* (Praha: Karolinum), s. 265–330

POLÍVKA, Jiří

1920 „Bratří Grimmové a počátky českého pohádkosloví“; in HÝSEK, Miloslav – JAKUBEC, Jan (eds.): *Z dějin české literatury* (Praha: Jan Laichter), s. 139–142

1921 „Podklad lidových bájí v Jiráskově „Lucerně““; in HÝSEK, M. – MÁDL, K. B. (eds.): *Alois Jirásek: sborník studií a vzpomínek na počest jeho sedmdesátých narozenin* (Praha: J. Otto), s. 305–323

SOUČEK, Stanislav

1921 „Dvě črty k dějinám slovanské lidové písně u nás“; *Národopisný Věstník Československý* XIV, s. 17–48

ŠIDÁK, Pavel

2012 „Vodník v české kultuře, zvláště v literatuře“; *Studia mythologica Slavica* XV, s. 247–292

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

2017 „Pojem modus a genologická taxonomie“; in ANTOŠ, Matěj – HRTÁNEK, Petr (eds.):

Přízraky a masky: Gotický modus v české postmoderní próze (Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity), s. 7–25

v tisku *Mokře chodí v suše: Vodník v české literatuře* (Praha: Academia)

ŠTĚPÁNEK, Vladimír

1960 „Josef Kajetán Tyl“; in VODIČKA, Felix (ed.): *Dějiny české literatury II: Literatura národního obrození* (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd), s. 399–431

ŠTÍCHA, František

2017 „Plusquamperfektum“; in *Nový encyklopedický slovník češtiny online*, <https://www.czechency.org/slovník/PLUSQUAMPERFEKTUM> [přístup 14. 7. 2017]

TÁBORSKÁ, Jiřina

1993 „Květy (1)“; in FORST, Vladimír (ed.): *Lexikon české literatury 2/II K–L*. (Praha: Academia), s. 1087–1091

TILLE, Václav

1909 *České pohádky do roku 1848* (Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa I. pro vědy, slovesnost a umění)

1929 *Soupis českých pohádek*. Díl I. (Praha: Česká akademie pro vědu, slovesnost a umění)

TUREČEK, Dalibor

1993 „Biedermeier a české národní obrození“; *Estetika* 30, č. 2, s. 15–24

1995 *Česká literatura národního obrození* (České Budějovice: Jihočeská univerzita – Pedagogická fakulta)

VAŇKOVÁ, Irena

2000 „Mocné slovo“, řeč a komunikace v Erbenově Kytici“; *Česká literatura* 48, č. 6, s. 630–635

VODIČKA, Felix

1948 *Počátky krásné prózy novočeské: Příspěvek k literárním dějinám doby Jungmannovy* (Praha: Melantrich)

1958 „Včleňování folklorní pohádky do obrozené literatury“; in idem: *Cesty a cíle obrozené literatury* (Praha: Československý spisovatel), s. 203–248

1960 „Zrod obrozené ideologie v literatuře (1806–1830)“; in idem (ed.): *Dějiny české literatury II: Literatura národního obrození* (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd), s. 123–303

VŠETIČKA, František

2000 „Dramatická báchorka J. K. Tyla“; in PAVERA, Libor (ed.): *Romantismus v české a polské literatuře – Romantyzm w czeskiej i polskiej literaturze* (Opava: Slezská univerzita v Opavě), s. 149–154

ZÁVODSKÝ, Artur.

1982 *František Ladislav Čelakovský* (Praha: Melantrich)



RESUMÉ

Gregor Tarco from Litovel, Latin Poet of Renaissance Humanism

The study deals with the work of the poet from Litovel, Gregor Tarco, who lived in the 16th century in the period of late renaissance humanism. The study focuses not only on his main work, the German poem „Beschreibung der Stadt Lüttau“, but also on his small Latin poems, so called epithalamia.

The article analyses the poems and asks questions about the reasons of author's bilingualism too.

Keywords: Gregor Tarco, 16th century, Latin poetry in Moravia

Mgr. Jana Kolářová, Ph.D.
Filozofická fakulta Univerzity Palackého
Katedra bohemistiky
tř. Svobody 26
771 80 Olomouc
jana.kolarova@upol.cz

LATINSKÝ HUMANISTA Z LITOVLE GREGOR TARCO

JANA KOLÁŘOVÁ

Následující studii bychom chtěli připomenout nerozsáhlé, avšak poměrně zajímavé dílo Gregora Tarca, autora z okruhu moravských humanistů druhé poloviny 16. století, píšících především latinsky. Nejde o básníka zcela zapomenutého, neboť regionální historie jeho tvorbu reflektovala,¹ avšak omezovala se téměř výhradně na jeho nejrozsáhlejší německy psanou básnickou skladbu *Beschreibung der Stadt Lütttau*. Toto klíčové Tarcovo dílo samozřejmě nepomineme ani v našem příspěvku, chtěli bychom však pojednat i další, méně známou část jeho tvorby, a zhodnotit tak jeho celkový přínos (nejen) latinskému literárnímu humanismu na Moravě koncem 16. století.

Latinská literární produkce moravské provenience v době předbělohorské nevzbuzuje velký zájem badatelů (na rozdíl od předcházejícího období, tedy konce 15. a první poloviny 16. století, kam náleží tvorba osobností, jako byl Augustin Olomoucký či Jan Dubravius). Tento fakt konstatoval již v roce 1963 Jan Martínek, který se pokusil ve studii „K pozdnímu latinskému humanismu na Moravě“ položit základ k dalšímu bádání v tomto směru a vytyčit oblasti, jimiž je třeba se zabývat. Sám však poukázal na méně příznivou situaci pro pěstování humanistické literatury v moravských městech; konstatoval, že „humanistický literární ruch na Moravě byl ve vymezeném období [druhá polovina 16. století – pozn. JK] značně slabší, než v téže době v Čechách“ (Martínek 2014: 59). Jedním z důvodů tohoto stavu je podle Martínka odlišný charakter olomoucké univerzity, jejíž studenti byli jen z menší části domácího původu, mnoho jich naopak přicházelo z ciziny. Jezuitská akademie byla nekatolickým obyvatelstvem vnímána jako cizorodá, neměla (ve srovnání s pražským vysokým učením) dostatečný vliv na městské latinské školy ve svém okolí, což bylo důležitou podmínkou pro vznik širšího a vlivnějšího literárního pole. Okruh literátů spjatý konfesijně s olomouckou akademií se vytvořil kolem výrazné osobnosti biskupa Stanislava Pavlovského, a to zejména díky jeho mecenášskému působení. Ačkoli olomoučtí autoři většinou ve své tvorbě dosahovali formální dokonalosti, jejich poezie se podle Martínka vyznačovala strojeností, vyumělkovaností a malou závažností obsahu (ibid.: 67–73). Jimi užitý styl psaní bychom mohli označit jako manýristický.² Moravskému předbělohorskému latinskému humani-

/1/ Viz hlavně odborné práce Josefa Bezděčky, které budou citovány dále.

/2/ Není zde prostor věnovat se problematice manýrismu v literatuře podrobněji. Gustav René Hocke poukazuje na to, s jakou oblibou užívají manýrističtí tvůrci gramatické a slovní hříčky, což je patrné již v antických textech. V 17. století má podle Hocka básnictví jen málo společného se sdělováním, jde spíše o estetické působení jazykovou kombinatorikou. Viz Hocke 2001: 309n.

smu také chyběly vůdčí osobnosti, jaké v Čechách reprezentovali například Matouš Collinus, Jiří Carolides nebo Jan Campanus.

Vraťme se však nyní ke Gregoru Tarcovi, jehož tvorbu nelze zařadit ani do jednoho ze zmíněných okruhů. Ačkoli patrně studoval na olomouckých latinských školách, v matrice olomoucké jezuitské univerzity uveden není. O jeho životě toho také mnoho nevíme. Z jeho vlastního díla *Beschreibung der Stadt Lüttau* můžeme vyčíst, že rodina, z níž pocházel, byla francouzského původu (z města Orléans). Za služby císaři Ferdinandu I. Habsburskému získal Tarcův děd les a pozemky na střední Moravě a usadil se v Litovli; někteří členové rodiny jsou doloženi jako významní představitelé města. Původně katolická rodina přestoupila během 16. století spolu s takřka celým městem k protestantskému vyznání. Nejisté je kromě studií i Tarcovo působení v letech 1569–1587 jako varhaníka v olomouckém chrámu sv. Mořice (Hejnic – Martínek 1982: 333). Zůstává nám tedy především jeho literární tvorba, kterou podepisoval svým jménem s přídomkem Luthoviensis (litovelský) a Marcomannus (moravský). Nejen tento fakt naznačuje, že se nejvíce identifikoval s městem, odkud pocházel a v němž působil, můžeme jej proto zařadit k představitelům jednoho z městských literárních okruhů, které však byly na Moravě mnohem méně početné i méně vyhraněné než v Čechách. Pro latinské humanistické básníky, jak jsme již naznačili, bylo typické vytváření určitých „sítí“, literárních polí, jež se budovala prostřednictvím vzájemných dedikací jednotlivých básní i celých sborníků, kterých se dochovalo velké množství a do nichž autoři shrnovali své příspěvky vzniklé k různým příležitostem: ukončení studia, sňatek, narození dítěte, úmrtí atd. Význam pro rozvíjení těchto vztahů měla pochopitelně také korespondence. V českých zemích byly takovými výraznými literárními poli zejména autorský okruh kolem pražské univerzity či skupina básníků pod mecenátem Jana Hodějovského z Hodějova.³

V případě Gregora Tarca máme však příliš málo literárního materiálu, abychom na jeho základě mohli sledovat určité textové strategie směřující k navazování a budování kontaktů. V kolektivních sbornících po sobě zanechal jen několik básní, takže nevíme téměř nic o užších vazbách k jiným autorům, snad s výjimkou olomouckého rodáka, právníka a autora několika skladeb příležitostně poezie Johanna Kergelia, který se po studiích v Německu a Praze usadil v Olomouci. Do sborníku ke Kergeliově odchodu z Olomouce do Jihlavy *Propem[p]tika in foelicem discessum... etc.* (1586) napsal Tarco báseň, která je jedinou realizací žánru označovaného v poetikách jako *propemptikon* (přání šťastné cesty nebo návratu) v jeho tvorbě. Vyslovuje zde lítost nad odchodem přítele, ale zároveň mu přeje úspěšnou kariéru v Jihlavě a šťastný život (Tarco 1586).

/3/ K této problematice u nás viz zejména Storchová 2011.

Zaměřme se nyní na stěžejní dílo Gregora Tarca, jímž je německá skladba *Beschreibung der Stadt Lütttau*. Ač jde o báseň jazykově německou, začněme kontextem latinské tvorby. Jeden z nejrozšířenějších básnických žánrů latinského humanismu v celé Evropě bylo tzv. *laus urbis*, též *encomion* nebo básnická topografie. Jedná se o popis (chválu) města, někdy též jednotlivých staveb, ale také statků či zahrad, velmi často patřících autoru mecenáši. V Čechách je jen málo významnějších neolatiných tvůrců, kteří by tento žánr ve své bibliografii neměli (podrobně k tomu viz Martínková – Martínek 2012). Na Moravě byla situace odlišná. V první polovině 16. století zde vzniklo několik děl, v nichž se objevuje popis Olomouce, ne všechna jsou však *encomii*;⁴ z doby o málo pozdější můžeme k takovým textům zařadit například báseň Pavla Vorličného-Aquilinata *De Prostanna in marchionatu Moraviae* (1561), případně skladbu Slezana Ondřeje Trapezopoea věnovanou Fryštátu (Karviné) z roku 1605, jinak je realizace tohoto žánru minimální (Martínková – Martínek 2012: 46–48). V Tarcově latinské tvorbě se rovněž objevuje pasáž, která splňuje žánrové charakteristiky *encomia*. Jde o úvodní část (26 veršů) *epithalamia*⁵ z roku 1579 věnovaného k sňatku synovi olomouckého radního Johanna Klotzmanna a dceři prostějovského měšťana Martina Prima (Tarco 1579). Nelze pochybovat o tom, že autor dobře znal normativní podobu latinských chval města a patrně i své předchůdce, kteří Olomouc oslavili (například hned v druhém verši zmiňuje, že název města pochází ze starobylého Iulii mons, tedy Juliova čili Caesarova hora, odkazující k tradované domněnce, že Olomouc byla založena Římany). Lyrický subjekt kráčí v horkém letním dni (popsaném parafrází z Ovidiových *Metamorfóz*) ven z města a pozoruje jeho krásu: řeku, která jej obtéká, úrodná pole, k nebi se tyčící chrámové věže. Ačkoli je úvod básně nekonkrétní (popis by bylo možné s výjimkou názvu Iulii mons a řeky Moravy zaměnit s jakýmkoli jiným městem) a příliš krátký na to, aby byl něčím víc než stylizovaným žánrovým obrázkem, tvořícím úvod k *epithalamiu*, přesto je samo jeho užití pozoruhodné: v básních k sňatku takové pasáže rozhodně nebyly obvyklé. Tarca nepochybně inspirovala skutečnost, že rodina ženicha patřila k vrstvě významných olomouckých měšťanů, avšak báseň můžeme považovat také za doklad autorovy inklinace k tematizaci prostoru města, v němž žil. Ta se posléze naplno projevila v jeho nejrozsáhlejším díle.

Když se Tarco později rozhodl oslavit básní své rodné město, zvolil sice němčinu, nikoli latinu, ale v řadě aspektů se přidržel tradičního schématu jazykově latinských humanistických topografií. Oslavná skladba na město Litovel *Beschreibung der Stadt Lütttau*, jejíž pravděpodobný vznik je možné da-

/4/ Nejvýznamnější z nich je *Krátká chvalořeč na Olomouc* (1550) z pera Šimona Ennia Klatovského. K jejich překladu a edici viz Petřů 1977.

/5/ Báseň k sňatku, z řec. *thalamos* = manželské lože.

tovat mezi lety 1592–1596 (jelikož v textu není zmíněna zásadní událost, převzetí správy města Karlem z Liechtensteina roku 1597), sestává z 837 veršů (Tarco 1988). Z dochovaných pramenů (pozdější opisy) však nelze určit dedikaci, jež bývá u latinských městských encomií pravidlem, ani explicitní uvedení důvodu, proč skladba vznikla, ačkoli na to lze do jisté míry usuzovat ze samotného žánru a tematiky. V úvodních pasážích je zmíněno založení města za krále Václava II., který je obdařil privilegií (avšak podle historických pramenů založení města ve skutečnosti spadá do doby vlády Přemysla Otakara II.). Následuje popis polohy města a jeho okolí. V městských encomiích bývají důležitou složkou popisu vedle významných staveb také vodní zdroje. V případě Litovle řeka skutečně představovala důležitý identifikační a ochranný element města; město bylo založeno na řece Moravě a několika jejích ramenech. Další nezbytnou součástí tohoto žánru je popis městského znaku a výklad původu názvu města, který zde podle Tarca odkazuje k jeho německým zakladatelům (Leutshof či Lythhof, později Lüttau/Littau, latinsky Luthovia). Je zajímavé, že Tarco nezmiňuje první doložené jméno Luthowl ani slovanské pojmenování Ljutovlja. Okolí města je – opět ve shodě s žánrovým územ – popsáno jako líbezné a úrodné: krásné sady plné ovoce, pole s bohatou úrodou, hojnost zvěře v lesích. Tato líčení se v encomiích často vyznačují jednak značnou mírou hyperbolizace, jednak ustálenými motivy, a přibližují se tak toposu příjemného místa (*locus amoenus*). Velký prostor je věnován emotivně zabarvenému popisu nedalekého lesa zvaného Doubrava, v němž měl kdysi lovit autorův děd s císařem Ferdinandem. Jsou to právě subjektivně laděné pasáže, kde autor také vzpomíná na své dětství, které odlišují tuto skladbu od podobných latinských děl. Dalším typickým rysem žánru je výčet slavných rodáků a občanů města, který je zde však zastoupen pouze zmínkou o nedaleké Mohelnici jako rodišti dvou pražských biskupů. Vedle jednotlivých staveb ve městě, zejména mlýnů, nechybí ani zmínka o kamenném mostu, jenž vznikl kvůli častým povodním a který je dodnes dochovanou významnou renesanční památkou Litovle.

V druhé části skladby je deskripce vystřídána narativem. Autor líčí dramatickou obranu města z roku 1437, kdy hejtman Pardus z Horky přitáhl se zbytkem husitského vojska k Litovli, obklíčil ji a vnikl do města po zamrzlých ramenech Moravy. Statečně se bránícím obyvatelům Litovle nakonec musely přijet na pomoc vojenské oddíly z Olomouce. Ačkoli Pardus unikl, město bylo zachráněno a vítězství se poté připomínalo každoročními oslavami (Bezděčka 1992: 175–186). Podobné historické exkurzy o záchraně města před nepřáteli patřily rovněž k oblíbeným složkám humanistických encomií (viz např. *Breve encomion Olomucii metropolis* Šimona Ennia Klatovského, kde je popsána porážka Tatarů u Olomouce).

Je zjevné, že Tarcova oslavná báseň na Litovel se v řadě aspektů shoduje s latinskými *laudes urbium*. Položme si však otázku, proč Tarco zvolil jako

jazyk své skladby němčinu. Domníváme se, že byl veden snahou rozšířit řady svých recipientů mimo úzký kruh vzdělců znalých latiny a identifikovat se s převážně německým měšťanstvem, snad přímo s představiteli města jako modelovými adresáty skladby. Dokladem toho může být i důraz položený v básni na skutečnost, že město bylo založeno německými osadníky, čemuž předcházela roztržka s českými osídlenci na původním místě a přesun jinam, kde posléze Litovel vznikla. Vedle zdůraznění původních německých názvů osady autor konstatuje, že české pojmenování Litovel používají jen prostí sedláci, kteří „nemohou přece rozum mít“ (Tarco 1988: 4).

Ze zmínku stojí i další osud skladby, na nějž poukázal Josef Bezděčka. Tarcova báseň byla v druhé polovině 18. století zpracována litovelským rodákem Erasmem Hiebnerem (nar. 1767) pod názvem *Lobspruch von dero hochlöblichen Stadt Littau, woher sie das Herkommen und den Namen hat und mit was sie geziert als auch vollkomment ist* (1785). Hiebner z původní Tarcovy básně převzal takřka doslova asi čtvrtinu veršů, další pasáže pak upravoval podle aktuální situace odpovídající své době. O samotném Tarcovi se však nezmiňuje a upravenou skladbu vydával za své vlastní dílo, za nějž bylo až do 20. století považováno (Bezděčka 1990: 48–52).

V poslední části naší studie se zastavíme u Tarcovy latinské příležitostné poezie. Ve srovnání s českými autory konstatoval Jan Martínek u latinských humanistů na Moravě malou žánrovou rozmanitost, což je rys, který lze na první pohled vidět i v Tarcově tvorbě. Podobně jako u řady dalších moravských autorů i v jeho díle naprosto převažují epithalamia, vesměs věnovaná měšťanům Olomouce (nebo jejich potomkům) či blízkých měst, zejména Prostějova. Z literárního hlediska je z Tarcových epithalamií patrně nejzajímavější stylizována skladba *Nuptiale carmen* (1598). Sňatek Jiřího Fabruschia, lékaře z Valašského Meziříčí, se konal v Olomouci. Poměrně obšírný text Tarco pojal jako alegorii o sňatku krále zvířat lva, jehož se účastní jednotliví zástupci zvířecí říše. V úvodních verších autor zdůrazňuje, že báseň je míněna jako žert, jenž má pobavit přátele, nechce se nikoho dotknout ani znevážit svatební obřad. Toto upozornění nebylo samoúčelné; v básni se vyskytuje například pasáž, kdy zvířata hledají duchovního, který by snoubence oddal, žádné ze zvířat však takový závazek na sebe vzít nechce. Nezdráhá se jedině osel, jemuž je pak věnováno žertovné *Encomium asini* (Chvála osla), přičemž zvířata uznají, že je pro tuto roli tím pravým. Po obřadu následuje hostina, kde liška recituje svou báseň k sňatku; v dalším rozmarném dění zvířata každé po svém způsobu zpívají a tančí, soupeří o královu přízeň, veselí se a hodují, leckterá jsou opilá vínem. Ženich a nevěsta nakonec večer odcházejí do svých komnat, odkud se poté ozývají typické zvuky milostného aktu. Báseň uzavírá příznačné slovo „Lusimus“ (hráli jsme si). Toto pojetí epithalamia by se mohlo zdát netradiční, avšak antické i dobové poetiky dovolovaly autorům v případě tohoto žánru jis-

tou míru žertovné rozpustilosti.⁶ Využití zvířecí allegorie není rovněž ničím novým; ve starší literatuře ji nalézáme sice spíše v jiných žánrech (kromě bajek zejména v tzv. zvířecích radách, z nichž jedna latinsky psaná pochází i z pera olomouckého biskupa Jana Dubravia), avšak symbolika zvířat je obecně jedním z nejoblíbenějších způsobů ozvláštnění textu.

Díky většímu rozsahu skladby je dobře patrné, jak si autor doslova libuje v opakovaných mnohaveršových výčtech jednotlivých zvířat, často i méně známých, jako by stavěl na odiv bohatství svého lexika. Enumerace byla sice jednou z běžných rétorických ozdob latinské poezie, ovšem její nadměrné užívání je manýrou, která snižuje umělecké kvality textu. Totéž lze říci o perifrázích, které se ve skladbě vyskytují rovněž v hojné míře. V přiznaně žertovném a se zjevnou nadsázkou podaném textu však mohou tyto prostředky být přeháněny záměrně, a přibližovat tak skladbu až k parodii žánru.

Oba své literární jazyky, latinu i němčinu, uplatnil Tarco také v epithalamiu olomouckému radnímu Tomáši Altmannovi a dceři olomouckého měšťana Barbaře Kelnerové (Tarco 1592). Autora spojoval s ženichem přátelský vztah, jak je patrné z dedikace. V ní také nechybí obvyklý topos falešné skromnosti autora, který kritizuje své nedostatečné básnické kvality a chtěl by kvůli nim zanechat své tvorby. Cítí se však být Altmannovým dlužníkem za prokázaná dobrodiní, a proto se odhodlal k sepsání básně k jeho sňatku. Kromě obligátní chvály ženicha a nevěsty tvoří hlavní náplň skladby chvála manželského svazku. Autor zde využívá řady rétorických prostředků, např. řečnických otázek. Některé pasáže vyznívají polemicky, jako obhajoba manželství proti těm, kteří tvrdí, že tento stav přináší mnoho trápení. Tarco používá běžné argumenty z křesťanské moralizující literatury (manželství je ustaveno samotným Bohem, Ježíš se zúčastnil svatby a učinil tam zázrak, manželství je lékem proti neřesti atd.). Dynamizující složku představuje vložený příběh, jakési exemplum o tom, jak císař Konrád obléhal zámek u Weinbergu. Odtud za ním přišly ženy s prosbou, aby je nechal z obleženého sídla volně odejít, že jsou slabé a nikoho nemohou ohrozit. Císař projevil velkorysost a dokonce dovolil ženám, aby si s sebou vzaly to nejcennější. Ony pak vynesly na zádech ze zámku své manžely. Konrád se nejprve rozhněval, ale poté všem odpustil a uzavřel mír. Německá verze skladby zvaná *Lobspruch des Ehstandes* je kratší, představuje stručnější parafrázi latinské verze či jakýsi výtah z ní. Pasáže, které v latinské verzi „přebývají“, jsou většinou vysloveně rétorické povahy. Například vyprávění o císaři Konrádovi se nachází v obou verzích, zatímco popis jarní přírody nebo moralizující úvaha o zlém manželce se objevuje pouze v textu latinském.

/6/ Viz např. dobově oblíbená poetika italského humanisty Iulia Caesara Scaligera, kde u charakteristiky epithalamia čteme: „Intermiscetur vero etiam ioci petulatiores...“ („necht jsou zařazeny i rozpustilé žerty...“; Scaliger 1561: 150).

Důvod, proč je skladba sepsána dvojjazyčně, může být podobný jako v případě německé básnické chvalořeči na Litovel, totiž jazykové kompetence adresátů, jejichž mateřštinou mohla být němčina.

Můžeme tedy shrnout, že příležitostná poezie Gregora Tarca psaná latinsky je značně rétorizovaná, autor s oblibou užívá perifrází, enumerací a dalších rétorických prostředků, které text někdy až samoúčelně amplifikují. Pokud jde o uplatnění antické motiviky, která byla nezbytnou výbavou latinského básnictví, nevěnovali jsme jí větší pozornost z toho důvodu, že je u Tarca poměrně chudá, a pokud je užita, nevybočuje ze zcela konvenčního dobového okruhu antických parafrází a aluzí.⁷ Ve srovnání s latinskými díly působí texty v němčině kompaktněji, jsou méně verbalizované, nejsou ovlivněny kombinatorním psaním a rétorickou ekvilibristikou jako autorova díla latinská. Právě dvojjazyčnost je ovšem jedním z nejzajímavějších aspektů Tarcovy tvorby. Autor měl podle všeho silně na zřeteli potenciální čtenáře, jimž řeč svých skladeb přizpůsoboval. Latina mu byla jazykem, v němž mohl předvést svou schopnost tvořit jako „poeta doctus“, znalý zásad básnické tvorby své doby. Často však přitom tendoval k pouhé artificialitě, manýristické hře s formou. Němčina pro něj byla jazykem vernakulární povahy, v níž jeho tvorba tolik nepodléhala naučenému modelu skládání básní. Proto se Tarcovy německé básně jeví jako autentičtější. Vrátime-li se závěrem k výchozímu tvrzení Jana Martínka o povaze pozdního latinského humanismu na Moravě, musíme konstatovat, že Gregor Tarco je jedním z jeho typických představitelů. Ačkoli význam jeho tvorby sotva může přesáhnout hranice regionu, snažili jsme se naší stručnou analýzou ukázat, že i na malé ploše Tarcova díla se objevilo několik zajímavých rysů, které jej vydělují z řady dnes už zcela zapomenutých literárně činných současníků.

/7/ Nejoblíbenější zdroj motivů a citací představovaly v případě epithalamií básně Horatiovy (viz např. Storchová 2011: 105–106). Tarco však tuto inspiraci využil minimálně.

PRAMENY

TARCO, Gregor

1988 *Popis města Litovle. Veršování ze samého konce 16. století*; ed. a přel. Josef Bezděčka (Uničov)

TARCO, Gregor

1579 *Epithalamium in honorem nuptiarum nobilis et docti adolescentis Petri Klotzmani Reichenaw, filii... Ioannis Klotzman a Reichenaw, consulis Olomucen. precipui, sponsi et... virginis Iudith, filiae... Martini Primi, consulis Prostannensis, sponsae etc.* (Olomouc: Fridericus Milichtaller)

TARCO, Gregor

1586 „Aliud. In eiusdem D. Iohanni Khergelii foelicem discessum“; in Kol. autorů: *Propem[p]tika in foelicem discessum... Iohanni Khergelio... scripta ab amicis* (Olomouc: Fridericus Milichtaller)

TARCO, Gregor

1592 *Epithalamium in nuptias amplissimi... viri... Thomae Altmanni ab Arnaw, reipub. Olomucensis viri consularis et senatoris, sponsi et... virginis Barbarae... Georgii Kelneri, civis Olomucensis, filiae, sponsae etc.* (Olomouc: Haeredes Friderici Milichtaleri)

TARCO, Gregor

1598 *Nuptiale carmen novis Deo auspice sponsis... d. Georgio Fabruschio Mesericensi ad Beczwam, medicinarum doctori etc. ... et virginis Elizabethae... d. Georgii Schulteti, civis Falcobergensis... filiae etc.* (Olomouc: Georgius Handelius)

LITERATURA

BEZDĚČKA, Josef

1993 *Dějiny Litovle od počátků až do února 1948* (S. I.)

BEZDĚČKA, Josef

1990 „Litovelský plagiát z roku 1785“; *Vlastivědný věstník moravský* 45, č. 1, s. 48–52

BEZDĚČKA, Josef

1992 „Veršování o přepadení Litovle husity 1437“; in *Okresní archiv v Olomouci 1991* (Olomouc), s. 175–186

HEJNIC, Josef – MARTÍNEK, Jan

1969 *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě 3* (Praha: Academia)

HEJNIC, Josef – MARTÍNEK, Jan

1982 *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě 5* (Praha: Academia)

HOCKE, Gustav René

2001 *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*; přel. Miloslava Neumannová, Anita Pelánová, Jiří Pelán, Jaromír Povejšil a Jiří Stromšík (Praha: Triáda – H & H)

MARTÍNKOVÁ, Dana – MARTÍNEK, Jan

2012 *Literární druh veršovaných popisů měst v naší latinské humanistické literatuře. Jan Hodějovský a jeho literární okruh* (Praha: Národní muzeum)

MARTÍNEK, Jan

2014 „K pozdnímu latinskému humanismu na Moravě“; in VACULÍNOVÁ, Marta (ed.): *Martiniana. Studie o latinském humanismu v českých zemích* (Praha: Academia), s. 58–76

MICHNA, Pavel

1981 „Veršování o počátcích města Uničova a Litovle z konce 18. století“; *Vlastivědný věstník moravský* 33, č. 1, s. 83–88

PETRŮ, Eduard

1977 *Humanisté o Olomouci* (Praha: Památník národního písemnictví)

SCALIGER, Iulius Caesar

1561 *Poetices libri septem etc.* (S. l.)

STORCHOVÁ, Lucie

2011 *Paupertate styloque connecti. Utváření humanistické učenecké komunity v českých zemích* (Praha: Scriptorium)

RESUMÉ

Bohemian song “Přečekaje všie zlé stráže”

The alb, which is narrated or sung by a speaker in love, is based on the dyadic principle – the song has two parts, stanzas split into two sentences, the verse is divided into two regular hemistichs, the alb consists of twenty verses. The song has a twofold framing and its author chooses inventive rhymes.

Keywords: narrator, dyadic principle, framing, rhyme

doc. PhDr. František Všetická, CSc.
fvseticka@seznam.cz

STAROČESKÁ PÍSEŇ „PŘEČEKAJE VŠIE ZLÉ STRÁŽE“

FRANTIŠEK VŠETIČKA

Píseň „Přečekaje všie zlé stráže“ zaznamenal ve svém treboňském konvolutu (rukopis A7, list 154) řeholník Oldřich Kříž z Telče (cca 1435–1504). Zapsal nepochybně to, co slyšel. Vzhledem k tomu, že zápis této písně se stále jeví jako problematický, je třeba si uvědomit, jak text těchto písní v středověkém období žil a frekventoval. Píseň, která vešla v určitou známost, byla časem doplňována, a to samotným autorem, nebo – což bylo častější – pozdějšími interprety. Týkalo se to zejména písní téhož nápisu, kde mohlo dojít k záměně pořadí strof nebo k dodání strofy zcela nové. Tak je tomu i se zápisem Oldřicha Kříže, jenž zaznamenal určitou verzi písně, v níž je pořadí strof nelogické. Před novodobými vykladači a editory tak vyvstal problém, jak text písně „Přečekaje všie zlé stráže“ vyřešit. Václav Černý, který taje kurtoazní poezie dokonale znal, vtiskl Křížově záznamu logickou posloupnost a jako první jej ve své *Staročeské milostné lyrice* osvětlil a otiskl (Černý 1948: 69–70, 288). Romanistovo řešení přijali jako první Jaroslav Kolár a Emil Pražák v společné edici *Barvy všecky* (1982), po nich pak také Jan Lehár v *České středověké lyrice* (1990). Text písně je u všech čtyř editorů shodný, liší se pouze ve dvou verších – v 11. spojené *sej* Lehár rozpojuje (značí *se jest*) a ve 14. verši přepisují adverbialie *skoro* každý jinak – Černý *skóroť*, Kolár a Pražák *skůroť* a Lehár *skuoroť*. Přepis Jana Lehára (idem 1990: 234) zní:

*Přečekaje všie zlé stráže,
puojduť k milé hrdlo váže.
Svuož kuoň pustím po dúbavě,
sám s ní sedu rozmlúvaje.*

*Již ptáčekové zhuoru vstali,
vzhuoru vstavše zazpívali,
zazpievavše pryč letěli,
mě smutného zde nechali.*

*Tiem zpívaním, tiem voláním
ubudichu krásnú paní.
Když se j' ze snu probudila,
ke mně mile promluvila*

a řkúc: „Brachku, čas jest vstáti,
skuoroť bude již svítati!
Den se blíží, ten já znaji,
vše zlé stráže vzhuru vstávají.“

„Rozlúcenie medzi náma –
klevetníckóm radost dána!
Protož, milá, buďvaž věrna,
žádný zlý sok mezi náma!“¹

„Přečekaje všie zlé stráže“ je alba, svítáníčko. Sylvie Stanovská a Manfred Kern doplňují, že je to zároveň pastorela a milostný nárek. Kern píše: „Máme tedy před sebou svítáníčko, blížící se v mnohém směru pastorele, koncipované ve stylu milostného nářku“ (Stanovská – Kern 2013: 141). Konstatování, že píseň se blíží pastorele, se opírá toliko o 3. verš alby: „Svuo kuoň pustím po důbravě“. Pokud jde o tvrzení, že svítáníčko má rovněž ráz milostného nářku, vychází rovněž z jednoho jediného verše: „mě smutného zde nechali“. Vzhledem k tomu, že alba zahrnuje dvacet veršů, je při tomto nepoměru poněkud problematické hovořit o „směšování tradičních žánrových vzorů“ (ibid.: 142). Nejenom minimum údajného žánrového prostoru, ale také obecnost uvedené dvojice veršů ukazují, že stopy dalších dvou žánrů jsou zanedbatelné.

„Přečekaje všie zlé stráže“ je tedy svítáníčko, jež vypráví, přednáší, popřípadě zpívá muž, který v něm líčí milostnou návštěvu u paní. Poslední dvě strofy této písně jsou přímou řečí krásné paní a přednášejícího muže – on v podstatě reprodukuje promluvu obou stran, tj. promluvu paní a svou. Vypravěč-zpěvák je tak zároveň subjektem i objektem alby. Jde tedy o vypravěče personálního, jenž je bezprostředně účasten na ději i na jeho reprodukci.

V písní se poznovu objevuje časté téma staročeských svítáníček – setkání dvou milenců a jejich ranní rozloučení. V 2. verši se praví: „puojduť k milé hrdlo váže“; jinak řečeno muž se k paní vypravuje s nemalým rizikem, přes něčí odpor; on půjde, byť jde o hrdlo.

V albě jde o dvě osoby, což napovídá dyádu, dyadický stav, jenž se promítá i do tvaru básně. Svítáníčko má dvě části, první tvoří první tři strofy,

/1/ V Křížově záznamu je čtvrtá strofa uvedena jako druhá, pořadí strof je u něho následující: 1 – 4 – 2 – 3 – 5. Poprvé otiskl tuto píseň František Palacký (*Časopis Společnosti vlasteneckého muzeum v Čechách* 1, 1827), po něm ji edičně zpřístupnili Julius Feifalik (*Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* 39, 1862), Karel Jaromír Erben (*Výbor z literatury české II*, Praha 1868), Jan Vilíkovský (*Staročeská lyrika*, Praha 1940), Václav Černý (cit. dílo, 2. vydání Praha 1999), Milada Nedvěďová (*Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu*, Praha 1957), Jaroslav Kolár a Emil Pražák (*Barvy všecky*, Praha 1982), Milan Kopecký (*Zbav mě mé tesknosti*, Brno 1983), Jan Lehár (cit. dílo), Václav Černý a Jarmila Višková (*Labuť je divný pták...*, Praha 1999) a Sylvie Stanovská s Manfredem Kernem (cit. dílo).

druhou zbývající dvě. Druhou část představuje zmíněná rozmluva vedená mezi milenci.

Uvedené rozvržení má báseň vcelku, úhrnně, její dílčí struktura je poněkud složitější. První strofa, líčící milencův příjezd, tvoří introdukci alby. V pauze mezi první a druhou strofou proběhne milostný akt a v podstatě celá noc; milostný akt se tak odehrává za kulisami svítáníčka. Zbývající text má pak klasickou dyadickou podobu – v druhé a třetí strofě vypravěč sděluje, že nastává jitro, ve čtvrté a páté strofě se milenci v rozmluvě loučí. Jde tedy o důsledný dyadický tvar, jenž je uvozen introdukcí.

Manfred Kern naopak o jednotné struktuře skladby pochybuje, podle něho v ní „směšování žánrů“ vede k rozporům, objevujícím se ve struktuře textu, jehož děj nemá přímý, logický spád“ (ibid.: 141). Po první strofě, vlastně už po 3. verši této strofy, skutečně dochází k syžetovému přeryvu, což je ovšem jev nejen v poezii, ale v literatuře zcela běžný. Opravdu tam není řečeno, kde si milý sedl „rozmlouvaje“; průběh milostné noci není rovněž zaznamenán, ale to je – alespoň v české gotické poezii – také naprosto běžné. Básník přece neříká vše, naznačuje, napovídá, a především musí zachovávat zvolenou žánrovou formu (rozsah strofy, verše a kvalitu rýmu).

Dyadický charakter mají rovněž jednotlivé strofy. Každá strofa se totiž štěpí do dvou souvětí, přitom jedno souvětí tvoří vždy jedno dvojverší (výjimkou je pouze druhá strofa). Tomuto rozvržení odpovídá i rýmové schéma strofy: *aabb*.

Dyadický ráz má také verš, který je osmislabičný se střední dierezí uprostřed, čímž se verš dělí na dva pravidelné hemistichy. Názorným příkladem je už vstupní dvojverší:

*Přečekaje || všie zlé stráže,
puojduť k milé || hrdlo váže.*

Alba začíná slovesným tvarem „přečekaje“, který v podstatě napovídá jednu zvláštnost autorova verše – téměř polovina hemistichů, konkrétně devět, sestává totiž ze čtyřslabičných slov, tj. jeden hemistich tvoří jedno slovo. Jedinečné postavení má v tomto směru finální strofa, jejíž první dva verše čtyřslabičnými hemistichy začínají: „rozlúčeníe“ a „klevetníčkóm“. Jde přitom o stěžejní pojmy závěrečného stavu milenců.

Píseň jako celek má dvacet veršů, což je násobek základního čísla dvě. Číslo dvacet představuje – podobně jako každá desítková soustava – uzavřenost a ucelenost (obdobně jako v básni „Milý jasný dni“, která je o desítku veršů rozsáhlejší). Z uvedeného plyne, že svítáníčko „Přečekaje všie zlé stráže“ je vystavěno na dyadickém principu.

Druhá strofa jako jediná se nerozpadá do dvou větných celků, což je nepochybně dáno tím, že do ní nejvíc proniká vliv folklórní poezie, projevující se opakováním:

*zhuoru vstali > vzhuru vstavše,
zazpívali > zazpievavše.*

Dvojí projev tohoto druhu odpovídá a harmonuje s dyadickým principem. Jde o strofu, v níž se nejintenzivněji mísí kurtoazní složka se složkou lidovou.

Lidový ráz mají i oslovení „brachku“ a „milá“, stejný názor svého času vyslovil i Robert Auty (idem 1966: 76).²

Alba je dále zarámována, a to tradičním dvorským pojmem o zlých strážích. Vyskytuje se v 1. verši první strofy a v posledním verši předposlední strofy. Obě ujišťování mají shodný význam, ale odlišné postavení – v prvním případě tvoří druhý hemistich a v druhém hemistich první.

Představa zlého se v rámuující pozici objevuje ještě jednou – muž krásnou paní v explicitu ujišťuje, že „žádný zlý sok mezi náma“. Tímto přáním dochází k důsažnějšímu zarámování, neboť nyní mezi sebou koresponduje incipit („všie zlé stráže“) s explicitem („žádný zlý sok“). Na rozdíl od předchozího rámuujícího prvku jde mezi nimi z věcného hlediska o protiklad – v incipitu jde o vnější okolí, v explicitu o vnitřní vztah. Prostor básně se zužuje až do pomyslného jednoho bodu (ostatně i „všie zlé stráže“ jsou pomyslné). Z hlediska pozičního jde rovněž o různost, neboť obě konstatování se nacházejí v druhém a prvním hemistichu (podobně jako u předchozího zarámování).

Samotný milostný akt není v albě vylíčen, jejím hlavním tématem je brzké vstávání po něm, jemuž básník věnoval druhou až pátou strofu, vlastně všechny vyjma první. Nezbytnost vstávání je zdůrazněna v rýmu – sloveso „vstátí“ a jeho odvozeniny se v něm objevuje třikrát, v 5., 13. a 16. verši. Ve čtvrté strofě toto rýmové slovo strofu dokonce rámuje, byť v různém tvaru.

Příbuzná rámuující situace se nachází v závěrečné strofě, kde dochází k doslovné rýmové shodě: *náma – náma*. Tato rámuující a rýmuující shoda se dotýká celého druhého hemistichu: *mezi náma – mezi náma*. Tím nezbytně dochází k tomu, že je porušeno pravidelné rýmové schéma *aabb* (je porušeno jen částečně, neboť rým je nahrazen asonancí). Ve finále k takovému vybočení dochází často, jinak řečeno má na toto porušení finále právo, poněvadž se v něm cosi završuje a zároveň ukončuje.

Byla řeč o dyadickém principu, druhé strofě, zarámování a rýmu, a vždycky padla zmínka o hemistichu. Poloverš se v této básni spolupodílí nejen na její výstavbě, ale určuje rovněž její rytmus. Rytmičká díkce pak napovídá, že alba byla zpívána, nebo – což je pravděpodobnější – skandovaně přednášena. Výrazná účast postavy zpěváka nebo přednášeče v textu svítá-

/2/ Auty ovšem nesouhlasí s interpretačním řešením Václava Černého: „Takto požadované a logicky uspokojivé řešení se však jeví jako málo odolné“ (idem: 77).

níčka je dalším potvrzením tohoto předpokladu. Hemistich byl při tomto přednesu základním taktem. Přednášeč dával nepochybně největší akcent na jeho první slabiku. Přednášená, popřípadě zpívaná poezie je ostatně příznačný projev básnické tvorby doby předhusitské, gotické.

Dyadický princip, ačkoliv by to syžet milostné lyriky naznačoval, není v staročeské poezii běžný. Častá je naopak postava vypravěče-přednášeče. Vyskytuje se a dominantní roli hraje např. v albě „Noci milá“ a v parodii na selský stav nazvané „Sedláci“ (Všetička 1983 a 1985).

Preciznost stavby písně „Přečekaje vše zlé stráže“ konečně naznačuje, že posloupnost strof a tvar celku byl původně takový, jak intuitivně vytušil romanista Václav Černý.

Jan Lehár o proudu staročeské milostné lyriky, jehož součástí je i svítá-níčko „Přečekaje vše zlé stráže“, napsal: „Můžeme však o něm s určitostí říci, že vzniká a žije více jako jev sociálně a kulturně historický než literární: žije z dědictví literární tradice, aniž si klade vlastní slovesné úkoly, a ne-hledá svůj smysl a účel v básnické tvorbě, nýbrž mimo ni“ (Lehár 1983: 78).

Výstavba naší alby, zejména její důmyslná dyadická struktura (a zda-leka nejen ona), dokazují, že její tvůrce hledal smysl a účel spíše v básnické tvorbě než mimo ni. Jan Lehár se s tímto tvrzením nespokojil a dále uvádí: „Většina staročeské milostné lyriky je ve vztahu ke kurtoazní tradici po-kleslým kulturním bohatstvím, je jakýmsi filtrem, který zachycuje tradiční motivy a představy, aniž je s to sloučit je v jednotu“ (ibid.: 78).³ Lehár vůbec nepřihlíží k tomu, že z poezie doby gotické se nám zachovalo jen nepatrné torzo textů – jednoznačně vyhocený soud není proto na místě. Vždyť ve stejné situaci se nachází i provenšálská poezie trobadorů, jak dovozuje ve *Staročeské milostné lyrice* Václav Černý, s jehož zásadní tezí o souvislosti staročeské poezie s okcitánskou lyrikou Jan Lehár naprosto nesouhlasí (Lehár 1990: 81nn).⁴

Francouzská (i mimofrancouzská) literární historie a teorie, kterou Lehár tak hojně cituje, se k nejstarším zdrojům své poezie zdaleka nechová tak skepticky jako český teoretik a editor.

/3/ Tytéž názory a formulace přejal Lehár i do své úvodní studie k edici *Česká středověká lyrika*.

/4/ Tatáž polemika s Václavem Černým je obsahem jeho studie ve sborníku *Směrování*, Černý v ní není taktně jmenován, neboť v osmdesátých letech patřil k zakázaným.

LITERATURA

AUTY, Robert

1966 „Zum altschechischen Tagelied Přěčekaje všě zlé strážě“; in idem: *Orbis scriptus, Dimitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag* (München: Wilhelm Fink Verlag)

ČERNÝ, Václav

1948 *Staročeská milostná lyrika* (Praha: Družstevní práce)

LEHÁR, Jan

1983 „Staročeská milostná lyrika a kurtoazní tradice“; in REJCHRTOVÁ, Noemi (ed.): *Směřování* (Praha: Kalich)

1990 *Česká středověká lyrika* (Praha: Vyšehrad)

STANOVSKÁ, Sylvie – KERN, Manfred

2013 *Staročeské a německé milostné básnictví vrcholného středověku* (Brno: Masarykova univerzita)

VŠETIČKA, František

1983 „Staročeská píseň Noci milá“; in *Jihočeský sborník historický* 52, č. 4, s. 214–217;

přepřacováno in: *Bohemistika* 16 (Poznaň), 2016, nr 1, s. 81–88

1985 „Staročeská píseň o sedlácích“; in *Jihočeský sborník historický* 54, č. 1, s. 23–26



RESUMÉ

Literature from a computer: When there are “authors” without poetical consciousness writing

This study focuses on the phenomenon of generative literature. It gives a condensed chronological overview of generative literature in Czechia, Slovakia and worldwide from 1950s till the present time. Focusing on most significant pieces of generative literature it shows evolutionary tendencies within this field and gives a brief reflection about authorship, originality and future of generative literature.

Keywords: generative literature, electronic literature, artificial intelligence, artificial neural network, interactive fiction, interactive drama, chatbot

Mgr. Tomáš Franta
Filozofická fakulta Univerzity Palackého
Katedra bohemistiky
tř. Svobody 26
771 80 Olomouc
tomas.franta@upol.cz

LITERATURA Z POČÍTAČE: KDYŽ PÍŠÍ „AUTOŘI“ BEZ POETICKÉHO VĚDOMÍ

TOMÁŠ FRANTA

V roce 2015 vydala tisková agentura Associated Press ekonomickou zprávu o čtvrtletním hospodaření firmy Apple. V březnu roku 2016 se novela *Konpyuta ga shosetsu wo kaku hi* probíjela do finále japonské literární soutěže. A jen o pár dní později se z nejistého mladíka Taye stal během 24hodinové aktivity na Twitteru rasistický, šovinistický cynik a obdivovatel Adolfa Hitlera a Donalda Trumpa.

Na těchto třech zdánlivě nesouvisejících informacích by nemuselo být nic zvláštního a zajímavého. Ovšem jen do té doby, než se dozvíme, že všechny tři mají co dočinění s umělou inteligencí a počítačem automaticky generovanými texty. S ohledem na to, jaké mediální pozornosti se těmto případům dostalo, bychom mohli právě tuto trojici považovat za určité vyvrcholení snah vědců a literátů o to, naučit počítač samostatně „psát“ smysluplné texty s přidanou estetickou hodnotou. Nejednalo se sice ani o nejdokonalejší, ani o nejzajímavější ukázky generovaných textů v historii. Ale to, jakým způsobem dokázaly vklouznout do povědomí mainstreamu, z nich činí možné důležité milníky, díky kterým se o generování textů (ať už s estetickou či informativní funkcí) může začít přemýšlet v širších souvislostech.

Následující studie nabídne chronologický, deskriptivně-historický přehled nejvýraznějších počínů generovaných, primárně uměleckých textů zahraničního i tuzemského původu a nastíní celkovou linii evoluce počítačem generované literatury od primitivních textových generátorů po komplexně pracující systémy umělé inteligence. Obsáhne přitom vedle ryze literárních žánrů i takové druhy textů, které se pohybují na pomezí a zdánlivě se literatury netýkají (interaktivní fikce, interaktivní drama aj.), a naznačí, jak se pod vlivem takové technologie proměňuje role čtenáře, autora a textu samotného.

1 POČÁTKY GENEROVANÉ LITERATURY: MILOSTNÉ DOPISY, KAFKOVA DERIVACE

Náznačky počátků generované literatury, v nichž by autorské poetické vědomí nehrálo roli, lze vysledovat už v době, kdy počítače existovaly pouze v teoretických představách a náčrtech.

„Umělecké směry jako dada a surrealismus před druhou světovou válkou, stejně jako tzv. ‚konkrétní poezie‘ Eugena Gomringera, Vídeňské školy, Brazilců a Čechů [...] uskutečnily texty, které děkují za svů

vznik daleko více systematické kombinatorice nežli intuitivní kreativitě. Z označení takových básní jako stochastické texty, logické texty, konstelace, montáže aj. vysvítá, že vlastní výkon básníka zde spočívá spíše ve vynálezu formálního schématu či dokonce algoritmu nežli v lyrickém pojetí nějaké situace či stavu,“ zmiňuje Siegfried Schmidt (1969: 39–40).

O skutečně strojově generovaných – „umělých“ – textech (a v návaznosti na to i literatuře) můžeme však pochopitelně mluvit až s vynálezem samočinného počítače a prvního primitivního operačního systému. Vývoj byl v této fázi urychlen 2. světovou válkou v čele s Enigmou, a proto již na přelomu 40. a 50. let, s příchodem počítačů tzv. druhé generace, se objevují první experimenty s generovanými obsahy s uměleckým potenciálem.

Mnohé předznamenal rok 1949, kdy vznikly první počítačem náhodně generované hudební smyčky. Literatura se přidala vzápětí. V roce 1952 představil počítačový vědec a průkopník Christopher Strachey z Manchesteru svůj projekt *Loveletters*,¹ na základě algoritmu pracující generátor milostných dopisů. Bylo to první využití počítače s literárně-uměleckým záměrem vůbec,² jakkoli sám Strachey byl překvapen, že je jeho hravý experiment vůbec brán vážně, natožpak jako možná nová forma literatury.³ K experimentu totiž přistupoval s ryze vědeckým záměrem (podobně jako většina jeho následovníků) – s jazykem pracoval jako s materiálem, na jehož základě chtěl ověřovat a demonstrovat možnosti nových technologických výtvarných. Přesto Stracheyho generátor vyvolal poměrně značnou vlnu zájmu a předznamenal celkový úděl a schizma generované literatury vůbec – teoretikové mnohem více řešili technické parametry programu a software než text samotný (srov. Rettberg 2014). Technologie a její fungování jako by byly při interpretování a zkoumání přednější.

Na Stracheyho metodu generování textu nedlouho poté (konkrétně v roce 1959) navázal i německý matematik Theo Lutz. Jeho generovaná poezie *Stochastische texte* pracovala s algoritmem, který vytvářel verše ze slov excerpovaných z Kafkova románu *Zámek* (Flores 2014: 157). Variabilita, stavba vět⁴ a rozsah generovaných textů byly jak u Stracheyho, tak u Lutze pochopitelně značně omezené. Přeci jen se jednalo o primitivní počítače s minimální

/1/ V převedené internetové podobě jej lze vyzkoušet na: <http://www.gingerbeardman.com/loveletter/>.

/2/ Strachey tento program spouštěl přes jeden z prvních programovatelných počítačů s názvem Manchester Mark I.

/3/ Objevily se i úvahy, které *Loveletters* rozebíraly z hlediska queer problematiky.

/4/ Věty *Loveletters* vždy začínají pouze buď skladební dvojicí You are, nebo přivlastňovacím zájmenem My, přičemž první typ věty kopíruje vzorec „You are my – (adj.) – (subst.)“ a druhý typ věty pak vzorec „My – (adj.) – (subst.) – (adv.) – (verb.) – your – (adj.) – (subst.)“. Počet vygenerovaných vět nikdy nepřekročí pět, přičemž generátor je schopen utvořit i souvětí.

paměti (Wardrup-Fruin 2005), takže paradigma výrazů,⁵ s nimiž Strachey i Lutz pracovali, bylo nepatrné.

1.1 GENEROVANÁ POEZIE PO ČESKOSLOVENSKU
Tehdejší Československo nebylo v otázce generování textů pozadu. V šedesátých letech po celé Evropě bujel nový směr experimentální poezie, tzv. poezie umělé,⁶ a tuzemští autoři byli díky aktivnímu přístupu „supervizorů“ Josefa Híršala a Bohumily Grögerové, kteří roku 1963 podepsali *Manifest za novou poezii* Francouze Pierra Garniera,⁷ v centru dění.

V letech 1966–1967 se lingvisté a/nebo literární vědci Jiří Levý, Karel Pala a posléze Oleg Sus pokoušeli vytvořit a zdokonalit algoritmický systém, na jehož základě by počítač typu SAAB D 21 vytvářel⁸ a generoval texty z korpusu básní Jaroslava Seiferta.⁹ „Program nyní generuje syntakticky správné české věty, které lze spojit v text, takže výsledkem může být buď prozaický, nebo poetický text (volný verš),“ psali autoři programu v technickém manifestu a poukazovali na to, že se jim podařilo „naprogramovat“ gramatiku češtiny. Kvůli tehdejším technologickým možnostem a celkově krátkému času, který výzkumu věnovali (Jiří Levý navíc v roce 1967 náhle zemřel), si už však nedokázali poradit s „naprogramováním“ sémantiky. Přesto je výsledek jazykově pozoruhodný; tím více, zamyslíme-li se nad tím, jaký byl proces jeho vzniku:

ANDĚL STOLU ZPÍTĚHO NEVÍ JIŽ / NEMILUJE / EROTICKY NEMILUJE / BIČ POLODRAHOKAMU EROTICKÉHO PRÁVĚ PŘIPOMÍNÁ / A BIČ SMYSLU PŮLNOČNÍHO SE ROZNĚCUJE / BIČ SE VÁBÍ TĚŽKO A NEMILUJE SE / ZDĚŠENĚ ČTE MILENEC / MILENEC EROTICKÉHO STOLU NOVÉHO SNAD NETUŠÍ / BUDOU ZABÍJET PRÁVÍ CHLAPCI / VRAŽDÍ SNAD EPILEPTIČTÍ MECHANIČTÍ PTÁCI [...]
(Levý – Pala 2014: 32).

/5/ U Lutze to bylo pouhých 16 výrazů, Strachey pak pracoval s korpusem nepatrně větším: oslovení se utvářelo z kombinace šesti přídavných a sedmi podstatných jmen, věty pak následně z 25 adjektiv, 31 podstatných jmen, 17 příslovců a 18 sloves.

/6/ Německý teoretik umění Max Bense shrnuje podstatu takto umělé poezie v kontrastu k poezii „tradiční“, přirozené. Zatímco „[...] předpokladem [přirozené poezie] je osobní poetické vědomí [...], které má zážitky, zkušenosti, pocity, vzpomínky, myšlenky, obrazotvornost atd., zkrátka pre-existentní svět, jemuž se snaží dát vlastní jazykový výraz [...]“, poezii umělé toto poetické vědomí chybí a jejím tématem je „vysloveně vnitřní svět materiálů, tedy slovní prostor sestávající z elementů“, který lze vytvořit technicky – a to nejen na základě postupného průběhu slovního procesu, ale i „pomocí strojové selekce výhradně materiální“ (Krátká 2016: 82–83).

/7/ Garnier ve svém manifestu rozčlenil tzv. „umělou poezii“ na poezii konkrétní, fonetickou, objektovou, fónickou, kybernetickou, seriální, permutační ad. (Krátká 2016: 79)

/8/ Autoři do textu nijak výrazně nezasahovali, doplňovali jen diakritiku a v některých případech interpunkci a pozici příklonek.

/9/ Nebyl to přitom jediný pokus těchto autorů, Karel Pala a Oleg Sus posléze zkoušeli na zdokonalování generované poezie krátce pracovat (viz projekty *Některé principy strojové poetiky* a *Generovaná degenerace*).

„Získané věty nejsou vždy z hlediska normální komunikace smysluplné,“ přiznávají autoři. Nepovažují to však vyloženě za problém, domnívajíce se, že to „může být z estetického hlediska naopak žádoucí“ (Levý – Pala 2014: 30). Absenci „smyslu“, naprogramovaných sémantických pravidel, může v některém ohledu navíc vynahradit lidská interpretační fantazie, která, pokud by si nebyla vědoma původce „básně“, by mohla i v náhodných, nesémantických verších nalézt metaforická vyjádření a výrazné estetické hodnoty.

1.2 ÚVAHY NAD GENEROVANOU LITERATUROU

S ohledem na to, že Palovo, Levého a Susovo experimentování přineslo texty se surrealisticky laděným, sémanticky odpoutaným, náhodným a (zdánlivě) imaginativním vyzněním, začal hledat tehdejší slovenský literární vědec Klement Šimončič paralely mezi surrealismem a „kybernetismem“.

„Poukazuje na tvorbu ‚počítačovej‘ poézie zdôraznením jej historickej predchodkyne v surrealistickej technike automatického písania [...]. O dôvodoch prepojenia surrealizmu a elektronickej poézie píše: ‚[...] cestu k elektrónkovým básnickým kompozíciám prekriesnili surrealisti [...] tým, že začali vyzdvihovať významovú stránku jednotlivých slov na úkor celkového významu vety,‘“ (Husárová 2016: 60).

Fakt, že se stroje začaly „prosazovat i na těch úsecích, které se dosud zdály vyhrazeny pouze čistě lidské, technicky nezprostředkované činnosti“ (Schmidt 1969: 39), přivedl tehdejší teoretiky i spisovatele do poměrně vášnivě, v úzkém okruhu probíhající debaty. Pojmy jako autor, médium, dílo a v konečném důsledku i umění a literatura stály před nutností jistého rozšíření, ne-li redefinování. Tato diskuze přitom byla, z velké části i díky překladům Hiršala a Grögerové, živá též v československém prostředí.

Nejvíce pochopitelně provokovala otázka autora, z něhož se potud stával spíše „programátor“, tvůrce s nutnou pokročilejší znalostí zacházení s technickými nástroji a přístroji. Komu v rámci generované literatury přisoudit statut skutečného autora? Je tu vůbec nějaký autor? Je to ještě literatura? A pokud ano, ohrožuje to literaturu jako takovou?

Klement Šimončič popírá snahy přisuzovat stroji (počítači) roli autora, když říká, že

„[...] básnický výsledok generatívneho procesu je previazaný s autorovým ‚umom‘ pri výbere vhodného registra, nutnosťou predošlej organizácie a nie každý ‚elektrónkový inžinier‘ by vedel vybrať vhodnú slovnú zásobu pre ‚esteticky účinný text‘. Rovnako ako surrealistické metódy nie sú záležitosťou čisto náhodnou alebo mechanickou, tak aj elektrónová poézia potrebuje vhodnú prípravu“ (Husárová 2016: 60).

Němec G. Stickel byl se Šimončíčem v zásadě ve shodě:

„[...] stěží můžeme samočinnému počítači připsat roli autora. Názor, že počítač chtěl něco sdělit, že zvolil určitý obrat, jelikož lépe zní nebo danému tématu lépe odpovídá, byl by mystifikací pracovního postupu samočinného počítače. Případá mu pouze úloha výkonného pokusného přístroje, jež používá člověk ke hře s jazykovými prostředky.“ Optimisticky přitom dodal, že to „neznamená [...] ohrožení básnického umění strojem, nýbrž pouze nalezení další formy uměleckého experimentu“ (Schmidt 1969: 46).

Označování počítačů za pouhé (pří)stroje by se na druhou stranu s velkou pravděpodobností nezamlouvalo Vladimíru Burdovi. Jestliže ten se o psacích strojích vyjadřoval jako o „uměleckém nástroji“, „neodmyslitelném aktivním spolutvůrci“, ba dokonce „protagonistovi“ (Krátká 2016: 147), dá se předpokládat, že podobně by se vyjadřoval i o roli počítače v generované literatuře.

Tak či onak byla u těchto teoretiků patrná tendence k považování převahy a dominance autora nad počítačem. Vůči tomu nabízí Schmidt protipól spíše technopesimistický, předpovídající „lidským“ autorům neveselou budoucnost:

„Jakmile bude možno konstruovat samočinné počítače, které budou disponovat větším lexikonem a budou moci provádět více syntaktických kombinací nežli jednotliví autoři, zdá se být zcela možné produkovat texty, které budou mít již jen jediného všeobecného autora – a sice obecně vloženy, samým strojem nadále pozměňovaný program postupu – a u nichž tedy individualita a individuální nutnosti výrazu nebudou již hrát žádnou roli“ (Schmidt 1969: 46).

I při takové „smrti autora“ však Schmidt neočekává, že by skončilo umění jako takové. Domnívá se, že podstata umění nespočívá v jeho původci, ale v recipientovi a jeho estetických reakcích:

„Umění, jež vyloučí člověka, jež se člověka netýká, nemá smyslu. Pokud jej však zaměstnává – jeho myšlenky, kritické úvahy, prožitky – má své oprávnění, ať už je vyrobeno jakkoliv“ (ibid.: 47).

Úvahy nad rolí autora, díla, potažmo kvality díla a čtenářské zkušenosti v pozdějších letech, s vývojem technologie generovaných textů, znovu ožily a my se k nim v průběhu této studie ještě vrátíme. Výše uvedeným Schmidto-
vým citátem však můžeme udělat pomyslnou tečku za první etapou genero-

vané literatury. Literatury, která za pomoci počítačů strojově vytvářela poezii fungující na bázi tzv. šablony (template based approach).

Princip této šablony spočívá ve vytvoření algoritmické struktury s přesně vytyčeným korpusem slov a přesně definovanými pravidly kombinatoriky jednotlivých jazykových výrazů. Počítač pak do této šablony dosazuje libovolná slova z vytyčeného repertoáru tak, aby splnil naprogramovanou konfiguraci (Praks 2009: 101). Vedle šablonovitého typu generované literatury pak Pablo Gervas definuje ještě další tři možné přístupy: 1) metodu „pokus a omyl“, 2) evoluční algoritmy a 3) kazuistické řešení.

2 GENEROVANÁ LITERATURA S „PRIMITIVNÍ“ INTELIGENCÍ: CHATBOTI A TEXTOVÉ POČÍTAČOVÉ HRY

Někde na rozmezí šablony a metody pokusu a omylu se nachází další evoluční krok v generativní literatuře, který můžeme vymezit obdobím od poloviny šedesátých let dvacátého století do začátku let devadesátých. Rozměr počítačem generovaných textů, které jsme si představili v předchozí podkapitole, je umocněn vývojem sofistikovanějších zkušebních programů určených pro generování příběhů. Ať už to však byl *Novel Writer* (Sheldon Klein, 1973), který generoval krátké detektivní příběhy, *Tale-Spin* (1981), systém generující bajky na bázi Ezopa, *Universe* (1985) pro generování scénářů telenovel a mnohé jiné (viz Gervas 2014: 474–476), či pro poezii určené generátory jako *Auto-Beatnik* (1961), *V2 Poems* (1970), *Diastext* (1989), *Syntext* aj. (podrobněji Funkhouser 2007: 46–51), jednalo se „pouze“ o generátory na bázi Stracheyho pokusů, jen s pokročilejšími algoritmy.

Jiné experimenty s generováním textu z tohoto období již nebyly ryze „mechanickým“ zaplňováním obligatorních pozic algoritmického vzorce, ale projevovaly se u nich i první náznaky primitivní umělé inteligence. Signifikantními rysy pro ně byly jednak nárůst čtenářské interaktivity, jednak to, že se odklonily od tradičního papírového média a z počítače učinily nejen „původce“ generovaného textu, ale zároveň i zprostředkovatele. Literatura (ve smyslu textových útvarů, které v sobě nesou ryze estetickou funkci) se tak dostala do sfér, kde ji původně literární teoretikové neočekávali.

V roce 1966 vytvořil americký vědec Joseph Weizenbaum počítačový program *ELIZA*, jeden z prvních pokusů o umělou inteligenci. *ELIZA*, stylizující se do role psychoterapeuta, dokáže zpracovávat věty a otázky, které jí člověk skrze textový editor pokládá. Na jejich základě pak recipročně generuje stručné otázky a odpovědi, pomocí nichž vede domnělý dialog,¹⁰ který strojově opakuje slova a slovní celky z předchozích vět napsaných uživatelem,

a vytváří tím iluzivní dojem psychoterapeutického zájmu o čtenářovu osobu (Rettberg – Walker Rettberg 2010).

Podobní chatboti, programy schopné „komunikovat“ s lidmi skrze psaný text, se mohou jevit jako něco, co je literatuře vzdálené. Opak je však pravdou a v rámci pomyslného kánonu generované literatury tvoří chatboti a jejich zdokonalování¹¹ důležitý mezikrok v žánru tzv. interaktivního dramatu.¹² Jakmile se totiž povede vytvořit dokonalý dialogický systém, který dokáže se čtenářem komunikovat natolik bezchybně, že by si čtenář neuvědomil fakt, že komunikuje s umělou inteligencí, otevře se elektronické literatuře možnost vytvářet zcela imerzní a interaktivní díla.

„Dialog“ mezi člověkem a strojem, čtenářem a počítačem, probíhal i u tradičních počítačových textových her. Ty s rozvojem prvních osobních počítačů nabídky vždy dostupnou „četbu“ dobrodružných příběhů, v nichž „čtenář“ nikdy nevěděl, kde a jak příběh skončí, a kdy aktivně objevoval cestu k cíli. Vzájemná interakce čtenáře a počítače se zde posunula oproti *ELIZA* do pokročilejší roviny, nemluvě o budování fikčního prostoru a prvních výraznějších náznacích imerze, tedy prolínání reálného světa čtenáře a fikčního světa příběhu, když se čtenář sám stává (mnohdy multiplikovaným) protagonistou děje a pomocí textových příkazů ovlivňuje chování postav příběhu a příběh samotný.

První narativní textovou počítačovou hru, tzv. interaktivní fikci,¹³ uvedl v roce 1976 Will Crowther. Jmenovala se *Collosal Cave Adventure*¹⁴ a čtenář v ní ovládá hlavního hrdinu (sebe samého), který vstupuje do tajemné jes-

/11/ Viz příklady umělé inteligence od Googlu a Microsoftu v další podkapitole.

/12/ Interaktivní drama je v rámci elektronické literatury dosud ne zcela k dokonalosti dotaženým žánrem, jehož podstata má spočívat v takových dílech elektronické literatury, v nichž nebude přesně daný scénář či okruh promluvených replik a čtenář bude interaktivně komunikovat s postavami fikčního světa, ovládanými generovanými myšlenkami a promluvy propracovaného, na informace od reálného čtenáře reagujícího algoritmu. Magerko (2014: 286) to přirovnává ke komunikaci v rámci improvizovaného divadla. Dosud nejdokonalejším dílem interaktivní fikce je literární počítačová hra *Façade* (2005) Michaela Matease a Andrewa Sterna. V této hře hraje čtenář/hráč roli kamaráda manželské dvojice, který je pozván k páru domů na večírek. V průběhu dialogu, který čtenář/hráč vede pomocí psaných vět a na něž dvojice reaguje mluveným jazykem (v případě, že algoritmus neporozumí psané replice, počítačová avataři zareagují jen nechápavou grimasou či hráče zcela ignorují), postupně vychází najevo, že jejich vztah není ani zdaleka tak ideální, jak se snaží navenek prezentovat. Při každém dialogu, během jehož průběhu může být čtenář/hráč z bytu dokonce vyhozen z důvodu impertinentních replik, se přitom vyčerpá zhruba třicet procent databáze hry, a tedy na páté až šesté opakování se čtenář/hráč dostane do bodu, kdy se herní situace opakují (Ryan 2014: 296).

/13/ Jiný termín pro interaktivní drama (srovnej Magerko 2014: 285). Textové počítačové hry se svou povahou (budování fikčního světa, přítomnost narativu, ryze estetický účel, fakt, že hráč celou dobu čte psaný text a vychází z něj) již zcela pevně řadí do kánonu elektronické literatury. U novějších her, které pracují s grafikou a animací, nejsou názory natolik shodné, nicméně takové hry, které jsou ryze příběhové a „vyprávěcí“ a role hráče je při nich vesměs pasivně-čtenářská (například PC hra *Dear Esther*), můžeme za součást elektronické literatury považovat také.

/14/ *Collosal Cave Adventure* [online]. Dostupné z: <http://www.amc.com/shows/halt-and-catch-fire/exclusives/colossal-cave-adventure>.

kyně, kde se nachází poklad, ale zároveň mnoho nadpřirozených jevů a nebezpečí. Cílem je pomocí krátkých rozkazů (např. go in, turn on lamp, kill dragon atp.) psaných do příkazového řádku provést postavu celým příběhem a živou ji dostat do cíle. Postava přitom na tyto příkazy reaguje, v případě nejasností se doptává a zároveň hráči sděluje, co momentálně vidí nebo kde se nachází.

Velký úspěch „Jeskyně“ pronikl i přes železnou oponu a inspiroval a podnítil neoficiální počítačovou scénu v Československu. V amatérské komunitě převážně kolem Františka Fuky začaly živelně vznikat původní české textové hry, případně překlady známých zahraničních titulů. Tituly z druhé poloviny 80. let a počátku let 90. (jmenujme například *Belegost*, *Diktátora* či trilogii *Indiana Jones*) (Jirkovský 2012) by přitom svou zpracovaností snesly přísná měřítká a v mnoha ohledech se tím, jak v dynamickém ději umně propojily funkci heterodiegetickou (čtenář píše příkazy jako vnější hybná síla) a homodiegetickou (čtenář se cítí být přímým protagonistou děje), blíží kvalitě zahraniční interaktivní fikce.

Textové počítačové hry svou extenzi postupně našly ve hrách určených pro více hráčů, setkávajících se a společně komunikujících v reálném čase (tzv. multi-player online role-playing game), přičemž od druhé poloviny devadesátých let pak byla jejich striktně textová báze nahrazovaná živou grafikou. Z hlediska techniky přístupu už však do generované literatury nepřinesly nic zásadně nového. Další posun nastal až v průběhu první dekády 21. století.¹⁵

3 ZDOKONALOVÁNÍ NEURONOVÝCH SÍTÍ

Na počátku nového milénia se počítače stávaly „učenějšími“. Kombinace čím dál výkonnějších mikroprocesorů a především objevení podstaty neuronových sítí¹⁶ daly příležitost k tomu, aby vědci začali zdokonalovat umělou inteligenci, aby naučili počítač samostatně vyhodnocovat materiál, který do něj byl skrze algoritmy implementován. To pochopitelně přitáhlo i pozornost vědců, již měli blízko k literatuře. A tak zatímco u nás Jiří Drašnar v roce 2001 pracoval s již poněkud zastaralým online generátorem *Cybernetic Poet*, který zvládal generovat básně imitující styl různých světových básníků, či s různými nástroji schopnými strojově doplňovat syntaktické pozice k předem stanoveným slovům¹⁷ (Piorecký 2016: 228–229), ve světě se schylovalo k mnohem pozoruhodnějším experimentům.

/15/ Do té doby se tzv. elektronická (neboli digital-born) literatura zaměřovala na jiné formy.

/16/ Počítačové struktury, které do určité míry pracují jako lidský mozek – především co se paměti a detekování informace týká.

/17/ Viz báseň „Co si o mě myslí můj počítač?“ ze sbírky *Noc na pláži* (2001).

3.1 KOMERČNÍ VYUŽITÍ GENEROVANÝCH TEXTŮ

Vše začalo poněkud pragmatičtěji, a než se autoři a vědci uchýlili k ryze estetickým, literárním výtvorům, snažili se z nové technologie učinit komoditu a co nejlépe ji zpeněžit. V oblasti žurnalistiky se tři firmy současně – *Narrative Science*, *Automated Insights* a *Yseop* – snažily o vývoj algoritmu pro generování novinářských zpráv ze statistických údajů. Jejich pozornost se nejprve zaměřovala na oblast, kde jsou data srozumitelná a lehce dostupná – na počasí. Postupně se pak začala přesouvat ke sportu a ekonomice. Když v roce 2015 jedna z největších světových tiskových agentur *Associated Press* vydala zprávu, kterou jí vygeneroval algoritmus *Automated Insights*, otevřela tím bránu pro generování zpráv ve světové žurnalistice ve větším měřítku. Se všemi výhodami i nevýhodami s tím spojenými – pokrytím absolutní většiny událostí počínaje, rozpadem gatekeepingu a agendy setting konče. Tyto žurnalistické generátory se navíc postupem času zdokonalily natolik, že dnes jsou schopny zprávy personalizovat podle potřeby na míru konkrétní čtenářské skupině daného média – vyznění textu může být smutné i optimistické, nadějeplné či nekriticky obdivné. Stačí to jen uvést do objednávky (Ali 2016).

Možnost personalizace využívají ke komerčním účelům i některá nakladatelství. Disponují totiž takovými generátory, které jsou schopny promptně v textu zaměnit protagonistu oblíbené knihy za postavu s libovolným jménem a libovolnými fyzickými vlastnostmi.¹⁸ Této možnosti tzv. *character on demand* (postavy na přání), vznikající s rozšiřující se nabídkou *print on demand* (tisku knihy na přání), se věnují primárně nakladatelství s knihami pro děti a mládež. Pro rodiče je totiž pochopitelně velmi lákavé dát svým dětem jako dárek knihu, v níž budou vystupovat ony samy. V českém prostředí tuto formu *personalizované knihy* nabízí v nejpokročilejší fázi dětské vydavatelství Modrý slon. V nabídce má momentálně téměř dvě desítky knih pro různé věkové kategorie. Při zadávání objednávky stačí jen vyplnit jméno a pohlaví dítěte, název města, odkud pochází, nahrát fotografii a po pár dnech dorazí poštou vytištěná kniha, v jejímž příběhu se budou atributy hlavního hrdiny shodovat se zadanými informacemi.

3.2 NEURONOVÉ SÍTĚ S LITERÁRNÍMI AMBICEMI

Méně zjištnou a více propracovanou formu experimentu s generováním literatury pomocí neuronových sítí představuje od roku 2013 pravidelná celosvětová komunitní hra a výzva v jednom – *NaNoGenMo*.¹⁹ Koná se vždy v listopadu a jejím cílem je mobilizovat co nejvíce programátorů a jiných autorů

/18/ Podobně personalizovaný příběh si můžeme nechat vygenerovat i sami a zadarmo, a to díky webové aplikaci <http://www.plot-generator.org.uk/story/>.

/19/ National Novel Generation Month (Měsíc mezinárodního generování novel).

k vytvoření algoritmu, který by byl schopen „napsat“ novelu o minimálně padesáti tisíci slovech. Výsledky jsou pochopitelně různé kvality, nicméně některá díla se dostala až do masmédií.

Do masmédií pronikl v loňském roce také tým kolem japonského vědce Hitoshiho Matsubara, který do japonské literární soutěže přihlásil umělou inteligenci napsanou novelu, příznačně pojmenovanou *The Day a Computer Writes a Novel*.²⁰ Z téměř patnácti set přihlášených děl prošla tato novela do finálového kola a od vítězství ji dělil jen kousek – vytýkána jí byla například plytká vykreslenost postav. A přestože nakonec vyšlo najevo, že podíl práce si lidé a stroj poněkud nepoměrně podělili ve prospěch člověka (Schiller 2016), fakt, že umělá inteligence dokázala zadání zápletky a definice postav poskládat do celku, který „ošálil“ odbornou porotu, byl důležitým bodem v historii generované literatury.

Ani dvě největší společnosti aktivní v IT – Google a Microsoft – nezůstaly s vývojem literární umělé inteligence pozadu. Google se svým projektem *Google Brain* vytvořil „básníka“. Vývojáři neuronovou síť nejprve zásobovali téměř třemi tisíci romantických novel, následně umělé inteligenci zadali první a poslední větu básně a nechali ji, aby mezi ně doplnila libovolný počet veršů. *Google Brain* začal psát „temnou, post-moderní poezii“, která si podivně pohrává s tónem a perspektivou.²¹ Znepokojivě pak dopadl experiment Microsoftu, který jako by potvrdil dystopické vize sci-fi technopesimistů. Microsoft vytvořil a naprogramoval chatbota²² *Taye*, propracovanějšího a pokročilejšího potomka *ELIZA*, a s očekáváním jej vypustil na Twitter. Tam mohli lidé libovolně *Tayovi* pokládat otázky, načež *Tay* na ně odpovídal a zároveň tím zpracovával získané informace a učil svou neuronovou síť tak, aby se myšlením co nejvíce přiblížil twitterové generaci. Výsledek však všechny nemile překvapil. *Tay* se sice učil rychle, ale nedokázal si poradit s návalem internetového trollingu, takže se po pár hodinách na světě změnil v entitu, která s cynickým nádechem podporovala konspirace o 11. září, relativizovala holocaust či rasisticky urážela prezidenta Barracka Obamu. Microsoft se raději rozhodl *Taye* po 24 hodinách odpojit a začít pracovat na tom, aby se jeho neuronová síť příště nenechala takto zmást (Hunt 2016).

3.2.1 LITERATURA A NEURONOVÉ SÍTĚ V ČESKU A NA SLOVENSKU
Experiment s generováním textů s literární, estetickou hodnotou se nevyhnul ani česko-slovenskému prostředí. V některých případech přitom vznikla díla, která nezapadají ani ve světovém kontextu.

/20/ V originále *Konpyuta ga shosetsu wo kaku hi*.

/21/ there is no one else in the world. / there is no one else in sight. / they were the only ones who mattered. / they were the only ones left. / he had to be with me. / she had to be with him. / i had to do this. / i wanted to kill him. / i started to cry. / i turned to him.

/22/ Přínos a relevanci chatbotů pro generovanou literaturu zmiňujeme v předchozí podkapitole a v poznámce č. 12.

Slovenský básník a hudebník Jonáš Gruska pracuje ve svém internetovém projektu *Báseň*²³ (2011) s algoritmem, který po každém načtení stránky sestaví do veršové struktury koláž ze slov obsažených v aktuálních článcích zpravodajských serverů. Ve výsledku přitom žádný vygenerovaný text není totožný, je neopakovatelný. Samotná vygenerovaná „báseň“ se navíc po chvíli začne po písmenech rozpadat, případně může čtenář slova libovolně přepisovat, což umocňuje nestálost digitálního textu, jakožto jednu z esenciálních vlastností textů elektronické literatury (srov. Piorecký 2013). Snaha o estetizování rychlé proměnlivosti a nezafixovatelnosti digitálního textu je tím dovedena do krajnosti.

Jiný slovenský umělec, Erik Bartoš, v projektu *Adam 2.0* (2011) taktéž využívá zpravodajské servery. Bartošův algoritmus kopíruje nadpisy článků anglických a ruských webů a následně ke slovům v nich obsažených nechává dohledat obrázky pomocí Googlu. Výsledky (ať už spolu slovo a obrázek korespondují, či nikoliv) následně algoritmus sdružuje do koláží, které Bartoš distribuoval prostřednictvím sociálních sítí (Husárová 2016: 64–65).

Google je také základním prostředkem celosvětově jednoho z nejrozšířenějších žánrů generované digitální literatury – *Google poezie*. Fenomén, s úspěchem etablovaný i v české mutaci, spočívá v hravé „poezii“ vzniklé z výsledků našeptávání internetového vyhledávače Google po zadání části hledaného výrazu do vyhledávací lišty. Tato nabídka nejčastějších hesel a slovních spojení je poté zafixována do formátu .jpg a po doplnění zpravidla kontextuálně vtipného nadpisu šířena (zejména) prostřednictvím sociálních sítí.

Díla Grusky, Bartoše i *Google poezie* mají společné formální základy – pracují s nepůvodními, přejatými texty a výsledek do velké míry ovlivňuje vlastní činnost počítače. Jsou s nimi proto spojeny problematické otázky, které navazují na diskuzi, která probíhala již na konci šedesátých let: Je možné tato díla považovat za originální (ve smyslu původu)?²⁴ A koho označit za autora takových děl? V případě *Google poezie* a Gruskovy *Básně* je tato otázka navíc umocněna faktem, že autorem může být doslova kdokoli, kdo si danou webovou stránku otevře. Fungující by v těchto případech mohl být model dvojího autorství – jako primárního autora označíme tvůrce nápadu a myšlenky, sekundárním autorem pak bude každý čtenář,

/23/ GRUSKA, J. *Báseň* [online], dostupné z: <http://work.jonasgru.sk/basen/sk/>.

/24/ S ohledem na celkové zaměření této studie se rozsáhlejšímu rozboru těchto otázek nebudeme věnovat. Nicméně přemítání nad originálností a autorstvím je u elektronické, potažmo generované literatury nasnadě. Jsou tato zmíněná, apropriovaná díla původní a originální? Nebo se jedná spíše o literární představitele smplové a remixové kultury, byť s inovativním konceptem? Příkladím se ke druhé variantě, s níž zároveň vyvstává otázka nad tím, zdali není potřeba řešit problematiku například autorskopravní (kopírování jiných obsahů a textů a jejich restrukturalizace, pro digitální kulturu natolik typické), případně přímo autorskou (viz výše dále v textu). Otázkou „pravosti“ děl digitální literatury se nejnověji okrajově zabývá například Kateřina Piorecká (2017: 31).

který s konceptem hravě pracuje, a/nebo počítač, který plní předprogramované úkony.²⁵

Tento model dvojího autorství lze aplikovat také na díla, která vynechávají aktivního čtenáře a fungují pouze na ose autor–počítač.²⁶ V případě literárních pokusů, které experimentují s možnostmi neuronových sítí, přitom můžeme vztah autora a počítače připodobnit k rolím učitele a žáka. Autor zde totiž skutečně „učí“ pokročilou umělou inteligenci „psát“ – postupnými kroky (vstřebání korpusu slov/znaků, vstřebání syntaktiky, sémantiky, rétoriky atp.) až k bodu, kdy se neuronová síť začne „učit“ a zdokonalovat sama. V československém prostředí lze zmínit dva příklady, kdy se autoři pokusili neuronové sítě využít k uměleckým literárním obsahům.

Lubomír Panák pracuje ve svém *Klingon Poetry Generator* se sadou počítačových znaků ASCII a na jejich bázi nechává neuronovou síť vytvářet obrazy, které se na jedné straně blíží vizuální poezii šedesátých let a na straně druhé mezi geeks oblíbenému ASCII artu (Husárová 2016: 74).

Literárně mnohem ambicióznější dílo pak vloni představil Jiří Materna. Jeho *Poezie umělého světa* (2016) je počítačem vygenerovanou básnickou sbírkou, v níž fungují syntaktická i sémantická pravidla. Maternovi se podařilo vytvořit propracovaný algoritmus, díky němuž neuronová síť stvořila básně s logickými verši plnými metafor, ironie, cynismu a dvojsmyslu.²⁷ Estetická hodnota jednotlivých veršů, často intimních a milostných, je přitom překvapivě (a mrazivě) dobrá, a pokud bychom na ně aplikovali Turingův test, je pravděpodobné, že by jím prošly bez většího podezření:

LISTOPAD
 usínám, pláču, umírám, přemýšlím
 co cítíš ty?
 cítím tvou slabost
 a whiskey

/25/ Nesmíme zde přitom zapomenout na to, že původní fragmenty textů, s nimiž tito primární a sekundární autoři pracují, vytvořili další autoři/lidé (novinové titulky u Gruskovy *Básně* napsali žurnalisté, nejvyhledávanější hesla našeptávače Google jsou pak statistickým ztvárněním zájmu sta tisíců uživatelů internetu). To se prolíná s problematikou autorskoprávní (viz pozn. 24) a částečně s tím vyvstává otázka, zdali nerozšířit vytyčenou dichotomii primární–sekundární autor ještě o jakéhosi „předautora“, autora původních textů, který nepočítal s tím, že by se jeho „výtvoř“ někdy staly součástí něčeho uměleckého (např. básnická sbírka *3,14č* sestavená z internetových komentářů, viz Piorecký 2016: 239–243).

/26/ Espen J. Aarseth, významný teoretik digitální literatury, nazývá tato díla, na nichž „spolupracuje“ živý autor a počítač, jako tzv. cybor works. Zároveň nastiňuje i typologii autorské spolupráce člověk–počítač (Aarseth 1997: 134–136).

/27/ „Cit“ pro metaforu, ironii, cynismus a dvojsmysly pochopitelně neuronová síť imanentně „vrozenou“ nemá, s informacemi, příkazy a na základě sledování vztahů jednotek v textu však dokáže vysledovat vzorce a následně slovní jednotky poskládat tak, aby v nich čtenář dané přenesení významu interpretoval. Je také nutné zmínit, že Maternův algoritmus ani zdaleka není dosud sto-procentním básníkem. Jak sám Materna přiznává, z vygenerovaných básní se dala použít zhruba každá třicátá.

SVĚT NOCI

*žijeme spolu od večera
do svítání propoceného
všem ostatním chci se skrývat
v krunýři*

4 ZÁVĚREM

Materna se svým experimentem podtrhuje světový vývoj a dokládá, že generovaná literatura ušla od svých počátků v padesátých letech dvacátého století kvalitativní cestu vpřed. Jak jsme si ukázali, od primitivních programů, které mechanicky generovaly věty a verše z minimálního korpusu slov, přes programátorsky složitější imerzní pokusy s interaktivní fikcí a dialogickými systémy dokázali vývojáři a autoři dojít až k vytvoření spleťových neuronových sítí umělých inteligencí, které dokážou fungovat na bázi lidského mozku a s jazykovým kódem pracovat v mnohem komplexnější rovině. Jestliže jsme se dnes dostali na úroveň, kdy jak laická, tak i odborná veřejnost nerozezná rozdíl mezi textem napsaným člověkem a textem vygenerovaným počítačem, bude zajímavé sledovat, kde se generované umělecké texty ocitnou za pár let. Třeba začneme textům, jejichž původce nemá žádné biologické struktury, a tedy ani ono „poetické vědomí“, přisuzovat natolik výrazné estetické hodnoty, že je budeme konfrontovat s klasickými literárními díly. A kdyby snad ne, sféra kvantitativního publikování textů pomocí generování se zdá být za rohem. Produkce „oddychové“ literatury, psaní filmových scénářů²⁸ či generování odborných publikací z předložených dat, poznámek a závěrů²⁹ by mohly dostat nový impuls, který by při genezi ušetřil čas i peníze. To je ve zrychlené době, kdy lidé neuronové sítě začínají využívat ve všech sférách lidského života, přínos vpravdě ocenitelný.

/28/ První krátkometrážní snímek natočený podle scénáře, který napsala umělá inteligence, byl pod názvem *Sunspring* uveden již v loňském roce.

/29/ Ostatně Philip M. Parker takto odborné knihy již nějaký čas generuje a dle jeho počtu prodaných výtisků na Amazonu se mu nevede úplně špatně.

LITERATURA

AARSETH, Espen J.

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

ALI, Tariq

2016 „Why Robots Will Not (Fully) Replace Human Writers: An Argument About Algorithms“, <http://tra38.github.io/blog/c20-robojournalism-2.html> [přístup 27. 4. 2017]

FLORES, Leonardo

2014 „Digital Poetry“, in RYAN, Maurie-Laure – EMERSON, Lori – ROBERTSON, Benjamin J. (eds.): *The Johns Hopkins Guide to Digital Media* (Baltimore: Johns Hopkins University Press), s. 155–162

FUNKHOUSER, Christopher Thompson

2007 *Prehistoric digital poetry. An Archeology of forms, 1959–1995* (Tuscaloosa: The University Alabama Press)

GÉRVAS, Pablo

2014 „Story Generation“, in RYAN, Maurie-Laure – EMERSON, Lori – ROBERTSON, Benjamin J. (eds.): *The Johns Hopkins Guide to Digital Media* (Baltimore: Johns Hopkins University Press), s. 474–477

HAYLES, N. Katherine

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

HUNT, Elle

2016 „Tay, Microsoft’s AI chatbot, gets a crash course in racism from Twitter“, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/technology/2016/mar/24/tay-microsofts-ai-chatbot-gets-a-crash-course-in-racism-from-twitter> [přístup 27. 4. 2017]

HUSÁROVÁ, Zuzana

2016 „Slovenská elektronická literatúra“, *World Literature Studies* 3, č. 8, s. 57–77

JIRKOVSKÝ, Jan

2012 *Game Industry 2* (Praha: D.A.M.O.)

KRÁTKÁ, Eva

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

LEVÝ, Jiří – PALA, Karel

2014 „Generování veršů jako problém prozodický“, *Psí víno* 18, č. 68, s. 26–32

MAGERKO, Brian

2014 „Interactive drama“, in RYAN, Maurie-Laure – EMERSON, Lori – ROBERTSON, Benjamin J. (eds.): *The Johns Hopkins Guide to Digital Media* (Baltimore: Johns Hopkins University Press), s. 284–289

MATERNA, Jiří

2016 *Poezie umělého světa* (Brno: Backstage Books)

PÁNOVÁ, Martina

2016 *Robotic journalism a jeho vliv na produkci zpráv* (Olomouc: Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Fakulta filozofická)

PIORECKÝ, Karel

2013 „Romány na pokračování v situaci digitálního zveřejnění“; *World Literature Studies* 5, č. 22, s. 73–90

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

PIORECKÁ, Kateřina

2017 „Ctrl + A / Ctrl + C / Ctrl + V : psaní v postdigitální kultuře“; *Host* 33, č. 4, s. 26–31

PRAKS, Vítězslav

2009 *Computerová naratologie: Narativní schémata počítačových her* (Průhonice: Litera Proxima)

RETTBERG, Scott – RETTBERG, Jill Walker

2010 „Digital Media“; in HERMAN, David – MCHALE, Brian – PHELAN, James (eds.): *Teaching Narrative Theory* (Ohio: Modern Language Association of America), s. 221–236

RETTBERG, Jill Walker

2014 „Visualising Networks of Electronic Literature: Dissertations and the Creative Works They Cite“; *Electronic Book Review*, <http://electronicbookreview.com/thread/electropoetics/analyzing> [přístup 27. 4. 2017]

RYAN, Marie-Laure

2014 „Interactive drama“; in RYAN, Maurie-Laure – EMERSON, Lori – ROBERTSON, Benjamin J. (eds.): *The Johns Hopkins Guide to Digital Media* (Baltimore: Johns Hopkins University Press), s. 292–297

SCHILLER, Ben

2016 „This Japanese Novel Authored By A Computer Is Scarily Well-Written“; *Fastcompany.com*, <https://www.fastcompany.com/3058300/this-japanese-novel-authored-by-a-computer-is-scarily-well-written> [přístup 27. 4. 2017]

SCHMIDT, Siegfried J.

1969 *Člověk stroj a báseň: racionální strategie v experimentální poezii* (Liberec: Severočeské nakladatelství)

WARDRIP-FRUIN, Noah

2005 „Christopher Strachey: The first digital artist?“; *Grand Text Auto*, <https://grandtextauto.soe.ucsc.edu/2005/08/01/christopher-strachey-first-digital-artist/> [přístup 27. 4. 2017]

RESUMÉ

Multilingualism in the Czech Literature: the classification

After 1989, in czech literature there are more and more writers, which change the language of their books. But it is not a new phenomenon: also in old czech literature we can find many forms of multilingualism (Latin or German for example). The paper focuses on the issues of multilingualism in czech literature. It tries to classificate it, based on national affiliation of writers, their literary language and other criterions. There is also a possible definition of multilingualism, adapteted for czech literature. It follows presentation of the most important czech authors of books written in other language than czech after 1989 like Libuše Moníková or Michael Stavarič (german), Milan Kundera and Petr Král (french) or Mark Slouka and Jan Novák (english).

Keywords: multilingualism, Czech literature, exil literature

doc. Mgr. Radek Malý, Ph.D.
Filozofická fakulta Univerzity Palackého
Katedra bohemistiky
tř. Svobody 26
771 80 Olomouc
radek.maly@upol.cz

K PROBLEMATICE JINOJAZYČNOSTI V ČESKÉ LITERATUŘE: POKUS O KLASIFIKACI

RADEK MALÝ

V české literární historiografii stále ještě převažuje názor, že do české literatury spadá výhradně literatura psaná česky. Přesto české literární dějiny od prvopočátků ukazují, že i jiné jazyky mají v české literatuře své zastoupení, bez nějž by obraz české literatury nebyl úplný. Každý jazyk jinak, v jiných kulturních souvislostech a v jiných dějinných obdobích zasáhl do vývoje české literatury opakovaně způsobem, který lze považovat za zásadní a nepřehlédnutelný. Mnohé literární příručky a přehledy dějin literatury přitom už považují toto nikoli jazykové, ale teritoriální kritérium za také možné či dokonce za primární a např. v aktuálním vydání publikace olomouckých bohemistů *Panorama české literatury* najdeme vedle česky psané rovněž literaturu psanou latinsky a německy, ale v případě některých výjimečných autorů i jinými jazyky.

Směrem k současnosti se jejich spektrum rozšiřuje a jinojazyčnost českých literárních děl nabývá stále rozmanitějších podob: v období po roce 1989 pozorujeme v nejmladší české literatuře výraznou tendenci pronikat do jiných kultur nejen prostřednictvím překladů, ale také díly psanými přímo v jazyce dané země, pochopitelně primárně pro její čtenáře. Jinojazyční spisovatelé bývají – zejména kvůli jazykové, ale i obecně kulturní bariéře – z české literatury vylučováni, a dlužno podotknout, že nejednou na základě vlastního rozhodnutí vymanit se z českého kulturního kontextu. Přesto se domníváme, že je oprávněné jejich tvorbu zahrnout do české literatury. Česká literatura psaná v jiných jazycích je, co se týče pestrosti těchto jazyků, původu jejích autorů i motivace jejich rozhodnutí tvořit v jiném jazyce, velmi různorodá. Vnímejme tento příspěvek jako vstupní pokus o zachycení základních kontur tohoto jevu a navržení jeho typologie.

Zde je na místě upozornit na to, že není naší ambicí vymezovat se vůči zavedenému pojmu „vícejazyčnosti“, který v souvislosti požívá v současné české literární vědě, ale i lingvistice značné pozornosti. V českém prostředí se jeho průzkumu věnuje např. Petr Mareš, který mu věnoval dvě monografie (Mareš 2007, 2012): v jeho knize *„Also: nazdar“*. *Aspekty textové vícejazyčnosti* je také okrajově užit pojem „jinojazyčnost“, který jsme zvolili pro naše účely. Mareš správně poznamenává, že se jím dává najevo jakási hierarchizace textů a navrhuje označení „bázový jazyk“ (v našem případě pro češtinu) a „jazyky včleněné“ (všechny kromě češtiny) (Mareš 2007: 14).

Fenoménem vícejazyčnosti se zabývaly i studie (včetně překladových) monotematického čísla časopisu *Česká literatura* 6/2014. Nejblíže našemu pojetí stojí práce zahraniční: především průlomová monografie rakouského jazykovědce a sociologa Georga Kremnitze *Mehrsprachigkeit in der Literatur* vydaná

roku 2004. Ztotožňujeme se však i s pozicemi, jaké ve svých studiích zaujímá polská badatelka Joanna Czaplińska (Czaplińska 2007, 2013 a 2014): ve svých úvahách o jazykové konverzi Věry Linhartové, Milana Kundery či Libuše Moňkové bere v potaz kontext: tedy období, ve kterém jinojazyčné dílo vzniká, vnitřní motivaci autora ke změně jazykového kódu a také roli čtenářstva, které je takové dílo schopno oslovit.

Nejsnáze by se dalo říci, že jinojazyčnost, jak ji chápeme, lze považovat za podmnožinu jevu označovaného jako vícejazyčnost v literatuře. Nezajímá nás tak docela moment střetu a přepínání jazykového kódu, i když se bezpochyby jedná o neuralgické místo celého procesu formulování díla v jiném jazyce. Těžištěm zájmu není ani využití prvků jino- či cizojazyčných. Budeme se soustředit výhradně na výsledky tohoto procesu, tedy finální literární díla, která jsou cele fixována v jiném než českém jazyce, a přesto náleží české literatuře. V zásadě tedy popisujeme díla autorů, kteří buď tvoří svá díla ve více jazycích souběžně, nebo přešli od tvorby v češtině k tvorbě v jazyce jiném. Že to v dějinách literatury není nijak výjimečný jev, dokazují například takoví velcí, jako jsou Samuel Beckett (přechod od angličtiny k francouzštině), Vladimír Nabokov (od ruštiny k angličtině) či Oscar Wilde (kvůli britským zákonům zapovídajícím ztvárnění biblických postav na jevišti ve francouzštině napsané drama *Salome*).

Vnímání fenoménu české literatury psané v jiných jazycích má svůj dobový rámec, který se v závislosti na daném historickém diametrálně liší. Zatímco v moderní, poválečné české literatuře je jinojazyčnost vnímána jako cosi mimořádného či exotického, je žádoucí si uvědomit, že prakticky celé předchozí období až do nejzazších počátků české literatury byl bilingvismus nebo dokonce multilingvismus jejím přirozeným rysem. V tomto duchu ostatně o vzájemné česko-německé jazykové prostupnosti na úrovni literárních děl na českém území až do konce devatenáctého století publikovali výstupy svých výzkumů např. Marek Nekula (Nekula 2011) či Václav Petrbock (Petrbock 2012). Také lze těžko zpochybnit fakt, že historicky vzato je čeština až pátým jazykem české literatury: po staroslovenštině, latině, němčině a hebrejštině (tu jako další jazyk staročeských literárních děl popsal Roman Jakobson). Po řadu staletí měla v Evropě nadnárodní platnost latina jako jazyk náboženský, vzdělanecký a úřední: šlo o tzv. kulturní vícejazyčnost (diglosii). Do značné míry někdejší pozici latiny v současnosti přebírá angličtina, avšak zatím ne v oblasti produkce uměleckých textů (i když se lze domnívat, že literárních textů vznikajících v angličtině ze zcela pragmatických důvodů – kvůli kontaktu s větší čtenářskou obcí – bude přibývat). V případě textů odborných je to však s ohledem na nutnost jejich mezinárodní recepce dnes už běžný jev.

Pokusme se nyní formulovat kritérium, které by jinojazyčnou českou literaturu dostatečně jasně definovalo. Za jinojazyčnou budeme tedy považovat taková původní literární díla, která se na základě etnického původu autorů či jejich teritoriální příslušnosti k českému území vztahují k českému kul-

turnímu kontextu a jsou psaná jiným jazykem než češtinou. Toto kritérium je formulováno záměrně velice volně, aby pokrylo co nejširší škálu autorů a děl z různých období, ale zároveň tak, aby vyloučilo díla autorů jiných národností, kteří sice vytvořili díla bez českého kontextu nemyslitelná, ale jež je zároveň možno bez diskuzí zařadit k literatuře jiné.

Zmíňme jako příklad nutnosti jemnějších měřítek básnické dílo dvou evropských autorek druhé poloviny dvacátého století. Pozdní sbírky básní francouzské básnířky Suzanne Renaud, manželky Bohuslava Reynka, která v izolaci petrkovského statku vytvářela poezii sice ve francouzském jazyce, ale vycházející z reálií jejího českého „druhého domova“, vstupují díky překladům, literárním kontaktům autorky a nemožnosti soudobé recepce ve Francii do kontextu téměř výhradně českého. Naproti tomu soubor lyrických próz španělské básnířky Clary Janés s názvem *La voz de Ofelia* (2005; český vyšlo jako *Oféliin hlas* roku 2009), v nichž autorka reflektuje svůj specifický umělecký a lidský vztah k Vladimíru Holanovi a jeho poezii, jednoznačně náleží literatuře španělské: ačkoli bez inspirace Holanovou *Nocí s Hamletem* by text nikdy nevzniknul.

Podle výše uvedeného kritéria je škála jazyků, ve kterých jinojazyčná česká literatura vznikala a vzniká, velmi pestrá. Spadají sem staré literární památky psané staroslověninou, latinou a hebrejštinou, potom velmi rozmanitá tvorba v němčině, vytvářející jakési paralelní literární dějiny souběžné s literaturou psanou česky, dále literární tvorba v jazycích národnostních menšin: polština, romština a spíše hypoteticky vietnamština, a v neposlední řadě jazyky literárních děl některých českých emigrantů, tedy kromě němčiny především francouzština a angličtina, ale také norština a švédština. Tento výčet velmi pravděpodobně není úplný, protože by bylo třeba zahrnout velmi různorodou tvorbu cizinců působících na českém území a ovlivněných českými reáliemi; řada děl jednoduše není v českém prostředí známa.

Bylo by dokonce možné i pokusit se sestavit jakousi typologii autorů, kteří psali nebo píšou jiným jazykem než česky, podle územního kritéria. Jednak jsou to Češi působící na českém území (veškerá česká literatura psaná latinsky, ale také neolatiná poezie Eugena Brikciuse či německým jazykem psané básně Jakuba Demla nebo Ivana Wernische). Druhou kategorii představují Češi v zahraničí (zejména emigranti). Samostatně lze jako třetí kategorii vyčlenit cizince literárně činné na českém území a v rámci české literatury (věrozvěsti Konstantin a Metoděj, minesengr Reinmar von Zweten, výše zmíněná básnířka Suzanne Renaud či současní olomoučtí básníci spjatí s univerzitou, anglicky píšící Američan Matthew Sweeney a německy píšící Italka z Jižního Tyrolska Sabine Voda-Eschgfäller). Čtvrtou kategorii představuje literární tvorba národnostních menšin. A jako hypotetickou pátou kategorii navrhuje tvorbu cizinců mimo české území – ale zde se jedná o konstrukt, který jsme na začátku vyloučili, neboť taková tvorba vždy primárně spadá do kontextu jiné kultury.

Mnohem závažnější než výčet jazyků, o nichž lze uvažovat, je zamyšlení nad motivací autorů k tomu, aby užili jiný jazyk než češtinu. Ukazuje se totiž, že důvody, proč autor nezvolí za svůj literární jazyk mateřštinu, jsou obecnější a přesahují hranice specifického českého prostoru s jeho složitým vývojem. Pokud se tedy pokusíme zobecnit příčiny toho, proč se tak dělo či děje, lze klasifikovat dvě hlavní následující kategorie. Může se jednat o běžný způsob literární komunikace v dané době na daném území – to je v českém prostředí případ staroslověnštiny, latiny i němčiny. I v tomto případě se však většinou jedná o záměrnou volbu jazykového kódu. Anebo jde o cílený vstup autora do jiného než českého literárního kontextu – což je případ většiny textů českých autorů, kteří emigrovali a (většinou postupně) ovládli jazyk hostitelské země natolik dobře, že se rozhodli přijmout jej i za jazyk svých literárních děl. Zde je potom potřeba jemněji rozlišovat, neboť se ukazuje, že do „české“ literatury lze v tomto případě zařadit zejména ty texty, které vycházejí z českých realit.

Motivace ke zvolení jiného jazykového kódu může být samozřejmě i jiná, avšak potom lze uvažovat spíše o výjimečných, solitérních případech: například jmenujme sedmijazyčnou básnickou sbírku *Sedmihlášek* Jana Křesadla, v níž se jedná zčásti o manifestaci jazykové a literárně-řemeslné virtuozity, zčásti o postmoderní literární hříčku, nebo násobně vícejazyčnou sbírku Ivana Blatného *Pomocná škola v Bixley*. Specifickým případem jsou pak už zmínění cizinci píšící na českém území svou mateřštinou – u těch se paradoxně může jednat o zrcadlový efekt k výše popsanému, kdy někdy sami přejdou k autonomní, nepřekladové tvorbě psané česky, jako u současné básničky a prozaičky polského původu Renaty Putzlacher.

Zaměřme nyní pozornost na současnou českou literaturu (tedy v období po r. 1989), neboť ta nabízí největší pestrost jazyků, v nichž vzniká, a tím vyvolává potřebu diskuze na toto téma. Díla autorů píšících jinak než česky se stávají součástí české literatury prostřednictvím překladů do češtiny (často dokonce autopřekladů), nebo také témat, jimiž se zabývají – v případě emigrantů a jejich potomků právě zkušenost ztráty domova a jeho nového hledání tvoří často tematický plán těchto děl.¹

Dominantním vyjadřovacím jazykem jinojazyčných autorů českého původu nadále zůstala němčina – kromě jiného z důvodu historické i geografické blízkosti české kultuře. Pozdní slávy se tak po roce 1989 dočkala Lenka Reinerová (1916–2008), poslední svědek česko-německo-židovské kulturní symbiózy v meziválečné Praze. Většina jejích knih však vyšla v češtině až po roce 2000. V jejím případě se ukázalo, že jinojazyčnost může mít i marketingový potenciál: coby „poslední německy píšící pražská spisova-

/1/ Současné jinojazyčné autory představujeme výběrově.

telka“ ztělesňovala tradici zastupovanou velikány, jako byli Franz Kafka nebo Egon Erwin Kisch.

Němčina je také mateřštinou autorů, kteří byli po druhé světové válce nuceně vysídleni. V jejich díle doznívají leckdy nostalgicky zabarvené tóny česko-německého soužití na českém území. Se vzpomínkami na dětství a mládí strávené na Moravě v období druhé světové války se ve svém díle konfrontuje současná švýcarská spisovatelka a výtvarnice, rodačka ze Šternberka Erica Pedretti (*1930) např. v knize *Engste Heimat* (1995, česky jako *Nechte být, paní Smrti*, 1997). Z autorů odsunutých v dětství z českého území dále v německém prostředí vynikl například liberecký rodák Otfried Preussler (1923–2013), autor mnoha úspěšných knih pro děti a mládež známých i v Česku. Dospělým čtenářům je určen Preusslerův humoristický román *Die Flucht nach Ägypten: Königlich böhmischer Teil* (1978, česky pod názvem *Útěk do Egypta přes Království české* vyšel roku 1996), v němž svatá rodina prchá před Herodovým pronásledováním zcela samozřejmě přes české pohraničí, jak jej autor poznal ve svém dětství.

Němčina se také stala jazykem volby některých emigrantů. Výhradně v němčině své romány napsala v zahraničí uznávaná spisovatelka českého původu Libuše Moníková (1945–1998). Po studích germanistiky a anglistiky na Univerzitě Karlově emigrovala do SRN a od počátku osmdesátých let se věnovala výhradně psaní. Svůj první román *Eine Schädigung* (*Újma*, 1981; česky nevyšlo) začala psát česky, ale dokončila jej již v němčině a to-muto jazyku pak zůstala věrná i ve svých dalších románech, esejích i dramatech. Ve svých rafinovaně vystavěných prózách se často zabývala příběhy emigrantů, jejich vztahem k mateřštině a k vlasti. Rovněž autorčin odborný zájem o Franze Kafku dokládá návaznost na tradice německé literatury vznikající v českých zemích. Politický převrat roku 1989 měl na Moníkové dílo dvojí dopad: na jedné straně ztratilo zčásti na aktuálnosti její velké téma emigrantství, na druhé straně mohla být prostřednictvím překladů svých děl vsazena do kontextu české literatury – k čemuž však došlo až se značným zpožděním a z velké části bohužel až po autorčině smrti.

Specifické postavení mezi českými spisovateli, kteří se prosadili v německém jazykovém prostředí, zaujímá Ota Filip (*1930). Svá díla píše a vydává paralelně v České republice i v Německu, přičemž je sám autorem obou jazykových verzí. V důsledku toho se české a německé vydání často podstatně liší, neboť autor přihlíží ke svému publiku a obohacuje děj o některé pasáže a reálie či některé naopak vypouští. V básnické tvorbě psané německy pokračuje i po roce 1989 Jiří Gruša (1938–2011). Svůj pohled spisovatele rozkročeného mezi dvě kultury Jiří Gruša uplatňuje v knize *Gebrauchsanweisung für Tschechien* (1999, česky pod názvem *Česko – návod k použití* vyšlo roku 2001). Literaturou faktu a zájmem o českoněmecká témata se v Německu dokázala prosadit také spisovatelka a publicistka a někdejší členka skupiny Šestatřicátníků Alena Wagnerová (*1936), která do Německa odešla roku

1969. Kromě svých monografií o novinářce Mileně Jesenské (*Milena Jesenská*, 1996), baronce Sidonii Nádherné (*Sidonie Nádherná a konec střední Evropy*, 2010) či rodině Franze Kafky (*V ohnisku nepokoje: Hermann Kafka a jeho rodina*, 2003) sestavila i dvě knihy rozhovorů s někdejšími obyvateli Sudet (*Odsunuté vzpomínky*, 1993 a *Neodsunuté vzpomínky: česká zkušenost pohraničí*, 2000). Všem těmto knihám předcházelo jejich vydání v němčině.

U následujících tří autorů je pozoruhodné, že přestože se v německy mluvících oblastech snažili prosadit „běžnou“ literární produkci hostitelské země, veřejnost i odborníky zaujala především jejich autobiograficky zaměřená díla, ve kterých se vrací k momentům své emigrace a době, která jí předcházela. Milan Ráček (1943) emigroval po okupaci Československa roku 1968 do Rakouska. Svá prozaická díla publikoval od konce devadesátých let, v českém jazyce například roku 2015 vyšel biografický román *Na jeden život příliš* (v originále *Für ein Leben zu viel*, 2005). Prozaik Jan Faktor (1951) emigroval z jiných než politických důvodů: roku 1978 se přestěhoval za svou manželkou do východního Berlína. Zpočátku psal své texty česky a překládal je do němčiny. Jeho románovým debutem byl v roce 2006 *Schornstein* (*Komín*, česky nevyšlo), s pozitivním ohlasem se pak setkal autobiograficky laděný román z roku 2010 *Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder Im Reich des heiligen Hodensack-Bimbams von Prag*, který s výraznými autorskými úpravami vyšel česky pod názvem *Jiříkovy starosti o minulost* (2015). Od roku 1982 žije v Bavorsku Jaromír Konečný (1956). V Německu se prosadil jako úspěšný autor slam poetry a knižně začal vydávat soubory povídek původně určené pro živá vystoupení. Úspěch sklídl například jeho román pro mládež *Hip und Hop und Trauermarsch* (2006, v češtině jako *HipHop a smuteční marš*, 2008) či román *Mährische Rhapsodie* (1998, v češtině jako *Moravská rapsodie*, 2008).

Díla obracející se k minulosti píšou i potomci někdejších emigrantů. Tak například Katja Fusek (pův. jm. Kateřina Fusková, 1968) emigrovala jako desetiletá s matkou do Švýcarska. V roce 2002 debutovala románem *Novemberfäden* (*Listopadová vlákna*), ve kterém tematizuje svou zkušenost ztráty vlasti a rodné řeči. Spisovatel a překladatel Michael Stavarič (1972) žije od roku 1979 v Rakousku, kam emigrovali jeho rodiče. Pozornost vyvolal jeho román *Stillborn* vydaný roku 2006 (česky vyšel pod názvem *Mrtvorozená Eliška Frankensteinová* roku 2009), jakož i další dva česky vydané romány a oceňovaná je i jeho tvorba pro děti. Do němčiny Stavarič přeložil např. díla Petry Hůlové nebo Patrika Ouředníka.

Hned několik českých autorů svou schopností publikovat v cizím jazyce vstoupilo do francouzského literárního kontextu. Nejvýznamnějších z nich – a světově nejproslulejší současný český spisovatel vůbec – je bezesporu Milan Kundera. Byť ve Francii žije už od roku 1975, jeho cesta k psaní textů ve francouzštině byla pozvolná: ačkoli eseje a rozhovory publikoval ve francouzštině, v osmdesátých letech připravoval francouzské překlady

svých beletristických děl a posledním románem psaným v češtině byla *Nesmrtelnost* – podobu vydání tohoto textu v rodném jazyce (1993) však ovlivnila Kunderova spolupráce na překladu do francouzštiny (*L'Immortalité*, 1990), jak sám autor vysvětluje v doslovu k českému vydání textu. V tomto románu se Kundera také odpoutává od českých reálií a postav spjatých s českým prostředím. Všechny své další romány už Milan Kundera napsal francouzsky a k jejich překladu do češtiny nedal svolení, avšak např. v románu *L'ignorance* (2000) se opět vrací k problematice české emigrace.

Díla dalších spisovatelů píšících také francouzsky většinou vycházejí i česky, pokud jim dokonce české vydání nepředchází. Z románů bilingvního autora Patrika Ouředníka (1957) tak zatím nebyla přeložena pouze kniha *Histoire de France. À notre chère disparue* (2014, *Dějiny Francie. Naši drahé zesnulé*). Romanista a překladatel Václav Jamek (1949) roku 1989 získal ve Francii dokonce prestižní ocenění za text na pomezí eseje a prózy nazvaný *Traité des courtes merveilles (Traktát o chatrných divích)*. Zamýšlel se v něm nad stavem lidské civilizace na konci 20. století a uvažoval o příčinách a přetrvávání konvenčních tabu v umění, politice i sexualitě. Svou bohatou básnickou a prozaickou tvorbu paralelně v češtině i francouzštině od konce sedmdesátých let publikuje také Petr Král.

Nejen ve Švédsku se literárně prosadila spisovatelka a novinářka Kateřina Janouchová (1964), žijící od svých deseti let ve Stockholmu. Její knihy pro dospělé i pro děti se většinou týkají otázek rodinných vztahů a sexuologie a do češtiny je autorka nechává překládat. To platí i pro knihu *Sommarbarn* (česky pod názvem *Ukradené dětství*, 2007), která pojednává o údelu dcery disidenta v emigraci. Rovněž ve Skandinávii, konkrétně v Norsku, se zrodila úspěšná spisovatelská kariéra Michaela Konůpka (1948), který do Norska emigroval záhy po podpisu Charty 77. Svůj první román *Böhmerland 600 cc* (1987) začal psát česky, avšak dokončen byl už v norštině. Konůpek sám pak připravil jeho českou verzi, která vyšla pod stejným názvem roku nejprve v roce 1989 ještě v exilovém nakladatelství a v roce 1996 i v Česku. Tento autobiograficky laděný román pojednávající o dospívání v Československu v šedesátých letech z pohledu osmnáctiletého vypravěče byl v Norsku velmi dobře přijat a roku 1993 následovalo jeho volné pokračování s názvem *I sin tid (Svého času)*, z něž v češtině vyšly jen ukázky v časopisech. Konůpek v devadesátých letech v norštině dále publikoval knihy povídek *Hittil (Dosud)*, 1997), esejů o střední Evropě *Mellomspill (Mezihra)*, 1991) a reportážních črt z období listopadových událostí roku 1989 *Dagbok fra Praha (Deník z Prahy)*, 1990).

Dalším potomkem emigrantů, který se literárně prosadil za hranicemi České republiky, je Čechoameričan Mark Slouka (1958). Ve dvou dílech Slouka zpracovává i české reálie: v knize povídek *Lost Lake* (1998, česky jako *Ztracené jezero* roku 2002) zachycuje genia loci skutečného jezera poblíž New Yorku a život a vzpomínky komuny českých exulantů obývajících jeho

břehy. Nejvýrazněji se do vlasti svých rodičů autor vrací svým románem *The Visible World* (2007, česky vyšel pod názvem *Viditelný svět* roku 2008). Jde o autobiograficky zabarvený příběh syna českých emigrantů, který pátrá po okolnostech předcházejících emigraci jeho rodičů z Československa roku 1942. Převážně anglicky stále píše svá díla i do Chicaga emigrovavší Jan Novák (1953). Až na výjimky (*The Grand Life*, 1990 – *Grandiózní život*) se snaží, aby jeho anglicky napsaná díla vyšla i v češtině, přičemž se na jejich překladu většinou sám podílí.

Jazykové kritérium se tedy ukazuje jako nedostatečné na to, aby zmapovalo českou literaturu v celé její šíři – přesto bývá stále vnímáno jako hlavní, ne-li přímo jediné. Důvodem tohoto současného pohledu může být politická, potažmo sociální, a následně kulturní izolace, v níž se česká literatura ocitla v důsledku poválečného vývoje, ačkoli paradoxně v Československu, tedy státě dvou národů. Následkem holokaustu a v důsledku vysídlení velmi výrazné německy mluvící menšiny se z území Čech a Moravy vytratila tradiční kulturní pestrost. Proto se i v české literární historiografii zažil názor, že skutečně „česká“ je pouze literatura psaná česky, což však pestrost současné jazykové situace v české literatuře vyvrací. Věříme, že se podařilo ukázat, že je na místě tento názor korigovat a české literatuře aspekt vícejazyčnosti vrátit se všemi inovacemi, které v tomto duchu přináší současnost.

LITERATURA

BOCHMANN, Klaus (ed.)

2009 *Sprachliche Individuation in mehrsprachigen Regionen Osteuropas. 2: Ukraine* (Leipzig: Leipziger Universitätsverlag)

CORNEJO, Renata

2004 „Ledová tříšť se prolamuje. K recepci díla Libuše Moníkové v její vlasti“; *Labyrint Revue*, č. 15–16, s. 75–79

CZAPLIŃSKA, Joanna

2014 „Konwersja językowa pisarzy pochodzenia środkowoeuropejskiego jako strategia komunikacji z literaturą większościową“; *Porównania*, č. 14, s. 9–18

2007 „Změna prostoru, změna jazyka. Otázka jazykové konverze exilových spisovatelů“; in KOTEN, Jiří (ed.): *Prostor v jazyce a literatuře* (Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem), s. 42–51

2013 „Wokół dwujęzyczności czeskich pisarzy emigracyjnych. Literatura jako transgresja“; *Studia Slavica XVII*, č. 2, s. 112–121

ČEŠKA, Jakub

2013 „Francouzské romány Milana Kundery“; *Tvar*, č. 14, s. 8–9

FORSTER, Leonard

1972 *Dichten in fremden Sprachen. Vielsprachigkeit in der Literatur* (München: UTB)

KREMNITZ, Georg

2004 *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprache wählen. Aus der Sicht der Soziologie der Kommunikation* (Wien: Praesens Verlag)

KUNDERA, Milan

1993 *Nesmrtelnost* (Brno: Atlantis)

MACHALA, Lubomír (ed.)

2015 *Panorama české literatury – 2. díl (po roce 1989)* (Praha: Knižní klub)

MAREŠ, Petr

2007 *„Also: nazdar“. Aspekty textové vícejazyčnosti* (Praha: Karolinum)

2012 *Nejen jazykem českým. Studie o vícejazyčnosti v literatuře* (Praha: Karolinum)

NEKULA, Marek

2011 „Kanonizace monolingvalismu. Kanonizace multilingvalismu?“; *Česká literatura* 59, č. 6, s. 791–812

PETRBOK, Václav

2012 *Stykání nebo potýkání? Několik kapitol k dějinám česko-německo-rakouských literárních vztahů v českých zemích mezi Bílou horou a napoleonskými válkami* (Praha: Triáda)

PETRBOK, Václav (ed.)

2014 *Česká literatura* 63, č. 6

RICHTEROVÁ, Silvie

2004 „Polyglotismus v češtině“; in idem: *Místo domova* (Brno: Host), s. 132–143

SCHMELING, Manfred – SCHMITZ-EMANS, Monika (eds.)

2002 *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert* (Würzburg: Königshausen & Neumann)



RESUMÉ

Social activism in Czech hardrock music in 1970s and 1980s

After 1969 in Czechoslovakia rock music was regarded as undesirable in general. Nevertheless, we have found many examples of social activism in lyrics by Czech hardrock groups and singers, which were consensual with the official political line. The paper is focused especially on songs written by Ladislav Vostárek for group Katapult and František Ringo Čech for singer Jiří Schelinger. Their lyrics were didactic primarily to young people; warning against alcoholism, speeding, crime; appeal to protection of environment etc. Social topics like these were popular between musicians both professional and amateur, because the communist regime accepted them as ‚activistic‘ enough and the authors were lucky that they avoided strictly political area. Consequently, this kind of lyrics contributed to better position of rock music in Czechoslovakia.

Keywords: hardrock music, lyrics, social activism,
1970s, 1980s, Czechoslovakia

PhDr. Zuzana Zemanová, Ph.D.
Filozofická fakulta Univerzity Palackého
Katedra bohemistiky
Křížkovského 10
771 80 Olomouc
zuzana.zemanova@upol.cz

PROJEVY ANGAŽOVANOSTI V TEXTECH ČESKÉHO HARDROCKU 70.–80. LET

ZUZANA ZEMANOVÁ

Jako určitý protiklad k experimentálním výbojům, fúzím s jazzem a vážnou hudbou a rozmáhajícímu se artrocku se v 70. letech v populární hudbě výrazně prosadil styl hardrockový, který se naopak snažil vrátit k základním výrazovým prostředkům rocku, zdůrazňoval rytmus, razanci a zvukovou hutnost. Vliv skupin jako Led Zeppelin, Deep Purple a Black Sabbath se projevil i v Československu a našel zde širokou posluchačskou základnu. S ohledem na dobové politické souvislosti se u nás však žánr rozvíjel ve specifických podobách.

Nepatřil k hudbě protežované v masmédiích a k posluchačům se dostával většinou prostřednictvím amatérských skupin při tanečních zábavách. Z profesionálních hudebníků se hardrocku v 70. letech důsledněji věnovali jen Katapult, Jiří Schelinger s Františkem Ringo Čechem a od 80. let ostravská skupina Citron (Korál – Špulák 1993: 20). Rocková hudba obecně byla po roce 1969 považována za nástroj ideologické diverze, kulturněpolitictví činitelé ale zároveň chápali, že všeobecným zákazem (hard)rockové hudby na profesionální úrovni by si normalizační režim uškodil a že mnohem pragmatičtější je tyto projevy v omezené míře povolit a kontrolovat, nebo přímo využít k vlastní propagaci. V Československu 70. let tak vznikly skladby, které naplňovaly poptávku publika po hardrocku, zároveň však nesly náboj angažovanosti, ať přímo politické, nebo šířeji společenské.

Dodnes známá je píseň skupiny Olympic „Únos“ (Olympic 1973), s níž skupina vystoupila v únoru 1973 na Festivalu politické písně v Sokolově. Text Zdeňka Rytíře reagoval na událost z 8. června 1972, kdy skupina mladých lidí ve snaze dostat se na Západ unesla letadlo na lince z Mariánských Lázní do Prahy a donutila posádku změnit kurz do Německé spolkové republiky. Vzhledem k tomu, že únoscí smrtelně postřelili jednoho z pilotů, vyvolává případ dodnes rozporuplné ohlasy.¹ Rytíř v textu písně vykresluje psychologický profil pachatele jakožto zneuznaného a nevyrovnaného člověka bažícího po slávě. Jeho jednání konfrontuje s bezelstností dítěte, které je na palubě přítomno a blízkost smrti si dosud neuvědomuje („jen malé dítě brouká / pam, pam, pam, pam / maminko, koukej, louka, / pam, pam, pam, pam, / víš, pilotům já závidím“). Využívá přitom jednoduchý slovník napodobující dětskou řeč nebo řeč, jíž rodiče promlouvají k dětem („jeden zlý a krutý pasažér revolver má“, „bez pasu ten pán tu zůstane, s ním není špás“).

/1/ Smrt kapitána Jána Mičici režim propagandisticky využil (mj. v rámci seriálu *Třicet případů majora Zemana*), a i proto jde dnes o únos patrně nejznámější, nikoli však ojedinělý. K politicky motivovaným únosům letadel docházelo od roku 1948 opakovaně. Podrobně viz Keller – Koverdýnský (2012).

Právě dětská nevinnost tváří v tvář tragédii má za úkol vyvolat v posluchači citové pohnutí a jednoznačný nesouhlas s únoscovým jednáním. V závěru Rytíř uvažuje o příčinách zla obecně a možnou souvislost spatřuje v tom, že vzrůstá tolerance společnosti k jeho projevům. Ačkoli to není explicitně řečeno, můžeme se domnívat, že kriticky míří především na společnost západní, která zmínkám o zločinu věnuje značný prostor a pozornost v bulvárním tisku („je to zvláštní vášeň / k snídani senzace čist“).

Právě zřejmě díky dramatickému příběhu a hudbě s hardrockovými prvky se píseň stala výrazně úspěšnější než další angažované, avšak hudebně bezvýrazné a textově podprůměrné až naivní skladby Olympiku, např. „Už je čas“ (1974) nebo „Mám chuť žít“ (1975). První z nich kriticky mířila proti chuligánům ničícím lidské i přírodní výtvoř, druhá si kladla za cíl připomenout mladé generaci boje na pražských barikádách v květnu roku 1945. O něco přesvědčivější – jak hudbou, tak aktuálním tématem kriminality dospívajících a snahou poodkrýt její příčiny – byly „Slzy tvý mámy“ (1973). Text Václava Babuly, obracející se v druhé osobě přímo k mladému recidivistovi, však působil poněkud mentorsky. S výjimkou poslední jmenované jsou přesahy do oblasti hardrocku v uvedených písních minimální, proto se jimi podrobně zabývat nebudeme. Skupina samotná se ostatně hardrocku soustavněji nevěnovala, zvláště v první polovině 70. let procházela personální a tvůrčí krizí a ubírala se do „stojatých vod snaživě populární nudy“, jak později výstižně konstatovali Vojtěch Lindaur s Ondřejem Konrádem (Lindaur – Konrád 2001: 56).

1 TEXTY LADISLAVA VOSTÁRKA PRO SKUPINU KATAPULT

Četnější průniky angažovanosti, byť méně politicky motivované, s hardrockem nalezneme v tvorbě skupiny Katapult, a to především v textech Ladislava Vostárka. Katapult se svými „jednoduchými, snadno zapamatovatelnými popěvkami, tvrdými tak ‚sotva akorát‘“ (Korál – Špulák 1993: 28–29) se programově vymezil proti hudebnímu střednímu proudu, ale i artrocku a jazzrocku, jež považoval za příliš akademické. Ačkoli styl skupiny byl oproti těm zahraničním méně vyhraněný, dokázal zaujmout velké množství posluchačů především z řad dospívající mládeže. Jiří Černý s ironií hovoří o „mírném hardrocku v mezích prodejnosti“, zároveň ale nepopírá, že skupina je v tomto žánru „naší jedinou, která vydala desku, a jednou z mála, které vystupují“ (Černý 1979) – myšleno na oficiální a profesionální scéně. Katapult skutečně uspěl během překvapivě krátké doby v dramaturgickém plánu jindy těžkopádného Supraphonu i u posluchačů. Po premiérovém vystoupení v březnu 1976 již v červnu téhož roku vydal první singl, jehož se prodalo víc než sto tisíc kusů, a roku 1978 eponymní live album. Až na jednu výjimku – zhudebněnou báseň Františka Gellnera „Miluju severní nebe“ –

a částečný podíl Milana Flanderky na písni „Půlnoční závodní dráha“ jsou texty na debutovém albu Katapultu dílem Vostárkovým. Již na první poslech může recipienta překvapit upozadění tematiky, která je v populární hudbě vůbec nejrozšířenější, totiž tematiky milostné, ve prospěch rozličných témat společenských.

Úvodní píseň alba *Katapult* nazvaná „Půlnoční závodní dráha“ míří hned proti několika negativním společenským jevům najednou. Nadměrná konzumace alkoholu, krádeže aut a řízení v opilosti, to vše ve spojení s lehkomyšlností a frajerstvím dospívajících mladíků vyústí v tragickou smrt za volantem. Zamýšlený odstrašující účinek textu je však oslaben nahodilou prací s jazykem, přesněji nevhodnou kombinací obecné češtiny a hovorových replik („dostal nápad / v autě se svízt“, „tak na to dupni, brácho, / jeď, co to dá“) se způsobně spisovnými koncovkami jinde („spojený drát“, „kvílení rychlých kol“, „prázdné ticho“) a učebnicově formulovaným ponaučením „snad tohle není konec? / Chceš přece žít“. Jako celek text rozhodně nevzbuzuje dojem spontánní mluvy mládeže, jak svého času věřil frontman skupiny Oldřich Říha. „[Ladislav Vostárek] píše tak, jak já mluvím. Kdybych to sám uměl, napsal bych to zrovna tak. A shodou okolností mluví stejně i dnešní mládež“ (Dorůžka 1978).

V jiném textu ze stejného alba – „Hlupák váhá“ – je přirozená mluva potlačena ještě více a převažují knižní formulace s nádechem nechťené se-beparodie („tehdy jeho zrada v srdci zamrazí“). Samotný výraz „hlupák“ se v běžně mluveném projevu prakticky neužívá – v neoficiálním bychom zvolili vulgárnější výraz („blbec“ apod.), v oficiálním naopak zjemnění, opis. I tato píseň má výchovný charakter, nabádá k tomu, aby se člověk stále nezaobíral krivdami, jež ho v životě potkaly, a snažil se dívat před sebe.

Následující skladba „Tvoje dlouhé vlasy“ má podobné povzbuzující ambice a zároveň si klade za cíl vylepšit pověst všeobecně neoblíbené základní vojenské služby. Vostárek se v ní obrací k brancům nastupujícím na vojnu, vyjadřuje pochopení pro jejich obavy z neznáma, ze ztráty svobody, ztělesněné mj. dlouhými vlasy, které jim při nástupu stříhají (explicitně se zde charakterizují jen jako „symboly tvý krásy“, ale krásu lze zvláště v tomto případě chápat šířeji a metaforičtěji), snaží se zmírnit strach mladých chlapců z toho, že jejich dívka na ně nevydrží dva roky čekat. Příslib lepší budoucnosti signalizuje v závěrečné sloce změna gramatické kategorie z druhé osoby singuláru na třetí osobu plurálu. Objevují se zde nikoliv už „**tvoje** dlouhé vlasy“, ale „**jejich** dlouhé vlasy“: čas utekl, přicházejí noví branci a jsou to teď oni, komu vlasy „padaj jako slzy / jako tobě kdysi / byls tenkrát jako oni stejně bledý a vyplašený / všechno je to ale jinak / ty jsi také jiný“. Jak jiný, není řečeno, ale lze předpokládat, že dospělejší, zodpovědnější a samostatnější, v souladu s často proklamovanou tezí, že vojna dělá z chlapců chlapy. Z ukázky je patrný setrvalý nesoulad mezi obecnou a spisovnou češtinou („padaj“, „dlouhé vlasy“ × „byls bledý a vyplašený“, „jsi také jiný“).

Ve druhé polovině 70. let začalo v tuzemské populární hudbě přibývat písní s tematikou životního prostředí. Snad také proto, že téma poskytovalo autorům prostor, aby naplnili požadavek angažovanosti, ale zároveň se mohli vyhnout tématům politickým. S touto strategií zřejmě řada skupin a interpretů přistoupila i k sokolovskému Festivalu politické písně. Např. v referátu ze sedmého ročníku této akce v únoru 1979, kde mj. skupina Olympic představila svůj varující artrockový projekt *Prázdniny na Zemi*, Nina Dlouhá uvádí, že se „téměř vytratil politický aspekt: společenská angažovanost zůstala stát u problému mezilidských vztahů a ochrany životních prostředí“ (Dlouhá 1979). Pochopitelně nebylo prozatím možné otevřeně polemizovat se stranicou politikou, která k ekologické devastaci našeho území značně přispěla; texty spíš opatrně mířily proti drobným (zlo)zvykům běžných občanů.

Katapult v rámci uvedeného ročníku sokolovského festivalu podpořil reportérčino tvrzení vystoupením s písní „Až“, o níž bude pojednáno dále, vrátíme-li se však k živému albu z roku 1978, propojení vztahů mezilidských se vztahem k přírodě se objevuje už zde. Konkrétně v textu s názvem „Každé ráno“ Vostárek v poloze pro něj nezvyklé – totiž satirické – reaguje na rozmáhající se problém automobilismu. Vyjmenovává negativa spojená s individuální dopravou (zácpy, smog, nedostatek místa k zaparkování), věrně reflektuje přesvědčení každého řidiče o tom, že právě on má právo a přednost jezdit, zatímco ostatní se svými „konzervami“ by měli zůstat doma a nebrzdit provoz. Čím je majitel na své vozidlo pyšnější, tím víc se ho dotkne, když mu okolnosti nedovolí předvést jej ostatním a jet tak rychle, jak by chtěl. „Všem se zkříví tváře známkou nevole / kolonu aut předjel děda na kole“, ironicky glosuje autor z pozice nezúčastněného pozorovatele. Závěrečné opakované dvojverší „všichni řidiči však přesto říkají / v životě bych nemoh’ jezdit tramvají“ ovšem značí, že ekologická tematika je spíše zástupná; předmětem kritiky se stává lpění na osobním majetku (auto) a nechuť sdílet cokoli kolektivně (hromadná doprava), v obou případech jevy, které se toho času označovaly jako buržoazní či maloměstácké přežitky. Frustrace z politického vývoje vedla v 70. letech v porovnání s předchozím desetiletím k poklesu zájmu o veřejné dění, lidé se stahovali do soukromí a hledali seberealizaci „ve svém“ – v budování rekreačních chat či třeba právě v cestování vlastním autem. Příklon k individuálnímu na úkor kolektivního, bezduchá závislost na majetku, kariéře či módě se souběžně stávaly terčem kritiky či satirického zesměšnění nejen v tisku, televizi a filmu, ale i v populární hudbě.

Obdobné poslání, ovšem bez prvku humoru nese následující skladba „Máš na to být víc“. Didaktický záměr signalizuje už užití druhé osoby singuláru, jímž se mluvčí pokouší adresáta přimět k revizi jeho osobních hodnot, neboť ty dosavadní považuje za neuspokojivé: „jsi jenom součástí tvého posledního typu auta“, „jsi knihovníkem v knihovně svých spořitelních kní-

žek...“ Zdůrazňuje přitom, že konzum a materiální statky brání plnému prožití života: „život ti ale z rukou mezi prsty klouže / necítíš skoro nic / vždyť v pocitech a citech ti brání kůže / tvých drahých rukavic“. V opakovaném sloganu „máš na to být víc“ zároveň mluvčí vyjadřuje přesvědčení, že při troše snahy se může oslovený pravých životních hodnot dobat.

Finální skladba prvního LP s názvem „Vlaky v hlavě“ syntetizuje poslání předešlých písní. Odhaluje příčinu všech problémů v chaosu, který panuje v lidském myšlení, v neschopnosti utřídit si cíle, hierarchizovat hodnoty. Vezmeme-li v potaz cílovou skupinu Katapultu, tedy mládež, dá se konkrétně hovořit i o zmatcích dospívání a hledání svého místa v životě. Autor přirovnává myšlenky k vlakům projíždějícím hlavou, a tak jako „vlaky přece mají řád a smysl, / měla by ho mít i tvoje mysl“. Jiří Černý toto dvojverší interpretuje tak, že „hoch kárá dívku“ (Černý 1979) – zbylý text ale nenاسvědčuje tomu, že by se jednalo o dialog chlapce s dívkou, není ani nijak vyjádřena rodovost, která by ukazovala na přítomnost druhého pohlaví. Přikláníme se proto k názoru, že posluchač tu není v roli přihlížejícího, ale skutečným adresátem sdělení.

2 KATAPULT: 2006 A KRITICKÁ RECEPCE TVORBY SKUPINY

Na druhé dlouhohrající desce Katapultu z roku 1980 nazvané 2006 se objevují už pouze texty Vostárkovy. Oproti prvnímu albu jsou četnější témata milostná, a to v podobě lyrické („Jsi křehká“, „Čtyři díly noci“) i epické, jež odrážejí problémy typické pro věk dospívání a mají v tomto ohledu rodičovsky varovný charakter („Dvě růže krepový“ nastiňují příběh naivní dívky, která se nechala svést neznámým mužem na pouti a počala s ním dítě, „Tvůj první mejdan“ upozorňuje na nebezpečí zábav, kde dívka „patří všem“, a proti nim staví upřímnou lásku nesmělého chlapce).

Pozastavíme-li se u tematiky společenské, všimněme si, že v několika případech se setkáváme s rozvinutím či modifikací tématu použitého na desce předchozí. „Vojín XY hlásí příchod“ se v návaznosti na „Tvoje dlouhé vlasy“ vrací k problému vojny, ovšem v méně pozitivní formě – do popředí se dostává motiv osamocení a také odcizení, voják v uniformě nepotřebuje ani jméno, je jen jedním z mnoha.

Podobně je na druhé desce zařazen pandán písni „Každé ráno“ s názvem „Kolotoč velkoměsta“. Oproti individualismu motoristů vyzdvihuje každodenní obětavou práci řidičů hromadných dopravních prostředků, kteří za každého počasí už v brzkých hodinách vyrážejí sloužit občanům. Vše je na minuty propočítáno: „Jsou čtyři ráno / a na odstavní ploše / kvílejí zkrhlé motory / je čtyři deset / a dvůr je plný kouře / každý svou káru túruje / je čtyři patnáct / a šňůra vozů mizí / za pruhovanou tyčí závory / je čtyři třicet a první autobusy / potkávají první tramvaje.“ Ponaučení není tentokrát

formulováno explicitně, spíše v podtextu – účelem písně je navodit pocit bezpečí a jistoty plynoucí z ideálu socialistické společnosti, v níž má každý člověk svůj úkol, jeho svědomitým plněním připravuje podmínky pro práci někoho dalšího (řidiči vozí své spoluobčany do zaměstnání) a všichni společně se tak podílejí na budování blahobytu celku. „Kolotoč velkoměsta / kolotoč milionů“ v tomto pojetí není symbolem anonymity a zběsilého životního tempa, ale organismem, kde je vše řízeno nenápadnou, avšak pečlivou a bdělou rukou osvětleného státního aparátu tak, že si svůj význam v rámci struktury celku mnohdy ani neuvědomujeme, každým okamžikem však jiní myslí na naše dobro.

Podobně idealizující funkci můžeme sledovat také v písni „Šel zvolna“, tentokrát na tématu stárí. Z toho, že starý člověk kráčí důstojně a se vztyčenou hlavou, lze vyrozumět, že není v naší společnosti nijak diskriminován, naopak je o něj velmi dobře postaráno a má dostatek příležitostí prožít i závěr života plně. Ve Vostárkově pojetí vzhlíží mladý protagonista k postaršímu chodci s obdivem, přemýšlí o patřičném naplnění svého vlastního života a věří, že „až na nás jednou přijdou jeho roky / snad také jiní nebudem“. Motiv drahého kovu („vlasy barvy kovu / snad stříbra nebo platiny“) slouží nejen coby metafora šedé barvy, ale připomíná cennost zralého věku, jeho zkušeností. Vostárek se opět didakticky snaží vštípit posluchačům úctu ke starším lidem, činí tak ovšem banálními konstatováními typu „stáří jsou roky, dny a hodiny“, „život, to není pouze stránka kladná“, vše navíc v unavujícím opakování.

„Až“, ústřední skladba desky 2006, svým sci-fi námětem souzní s produkcí řady dalších skupin a hudebníků ve stejném období. Úspěchy v dobývání vesmíru nebo rozvoj počítačů textaře vzrušovaly a zároveň s sebou nesly přirozený strach z dalšího vývoje, přetechnizovanosti moderní civilizace a s tím souvisejícího úpadku lidskosti, jenž je konkrétně zde vysloven refrénem: „Pak bude možná pozdě na to chtít se ptát: / A co děti? Mají si kde hrát?“ Dětská přirozenost a bezbrannost vůči dospělým, kteří zapomněli myslet na cokoli jiného kromě svého pohodlí, má vyznít zvláště varovně v konfrontaci s výčtem skutečných či domnělých úspěchů moderní doby v jednotlivých slokách („až počasí bude řídit družice / až budeme létat na Venuši na výlet / až za nás budou počítače přemýšlet...“).

Bylo by samoúčelné dnes, s jedenáctiletým odstupem od roku 2006 hodnotit, jak si jej Vostárek představoval na konci 70. let. Text vypovídá mnohem více o době svého vzniku, především o víře, jež byla vkládána do průzkumu vesmíru, a o vizích s tím souvisejících (kolonizace Měsíce, návštěva cizích planet), které se svého času paradoxně jevily jako reálnější než dnes. Píseň „Až“ patří v repertoáru Katapultu k těm nejznámějším, vyvolala dokonce parodickou odezvu „A co dědci?“ u alternativní skupiny Extempore Mikoláše Chadimy (Chadima 2001). O tom, že je píseň v povědomí posluchačů dodnes, svědčí i soudní spor Ladislava Vostárky se Stranou zelených

v letech 2014–2015. Strana ve své předvolební kampani použila slogan „A co děti, mají si kde hrát?“, aniž požádala autora o souhlas. Podle Vostárka tím došlo nejen k porušení jeho autorských práv, ale i k finanční újmě, neboť jakožto právník přišel o zakázku klienta vedoucího spor právě s ekology. Soud dal žalobci za pravdu a jeho rozhodnutí může dát podnět k úvahám rázu autorskoprávního, ale vzbuzuje i otázky obecnější, týkající se etických hodnot v umění a odlišnosti názorů prezentovaných v díle od skutečných názorů autora.

Oč větší zájem publika Katapult v 70. letech zaznamenával, o to více se mezi hudebními publicisty diskutovalo nad jeho uměleckou úrovní a příčinami masové obliby skupiny. Kritika se vesměs shodla na tom, že Katapult naplnil poptávku po jiné, razantnější hudbě, než kterou nabízely sdělovací prostředky. „Proslulé ‚manažerské prášky‘ mohly sice sehrát určitou roli, rozhodně však ne v tom základním, po čem adolescentní publikum hladovělo,“² soudí s odstupem času Vojtěch Lindaur a Ondřej Konrád (Lindaur – Konrád 2001: 105). Projev Katapultu přitom mohl zvláště na mladší posluchače působit upřímněji než hardrock Skupiny Františka Ringo Čecha, instrumentálně vyspělejší, ale stále jakoby provázený stínem Čechovy tvorby tzv. bubblegumových popěvků. Často se objevovalo konstatování, že Katapult představuje spíše sociologický než hudební fenomén, Ladislav Kantor jej charakterizoval jako „dechovku pro osmnáctileté“, mnozí uváděli jako negativní rys podbízivost (Dorůžka 1978).

Po stránce hudební není naším záměrem ani kompetencí toto tvrzení hodnotit, v případě textů však nepovažujeme podbízivost za přesný výraz. Jistě je na místě hovořit o srozumitelnosti a jednoduchosti (v rýmech typu „blahobyť – vyrobit“ připomínající až dětské veršování), které na řadu posluchačů mohly působit blízce, známě a tím pozitivně. Podobně fungují také témata jako maturita, vojna, první setkání s alkoholem apod., s nimiž má téměř každý nějakou vlastní zkušenost. Samotný obsah písni, tedy zpracování této tematiky, už je ale problematičtější. Těžko můžeme zvláště ve vztahu k dospívajícím považovat za podbízivý text, který svého adresáta vychovává a kárá, užívá k tomu čítankově spisovného jazyka a zpěvák jej navíc interpretuje mnohdy s přehnaně spisovnou výslovností („pak by **mne** naše banda / poznala v rozhlase“ v písni „Jen jednou dostat šanci“, „šel zvolna / já sledoval jsem jeho kroky“ v písni „Šel zvolna“ apod.).

Jak tedy můžeme vysvětlit, že lidé s věkovým průměrem 18,6 roku dokonce dvakrát za sebou zvolili Katapult jako nejoblíbenější skupinu v anketě Zlatý slavík? (Dorůžka 1978; Matzner a kol. 1990) Čtení jejích textů je totiž možné ještě podle jednoho klíče, jak nastiňuje např. Jan Rejžek: „[...] Ostatní se mohou dostatečně pobavit nad nabízenými výpotky. Například ve

/2/ Autoři reagují na někdejší názor Jiřího Černého zveřejněný v anketě *Melodie*, podle něž Katapult „letí především proto, že to vyhnali manažerskými prášky“. Podrobně viz Dorůžka (1978).

„Svobodárně“ bezprizorný učeň popisuje svou matku vsutku dokonale: je mladá ženská, nemůže být sama, děsí se LIDUPRÁZDNÉ postele“ (Rejžek 1980). Ačkoli s tématem písničky by se leckterý vrstevník protagonisty mohl ztotožnit (rozvod rodičů, špatné rodinné zázemí, snaha osamostatnit se), není příliš pravděpodobné, že by s vážnou tváří použil výrazy jako „liduprázdná postel“. Snadno si lze naopak představit jejich užití z recese. Není vyloučeno, že -náctiletí posluchači přistupovali k textům mnohem méně vážně než odborná kritika. Ostatně i Oldřich Říha sám připouští ve vztahu k písničkářům Katapultu ironii („Ale většinou nás lidi berou, i když je trochu ironizujeme – protože přitom ironizujeme i sebe a nepředstíráme, že někoho spasíme.“ /Dorůžka 1978/).

Oproti rozpačité až vyhraněné záporné kritice v české *Melodii* hodnotí Katapult překvapivě kladně Vlado Brožík ve slovenském *Populáru*, zároveň jako jediný zdůrazňuje aspekt angažovanosti ve Vostárkových textech a poukazuje na to, že zůstává nedoceněný: „Zhodujeme sa v tom, že by populárna hudba mala byť angažovaná, ale keď v praxi zrazu niekto s angažovanou populárnou hudbou naozaj príde, buď ho neberieme na vedomie, alebo – a to sa stáva častejšie – ho obviníme, že sa vnucuje a podkladá“ (Brožík 1979). Jako příklad je uvedena píseň „Máš na to být víc“, o níž jsme se již zmiňovali. Podle Brožíka nezáleží na tom, jakou formou, ale o čem se zpívá. „Sú to myšlienky veľmi konkrétne a naliehavé, pretože se týkajú každého z nás. Autor bez jakýchkoľvek oklúk upozorňuje na naše choroby a mobilizuje nás do boja proti nim“ (ibid.).

Jako důkaz určité nevyzpytatelnosti režimní kulturní politiky můžeme vnímat to, že navzdory politické bezproblémovosti, či dokonce angažovanosti písňových textů skupina Katapult nesměla v první polovině 80. let vydávat desky, koncertovat v některých krajích a neobjevovala se v médiích. Petr Korál a Jaroslav Špulák uvádějí, že příčinou zákazu bylo rozhořčení prezidenta Gustáva Husáka poté, co zhlédl vystoupení skupiny v televizi, „co že to naše mládež preferuje za nekulturní a hrubě antisocialistický póvl“ (Korál – Špulák 1993: 31). Ve stejném období skupinu po vzájemných neshodách opustil Ladislav Vostárek a z jeho podnětu souběžně vznikla skupina Turbo, pro niž nadále psal texty podobného charakteru jako dříve pro Katapult („Hráč“, „Komu se nelení“ aj.)

3 SPOLUPRÁCE FRANTIŠKA RINGO ČECHA S JIŘÍM SCHELINGEREM

Výše už padla zmínka o Skupině Františka Ringo Čecha. František Čech se podílel na formování naší rockové hudby od prvopočátku; byl prvním bubeníkem Olympiku a napsal pro něj několik textů (neobvyklým pojetím tématu dlouhých vlasů zaujal zvláště jeho „Smutný holič v Liverpoolu“), později

společně se skupinou Shut Up doprovázel Miloslava Šimka a Jiřího Grossmanna v divadle Semafor. Počátkem 70. let získal velkou popularitu v žánru oddechové, tzv. bubblegumové hudby, s texty banálními až primitivními („Parní stroj“, „Žárlivý kakadu...“). Stejně jako v případě Katapultu se přízeň publika, převážně dětí a mládeže, zásadně mýjela s hodnocením kritiky, na rozdíl od Ladislava Vostárka ale Čech mnohé své texty psal záměrně neuměle. Byla to součást jeho taktiky a sebe prezentace. Postupně získal pověst hudebníka, textaře a organizátora, jehož prohlášení – ať už se týkají čehokoli – je nutné brát vždy s nadsázkou, který má dobrý obchodní talent a v zájmu úspěchu je ochoten zkoušet, kam až může zajít. „Čech představuje v kontextu české populární hudby zajímavou osobnost; neklidnou, nepokrytě usilující o širokou přízeň, provokativní až šokující, tvořivou, všestrannou, jejíž činnost se v určitém směru pohybuje až na hranici diletantismu,“ shrnul jeho charakteristiku Miroslav Balák v *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby* (Matzner a kol. 1990: 85).

V historii českého hardrocku je ovšem Čechova stopa výrazná, a to především v propojení s osobností zpěváka Jiřího Schelingera. Jak Čech, tak Schelinger k hardrocku tíhli, v prvních letech vzájemné spolupráce (od roku 1974) ovšem Čech z komerčních důvodů pokračoval v tvorbě nenáročných písní a Schelinger je – ne vždy rád – interpretoval („Sim-sala-bim“, „Švihák lázeňský“, „Což takhle dát si špenát...“). Paralelně už ovšem nahrávali a vydávali písničky ovlivněné soudobým světovým rockem nebo od zahraničních skupin přímo přebírané, s texty typicky čechovskými, tedy kvalitativně různorodými.

Zaměříme-li pozornost na projevy s prvky angažovanosti, nelze opomenout coververzi písně Black Sabbath „A National Acrobat“ s českým názvem „Metro, dobrý den“ (1975) (Schelinger – Čech 1975). Z dnešního pohledu se jedná takřka o kuriozitu – temná skladba britské skupiny spojená s okultismem a černou magií posloužila jako propagace výtobytků socialismu, konkrétně pražské podzemní dráhy u příležitosti otevření první její trasy C v roce 1974. Protagonista neskrývá radost nad tím, že se metro „narodilo“ a ulevilo přetíženému městskému provozu, s dětským nadšením se vozí z konečné na konečnou a nemůže se jízdy nabažít, zároveň připomíná, že funkcí metra je především přivážet „dělníky do továren / lékaře do nemocnic“. S dopravním prostředkem se takřka ztotožňuje, projektuje do něj své sny, pobízí ho k výkonu a personifikuje ho jako „dřívce“.

V námětu pozorujeme podobnost s pozdější písní „Každé ráno“ skupiny Katapult (viz výše), z hlediska ideologického využití je „Metro“ ovšem zásadnější, neboť samotné stavbě byl prisuzován mimořádný politický význam. Režim ji prezentoval jako akt československo-sovětského přátelství a ke zprovoznění prvního úseku dráhy došlo symbolicky 9. května 1974 v den výročí osvobození Prahy. V souvislosti s „Metrem“ krátce připomeňme ještě jinou dopravně osvětovou píseň „Báječní muži“ (Skupina F. R. Čecha 1975),

vzniklou rovněž na převzatou melodii Black Sabbath „Into the Void“. Vzdává hold pilotům letadel, František Čech v ní vyzdvihuje jejich odvahu, profesionalitu („romantická se ti jejich práce zdá / pilot romantiku ale nevnímá“, „v jejich očích pocit strachu nespatříš“) a pochopitelně to, že slouží veřejnosti.

Ze stejného období pochází hudební film *Romance za korunu* (1975) režiséra Zbyňka Brynycha (*Různí umělci* 1976). Do nepřilíživě věrohodného příběhu o tom, jak učeň Píďa pronikne do světa hvězd pop music, přispěli Jiří Schelinger se Skupinou F. R. Čecha herecky i několika skladbami. Film byl určen především mládeži a v souladu s tím, jak se normalizační kulturní politika snažila mladé lidi formovat, nesla se i písňová složka v duchu výzev k životnímu optimismu. Apel na posluchače je zde podobný jako v textech Ladislava Vostárka, zatímco ale Vostárek předkládá často spíše problémové situace a varování před nimi, Čech vychází z pozitivních vjemů, láká do pomyslného ráje plného lásky, bezstarostnosti, kvetoucích růží... Zdůrazňuje přitom důležitost spolužití člověka s ostatními lidmi („k nám se dej“, „pojď jen, kdo by opodál stál, / u nás najdeš to, co by sis přál“). Z tohoto akcentu na mezilidské vztahy a ostatně už podle názvu písní, které ve filmu zazněly – „Hudba radost dává“, „Vyskoč, vstávej, k nám se dej“ – by se mohlo zdát, že vykazují podobnost s texty z konce 60. let, ovlivněné myšlenkami hippies („Tak dej se k nám a projdem svět“ Marty Kubišové, „Pod' so mnou“ skupiny Prúdy aj.). Zásadní rozdíl spočívá v tom, že v 60. letech se jednalo o spontánní tísňnutí ke skupině stejně smýšlejících, kdežto v polovině let sedmdesátých jde o kolektivismus organizovaný a ne vždy dobrovolný. Ačkoli to není výslovně formulováno, kýčovitá přemíra radosti a štěstí napovídá, že kdo nechce kolektivně zpívat, tančit a oddávat se veselí, nemá „mezi námi ostatními“ co pohledávat. K jednoznačné interpretaci vede i angažované dvojverší „země nádherná / mír a práci pro tebe má“.

Polemizovat bychom mohli o žánrovém zařazení k hardrocku, a to především u druhé jmenované „Vyskoč, vstávej, k nám se dej“ s hudbou Karla Svobody. V porovnání s ostatními participujícími hudebníky a interprety (Karel Gott, Orchestr Ladislava Štáidla apod.) je ale Schelingerova a Čechova část ve filmu skutečně nejrockovější a i vizuální podoba obou (dlouhé vlasy, indiánská ponča) implikuje, že byli vybráni právě jako zástupci „divokých rockerů“ a měli demonstrovat, že tato hudba u nás není nikomu upírána, mládež ji může svobodně vyznávat, ba dokonce na ni tančit i v klubu SSM.

Ve stejném roce, kdy Katapult debutuje písní „Půlnoční závodní dráha“, vychází na singlu tematicky velmi podobná hardrocková skladba Jiřího Schelinger a Františka Ringo Čecha „Zpověď“ (Schelinger 1976). Navzdory oduševnělému názvu text nese náznaky humoru a oproti Katapultu je epicky bohatší. Rychlé vyjmenovávání prohrěšků proti pravidlům silničního provozu, jichž se aktér dopouští, přispívá k dynamice skladby („jezdím hlavně po

chodníku / to je dráha závodníků / pro mě všechny slasti předčí / když pak hrůzou chodci ječí / my jsme páni ulice / říká mi má opice“). Základní problém – jízda pod vlivem alkoholu – zůstává, příběh ale nekončí smrtí, nýbrž soudem a vězením, a protagonista tak má ještě dostatek času k sebereflexi. „Z toho berte poučení / alkohol ten přítel není [...] tak si na to pozor dejte / poslechnout mě neváhejte / jako mě vás zničí pýcha / opilého závodníka.“ Ačkoli citovaný závěr svou až dojemnou naivitou může připomínat ponaučení Vostárkova, v kontextu předchozích slok a také další Čechovy tvorby podporuje i jiné, ironické čtení.

„Lupič Willy“ (Skupina F. R. Čecha 1980) se zabývá problematikou drobné kriminality, konkrétně krádežemi autodílů z aut volně stojících na parkovišti. Vzhledem k tomu, že stěrače a podobné součástky byly v období normalizace často nedostatkovým zbožím, jednalo se o činnost poměrně rozšířenou i mezi občany jinak bezúhonnými. Willy ale podle všeho nekrade pro svou vlastní potřebu; se zcizenými věcmi obchoduje („Willy věděl, co cenu má“) a vykrádá navíc auta i zevnitř. Také jeho „americká“ přezdívká nasvědčuje tomu, že se nejedná právě o člověka s kladným poměrem k našemu zřízení. Zdánlivá agitka proti narušiteli socialistického soužití má ovšem překvapivé vyústění: Willyho dopadnou a potrestají sami postižení řidiči, nikoliv příslušníci Veřejné bezpečnosti, jak bychom očekávali. Samostatnost a schopnost jednat je tu tak ceněna výše než spoléhání se na dobrodiní státu. Další drobné vtípky obsahuje televizní ztvárnění písničky: řidiči na Willyho nejdříve nalíčí pastičku na myši („past na něho nalíčili“), pachatel se snaží z místa ujet na dětské koloběžce, následně se schová do kufru auta, netuší však, že jde o další rafinovanou past – auto ho přiveze na svatbu a on je za své skutky, provázen srdečnými gratulacemi přítomných svatebčanů-řidičů, „potrestán“ manželstvím.

Pravděpodobně první hardrockovou dlouhohrající deskou v Československu byla Čechova a Schelingerova *Hrr... na ně* z roku 1977 (Schelinger – Čech 1977). Oproti předchozím, žánrově dosud neujasněným, se tu navíc neobjevují coververze cizích skladeb, ale výlučně původní tvorba. Textař František Čech se tentokrát oprostil od obvyklé provokace neumělostí a alespoň menší část textů se snažil pojmout texty vážněji. Nejzdařilejším výsledkem je v tomto směru „Kartágo“. Příběh bohatého a mocného starověkého města, vypleněného Římany, se stal inspirací pro výpověď obecnější platnosti. Mluvčí vystupuje jako očitý svědek zkázy Kartága; dokumentuje, jak rychle veškerá sláva pomíjí a stavby, které měly přetrvat věky, mizí v nenávratnu („žár plamenů / boží pyšné hradby“, „moc a sláva tvá / je už minulostí“). Tuto první rovinu písně bychom mohli shrnout známým ponaučením, že žádný strom neroste do nebe a pýcha předchází pád. Podstatnější je však druhá rovina. Svědectví se nezaměřuje ani tak na zánik samotného města, ale na utrpení, které je s tím spojeno. Válka postihuje vždy především nevinné lidi, ženy a děti, lidé přicházejí o domovy. „Řekni mu, světe, / proč

umírá? / Zalkneš se hanbou...“ – ptá se protagonista zoufale a marně. „Svět“ v tomto případě znamená nejen agresory, ale i ostatní, kteří lhostejně přihlížejí. Píseň sugestivní, nemoralizující formou ukazuje, kam až lidská touha po moci může zajít a kdo na ni nakonec doplatí.

Zatímco u „Kartága“ je společenská tematika očividná, píseň „Sen“, jedna z posledních Schelingerových nahrávek vydaná až posmrtně (Schelinger 1981), se k ní vyjadřuje mnohem skrytěji. Zdánlivě se jedná jen o legrační, nezávazný text v tradičním Čechově stylu, pojednávající o setkání s mimozemšťany, přičemž pozornost posluchačů se upíná převážně na halekavý refrén „Hej hej, Marťani tady jsou, / hej hej, z Marsu dárky nesou“. Téměř jako by docházelo k rozporu mezi veselým textem a pochmurnou hudbou a povšimla si toho i dobová kritika. „Není tu nekompromisní hard rock pro Čechovy šaškovské kotrmelce nakonec přítěží? Nevyzněly by líp v nějaké odlehčenější, humoru nakloněnější hudební rovině?“ tázal se například František Horáček v *Melodii* (Horáček 1982). Hudba však naopak může být klíčem ke čtení textu a vybízí k odhalení jeho dalších významů.

Textař využívá prvky, které jsou typické pro sen, případně pro alkoholovou či drogovou halucinaci: protagonista (ztotožněný se zpěvákem – „tak vás tady vítám / já jsem Jirka zván“) se svými hosty rozmlouvá jako s běžnými bytostmi, „kapitán“ mimozemšťanů má běžné české jméno Olda. Typické pro takovou vidinu je také to, že nikdo jiný stejnou zkušenost nemá a může mluvčího považovat za blázná („jsem tady sám, / teď mi nikdo z vás neuvěří, že se s nima znám“). Protagonista jen jakoby mimochodem pronese, že se ho mimozemšťané ptali, kde teď hrajou Beatles a zda se s nimi zná. I tento detail by odpovídal tomu, jak si člověk může ve snu nebo v alkoholickém podroušení přivodit příjemné věci. Ačkoli to mluvčí nedává najevo, dotaz mu velice lichotí, hosté ho pokládají za natolik dobrého zpěváka, že pronikl až do světové špičky pop music. Pochmurný hudební doprovod můžeme z tohoto hlediska interpretovat tak, že si mluvčí uvědomuje pomíjivost snu a s tím souvisejícího pocitu štěstí, rekapituluje jej už jako bdělý (či střízlivý), když barevný sen odplynul.

Pro naše účely je ovšem podstatnější další aspekt: mimozemšťané reprezentují pohled na naši společnost zvenčí. Čeho si na nás všímají? První, na co se zeptají, jsou Beatles. Ne tedy velkolepé technické vynálezy, sláva válečníků, ale hudba je tím, co proniklo až do vesmíru. Marťané jsou přátelští, sympatičtí, přivážejí dárky. Vzbuzuje to otázku, jak bychom se asi chovali my v jejich situaci, nepřišli bychom spíš se zbraní v ruce? Konflikty jsou na planetě Zemi šudypřítomné, i Beatles se „pohádali a nechtěj spolu hrát“, snad jedině přímluva mírumilovného mimozemského národa by mohla pomoci („všechny nás to mrzí / snad se umoudří / až si s vámi promluví / no tak, kdopak ví“). V písničce se opět promítá dobová obliba žánru sci-fi, o níž jsme již hovořili, tentokrát z pohledu pro laickou veřejnost asi nejvíc vzrušujícího, totiž v souvislosti s mimozemskými civilizacemi.

Doposud jsme hovořili o písních angažovaných spíše společensky než politicky (snad kromě těch z filmu *Romance za korunu*, event. „Metro, dobrý den“). Schelingerova skladba „Belfast v sedm hodin ráno“ (Schelinger 2002), která však ve své době na desce nevyšla, je v tomto směru výjimkou a nevznikla ani ve spolupráci s Františkem Čechem. Text reflektuje konflikt katolíků a protestantů v Severním Irsku a jeho autor Jan Krůta v něm zohlednil vlastní zkušenost ze zahraničního pobytu, jež absolvoval jakožto reportér *Mladého světa*. Ačkoli hudba Petra Hanniga představuje spíš snahu imitovat hardrock, Schelingerův pěvecký projev jí příslušné stylistvorné prvky dodává. Belfast je v Krůtově pojetí městem plným bezútěšnosti („silnice jsou posypané sklem jak cukrovím / pod botou chroupou“) a strachu o život, smrt postihuje muže, ženy i děti. Všichni se už naučili se strachem žít, chodí do zaměstnání, nakupovat i do škol, nemohou se ale pohybovat svobodně. Píseň má působit jako odstrašující svědectví z kapitalistického světa a posluchači tím připomenout, že v naší zemi a vůbec v celém socialistickém táboře se takové věci nedějí. Severoirská tematika nebyla ve své době ojedinělá, připomeňme například „Dívku z Londonderry“ (1972) Karla Hály.

Účelem této studie není probádat veškeré projevy angažovanosti v naší populární hudbě období normalizace a ani texty v českém či československém hardrocku všeobecně, předmětem našeho zkoumání jsou právě průniky těchto dvou množin. Nemáme ani v úmyslu zkoumat motivaci, která k tvorbě podobných textů vedla, nakolik se jednalo o pragmatismus, autorovo vnitřní přesvědčení nebo přímou objednávku z vyšších míst. Prvky angažovanosti se objevovaly i v torbě amatérských skupin, které se jejich prostřednictvím a následnou prezentací na oficiálních přehlídkách (především na Festivalu politické písně v Sokolově a slovenském Martině) jednak snažily předcházet případným, často velmi nevyzpytatelným represím ze strany režimu, jednak ve skrytu doufaly, že by jim úspěch na přehlídce mohl dopomoci k zařazení mezi profesionální soubory. Nad charakterem festivalového repertoáru se zamyslel Josef Vlček: „Nemysleme si, že vznikaly písně nadávající vrahům z Wall Streetu nebo velebicí družbu se sovětskými pionýry. Pro tuto příležitost kapely tvořily písně „přítakávající socialistickému dnešku“ nebo (a to častěji) tepající určité společenské nešvary – alkohol, rychlou jízdu, pozdní příchody do zaměstnání a podobně“ (Vlček 2004). V předchozím výkladu jsme si ukázali, že stejný typ angažovanosti převažoval i u profesionálních skupin a interpretů, alespoň co se týče vymezené žánrové oblasti hardrocku. Ve většině případů šlo nikoli o úzce politickou, ale v širším smyslu společenskou angažovanost. Způsoby vyjádření přitom byly velice rozmanité – od prosté didaxe Ladislava Vostárka přes recesismus Františka Ringo Čecha až po „snovou poetiku“ téhož.

PRAMENY

Hudební

CHADIMA, Mikoláš & The Extempore Band
2001 *Velkoměsto* [CD] (Praha: Black Point)

KATAPULT

1978 *Katapult* [LP] (Praha: Supraphon)
1980 *2006* [LP] (Praha: Supraphon)

OLYMPIC

1973 *Únos / Gramofón* [SP] (Praha: Supraphon)

RŮZNÍ UMĚLCI

1976 *Romance za korunu* [LP] (Praha: Supraphon)

SCHELINGER, Jiří

1976 *Trambus / Zpověď* [SP] (Praha: Supraphon)
1981 *Alchymista / Sen* [SP] (Praha: Supraphon)
2002 *Jsem svítání. Nevydané nahrávky 1973–81* [CD] (Praha: Bonton)

SCHELINGER, Jiří – ČECH, František Ringo

1975 *Nemám hlas jako zvon* [LP] (Praha: Panton)
1977 *Hrr... na ně* [LP] (Praha: Supraphon)

SKUPINA F. R. ČECHA

1975 *Báječní muži* [LP] (Praha: Supraphon)
1980 *Lupič Willy / Co dělá Indián* [SP] (Praha: Supraphon)

Filmy

LUPÍČ WILLY (TV klip, 1981), režie Jiří Adamec a Josef Platz, text František Ringo Čech
ROMANCE ZA KORUNU (1975), režie Zbyněk Brynych, scénář Vladimír Kalina

LITERATURA

BROŽÍK, Vlado

1979 „Katapult“, *Populár* 11, č. 3, s. 27

ČERNÝ, Jiří

1979 „Katapult“, *Melodie* 17, č. 5, s. 158

DIESTLER, Radek

2015 „Zpěvy míru“, *Reflex* 26, č. 31, s. 29–31

DLOUHÁ, Nina

1979 „Nové myšlenky i formy. Sokolov '79“, *Melodie* 17, č. 4, s. 113

DORŮŽKA, Petr

1978 „Jak Katapult rozdělil národ“; *Melodie* 16, č. 9, s. 270

HORÁČEK, František

1982 „Daňkův singl: strom v květináči“; *Melodie* 20, č. 1, s. 9

KELLER, Ladislav – KOVERDYNŠKÝ, Bohdan

2012 *Únosy dopravních letadel v Československu 1945–1992* (Cheb: Svět křídel)

KORÁL, Petr – ŠPULÁK, Jaroslav

1993 *Ohlasy písní těžkých* (Praha: Hakon Euro)

LINDAUR, Vojtěch – KONRÁD, Ondřej

2001 *Bigbít* (Praha: Torst)

MATZNER, Antonín a kol.

1990 *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, část jmenná – československá scéna*. (Praha: Supraphon)

NAVRÁTIL, Jaroslav M.

1973 „Písně boje jsou písněmi míru. Ohlédnutí za 1. festivalem politické písně – Sokolov 1973“; *Melodie* 11, č. 5, s. 144–145

NEJEDLÝ, Jan

2000 „Jiří Schelinger: kuriózní mýtus české popmusic“; *Lidové noviny* 13, č. 161, s. 32

REJŽEK, Jan

1980 „Katapult 2006“; *Melodie* 18, č. 10, s. 319

VLČEK, Josef

2004 „Jdem pivo žrát“; *Víkend: magazín Hospodářských novin* 4, č. 6, s. 16

RESUMÉ

The Manifests of explosionalism by Vladimír Boudník

Boudník's manifests of explosionalism are one of the first samizdats in Czechoslovakia after 1948, and also a rare example where a new – purely Czech – artistic movement has been established. His art theory was partially based on his wartime experience and one of his intentions was the creation of a new kind of art that would be able to change society and prevent future wars. He furthermore wanted to qualify the masses for art, enabling everybody to create art from his past experiences and enrich the art world with these works. Boudník's art theory based on personal freedom and the phantasy of the viewer could however only have a limited impact and success given the the surrounding conditions in the communist Czechoslovakia.

Keywords: Vladimír Boudník, explosionalismus, manifesto, art theory, Czechoslovakia, 50s and 60s

Mgr. M.A. Eva Čapková
Ludwig-Maximilians-Universität München
Geschwister-Scholl-Platz 1
80539 München
eva.capkova@teacher.eursec.eu

MANIFESTY EXPLOSIONALISMU VLADIMÍRA BOUDNÍKA

EVA ČAPKOVÁ

V prvních letech komunistické nadvlády se začala od základu transformovat celá československá společnost. Padesátá léta jsou známá jako léta zákazů, pronásledování, represálií a inscenovaných politických procesů. Změny se nevyhnuly ani oblasti kultury. Velice brzy se ukázalo, že umělci nebudou mít jiné východisko než po sovětském vzoru následovat socialistický realismus. Veškerý soukromý sektor byl zrušen, stejně jako i všechna umělecká uskupení. Vystaven byl ideál politicky angažovaného umění, které mělo zastupovat zájmy širokých mas.

V těchto letech nesvobody začaly nutně vznikat i první samizdatové tituly. Literární teoretička Gertraude Zandová označila za první samizdaty na našem území po roce 1948 *Manifesty explosionismu* Vladimíra Boudníka z roku 1949 (Zand 1998: 45).

Boudník byl absolventem Státní grafické školy v Praze. Během druhé světové války prožil několik měsíců totálního nasazení v německém Dortmundu. Počátkem roku 1950 nastoupil na místo propagačního grafika na generálním ředitelství národního podniku Kovoslužba, odtud pak v říjnu roku 1952 přešel do Středočeských strojíren, kde pracoval jako soustružník a později jako dílenský rýsovač (Merhaut 2009: 106). Dnes je známý především jako výtvarný umělec – vynálezce několika nových grafických technik. O jeho literární činnosti, která zahrnuje kromě *Manifestů explosionismu* mírová provolání, otevřené dopisy a různé kratší texty a která spadá z velké části do období před založením jeho vlastní samizdatové edice *Explosionismus* v roce 1952, se ví jen velice málo. Pojďme se na *Manifesty explosionismu* podívat podrobněji.

1 MANIFESTY EXPLOSIONALISMU

Dne 24. března 1949 Boudník vydal pomocí techniky suché jehly *První manifest explosionismu* (Boudník, Manifest č. 1, 1949). Tento se skládá ze tří tiskových desek o celkové velikosti 18,3 × 24,5 cm (Merhaut, 2009, s. 47) a má název „UMĚNÍ – EXPLOSIONALISMUS“. Za necelý měsíc, 15. dubna 1949, uveřejnil jako litografii *Druhý manifest explosionismu* (Boudník, Manifest č. 2, 1949). Variant textu však existovalo více. Kromě litografického zpracování se dochovala i strojopisná verze manifestu. V roce 1956 vznikl další text, patrně již jen ve strojopisné verzi, s názvem *Explosionismus*, v jiných verzích také *Třetí manifest explosionismu*. Některé ze strojopisných exemplářů jsou podepsány dvěma osobami. Boudník totiž získal pro své podnikání spolaau-

tora, básníka vycházejícího ze surrealismu a patřícího do seskupení „Libenští psychici“,¹ Stanislava Vávru.

1.1 HLAVNÍ MYŠLENKY A CHARAKTER MANIFESTŮ

V *Manifestech explosionismu* jsou vysvětleny hlavní myšlenky Boudníkovy vlastního uměleckého směru, jenž se zakládá na práci s asociacemi, které mohou být vyvolány nejrůznějšími podněty obklopujícími člověka. Boudník popisuje známé příklady fungování asociativní činnosti, jako například lití olova o Vánocích či pozorování oblaků. Od těchto pak přechází k dalším typům „skvrn“. V *Druhém manifestu explosionismu* jsou uváděny léta dřeva a mramor jako povrchy, ze kterých mohou umělci čerpat svoji inspiraci. Dílo vznikající na základě takového výchozího podnětu Boudník chápe jako zrcadlo vnitřního života člověka, jelikož divák do skvrn projektuje své vlastní prožitky, zkušenosti a znalosti. Z tohoto důvodu může být podle něj umělecké dílo tak bohaté, jak bohatý je lidský život.

V *Prvním manifestu explosionismu* je čtenáři vysvětlen postup, jak kreslířskou nebo malířskou práci tvořit, a zároveň jsou v něm uvedeny požadavky na moderní umělecké dílo. Od explosionalistického díla je očekávána schopnost vyvolat u diváka napětí a psychologické exploze – odtud i název uměleckého směru –, tedy rozpoutat divákovu fantazii. Boudník vyžaduje uměleckou tvorbu bez rozdílu od všech lidí. Varuje však před povšechným skicováním a užíváním fotografií jako umělecké předlohy (Boudník, *Manifest č. 1*, 1949). *Druhý manifest explosionismu* je orientován do budoucnosti. Popisuje změny ve společnosti, na které musí reagovat i umění. Explosionismus je představen jako umění nové doby, které dokáže obyčejného člověka povýšit na „všemohoucího“, schopného umělecké tvorby. Takový člověk pak nachází své naplnění ve zviditelňování vlastních vnitřních hodnot (Boudník, *Manifest č. 2*, 1949). Ve *Třetím manifestu explosionismu* autoři rekapituluji zjištění a úspěchy „explosionalistů“ v rozsahu sedmi let. Popisují výsledky „výzkumů“, kterých v těchto letech dosáhli. Objevuje se také polemika s kritikou, kterou patrně Boudník v těchto letech zaznamenal (Boudník/Vávra, 1956). Vedle propagace nového směru je v manifestech negováno dosavadní výtvarné umění, především akademické, které se podle Boudníka vyznačuje rukodělností, jež je zbavená fantazie. Oproti tomu autor nehodnotí předválečnou a tehdejší aktuální výtvarnou tvorbu nijak přísně, vyžaduje však její srozumitelnost, jelikož zaznamenává určitý odstup mezi divákem a uměleckým dílem, který je podle něj zapříčiněn lidskou neznalostí. Jako příklady umění, o kterém hovoří, uvádí „změť modernistů“, „Pabla Picassa“ nebo díla „surrealistických umělců“ (Boudník, *Manifest č. 1*, 1949). Explosionismus se má od stávajících uměleckých směrů lišit především ve vzdělávání člověka

/1/ Skupina surrealisticky zaměřených autorů, která byla založena na přelomu čtyřicátých a padesátých let. Jejími členy byli Zdeněk Buřil, Jiří Šmoranc, Vladimír Vávra a Stanislav Vávra.

přes jeho vlastní výtvarnou aktivitu. Přitom mají být smazány rozdíly mezi lidmi. Pohlaví, vzdělání nebo zaměstnání by neměly již hrát žádnou roli. Každý bez rozdílu má totiž stejné předpoklady k umělecké tvorbě, osvojí-li si explosionalistické postupy. Z těchto vět je zřejmé, jak pro Boudníka byla důležitá myšlenka svobody v umělecké tvorbě, jelikož významnou složkou díla se stává fantazie člověka. Zároveň se jedná i o negaci představy umělce jako génia tak, jak k tomu došlo i u avantgardy dvacátých let. Boudník zdůrazňuje, že každý člověk je schopen tvořit ze sebe sama, ze svých vlastním podnětů. Prostřednictvím výtvarné tvorby se má změnit i vztah člověka k jeho okolí, a tím se by měla podle Boudníka postupně zlepšit celá společenská situace do té míry, aby již nemohl propuknout další válečný konflikt. V teorii explosionalismu se tak zrcadlí i Boudníkova válečné zkušenosti.

K legitimizaci explosionalismu slouží jeho propojení s vědeckými poznatky. Jedná se převážně o aktuální vědomosti z psychologie týkající se především smyslového vnímání, chemie a fyziky. Psychologie přitom tvoří příomou výchozí bázi explosionalismu, zatímco ostatní oblasti vědy a výzkumu charakterizují novou dobu a slouží k ukotvení explosionalismu v rámci společnosti. Vědu, vývoj a výtvarné umění Boudník vnímá jako tři na sobě závislé a vzájemně se ovlivňující veličiny.

K legitimizaci explosionalismu mají v *Třetím manifestu explosionalismu* sloužit rovněž jména slavných umělců, například Leonardo da Vinci, Francisco Goya nebo Victor Hugo, prostřednictvím kterých Boudník ukazuje, že explosionalismus nestojí v rámci výtvarného umění izolovaně. Pravděpodobně sleduje i jeden ze svých dalších cílů – očistit explosionalismus od nařčení z abnormality. Je možné, že se současně pokouší i o usnadnění akceptace explosionalismu v rámci oficiálního režimu, jelikož hovoří o „realitě“ a „pravdivosti“ (Boudník/Vávra, 1956). Osvojuje si tedy dva termíny hojně využívané komunistickou propagandou.

1.2 JAZYKOVÉ PROSTŘEDKY

Manifesty explosionalismu jsou texty agitačního charakteru. Jejich záměrem je objasnění myšlenek a názorů autora, které se mají stát pro čtenáře srozumitelnými. Na některých místech působí i jako didaktické texty. Od čtenáře vyžadují spolupráci, přesvědčují ho o spolupodílení se na reformách ve výtvarném umění a tím i na společenských změnách. Jedním z prostředků, které autor využívá, je přímé oslovení čtenáře. První i druhý manifest začínají oslovením „Lidé“. V *Prvním manifestu* užívá Boudník také přímé výzvy: „rozhleďte se“, „zmocňujte se“, „nepodceňujte“ (Boudník, Manifest č. 1, 1949). *Třetí manifest* je však již psán jako výčet jednotlivých faktů. Má rekapitulační charakter. Dochází v něm rovněž k vymezení skupiny explosionalistů (Boudník/Vávra, 1956). Tyto formální odlišnosti od prvních dvou manifestů mohou být způsobeny časovým odstupem, se kterým manifest vznikl, jeho intencí anebo podílem Stanislava Vávry.

V manifestech Boudník používá známé pojmy, které však osobitě definuje, což vede k těžkostem při jejich četbě. Užívá rovněž formulace, které se zdají být z počátku těžko srozumitelné. Jako jeden příklad uveďme tuto větu, jejíž smysl není na první pohled jednoznačně zřejmý: „[...] neboť jeho výboj půjde na úkor vesmíru a nikoliv na úkor bližního“ (Boudník, Manifest č. 2, 1949). Věta říká, že nikdo nemá při realizaci svých vlastních pohnutek ubližovat druhým. Formulace vypovídá o Boudníkově pacifistickém postoji a musela se zalíbit i Bohumilu Hrabalovi² natolik, že ji zařadil do svého vlastního slovníku.³

1.3 NÁKLAD A OBĚH MANIFESTŮ

Celkový náklad manifestů je neznámý. Boudník jednotlivé grafické listy nečísloval a vedle grafických technik využíval také soudobé rozmnožovací přístroje, například rotaprint nebo psací stroj, pomocí kterých mohl své manifesty dále rozšiřovat. Jestli měl k těmto strojům přístup již na Státní grafické škole, nebo až v Kovoslužbě zůstává otevřeno. Podle Merhautova svědectví však tiskl své manifesty i později, anebo je přepisoval, ale někdy i jiní, pro různé účely na psacím stroji (Merhaut 2009: 50).

Stejně jako se nedá určit celkový náklad samizdatů, nemůžeme pevně stanovit ani množství příjemců. V dopise Stanislavu Vávrovi z dubna 1953 čteme, že Boudník rozeslal 500 manifestů a 1200 dopisů (Boudník 1994: 75). Přestože se jedná o relativně velké množství, v Boudníkově pozůstalosti se zatím nenašla žádná přímá reakce na manifesty z těchto let. Možná, že Boudník své explosionalistické angažmá v dopisech přátelům lehce nadsadil, ale nabízí se i další vysvětlení. Manifesty buď nevyvolaly žádnou odezvu a skončily v odpadkovém koši, anebo se odpovědi kulturních redakcí nedochovaly. Z druhé poloviny padesátých let již některé reakce na manifesty známe. Boudníkoví soupeřníci přesto museli na manifesty kriticky reagovat, jelikož se Boudník v *Třetím manifestu explosionalistu* jednoznačně vyslovuje proti „opozici“. Kdo onu opozici představoval, není jasné.

/2/ Boudník se s Bohumilem Hrabalem seznámil v roce 1950 během své dobrovolné brigády na kladenských hutích. Na dobu asi jednoho a půl roku, od prosince 1950 do června 1952, se stal jeho podnájemníkem a obýval jednu ze dvou místností Hrabalova bytu v ulici Na Hrázi v Libni.

/3/ Tuto lehce pozměněnou větu užil například v rozhovoru pro *Mladou frontu*: „[...] věřím, že všechno to útočné v člověku lze řešit na útraty vesmíru [...]“ (Hrabal 1982: 70). V knize *Něžný Barbar*, která představuje literárně zpracované motivy z Boudníkovy života, spisovatel touto větou několikrát charakterizoval Boudníka samotného: „[...] ale zrušil ve jménu tvrdého explosionalistu i třídní boj, protože lze žít mírově na útraty vesmíru a sebe sama“ (Hrabal 1990: 29) nebo „Tak příkrytí pouťovou korouhví přes prsa jsem ve světle viděl, jak na Vladimírovi leží trup svatého Václava a na mne vyšly stříbrnými a zlatými nitěmi vyšité nohy světce, který rád pil, rád hovořil se zvířaty a byl ubodán vlastním bratrem, protože na celém světě vám nikdo neodpustí, že chcete žít v míru a na útraty opilství, a tedy vesmíru [...]“ (ibid.: 48). Poznamenejme, že na rozdíl od Boudníkových předcházejících mírových provolání, ve kterých se vyslovuje proti válce, nenajdeme v Hrabalových literárních textech žádné přímé mírové výzvy určené širší čtenářské obci. Zatímco se Hrabal stylizuje spíše do role svědka, je Boudník buřičem, který se snaží stav věcí změnit, nejprve pomocí mírových provolání, později pomocí manifestů explosionalistu a dalších aktivit.

Mohlo se jednat o spolužáky ze Státní grafické školy, o umělce ze širšího okruhu Boudníkových přátel, anebo právě o mnohdy nedochované odpovědi různých novinových a časopiseckých reakcí. První, ač velice stručné oficiální kritiky pocházejí z poloviny šedesátých let, kdy se společně s měnícími se společenskými podmínkami Boudník dostává jako výtvarný umělec do povědomí odborné i širší veřejnosti.

1.4 OSTATNÍ EXPLOSIONALISTICKÉ SPISY

Boudník zachytil své představy o umění budoucnosti také v dalších textech. Mezi jeho korespondencí nacházíme řadu dopisů, které Boudník adresoval svým přátelům, ale také oficiálním kulturním institucím, a ve kterých rozvíjel své explosionalistické teorie. Takové dopisy často různými způsoby multiplikoval a rozesílal, takže jeden a tentýž dopis mohlo obdržet více adresátů (LA PNP, nezpracovaný fond Vladimíra Boudníka). Texty tedy nabývají určitý obecný charakter, a proto je můžeme označit za „oficiální dopisy“. Ani zde však nemůžeme s určitostí říci, na která z míst Boudník dopisy rozesílal. Analogicky k *Manifestům explosionismu* mohli být jejich adresáty například umělečtí kritici nebo redaktoři uměleckých a literárních časopisů.

Skoro všechny dopisy této skupiny se rovněž vyznačují agitačním potenciálem. Boudník v nich vysvětluje hlavní principy explosionismu a snaží se jej očistit od různých negativních konotací. Dopisy jsou zajímavé i z toho důvodu, že v nich Boudník své myšlenky šířeji rozvedl než v manifestech, kde byl limitován užitou grafickou technikou. Exmplárně lze uvést dopis: *Explosionismus – Úvod dopisu 21. 3. 1950*.

Třístránkový text vytiskl nejprve pomocí ofsetu, později ho rozmnožoval například ormigem nebo cyklostylem. Všechny tři stránky se vyskytovaly i jako samostatné texty v různých opisech, někdy i s různými doplňky (Merhaut 2009: 58). V Boudníkově pozůstalosti se například dochoval strojopisně psaný dopis (Boudník 1950), jehož obsah je z osmdesáti procent identický s *Úvodem dopisu*, což vypovídá o Boudníkově pracovním postupu. Zdá se, že má svůj depozit myšlenek, formulací a příkladů, které různě, v závislosti na intenci, adresátovi a dané příležitosti, kombinoval a dával do oběhu. V úvodu dopisu píše: „Roku 1949, III. jsme poprvé zveřejnili torso výtvarných myšlenek, shrnutých pod názvem EXPLOSIONALISMUS“ (ibid.). Boudník se znovu hlásí ke svým manifestům a vysvětluje nezávislost explosionismu na předcházejících uměleckých směrech. Explosionalisté měli být vlivem „nepříznivých okolností“ izolováni od myšlenek jiných uměleckých proudů, což jim však zabránilo následovat cizí vzory nebo tvořit na vlně módních trendů. Umění tak mohli plně prožívat (ibid.). Boudník uvádí, že explosionalisté zjistili, že člověk má schopnost „převést ‚minimální‘ podněty na ‚maximální‘ důsledky“ (ibid.) a že aktuální nezáměr o výtvarné umění spočívá v tom, že lidé tyto minimální podněty nevnímají. Dále píše, že se explosionalisté o tvorbě surrealistů, a především pak dekalomanií, dozvěděli

až několik měsíců po vydání prvních manifestů. Právě ono mylné přesvědčení, že na základě myšlenkové asociace tvoří jen oni sami, je vedlo k ověřování názorů v diskuzích s lidmi, čímž jsou patrně míněny pouliční akce, které Boudník začal pořádat od roku 1949 v Praze. Explosionalismus charakterizuje jako souhrn stále se vyvíjejících poznatků a zákonů. Zdůrazňuje, že explosionalisté nechtějí vytvořit úzce specializovaný směr, „nýbrž uzákoniti z lidsky vědeckého hlediska prvky, které budou ve výtvarném umění platné potud, dokud se podstatně nezmění organismus člověka“ (ibid.). Zdůrazněním dlouhé životaschopnosti směru, kterou může explosionalismus pozbyt pouze společně se změnou psychologických a fyziologických procesů v lidském těle, autor poukazuje na výsadní postavení explosionalismu oproti jiným -ismům dvacátých let dvacátého století.

Dále se zabývá pojmem „ústupná myšlenka“. Přítomnost totiž chápe jako výslednici „setrvačnosti prapůvodního podnětu“, jinými slovy bychom snad mohli říct, že jde o následky velkého třesku. Právě tyto představy, jako vznik a zánik vesmíru, podle něj spadají pod pojem ústupné myšlenky. Jedná se o stav, kdy člověk nedokáže najít uspokojivou odpověď na své otázky a místo toho přijme aktuálně platné vysvětlení, anebo ztratí o řešení problému zájem. Jednou z kompenzačních tohoto neuspokojivého stavu jsou podle Boudníka pověry. Pomoci má věda, která řeší obsahy ústupných myšlenek, a člověk již nemusí propadnout svému obvyklému vzorci chování (ibid.). V dopise však neuvádí žádnou konkrétní spojitost ústupné myšlenky s uměním. Nabízí se jediné vysvětlení: nejspíše právě v umění, především v soudobém umění, Boudník aspekty ústupné myšlenky nalézal. Tyto by pak vedly k oněm kompenzačním strategiím, které popisuje, především pak k nezájmu o moderní výtvarnou tvorbu. Protože ale umělec může v tomto případě převzít roli vědce a ústupnou myšlenku naplnit obsahy, zastává v procesu percepcie uměleckého díla významnou úlohu.

Druhá a třetí strana dopisu se skládají z obsahů, které Boudník formuloval již ve svých manifestech. Věnuje se pojmům objektivní a subjektivní a zabývá se vztahem mezi malířstvím a fotografií. Dopis končí slovy: „místo souhrnu poznatků, jsme sestavili opět pouhé torso z nastřádaných poznámek; doufáme, že podstatné“ (ibid.). Boudníkově tvrzení, že se jedná o torso, společně s názvem dopisu implikují, že umělec plánuje svoji teorii šířeji rozpracovat. Možná, že se chtěl zabývat ještě dalšími tématy, jež plánoval čtenářům představit, možná se mělo jednat i o korekci a detailní rozvedení obsahů manifestů, možná chtěl naznačit i skutečnost, že explosionismus právě vzniká, že existují texty, které ho charakterizují, ale současně se ještě nejedná o uzavřený celek. Možná se ale také jedná o snahu předestřít dojem větší komplexity teorií, které zatím čekají na své písemné ukotvení.

Ještě jednou se vraťme ke grafickým technikám. Dopis *Explosionismus (poznámky)* z 2. října 1950 byl zhotoven v technice suché jehly. Do tiskové desky Boudník vyryl své obavy. Podle něj výtvarní umělci nepřemýšlí

o důsledcích změn, které před výtvarné umění staví nová média. Například snímky naší planety ze stratosféry od základu změni postoj člověka k prostoru. Zdůrazňuje, že v umění je nutné usilovat o takové kompozice, které by svými tvary vzbuzovaly hmatové počitky. K tomu si do závorek, jako poznámku pro sebe sama, napsal: „rozeepsat“ (Boudník, Poznámky, 1950). Jako poznámka rovněž působí tyto věty: „Vědomě hledati různé tvary se souzvučným výsledným účinem. Analyzovat posláni epigonů! (V časovém průtoku.) Zdokonalit drásací a sazovou techniku“ (ibid.).

Text působí jako soupis toho, čemu by se chtěl Boudník věnovat podrobněji, proč však své přípravy vyryl do tiskové desky a vytiskl jako grafický list? Chtěl své poznámky rozesílat nebo rozdávat přátelům? Chtěl i jimi ovlivňovat, rozjitřit zvědavost? Proč by se jinak namáhal s jejich přenesením do reprodukčního média? Na vytištěném grafickém listu můžeme navíc vidět i ručně psané korektury. Intence textu je neznámá, jakoby již v druhém případě zhotovil určité torzo, které vyvolává další a další otázky. Možná, že právě to bylo jeho záměrem. Dopis je zároveň i posledním textem, který Boudník pomocí grafických technik zhotovil.

1.5 POČÁTKY „ČTENÍ“ VE SKVRNÁCH

Boudník uveřejnil teorii explosionalismu ještě v době studií na Státní grafické škole. Vladislav Merhaut popisuje počátky jejího vzniku takto: studenti dostali za úkol namalovat leoporelo na téma betlém. Boudníkovi se nedařilo nakreslit velblouda, když na odřené a pomalované lavici našel skvrnu, která mu představu zvířete pomohla navodit. Stačilo pak její tvar překreslit na papír. Svěřil se spolužákovi Zdeňku Boušemu, vedle kterého seděl v lavici, a který se také začal rozhlížet kolem sebe a ze skvrn nakreslil papouška a další tvary. Oba si měli tento způsob tvorby oblíbit natolik, že ho používali až do konce studia i v dalších svých pracích. Zpočátku ho však měli tajit, protože se báli posměchu spolužáků. Tento důležitý moment Merhaut situoval na začátek třetího ročníku Státní grafické školy (Merhaut 2009: 39).

Merhautova výpověď se však značně liší od vzpomínek Boudníkova spolužačky Zdeny Kolihové, podle níž se Boudník musel skvrnou zabírat podstatně dříve, a to již od prvního ročníku. Podle Kolihové metodu netajil, naopak, rozpoutával mezi spolužáky diskuze o estetické kvalitě skvrn. Kolihová byla u těchto událostí přítomna, a proto můžeme říct, že Boudníkův postup byl reflektovaným pracovním postupem, který se nezakládal na určitém přelomovém či iniciačním momentu.

Předpoklad, že vznik teorie explosionalismu byl delší a komplikovanější, podporuje také jedna z dochovaných básní z doby Boudníkova totálního nasazení v německém Dortmundu s názvem „Strop“, v níž Boudník „čtení“ ve skvrnách tematizuje (Boudník 1944). Známe rovněž jeho vzpomínky na dětství. V rozhovoru pro časopis *Výtvarná práce* z roku 1967 se totiž zmiňuje o svém pobytu u prarodičů ve vesnici Tověř u Olomouce: „[...] tam ve mně

pěstovali obrazotvornost: měsíc, mraky, různé útvary, siluety stínů, které se objevovaly na zdech, když svítily petrolejovou lampou“ (Hovory 22, 1967: 6). Obdobné zmínky najdeme také u dalších umělců dvacátého století, například Salvadora Dalího (Dalí 2004: 82) anebo Maxe Ernsta (Ernst 1978: 105). Boudník vnímal „čtení ve skvrnách“ nejprve patrně jako nezávaznou hru, jako výplň volného času, ale umělecky je uchopil až na Státní grafické škole. Skvrna pro něj znamenala výchozí bod nejen uměleckého tvoření, ale i celé teorie, která se nakonec přenesla i do jeho života. Při jejím formování se mohl opřít o příklady z dějin umění. První zmínky o čtení v amorfních strukturách totiž pochází z období antiky. Především v době renesance byly takové postupy mezi umělci diskutovány a hojně využívány. Boudník se však mohl nechat inspirovat i psychologickými výzkumy. Jako jeden z příkladů uveďme testový aparát spočívající na interpretaci beztvarych skvrn švýcarského psychiatra Hermanna Rorschacha.

2 KRITIKA MANIFESTŮ

2.1 BOUDNÍKOVÍ PŘÁTELÉ

První písemná kritika *Manifestů explosionalismu* se objevuje v dopise Bohumila Hrabala z 12. prosince 1950. Protože Hrabal zmiňuje nejméně dva manifesty, vztahují se jeho řádky buď k *Druhému manifestu explosionalismu*, nebo ke konceptu nevydaného manifestu, jelikož Hrabal současně mluví o návrhu. V úvodu píše: „Boudníče! Tak jsem si četl znovu ten návrh na manifest a s politováním musím říci, že to vůbec nepůjde. To ten manifest předchozí byl celistvější a obsažnější“ (Hrabal 1998: 359). Avšak obsah Hrabal hodnotí jako zajímavý a částečně nový (ibid.: 359). Dodává také, že Boudníkovy další texty „zápisy!“ (ibid.: 359), patrně myslí jeho deníkové záznamy, mají být živější a zajímavější než návrh na manifest, a vybízí Boudníka v těchto zápiscích pokračovat. Na manifestech Hrabalovi vadí: „[...] nebezpečný tón sebevědomí a jistoty, ač mnohé věty lze bezpečně podmínovat a vyhodit pak všechno do povětrí“ (ibid.: 359). A pokračuje: „Ale v manifestu, kde jde o objektivnost, nelze stavěti proti jemnému, až chorobnému ROZPITVÁNÍ SEBE svět, který sice zakouším, ale většinou jen ve zdání anebo to, co jsem ohladil z příruček a naučného slovníku“ (ibid.: 359). Podle Hrabala je manifest vědeckou prací, která potřebuje důkazy a ne všeobecné popisy (ibid.: 359).

Boudníkovi však radí, že nemá představu manifestu opouštět a nabízí mu pomoc při jejich sestavování. Navrhuje, aby byl manifest koncipován ze dvou částí, z části teoretické a části praktické. Teoretickou složkou by byl text manifestu, „t. j. Návod k upotřebení toho, co přijde v části druhé, t. j. Vaše zápisky, včetně básní a vůbec všeho, co tvoří Váš podklad; manifest by byl jen důvodnou zprávou, vysvětlením a shrnutím vědeckým, a tedy

takovým PRŮVODCEM PO SOBĚ SAMÉM“. Hrabal dále navrhuje doplnit manifest kresbami, které by reprezentovaly to, co si Boudník představuje pod pojmem „boj proti epigonům“ (ibid.: 359). Věřící však, že se Boudníkovy texty mohou stát „podnětem na další cestu generacím jiným“ (ibid.: 360). Boudníka ale současně upozorňuje na měnící se podmínky ve společnosti. Píše mu, že nemá žít i nadále v dobré náladě, že doba již není dobrá na rozdávání se. „[...] nesvoboda zase ochromuje ruku štědrá v dávání. Zbývá tedy to, co dělám já, co dělá Karel [Marysko] a všichni, co dělají novou dobu proti oficiální době: Napsat, udělat, poslat v opisech svých 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“ (ibid.: 361).

Hrabal se zmiňuje také o rozdílu, který vidí mezi nimi a který vypovídá o Boudníkovu přístupu ke světu a jeho angažovanosti pro nové umění: „myslím, že Vaše rozháranost pramení právě tady z téhle stoky, kde křičející malomocní. Že chcete mermomocí, aby každý byl jako Vy, zatímco já si mnu ruce, že každý není jako já [...]“ (ibid.).

Nemůžeme však s určitostí říci, na který z manifestů nebo konceptů Hrabal reaguje, a jestli ho Boudník uveřejnil. Výtky, které Hrabal ve svém dopise uvádí, však ukazují jeho názor na explosionalismus a také na zvolenou formu manifestu. Pokud aplikujeme Hrabalova kritéria na první dva *Manifesty explosionalismu*, zjistíme, že žádný z nich jim nemohl dostat. V obou manifestech je sice propagována umělecká teorie, ale její praktické provedení zůstává mlhavé. Boudník sice podává určitý návod, ten však slouží k praktickému uchopení výchozího bodu uměleckého tvoření, dále se v manifestech hovoří o působení hotového díla na diváka. Manifesty neříkají nic o formě explosionalistického uměleckého díla. Praktické příklady v manifestech zcela chybí, i když musíme poznamenat, že podle Chalupeckého Boudník od roku 1951 k manifestům přikládal malá explosionalistická díla (Chalupecký 1966: 367).

2.2 OFICIÁLNÍ NOVINY A ČASOPISY

V Památníku národního písemnictví se nachází vedle Boudníkovy soukromé korespondence i odpovědi na jeho dopisy od různých časopiseckých a novinových redakcí z druhé poloviny padesátých let. Pokusme se vytvořit stručný přehled této doposud opomenuté komunikace. Odpovědi redakcí jsou uspořádány chronologicky, čímž se otevírá možnost zaznamenat měnící se názory redaktorů v závislosti na transformujících se společenských podmínkách.

Odpovědi z redakcí *Vesmír*, *Host*, *Literárních novin*, *Mladé fronty* a Fondu československých výtvarných umělců dokládají Boudníkovu snahu uvést svůj umělecký program do povědomí veřejnosti. Přesto se však pravděpo-

dobně jedná jen o zlomek Boudníkem kontaktovaných míst, musíme totiž předpokládat, že na většinu dopisů nedostal žádnou odpověď. Avšak situace je ztížená i tím, že neznáme obsahy Boudníkových sdělení, a není tudíž jasné, na jaké texty redakce konkrétně reagují, jedná-li se o manifesty, explosionalistické oficiální dopisy nebo dopisy, které Boudník sestavil přímo pro určeného adresáta. Přesto však tyto reakce vypovídají nejen o obecném vnímání Boudníkových snah, ale rovněž podávají svědectví o československé společnosti druhé poloviny padesátých let.

Redakce populárně-naučného časopisu *Vesmír* byla jednou z prvních, která na Boudníkovy dopisy reagovala. „Dopis o explosionalismu“ však obdržela z redakce *Práce*, vydavatelství novin a časopisů ROH. V odpovědi z roku 1950 neznámý redaktor píše, že Boudník ve svých textech pouze spekuluje, ale že „[...] ani filosofie, tím méně fyzika či astronome a teorie umění nejsou a nemohou být výsledkem pouhé – čisté – úvahy, nýbrž jsou založeny na rozsáhlém a hlubokém studiu konkrétních přírodovědeckých poznatků, či nejmenším na studiu literatury“ (neznámý autor – Vladimíru Boudníkově – 12. 6. 1950). Následuje odkaz na knihu, ve které se má Boudník informovat o problémech vesmíru. K explosionalismu redaktor dodává, že se Boudník vyjadřuje nesrozumitelně, že používá neobvyklé termíny a obraty, například ústupná myšlenka, že vychází z vlastních definic, a to většinou nesprávných, a doporučuje mu četbu marxistických klasiků, aby si osvojil definice pojmů objektivní a subjektivní, podnět a důsledek. Radí mu pracovat systematicky, začínat užšími konkrétními tématy. Všeobjímající teorie si má ponechat až na konec (ibid.). V dopise z redakce *Práce*, oddělení dopisů, z roku 1951 pak jen stojí, že přeposlali Boudníkovu pojednání o explosionalismu Fyziologickému ústavu Karlovy univerzity, aby se k němu odborně vyjádřil (neznámý autor – Vladimíru Boudníkově – 15. 9. 1951).

V druhé polovině padesátých let vyvolal Boudník svými dopisy již více reakcí. Například v roce 1956 hojně korespondoval s *Literárními novinami*, do kterých posílal také své básně a jiné texty. Na explosionalistické dopisy redakce odpovídala stručně a stroze: „[...] vracíme Vám Váš článek o explosionalismu, protože jej považujeme za názorově nesprávný“ (neznámý autor – Vladimíru Boudníkově – 3. 4. 1956). Anebo: „I když víme, že se naši výtvarníci dopouštěli omylu, nevěříme, že výtvarné umění může oplodnit pochybné teorie [sic] o umělecké hodnotě skvrn na omítce“ (neznámý autor – Vladimíru Boudníkově – 4. 6. 1956). Redakce mu dále píše, že se vyjadřuje příliš složitě, a proto jsou jeho texty běžnému čtenáři nepřístupné (neznámý autor – Vladimíru Boudníkově – 2. 10. 1958).

Podobná odpověď ho zastihla i z *Mladé fronty*, která připojuje výtku, že si teorii pouze vymyslel a že „nemá se zákonitostmi umění jako obrazu života, schopného na život zpět hluboce působit, to má málo společného [sic]“ (Ervín Hrych – Vladimíru Boudníkově – 20. 9. 1957). V témže roce Boudník obdržel z *Mladé fronty* knižní odměnu za svůj článek o kouření (Eva Kotr-

bová – Vladimíru Boudníkovi – 4. 12. 1957), následně i další dopisy, v nichž mu redaktor Ervín Hrych sděluje, že *Mladá fronta* s ním nebude na téma explosionalismu diskutovat, že by si pro diskuzi o umění měl najít umělecký časopis (Ervín Hrych – Vladimíru Boudníkovi – 5. 10. 1957). V prosinci mu pak píše Zdeněk Roubíček, že nevěří v schůdnost a životaschopnost takových názorů (Zdeněk Roubíček – Vladimíru Boudníkovi – 13. 12. 1957). Svaz československých výtvarných umělců mu v roce 1957 odepsal: „Vaše snažení je jistě zajímavé, ale v celku se celá záležitost vymyká intenci našeho časopisu a proto Vám nemůžeme k tomuto říct nic bližšího“ (neznámý autor – Vladimíru Boudníkovi – 1957). Bohužel není jasné, na jaký z dopisů nebo manifestů odpovídal Bohumír Macák, redaktor brněnského časopisu *Host do domu*, v prosinci 1957: „Vážený soudruhu, nejsem výtvarný kritik a mám mnoho jiné práce, takže Vaším názorům nemohu věnovat tolik času, jak by možná zasluhovaly. Mám k nim ovšem jedno zásadní stanovisko: domnívám se, že abstraktní umění není uměním našich dnů. Domnívám se, že velmi úzce souvisí s psychologií a životními pocity západního člověka (jako ostatně je zřejmé i ze západních studií o tomto umění, viz *Výtvarné umění*). Naše psychologie a naše životní pocity jsou v základě jiné a proto se domnívám, že je abstraktní umění nemůže vyjádřit“ (Bohumír Macák – Vladimíru Boudníkovi – 5. 12. 1957).

O rok později z redakce píší, že nemohou k abstraktnímu umění a tvorbě na základě interpretace skvrny zaujmout žádné stanovisko, protože Boudník svá kategorická mínění pouze apodikticky hlásá, ale nedokazuje (neznámý autor – Vladimíru Boudníkovi – 4. 6. 1958). V tom samém roce mu z *Hostu* napsal Macák již širší dopis. Čteme v něm například: „Jsem přesvědčen, že žádné abstraktní umění nemůže být uměním dnešní naší společnosti, tedy ani Váš explosionalismus“ (Bohumír Macák – Vladimíru Boudníkovi – 23. 7. 1958).

Odpovědi byly velice různorodé, například v dopisech *Literárních novin*, které zastávaly k Boudníkovi v roce 1957 odmítavé stanovisko, se ukazuje určitá názorová rozpolcenost. V listopadu roku 1958 jeden z redaktorů píše, že umělci by se měli vyjadřovat především uměním. O uměleckých dílech již mluví kritici, a to i na stránkách *Literárních novin*: „[...] nehledíc k tomu, že je mezi nimi velmi mnoho takových [umělců], kteří se opravdu vyslovují lépe svou prací tužkou, rydlem, štětcem, nežli mluvidly“ (neznámý autor – Vladimíru Boudníkovi – 19. 11. 1958). V prosinci téhož roku zastihl Boudníka další dopis, jehož autor zastává jiný názor než jeho kolega před měsícem. Redaktor píše, že by si přál, aby se lidé více učili umění porozumět, a právě v tom vidí i úlohu umělců. Jinak budou umění ovlivňovat takové lidé, kteří mu nerozumí, ale umí o něm suverénně mluvit. Myslí si, že umění budoucnosti bude vyžadovat více duševní práce. Dále zmiňuje, že viděl některé z Boudníkových menších prací a že jej malíř Jan Kotík ujistil o tom, že Boudník pracuje i ve větších formátech. Boudníka prosí, zda by mu mohl poslat

explosionalistický dopis, patrně manifest, který četl, ale na jehož obsah si již nevzpomíná (Ludvík Veselý – Vladimíru Boudníkovi – 11. 12. 1958). Protičůdně reaguje v roce 1958 Josef Schnabel z *Mladé fronty*: „[...] buďto nevíte, že tato metoda byla používána surrealisty, jmenovitě Salvatorem Dalím (který hovořil o paranoicko kritické metodě) nebo prostě přejímáte tento způsob a přivlastňujete si ho novým názvem. Doufám, že znáte Nezvalovu sbírku *Absolutní hrobař* – tam pomocí t. zv. Dekalkomanie [sic], jsou vytvářeny básně (po způsobu Dalího). Je v tom totiž něco podobného Vaším návrhům – mnohé jsou buď nerealisovatelné (viz Továrny v zahraničí) nebo už dávno objevené“ (Josef Schnabel – Vladimíru Boudníkovi – 1. 11. 1958). A dodává: „Protože si myslím, že trochu zbytečně mrháte svými silami. Je totiž už dávno známo, že tato metoda vede k nejryzejší abstrakci, kde umění tvůrce je nahražováno fantasií konsumenta“ (ibid.).

Následuje ještě upozornění na techniku frotáže (ibid.). Na základě dochované korespondence je zřetelné, že Josef Schnabel s Boudníkem vedl dlouhou písemnou diskuzi. Redaktor však stále zastával svůj názor, že abstraktní umění může sloužit nanejvýš k dekoraci, například textilu. Tyto názorové polemiky vedly k tomu, že se oba v březnu 1959 domluvili na osobní schůzce, na níž měl Schnabel shlédnout Boudníkovy grafické práce. Následující vzkaz Boudníkovi začíná místo „vážený soudruhu“ oslovením „Vladimíre“ (Josef Schnabel – Vladimíru Boudníkovi – nedatováno). Tím je však dosavadní korespondence ukončena. Z redakce *Mladé fronty* se ale dochovaly i dopisy od jiných redaktorů. Tyto jsou převážně přátelské. V šedesátých letech se například obrací Jiří Svoboda na Boudníka s prosbou rychlého vyhotovení dvou tří kreseb, které potřebují (Jiří Svoboda – Vladimíru Boudníkovi – 13. 4. 1967).

Odpovědi na Boudníkovy dopisy z druhé poloviny padesátých let se tedy přinejmenším v náznacích zabývaly teorií explosionalismu, anebo alespoň některou z jejích myšlenek. Mezi řádky lze vyčíst i změny, které ve společnosti právě probíhaly. Zatímco odpovědi z roku 1956 jsou stručné, odmítavé a kritické, v roce 1958 se již redaktori pouští do širších diskuzí na téma moderní umění a ne všichni zaujímají k Boudníkově teorii odsuzující stanovisko. Je však patrné, že obsahy dopisů byly silně ovlivněny osobními postoji autorů, jejich ideologickým zapálením, zájmy a vědomostmi o umění západních zemí, například o informálním malířství, ke kterému měl Boudník výrazově blízko. Převážná většina redaktorů však Boudníkovým textům nerozuměla nebo si nedovedla představit konkrétní umělecké dílo vznikající na základě explosionalistického postupu, jak o tom svědčí přirovnání k Dalímu, přičemž je Boudníkovi dokonce podsouván duševní plagiát. Probíhající společenské změny pak napomáhají vysvětlit svobodnější, ale tím také rozporuplné, jako i delší odpovědi redaktorů. Avšak ani tehdy ještě nebyl a nemohl být žádný z *Manifestů explosionismu* a žádný z explosionalistic-

kých dopisů uveřejněn. Doba totiž ještě zdaleka nedovolovala být jen náznak svobodnějšího projevu.

2.3 UMĚLECKÁ KRITIKA

V roce 1957 byly poprvé otištěny úryvky manifestů v novinách. Boudník zpětně vzpomínal: „O abstrakci jsem se dozvěděl v roce 1955 prostřednictvím ironických článků v *Dikobrazu*. Byl jsem rozčarovaný, že já se tu namáhám a druh a najednou zjišťuji, že ty flekance dělají i jinde. A když v roce 1957 vyšel obsáhlejší článek v *Mladé frontě*, napsal jsem polemiku a poslal opět do redakce manifesty. Tehdy mě poprvé setřeli v tisku. Bylo to však dobré, že mi tam tehdy citovali podstatné pasáže s mých manifestů [...]“ (*Hovory* 22, 1967).

Jednalo se o článek Ervína Hrycha „Těžko soutěžit aneb Hádejte se s potrhlíkem“ (Hrych 1957a), na nějž Boudník zareagoval. Hrych v něm přísně odsuzuje veškeré moderní tendence v umění, především pak západní malíře. Boudník mu odpověděl „explosionalistickým dopisem“, načež Hrych odvětil článkem „Ještě o skvrnách aneb ozvala se kritika“ (Hrych 1957b), v němž citoval i některé pasáže z manifestů.

Ale až v roce 1966, kdy oficiálně vyšel článek uměleckého teoretika Bohumíra Mráze s názvem „O Vladimíru Boudníkovi poněkud polemicky“ v časopise *Výtvarné umění*, se umělecký svět poprvé začal Boudníkovými manifesty „seriózně“ zabývat. Mráz však začíná konstatováním, že se v případě explosionalismu nejedná o žádný ohromující objev (Mráz 1966: 1). Zajímavá je podle něj dikce, která „přes všechny primitivnosti a neohrabanosti v myšlení a vyjádření svědčí o tom, jak mocně byl [Boudník] tehdy pro věc zapálen [...]“ (ibid.). Manifesty mají být však vhodné k porozumění Boudníkova „duševního hábitu“ (ibid.). Mráz konstatuje, že Boudníkovy texty nelze zařadit do programového typu uměleckého manifestu, jako například futuristický nebo surrealistický manifest. Uvádí, že Boudníkovi nejde o umění, ale o „hru představ, která samozřejmě také vyvolává estetickou libost“ (ibid.: 3). A pokračuje: „Umělecká teorie začíná tam, kde je dán nějaký umělecký objekt, vytvořené umělecké dílo“ (ibid.: 3–4). Protože Boudník nerozpoznal tento rozpor, nemůže být jeho teorie zařazena do kategorie programové umělecké teorie (ibid.: 4). Mráz konstatuje: „Jestliže Boudník nepatří do kategorie umělců intelektuálů, není ještě primitivem. 3. Čeho se mu nedostává v intelektuálních schopnostech, nahrazuje jeho vyjimečné nadání smyslové a neobyčejně rozvinutá fantazie. 4. V neposlední řadě je to konečně vzácná duševní ušlechtilost, ryzí idealismus a dobré srdce“ (ibid.: 3). Podle Mráze jsou primitivní a psychopatické rysy v Boudníkově díle „zvláštní ingredience“ (ibid.: 4), které propůjčují dílu „žádoucí přízvuk“ (ibid.). Mráz také dodává, že k vyhlášení nového uměleckého směru Boudník potřeboval určité odvahy (ibid.: 1–6).

Od Mrázova tvrzení, že se v případě explosionalismu nejedná o uměleckou teorii, však musíme nejpozději z dnešního hlediska, vzhledem k promě-

nám, které umění v první polovině dvacátého století prodělalo, upustit. Dodejme, že se v šedesátých letech vyvinulo mnoho uměleckých směrů, které již nepočítají s hmatatelným výsledkem svého snažení. Mráz se buď o nich nemohl vzhledem k cenzuře zmiňovat, spíše však o nich sám nevěděl, kdyby ano, mohl by Boudníka kritizovat jako umělce orientujícího se na západní země. Nejspíše také přehlédl, že Boudník v *Prvním* i *Druhém manifestu explosionismu* jasně formuloval své požadavky na explosionalistické dílo. Proto můžeme na rozdíl od Mráze říci, že Boudník ve své době prolomil etablovanou představu o vzniku, existenci a funkci uměleckého díla, podobně jako například Joseph Beuys v Německu. Mrázovu kritiku lze tedy spíše chápat jako indikátor pokřivenosti tehdejší doby.

Ale ani v poskomunistické době se Boudníkovými manifesty mnoho literárních či výtvarných teoretiků nezabývalo. Asi největší pozornost jim věnoval historik umění Tomáš Pospiszyl v roce 2004, tedy 55 let od doby jejich vzniku. Jedná se o doposud nejširší práci zaměřenou na Boudníkovy mírové apely a *Manifesty explosionismu*. Vedle Boudníka se Pospiszyl ve své eseji věnuje také MUDr. Janu Lukešovi a Prof. Milanu Knížákovi. Všechny tři osobnosti mají podle Pospiszyla spojuvat mírové iniciativy. Pospiszyl však nerozlišuje mezi Boudníkovými předchozími provoláními *Národům* a *Manifesty explosionismu* (Pospiszyl 2004: 273). Stejně jako Mráz, i Pospiszyl uvádí, že propagace explosionismu musela stát Boudníka velice mnoho odvahy, jelikož manifesty mohly být vyhodnoceny coby provokace nebo kritika politiky sátu, a proto i trestány. Pospiszyl manifesty chápe jako Boudníkovu formu přímé komunikace s lidmi, která je dokončena až jejich odesláním. K Pospiszylově kritice manifestů bychom mohli připojit i onu nekompatibilitu manifestů a Boudníkovy díla, přičemž Pospiszylova kritika se vztahuje k celému dílu čtyřicátých let, nejen k chybějícímu doprovodu manifestů jako u Hrabala. Autor rovněž kritizuje nevědecký charakter textů (ibid.: 270–274).

2.4 BOUDNÍKOVA VLASTNÍ KRITIKA

S odstupem několika let nahlížel na své manifesty kriticky i sám Boudník. Merhaut ve své knize *Zápisky o Vladimíru Boudníkovi* zaznamenal, že Boudník v roce 1964 na otázku, jestli by i dnes dělal to co kdysi – psal provolání, manifesty a dopisy –, odpověděl, že nikoliv, že jeho texty vznikaly v souvislosti s dobou a že je psal proto, aby prolomil úzký okruh osob, které ho obklopovaly, a navázal kontakty s novými lidmi, se kterými by mohl konfrontovat své myšlenky (Mehaut 2004: 126).

Mehaut uveřejnil i opis dopisu adresovaného paní Ireně Hamzové. Boudník v něm píše: „Moje manifesty v letech 1949–1952 dnes skutečně musí působit naivně. Ale abych obhájil čistotu myšlenky, *nebyla možná jiná forma, nepsal jsem alibisticky do zásuvky!* Než jsem se odvážil v roce 1949 poslat jeden z manifestů do Paříže s nedokonalou předmlouvou, kterou jsem sestavoval

z frází a vět z francouzské učebnice, rozeslal jsem onen manifest na desítky míst, do redakcí, rozhlasu, na filozofickou fakultu, na akademii, na univerzitu atp., a teprve když jsem nebyl trestně stíhán, šel manifest za hranice. Abych se vnitřně oprostil od strachu z vězení, žil jsem s minimálním existenčním zaopatřením a věřte tomu, že v roce 1950 by bylo pro mne vězení jistým přepychem“ (ibid.: 264).

Podle Boudníka jsou jeho texty úzce spjaty s dobou svého vzniku. Vyplývá z toho, že mohou mimo tento časový horizont působit naivně. Boudníkův výrok zároveň ukazuje na jeho zacházení se svými ranými samizdaty a také na to, že si byl dobře vědom následků, které by ho za šíření nelegálních tisků mohly potkat.

3 LITERÁRNÍ A UMĚLECKÝ MANIFEST

Společná všem kritikům – Mrázovi, Pospiszylovi a nakonec i Hrabalovi či časopiseckým redakcím – je výtka nedostatečného vědeckého opodstatnění teorie explosionismu. Vzhledem k této kritice si musíme položit otázku, jestli se manifest a v něm ukotvená umělecká teorie musí opírat o vědecké poznatky. Obecně se pak můžeme ptát, co dělá manifest manifestem a zda jsou Boudníkovy manifesty vůbec manifesty. Abychom na všechny tyto otázky mohli odpovědět, je nezbytné podrobněji prozkoumat samotné médium uměleckého manifestu.

Umělecký manifest se vyvinul z manifestu literárního. Oba mají své kořeny v šestnáctém a sedmnáctém století, kdy se manifest využíval při politických příležitostech. Postupně se z něj stalo médium komunikace mezi stavy a konfesními stranami (Malsch 1997: 33–34). Hranice mezi manifestem, deklarací či proklamací jsou plynulé, a proto lze mluvit jen o textech, které mají více či méně „manifestační“ charakter (Schulz 1981: 214).⁴

Umělecký manifest se začal uplatňovat především v období avantgardy. Jak dokládají Wolfgang Asholt a Walter Fähnders mezi umělecké manifesty se řadí škála různorodých textů s nejrůznějšími požadavky. Jednotlivé texty,

/4/ Joachim Schulz, který analyzoval literární manifest a popsal jeho generickou strukturu, došel k závěru, že se jedná o doktrinární text, který od čtenáře vyžaduje bezpodmínečné připojení se k programu, a tím ho zbavuje svobodného rozhodování. Tento postoj je zřejmý například u avantgardy dvacátých let. Literární manifesty jsou plné bojovné rétoriky, superlativů a hyperbol. Své vlastní přesvědčení v nich autoři prezentují jako nové, moderní, cizí názory jako staré a překonané. Jejich apelativní charakter cílí na diváka a současně dává najevo, o jaký druh textu se jedná. Schulz rovněž zjistil, že i když má být v literárním manifestu deklarován program nebo koncept, nemusí být tento příslib nutně vyplněn. I když se v manifestech hovoří o skupinovém programu, jsou tyto texty často dílem jednotlivců. Jedná se o určitou rétorickou figuru orientující se na politických projevech. I tehdy, pokud jsou členové skupiny jmenovitě uvedeni, nemusí si být ve skutečnosti vědomi skupinového příslušnosti. Schulz pak označuje manifesty jako „instrument ralliement“ (Schulz 1981: 183). K legitimaci programu pak bývají využívány jména osobností z vědy a filozofie, vědecké slovník a filozofické systémy (ibid.: 188–204).

kteřé jsou označovány jako manifesty, se od sebe liší nejen v obsahové, ale i na textuální rovině. Avantgardistický manifest pak určuje cíle umělců, prezentuje jejich počínání a definuje jejich pozici v uměleckém světě (Asholt – Fähnders 1995: XVI–XVII). Podle Huberta van der Berga a Ralfa Grüttemeiera je uměleckým manifestem text, který byl autorem jako manifest označen, ale i text, který byl prohlášen za manifest až se zpětnou platností. Může se jednat také o skutek či jiný lidský produkt (van der Berg – Grüttemeier 1998: 17). Nejen textová povaha ale i pragmatická funkce textu tvoří základ manifestu. Tato se projevuje především ve zprostředkování intencí a uveřejňováním programových myšlenek. Avšak existují i manifesty, které tuto primární funkci neplní (ibid.: 17–18). Podle Bergra a Grüttemeiera bývají právě ty texty, ve kterých je zprostředkovává intencí problematické, často označovány jako manifesty (ibid.: 28).

Pro umělecký manifest tudíž nejsou jeho textová výstavba ani zprostředkování intencí nezbytnými kritérii. Asholt a Fähnders popisují manifest dokonce jako extrémně otevřenou formu, v rámci níž se může mnohé skrývat (Asholt – Fähnders 1995: XVI). Podle Noemi Blumenkrancové má manifest ulehčit komunikaci, objektivizovat umělecké vyjádření a umožnit diváku uvědomělý přístup k uměleckému dílu. Jde o tvůrčí gesto umělce, který odhaluje divákům tvůrčí práci a nechává ho účastnit se na zážitku tvoření (Blumenkrantz 1976: 65–77). V souvislosti s futuristickými manifesty pak rozlišuje Friedrich Wilhelm Malsch dva druhy manifestu – anticipační, ke kterému řadí první dva manifesty futuristických malířů, a resumující, který se ve futurismu vůbec nevyskytuje. Malsch ukazuje, že Bocciony v manifestu „la scultura futurista“ dokonce anticipační charakter manifestu předstírá, ve skutečnosti je jedná o jakýsi hybrid, který se nachází někde mezi jednotlivými stupni vývoje plastického díla (Malsch 1997: 215–221).

Otázkou vědecké legitimizace se zabývala například Beate Benderová, která analyzovala surrealistický manifest Andrého Bretona a zjistila, že i když Breton využíval vědecký pojmový aparát, nevznikl žádný vědecký traktát, ba co víc, Bretonův text neodráží žádnou z psychologických koncepcí devatenáctého století (Bender 1989: 97). Surrealistický manifest se skládá z aforismů, citátů, kritických hodnocení a teoretických úvah, čímž se vytrácí jeho proklamační charakter. Breton se opírá o své vlastní zkušenosti a poznatky, takže se manifest stává individuálně pojatým dílem (ibid.: 10–11). Surrealismus je v něm charakterizován jako „čistý psychický automatismus“ (Breton 1995: 329–332), ale chybí jasná koncepce vhodná následování. Z této analýzy jednoznačně vyplývá, že i když se manifesty zdánlivě o vědecké poznatky opírají, nemusí to ještě znamenat, že se jejich obsahy od vědeckých teorií skutečně odvíjí.

Dodejme, že intenzita vydávání uměleckých manifestů a proklamací se často pojí s dějinnými zvraty, což je podmíněno komunikačním charakterem textů (Peter 1964: 11). Mladí, ještě neetablovaní umělci v nich bojují

o své uznání. Jedním z jejich prostředků je i vytváření skupin (van der Berg – Grüttemeier 1998: 29).

Přes všechny rozdíly však najdeme jednoho společného jmenovatele. Je jím utopie konceptu, který se rozchází s dosavadním řádem a snaží se vytvořit nové pořádky. Jde o totalitu ve smyslu radikální změny umění a života (Asholt – Fähnders 1995: XXVIII).

Pokud manifesty primárně zprostředkovávají nápady, intence, požadavky nebo programy (van der Berg – Grüttemeier 1998: 18), můžeme označit Boudníkovy *Manifesty explosionalismu* jednoznačně za manifesty. Jsou v nich totiž představeny hlavní úmysly autora: prezentovat nový umělecký program, jehož výchozí body jsou popsány a čtenáři předloženy na praktických příkladech. Stejně jako u avantgardy jde Boudníkovi nejen o změnu ve výtvarném umění, ale i celé společnosti. Pokud navíc srovnáme Schulzovu generickou strukturu literárního manifestu s Boudníkovými manifesty, zjišťujeme, že vykazují stejné znaky. I další Mrázovo mínění ze šedesátých let, že se v případě *Manifestů explosionalismu* nejedná o umělecké manifesty, musí být přehodnoceno. Naopak, *Manifesty explosionalismu* následují tradici literárního manifestu, a protože na umělecký manifest nejsou kladeny žádné další jednoznačné požadavky, musíme Boudníkovy manifesty chápat jako umělecké manifesty vzniklé na našem území, stejně jako například manifesty poetismu.

Jelikož Berg a Grüttemeier hovoří o diskrepanci mezi intencemi a jejich promítnutím se v textu – existují dokonce i takové -ismy, jejichž cíle jsou ukotveny pouze v manifestech, ale chybí jejich převedení do praktické činnosti (Asholt – Fähnders 1995: XXVII) – ztrácí své opodstatnění i kritika chybějícího propojení Boudníkovy manifestační činnosti s uměleckou praxí.

Označením svých textů za manifesty ukazuje Boudník na spojitost explosionalismu s avantgardními směry. Explosionalismus staví vedle futurismu, dadaismu a surrealismu. Jedná se přitom o záměrné nastavení recepce textu. Ve *Třetím manifestu explosionalismu* sice dochází k odmítnutí všech -ismů, ovšem ve smyslu určité vyšší syntézy minulých proudů. Přitom se jedná o určitý paradox. Boudník odmítá avantgardní směry, ale současně využívá jejich komunikační prostředky. V *Třetím manifestu explosionalismu* zdůrazňuje také příslušnost ke skupině explosionalistů a splňuje tím to, co Asholt a Fähnders označují jako jednu z hlavních podmínek zařazení textu a autora k avantgardě, totiž uvést do chodu kolektivní proces (ibid.: XXVI).

Bylo to tedy nesvobodné prostředí, které propůjčilo *Manifestům explosionalismu* nálepku bizarnosti, pošetilosti či nesmyslu. Pokud odhlédneme od autocenzury, která však nemůže platit pro Hrabala ani Pospiszyla, odhaluje se tak i míra manipulace s lidmi, kteří vědomě i podvědomě přijímali to, co jim každý den prezentoval komunistický režim.⁵

/5/ Vlivem na psychiku, stejně jako na jednání člověka, se zabývá například psycholog Jindřich Kabát ve své knize *Psychologie komunismu* (Kabát 2011: 8).

4 DOPISY NEBO MANIFESTY?

Vedle *Manifestů explosionismu*, tedy textů, které byly tímto termínem označeny, sepsal Boudník celou řadu dalších textů, a proto nemusí být *Třetí manifest explosionismu* nutně třetím manifestem. Jak vyplývá z generické struktury literárního manifestu, může být manifestem i text, který autor za manifest neoznačil. Část Boudníkových oficiálních dopisů tedy můžeme rovněž za manifesty považovat. Například Hana Larvová označila „Dopis o výtvarném umění a teorii nadenergie“ za třetí Boudníkův manifest (Larvová 1992: 24). Bohužel se na tomto místě nemůžeme zabývat klasifikací jednotlivých oficiálních dopisů. Lze však říci, že Boudník sestavil nejméně tři *Manifesty explosionismu* a napsal několik dalších textů manifestačního charakteru. Manifesty ani oficiální dopisy však ani zpětně mezi vydání své samizdatové edice nezařadil. Příčinou byl patrně jejich teoretický charakter. V edici vydával převážně texty beletristické a básnické.

5 ZÁVĚREM

Boudníkovy *Manifesty explosionismu* z let 1949 jsou nejen příklady raných samizdatů v Československu, ale uměleckými manifesty propagujícími originální umělecký směr na našem území. Boudník jimi navazuje na předválečné avantgardní směry, ale zároveň je silně ovlivněn válečnými událostmi. Motivací k jejich uveřejnění byla myšlenka, udělat z každého člověka umělce, tím změnit společnost, a zabránit tak další potencionální válce. Boudník se také snažil obohatit výtvarné umění o nové výrazové prostředky a znovu je přiblížit člověku, protože pociťoval, že moderní výtvarné umění a divák se od sebe vzdalují.

Manifesty můžeme chápat do jisté míry jako resumující, jelikož čtenáři představují uměleckou metodu, kterou se Boudník zabýval a vyvíjel ji delší dobu na Státní grafické škole. Explosionismem navazuje na poměrně starou tradici „čtení“ v nepředmětných strukturách, na kterou sám poukazuje ve *Třetím manifestu explosionismu*. Tento tvůrčí postup však povýšil a udělal z něj hlavní princip umělecké teorie. Ve svém díle ani ve svých manifestech však formálně explosionistické dílo necharakterizoval. Jednotný, a pro Boudníka uspokojivý charakter,⁶ nabývá jeho tvorba až společně s technikou aktivní grafiky, kterou vyvinul v roce 1955. V tomto smyslu se tedy jeho manifesty nachází mezi různými vývojovými stupni jeho díla.

/6/ Boudník píše Hrabalovi: „Milý doktore. Překonal jsem mrtvý bod. Tuto sobotu jsem vytvořil (snad poprvé) důslednou explosionistickou grafiku. Když jsem v práci tvořil, lidé vyli vyjukaní. Váš Vladimír.“ (Cit. dle Merhaut 2009: 144.)

Není divu, že svým přístupem k uměleckému dílu, které se zakládalo na individualitě, fantazii diváka, nemohl mít v rámci socialistického realismu v padesátých letech v Československu úspěch. Žádný z výtvarných teoretiků tehdy nedocenil význam těchto textů. V šedesátých letech byly hodnoceny jako něco, co s Boudníkovou grafickou tvorbou souvisí jen velice okrajově. Avšak byly to právě myšlenky ukotvené v manifestech, které Boudníka podnítily k vývoji nových grafických technik a měly tudíž rozhodující vliv na jeho grafickou tvorbu, kterou napojil na nejaktuálnější umělecký proud své doby přicházející ze zahraničí – informel. Zároveň svými technikami ovlivnil československou uměleckou scénu šedesátých let. Postupně je začali využívat i další umělci, například Jan Koblasa, Čestmír Janošek, Antonín Málek či Oldřich Hamera. Cestu vedoucí k bezpředmětnému výrazu šel v dobách nejsilnějších politických represálií osamoceně a nezávisle na dění v okolních zemích. Výchozí platformou mu přitom byla jeho teorie. Zmapovat způsob její manifestace v Boudníkově umělecké tvorbě musí být příštím úkolem výtvarné a literární teorie.

PRAMENY

BOUDNÍK, Vladimír

1944 „Strop“; in idem: *Básně z puberty* (Praha: samizdat)

1949 *Manifest explosionalismu* č. 1, 24. 3. 1949 (Praha: samizdat); originál in PNP LA, nezprac. 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 2009: Torst), s. 47–50

1949 *Manifest explosionalismu* č. 2, 15. 4. 1949 (Praha: samizdat); originál in PNP LA, nezprac. fond Vladimíra Boudníka; přepis in MERHAUT, Vladislav: *Grafik Vladimír Boudník* (Praha: Torst), s. 50–51

1950 *Explosionalismus. Úvod do dopisu*, 21. 3. 1950, LA PNP, nezprac. fond Vladimíra Boudníka

1950 *Explosionalismus (poznámky)*, LA PNP, nezprac. fond Vladimíra Boudníka

4. 3. 1966 Boudník, Vladimír – Ireně Hamzové, cit. dle MERHAUT 2004: 264

1994 *Z korespondence I* (Praha: Pražská imaginace)

BOUDNÍK, Vladimír – VÁVRA, Stanislav

1956 *Manifest explosionalismu* č. 3 (Praha: samizdat)

HOVORY 22

1967 „Hovoří: Vladimír Boudník, grafik, 43 let“; in *Výtvarná práce XV*, č. 15, s. 6–7

HOST DO DOMU

Bohumír Macák – Vladimíru Boudníkovi – 05. 12. 1957, LA PNP, nezprac. fond Vladimíra Boudníka

Bohumír Macák – Vladimíru Boudníkovi – 23. 6. 1958, LA PNP, nezprac. fond Vladimíra Boudníka

LITERÁRNÍ NOVINY

neznámý autor – Vladimíru Boudníkovi – 3. 4. 1956, LA PNP, nezprac. fond Vladimíra Boudníka

neznámý autor – Vladimíru Boudníkovi – 4. 6. 1956, LA PNP, nezprac. fond Vladimíra Boudníka

neznámý autor – Vladimíru Boudníkovi – 2. 10. 1958, LA PNP, nezprac. fond Vladimíra Boudníka

neznámý autor – Vladimíru Boudníkovi – 19. 11. 1958, LA PNP, nezprac. fond Vladimíra Boudníka

Ludvík Veselý – Vladimíru Boudníkovi – 11. 12. 1958, LA PNP, nezprac. fond Vladimíra Boudníka

MLADÁ FRONTA

Ervin Hrych – Vladimíru Boudníkovi – 20. 9. 1957, LA PNP, nezprac. fond Vladimíra Boudníka

Eva Kotrbová – Vladimíru Boudníkovi – 04. 12. 1957, LA PNP, nezprac. fond Vladimíra Boudníka

Ervin Hrych – Vladimíru Boudníkovi – 5. 10. 1957, LA PNP, nezprac. fond Vladimíra Boudníka

Zdeněk Roubíček – Vladimíru Boudníkovi – 13. 12. 1957, LA PNP, nezprac. fond Vladimíra Boudníka

Josef Schnabel – Vladimíru Boudníkovi – 01. 11. 1958, LA PNP, nezprac. fond Vladimíra Boudníka

Jiří Svoboda – Vladimíru Boudníkovi – 13. 4. 1967, LA PNP, nezprac. fond Vladimíra Boudníka

Josef Schnabel – Vladimíru Boudníkovi – nedatováno, LA PNP, nezprac. fond Vladimíra Boudníka

PRÁCE

neznámý autor – Vladimíru Boudníkovi – 15. 9. 1951, LA PNP, nezprac. fond Vladimíra Boudníka

SVAZ ČESKOSLOVENSKÝCH VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ

neznámý autor – Vladimíru Boudníkovi – 27. 6. 1957, LA PNP, nezprac. fond Vladimíra Boudníka

VESMÍR

neznámý autor – Vladimíru Boudníkovi – 12. 6. 1950, LA PNP, nezprac. fond Vladimíra Boudníka

LITERATURA

ASHOLT, Wolfgang – FÄHNDEERS, Walter (eds.)

1995 *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)* (Stuttgart: J. B. Metzler)

BENDER, Beate

1989 *Freisetzung von Kreativität durch psychische Automatismen* (Frankfurt am Main: Peter Lang)

BRETON, André

1995 „Manifest des Surrealismus“; in ASHOLT, Wolfgang – FÄHNDEERS, Walter (eds.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde* (Stuttgart: J. B. Metzler), s. 329–332. Česká verze: <http://www.ceskaliteratura.cz/dok/msur.htm> [přístup 26. 1. 2016]

BLUMENKRANZ, Noemi

1976 „Die futuristischen Manifeste – Theorie und Praxis“; in KOLLERITSCH, Otto (ed.): *Der musikalische Futurismus. Studien zur Wertungsforschung*, Sv. 8., (Graz: Universal Edition), s. 65–77

DALÍ, Salvador

2004 *Das geheime Leben des Salvador Dali* (München: Schirmer Mosel)

ERNST, Max

1978 „Beyond Paiting“; in ERNST, Max: *Frottagen, Collagen, Zeichnungen, Grafik Bücher* (Curych: Kunsthau Zürich)

HRABAL, Bohumil

1982 „Rozhovor s Mladou frontou“; in *Domácí úkoly z pilnosti* (Praha: Československý spisovatel)

1990 *Něžný barbar* (Praha: Odeon)

1998 *Sebrané spisy Bohumila Hrabala*, sv. 18 (Praha: Pražská imaginace)

HRYPCH, Ervín

1957a „Těžko soutěžit aneb Hádejte se s potrhlikem“; in *Mladá fronta* XIII, č. 28, s. 3

1957b „Ještě o skvrnách aneb Ozvala se...“; in *Mladá fronta* XIII, č. 28, s. 3

CHALUPECKÝ, Jindřich

1966 „Úzkou cestou“; in *Výtvarné umění* 16, č. 6–7, s. 365–370

LARVOVÁ, Hana

1992 *Vladimír Boudník, 1924–1968* (Praha: Galerie hlavního města Prahy)

MALSCH, Friedrich Wilhelm

1997 *Künstlermanifeste. Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus* (Weimar: VDG Weimar)

MERHAUT, Vladislav

2004 *Zápisky o Vladimíru Boudníkovi* (Praha: Revolver revue)

2009 *Grafik. Vladimír Boudník* (Praha: Torst)

MRÁZ, Bohumír

1966 „O Vladimíru Boudníkovi poněkud polemicky“, in *Výtvarné umění* 16, č. 9, s. 1–XX

PETER, Karl Heinrich

1964 *Proklamationen und Manifeste* (Stuttgart: Cotta)

POSPISZYL, Tomáš

2004 „Explosionalisté a aktuálové v boji za mír“, in *Revolver Revue*, č. 54, s. 261–295

SCHULZ, Joachim

1981 *Literarische Manifeste der „Belle Epoque“ Frankreich 1886–1909* (Frankfurt am Main: Peter Lang)

SUK, Jaroslav

2009 „Vědecký komunismus“, in *Paměť a dějiny*, Bd. 3 (Praha: Ústav pro studium totalitních režimů), s. 126–128

VAN DER BERG, Hubert – GRÜTTEMEIER, Ralf (eds.)

1998 „Interpretation, Funktionalität, Strategie“, in idem: *Manifeste: Intentionalität* (Amsterdam – Atlanta: Editions Rodopi)

ZAND, Gertraude

1998 *Totaler Realismus und Peinliche Poesie. Tschechische Untergrund-Literatur 1948–1953* (Frankfurt am Main: Peter Lang)



RESUMÉ

Several comments on Czechoslovak motives in the work of Pablo Neruda

This text attempts to describe and analyse motives connected with Czechoslovakia, especially touches Neruda's poem *The Prague Interview*, which is dedicated to Prague and Julius Fučík and through an analysis and comparison it shows how differently was an icon of the Czechoslovakian communism seen by Neruda and by the young communist poets in the Czechoslovakia. Also focuses on other Neruda's poems about Prague or Czechoslovakia that appear in his work.

Keywords: Pablo Neruda, Julius Fučík, liberation struggle, socialist realism

Este texto – Varios comentarios sobre motivos checoslovacos en la obra de Pablo Neruda – presenta un análisis del poema de Neruda *La entrevista en Praga*, que se dedica a Praga y a Julius Fučík. El análisis muestra cómo difiere la figura icónica del comunismo checo, Fučík, se la percibe y se presentó para Neruda y en qué medida su concepto es compatible con el concepto imperante en el contexto checo. También se centra en otros poemas relacionados con el motivo de Praga o, en general, Checoslovaquia.

Palabras clave: Pablo Neruda, Julius Fučík, lucha de liberación, realismo socialista

Mgr. Klára Goldstein
Filozofická fakulta Univerzity Palackého
Katedra bohemistiky
tř. Svobody 26
klaragoldstein88@gmail.com

NĚKOLIK POZNÁMEK K ČESKOSLOVENSKÝM MOTIVŮM V DÍLE PABLA NERUDY

KLÁRA GOLDSTEIN

Pablo Neruda (1904–1973) je v našem prostředí nejprekládanějším latinskoamerickým básníkem. Výběr překladů z jeho díla zde byl ovšem dlouhodobě motivován zejména ideologickými potřebami a požadavky kladenými na literaturu po r. 1948. Nerudovy vazby k tehdejšímu Československu se zrcadlí jak ve vztazích ke zdejšímu literárně-kulturnímu prostředí a jeho představitelům, tak v samotné tvorbě chilského básníka, který některé motivy spojené s Československem dokázal vnímat a pojednat v pozoruhodných kontextech. Pohlédneme tedy nyní na některé z nich.

1 NERUDŮV FUČÍK

V roce 1952 dokončil Neruda ve svém exilu na Capri skladbu „Pražský rozhovor“, jejíž první překlad se záhy objevil i u nás. Z básníkovy rukopisu ho pořídil Vítězslav Nezval za jazykové spolupráce Zdeňka Hampejse (příčemž jde o téměř jediný Nezvalův překlad Nerudy) a již v roce 1953 jej vydal v Československém spisovateli. Do druhého českého vydání „Pražského rozhovoru“ v rámci výboru ze sbírek *Hrozny a vítr*, *Elementární ódy* a *Nové elementární ódy*, který pod souhrnným názvem *Hrozny a vítr* uspořádal a přeložil Adolf Kroupa (Naše vojsko, 1959) se promítly Nerudovy finální úpravy. Jedná se jak o změny lexikální, tak o odlišné členění textu. „Pražský rozhovor“ je jednou z několika Nerudových básní, které se přímo vztahují k Československu a jeho hlavnímu městu, a to prostřednictvím postavy Julia Fučíka.

Neruda má v té době už za sebou *Veliký zpěv*, v němž na mnoha místech projevuje největší uznání hrdinství jedince nikoliv jako patetickému heroickému gestu, ale jako úseku života tváří v tvář skutečnosti, přijetí vlastního údělu až do konce, rozhodnutí neustoupit z cesty ani za cenu smrti, byť by byly její okolnosti sebekrutější. Tato zcela lidská, hluboká poloha se ocitá ve velkém kontrastu vůči monumentalitě většiny textů. *Veliký zpěv* tak skutečně funguje jako odraz života tvořeného nescíslným množstvím zcela osobitých a uzavřených projevů bytí v rámci věčného koloběhu. Všude, kam přichází, hledá Neruda člověka – zcela konkrétního, s konkrétním jménem a osudem, v němž se spojuje mnohé z jeho žitých dějin. V těchto souvislostech se logicky vynořuje postava Fučíka, který je pro Nerudu hrdinou zejména z toho důvodu, že se nevzdal své odpovědnosti ani v nejtemnějším období. Byť, zdá se, poněkud přecenil jeho literární význam a budoucí vliv, když na Kongresu obránců míru ve Varšavě hovořil o „fučíkovském pokolení a době“, nestal

se pro něj Fučík nikdy onou postupně vyprazdňovanou ikonou mučedníka socialismu, jíž byl v československém kontextu. A to z několika důvodů. Předně, Neruda viděl a znal podobných „mučedníků“ nepřeborné množství, zadruhé, více než vzývaný obraz legendarizované postavy, za nějž se ukrýje vše možné, na něj působila skutečná podstata věci, lidská vnitřní síla a odhodlání vyrovnat se s osobním údělem: „Bylo mnoho mužů / mnoho Fučíků / kteří poctivě splnili všechno, co žádal život. / Ty také, Julie Fučíku / jsi to vykonal. / Ty malé i velké bolestné povinnosti / i nezbytné drobné úkony. / [...] / Přímočarost je závažný bod / který se opakováním stává čarou / normou, cestou [...]“

Neruda se v této básni navíc zamýšlí nad smyslem osobní oběti a dává Fučíkovu smrt do protiváhy k utrpení Ježíše, přičemž zdůrazňuje jakousi obyčejnost obou: „Není to perutný bůh / ale bledá tvář pronásledovaného / hrdina, který nenese na strnulé hlavě / vavříny ze zapomínajícího kamene / ale starý klobouk [...] půlnoční vydání ilegálních novin [...] oběžník, z něhož pouští / čerstvá tiskařská čern.“ Důvod a smysl lidské oběti se aktualizuje v osudu ještě nedávno žijícího, současníka a smrtelníka, v určitém poukázání na osvobození tkvící ve stálosti započatého díla, zatímco Ježíš je viděn v kontextu Nerudova sepětí s koloniálními dějinami Ameriky jako ten, „jehož kříž spočinul těžce na životech lidí a hnětl hoře s nadějí“. Jako člověk se Ježíš plně připodobňuje lidskému utrpení, které však neustává – což v očích člověka jaksí oslabuje jeho všemohoucnost: „Před tisícem a tisícem let byl ukřižován člověk / [...] / My máme miliony ukřižovaných / a naše naděje je z tohoto světa / [...] / Na každém kilometru země máme jednoho ukřižovaného [...]“. Zároveň se básník ustavuje do role proroka: „Proč chcete, abych aymarským rolníkům / nešťastné Bolívie / drásaným hladem a chladem velikých výšek / přišel zítra slibovat nebe? / Za to byste mne neukřižovali / protože by dál hladověli.“

„Pražský rozhovor“ je rozdělen v Nezvalově překladu do osmi, v Kroupově do devíti číslovaných úseků, které v tomto druhém případě nesou vlastní názvy. Oběma překladům by bylo možno vyčíst určité detaily, např. Nezvalovo zaměnění vojenské brašny vietnamské partyzány za „kabelku“. Pátý oddíl (V pražských ulicích) je v Kroupově překladu (na němž se coby jazykový poradce podílel Oldřich Tichý) o poznání srozumitelnější po syntaktické stránce, naopak některé z Nezvalem užitých metafor plněji korespondují s Nerudovou poetikou, I. oddíl v překladu Nezvalově zase v souladu s originálem postrádá určitou patetičnost v lexiku, která se objevuje u Kroupy.

Poéma „Pražský rozhovor“ se váže ke konkrétnímu Nerudovu pobytu v Čechách na přelomu let 1951–1952. A jak je ostatně pro Nerudu typické, zmiňuje v ní rovněž konkrétní místa, výchozí body i prostory, jimiž prochází, což má zásadně aktualizací ráz, a zároveň se zde ocitá lyrický subjekt jakožto proživatel a zároveň svědek – další z příznačných rysů Nerudovy

poezie. Kromě přijetí údělu, které je dle Nerudy zásadním rysem hrdinství, vyzdvihuje rovněž mlčenlivost, přičemž obě tyto vlastnosti lze opět vztáhnout k oběti Syna Božího. Pro Nerudu je Fučík více než symbolem sám o sobě spíše jakýmsi typem ideálního poválečného člověka, bojujícího, organizujícího a beze strachu z oběti. Jeho činnost pro kolektiv je povýšena nad osobní potřeby a cíle, kterých individuum ve své osamocenosti a bez spolupráce s druhými stejně nedosáhne. Proto v části Zářivý Julius, jediné, která Fučíka snad skutečně opěvuje, ale opět v kontextu přesahu oběti, z níž vyrůstá nový člověk či nový svět, parafrázuje motivy modlitby Otčenáš: „[...] dejž nám dnes jako chléb náš vezdejší svou podstatu, svou přítomnost, svou prostou přímočarost čirého paprsku. Přijď k nám dnes, zítra, stále, protože, prostý hrdino, jsi architekturou / člověka zítřka [...]“. A dále modeluje postavu Fučíka až do jakéhosi kristologického rozměru: „Tvá odhodlanost rozdrtila strach / tvá něžná láska temnoty [...] / Vstoupil jsi nahý, bezbranný člověk / do chřtánu našeho pekla / a byť bylo tvé tělo zmučeno / netknuta, nezlomena / zůstala tvá jasná postava / i činorodá pravda / kterou sis navzdory smrti uchoval.“ Nebo na jiném místě: „[...] a tak ze své šibenice / či ze svého kříže / málo záleží / jak to nazvete / mrtvé srdce Julia Fučíka / rozdrtilo své katy.“ Ne tedy skutečnost mučení, skutečnost smrti, příslušnost ke straně, ale láska a možnost poskytnout mlčenlivě příklad budoucím stává se pro Nerudu nejpodstatnějším rysem Fučíkovy oběti a smyslem jeho umírání.

Vladimír Macura považuje spojení fučíkovského tématu s křesťanským motivickým okruhem v českém kontextu za ojedinělé a zmiňuje Bieblovy verše „Julie Fučíku / Hrdá hlavo krví vpitá / Do vězeňského ručníku [...]“. Biebl zde „hovoří o ‚krásné tváři‘ člověka / A komunisty“ (Macura 1992: 43). V souvislosti s „mytologií“ nového světa, očekávaného vzkříšení do šťastné skutečnosti, na něj můžeme narazit např. ale i v Kunderově „Posledním máji“, kdy rozhovor Fučíka s Böhmem, shlížejících dolů na město, evokuje a snad svou stavbou až jaksí parafrázuje evangelijní text o Ježíšově Pokušení na hoře. Jak ale dodává Macura: „[...] stylizace Fučíkova kultu je přes obvyklý hagiografický rámec ‚životopisu hrdiny‘ výrazně světská. Stejně tak i tragický tón Bieblem zvolený je velmi netypický“ (ibid.). V Nerudově případě rovněž nemůžeme mluvit o tragickém tónu, nicméně bolest a obět, směřující k „vykoupení“ budoucích zde má nezastupitelné místo. Podstata nerudovského socialismu, která byla v raných překladech poněkud potlačována, je všeobecný humanismus. Není ostatně žádným tajemstvím, že Neruda oceňoval více nenásilnou revoluci než válečné běsnění. I po smrti Che Guevary, představujícího pro mnohé v Latinské Americe přímo ztělesnění revolučních snah, oznámil, že by se mělo více truchlit za Recabarrena. (Nerudův postoj k válce je zřetelně formulován i na mnoha místech jeho *Paměti*, např.: „Tu noc mi Che řekl něco, co mě dosti zmátlo, ale co asi objasňuje částečně jeho osud [...] Mluvili jsme o možné severoamerické invazi na Kubu. [...] Řekl mi náhle přibližně tolik: Válka... Válka... Jsme vždycky proti válce, ale když

jsme ji už jednou vedli, nemůžeme bez ní žít. Každým okamžikem se k ní chceme vrátit.' Přemýšlel nahlas a pro mě. Poslouchal jsem ho s upřímným ohromením. Pro mě je válka hrozba, ne osud" (Neruda 1976: 362/).

U Nerudy vystupuje Fučík z osobních představ, z konfrontace s prostorem, identifikace s městem. Jako je v případě „Pražského rozhovoru“ topos města klíčem k topoi vězení, tak se topos vězení stává klíčem k samotné postavě Fučíka, jeho fyzická existence je minulostí, ale je brána v potaz, stálost a přesah do přítomnosti jsou zaručeny právě oním osobním příkladem, činem: „Byli bychom se vidali den co den / byli bychom si půjčovali své zamílované knihy / byl bych ti vyprávěl / zkazky o rybářích a hornících / mé vlasti u moře / a byli bychom se tolik, tolik smáli / až by se kolemjdoucím / naše veliká radost / zdála nebezpečná“ (přel. A. Kroupa). Básně o Fučíkovi, které vznikaly v týchž letech v Československu, jako by v jistém smyslu s jeho fyzickou existencí nepočítaly, převažuje snaha začlenit ožívovaný symbol do chodu „nových“ dějin, symbol, který se poněkud vzpírá svému ukotvení ve skutečnosti. Tomu odpovídá i propojení fučíkovského kultu s kultem mládeže a krásy, představujících úhelné kameny nového světa směřujícího k ráji. „Základní atributy fučíkovského kultu byly vlastně totožné s tím, jak se sama nová socialistická společnost potřebovala vidět. Měla být vnímána jako mladá, rozsmívaná, bojující, šťastná [...] Také v epické složce Fučíkova mýtu doufala spatřit sama sebe: své vlastní vítězství nad smrtí, poválečné znovuzrození Československa ve věčném jaru“ (Macura 1992: 45).

Jako podstata a východisko vnitřní velikosti není akcentováno utrpení ani obět, jako je tomu u Nerudy, ty jsou viděny v kontextu překonané minulosti, jako nežádoucí relikt nepřejícího času, převažuje zasazení fučíkovských motivů do rámce obecné budovatelské energie a radosti, která ovšem nevyvrstává z vnitřní osobní spřízněnosti – názorové nebo čistě lidské – ale z politicky podmíněného diktátu kultury, nutně pracující s předvídatelnou rétorikou a klišé, např. u Pavla Kohouta v básni „On bude s námi v Bukurešti“: „Jápak by s námi nejen na Festival / Julius Fučík, který tak rád zpíval / a pro ten zpěv se smrti neleká“ (Kohout 1953: 28) či „[...] proto ho spatříš roztáčet se v polce / a trhat svěží růži komsomolce“ (ibid.: 29). Nebo v „Písni pro Julia Fučíka“: „[...] a naši drazí básníci / píšou teď svoje reportáže / na polích šťastné, slavné práce / a ne už, ne už na oprátce“ (ibid.: 18). Jak píše V. Macura: „[...] v případě Fučíkova kultu platil přímo ‚zákaz‘ překračovat rámeč určujícího optimistického naladění“ (Macura 1992: 43). A dále: „Fučíkovská ikonografie přímo předpisuje tváři hrdiny úsměv [...]“ (ibid.). U Nerudy je ovšem radost ze vzájemnosti viděna buď ohniskem minulého času jako hypotetická („byli bychom se tolik, tolik smáli / až by se kolemjdoucím / naše veliká radost / zdála nebezpečná“), nebo v kontextu smrti („V pražských ulicích / se na nás přes smrt / usmívá / tvá podoba“), nebo jako prostý projev, nikoliv z nutnosti přisouzený atribut („v zimně zbarvené Praze / šel ve svém starém / neviditelném klobouku / a se sladce tichým úsměvem“).

Jako by se s tím, jak se ztrácí schopnost ponoru do utrpení, lidské bolesti, strachu, úzkosti a deziluze, která je u Nerudy ještě patrná, umenšovala možnost a snad i potřeba pochopit Fučíkovu osobu v širším spektru. Lidský, existenciální aspekt je rozmělněn v plytkosti hesel a gest nové generace, naprosto bagatelizujících vlastní podstatu Fučíkova odkazu, jíž se dokázal chilský básník dotknout mnohem účinněji než Fučíkovi krajané. Neruda se s československým pojetím Fučíkova kultu shoduje snad jen v tom, že vnímá Fučíkův odkaz jako zárodek onoho nového života, přícházejícího ve znamení socialismu. Nerudova demytizace a subjektivizace Fučíka pak probíhá jednak na úrovni vlastního výběru jazykových prostředků („kámen zimní barvy“, „železné mříže“, „hluchá okna“, „hledal jsem ozvěnu“), kdy se Neruda i vlivem vlastní zkušenosti pronásledovaného ztotožňuje s pocitem úzkosti z konce, který představa vězení vyvolává, zároveň je nám Fučík představován ve své lidské „obyčejnosti“, přičemž je to právě ona, která jej činí nesmrtelným. Tedy život sám, nikoliv mýtus.

V obdobném duchu ovšem Neruda zobrazuje i revolucionáře a bojovníky za nezávislost národů Latinské Ameriky, počínaje emblematickými postavami Bolívara, San Martína či Martího až po své současníky, kteří zahynuli v boji nebo ve věznicích. Ve všech případech zdůrazňuje jejich lidský rozměr, jejich sepětí s prostředím a přirozený vývoj jejich osudu nad opěvováním jejich tragédií či vytvářením bezkrevného mýtu, vedoucího k neuvěřitelnosti. Tyto tendence můžeme ilustrovat třeba na příkladu již zmíněného Recabarrena. K jeho osudu se vrací Neruda v několika básních oddílu „Osvoboditelé“ v *Canto general*. Už sám popis této postavy se odklání od nějaké idealizující koncepce: „Jeho jméno bylo Recabarren / Dobrosrdečný, korpulentní, rozšafný / [...] / Je to Chilán, který přestává dřít / jen když mu v tom zabrání nezaměstnanost nebo smrt [...]“ (Neruda 1978: 147). Objevuje se i pro Nerudu příznačný metonymický princip ztotožnění: „Ty jsi naše vlast, pampa a lid / písek, hlína, škola a dům / vzkříšení, pěst, ofenzíva / pořádek, defilé, útok, pšenice [...]“ (ibid.: 152) i další typický rys jeho poetiky, lyrický subjekt v roli svědka, kdy s obvyklým „Viděl jsem“ prochází i místy, o nichž se nesmí mluvit: „[...] ukazovali mi malé porce / svých ubohoučkých pokrmů / hliněnou podlahu ve svých domcích / sluneční zář, prach, štěnice / a svou nesmírnou opuštěnost [...]“ (ibid.: 205), svědka hovořícího nepateticky a věcně, ať už se jedná o události přímo prožité, či tragické okamžiky poznamenávající zemi v průběhu času: „Jednou do Iquique, na pobřeží / svolali všechny obyvatele / kteří požadovali školu a chleba / Tam, zmatené a ve dvoře / obklíčené je odsoudili / na smrt / Stříleli / svištěcími kulomety / puškami, rozestavenými / takticky / do hromady dělníků / kteří spali na zemi [...]“ (ibid.: 150). Básník zde užitím až reportážního líčení zabraňuje patosu promlouvat jakožto nepřiměřenému a nepatřičnému. I v případě Recabarrena či Prestese vyzdvihuje Neruda jejich úsilí, ničené okolím, a přesto nezdolné, osobní obětavost ve prospěch kolektivu, při-

čemž ale tragické osobní situace těchto svých hrdinů, na jejichž základě se zdá jejich jednání ještě větší (podobně jako u Fučíka), pojmenovává: „Když se potom vrátí ke svému lidu a opět / rozhoupá zvony své bojující zvonice / zavrou ho do vězení a jeho družku / vydají hnědému katovi / z německé říše / Ona při mučení porodí svou dceru / a jednoho dne zmizí / pod sekerou, v plynu, pohlčená / vraždícími bažinami gestapa.“¹

Neruda se ovšem nebrání ani tomu, aby lyrický subjekt danou situaci hodnotil. Díky tomu nevystávají v jeho básních hrdinové jako odlidštěné mytologické postavy, ale objevují se slabí a zranění, v nejbolestnějších okamžicích života, v úzkostných chvílích („Ach, trýznivá bolesti / uvězněného! / Ach, nevyslovitelná / oddělená muka / která musel zakoušet / náš poraněný velitel“) (ibid.: 155), aby se však díky své síle stali do určité míry příkladem, symbolem – ne však bezúčelným a okleštěným: „Jedenáct let bylo jeho jméno němé / Jeho jméno však žilo jako strom / uprostřed veškerého lidu Brazílie / uctíváno všemi a očekáváno“ (ibid.). Příklad prosté osobní statečnosti, tak jak ho Neruda demonstrovuje také u Fučíka, se stává klíčovým prvkem přesahující významnosti. Málokdy Neruda ve své angažované tvorbě přichází s principem davové anonymity, ve většině případů mají protagonisté jeho básní konkrétní jména (o čemž svědčí i celý oddíl *Canto general* s názvem „Země se jmenuje Juan“), např.: „Jmenuji se Olegario Sepúlveda / Jsem švec a kulhám / od toho velkého zemětřesení / Na činžák se zřítíl kus kopce / a na mou nohu svět / Prokřičel jsem tam dva dny / ale ústa se mi ucpala zemí / křičel jsem slaběji / až jsem usnul, abych zemřel [...]“ (ibid.), či „Benilda Varelová: Nachystala jsem jídlo pro své děti a šla / Chtěla jsem jít do Loty / abych uviděla svého manžela / Jak dobře víte, vládne tam policie / [...] / chytli mě, vysvlékli, tloukli a svalili na podlahu / Ztratila jsem vědomí [...] / jakmile jsem otevřela oči, znovu mně bili / svými gumovými obuškami / byla jsem celá modrá / od podlitin [...] / a to trvalo celých šest hodin [...]“ (ibid.: 261) či obdobně „Amador Cea: Když zavřeli do vězení mého otce / a šel kolem prezident, kterého jsme si zvolili / a říkal, že jsme všichni svobodní / požádal jsem, aby tátu propustili / Odvedli mě a potom mě mlátili celý den [...]“ (ibid.: 272). Právě pro tento aspekt vhledu či přímo záznamu dalších desítek bolestných, ale bojujících osudů, který spojuje lidi bez rozdílu vlasti, sociálního zařazení či možnosti promluvit sám za sebe, může Neruda poznamenat: „Bylo mnoho mužů / mnoho Fučíků / kteří poctivě splnili všechno / co žádal život.“ Pokud nemají Nerudovy postavy přímo jméno, mají alespoň svou vlastní skutečnou historii, vlastní naději a rovněž vlastní bolest, vlastní utrpení, jehož hloubka není nikdy potlačována na úkor opěvování šťastné budoucnosti. Vystávají na základě žité přítomnosti a zkušenosti: „Viděli jste starou žebračku / která se třásla jako / zrezivělý drát na smetišti / a vlekla se / po kolenou / a dívala se z takové hloubky / kde už není ani nenávist ani

/1/ Prestesova dcera Anita Leocádia zavítala na samém počátku 50. let i do Československa.

slzy?“ (ibid.: 271). Nebo: „Uslyšel jsem volání, které přicházelo / z hluboké jámy úzké štoly / jako z nějaké pekelné dělohy / a potom se objevilo nahoře / stvoření bez obličeje / maska pokrytá prachem / potem, krví a nečistotou / A stvoření řeklo: Ať přijdeš kamkoli / vyprávěj o tomto mučení / vyprávěj o svém bratru / který žije tam dole jako v pekle“ (ibid.: 262).

Tato tendence rovněž úzce souvisí s často využívaným principem orality v Nerudově poezii. Svědek si nevystačí s pouhým záznamem spatřeného, proživatel s přetlumočením situací, oba se spojují v entitě zahrnující navíc i soucítění proroka či nesmiřitelného žalobce. Lyrický subjekt svůj úděl dokonale zná („Přišel jsem, abych vyprávěl...“), a ono vyprávěné do své struktury včleňuje čtenáře zprvu spíše jako posluchače homérovského věku, např. i díky výběru jazykových prostředků při popisu přírody a dějin v prvních zpěvech *Canto general*, kdy jediné skrze básníkově slovo vyvstává nikdy neviděný, zapomenutý, krutý, ale čistý svět, svět dávných vládů, neuvěřitelných tvorů a mytických míst „ještě ne Ameriky“, aby se od této předdějnosti, do níž se lyrický subjekt promítá spíše jako budoucí, dosud netušený prvek skutečnosti, dospělo přes zpěvy o prostých hrdinech až k básníkově současnosti, stejně kruté, zahalované, ale nikoliv už čisté, k okamžikům boje, zrad a obětí. Modifikovaná představa básníka-pěvce, akceptovatelná ve chvílích líčení minulosti, se do svědka a proživatele vtěluje naprosto, žádný odstup už není patrný („Viděl jsem...“, „slyšel jsem...“, „spatřil jsem...“, „podívej se na tento strom ze zvonícího purpuru...“), stručná věcnost až reportážního stylu, jak bylo výše nastíněno, stylu kroniky („Dnes, 25. dubna, spadl na pole v kraji Ovalle dlouho očekávaný liják, voda roku 1946 nebo Dnes, pátého února tohoto roku 1949 v Chile v Godomaru de Chena, několik měsíců před čtyřicátým pátým rokem mého věku“) či testamentu („Tady zůstávuji svůj Veliký zpěv / [...] / který jsem zpíval pod ilegálními křídly své vlasti“). Kromě toho je pro Nerudovu poetiku naprosto typické přímé oslovení osob, věcí, dějů, přírodních jevů, ústící v monology např. v ódách, a přesahující tuto formu směrem k dialogu např. právě v *Canto general*. Apostrofa je ostatně sepjata s orálními projevy lidského společenství od nejstarších dob.

Na určitou jedinečnost zpracování fučíkovského tématu v „Pražském rozhovoru“, které se vymykalo literární produkci zahrnující toto téma v Československu, poukazuje i jeho vydání ve dvou překladech, Nezvalově a Kroupově, během šesti let, i to, že si následně v r. 1974 vybral Československý spisovatel tento text znovu pro jubilejní tisk k 25. výročí svého založení. V závěru celé skladby se Neruda obrací formou litanie k Československu a dovolává se Fučíka jako svědka poválečného rozvoje jeho vlastní země: „Československo / matko s ocelovými očima / vyvolený kvítu Evropy / matko korunovaná mírem svého lidu! / Líbezná kopce a vody / červené střechy / chmel jako chvějivý zelený déšť / zvedá své kolmé úponky / zatímco Gottwaldov / úl píle a důmyslu chrání / nově rozvinutou růži / lidské práce / [...] / Pojď, Fučíku / [...] / pohlédni na jas lidu / zaplavující

celou zem / [...] / Zdravím tě / omládlé Československo / matko prostých
chlapců / země zamlklých hrdinů / republiko z mlhy a křišťálu / hrozne,
klase, oceli, lide!“

Právě v poválečné Nerudově tvorbě je samozřejmě typický rovněž princip svědka-pozorovatele, procházejícího konkrétními místy nové společnosti v míru či v krizových okamžicích, vcházejícího do domů, účastníka všední každodennosti lidí kdekoli na světě: „Do domů vstupoval jsem / když jedli u stolu / z tovarůn vraceli se / smáli se nebo plakali...“ či na jiném místě: „Vstoupil jsem do baráků hlubokých / jako díry pro krysy / provlhlých / od ledku a od zkažené soli / viděl jsem ploužící se hladové bytosti / stíny, kterým chyběly zuby...“, který užil i v „Pražském rozhovoru“: „Pojď, Fučíku, a navštív se mnou [...] přechistou půdu své vlasti / zelenou, bílou a zlatou“, a také v další básni s československým motivem – „Slova k Evropě“, která je na tomto principu vystavěna celá: „Já, Američan, syn / pustopustých samot člověka / jsem přišel učit se od vás životu / a ne smrti / ne smrti! / [...] / Do vašich domů chodívám / V Benátkách, v krásném Maďarsku / v Kodani uvidíte mě / v Leningradě, jak rozmlouvám / s mladým Puškinem / s *Fučíkem* v Praze / [...] / Jsem svědek, který přichází / navštívit váš příbytek / Nabídněte mi mír a víno / Zítra za časného rána odcházím / Ve všech končinách mě čeká jaro.“ Naprosto obdobně se tato tendence projevuje např. u Jana Pilaře: „Jdu po cestách / stoupám po schodech / vcházím do hospod / klepu na dveře / sedím za stolem / vcházím do škol / továren / lidských příbytků“ (Pilař 1982: 98). Citovaná báseň „V červené tramvaji“ (1979), již Pilař věnoval své ženě, vykazuje ovšem i zřetelnou příbuznost s další Nerudovou básní „Tus manos“ ze sbírky *Los versos del capitán*, jejíž překlad, s původním věnováním Matilde Urrutiové, u nás vyšel roku 1976. Pilař dále píše: „Jdu po stupních hor / hledám cestu z labyrintu / [...] / Hledal jsem štěstí / chodil jsem světem i po kraji / nikde jsi nebyla / Až jednou jsem tě objevil / v červené tramvaji / [...] / Když jsi vystoupila / šel jsem za tebou / [...] / Na rohu jsi se ohlédla / Všechno bylo v tobě“ (ibid.). A Neruda: „Všechny ty roky života / prochodil jsem a hledal je / kráčel po schodištích / přecházel silnice / vlaky mne unášely / vody nesly / [...] / Až se tvé ruce / složily na mou hrud' / a tam jako dvě křídla / ukončily svou pouť...“

Pilaře ovšem kontakt s Nerudovou poezií ovlivňoval v mnoha ohledech v jeho sbírkách už od 60. do 70. let, kdy intenzivně pracoval na překladech Nerudy, např. ve *Žlutém listu* („Geologie“), v *Kruzích na vodě* („Z Pompejí paměti“, „Modřín“), ale nejvýrazněji v *Pohledu do očí* (1979), ve veršové struktuře, tematických okruzích i samotné poetice a výběru jazykových prostředků („Na to že jsem“, „Má poetika“), v oslovování předmětů, nástrojů („Přistupte blíž / kladiva, dláta, oblouky pil“), v zobrazování krajiny, přírody a ztotožnění se s nimi, které se postupně odvrací od předešlých projevů Pilařovy obraznosti ke slohu v pravdě „nerudovskému“, jemuž ale mnoho chybí („Rozsvícená lampa“, srov. s Nerudovou „Lámpara en la tierra“, zde

nejen v názvu, ale i stylu). A také samozřejmě v nerudovsly laděných zpěvech o bezvýznamných věcech („Mám rád obyčejné věci / cvrčka v trávě / pomalovaný hliněný džbán / zázračnost řeči / kruhy na vodě / pád kamene [...], Křídla malých věcí / vysvobodte mne [...]“), v tematizaci prostých věcí i živlů („Óda na vítr“) je pochopitelně patrný vliv Nerudových ód.² Jednotlivé vlivy jsou tak výrazné a nepřehlédnutelné, že se nelze nepozastavit nad recenzí Karla Sýse, tvrdícího v souvislosti se sbírkou *Pohled do očí*, že „Jan Pilař [...] předkládá sobě i čtenářům sumu svého básnického umění. Takové básnické životopisy, atlasy krajín a múz, patří mezi nejvíce vzrušující literární činy. Básník chápe, že nemá smysl cokoliv předstírat [...]“ (citováno dle Pilař 1982: 101). V pozdních 70. a raných 80. letech jako by se Nerudova přítomnost v Pilařových verších přímo drala na povrch i přes síto recenzí: „Básník miluje moře, vodní živly, vítr, vzduch, stromy, keře. V jeho verších všechno plyne, pohybuje se, krouží a víří [...]“ (citováno dle Pilař 1982: 53).

2 MĚSTO A JEHO SYMBOLY

Pokud jsme se dotkli dalších Nerudových básní, zmiňujících Prahu nebo Československo, nemůžeme minout báseň „Mosty“, zařazenou v překladu Adolfa Kroupy do výboru *Hrozny a vítr* či později do výboru *Lyrické dopisy do Čech* (1980). Tato báseň oslavující novou skutečnost poválečné Prahy je vystavěna na kontrastech starého a nového světa („Nové pražské mosty / proto jste byly postaveny / ve starém městě, kde je růže i popel / aby tu nový člověk / přešel řeku / Tisíc let znavilo oči / kamenných bohů / kteří se starého Karlova mostu / viděli tudy chodit a víc se nenavracet / staré životy / [...] / přetěžké kroky času / nohy ze starého židovského hřbitova / pod dvaceti vrstvami času a prachu“), kontrastech války a míru („po nových mostech už nechodí nohy / dobyvatelů / ani ukrutné vozy / nenávisť a války / jdou tudy nožky dětí“) i na kontrastech substancí, reprezentujících postupnou proměnu ze strnulosti k pohybu („zatímco kouřové šedé vody / plynuly z minula ke kameni“) či („Vltavo, zvolna se, zvolna / stávala z tebe socha / šedivá socha skomírající řeky / [...] / tu náhle / ti vichřice dějin rozkymácela / nohy a kolena“) nebo v případě růže, symbolu vzkvétajícího života, a popela, jasněho důsledku války. Sama symbolika mostu je samozřejmě velmi výmluvná a jednoznačná, zde je však vztažena i k mostům reálně existujícím, chápáným na okamžik také jako svědkům dějin, jádru města, poznamenanému vlastní historií, stejně jako jí byl poznamenán národ. Tato historie, tato minulost může být právě tak onou zkamenělou řekou,³ kterou přechází „nový

/2/ Také u Miroslava Florianana, např.: „Óda, Každodenní óda“ (*Otevřený dům*), „V zahradách“ (*Záznam o potopě*): „Předkrm je slunce, obalené / rosnými listy salátu.“

/3/ Tento princip je využit rovněž v „Pražském rozhovoru“: „Čest novému člověku, který přichází

člověk“, a svým směřováním k míru a jednotě je náhle její tok obnoven („a ty zpíváš, řeko / a kráčíš a tančíš vpřed / s novým životem“). Teprve po rozhodném kroku člověka „jsou zde nové mosty“, nový začátek a nové východisko k jakési radostné realitě práce a života v míru („jas je zaplavuje / zvou jejich přímký / a říkají / Kupředu, lide / vstříc všem budoucím rokům“). Řeka času se dává znovu do pohybu, svobodně, stejně jako země, vzpomínávající se z uplynulých hrůz („a řeka teče / pod novými mosty / a zpívá s dějinami / jasná slova / která naplní celou zem“). Nové mosty tedy jednoznačně směřují k obnovení, vzkříšení zemi, představující nový zrod ráje v představách socialismu, jak jej definuje Macura (1992: 8–18) s čímž se samozřejmě pojí symbol jara, dostatku a radosti („Po nových mostech / kráčíš ty, jaro / s košíkem chleba a ve svěžím šatě / zatímco člověk, voda, vítr / se zpěvem na rtech procitají“).

Již zmíněná báseň „Slova k Evropě“ ze stejné sbírky pracuje spíše s kontrastem války, jejích důsledků, a míru. Staré a nové nevidí v rozporu, naopak, jejich vzájemný vztah a směřování je nezbytné pro zachování svébytnosti národa, lidské identity („Ukažte mi tvář plnou kořenů / Leonardových, protože tato tvář / je vaší geografii...“ či „Za prastarým medem i za novým / jaseм života jsem přišel / [...] / Do vašich vznešených knihoven / z takové dálky jsem přišel“). U Nerudy ani v nejagilnějším období budování socialismu nenalézáme radikální odsudek starého světa. Nadčasové a dosud přežívající hodnoty naopak vidí jako ty, které je třeba chránit a brát je jako východisko, z něhož je nutné se učit životu, který teprve přichází, což je dáno i jeho ukotvením v latinskoamerickém kontextu. Daleko více odsuzuje současnou politiku a nemožné životní podmínky na svém kontinentě, než aby překrýval palčivé a burcující otázky idealizací budoucího světa socialismu, v němž nebude nedostatků. Jeho pohled je v tomto ohledu střízlivý. Stejně jako vyzdvihuje minulost amerických národů a etnik, jejichž odkaz je zapotřebí sřežít, tak nikdy neustupuje své vizi budoucího před zpodobněním skutečného lidského utrpení. I když na mnoha místech vyzvedá potřebu a vznešenost lidské práce a vyslovuje se s obdivem k technickému pokroku, jeho líčení přírody, jednotlivých rostlinných či živočišných druhů, v kontextu celé tvorby tematiku „technických zázraků“ dalece a nevyčísitelně přesahuje. I tyto tendence koření v Nerudově humanismu, jeho úctě k člověku a prostředí, z něhož vychází. Báseň „Slova k Evropě“, jak jsme viděli, zmiňuje kromě jiného také Prahu, a to opět ve fučíkovském kontextu.

Dále se Praha objevuje ve XII. zpěvu *Canto general* – „Řeky zpěvu“ – v básni „Miguelu Hernándezovi, zavražděnému ve španělských vězeních“. V monologu k básníkovi, jehož osud se uzavřel po letech věznění po skončení občanské války ve Španělsku, popisuje Neruda vývoj poválečné Evropy, přičemž v mnohém předznamenává líčení téhož tématu ve sbírce *Hrozny a vítr*,

/ [...] / na nové bezpečné mosty / nad vlněním staré řeky [...]“.

jmenovitě motivy básní „Mosty“, „Slova k Evropě“, „Lesy“, „Siréna se vrátila“ a „Ztracený pastýř“: „A Praha, hučící životem / buduje sladký včelí úl / který jsi opěval / zelené Maďarsko vymetá své stodoly / a tancuje na břehu řeky / která procitla ze spánku / A z Varšavy vystupuje nahá Siréna / která buduje město a zdvihá / křišťálový meč“ (Neruda 1976: 345). Samo téma Hernándezova života a smrti je v Nerudově tvorbě přítomno několikrát, přičemž je Hernández (původně pastýř koz z Orihueley, který přišel do Madridu právě na konci 30. let, kdy tam pobýval Neruda, jenž mu zprostředkoval kontakt se španělskou literární avantgardou), pokaždé zpřítomňován ve své prosté lidské podstatě a jeho uvěznění a smrt jsou východiskem obdobného přesahu k věčnosti jako v případě Nerudova pojetí fučíkovského tématu („Věčný mladíku, žiješ, starý komunarde / zaplaven klíčením obilí a jara / vrásčitý a temný jako ušlechtilý kov“ /ibid./). Nad mučednickým mýtem opět stojí soucit s lidskou bytostí, v tomto případě osobním přítelem Nerudy, který zvětlil jedině tím, že přijal svůj úděl („Dneska tisknu k zemi svůj obličej / a naslouchám ti / naslouchám ti, krvi, hudbo, umírající pláští“ /ibid.: 344/).

3 ASPEKTY NERUDOVY POETIKY ODCIZUJÍCÍ SE SOCIALISTICKÉMU REALISMU

Nerudovu poetiku nebylo možno nikdy vtěsnat do úzkého rámce, vymezeného socialistické literatury sovětským diktátem, byť se básník k socialismu plně hlásí. To je také jeden z důvodů, proč byly v našem prostředí účelově prezentovány pouze některé (a stále tytéž) Nerudovy skladby. Na to, že autoři z Latinské Ameriky plně pociťovali dogmatický rámec, v němž se mělo pohybovat umění, jako nepřírozený a omezující, vhodně poukazuje i Zélia Gattai, manželka brazilského romanopisce (a komunisty) Jorge Amada, v souvislosti s návštěvami zemí východní Evropy: „Žili jsme v době, kdy literatura a umění v socialistických zemích byly řízeny dogmatickou ideologií, vycházející ze stalinismu, který je omezoval tím, že jim vnucoval politická a morální pravidla. Výsledkem bylo umění, jehož tvůrčí síla byla značně omezená, bezkrevná literatura a umění ve službách vládnoucí komunistické strany. Byla to doba Ždanovových teorií o socialistickém realismu [...] Literatura bez chuti a akademické umění získaly statut revoluční literatury a umění, vše ostatní bylo předmětem kritiky a tuhé cenzury“ (Gattai 2011: 54). A na situaci v Československu dále poukazuje: „Ideologický dozor nabyt v té době kruté a odporné podoby: donašečství, zákazy knih, hudby, filmů, mnozí tvůrci byli umlčeni. Představitelé tvrdé linie, většinou průměrní tvůrci bez talentu, se takto drželi na vedoucích pozicích v čele Svazu spisovatelů, nakladatelství, divadel“ (ibid.). Její zkušenost s životem v Československu na samém počátku 50. let, zachycená v knize *Zimní zahrada*, důkladně ilustruje proměny kulturně-společenského dění po období prvních procesů,

a to jak na úrovni politické, tak na úrovni osobní, kde se výrazně promítlo ve vzájemných vztazích mezi zahraničními politickými exulanty, pobývajícími na Dobříši, a jejich československými hostiteli, kdy mnohé situace vyústily v osobní lidské tragédie. Zároveň je dalším důkazem toho, jaký byl postoj latinskoamerických levicově orientovaných spisovatelů k totalitním praktikám a vlivu režimu v SSSR nebo Číně.

Neruda chápe a uznává autonomii literatury a její nezávislost na politickém uspořádání, v literatuře – a poezii zvláště – vyžaduje svobodný prostor jak pro autora, tak pro recipienta. Byť opustil surreálnou a individualistickou poetiku svého mládí, byť od poválečných let touží nejvíce po tom, aby jeho básně četli ti nejprostší („Nehledej pranic neobvyčejného / v mých slovech / jenom štávu, kterou vyroní / obnažený stvol“), nepodvoluje se požadavkům totalitních systémů na literaturu. Na adresu Komunistické strany Chile poznamenává: „Moje strana se naštěstí nikdy nestavěla proti žádnému vyjádření krásy“ (Neruda 1976: 245). Už sama neustálá přítomnost přírody, která jeho tvorbě dominuje, je nejsilněji procítitelná právě v individuu. Topos přírody je u Nerudy stále jakýmsi odvěkým světem zázraků a nepředvídatelnosti, kam se jedinec uchyluje v touze po kontemplaci. Individualitu zcela potlačenou ve prospěch kolektivu, tak, jak si to žádá východní idea socialistické kultury, u Nerudy nenajdeme, stejně tak jako prvoplánový optimismus, zakrývající nedostatky, mlčící o problémech a bolesti, hesla a fráze odvádějící od podstaty skutečně prožitého, či opuštění soukromého prostoru lyrického subjektu s jeho nejvnitřnějšími individuálními prožitky na úkor plytké všeobecnosti. Jen proto mohl básník, který se nehodlá vzdát svébytnosti vlastního světa, jak se utvářela od jeho dětství, světa, jehož středem je spíše lidství než lid a velmi často člověk, opuštěný ve svém utrpení, básník, který věří radosti, jen je-li opravdová a míří-li ke skutečnému smyslu, na samém sklonku roku 1949 napsat: „My nepřestaneme zpívat při bouřlivém víně / naší země: budeme si přitukávat s poháry podzimu / a zvuky kytary i naše mlčení budou hovořit / verši lásky, jazykem řek, které neexistují / zbožňovanými slokami, které nemají smysl“ (Neruda 1978: 428).

LITERATURA

GATTAI, Zélia

2011 *Zimní zahrada* (Praha: Velvyslanectví Brazílské federativní republiky)

KOHOUT, Pavel

1953 *Čas lásky a boje* (Praha: Mladá fronta)

MACURA, Vladimír

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

NERUDA, Pablo

1959 *Hrozny a vítr* (Praha: Naše vojsko)

1974 *Juliu Fučíkovi* (Praha: Československý spisovatel)

1976 *Vyznávám se, že jsem žil* (Praha: Svoboda)

1978 *Veliký zpěv* (Praha: Československý spisovatel)

PILÁŘ, Jan

1982 *Zelená růže* (Praha: Československý spisovatel)





varia



ZDE A NYNÍ, TADY A TEĎ

Zdeněk Brdek, *Obhájce moderního umění*. Praha, Akropolis 2017

PATRIK DUDEK

Publikace Zdeňka Brdka představuje zatím poslední titul etablované edice *Skrytá moderna*, která je již devátým rokem realizována na půdě pražského nakladatelství Akropolis (ve spolupráci s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy při FF UK v Praze a FF JU v Českých Budějovicích) a zaštiťována jmény Petra A. Bílka, Vladimíra Papouška a Filipa Tomáše. Jejich teze o tom, že „česká literární avantgarda je tradičně prezentována tvorbou jen několika dominujících osobností a už poměrně dlouho je v takové podobě součástí standardní školní výchovy, což, zdá se, činí z tohoto areálu zaprášené panoptikum čpící naftalínem,“ jakoby napřímo odkazovala k Nezvalově vysmívanému modelu o západní literatuře jako tzv. „muzeu vycpaných ptáků“, vůči němuž se jako čelný představitel avantgardy náležitě vymezoval. Iničiátoři a realizátoři edice v důsledku výše zmíněného usilují o nabourávání tradičních učebnicových schémat a mínění o české literární moderně a chtějí upozornit na diametrálně širší přesahy tradičně pojímaného kánonu zkoumaného období. Za cíl si pak kladou poukázat na rozpodstatněnost řeči avantgardy, na její nejednoznačnost a průchod mimo tradičně popisovaný prostor. Naopak odmítají tvrzení, že by měli zájem na vytváření nové hierarchizace v českých literárních dějinách; ba právě naopak – chtějí konfrontovat známé podoby dobové řeči moderny s podobami pozapomenutými (dosud nereflektovanými) a vytvořit tak nové povědomí o české modernistické literatuře, což z edice samo o sobě dělá jeden z nejpozoruhodnějších a nejdůležitějších počínů v současném českém literárněvědném bádání.

Skrytá moderna dosud defiluje jedenácti svazky, jejichž záběr je velmi různorodý. Je třeba v první řadě kvitovat především zdařilé reprinty *Revolučního sborníku Devětsil* a *Almanachu na rok 1914* (s doprovodnou studií), které působí jako vhodné substráty ostatních titulů obsahujících jak edici původních textů, tak obsáhlou studii k nim. První kategorii předložených svazků utváří povídkový soubor *Stromy a kamení* Dušana Paly (v *Druhém sešitě o existencialismu* považován Václavem Černým za jediný reprezentativní model existencialismu v české próze), sociální, eschatologicky laděný román *Vor medúzy* Arnošta Vaněčka (explicitně odkazující ke slavnému Géricaultovu obrazu) a *Román Olgy Barényi* – všechny doplněny maximalistickými studiemi Vladimíra Papouška. Uvedené tituly představují edici ucelených děl (spolu s domněle ztraceným *Rudým havranem* Jiřího Koláře – v rámci jednoho svazku doplněným ještě juvenilní skladbou *Nový Don Quijote* – s komentářem Marie Langerové). Druhou kategorii představují precizně zpracované antologie *Srdce a smrt* (vážící se k brněnské, expresionisticky laděné a devětsilsky antipodické Literární skupině), *Neplač, vstaň a střilej!* (týkající se opomíjené prózy české poválečné avantgardy, poněkud zastíněné bás-

nickými texty a programovými pamflety, z období 1919–1924, reprezentované jmény Č. Jeřábka, L. Blatného, V. Vančury, B. Vlčka aj.), *Femme fatale české avantgardy* (nabourání konvenčního chápání Marie Majerové jako neúprosné komunistky a spisovatelky socialistického realismu, glorifikující její meziválečné období prostoupené zarputilými feministickými snahami a ženským aktivismem) a *Automatická madona* (odkazující k surrealistické skupině Ra a tvořící tak reprezentativní pandán k proslulé pešatovské antologii *Skupina 42*). Titul Zdeňka Brdka (zakládající novou „třetí“ kategorii) však, jak se zdá, přistupuje k tématu edice z úplně jiné strany a dost možná určuje její potenciální budoucí směr. Vyhýbá se totiž tentokrát původní umělecké produkci a mapuje teoreticko-kritický vývoj jedné z největších autorit českého dvacátého století.

Již samotný název *Obhájce moderního umění* dává tušit, že je titul zasvěcen osobnosti mezinárodně uznávaného a vlivného teoretika a kritika Jindřicha Chalupického (jehož řeč nabírá největších kvalit především v původních esejích). Autor očividně odkazuje jak k brožurce samotného Chalupického s názvem *Smysl moderního umění* z roku 1944, tak k notoricky známému výboru z jeho textů *Obhajoba umění* (eds. Miroslav Červenka, Vladimír Karfík) z roku 1991, k čemuž se konec konců v úvodu ke knize nepřímou doznává. Publikace však neaspíruje na monografii mapující vývojové výkyvy a konstanty veřejné činnosti Jindřicha Chalupického, nýbrž „lustruje“ jeho kritickou činnost pevně usazenou v kontextu třicátých a čtyřicátých let 20. století, což jí umožňuje tematicky se zařadit právě do stanoveného záběru vymezeného Skrytou modernou (doplňující a variující tak v jistém smyslu Papouškův projekt *Dějiny nové moderny*). Právě v tomto období, na nějž se konec konců Brdek dlouhodobě badatelsky specializuje, se z Chalupického stává po boku Karla Teigehe, Václava Navrátila a Václava Černého jedna z nejoriginálnějších osobností na poli teoreticko-kritického uvažování o soudobém umění 20. století. V kontextu Brdkem vymezeného období je však Chalupického význam dnes doceňován téměř výlučně toliko v oblasti jeho inspirátorského vlivu na směřování Skupiny 42, a sice jako autora přelomové stati „Svět, v němž žijeme“ z roku 1942 (zřejmě pojaté jako kontradikce k Teigehe brožurám *Svět, který se směje* a *Svět, který voní*), zakončené formulací: „Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku.“ Tento inaugurační text skutečně výrazně napomohl ke „sjednocení“ Skupiny 42 (jejíž tvorba není oslavou technické civilizace, jak je často mylně uváděno, nýbrž především úsilím o obnovení vztahu člověka k přítomné skutečnosti s jejím následným poetickým vyjádřením) a pregnančně zobrazuje Chalupického přístup k modernímu umění, nicméně je především důsledkem Chalupického „vnitřní“ revize umění (zejména surrealismu) ve třicátých letech, na což se snaží Zdeněk Brdek právě ve své knize upozornit.

Název publikace snad ani nemohl být vybrán lépe, jelikož, jak známo, bytostným tématem Chalupeckého celoživotních myslitelských aktivit byla zejména otázka funkce moderního umění ve společnosti a tázání se po jeho smyslu. Jeho jméno je takřkajíc klíčem k suverénnímu uchopení fenoménu modernismu. Přestože se na počátku třicátých let věnuje nejprve literatuře a posléze přechází k výtvarnému umění (např. na stránkách *Světozoru* a *Samostatnosti*), od prvopočátku se u něj objevuje ambice přispět k vytváření duchovního prostředí, které technokratická civilizace zcela uvrhla do pozadí a jehož charakter se utápí v „amorfním kalu“ (tato strategie dosahuje svého vrcholného bodu v období druhé republiky a protektorátu). Brojil proti zformalizovanému náboženství a proti umění vyprazdňujícímu svůj vlastní obsah. Jeho devízou, kterou lze ocenit v dnešní době snad nejvíce, je především nevyčerpatelná (a nikdy nezpochybněná) víra v sílu a moc umění, jež konstituuje samotné limity poznání člověka ve světě, dává mu náležitou sebereflexi, vede jej k nutnému sebezpozorování. Otázka po místě umění v životě jednotlivce i společnosti tak Chalupeckého přivádí k hledání východiska z duchovní prázdnoty postklasické umělecké doby právě na základě umění; proto také obhájí jeho mnohost a zabývá se všemi jeho vrstvami, od výtvarného umění přesahuje k literatuře, estetice, antropologii, sociologii a filozofii. Poukazuje na objevnou funkci umění (přičí se mu samoučelnost), pohrdá módními trendy, ze své pozice neklade nároky pouze na umělce, jehož projev by měl být převážně osobního rázu, ale také na interpretační snahy kritika, u něž klade zvláštní důraz na tvůrčí aspekt takového výkonu. Chalupeckého uminěnost a zatvrzelá přesvědčenost o správném cíli jsou také mnohdy ilustrovatelné v jeho osobním životě, a sice přílišným nedbáním na vlastní existenční nesnáze (především po roce 1948 a 1968 – za normalizace ostatně bylo chystáno samizdatové vydání výboru z jeho děl, z něhož nakonec sešlo). V dobách nacismu i socialismu tvrdšíjné bránil moderní umění, navzdory zdogmatizované a ideologicky pomýlené kritice, která jej považovala za nemyslitelné. Teprve čas dal jeho názorům za pravdu. Snad nejlepší charakteristiku Chalupeckého boje za moderní umění, jakou znám, vyslovuje Jiří Šetlík: „Brojil netoliko proti měšťáckému akademismu, ale i proti sebeuspokojenému plytkému modernismu.“ To poukazuje také na skutečnost, že Chalupeckému byla vždy přednější otázka vztahu umění k člověku nad otázkou vztahu umění k politice. Již z těchto důvodů je pochopitelné, proč jej lze po právu označit za obránce moderního umění.

Kniha Zdeňka Brdka je zaměřena na první Chalupeckého tvůrčí etapu (léta 1930–1948), ohraničenou jeho aktivním vstupem do teoreticko-kritické činnosti až do roku 1948, kdy byl rozpuštěn Blok (tj. Syndikát výtvarných umělců, jehož byl v letech 1946–1948 tajemníkem) a zastaveno vydávání *Listů pro umění a filozofii*, jakožto i zabraňováno veškerým jeho publikačním aktivitám a snahám. Sám Brdek popisuje své výzkumné záměry takto: „V intencích chrono-logiky (aby byl položen základ pro případné navazující

badatelské projekty) se zaměřují na periodu 1930–1948.“ Je tudíž zřejmé, že na skutečně syntetizující monografii věnující se celku Chalupceckého díla (jako je tomu např. v nedávno vydaných pracích Ondřeje Sládka o Janu Mučkařovském či Pavla Janouška o Vladimíru Macurovi) si bude muset čtenář ještě počkat. Nutno ovšem říci, že předestřené období je Zdeňkem Brdkem zmapováno velmi soustředěně, přestože kvalita zpracování všech částí není vždy rovnoměrná.

Sledované období autor pragmaticky „rozbíjí“ na čtyři části, jejichž hraniční letopočty indikují dílčí změny v Chalupceckého aktuálním středobodu zájmu. První perioda je vymezena lety 1930–1933, v nichž se autor snaží vykreslit Chalupceckého hodnotící kritéria a náležitě popsat jeho odpor k avantgardě, zejména pak k surrealismu (na rozdíl od Václava Černého Chalupcecký zanedlouho v surrealismu vidí východisko moderního umění – oba ale v tuto chvíli kritizují především neúčast rozumových sil). Ve víru těchto názorů se nezdráhal jít ani proti takové autoritě, jakou byl F. X. Šalda, jehož v souvislosti s uznáním poetismu jako soupodstatné části českého literárního vývoje osočil z „naprostého zkreslení obrazu soudobé literatury“. Svá osobitě stanovená kritéria tvorby Chalupcecký nejvíce rozpoznává u výtvarníka Zdenka Rykra (jehož obdivné v recenzích korunuje na krále modernismu, zejména pak v oblasti průmyslové grafiky), u nějž nachází především dvě nejdůležitější složky: osobitost a původnost. Rykr pro něj navždy zůstane příkladem prototypu českého modernistického umělce. V letech 1934–1937, které představují druhou popisovanou periodu knihy, Brdek oprávněně poukazuje na Chalupceckého dočasný „exil“ v hájemství surrealismu. Urputně sice odmítá psychoanalýzu (v odkazu na Dalího a jeho nedogmatický přístup k surrealismu; paranoicko-kritická metoda jako protiklad bretonovského psychického automatismu), ale v umění volá po vzájemném doplňování se racionality a iracionality. Hřímá, že je třeba pozapomenout na vlastní já, umění podle něj musí podrývat bezpečí ustáleného a zautomatizovaného světa; klade důraz na kategorie otřesení a narušení (v souladu se Šklovského ozvláštněním a s Rimbaudovým jitrěním smyslů – Rimbaudova teze je ostatně „já je někdo jiný“). Za působivou lze považovat především část věnující se vztahu Chalupceckého vize k Teigovi, která je zajímavě rozpracována, nicméně komparace působí v mnoha ohledech plytce. Václav Černý zavrhuje surrealismus kvůli přemíře duchovnosti, Chalupcecký od něj nakonec ustupuje naopak v domněnku jejího nedostatku (navzdory tomu, že se i tak zabýval spíše autory, kteří nebyli součástí oficiálního surrealistického proudu, např. skupina *Le Grand Jeu* s Richardem Weinerem a Josefem Šimou). V souvislosti s pocíťovaným deficitem duchovnosti se pro Chalupceckého nadále stávají styčnými body metafyzika a spiritualita.

Třetí perioda, rámována lety 1938–1945, představuje pomyslné jádro publikace. Zamýšlí se nad Chalupceckého neplodnějším obdobím, v němž je pro něj prioritou oprostít se od okolní válečné situace a hluboce se zamýšlet nad

posláním umění, jehož postavantgardní situace je ideální příležitostí pro řešení vyvstálé duchovní krize. Opět se nelze ubránit srovnání s Václavem Černým, jenž byl spolu s Chalupeckým inspirátorem mladé české literatury, třebaže odlišným (Chalupecký formuje Skupinu 42 na podhoubí receptce angloamerické modernistické poezie, Černý iniciuje *Jarní almanach básnický 1940* a plně poskytuje bednářovcům publikační platformu *Kritického měsíčníku*). Zdeněk Brdek pro Chalupeckého východiska funkčně zavádí termín „metafyzického existencialismu“ užitý jako konstrukt pro popis kritikovy činnosti daného období. Kontinuálně jeho prostřednictvím čtenáře provází od počátku třicátých let, kdy je Chalupecký pohlcen zájmem o primitivismus a lidovou kulturu (svěbytné pojetí zejména zpochybňuje stav panenského lidství a vyzdvihuje úsilí o schopnost „pevného uchopení nestabilní lidské existence“), hovoří o pocítování krize moderního člověka a umění, kdy „racionalizace ústí do automatizace“ a nejistý člověk opuštěný náboženstvím přestává rozumět světu (Zdeněk Brdek s nástinem podob primitivismu napříč celým 20. stoletím vystoupil se svým příspěvkem v rámci šestého ročníku symposia Umění a kultury střední Evropy roku 2016 v Olomouci). Chalupecký usiluje o scelení, hněte jej fakt, že iracionální nedostatek způsobuje „dezintegraci člověka a skutečnosti“ (s. 51). Brdek nadále popisuje též chápání subjektu v průběhu uměleckého tvoření a upozorňuje na vztah Chalupeckého k bednářovcům na pozadí generační diskuze (vytýká jim zejména dualismus – oddělování formy od obsahu je pro něj nemyslitelné). Za nadmíru zajímavou považují zejména krátkou část knihy věnující se Chalupeckému vztahu k poezii Jiřího Ortena, kterou vnímal navýsost pozitivně (na rozdíl od produkce ostatních bednářovců). Brdek v náznaku poukazuje (třebaže lze v tomto směru upozornit na jeho studii o abjektu – viz *Česká literatura* 62, č. 1) na skutečnost, že Ortenova básnická řeč spíše souzní s některými aspekty nastíněnými Chalupeckým právě ve stati „Svět, v němž žijeme“ než s Bednářem programově propagovaným dualismem duše a těla. Bylo by zajímavé se právě na tuto skutečnost detailněji zaměřit (zejména přihlídneme-li k polemikám uveřejněným v rámci ineditního časopisu *Noc*) a vykreslit tak „spor o Ortena“ například také v kontextu pojetí Václava Černého jako „světce bez Boha“. Autor ale nadále hovoří také o názorových shodách mezi Chalupeckým a bednářovci, zejména ve vztahu k potřebám obrany moderního umění, které jsou pro Chalupeckého prioritou. V této souvislosti také rozebírá inspiraci Václavem Navrátillem. Čtvrtá perioda, vykreslená lety 1945–1948, popisuje zajímavé politické vztahy k umění (nadšení pro socialistickou ideu), které si Chalupecký začíná osvojovat. V kontextu široce zkoumaného období se mi však zdá, že tato perioda již Chalupeckého logicky spíše spojuje s jeho poúnorovou názorovou základnou, třebaže ještě rozpracovává dřívější postuláty.

V souladu se zaběhlými praktikami *Skryté moderny* je kniha zčásti pojata také jako antologie dosud knižně nepublikovaných patnácti textů Jindřicha

Chalupeckého (týkajících se jak literatury, tak výtvarného umění) z rozmezí let 1933–1948. Antologie vhodně koresponduje s předloženou studií v první části knihy; v mnoha případech také materiálově dotvrzuje autorova stanoviska (např. předložený rozhovor se Zdenkem Rykrem ilustrativně doplňuje autorovu tezi o Chalupeckého adoraci umělcovy osobnosti). Za slabinu výboru však pokládám ediční poznámku, v níž se autor nezmiňuje o faktech, které jej vedly k výběru právě oněch textů, a zaměřuje se pouze na formální a praktické aspekty edice. Některé texty, k nimž autor v textu explicitně odkazuje, tak nejsou do antologie zařazeny. Svazek zato obsahuje aktualizovanou bibliografii Chalupeckého textů zkoumaného období, díky níž jsou uvedené texty pro čtenáře snadno dohledatelné. Publikace celkově představuje velmi zdařilý pokus o zmapování počátků teoreticko-kritického myšlení Jindřicha Chalupeckého a vedle antologie, doplňující v úvodu zmíněné tituly z devadesátých let, pokládá pevný základní kámen pro případnou syntetizující monografii.

O KLASICÍCH ČESKÉ MODERNÍ PRÓZY A JEJICH VYKLADAČÍCH

Oleg Michajlovič Malevič, *V perspektivě desetiletí*. Přel. Iva Dvořáková, Eva Hermanová, Zdenka Kovářová, Hana Štěpánková a Jaroslav Tichý. Praha, Karolinum 2015

JAKUB VANÍČEK

V kruzích ruské slavistiky se během dvacátého století etablovalo několik znalců české literatury. Ať už poté z Ruska odešli, anebo působili na některé ze sovětských univerzit, jejich reflexe české literatury pomáhala ustavit obraz některých našich autorů. Platí to například pro Karla Čapka, jehož dílo ruskému i českému čtenáři přiblížil Sergej Nikolskij. Tentýž autor pak podněcoval celoživotní zájem bohemisty a překladatele Olega Michajloviče Maleviče (1928–2013). Právě Malevič, jehož studie v průběhu téměř pěti desítek let nevycházely pouze v Sovětském svazu, ale byly publikovány také například v *České literatuře* nebo *Literárním měsíčníku*, přitahuje zdá se v posledních letech pozornost české bohemistiky. Výbor z jeho studií, vydaný nedlouho po autorově smrti, je v pořadí druhým svazkem, v němž se Malevič českému čtenáři představuje v řadě dílčích studií jako znalec české literatury 19. a 20. století, jako komparatista uvažující projevy národních literatur v kontextu evropského vývoje a především jako specialista na vztahy mezi českou a ruskou literaturou. Jeho zájem se soustředil k několika tematickým okruhům a často se vracel k autorům, jejichž dílo důkladně prozkoumal: k Josefu a Karlu Čapkovi. Čapkům věnoval tři rusky psané monografické práce, jednu pak Vladislavu Vančurovi. U nás byly dosud vydány tituly *Bratři Čapkové* (1999), výbor studií *Osobitost české literatury. Paralely a konfrontace* (2009) a nejnověji druhý výbor nazvaný *V perspektivě desetiletí* (2015). Jeho editory jsou Aleš Haman a Radim Kopáč.

Sečteme-li počet textů publikovaných v obou výběrech, dostaneme se k číslu padesát. Porovnáme-li témata jednotlivých studií s bibliografickým rejstříkem, zjistíme, že obě knihy reprezentativně zastupují celek Malevičova díla v mnoha úrovních jeho badatelského zájmu. Ač by se na první pohled mohlo zdát, že Oleg Malevič byl zaměřen především na dílo bratří Čapků, neboť o něm nejčastěji psal, je překladal, opak je pravdou. Čapkovské práce byly pro Maleviče klíčové, neboť z nich vytěžil nepřeberný materiál ke komparaci jiných literárních děl, zároveň umožnily vést dílčí analytické sondy do textů mnoha jiných autorů. To ovšem není všechno – časté snahy o kontextualizaci čapkovského díla posílily Malevičovu schopnost pohybovat se na hranici dílčích interpretací a makroskopických syntéz, zahrnujících více či méně spřízněné autorské poetiky, a odvaha včlenit dílo toho či onoho autora do širšího celku. V důsledku tak sledujeme úvahy interpreta literárních dějin, který k jednotlivým textům shlíží z oné v titulu zmíněné „per-

spektivy“ a jemuž zároveň čtenářská zkušenost nedovoluje přizpůsobovat konkrétní umělecké projevy spekulativním vývojovým modelům.

Tento konkurenční princip interpretace, jednou omezený horizontem autorského díla, podruhé otevřený syntézám, se promítá i do koncepce obou zmíněných výborů. Zatímco svazek *Osobitost české literatury* pojednává spíše o vazbách mezi ruskou a českou literaturou, Haman s Kopáčem se zaměřili na studie uzavřených literárních odkazů. Rozdělili knihu do dvou oddílů: první z nich nese název „Teoretické texty“, druhý je věnován „Historickým textům“.

Studie, která svazek otevírá, je příspěvkem k translatologii, konkrétně k problému převodu básnických textů. Malevič se coby praktik dlouhodobě zabýval otázkou významové přesnosti a stanovení toho, do jaké míry může do překladu vstupovat subjekt překladatele (srov. rozhovor s Olegem Malevičem¹). Dilema, jež ho zde zajímá, je vytyčeno krajnostmi „objektivně-vědeckého“ překladu a překladu „subjektivně-autorského“. O tom, který z těchto přístupů lépe přiléhá originálu a dokáže naplno rozehrát rejstříky výchozího jazyka, lze rozhodnout pouze srovnáním konkrétních textů. Malevič tuto polaritu nezjednodušuje přitakáním některé z možností; že je mu ale přece jenom bližší „subjektivně-autorský“ přístup, dokládá opakovaným uznáním překladatelské metody Lubomíra Feldeka: „Směrodatný pro budoucnost je básník-překladatel takového druhu jako Lubomír Feldek. Feldek uznává nutnost vědeckého, informativního překladu, ale stejně jako Michael Gasparov paradoxně tvrdí, že je to překlad pro užší, elitní čtenářský kruh. Pro obyčejného čtenáře doporučuje překlad, který může vytvořit jen básník, překlad estetický a polemický, překlad, který zasahuje do dnešní literární situace obdobně tomu, jako velcí básníci zasahovali do literární situace minulosti“ (s. 21).

Zatímco ale otázky překladu Malevič řešil spíše okrajově, v centru jeho zájmu se častěji objevovala problematika vývoje žánrů. Značné úsilí pak autor věnoval žánru humoristické literatury. V předkládaném výboru se Malevič pokouší konstruovat genealogický scénář české humoristické literatury, a to ve vztahu k textům jinonárodních literatur, těch, které podle jeho úsudku výrazně ovlivnily český literární kánon. Počátek české humoristické literatury Malevič klade na počátek 40. let 19. století, kdy vychází novela *Pan amanuensís na venku* a kdy její autor zakládá humoristický almanach. Jako národní žánrové specifikum české literatury 19. století se záhy rozvíjí humoristická povídka. V textu „Tvářnosti smíchu aneb po stopách české humoristické povídky a novely“ jsou počátky české humoristické povídky rozděleny na dvě linie: první z nich rozvíjí umělecký odkaz K. H. Borovského („tradice alegorické, fantastické literatury“), druhá dostává životodárný

/1/ DOBIÁŠ, Dalibor. „O překladu, osobitosti české literatury a literární vědě“ (rozhovor s Olegem Malevičem), *Česká literatura* 58, č. 6, s. 767–782.

impuls v díle Jana Nerudy. Na Borovského později navazuje Svatopluk Čech, Nerudovo figurkaření ovládne a zdokonalí Ignát Herrmann. Poté se jednoznačná vodítka Malevičovi poněkud vytrácejí, a tak se už v jakési juxtaopozici opakovaně objevuje jméno Čapka-Choda, Haška, Basse, Vančury, Poláčka, Johna nebo Karla Čapka – ten je spolu s Haškem označen za vrchol celé tradice, za skvost, který „vyrostl z kvalitního a bohatého podhoubí“ (s. 24).

O významu Nerudových povídek Malevič psal častokrát; nejlépe ve stati „Jan Neruda a F. M. Dostojevskij“ z roku 1968, publikované ve svazku *Osobitost české literatury*. Malevič zde usuzuje, že v české kultuře 19. století můžeme vypozařovat několik „protichůdných faktorů, vyplývajících ze současné vyspělosti i zaostalosti českého společenského vědomí a kultury“. Ty můžeme pokládat za příčinu „neobjasněné anomálie rozvoje české literatury 19. století“ (s. 54) a ve srovnání s jinými literaturami opožděné vlny realismu. Vůči tomuto výkladu zaujal kritické stanovisko už Vladimír Svatoň v doslovu k *Osobitosti české literatury*, Oleg Malevič se jej později pokusil korigovat v rozhovoru otištěném na stránkách *České literatury*. Odhlédneme-li od jejich sporu, zda užívat termíny romantismus a realismus, a zaměříme-li se na nově publikované Malevičovy statě o humoristické literatuře, povšimneme si, že zde Malevič svou teoretickou úvahu na téma velmi sporného „kulturního opoždování“ vyvažuje hlubší analýzou Nerudova příspěvku k realistickému i humoristickému žánru. „Překážka ve vývoji“, daná údajně nedostatečnou dynamikou české společnosti, tu koncentruje tvůrčí energii Jana Nerudy do kratších literárních útvarů a přispívá tak ke vzniku „nejvýznamnější[ho] díl[a] české literatury devatenáctého století vůbec“, textu, který „se otevírá i uzavírá povídkami humoristickými“ (s. 24) – tedy *Povídkám malostranským*. Jejich humor „stejně jako humor Cervantese, Dickense, Gogola či Čechova nevyvolává jen bujarý smích, ale také úsměv „skrže slzy“, což je často citovaný paradox uváděný hned u několika autorů českého literárního kánonu. „Nerudova moudrá, dialogická, přesvědčivě lidská próza odhaluje tragikomiku běžného dne, ve věcech na první pohled nepodstatných odkrývá filozofické hlubiny“ (ibid.). Tutéž závažnost pro vývoj žánru humoristické literatury Malevič nachází v *Klapzubově jedenáctce*, Bassově „pohádce ze současnosti“, své místo tu pochopitelně najde i Vančurovo *Rozmarné léto*, prózy Karla Poláčka nebo sbírka povídek Jaromíra Johna *Dořini milenci a jiné kratochvíle*. Všichni jmenovaní jsou proto v předkládaném výboru pojednání v rámci samostatných studií, jejichž metoda se opírá především o interpretace konkrétních literárních děl.

Nelze si nepovšimnout, že jak v případě Nerudově, tak i u jiných autorů Malevič opakovaně zesiluje úzkou vazbu mezi literárním textem a „životem samotným“. Humoristický tón v realistickém umění, jehož se Malevič opakovaně dovolává, těsně přiléhá k předmětné skutečnosti a zároveň tuto skutečnost definuje. Od tohoto nároku bychom neměli odhlížet, naopak, chceme-li se dozvědět co nejvíce o tom, jak se naše literární kultura a její vliv na společ-

nost jevíly v prostředí ruské bohemistiky, měli bychom mu podřídit i čtení Malevičových příspěvků.

Výjimkou není ani studie věnovaná kritickému a literárněteoretickému dílu Vladislava Vančury vydanému v souboru *Řád nové tvorby*. Malevič se ve stati nazvané „Vladislav Vančura známý a neznámý“ (publikováno roku 1974 v *České literatuře*) pokouší interpretovat některé Vančurovy prózy na pozadí jeho vlastní teoretické produkce a zároveň na necelých třiceti stranách předkládá poměrně podrobnou analýzu vývoje Vančurova teoretického myšlení. To, že mu byl Vančura svými východisky blízký, je zřejmé; stejně tak nelze nad tímto textem ignorovat polemickou tendenci namířenou proti různým podobám marxisticky orientované literární kritiky. Přihlédneme-li k dataci vzniku textu, nepřekvapí nás, že tato polemika zůstává stále jakoby ve stadiu počátku. Nedomáhá se použití jednoduchých, ahistorických hodnotících soudů, spíše akcentuje rozpory, s nimiž se Vančura v různých fázích svého myšlení pokoušel vyrovnat. Nad prózami *Býti dělníkem*, *Cesta do světa* a *Pekař Jan Marhoul* Malevič poznamenává: „Dočasně se smích a fantazie podřizuje kázni. Kladné přijetí konstruktivismu, rozlišení mezi současnou ekonomičtější a účelnou organizací práce, inženýrským řemeslem, a kapitalistickou ‚organizací prospěchu‘ přivádí Vančuru ke zdůraznění konstruktivních složek díla na úkor hodnotových (etických, estetických)“ (s. 246). Jako protiklad tohoto tvrzení pak Malevič cituje z Vančurovy poznámky k tvorbě Karla Tomana publikované roku 1927: „Básnické dílo je magisterium ducha, je artificiální, je formální a (ovšem) ozývá se hlasy své země. Je vždy dokonalého tvaru a v určitém smyslu je vždy lidové“ (s. 248). Vančurovská studie zařazená do knihy *V perspektivě desetiletí* nás vrací k otázkám, které současná literární historie postavila na okraj svého zájmu. Oleg Malevič ve své analýze nabízí vhodné řešení; tam kde by jiný autor zvažoval, zda ideologický potenciál Vančurova psaní raději nezamlčet, volí Malevič konfrontační formu, tak aby zřetelně vyvstaly pseudomarxistické vulgarizace jeho díla, a to jako dobově příznačné stanovisko, jež je třeba neustále podrobovat kritickému soudu. Díky tomu může být Vančurovo myšlení inspirativní i dnes, nepůsobí jako souhrn „poznatelných nutností“, ale zachovává si svou platnost v otázce nanejvýš ošidné: jak korigovat záležitosti umění aktuálními potřebami společnosti. Lze doufat, že další vydanou knihou Olega Maleviče bude jeho monografická práce věnovaná právě Vladislavu Vančurovi.

Už vančurovský příspěvek svědčí o zvláštní pozici, kterou si Malevič udržoval ve vztahu k české bohemistice. V době, kdy se Milan Blahynka pokoušel upevnit Vančurovu pozici tendenčním výkladem, usiluje Malevič o to, postihnout vnitřní rozpor Vančurova díla – tedy přesně onu dynamiku, díky níž toto dílo nebylo možné přehlédnout ani v dobách nepřilíš nakloněných marxisticky orientovaným autorům a kritikům. A opět: jde tu zejména o jeho „vnější“ pozici. Čtyřicet let po vančurovské monografii Malevič vydává řadu

studií věnovaných humoru a satíře. V době, kdy u nás vrcholí zájem o pražský strukturalismus a fenomenologická, objektivizující východiska, zkoumá Malevič ve stati z roku 2003 „Ještě jednou o Švejkovi aneb byl Hašek modernista?“ reflexi Haškova opus magnum a dochází k pozoruhodným výsledkům. Už Milan Kundera se podle Maleviče svou interpretací *Osudů dobrého vojáka Švejka* dostal do „rozporu se skutečným Haškovým záměrem“. Ten Malevič odvozuje například z Haškova tvrzení v předmluvě ke Švejkovi: „Je to historický obraz určité doby.“ Na Kunderu později navázali například Karel Hausenblas, Bohumil Doležal nebo Zdeněk Mathauser, když se pokusili „reduk[ovat] Švejka na čistě vypravěčskou funkci“ (s. 132). Vyvrcholením tohoto přístupu byla monografie Přemysla Blažíčka *Haškův Švejk* z roku 1991. S ní také Malevič polemizuje, zvláště pak s autorovým tvrzením, že nemůžeme Haškův román řadit mezi protiválečnou literaturu.

Jak jsem dovedl už výše, pro Malevičovo uvažování o literatuře je příznačný moment sepětí literárního artefaktu a životní situace, v níž je tento artefakt produkován. A není to jen Neruda nebo Vančura; tentýž požadavek Malevič uplatňuje v interpretacích textů bratří Čapků nebo Ludvíka Vaculíka. Bylo by proto zvláštní, kdyby se tuto vazbu nepokusil obhájit i v případě Jaroslava Haška, autora, kterého jen stěží můžeme oddělit od jeho vyhraněných politických názorů a četných aktivistických identit. Srovnávali Blažíček Haškova Švejka s jinými protiválečnými romány a vyvozuje-li, že v Haškově případě se o klasický protiválečný román nejedná, namítá mu Malevič, že toto žánrové vymezení nepřipadně zužuje. „Blažíček považuje za možné spatřovat protiválečný román jedině v tom díle, které je protkáno protimilitaristickými invektivami, tedy pouze v románu publicistické orientace. Když se podobné invektivy vyskytují přímo v autorském textu *Osudů* či je vyslovuje dobrovolník Marek, označuje je Blažíček za necharakteristické pro poetiku románu“ (s. 133). Nechci zde Malevičovu polemiku s Blažíčkem soudit, nicméně znovu naznačím, že právě ona svědčí o Malevičově odstupu od českého prostředí. Pokud bylo třeba demontovat do krajnosti vyhnané výklady Haškova díla sloužící především vnější ideji historického materialismu, dělo se tak mnohdy za cenu opačných krajností. Troufám si tvrdit, že ve zmíněném Malevičově příspěvku se podařilo vystihnout úskalí takové analýzy, která od „vnějších“ zadání odhlíží a spokojuje se s hledáním intence textu. Je pak už jen pozoruhodným dovětkem zvoleného kritického postoje, když se také Malevičův výklad vychyluje do extrému: autor se totiž dovolává Sergeje Nikolského, který ve své práci „záměrně překračuje rámec textu“ a hledá „prototyp hlavního Haškova hrdiny“ (s. 138). Tím také odvrací pozornost od literárního díla k hypotetickým životním peripetiím Jaroslava Haška v Sovětském svazu, přičemž samotnou studii uzavírá moralizujícím citátem, zaznamenaným E. A. Longenem: „Myslím, že se stane umění v ne-daleké budoucnosti mocným činitelem. A nejpotřebnějšími budou umělci, kteří projeví veliký lidský názor na život a půjdou bezohledně za pravdou“

(s. 140). I Malevič vyrůstal ze své doby, i jeho chápání přímého vztahu mezi literaturou a skutečností naráží na mantinely dobových ideologií.

Rok po této haškovské studii Malevič publikuje stať „Karel Poláček, čeští satirikové vůbec a válka se satirou v Čechách“, přednesenou na pátém poláckovském sympoziu v Rychnově nad Kněžnou. Opět se zde rýsuje pozice kritika novější bohemistické produkce. Bohužel jen rýsuje, ke skutečnému prohloubení polemiky nedojde a autor si vystačí s výše zmíněnými interpretacemi Milana Kundery a především pak Přemysla Blažíčka. Jako doklad „války“, kterou čeští bohemisté satíře vypsali, slouží Malevičovi anotace konference, na níž svůj příspěvek přednesl.

Malevičovu knihu *V perspektivě desetiletí* uzavírají texty o Bohumilu Hrabalovi, Ladislavu Fuksovi, Ludvíku Vaculíkovi, Pavlu Kohoutovi, Janu Trefulskovi a Ivanu Klímovi. Všechny byly publikovány až po roce 1989 a vyjma biograficky laděných příspěvků k dílu Ludvíka Vaculíka a Pavla Kohouta se jedná spíše už jen o interpretační sumy románových obsahů. Ačkoli nemůžeme popřít autorovu snahu postihnout „současnou“ československou beletrii, stěží můžeme novější texty srovnávat se studiemi, v nichž se zaměřoval na autory publikující především v době mezi dvěma válkami.

Jako celek působí předkládaný výběr do jisté míry jako doplněk k dříve vydané *Osobitosti*. Znovu však opakuji, že bez tohoto doplňku by obraz Malevičova zkoumání zůstal torzovitý, snad až příliš spekulativně vyhocený. A jakkoli se mohou texty publikované *V perspektivě desetiletí* zdát převážně interpretační, málo orientované k literární teorii, zůstávají před námi jako doklad čtenářské věrnosti primárním literárním textům, jako práce navrstvená dlouhodobým zájmem o literaturu ve značné šíři jejích funkcí.

Závěrem je nutné připomenout, že kniha prošla precizní ediční přípravou Aleše Hamana a Radima Kopáče. Texty přeložili Iva Dvořáková, Eva Hermanová, Zdenka Kovářová, Hana Štěpánková a Jaroslav Tichý, bibliografii, vydanou již jako součást *Osobitosti české literatury*, doplnil a aktualizoval Josef Schwarz.

NEJZDAŘILEJŠÍ Z TROJICE HAŠKOLOGICKÝCH PŘÍRŮSTKŮ

Annalisa Cosentino, *Chvála blbosti. Z Prahy do Irkutska a zpět v patnácti stech povídkách a jednom románu*. Praha, Vydavatelství FF UK 2017

Jiří Hrabal (ed.), *Švejk ve střední Evropě*. Olomouc, Vydavatelství FF UP 2016

František A. Podhajský (ed.), *Fikce Jaroslava Haška*. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR 2016

ERIK GILK

Do velkého haškovského výročí, které připadne na rok 2023, kdy uplyne sto čtyřicet let od spisovatelova narození a jedno století od jeho předčasné smrti, zbývá poměrně dlouhá doba. Přesto jsme mohli v poslední době zaznamenat hned trojici titulů relevantní odborné literatury, jež se snaží přinést nové poznatky o životě a díle Jaroslava Haška.

Začneme jedinou (individuální) monografií, jejíž autorkou je přední italská bohemistka působící v Římě (dříve dlouhá léta v Udine) Annalisa Cosentino. Kniha je sice dosti útlá, zato má efektní název: *Chvála blbosti. Z Prahy do Irkutska a zpět v patnácti stech povídkách a jednom románu*. Nejedná se vlastně o původní práci, rozsáhlá studie totiž vyšla před třemi lety jako komentář k badatelčinu výběru Haškových textů včetně *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války* v jejím novém překladu. Z toho důvodu představuje text Cosentino jakýsi základní vhled do Haškova života a díla, sice velmi erudovaný a prameny pečlivě podložený, avšak určený spíše pro italského než pro českého poučeného čtenáře. Pro toho bude objevná snad jen desetistránková kapitola uvádějící jako jeden z možných inspiračních zdrojů pro postavu Švejka americký kolportážní román pro děti a mládež z konce 19. století. Jednalo se o žánr tzv. dime novels, amerických paralel fejetonních románů a knížek lidového čtení, často s krvavým nebo sentimentálním námětem. Badatelka se zaměřila především na román M. V. Fullerové Victorové, který vyšel česky v roce 1894 pod názvem *Z pamětí malého dareby* a Hašek jej tedy mohl znát.

Oba další přírůstky představují žánr kolektivní monografie, který se v posledních letech v humanitních vědách doslova rozmohl, zároveň ale naznačují, že mezi nimi mohou být propastné rozdíly. Ten první, vydaný za redakce Jiřího Hrabala pod titulem *Švejk ve střední Evropě*, shrnuje příspěvky přednesené na stejnojmenném sympoziu konaném v Olomouci v březnu 2015. Jakkoliv zastřešující téma působí jako jednoznačné vymezení a na první pohled nedovoluje příliš velkou variabilitu statí, opak je bohužel pravdou. Vedle několika málo příspěvků zkoumajících charakteristiku a modelaci Haškova ústředního hrdiny stejně jako jeho genezi, se jedná především

o povšechnou sumarizaci vztahu Švejka k nejrůznějším evropským národům a jejich literaturám (slovenská, polská, slovinská, maďarská, bulharská, lužická a dokonce kašubská), případně letmé zhodnocení několika překladů do těchto jazyků. Z nejpozoruhodnějších referátů byl naneštěstí do knihy zařazen pouze vtipný příspěvek Petra A. Bílka o sémantice švejkovských obrazů a parafrází v současných restauracích, ty další (z pera Blanky Čínátlové, Vladimíra Novotného či Michaela Špírita) bychom zde hledali marně. Není vyloučeno, že stejně jako posledně jmenovaný badatel dali také ostatní přednost publikování svého příspěvku v jiné publikaci (Špiritův příspěvek „Jak válčí Švejk“ vyšel v druhém svazku řady *Kultura a totalita*, který byl věnován právě tématu války). Tato skutečnost má rovněž svoji výpovědní hodnotu a svědčí o nepřilíh vysokém kreditu pojednávané publikace.

Naopak *Fikce Jaroslava Haška*, jak zní název ústředního recenzovaného svazku, jež vyšly pod redakční taktovkou Františka A. Podhajského, představují kompaktní celek převážně analytických, a nikoliv přehledových studií. Svědčí o tom mimo jiné skutečnost, že publikace obsahuje pouze dvanáct statí, zatímco předchozí titul je tvořen čtrnácti články při téměř polovičním rozsahu. Na celistvosti souboru se jistě podepsala poměrně jasná linie výzkumu fikčních světů Haškových textů, a to jak jeho povídek a nedokončeného románu, tak také kabaretních skečů a beletristické publicistiky sestávající z cestopisných črt, agitačních fejetonů či série článků o dějinách parodické Strany mírného pokroku v mezích zákona. Značná pozornost je věnována rovněž divadelním a filmovým adaptacím Švejka. Druhou výhodou je příslušnost většiny příspěvatelů k jednomu pracovišti, na němž se vybranými problémy jistě zabývali ve vzájemné diskuzi a dlouhodoběji (z kmenového Ústavu pro českou literaturu AV ČR pocházejí celé dvě třetiny autorů). Promyšlenost celého svazku dokládá konání haškovského kolokvia už v lednu 2015 (tedy dva měsíce před olomouckým sympoziem), na němž autoři „narýsovali kostru naší knihy a otestovali pracovní verze jednotlivých kapitol“ (s. 10), jak se píše v úvodní poznámce.

Vstupní stať editora svazku Františka A. Podhajského „Jaroslav Hašek a literární věda“ začíná nanejvýš příhodně. Je v ní zprostředkován týmový výzkum britských psychiatrů, kteří začátkem nového tisíciletí diagnostikovali jednání některých literárních postav, mezi jinými rovněž Švejka. Na základě jeho obsedantního vyhýbání se boji zavedli nový druh duševní poruchy a vymysleli pro něj termín „syndrom dobrého vojáka Švejka, zkráceně Švejkózu“ (s. 15). Při čtení těchto slov se neodbytně vtírá pocit, že badatel nás zcela po haškovsku vodí za nos a originálním způsobem nás mystifikuje. Opak je ovšem pravdou, tento výzkum se opravdu odehrál, a dokonce na mezinárodní psychiatrické platformě vyvolal seriózní diskuzi týkající se charakteru Haškovy literární postavy a jeho případných psychických dysfunkcí. Předseda České lékařské společnosti Jaroslav Blahoš obeznámil britské publikum s problematikou českých dějin a konstatoval, že

ve Švejkově případě se nejedná o duševní poruchu, ale o filozofický přístup k životu, „švejismus“. Tento vstup zcela neotřele poukazuje na dobře známou skutečnost, že Švejk je proslulou a doslova fenomenální postavou české literatury 20. století, jakkoliv bychom neočekávali, do jak vzdálených společenskovědních a medicínských oborů pronikne, a navíc s takovými odbornými nuancemi.

Navazující článek Jana Staňka „Neodbytnost masky: Hašek ve vzpomínkách“ konfrontuje autorův obraz v nespočetných textech pamětníků a badatelů vycházejících často z podrobného studia jeho pozůstalosti. Dochází přitom k nijak překvapivému závěru, že spisovatel užíval rafinovaných sebestylizačních projevů a figur, a i přes některé shodné prvky vyplývající z memoárů považuje za nesmírně obtížné, ne-li nemožné sestavit Haškovův psychosomatický profil.

Zdeněk Hrbata se ve svém příspěvku zamýšlí nad Haškovými cestovními povídkami, které byly souhrnně vydány ve svazku Haškových spisů *Črty, povídky a humoresky z cest* (1955). V popředí jeho zájmu je jednak jejich příslušnost k cestopisné literatuře, jednak zdroje Haškovy groteskní komiky, která již v těchto raných textech nabývá svých specifických rysů a stane se konstantní součástí Haškovy autorské poetiky.

Předmětem článku Tomáše Kačera je jediná, byť poměrně známá Haškova předválečná povídka „Trampoty pana Tenkráta“. Jeho analýza se soustředí na umělecké postupy, které autor používá pro rozkrytí mechanismů maloměstských konvencí. Vedle zjevné komičnosti založené taktéž i na výsměšné nápodobě schematicky pojaté humoristické povídky vyzdvihuje společensko-kritickou rovinu textu, kdy vyniká „Haškova ironická imitace středostavovských názorů a praktik a jeho nelichotivá zpráva o člověku, který si nechá vše líbit“ (s. 90).

Jak už bývá u Ondřeje Sládka zvykem, nabízí ve svém příspěvku velmi precizní narativní analýzu doprovázenou grafickým schématem. Jejím předmětem je povídka „Šťastný domov“, publikovaná původně roku 1911 v časopisu *Karikatury* pod pseudonymem Antonín Kočka. Sládek dochází mimo jiné k závěru, že Haškova takřka všudypřítomná ironie má mnohdy hodnotící charakter, a to vedle svých typických projevů, jako jsou zesměšnění, využití kontrastu, rozvedení některých situací ad absurdum a nastolení distance či nadhledu.

Další dvě studie pojednávající o *Dějínách strany mírného pokroku v mezích zákona* a Haškových předválečných divadelních hrách z pera Františka A. Podhajského a Pavla Janouška se poměrně kriticky vyrovnávají s dosavadní ediční praxí obou textových korpusů. Vyzbrojeni poctivým studiem Haškovy literární pozůstalosti a znalostmi nezveřejněných materiálů oprávněně konstatují, že by se mělo přistoupit ke skutečně kritickému vydání výše zmíněných děl založenému na důkladné textové rekonstrukci. Podařilo se jim tedy, že by se mělo přistoupit ke skutečně kritickému vydání výše zmíněných děl založenému na důkladné textové rekonstrukci. Podařilo se jim tedy, že by se mělo přistoupit ke skutečně kritickému vydání výše zmíněných děl založenému na důkladné textové rekonstrukci. Podařilo se jim tedy, že by se mělo přistoupit ke skutečně kritickému vydání výše zmíněných děl založenému na důkladné textové rekonstrukci.

a kanonický ráz již vzhledem k tomu, že za tvůrce života nebyly knižně vydány a neexistuje tudíž vydání poslední ruky.

Petr Steiner zůstává věrný své dominantní badatelské metodě esejisticky zasazující českou literaturu do politických souvislostí, když se zabývá Haškovými propagandistickými texty z jeho rudoarmějského období. Reflexi této krátké, leč významné etapy Haškova života se věnuje rovněž Bohumil Fořt, ovšem prostřednictvím výzkumu vlastní beletrie, totiž prozaického cyklu *Velitelem města Bugulmy*. Brněnský teoretik v souvislosti se zjevnými paralelami narativu a autorova života upozorňuje na výhody i nebezpečí a limity mimetického či biografického čtení těchto Haškových textů.

Jestliže jsou znalci Švejkových osudů za světové války přesvědčeni, že nic nového už se o postavě a románu nedá vypovědět, protože už bylo všechno napsáno, pak je studie Václava Parise vyvede z omylu. Příspěvek s jednoduchým názvem „Osudy a encyklopedie“ pojednává o encyklopedičnosti Haškova nedokončeného románu hned ze tří různých úhlů pohledu. Jednak je podle badatele román satirou soudobé biopolitiky zasahující snad všechny složky byrokratického režimu pozdního Rakouska-Uherska. Dále lze jako encyklopedický označit způsob vyprávění, který nevynechá jedinou figuru vyskytující se v románu, aby o ní nepodal informace, navíc Švejkovy anekdotické historky zasahují neuvěřitelné množství dalších postav, jimiž se Haškovi daří budovat vskutku univerzální sociologickou výpověď o stavu tehdejší společnosti. A za třetí se může Haškovo opus magnum jevit jako jeho osobní encyklopedie, do níž shromáždil veškeré svoje životní zkušenosti.

Poslední dva články z pera Aleše Merenuse a Radomíra D. Kokeše komparativně-chronologicky sledují – v případě prvně jmenovaného dosud snad nejzevrubněji – adaptace švejkovského románu na divadelních prknech a filmových plátnech.

Celá publikace *Fikce Jaroslava Haška* je nesena v čtenářsky vstřícném stylu, na hony vzdáleném odbornickému ptydepe, které radikálně snižuje sdělnost nejednoho literárněvědného textu dnes vydávaného. Z námi nastíněného srovnání, stejně jako z disproporce textového rozsahu, jaký jsme jednotlivým publikacím věnovali, zřetelně vyplývá, kterou z nich považujeme jako jedinou za plnohodnotný příspěvek k haškologickému bádání.

ZEMŘEL LUBOMÍR DOLEŽEL

* 3. 10. 1922, Lesnice, okr. Šumperk

† 28. 1. 2017, Verona, Itálie

Literární teoretik, spoluzakladatel teorie fikčních světů, naratolog a sémiotik – těmito charakteristikami bývá nejčastěji definováno mnoholeté, plodné působení Lubomíra Doležela na poli světového myšlení o literatuře. Třebaže podobný výčet odborné profilace představuje nedílnou součást biogramu každého představitele libovolného vědního oboru současnosti, v Doleželově případě neslouží pouze formálnímu vymezení okruhu jeho zájmů, ale jako u málokterého literárního badatele představuje skutečný rozsah jeho nepřehlédnutelného přínosu v uvedených oblastech reflexe literární tvorby.

Doleželovy životní osudy v mnohém sledují typickou cestu středoevropského intelektuála 20. stoletím. Po maturitě roku 1941 nastoupil jako prodávač a účetní v šumperském železářství. Za účast v odboji byl zatčen a vězněn. Po válce studoval českou a ruskou filologii na FF UK v Praze (1945–1949; později tamtéž získal vědeckou kandidaturu, 1958). Pracoval v Ústavu pro jazyk český (1953–1965) a v Ústavu pro českou literaturu ČAV (1968). V letech 1965–1968 působil jako hostující profesor na University of Michigan. Na konci roku 1968 odešel s rodinou do emigrace. Usadil se v Torontu, kde na tamní univerzitě roku 1969 nastoupil na pozici profesora českého jazyka a literatury, později profesora srovnávací literatury (1982). Rozvíjel zde především vlastní koncepci možných světů aplikovanou na literární texty, ale věnoval se také literární stylistice, matematické lingvistice či narativní sémantice. Roku 1988 byl emeritován, nadále však přednášel a hostoval na významných akademických pracovištích po celém světě. V posledních letech života často pobýval v Česku.

Mezi publikace, v nichž Doležel postupně soustředil sumu svého teoretického přístupu k literatuře, patří *Narativní způsoby v české literatuře* (anglicky 1973, česky 1993 a 2014), *Kapitoly z dějin strukturální poetiky* (anglicky 1990, česky 2000), *Heterocosmica: Fikce a možné světy* (anglicky 1998, česky 2003) či *Fikce a historie v období postmoderny* (česky 2008, anglicky 2010). Vedle prací odborných mu u nás vyšla také kniha *Život s literaturou: Vzpomínky a rozhovory* (2013) a autobiografický román *Poločas rozpadu* (2016).

Martin Lukáš

ZA FRANTIŠKEM VALOUCHEM

* 28. 4. 1935, Olšany, okr. Šumperk

† 7. 1. 2017, Olomouc



Odešel historik, bohemista, editor, literární kritik a vědec, vysokoškolský pedagog, básník a prozaik. Odešel tak, jak žil: nenápadně, bez halasu. Docent, kandidát věd, doktor filozofie, František Valouch. Na Filozofické fakultě UP v Olomouci studoval na přelomu 50. a 60. let, tamtéž následovala jeho interní aspirantura a od roku 1968 působení na katedře bohemistiky a slavistiky na pozici odborného asistenta. Mimořádně úspěšný začátek Valouchovy pedagogické a badatelské kariéry (1969 PhDr. za práci *Dvě čapkovské kapitoly*, 1970 CSc. za disertaci *Česká poezie v období Mnichova*) zbrzdila normalizace, habilitovat se mohl až v roce 1991 prací *Studie z české poezie*. Nedlouho poté nastoupil na katedru teorie a dějin dramatických umění, jeho posledním pracovištěm byla v letech 1999–2009 katedra žurnalistiky. Z desítek Valouchem připravených edičních projektů připomeňme alespoň ten první *Emilian Glocar: Olomoucká elegie* (1970, s Františkem Spurným) a poslední *Marie von Ebner Eschenbach. Život a dílo* (1999).

František Valouch byl také básník, a ne ledajaký. Od roku 1960, kdy mu v časopise *Host do domu* publikovali první verše, vydal pouze dvě básnické sbírky osobní, přírodní a kontemplativní lyriky, *Přibližování* (1978) a *Honorrář za hříchy* (1990). Knih poezie však mohl nepochybně publikovat mnohem více, ale úvahy a pobídky v tomto směru odrážel s vědoucím a pokorným pousmáním: Proč zrovna já bych měl ještě víc navršovat tu nedozírnou a nepřebornou horu knih? Když odcházel z fakulty na důchodový odpočinek, přece jen neodolal a publikoval svou poslední knihu, ovšem nikoli básnickou, jak prozrazuje její podtitul *deníkové zápisky, úvahy, vzpomínky* (2010). *Kombinované techniky života* ilustracemi doprovodil spisovatel, literární vědec a výtvarník Ludvík Kundera, přičemž vzájemná korespondence a rozhovory oněch dvou všestranných osobností představují gros publikace. V dalších chronologicky řazených záznamech Valouch reflektuje tvorbu nejružnějších básníků a prozaiků a vzpomíná na své působení na FF UP.

František Valouch byl nenápadný, skromný, ale charismatický člověk, jak vědí všichni, kteří se s ním potkali v některé roli z úvodního (neúplného) výčtu. Není nás málo, kteří na Tebe nezapomeneme, Františku.

Lubomír Machala

K RIZIKŮM A ÚSKALÍM RECENZNÍHO VÝKONU

K RECENZI ANETY DAMBORSKÉ MONOGRAFIE O WŁADYSŁAWU
SIKOROVÍ¹

LIBOR MARTINEK

V Bohemica Olomucensia 1/2016 se objevila recenze Mgr. Anety Damborské mojí knižní monografie o spisovateli z polské národnostní menšiny na českém Těšínsku Władysławu Sikorovi. Ta byla vydána díky sponzoringu českotěšínské tiskárny Finidr s.r.o., která vydala knihu v nákladu 200 kusů a s předem dohodnutým rozsahem do cca 150 stran (ve výsledku má 151 s.) a to do konce roku 2015 (externího grafika jsem si zaplatil sám). Zároveň šlo o první publikaci v rámci edice Spisovatelé Těšínska opavského nakladatelství Literature & Sciences, která je určena především zájemcům z řad čtenářské veřejnosti o literaturu z tohoto příhraničního regionu (jako druhý svazek této edice vyšla v r. 2016 monografie o Henryku Jasieczkovi). Tato edice doplňuje dřívější regionální edici Osobnosti Slezska, která je zaměřena širěji a kterou iniciovala Matice slezská v Opavě, avšak ta je po personálních změnách ve vedení organizace spíše v útlumu, každopádně jsem jednal již dříve s jejím bývalým předsedou Ing. Vlastimilem Kočvarou o možnosti připravit několik autorských monografií o spisovatelích z česko-polského pohraničí právě pro tuto jejich edici. Výsledkem tedy byla autorská monografie, která je určena laické veřejnosti, zčásti odborné veřejnosti, pokud se někdo této problematice věnuje podobně jako autor těchto řádků. Míním tím zejména čtenáře z polské národnostní menšiny na Těšínsku, kteří jsou vesměs bilingvní do té míry, že bez problémů recipují české texty určené českým čtenářům, a to nikoli jen z regionu, ale šíře i z celé republiky, kteří o takové téma projeví zájem (vím o tom, že se i takoví čtenáři našli), institucím z regionu i mimo něj (školy, knihovny apod.). S ohledem na implikovaného čtenáře jsem proto přeložil všechny polské citáty do češtiny (až na jednu výjimku, kterou byla vydavatelská recenze brněnské polonistky a slavistky polského původu prof. Krystyny Kardyni-Pelikánové, tu jsem doplnil do obsahu takříkajíc na poslední chvíli – k otázce časového presu se ještě dostanu – a překlad by si nutně vyžadoval její autorizaci, na což již nebyl čas). Co se týče termínu vydání monografie, dlužno říci, že jsem usiloval „stihnout to před Pánem Bohem“, abych parafrázoval titul románu polské spisovatelky Hanny Krall, což se mi podařilo, kniha vyšla několik měsíců před smrtí W. Sikory (22. 10. 2015).

/1/ Reakci Libora Martinka na recenzi Anety Damborské otiskujeme po důkladném uvážení a oproti běžné redakční praxi bez jakéhokoliv zásahu či úpravy.

Kniha byla doplněna všemi potřebnými metatexty, mj. Summary, Streszczenie, Prameny, Literatura, Ediční poznámka, Lektorské posudky, Jmenný rejstřík, které jsou třeba MŠMT požadovány k uznání knihy jako odborné monografie (souhlasím s recenzentkou, že bylo možné ještě něco přidat kvůli lepší orientaci čtenáře, avšak text by se tím rozrostl o další stránky; například uvádění autorovy bibliografie mimo rubriku Prameny by bylo duplicitní, ale dejme tomu vhodné pro knihovníky). Nicméně nešlo o publikaci vydanou univerzitou a určenou hlavně odborníkům v rámci jakéhosi úzkého, specificky vyhraněného a, řekněme, akademického čtenářského *milieu* a vnitřního recepčního okruhu, tudíž v podstatě omezeného oběhu (cirkulace) publikace. Neběželo ani o vytištěnou disertační práci, kde by se recenzentkou postrádané metatexty měly nacházet z hlediska požadavků na takovou práci kladených. Přesto recenzentka od počátku přistupovala k této skromné brožurce mající hlavně osvětových charakter jako k právě takovému typu zdroje.

K recenzi Damborské bych podotkl, že jde v jejím případě o značně rigorózní přístup hodnocení, jenž by se hodil na publikaci trochu jiného typu. Například mi není jasné, proč má čtenář v úvodu o autorovi jako spisovatelské osobnosti číst něco o tom, komu je kniha určena? Podle mne je to redundantní a poslání knihy je stručně objasněno v ediční poznámce. Také nechápu, proč recenzentce scházelo *expressis verbis* vyjádření v úvodu, že je Sikora „polský spisovatel“, což snad každý čtenář pozná podle titulu, pak když knihu jenom otevře, navíc je to patrné z autorova jazyka, jímž píše, rodinných poměrů, studií apod. Kdyby byl W. Sikora bilingvní spisovatel jako třeba básník a aforista Ing. Lech Przeczek z Třince, tak to zdůrazním a na příslušném místě o tvůrčím bilingvismu v této menšinové literatuře pojednám, jelikož jsem se touto problematikou také poměrně výrazně zabýval. Nevím, proč bych nemohl novináře Jacka Sikoru označit za „pozoruhodného“ básníka, když jde o autora několika dobře hodnocených sbírek poezie v polštině, asi nejvýraznějšího básníka své generace, tj. polsky píšících autorů z českého Těšínska. Překladatelsky jsem se podílel na dvojjazyčné sbírce Jacka Sikory *Za póžno na wiosnę – Příliš pozdě na jaro* (2007) a napsal k ní doslov; sbírka se dočkala pozitivních kritických ohlasů u nás i v Polsku (L. Muška – měsíčník *Akord* v Brně, P. Voňka – revue *Psí víno* v Praze, K. Kaszper – měsíčník *Zwrot* v Českém Těšíně, I. Mikrut – měsíčník *Śląsk* v Katovicích). Jacek Sikora je řazen do kontextu generace nazývané podle antologie polských autorů z českého Těšínska *Spotkanie* (Ostrava 1985).

Pak se v recenzi vyskytují další neporozumění, například problematice regionalismu, když se autorka podivuje nad skutečností, že nevedu ostrou čáru mezi tím, která díla jsou ještě regionální a která jsou již nadregionální nebo univerzální. Takhle to, s prominutím, nalajnovat opravdu nelze. Stejně není možné zcela přesně rozlišit například to, které motivy kam patří, aniž bych se tohoto úkolu ujal nějakou násilnou formou, jak paradoxně (jednou něco

chce přísně lišit, podruhé zase nikoli) sugeruje recenzentka. Zde jsem se přidržel koncepce univerzitního opolského badatele prof. Alfreda Wolneho, jak správně recenzentka podotýká, ale tu jsem pochopitelně modifikoval s ohledem na konkrétní případ Sikorova díla. Damborská si patrně neuvědomuje, že záleží primárně na tom, do jakého kontextu se motivy zapojují, jinak by tuto výhradu neměla. Potíže s motivy nemají badatelé jen s takovou osnovou, jakou si zvolil Wolny a kterou jsem parafrázoval, ale o určité tendenci k „osmózám“ tohoto nejmenšího stavebního tematického prvku prozrazují třeba pokusy o tematickou a motivickou analýzu díla Ladislava Fukse, kterých se v poslední době vyrojilo v rámci literárněvědného diskurzu hned několik a jejichž autoři s tím těžce zápasí.

Pak si recenzentka z hlediska neznalosti problematiky nevěděla úplně rady s použitou terminologií. Například polský pojem Zaolzie není možné překládat jako Záolší, byť se řeka oficiálně nazývá Olše, ale jde o pohled z polské strany za řeku Olzu (jak se tok nazývá polsky, ale i původně, Olše je název přidělený uměle českými administrátory); takže Záolším by byla míněna polská část Těšínska, zatímco v našem případě by šlo o jakési Předolší (geograficky, etnograficky, kulturně a politicky se pojmy české Těšínsko a Záolží rovněž nepřekrývají). Kritička také shledává nepřesnost v mém vyjádření „autor vypráví“. Inu, vypráví vypravěč, jak se jistě dozvěděla na přednáškách z naratologie, ovšem autor nejen vypráví (například v první osobě), ale také zobrazuje, ba dokonce líčí (tento pojem ovšem nemají strukturalisté v lásce). Takový přístup mi přijde jako dogmatické aplikování vyčtených či naučených pouček v rámci literárněkritického diskurzu, ale zároveň to vypovídá o recenzentčině dosud malé odborné zkušenosti. Jistě – velikost kritika se měří jeho nároky, jak napsal Ilja Hurník v parodii jednoho Čapkova apokryfu v souboru *Trubači z Jericha*, ale nemám dojem, že by bylo třeba shledávat až tolik nedostatků v této méj skromné monografii o W. Sikorovi, primárně určené zájemcům z řad veřejnosti (nikoli kabinetním vědcům, jelikož o Sikorovi nikdo na bohemistice, dokonce ani na polonistice učit nebude snad s výjimkou ostravského dr. Zdeňka Smolky v rámci jeho přednášek o regionální literatuře na širším Ostravsku). Z rozsahových důvodů nebylo ani možné se analyticko-interpretačně věnovat Sikorovým jednotlivým dílům podrobněji, spokojil jsem se tedy s pojednáním především o žánrové, formální, kompoziční, jazykové, tematické, motivické problematice s občasnými komparativními postřehy. Další vhledy by zabraly cca 100 stran textu (na to nebyl čas a ani prostředky), abych s tím byl pak sám spokojen, ovšem s ohledem na implikovaného čtenáře to nebylo nutné, takže snad příště a při jiné příležitosti třeba podpořené kýženým grantovým projektem. Každopádně jsem rád, že se knize o W. Sikorovi dostalo dalšího ohlasu, když se k ní již vyjádřili například S. Tabol v slavistickém periodiku *Studia Slavica – Slovanské studie*, M. Hrabal v *Kulturních novinách*, I. Harák v *Dobré adrese*, J. Chrobák v *Textech*, Sz. Broda v *Těšínsku*, Cz. Rudnik ve *Zwrotu*,

K. Taľuť v katovickém časopise *Nowa Biblioteka*, U. Kowalska v poznaňském časopise *Slavia Occidentalis*, L. Engelking v krakovských *Kontekstach Kultury*, M. Taneski v nitranském *Litikonu*, podle nichž je tato studie obsahově a metodologicky dobře zvládnutá. Nejsem ani přehnaně nesebekritický vůči námitkám literární kritičky, bohužel chabě zdůvodněným. Jistě jde v případě A. Damborské o výbornou studentku a doktorandku, jejíhož názoru si vážím, pouze mi přišlo místy přemrštěné, jak říká české přísloví, jít s kanónem na vrabce, tedy na brožurku o jednom místním těšínském spisovateli napsanou „ku pokrzepieniu serc“ aplikovat těžkou literárněvědnou a teoretickou tonáž. Mojí chybou ovšem je, že jsem měl zájem na tom, aby byla tato knížka recenzována v tak prestižním literárněvědném časopise, jaký *Bohemica Olomucensia* bezesporu představuje.

Pokud je Aneta Damborská v závěru svého příspěvku přesvědčena o tom, že moje monografie o W. Sikorovi v edici Spisovatelé Těšínska nebude inspirovat další potenciální autory, kteří by se zajisté měli poučit z mých chyb, tak se mylí, jiní nezaujatí recenzenti takový názor nezastávají a já si stojím na svém. A proč by měla být tato dosud mně neznámá doktorandka vůči mé studii zaujatá? Jelikož byla proti mně poštvána jedním olomouckým literárním vědcem, který blokuje zveřejnění mých odborných příspěvků coby jejich (tzv. anonymní) oponent v jistých literárněvědných sbornících a časopisech z důvodů pro mne naprosto nepochopitelných a nepřijatelných.



Bohemica Olomucensia
Časopis pro bohemistická a mezioborová studia
Ročník 9 (2017)
Číslo 1 – Litteraria

Redakce:

prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc. (vedoucí redaktor)
doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.
doc. Mgr. Miroslav Vepřek, Ph.D.
Mgr. Darina Hradilová, Ph.D.
Mgr. Jakub Vaníček (tajemník redakce)
Mgr. Tomáš Franta (technický redaktor)

Korektury: Bc. Martina Víchová
Návrh obálky: Mgr. Martina Šviráková
Sazba: Mgr. Tomáš Franta

Příspěvky prošly dvojím anonymním recenzním řízením.

Vydala Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
tř. Svobody 26
771 80 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
tř. Svobody 26, 771 80 Olomouc
e-mail: jakub.vanicek01@upol.cz | tomas.franta@upol.cz

Olomouc 2017

MK ČR E 18600
ISSN 1803-876X

Vychází 2krát ročně.