

SYMPOSIANA

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

BOHEMICA OLOMUCENSIA

OLMOUC 2009

[illegible]

Recenzenti:

doc. PhDr. Jiří Kudrnáč, CSc.

doc. PhDr. Jiří Poláček, CSc.

OBSAH

EDITORIAL (Erik Gilk) 9

PŘÍSPĚVKY PŘEDNESENÉ NA ČTVRTÉM SYMPOZIU ČESKÁ KULTURA A UMĚNÍ VE 20. STOLETÍ

INGEBORG FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ: Patří k nám? Úvahy o ideologických a metodologických důvodech vytěsnění německy psané literatury z Moravy a Čech, z korpusu české národní literatury	13
DANIEL SOUKUP: Hebrejské písemnictví a jeho místo v dějinách starší české literatury (Literárně historiografický příspěvek)	21
DOBRAVA MOLDANOVÁ: Ženské psaní v mužském kánonu	31
VIKTOR VELEK: Svatováclavské hudební památky 20. století jako dokumenty politických, kulturních, náboženských a nacionálních střetů	41
PAVEL ZAHŘÁDKA: Vysoké versus populární umění	49
PAVEL JANOUŠEK: My a oni, naše a jejich v myšlení o literatuře	64
EERO BALK: Přítel utlačovaných národů Karl Emil Franzos a Češi	71
JOSEPH N. ROSTINSKY: Negace orientalismu v exotické tvorbě Jana Havlasy	74
VLADIMÍR JUST: Středoevropský kabaret jako multikulturní prostor. K historii a proměnám konotací jednoho pojmu	80
MARCEL FORGÁČ: Sémantické paralely textů Franza Kafku a francúzskeho existencializmu	87
JIŘÍ PECHAR: Milena Jesenská a Franz Kafka	94
JAROSLAV MED: Konflikt tradicionalismu a revolučnosti	99
NATALIA CHUVELEVA: Hledání „společného jmenovatele“ (na základě úvah Karla Čapka)	103

BLANKA HEMELÍKOVÁ: Pacientka dr. Hegla ve veselém plážovém kompletu (Časopis Eva na pozadí populárních časopisů pro ženy)	108
JANA KOLÁŘOVÁ: František Zavřel proti všem	117
RADEK MALÝ: Rimbaud, Trakl a jejich překladatelé – překvapivá paralela k úloze a vlivu překladatele ve vývoji a recepci moderní poezie	122
LUDVÍK VÁCLAVEK: Olomouc a dva německé hlasy	133
MARCELA MIKULOVÁ: Transformácia autobiografie do populárnej štruktúry (J. Jesenský: Demokrati)	137
PETR BEDNÁŘÍK: Nacionalismus a antisemitismus v české kinematografii v období druhé republiky	145
KAMILA PŘIKRYLOVÁ: Ovlivnila emigrace dílo Jana Čepa?	150
ZUZANA ZEMANOVÁ: Jazz a beat. Střet hudby a generací v české literatuře šedesátých let	154
ALENA PŘIBÁŇOVÁ: Nalezeno v překladu. Anglické verze Škvoreckého románů Příběh inženýra lidských duší a Scherzo Capriccioso	158
HELENA KOSKOVÁ: Exil jako kontakt a konflikt kultur	165
ALEŠ HAMAN: Národní a nadnárodní prvky v díle Milana Kundery	173
JOANNA CZAPLIŇSKA: Mezi postmoderností a pornografií – případ Jana Křesadla	178
JAKUB CHROBÁK: Dialekt jako specifická gramatika vnímání. Nad knihami U počátků vod Jana Kobzáně a Sekyra Ludvíka Vaculíka	184
HANA BEDNÁŘÍKOVÁ: Ďurišinovo pojetí meziliterárnosti jako kulturního fenoménu	189
PAVEL JANÁČEK: Chaos bez hranic. Populární beletristé normalizačního období v devadesátých letech	192
TATJANA LAZORČÁKOVÁ: Ruská režijní škola v českém divadle	207
ANŽELINA PENČEVA – VLADIMIR PENČEV: Slovanskost Čechů – od samozřejmosti k vnitřní konfliktnosti. S přihlédnutím k reflexi problematiky v nejnovější české próze	212
DMITRIJ POLJAKOV – SERGEJ SKORVID: „Ohlas písní českých“ v Rusku dříve a dnes	219
VLADIMÍR NOVOTNÝ: Postmoderní variace v rozmarných morálkách Miloše Urbana	234

TOMÁŠ KAVÁLEK: Konflikt gotické kultury a kultury dvacátého století v Sedmikostelí Miloše Urbana	240
EVA FORMÁNKOVÁ: Z Prahy až na Maltu. Velké dějiny prizmatem ikon populární kultury	245
MÁRTON BEKE: Překládání jako zápas mezi jazyky. O české literatuře v maďarštině	250
JIŘÍ HRABAL: Postava „Jugoslávce“ v současné české povídce. Pokus o kulturně-naratologický pohled	256
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	263

VARIA

LUBOMÍR MACHALA: Ex libris (autointerview)	272
JANA KOLÁŘOVÁ: Olomoucké aktivity Literárněvědné společnosti od prosince 2008 do května 2009	278
RESUMÉ	283

CONTENTS

EDITORIAL (Erik Gilk)	9
-----------------------	---

CONTRIBUTIONS TO FOURTH SYMPOSIUM OF THE CZECH CULTURE AND ART IN THE 20TH CENTURY

INGEBORG FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ: Can They Belong to Us? The Reflections of the Ideological and Methodological Reasons of the Displacement of the Moravia and Bohemia Literature Written in German out of the Corpus of Czech National literature	13
DANIEL SOUKUP: Hebrew Literature and its Place in the History of Older Czech Literature (Literary-historiographic Excursion)	21
DOBRAVA MOLDANOVÁ: Writing of Women within Canon of Men	31
VIKTOR VELEK: The Saint Wenceslas's Musical Reminders of the 20 th Century as the Documents of Political, Cultural, Religious and Nationalist Clashes	41
PAVEL Zahrádka: High versus Popular Art	49
PAVEL JANOUŠEK: Us and Them. Our and Their Way of Understanding Literature	64
EERO BALK: Friend of Oppressed Nations Karl Emil Franzos and the Czechs	71
JOSEPH N. ROSTINSKY: The Negation of Orientalism in the Exotic Writings of Jan Havlasa	74
VLADIMÍR JUST: Central European Cabaret as Multicultural Space (Some Notes to the History and Changes in Connotations of One Phenomenon)	80
MARCEL FORGÁČ: Semantic Parallel of Kafka's Lyrics and French Existentialism	87
JIRÍ PECHAR: Milena Jesenská and Franz Kafka	94
JAROSLAV MED: The Conflict between Traditionalism and Revolutionary Spirit	99
NATALIA CHUVELEVA: Searching for the Shared Denominator (Based on Karel Čapek's Reflections)	103

BLANKA HEMELÍKOVÁ: The Patient of Dr. Hegl in a Lovely Beachwear. The Magazine "Eva" at the Background of Popular Magazines for Women	108
JANA KOLÁŘOVÁ: František Zavřel Against All	117
RADEK MALÝ: Rimbaud, Trakl and Their Translators – a Surprising Parallel. On the Role and Influence of Translator in the History and Apprehension of the World's Modern Poetry	122
LUDVÍK VÁCLAVEK: Olomouc and Two German Voices	133
MARCELA MIKULOVÁ: The Transformation of Autobiography into a Popular Texture	137
PETR BEDNAŘÍK: Nationalism and Anti-semitism in the Czech Cinematography in the Period of the Second Republic	145
KAMILA PŘIKRYLOVÁ: Did Emigration Influence the Work of Jan Čep?	150
ZUZANA ZEMANOVÁ: Jazz and Beat Music: The Music and Generation Gap in Czech Prose in 1960's	154
ALENA PŘIBÁŇOVÁ: Found in Translation (Some Notes on English Versions of Skvorecký's Novels Příběh inženýra lidských duší and Scherzo capriccioso)	158
HELENA KOSKOVÁ: Exile and the Special Problems of Contact and Conflict within Different Cultures	165
ALEŠ HAMAN: National and Supranational Elements in the Work of Milan Kundera	173
JOANNA CZAPLIŇSKA: Between Pornography and Postmodernism – Case of Jan Křesadlo	178
JAKUB CHROBÁK: Dialect – Specific Kind of Perception. Reading Books "U počátků vod" by Jan Kobzán and "Sekyra" by Ludvík Vaculík	184
HANA BEDNAŘÍKOVÁ: The Conception of Midst-literariness as a Cultural Phenomenon by Dionýz Ďurišin	189
PAVEL JANÁČEK: Chaos without Borders (The Popular Fiction Writers of Normalization Period in the 1990s)	192
TATJANA LAZORČÁKOVÁ: The Russian School of Stage Direction in the Czech Theatre in 1990's of the 20 th Century	207
ANŽELINA PENČEVA – VLADIMIR PENČEV: Slavic Identity of Czechs – from Immanent Nature to Inner Conflict (with Point to the Reflection of the Problems in the Contemporary Czech Prose)	212
DMITRIJ POLJAKOV – SERGEJ SKORVID: "Ohlas písní českých" in Russia Earlier and at Present	219
VLADIMÍR NOVOTNÝ: Postmodern Variations in the Horrors of Miloš Urban	234

TOMÁŠ KAVÁLEK: The Conflict of Gothic Culture and Culture of 20 th Century in Miloš Urban's Novel Sedmikostelí	240
EVA FORMÁNKOVÁ: From Prague up to Malta	245
MÁRTON BEKE: Translation as a Fight between Languages. On Czech Literature in Hungarian	250
JIRÍ HRABAL: The Character of a "Yugoslav" in the Contemporary Czech Short Story: An Attempt at a Cultural-narratological Perspective	256
PHOTO GALLERY	263

VARIA

LUBOMÍR MACHALA: Ex libris (autointerview)	272
JANA KOLÁŘOVÁ: On the Doings of the Olomouc Branch of Literary Theoretical Society from December 2008 to May 2009	278
SUMMARY	283

EDITORIAL

ERIK GILK

Druhé číslo úvodního ročníku čtvrtletníku *Bohemica Olomucensia* je zároveň pilotním svazkem jeho specifické řady Symposiana, v níž budou prezentovány písemné podoby příspěvků z vědeckých konferencí a sympózií, pořádaných katedrou bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. *Bohemica Olomucensia (Symposiana)* tak mimo jiné nahradí sborníkovou řadu Moravica Symposiana, jež každoročně přinášela referáty ze symposia Česká kultura a umění 20. století. Toto široce koncipované, interdisciplinárně zaměřené sympozium se zrodilo z popudu vedoucího už jmenovaného olomouckého bohemistického pracoviště Lubomíra Machaly a následná dohoda s ředitelem pražského Ústavu pro českou literaturu Pavlem Janouškem dala vzniknout paralele k plzeňským sympóziím, jež přinášejí nejnovější výzkumné sondy z české kultury 19. století.

Vzhledem k tomu, že 20. století již představuje rovněž celistvý, historicky uzavřený celek, mohli pořadatelé zorganizovat první tematicky vymezené sympozium nedlouho po skončení 20. věku, tedy v březnu 2005. Sympozium neslo podtitul *Ideologie a imaginace* a vztahovalo se ke dvěma fenoménům, které uplynulé století poznamenaly snad ve všech aspektech a v celém rozsahu. O rok později se účastníci věnovali tématu *Obraz dějin v umění*, na třetím sympoziu *Omyly a objevy v umění* se badatelé soustředili na otázky vztahu uměleckého díla a jeho recepce. Setkání *Kontakty a konflikty kultur* v roce 2008 bylo zaměřeno na nejrůznější projevy multikulturnosti

v umění. Téma pro letošní, jubilejní pátý ročník jsme vytkli podnázvem *Umělecký experiment* a v roce 2010 se bude naše pozornost ubírat směrem k *Mýtům, mystifikacím a kontrafaktuální historii*.

Během poměrně krátké doby se z olomouckých sympózií podařilo vytvořit prestižní vědecká setkání, o čemž svědčí mimo jiné jejich personální obsazení, na němž se nemalou měrou podílejí zahraniční účastníci, a také jejich reflexe v zákulisí a především v odborných periodikách.

Toto číslo časopisu *Bohemica Olomucensia* tedy přináší bezmála čtyřicet příspěvků ze symposia věnovaného vzájemným kontaktům a konfliktům kultur, které proběhlo 11. a 12. října 2008. Tematicky šlo prozatím snad o nejrozevřenější sympoziu, čemuž odpovídá i pestrost jednotlivých příspěvků. Ty se pohybují v bohaté škále metodologické, problémové, žánrové, zkrátka obecně diskurzní. Proto jsme se rozhodli publikovat stati v jednom bloku a nedělit je do oddílů, pouze jsme přistoupili k jejich seřazení podle časově-tematického klíče. Doufáme, že příspěvky tak budou spolu lépe rezonovat a vytvoří se příznivější prostředí pro jejich vzájemnou komunikaci při čtenářské recepci.

Bohemica Olomucensia 2 (Symposiana) uzavírá oddíl Varia s texty bilancujícími aktivitu olomoucké pobočky Literárněvědné společnosti od prosince 2008 do května 2009, popřípadě se ohlížejícími za třemi lety trvání autorských čtení a besed uskutečňovaných pod názvem Ex libris.



PŘÍSPĚVKY PŘEDNESENÉ
NA ČTVRTÉM SYMPOZIU
ČESKÁ KULTURA A UMĚNÍ
VE 20. STOLETÍ

věnovaném tématu *Kontakty a konflikty kultur*

Symposium se uskutečnilo ve dnech 11. a 12. března 2008 na půdě
Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci za spolupředatelství
Katedry bohemistiky FF UP a Ústavu pro českou literaturu AV ČR.

PATŘÍ K NÁM?

ÚVAHY O IDEOLOGICKÝCH A METODOLOGICKÝCH DŮVODECH VYTĚSNĚNÍ NĚMECKY PSANÉ LITERATURY Z MORAVY A ČECH, Z KORPUSU ČESKÉ NÁRODNÍ LITERATURY

INGEBORG FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ

I. Čím menší je literatura – a česká literatura je samozřejmě (měřena literaturou americkou, anglickou, francouzskou, ruskou, polskou, italskou, německou) literatura „malá“, ¹ tím důležitější jsou pro ni, pro její autory i její literární dějepisce kontakty s ostatním literárním světem (to zejména pro autory) a jejich registrování (to zejména pro literární historiky), a tím fatálnější je – vice versa – „zašancování“ se před okolním světem (třeba ve jménu národní ideologie či přehledné glotocentrické korpusové systematiky).

Kdy, v jakých obdobích a historických či literárně-historických epochách, a proč, ve jménu jaké ideje či ideologie, pod tlakem jakých socio-politických událostí, se česká literatura otevírala či uzavírala světu, snad registruje české literární dějepisectví, aniž se dnes už vyhýbá být i tabuizovaným, „nepříjemným“ zónám. Stejně tak podstatnou otázkou ovšem je, kdy a proč se samotná literární historiografie české provenience otevírala či uzavírala světu. Pro mě jako germanistku (která se převážně zabývá **německou** literaturou z Moravy a Čech) je podstatná především otázka po tom, jakým způsobem vnímala, registrovala, akceptovala či neakceptovala česká literární historiografie literaturu německou, především německy psanou literaturu vzniknuvší na našem území.

Dnes už je snad dostatečně – a nechvalně – známo, že uplynulých čtyřicet let komunistické politické i kulturní hegemonie s sebou neslo (kromě jiných katastrof) také téměř absolutní tabuizaci, zamlčení tématu a existence německé/rakouské a židovské kultury z Moravy a Čech.² V krátké peripetii pražského jara vrhla česká germanistika všechny své síly na výzkum pražské německé literatury: Zápas germanistů kolem Eduarda Goldstückerova „o Kafku“ se stal integrální součástí zápasu celé české intelektuální komunity o svobodné, necenzurované, ne-

1 O tom již Franz Kafka ve svých deníkových zápiscích z 25. a 27. 12. 1911, kterouž známou pasáž o literatuře české a literatuře jidiš chybně přeložili/interpretovali (záměna jidiš a jüdisch) Deleuze a Guattari a na chybném překladu založili svou sociologicko-dekonstruktivní teorii „malých/minoritních literatur“. Na oba teoretiky podobně pochybným způsobem v novější době navazuje zejména berlínský Christian Jäger – srv. Opletalová, V.: *Rec. ke Christian Jäger: Minorität Literatur, Stifter-Jahrbuch*, 2007, č. 21, s. 205nn.

2 Ludvík Václavek mi vyprávěl historku, že někdy v sedmdesátých letech při jedné z pravidelných konferencí Historická Olomouc (tedy konferencí o městě, jehož kulturu tvořili až hluboko do 20. století vedle Čechů i Němci/Rakušané a Židé) nebylo v jediném referátu jediným slovem zmíněno cokoli německého (či židovského). Jeden z odvážných posluchačů komentoval výsledky konference takto: „*Aha, takže Němce jsme vystěhovali z Olomouce už 1812.*“

socialisticky-realistické umění a jeho svobodný výzkum.³ Tanky varšavského paktu pod svými pásy pohřbily nejen politické, nýbrž i tyto výzkumné ambice. Na dlouhých dvacet let normalizace byl pak jakýkoli výzkum německé literatury z Moravy a Čech tabu, vládnoucí garnituře suspektní a víceméně zakázaný. Díky společnému zájmu o Kafku lehoučce pootevřená dvířka mezi bohemistikou a germanistikou se zase zaklapla. Ke snaze komunistických kulturtrágrů, „chránit občany socialistického státu před ideologickými výstřelky zahnívajícího kapitalismu“ (jak se – podle nich – vtělovaly do děl Kafkových) se přidal státně doktrinovaný antisemitismus (halící se do hávu antisionismu) a pokleslý český nacionalismus, který reálné dějiny česko-německého prostoru Moravy a Čech nahradil omíláním trivializovaných historických mýtů a klišé (zrodilých se v 19. století), jejichž hlavní linií byl (vedle pokrokového sociálního zápasu lidových/proletářských vrstev proti panskému útlaku všeho druhu) zápas češství proti německu, zápas, z něhož vítězně a očištěn vzešel český národ. („Raději se chci s českou sedlků snieti, než cesařovnu německú ženú jmieti“).⁴ Je jasné, že v této atmosféře nebylo pomýšlení na nějaký otevřený výzkum německé či židovské literatury z Čech (ten probíhal jen velmi soukromě a tajně za zamčenými dveřmi, jen díky osobní statečnosti některých učitelů i na této fakultě); i intelektuálním elitám bylo vědomí o kdysi silné německé, rakouské a židovské kulturní komponentě českých zemí, vědomí středoevropských souvislostí vytěsněno z hlavy. Německá literatura a kultura z Moravy a Čech byla en gros – snad s několika výjimkami z literatury pražské⁵ – hlava nehlava, bez ohledu na dobu vzniku, na obsah a ideové zaměření, obdařena nálepkou či spíše stigmatem „sudeťácká literatura“ – a sahat na ni bylo (a je mnohdy dodneška) považováno za nemorální, zrádné, přinejmenším zbytečné, degutantní.

Dnes, po roce 1989, zdá se být situace lepší: bádání o německé, rakouské a židovské kultuře našich zemí bývá dokonce tu a tam podpořeno státními penězi (GA ČR), bohemisté při výzkumu i při výuce zmiňují i česko-německé a česko-židovské vztahy; už jen skutečnost, že germanistka smí promluvit – dokonce jako jedna z prvních v pořadí – na bohemistické konferenci, je znamením blýskání na lepší časy – a daly by se uvést další desítky příkladů pozitivního vývoje, kdy se česká intelektuální veřejnost a také česká bohemistika otevírají – ne snad přímo okolnímu světu – leč onomu paralelnímu světu německé/rakouské kultury našeho prostoru. Ale lepší časy mohou být i vratké a vrtkavé a možná jsou už i za námi: nejenže je každá snaha o seriózní výzkum rušena a poškozována siláckými řečmi na nejvyšší politické scéně tu i onde (o Benešových dekretech, o chronologické následnosti jednotlivých úderů a historických křivd, o pomnících, o vhodnosti či nevhodnosti cest těch či oněch hodnostářů na takové a jiné festivaly atd. – ovšem na to jsme už zvyklí), nýbrž v posledních letech se rušivě přidává i další nepříznivý faktor: mizení němčiny z Čech. Zatímco se tento

3 Politicky snad méně závažnou, ale přesto paralelní událostí, kdy se kolem pražských německých záležitostí semkla česká intelektuální elita, je zajímavý zápas z konce dvacátých let 20. století (zajímavý zvláště pro nás, olomoucké, kteří jsme si popálili prsty o habilitační kauzu Pavera) o habilitační řízení Josefa Kórnera, germanisty německé pražské univerzity, rodáka z jihomoravského Rohatce, který coby dlouhodobý kontrahent tehdejšího guru pražské německé germanistiky, Augusta Sauera, byl právě Sauerem coby habilitand odmítnut. Na jeho obranu tehdy vystoupili Josef Janko, Vojtěch Jiráč, Otokar Fischer, F. X. Šalda. Srov. Krolop, K.: Ein Pionierprojekt aber keine Pionierleistung. In: *Brücken* 2004, s. 276 n.

4 Jistě není náhoda, že film o Oldřichovi a Boženě se točil v roce 1984, na vrcholu normalizační éry.

5 S jistou shovívavostí se pohlíželo na pražské německé autory „levicové“, Egona Erwina Kische, Louise Fűrnberga, Rudolfa Fuchse, F. C. Weiskopfa – o nich se smělo mluvit na konferencích, dokonce bylo možné o nich publikovat.

proces⁶ v rovině čistě komunikační jeví jako zcela přirozený a v historii se opakující jev vyklížení pozic původní *lingua francae* – němčiny nové *lingue francae* – angličtiny, proti němuž nemá smysl se nijak ohrazovat ani bojovat, jeví se mizení němčiny z Čech z hlediska kulturní historie jako nebezpečný proces zanechávající dramatické trhliny a specifické nevratné následky, proti němuž naopak nutno bojovat se vši rozhodností. V zemích střední Evropy s původně silným podílem německé/rakouské kultury totiž mizí spolu s němčinou i podstatná část vlastní národní kultury, dějin, myšlení, umění – kteréž disciplíny lidského ducha se v českých zemích vyvíjely až do poloviny 20. století vždy v závislosti na německé/rakouské kultuře (ať už šlo o závislost sympatetickou či o nepřátelské tření).

V klasických univerzitních humanitních oborech, např. ve filozofii, sociologii, estetice již nemožno vyučovat o dějinách německé filozofie, německého sociologického a estetického myšlení, neboť frekventanti kurzů nechtou německy (a zdaleka ne všechna stěžejní díla jsou přeložena do češtiny); absolventi oboru historie/archivnictví nejsou „použitelní“ pro čtení německých archiválií (které tvoří podstatnou část sbírek českých archivů), bohemisté by znovu mohli upadnout do – již naznačeného – stereotypu vykládání dějin české literatury jen v úzkém národním kontextu (podobně jako v době normalizace, teď ovšem již nikoli pod tlakem komunistické ideologie, nýbrž proto, že studenti nerozumějí německy), česká germanistika jako vědní disciplína hrozí zaniknout: pod tlakem ekonomicko-utilitaristického myšlení nabízí většina germanistických institucí již jen pragmatické a aplikované disciplíny, nikoli vědní obor jako takový a k němu příslušný výzkum, specifický filologický přístup k jazyku, který zná a zkoumá i jiné funkce jazyka než pouze funkce komunikativní. Současně hrozí, že kulturně-politická práce minulých let od roku 1989 přijde vniveč.

II. Při zkoumání problematiky akceptace německy psané literatury z Moravy a Čech českou literární historiografií se ovšem nepohybujeme jen na poli ideologickém, nýbrž i na poli metodologickém. Literární dějepisectví je tu i onde od dob Herdrových, Schleglových, Jahnových, Grimmových (onde), od dob Jungmannových (tu) věrno glotocentrickému principu, který praví, že objektem zkoumání národní literární historie jsou díla psaná v národním jazyce, že tedy – jinými slovy – českým spisovatelem je člověk píšící česky a německým zase člověk píšící německy. Tento jednoduchý, a proto tak snadno použitelný a zdánlivě nepochybný princip, formuloval pro českou literaturu Josef Jungmann 1806 ve statí *O jazyku českém* v Hlasateli českém, použiv přitom mnoha citátů z Johanna Gottlieba Fichta a Friedricha Ludwiga Jahna (oba jsou známi jako otcové německého romantického nacionalismu.) Stejně známo je – anebo snad začíná být – že právě literatura z Moravy a Čech odhaluje glotocentrický princip jako nedokonalý, neschopný postihnout písemnictví tohoto prostoru v celé jeho šíři, v posledku jako ideologický konstrukt poplatný době svého vzniku. Neboť jak uplatnit glotocentrický

6 Doložitelný např. statistikami MŠMT, které ilustrují kontinuálně klesající zájem o německý jazyk, klesající počet žáků a z něho plynoucí klesající počet studentů středních a vysokých škol se specializací na německý jazyk:

2002/03: základní školy: angličtina: 473 (tisíc žáků učících se angličtině), němčina 245 (tisíc žáků učících se němčině), střední školy: A 362, N 311, VŠ A 68, N 30;

2004/05: ZŠ A: 667, N 186, SŠ A 389, N 299, VŠ A 85, N 35;

2006/07: ZŠ A 578, N 148, SŠ A 414, N 277, VŠ A 100, N 35.

Diskrepance mezi počtem žáků učících se německy na ZŠ (245) a SŠ (311) znamená, že na SŠ přibírá mnoho studentů němčinu jako druhý jazyk (stejně tak na VŠ), začínají s ní tedy od základů a nedosáhnou patrně vyšší úrovně než B2. Z toho plyne, že zásadně ubývá uživatelů německého jazyka nejvyšší úrovně (C1 a C2) schopných zacházet s němčinou nejen jako s nástrojem komunikace, nýbrž zvažovat a využívat i jiných funkcí jazyka.

princip na území, na němž odedávna existovaly vedle sebe přinejmenším dvě literatury ve dvou národních idiomtech, německém a českém?

České literární dějepisectví řešilo donedávna mnohá dilemata vzniklá z použití glotocentrického principu – řekněme – velkoryse: ke korpusu české národní literatury bývala a bývají samozřejmě počítána středověká díla napsaná latinsky (kdo by pochyboval o tom, že Kosmova kronika patří k dějinám české literatury?), středověká ale i novověká díla napsaná německy – texty královských kancelářů, měšťanské kroniky, Jungmann, Dobrovský, Palacký, Klostermann. Ke korpusu české literatury se jistě počítají i texty psané německy pro soukromou či profesionální potřebu, Máchovy deníky, Němcové korespondence, Nerudovy a Svátkovy články pro pražské německé noviny a zřejmě ještě i německy psané básně Jakuba Demla. Ideologicky selektující české literární dějepisectví doby reálného socialismu mělo ještě lehkou úlohu: žákům vysvětlilo, že Kosmas je český autor, protože se v jeho kronice mluví o českých dějinách a kromě toho jsou v ní zřetelné protiněmecké tendence, že otcové zakladatelé a buditelé proto užívali ve svých stěžejních dílech němčiny, aby oslovili a na „pravou víru“ obrátili větší publikum a že jakmile vytvořili idiom schopný unést i složité vědecké a estetické informace, moderní češtinu, již se od ní neodvrátili – „a neodtrhneš více“. Jakub Deml byl vyškrtnut z literárních dějin, stejně samozřejmě jako mnozí čeští emigranti opustivší zemi po roce 1948 a 1968, kteří v exilu začali psát německy (či francouzsky nebo anglicky): Ludvík Aškenazy, Pavel Tigrid, Milan Kundera, Ota Filip, Jiří Gruša, Jiří Morava, Helena Eschbacher-Sinecká, Alena Wágnerová, Libuše Moníková a mnozí další („opustíš-li mne, nezahynu“).

Co s nimi ale dělat dnes, když myšlenka o „zrádcích národa“ už není tak populární? A co na druhé straně dělat s Němci, kteří svá díla svázali s českou zemí, s českou historií, kteří byli pyšní na to, že jsou „Böhmer oder Mährer“, kteří byli zapálenými zemskými patrioty: Bernard Bolzano, Adalbert Stifter, Marie von Ebner Eschenbach, Uffo Horn, Alfred Meißner, Karl Egon Ebert, Moritz Hartmann, Josef von Wieser, Josef Mühlberger, Johannes Urzidil a mnozí další? Co dělat s celou škálou pražských německých autorů, dnešní turistickou chloubou této země? Je možno je označit za české spisovatele, když psali německy – a duši byli Židé? Asi ne. Na druhé straně: není škoda přenechat tuto velkou literaturu bez odporu literární historiografii rakouské či německé? Neochudíme tím dějiny české literatury, zvláště, když víme nebo tušíme, že pražští němečtí autoři v mnohém ovlivnili literaturu českou, byli s ní svázáni mnohými svazky?

A co dokonce dělat s Němci, kteří „zničehonic“ začali psát česky? Pražský a freiburský bohemista Antonín Měšťan (který dlouhá léta různými výčty chyb a omylů provokoval glotocentricky z poklidného registrování textů v národním jazyce) uvádí kuriózní, ale přesto populární případ Eduarda Rüffera z Lužice, který ve svém mládí psal německy německé patriotické a velmi antisemitské romány, eposy a dramata, který ale od roku 1864 žil v Praze a publikoval už jen česky romány, které měly velkou čtenářskou oblibu: román *Ze zápisků zemřelého*, klíčový román *Zrádce národa* (o kom jiném než o Karlu Sabinovi), operní libreto pro Karla Šebora *Blanka, Nevěsta husitská*. Ludvík Václavek zase objevil pro německou (anebo snad i pro českou?) literární historiografii Vincy Schwarze, rodáka ze Šternberka (1902), který ještě na olomouckém gymnáziu nebyl schopen naučit se pořádně česky, na konci dvacátých let se ale v Praze pohyboval uprostřed českých uměleckých a kulturních kruhů a po okupaci Československa posiloval české národní vědomí vydáváním velkých antologií *Věčné Čechy*, *Město vidím veliké*, *Oblasy z Čech*, *Ta krásná země*, *Očima lásky*. Václavek nazývá Němce Schwarze dokonce

iniciátorem nové vlny českého národního obrození⁷. Bývají Rüffer a Schwarz uváděni ve slovnících české literatury, ačkoli byli Němci?

Antonín Měšťan v závěru svého olomouckého příspěvku o svízelných glotocentrického principu tvrdí, že Jungmannova teze ztratila své oprávnění: „Není potřeba pro ni lkát“,⁸ říká Měšťan; leč čím ji nahradit?

Náhradou by mohl být teritoriální princip zpracování dějin literatury (a dějin kultury vůbec). Ten vychází ze základní (arci kontroverzní) teze, že literatura není jen (není primárně) jazykový útvar, že národní jazyk, ve kterém je to či ono dílo napsáno, je jen víceméně náhodným nosičem obsahových, ideových, estetických informací a literární dílo že je především ideologickým, duchovně-historickým fenoménem. Bývalé země koruny české se pak zdají být ideálním regionem pro uplatnění teritoriálního principu, neboť její obyvatelé definovali svou identitu – až hluboko do 19. století (a někteří i poté) – především společným prostorem, který měli kolem sebe, se kterým se cítili být racionálně i emocionálně svázáni.

V současných (i starších studiích ze dvacátých a třicátých let) se mluví o „historicky srostlém prostoru – historisch zusammengewachsener Raum“, v němž Češi, Němci a Židé společně prožili či protrpěli tutéž historii, mluví se o „Erinnerungsgemeinschaft“ – společnosti, jejíž vzájemné vazby spočívají na společných vzpomínkách, mluví se o vzájemnosti, vzájemném prolínání, polyfonii, mnohojazyčnosti a mnohovrstevnatosti, o obohacující sousedské konkurenci; upozorňuje se na vysoký stupeň národnostního promísení obyvatelstva (uvádějí se prominentní příklady: Božena Němcová, Josef Mühlberger, Johannes Urzidil, dokonce Konrad Henlein), upozorňuje se na propustné a velmi vágní hranice mezi jednotlivými etniky a národy uvnitř zemí koruny české (zvláště na Moravě a ve Slezsku) a stále znovu se opakuje výtku vůči glotocentrickému způsobu výkladu dějin; namátkou Peter Demetz: „Tu i onde dáváme přednost ucelené kontinuitě národních kultur, trháme plánovitě od sebe, co kdysi společně působilo v jednom a totéž prostoru a snadno zapomínáme na tendence a texty, které padají mezi všechny kategoriální židle. Nemůže být přece správné oklešťovat dějiny literatury českých zemí tím, že se vždy vytrhne jen jedna skupina textů v jednom národním jazyce, když přece kompletní obraz může dát jen sledování všech tří literatur najednou, Němců, Židů a Čechů.“⁹

Je typické a zákonité, že zastánci teritoriálního principu se rekrutují z oblastí „cizojazyčných filologií“ – němečtí bohemisté, čeští germanisté: Pro německého germanistu je samozřejmě snazší interpretovat dílo Franze Kafky hermeneuticky a nestarat se o jeho příliš složitý pražský, tedy česko-německo-židovský kontext; pro českého bohémistu je zase snazší vydat slovník/antologii jen česky píšících autorů své oblasti a nepátrat po dávno zapomenutých (a dnes nesrozumitelných) textech německých/hebrejských/jidiš. Je také pochopitelné, že teritoriální metodou postupují zcela samozřejmě zástupci vědních oborů nesvázaných primárně s jazykem: tak pod záštitou mnichovského Collegia Carolina vyšla už v sedmdesátých letech významná historická práce *Biografický lexikon k dějinám českých zemí – Biographisches Lexikon zur Geschichte der böhmischen Länder* (1979), v němž jsou vedle sebe, bez předsudků, zpracovány biografie Čechů, Němců i Židů. V devadesátých letech pak vycházely v řadě Collegia Carolina

7 Václavěk, L.: Olmützen deutschsprachige Schriftsteller im 20. Jahrhundert. In Topol'ská, L. – Václavěk, L.: *Beiträge zur deutschsprachigen Literatur in Tschechien*. Olomouc 2000, s. 143.

8 Měšťan, A.: Deutsch schreibende Tschechen: deutsche oder tschechische Schriftsteller? In: *Deutschboehmische Literatur*. Olomouc 2001, s. 115.

9 Demetz, Peter citováno z Hohmeyer, A.: *Böhmischen Volkes Weisen*. Münster – Hamburg – London 2002, s. 346.

významné svazky historických prací o Čechách a Moravě autorů Friedricha Prinze a Ferdinanda Seibta, pracujících také zcela samozřejmě s dějinami obou zdejších národů.¹⁰

A je – za třetí – přirozené, že obě literatury se snadněji spojují při pohledu zvenčí, při pohledu zdálky: tak se americký bohemista (původem ze Sudet) Walter Schamschula¹¹ ve svých třídílných dějinách české literatury neštítí německé literatury z Čech a Moravy, americký kulturní historik William Johnston¹² také pracuje zcela samozřejmě s oběma idiomy, s oběma literaturami.

Zdá se tedy, že snaha o pojetí dějin literatury z hlediska nad-/nenárodního, teritoriálního má své oprávnění, povede nutně k internacionálním a interdisciplinárním spojením ve výzkumu, a v posledku pak ke kýženému cíli: k sepsání jediných dějin literatury všech dvou (či tří) jazykových skupin, dějin literatury, které ovšem do velké míry také budou spíše všeobecnými dějinami kultury, myšlení, umění dané oblasti, dějinami společensko-ideového „podhoubí“ této literatury – podle základní (již citované) teze teritoriálního principu, že literatura je hlavně společenským, ideologickým, duchovně-historickým fenoménem, nejen fenoménem jazykovým.

Ač zní toto zadání lákavě, má tento způsob výzkumu literatury také svá úskalí: odhlédneme-li od čistě pragmatických překážek, že totiž takový výzkum je dlouholetým úkolem pro velký tým odborníků z mnoha humanitních oborů, pro tým odborníků, kteří se vždy orientují i v sousedních disciplínách a navíc rozumějí česky i německy a také jidiš a hebrejsky (a polsky pro oblast Slezska), pro tým, jehož mecenáš se ještě nenarodil.

Odhlédneme-li dále od obav literárních historiků, že cíleným zkoumáním literárního podhoubí se nebezpečně přiblíží metodám obecné historie a definici literárního díla jako primárního sociálního artefaktu zase vědám sociologickým a možná tak ztratí nárok být výlučným vědeckým oborem s vlastními metodami a vlastním objektem zkoumání, a budeme-li nakonec považovat základní otázku, zda totiž byla proklamovaná vzájemnost, provázanost Čechů, Němců a Židů **opravdu** natolik silným pojítkem, aby se skutečně projevila i v literatuře, a aby tedy mělo smysl zkoumat ji „areálově“ – za otevřenou, ve smyslu „však uvidíme“,¹³ zbývají ještě dvě maličkosti: odolat tlakům glotocentrického způsobu vnímání literatury a vyrovnat se s tradicemi této – jen zdánlivě nové – výzkumné linie.

Tradice teritoriálního výzkumu literatury jsou totiž na německé straně v zemích koruny české poněkud problematické, neboť mají jistý vztah, či aspoň jistou podobnost s neslavně proslulým výzkumem německé literatury podle kmenů a krajín. Zakladateli a koryfeji tohoto výzkumu úzce vázaného na tehdy módní, na přelomu 19. a 20. století vzniknuvší novou vědeckou disciplínu Volkskunde – vlastivědu, byli germanisté, profesori pražské německé univerzity Adolf Hauffen, (již zmíněný) August Sauer a především Josef Nadler, který původně apolitický koncept (navazující m.j. na humanistické tradice výzkumu literatury) „obohatil“ (arci až ve čtyřicátých letech, ve čtvrtém vydání svého spisu *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*) o rasistické a antisemitské prvky a tím tuto výzkumnou linii zdiskreditoval

10 Typické ovšem je, že zmíněná díla nebyla dosud přeložena do češtiny – ale snad bývají alespoň reflektována českou historickou obcí.

11 Schamschula, W.: *Geschichte der tschechischen Literatur*. Band I-III. Köln – Weimar – Wien 1990, 1996, 2004.

12 Johnston, W.: *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History*. 1972. Německy *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donaunraum 1848 bis 1938*. Wien 1980.

13 Před nadužíváním areálové metody, jehož plodem pak může být málo smyslné „srovnávání všeho se vším“, varuje např. Václav Maidl ve studii *Proměny sudetské krajiny*. Ed. Spurný, M., Praha 2006.

až do dnešních dnů. S touto tradicí se tedy teritoriální výzkum musí vypořádat, ať už tak, že jednoznačně zvýrazní svou jinakost (je-li to možné), nebo tak, že důkladně prozkoumá tuto linii, oddělí zrna od plev, použitelné použije, nepoužitelné zahodí.

Zlomit odpor literárního dějepiscevtví řídicího se glotocentrickým principem je ovšem ještě těžší, neboť kromě již zmíněné zdánlivě nepropustné definiční stěny (literatura jako útvar slovesného umění v národním jazyce), spravuje literární historiografie národní literatury právě národní literaturu, tudíž prestižní objekt (nezřídka vývozní artikl, vzpomeňme jen českého výstavního stánku v Hannoveru). To ji také nutí interpretovat pokud možno všechna díla národní literatury jako díla vysoké kvality, jako světovou literaturu, to ji nutí vytvářet hodnotící a hodnotové (tudíž ideologické) kánony a zjednodušující schémata literárních dějin. Všechny pokusy narušit takový národní kánon poukazem na jinou literaturu než tu, která zapadá do vládnoucí ideologie dějin literatury, je nutno vytěsnit, takovou literaturu je nutno vykázat na samý okraj či na samé dno literární tvorby.

Proto bývá např. literatura regionů tak často odkazována do těsného sousedství triviální literatury, šmahem bývají verše neznámých regionálních autorů označovány za spotřební poezii „Gebrauchsliteratur“, dramata za pouhé lidové hříčky „Volksstücke“, romány za „Heimatromane“ (což v česko-německé literární tradici mj. ihned implikuje další – ideologicky velmi pochybné – členy této řady: „Grenzlandromane“ a „Blut- und Boden- Dichtung“), literaturu regionu bývají – jen proto, že není literaturou centra, centrálního kánonu – přivěšovány atributy provinční, lidové, folkloristické, atd. To platí pro německou literaturu z Moravy z hlediska Berlína či Vídně, to platí zřejmě i pro českou literaturu z Moravy z hlediska Prahy, podobně to ale platí i pro německou literaturu z Moravy a Čech z hlediska českého kánonu národní literatury.

Má-li region to štěstí „vlastnit“ velkého autora a velké literární dílo, dostane tento/toto okamžitě nálepku „přerostl hranice regionu“ a bývá ihned nárokován vyšší posesivní kategorií: klasický příklad z německé moravské literatury: Marie Ebner von Eschenbach, velká realistka konce 19. století. Kdo by se odvážil brát ji Rakušanům jako jejich autorku, která „jen tak občas zajela do svého rodiště v moravských Zdislavicích“? Možná existují příklady z české moravské literatury: František Palacký, Petr Bezruč, Jan Skácel?

Vlastně bychom jako literární dějepisci a tudíž i popularizátoři svého regionu měli být vděční za každé takové „povyšení“ svého autora do vyšších posesivních sfér. Měli bychom být vděční za to, že Marie von Ebner Eschenbach, Ferdinand von Saar, Jakob Julius David figurují v dějinách rakouského realismu, mikulovský rodák Josef von Sonnenfels že je považován za největšího rakouského osvícence, popický rodák Charles Sealsfield za velkého autora rakouského *biedermeieru*. Za to, že Mikulovský Eduard Kulke bývá jmenován v řadě autorů (německých i rakouských) písnicích o životě v židovských ghetech před emancipací, olomoucký Franz Spunda že bývá zařazován do řady autorů zabývajících se na začátku 20. století okultismem a mysticismem, moravské expresionisty Ernsta Sommera, Hermanna Ungara, Ludwiga Windera, Hugo Sonnenscheina že přivínila do svého náručí pražská německá literatura. Měli bychom být vděční za to, že u autorů jako je Erica Pedretti, Peter Härtling, Robert Musil vůbec – občas – bývají zmiňovány jejich moravské kořeny či stopy, byť třeba jen jako folkloristická a biografická anekdota.

Jenže pak se z děl takto „povyšených a zachráněných“ autorů vytrácí povědomí kontextu, z literárních dějin regionu celistvost, vznikají bílá místa, ideologické propasti, nastávají ony zmíněné pády pod stůl či mezi židle.

III. Závěr

Nemyslím si, že otázku po vhodnosti užití té (glotocentrické) či oné (teritoriální/areálové) metody výzkumu literární historie nutno stavět konkurenčně, kontradiktoricky. Nemyslím si, že má smysl přít se o to, zda je literární text primárně/spíše slovesným uměleckým dílem či spíše ideologickým, duchovně-historickým, sociologickým artefaktem; nemyslím si, že bychom coby historikové německé literatury z Moravy a Čech měli sočit na správce korpusu české národní literatury, že „nás do něj nechtějí pustit“ a obviňovat je tudíž ze zlovolné uzavřenosti a „obšancovanosti“, nýbrž myslím, že obě metody by mohly žít v míru vedle sebe, být užívány tam, kde je jejich užití smysluplné, a potlačeny tam, kde jejich užití smysluplné není.

Príspevok vychází v souvislosti s výzkumným záměrem Morava a svět. Umění v otevřeném multi-kulturním prostoru, MSM 6198959225.

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

HEBREJSKÉ PÍSEMNICTVÍ A JEHO MÍSTO V DĚJINÁCH STARŠÍ ČESKÉ LITERATURY

(LITERÁRNĚ HISTORIOGRAFICKÝ PŘÍSPĚVEK)

DANIEL SOUKUP

Pojmout celkově problematiku vztahu hebrejského písemnictví a starší české literatury v rámci jednoho článku není možné, půjde tedy jen o náčrt některých vybraných otázek. V první části se zaměříme na příčiny toho, proč byla stará hebrejská literatura, jež se u nás rozvíjela od 10. století, odsunuta z kontextu dějin starší literatury, které poněkud nepřesně říkáme česká. Poslouží nám k tomu Jakobsonova polemika s německožidovskými badateli. V druhé části exkurzu si představíme literární historiky, kteří hebrejskou tvorbu zapojili do studia domácí literatury, přestože tomu doposud bylo jen v náznacích. Na důležitost začlenění staré židovské literatury do kontextu bohemistických studií upozornili sami hebraisté a judaisté, kteří jsou tomuto mezioborovému studiu nakloněni. Tato problematika navíc v současnosti vstupuje i na stránky literárněhistorických příruček a středoškolských učebnic věnovaných staré literatuře vzniklé na našem území. Právě v nich se v posledním desetiletí objevily ojedinělé zmínky o fenoménu českého hebrejského písemnictví,¹ a dokonce úryvek jedné z nejvýznamnějších básní středověku Avigdora Kary, o němž bude později řeč. Pokládám proto za užitečné zformulovat a zhruba načrtnout důvody, proč začlenit hebrejské písemnictví do českých literárních dějin, a nabídnout stručný a jistě neúplný přehled o dosavadní literární historiografii na toto téma.

Přestože naše úvahy místy přesáhnou hranice dvacátého století, bude jejich východiskem stať Romana Jakobsona *Řeč a písemnictví českých židů v době přemyslovské*, která vyšla v roce 1957 v New Yorku.² Je zvláštní hříčkou osudu, že jeden z nejvýznamnějších lingvistů a literárních vědců první republiky, „cizinec“, jehož osudem bylo celoživotní vyhnanství a jenž sám sebe nazval „starým Ahasverem“, rozvinul výše položené otázky týkající se českožidovského literárního dědictví právě v americkém exilu. Tato stať se stala podkladem kapitoly o hebrejském písemnictví v přemyslovských Čechách v přehledu české literatury Jana Lehára a Alexandra Sticha (pro starší dobu).³ Excerpcí a analýzou staročeských glos z hebrejských památek vzniklých na našem území a rozbořem těchto děl došel Jakobson ke zjištění, že pražští Židé hovořili mezi sebou ve 13. století česky a češtinu považovali za svůj mateřský jazyk.⁴ Zatímco hebrejšтина byla jazykem literárním a liturgickým, čeština (v hebr. terminologii kenaánština)

1 Lehár, J. – Stich, A.: *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha 2004, 6. kapitola: *Hebrejské písemnictví v Přemyslovských Čechách*, s. 44–45.

2 Jakobson, R.: *Řeč a písemnictví českých židů v době přemyslovské*. In: *Kulturní sborník ROK*. Ed. Matějka, L., New York 1957, s. 35–46.

3 Viz pozn. 1.

4 Na tyto glosy již dříve upozornil mladoboleslavský rabín Moritz Grünwald.

plnila funkci komunikační, a to jak s okolím, tak i uvnitř židovského společenství. Tyto glosy, vysvětlující méně srozumitelná, obvykle archaická hebrejská a aramejská slova talmudu, popřípadě popisující gramatické kategorie, se nacházejí v dílech české exegetické školy *Arugat habosem* (Záhon balzámu) Abrahama ben Azriela, zvaného Chládek, a ve výkladu talmudických rituálních předpisů *Or zarua* (Zaseté světlo) Jicchaka ben Moše. Avšak najdeme je i v opisech textů francouzských talmudistů, z nichž některé mohou být ještě starší. Abraham Chládek ve svém liturgickém výkladu dokonce hovoří o předchůdci, který užíval českých slov a možná do češtiny i překládal. Glosy byly zapisovány hebrejským písmem a zachycují slovní zásobu každodenního života. Oba výše zmíněné spisy jsou také jedinečným dokumentem česko-židovského soužití a středověkých reálií. Abrahám Chládek i Jicchak zvaný Or Zarua nazývají češtinu „náš jazyk“ (lešonenu) a o české zemi mluví jako o „našem království“. Jakobson, který zde důsledně používá termín „českožidovská literární obec“, „českožidovské písemnictví“ či „českožidovský autor“, používá jazykové hledisko jako pomůcku k začlenění české hebrejské literatury do kontextu starší české tvorby. Volba terminologie má však hlubší význam, který pochopíme v souvislosti s Jakobsonovou polemikou s německožidovskými historiky.

Jakobson měl původně v plánu vydat tuto studii knižně, jak dokládá korespondence s Václavem Chaloupeckým z listopadu roku 1945.⁵ Proč k tomu nedošlo, nevíme. V dopise se ovšem dozvídáme o starší anglické verzi této studie: „Uveřejnil jsem zatím v časopisu *American Hebrew*, CL, jen několik předběžných závěrů, odhalujících, jak německožidovští historikové záměrně zkreslovali a zastřeli středověké dějiny českožidovské.“⁶ Podobně ostře se o německožidovské historiografii vyjádřil Jakobson i v článku z roku 1957. Tvrdí v něm, že těmto vědcům, „kteří většinou v posledních sto letech stále silněji podléhali velkoněmeckému šovinismu a zařazovali přemyslovský stát do německého životního prostoru, vděčíme za obecné neporozumění české kapitole středověkých židovských dějin.“⁷ Tyto výpady nás nutí položit si otázku, proti kterým badatelům jsou vedeny. Jejím odkrytím se dostaneme i k jednomu z možných vysvětlení, proč hebrejské písemnictví zmizelo z dějin české literatury, ačkoliv někteří osvícenští literární historikové mají ve svých přehledech alespoň kratší zmínku o židovských autorech.⁸

5 „Připravil jsem k tisku knihu o češtině pražských Židů v XI.–XIII. století: tato práce, jejíž uskutečnění mi umožnily bohaté new-yorské sbírky judaik, ukázala mocný a svérázný kulturní vývoj židovské obce v přemyslovských Čechách, její českou orientaci politickou a jazykovou, značný význam těchto pramenů pro české kulturní a jazykové dějiny a pro otázky středověké expanze češtiny. *Můj slovník bobemik z hebrejských památek XI.–XIII.* zahrnuje kolem dvou set slov, pro svůj přesný, ustálený pravopis zajímavých také hláskoslovně.“ Roman Jakobson Václavu Chaloupeckému, 1. listopad 1945, New York. Morávková, A.: *Roman Jakobson, z korespondence*. Praha 1997, s. 64.

6 Jde o studii *The City of Learning: The Flourishing Period of the Jewish Culture in Medieval Prague*, *American Hebrew*, Dec. 5, 1941. Obdobné téma zpracoval s Morrisem Hallem: *The Term Canaan in Medieval Hebrew*. In: *For Max Weinreich on his Seventieth Birthday. Studies in Jewish Languages, Literature and Society*. Hague 1964, s. 147–172. V rámci židovské tematiky rovněž zpracoval článek o slovanském vlivu na hláskové složení jidiš: *The Yiddish Sound Pattern and Its Slavic Environment*. In: *Yiddische Sprach XIII*. New York 1958, s. 70–83 (napsáno již roku 1943). Ve Spojených státech spolupracoval v této oblasti mimo jiné s Yivo Institute for Jewish Research a lingvisty Urielem a Maxem Weinreichovými. Reflexi židovství v staročeském textu se Jakobson věnoval v článku: *Středověké fraškovité drama (staročeský Masticák)*. In: *Poetická funkce*. Jinočany 1995, s. 40–362.

7 Jakobson, R.: *Řeč a písemnictví českých židů v době přemyslovské*. In: *Kulturní sborník ROK*. Ed. Matějka. L., New York 1957, s. 44.

8 Např. Pelcl, F. M.: *Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler nebst kurtzen Nachrichten von ihrem Leben und Werken I*. Prag 1773 (zde zmínka o Davidu Oppenheimerovi a Jonathanu Eibenschützovi); Dobrovský, J.: *Böhmische Litteratur auf das Jahr 1779, Böhmisches Litteratur auf das Jahr 1780, Litterarische Magazin von Böhmen und Mähren*. Prag 1786 aj.

V roce 1936 vyšla v Brně studie docenta pražské německé univerzity Konráda Bittnera *Deutsche und Tschechen* s podtitulem *Zur Geistgeschichte des böhmischen Raumes*, která se snaží být literárněvědnou interpretací česko-německých dějin do doby husitské.⁹ Ideologicky podbarvené dílo podrobil téhož roku přísné kritice v *Slovu a slovesnosti* právě Roman Jakobson.¹⁰ Ve svých závěrech se odvolává rovněž k německým vědcům, například k bývalému ministrovi československé vlády a literárnímu historikovi Franzi Spinovi.¹¹ Jakobsonův odmítavý postoj lze považovat vzhledem k politické situaci v okolních státech a jeho židovskému původu za odvážný, zvlášť proto, že na dvacetistránkovou obhajobu německého historika z roku 1938 (!) odpověděl neméně odhodlaně.¹²

Podstatná Jakobsonova teze, vyvracející Bittnerovy názory, se týkala tzv. „kontinuální či pragermánské teorie“. V recenzi k Bittnerově knize se setkáváme se jménem jednoho z německo-židovských historiků, kterého Jakobson nepřímě obviňuje z toho, že „česká škola židovská [...] uměle zmizela z dějinného obzoru.“ Jde o významného německého historika a moravského zemského archiváře Bertolda Bretholze.¹³ Jeho jméno se v souvislosti s českožidovskou otázkou v literatuře objevuje ve všech Jakobsonových článcích, přesto není nikdy kritika myšlenek brněnského medievalisty adresná. Jakobson dokonce ani jednou přímo nereagoval na tři zásadní Bretholzovy studie, z nichž jedna byla věnována českým dějinám a „pragermánské teorii“ (1912 a 1921)¹⁴ a zbylé dvě pak dějinám Židů na Moravě (1934 a 1935)¹⁵. Rodák ze severomoravského Příboru patří mezi nejkontroverznější historiky domácí historiografie. Bretholz byl často obviňován z nacionálního předpojetí kvůli svému postoji k německé kolonizaci, přestože se vždy považoval za Moravana.¹⁶

9 Bittner, K.: *Deutsche und Tschechen: Zur Geistgeschichte des böhmischen Raumes I., von Anfängen zur hussitischen Kirchnerneuerung*. Brün–Prag–Leipzig–Wien 1936.

10 Jakobson, R.: Usměrněné názory na staročeskou kulturu, *Slovo a slovesnost* 2, 1936, s. 207–221; též In: *Poetická funkce*. Jinočany, 1995, s. 403–420. Vedle věcných nepřesností a značně kompilačního a nesourodého charakteru (např. místy doslovné tlumočení závěrů Jakubových či Krausových) vytýká Jakobson Bittnerovi především ideologickou nadstavbu jeho práce usilující o vědeckost: „Názvoslovím a frazeologií i výběrem citované německé literatury o problémech ‚Sprache und Volkstum‘ i svými zásadními tezemi nesporně náleží spis do sféry vlivů třetí říše a musíme doznat, že se autor k jejímu čelnému heslu Blut und Boden již v prvních větách úvodu otevřeně hlásí.“ (s. 407) Jakobsonovy argumenty jdou především proti nacionalismu, nejsou však protiněmecké. Zdůrazňuje například skutečnost, že četní němečtí autoři staršího období se hlásili k českému národu, přestože tvořili německy (např. olomoucký biskup Bruno, kronikář Petr Žitavský, nemluvě o osvícencích). Problematické je tak jazykové hledisko při vymezování hranic české literatury.

11 Vstřícnější, ale také odmítavou recenzi napsali Jan Vilíkovský a Arne Novák. Srov. Šmahel, F.: Německá medievalistika v Českých zemích: hledání otázek a nalézání odpovědí. In: *Německá medievalistika v českých zemích do roku 1945*. Eds. Soukup, P. – Šmahel, F., Praha 2004, s. 14.

12 Bittner, K.: *Deutsche und Tschechen: Eine Erwiderung*. Brün 1938. Jakobson, R.: Není pravda, že..., *Slovo a slovesnost* 4, 1938, s. 117–123.

13 „Ba u Bretholze si vydužil vlastně K. B. [=Konrád Bittner] též svou zásadní koncepci českých dějin.“ Jakobson, R.: Není pravda, že..., *Slovo a slovesnost* 4, 1938, s. 118; na Bittnerovu závislost na Bretholzovi upozornil před Jakobsonem René Wellek.

14 Bretholz, B.: *Geschichte Böhmens und Mährens bis zur Austerben der Přemysliden (1306)*. Leipzig 1912; *Geschichte Böhmens und Mährens, Bd. I*. Reichenberg 1921.

15 Bretholz, B.: *Geschichte der Juden in Mähren im Mittelalter*. Brün 1934; *Quellen zur Geschichte der Juden in Mähren*, Praha 1935.

16 Srov. Odložilek, O.: Nekrolog Bertholda Bretholze. *Časopis Matice moravské* 1937, s. 120–121. Autor Bretholzův výklad dějin hodnotí slovy, že „byl zatížen omyly nejenom v drobných věcech, nýbrž v celkové koncepci“ a připouje výčitku, že jeho zkreslené názory byly „podbarveny netajenou nechutí k novému řádu věcí v zemi, která mu poskytla tolik příležitostí k úřední i vědecké činnosti.“

Otázka německé kolonizace našeho území a negativní postoj k husitství se staly atributy německého nacionalistického dějepisectví.¹⁷ Diskuse o míře zásluh obou národů v oblasti kultury a ekonomiky se na přelomu století odrazila jak v české a německé historiografii, tak i v literární historii.¹⁸ Bertold Bretholz do ní vstoupil velmi směhlým tvrzením, že ve 13. století k žádné kolonizaci nedošlo, a pokud ano, tak je její význam hrubě přeceňován, neboť nebyla ani masová, ani plánovitá, ale že na českém území bylo německé obyvatelstvo usazeno již od dob markomanských. Teprve v době přemyslovského království se začali domácí Němci projevovat a získávat kulturní a hospodářskou převahu nad českým obyvatelstvem. Bretholzova pragermánská či kontinuální teorie byla většinou českých i německých historiků ihned odmítnuta.¹⁹ Po vzniku samostatné republiky se přesunula i na stránky denního tisku a získala politický ráz. Našla si ohlas především mezi sudetoněmeckými historiky, kterým však bránil Bretholzův židovský původ ji zcela přijmout.²⁰

Poněkud demagogická a hořká obrana kontinuální teorie nepřinesla Bretholzovi štěstí a stala se pro něj (spolu s jeho židovstvím) překážkou pro univerzitní dráhu v Praze i v Berlíně.²¹ Bretholzova koncepce českých dějin měla vliv i na studie z roku 1934 *Geschichte der Juden in Mähren im Mittelalter* a *Quellen zur Geschichte der Juden in Mähren* z roku 1935, jež se věnují středověkým dějinám židovského obyvatelstva na Moravě.²² Pragermánská teorie se zdá být východiskem k nepřímému vyřčení domněnky, že jelikož Němci byli na našem území před rokem 1200, pak rovněž Židé tíhli (obchodním stykem, právními vazbami apod.) k tomuto etniku a ztotožnění s německou kulturní tradicí. Bretholz, jenž patřil k vyšším židovským vrstvám hlásícím se k německému liberalismu, však hledal historicky hlubší a starší sepětí židovské a německé kultury, a našel je ne po roce 1781, ani po roce 1621, ale hluboko ve středověku. Zjednodušíme-li Bretholzovu hypotézu, pak ani hebrejské písemnictví nemohlo být součástí dějin česky mluvícího národa, ale spadalo do německého kulturního okruhu. Bretholzův případ je jedním ze smutných příkladů tragické důvěry germanofilních českých Židů v německou kulturu a liberalismus, kterou narušily až události v Německu třicátých let.²³ Tento podrobnější výklad o Bretholzově teorii snad pomůže lépe pochopit Jakobsonovu polemiku, ve které upozorňuje na důležitost poznání židovského písemnictví a židovských reálií středověku a v níž se rovněž vypořádává s pochybnou autoidentifikací německy cítících židovských kruhů.²⁴

17 Srov. Novotný, R.: Husitství v pojetí německé historiografie. In: *Německá medievistika v českých zemích do roku 1945*. Eds. Soukup, P. – Šmahel, F., Praha 2004, s. 119–133.

18 Pro literární historii staročeského písemnictví tohoto období je charakteristický národně podbarvený „boj“ o látkovou původnost a estetickou zdařilost literatury. Např. diskuse o cizojazyčné předloze Mastičkáře či o uměleckých kvalitách českého Tkadlečka a německého Ackermanna.

19 Např. Josef Pekař, Vincenc Prasek, Rudolf Urbánek, ale také Adolf Zycha, Otto Peterka či Wilhelm Wostry.

20 Srov. Leśniewska, D.: Středověká německá kolonizace a kolonizace na německém právu v Čechách z pohledu německých medievistů z českých zemí. In: *Německá medievistika v českých zemích do roku 1945*. Eds. Soukup, P. – Šmahel, F., Praha 2004, s. 107–118.

21 Srov. Stoklásková, Z.: Konvertitova kariéra – Berthold Bretholz a jeho snaha po uplatnění. In: *Německá medievistika v českých zemích do roku 1945*. Eds. Soukup, P. – Šmahel, F., Praha 2004, s. 273–287.

22 Drímal, J.: Recenze. *Časopis Matice moravské* 60, 1936, s. 210–213; Stein, A.: Recenze. *Český časopis historický* 42, 1936, s. 179–182.

23 Bertold Bretholz, který neunesl Hitlerův nástup v Německu, zemřel 27. listopadu roku 1936. Dle Stokláskové nelze vyloučit sebevraždu. Jeho choť Karolina (Lina), roz. Weiserová, zahynula dle údajů Yád vashem roku 1944 v Osvětimi.

24 Jakobson, R.: Usměrněné názory na staročeskou kulturu. In: *Poetická funkce*. Jinočany 1995, s. 411. „Ba i známou tezi o úplném poněmčení měst považuji za nadsázku: byla-li němčina vševládající řečí českých měst, jak si vysvětlíme, že českožidovští spisovatelé 12. a 13. století (jako např. Josef-Simon-Kara, Abraham-ben-Asriel anebo Is-

Hebrejské písemnictví skutečně nebylo dlouhodobě ze strany českých literárních historiků reflektováno, jelikož bylo pokládáno za cizorodé, navíc pak vlivem židovského sebepojetí za částečně německé. Skutečností zůstává, že hebrejské literární dědictví bylo ještě v první polovině 20. století výlučným předmětem studia německožidovských vědců, kteří navazovali na tradici vědecké školy 19. století *Wissenschaft des Judentums*. Tím se studium hebrejské literatury dostalo do pomyslného jazykového i vědeckého ghetta a bylo jen nepatrně a v náznacích propojeno s bohemistikou. Přesto jsou jejich práce cenným zdrojem informací při hledání souvislostí mezi českým a židovským písemnictvím.

Devatenáctému století ještě náleží u nás zapomenutý prostějovský rodák a zakladatel hebrejské bibliografie evropského rozsahu Moritz Steinschneider, který vytvořil soupisy hebrejských rukopisů a tisků několika významných knihoven a postaral se o největší soupis hebraik na německém území, kde strávil většinu života.²⁵ Tento literární historik, který rovněž napsal několik zásadních studií o staré hebrejské literatuře v němčině, byl rovněž jejím editorem.²⁶ Jeho literárněvědné dílo se stalo důležitým zdrojem studia hebrejského písemnictví ve 20. století.²⁷ V jeho stopách krácel pražský rodák Salomon Hugo Lieben, jeden z iniciátorů vzniku Židovského muzea v Praze.²⁸ Liebenovy studie, články a edice se vesměs soustředí na hebrejskou literaturu raného novověku (zejm. historiografickou) a jsou psány v německém jazyce.²⁹ Lieben se údajně mnohokrát přiznal, že ani není schopen korespondovat česky, a byl proto v muzejní práci později odsunut do pozadí a věnoval se knihovně. Přesto si okrajově všiml i vzájemných vlivů českého a židovského prostředí, např. v problematice knihtisku a cenzury.³⁰ Židovským literárním památkám se věnoval také další knihovník pražského Židovského muzea Tobias Jakobovits, který již psal německy i česky.³¹

Avšak zásadním znalcem starohebrejského písemnictví, českožidovských dějin, kultury a náboženství byl tvůrce nepřekonané bibliografie vztahující se k pražským židovským dějinám, knihovník Židovského muzea Otto Muneles.³² Jeho práce již stojí na samém rozhraní národnostně a konfesně ohraničeného studia židovství a překračuje (i jazykově) jeho vnitřní

sak-ben-Mose, jeho žák) užívají v hebrejském textu pro výklad nesrozumitelných talmudických slov převážně slov českých, že říkají místo o češtině „náš jazyk“ a mají pro označení českých hlásek hebrejskými písmeny vypracovaný ustálený systém a že vůbec byla pražským židům právě čeština, nikoli němčina zcela běžná. Wostry právem namítl Bretholzovi (a totéž platí o koncepci Bittnerově): „Z rozpětí němčiny v českých městech na začátku 14. století nelze dělat závěr, že němectví převažovalo již v osadách, z nichž se tato města pozvolna utvářela.“

25 Viz Hrabová, L.: Moritz Steinschneider (1816–1907). In: *Historiografie Moravy a Slezska*, sv. 2. Olomouc 2006, s. 11–20. Profesorka Hrabová upozornila především na význam jeho historických studií.

26 Např. objevil a publikoval hebrejsky psanou píseň o upálení dvou prostějovských Židů.

27 Např. Allgemeine Einleitung in die jüdische Literatur des Mittelalters, *Jewish Quarterly Review* 15, 1903–1917; *Die Geschichtsliteratur der Juden in Druckwerken und Handschriften*. Frankfurt nad M. 1905; *Die hebräischen Übersetzungen des Mittelalters und die Juden als Dolmetscher*. Berlin 1893 aj.

28 Viz Veselská, M.: Salomon Hugo Lieben (1881–1942). In: *Naděje je na další stránce*. Praha 2007, s. 7–17.

29 Např. *Handschriftliches zur Geschichte der Juden in Prag in den Jahren 1744–1754 I, II*. Frankfurt nad M. 1905, 1906; Beiträge zur Kulturgeschichte der Juden Böhmens in 18. Jahrhundert: an der Hand der zeitgenössischen Respons-literatur. In: *Afike Jehuda Festschrift*. Praha 1930, s. 39–68; Igereth Machalath: eine hebräische Chronik des 18. Jahrhunderts. In: *Ročenka Společnosti pro dějiny Židů v Československé republice* 2, 1930, s. 281–390 aj.

30 Der hebräische Buchdruck in Prag im 16. Jahrhundert. In: *Die Juden in Prag*. Praha 1927, s. 88–106; Beiträge zur Geschichte der Zensur hebräischer Druke. In: *Prag. Soncino-Blätter: Beiträge zur Kunde des jüdischen Buches*, Bd. 3, Heft 1, 1929, s. 51–55.

31 Viz Čihák, O.: Tobias Jakobovits (1887–1944). In: *Naděje je na další stránce*. Praha 2007, s. 24–29.

32 Viz Otto Muneles (1894–1967). In: *Naděje je na další stránce*. Praha 2007, s. 60–70.

uzavřenost.³³ Zkušenost druhé světové války změnila rovněž způsob a okruh studia judaistiky a hebraistiky, potažmo hebrejského písemnictví. Munelesův *Bibliografický přehled židovské Prahy* nabízí na víc jak pět stranách velké množství podnětů při zkoumání vztahu židovské a české literatury.³⁴ Pro poznání písemných hebrejských památek je zvlášť cenná epigrafická studie *Starý židovský hřbitov v Praze*, kterou sestavil s Miladou Vilímkovou a která obsahuje české překlady i hebrejské přepisy nejstarších nápisů na hrobech pražských Židů.³⁵ Tyto texty jsou neoddelitelnou součástí hebrejské lyriky.³⁶ Muneles se přímo staré židovské literatuře věnoval v zásadním článku *Die hebräische Literatur auf dem Boden der ČSSR*, který se stal jejím základním přehledem a podkladem pro další práci literárních historiků.³⁷ Bohužel v něm nenajdeme mnoho vazeb na českou literární tvorbu. Výmluvným svědectvím o stále ještě uzavřeném okruhu badatelů hebrejského písemnictví je rovněž skutečnost, že tato studie, jež vyšla až po autorově smrti v roce 1969, je psána v němčině.³⁸

Na straně druhé nelze přehlédnout ani skupinu českých a českožidovských bohemistů, kteří se zabývali alespoň částečně židovskou literaturou. Drobným jednotlivostem týkajícím se hebrejských literárních památek se na počátku 20. století věnoval Čeněk Zíbrt. Všiml si především rituálních textů a jejich staročeských překladů, např. staročeského židovského zařítadla šestinedělky, které našel v staročeském překladu bojovného židovského konvertity z Německa Ernsta Ferdinanda Hesse *Flagellum Iudeorum – Bič židovský* z roku 1603.³⁹ Pro domácí literární historii iniciační je přínos opomíjeného literárního vědce Oskara Donatha, který jako první otevřel otázku vztahu české a židovské literatury a reflexe židovství v české beletrii 19. a 20. století.⁴⁰ V objevené dvojdielné studii *Židé a židovství v české literatuře* si všímá i příčin toho, proč se staré hebrejské písemnictví vyřadilo z kontextu české literatury a proč mu nebyla ani v 19. století věnována takřka žádná pozornost: „Učencům jako Jungmannovi, Palackému a Šafaříkovi a básníkům jako Kollárovi a Čelakovskému tane na mysli vzkršení a posílení svého národa; nezbyvá jim tudíž času, zajímati se o národ cizí.“⁴¹ Donath se na několika místech snaží vysvětlit příčiny židovské inklinace k německé kultuře a omluvit ji. Ve svých článcích se věnoval rovněž starší hebrejské literatuře, my si zde představíme ten, ve kterém připomíná velký pražský pogrom roku 1389 ve světle židovských a nežidovských pramenů.⁴² Židovský pogrom, ke kterému došlo o velikonočních 18. dubna 1389, byl údajně vyprovokován, dle křesťanských zpráv, obyvateli ghetta, kteří slovně a pak i kamením napadli katolického kněze

33 Steinschneider (s určitými výhradami k rabínskému dogmatismu), Lieben a Jakobovits byli hluboce vkořeneňi do judaismu. Muneles byl dokonce nadšencem chasidismu, jeho víra se však po zkušenosti války, kterou přežil jako jediný z rodiny, zásadně přetvořila (např. v padesátých letech se oženil se svou kolegyní Miladou Vilímkovou, která byla katolického vyznání).

34 Muneles, O.: *Bibliografický přehled židovské Prahy*. Praha 1952.

35 Muneles, O. – Vilímková, M.: *Starý židovský hřbitov v Praze*. Praha 1955.

36 V současnosti překládá tento svěbytný literární žánr a zpřístupňuje jej tak veřejnosti Jaroslav Achab Haidler.

37 Muneles, O.: *Die hebräische Literatur auf dem Boden der ČSSR*, *Judaica Bohemiae* 5, 1969, č. 2, s. 108–139.

38 Dalším důvodem může být internacionální zaměření sborníku *Judaica Bohemiae*, určeného i pro zahraniční badatele.

39 Staročeské židovské zařítadlo šestinedělky z roku 1603. In: *Česko-židovský kalendář 1908*; Staročeský překlad židovských říkadel velikonočních z roku 1740. In: *Česko-židovský kalendář 1909*; *Ohlas obřadních písní velikonočních (Haggadah: Chad Gadja, Echad mi Jodea) v lidovém podání*. Praha 1928.

40 Donath, O.: *Židé a židovství v české literatuře 19. století I. (od K. H. Máchy do Jar. Vrchlického)*. Brno 1923; *Židé a židovství v české literatuře 19. a 20. století II. (od Jar. Vrchlického do doby přítomné)*. Brno 1930.

41 Donath, O.: *Židé a židovství v české literatuře 19. století I. (od K. H. Máchy do Jar. Vrchlického)*. Brno 1923, s. 6.

42 Donath, O.: *Der Prager Judenpogrom im Jahre 1389 in jüdischer und nicht jüdischer Beleuchtung*. In: *Hickl's illustrierter jüdischer Volkskalender 1925*.

nesoucího proměněnou hostií. Traumatizující zážitek zachycuje jedna z nejpůsobivějších básní českého středověku, hebrejská kající píseň (selicha) lékaře a básníka Avigdora ben Jicchak Kary (†1439) *Et kol ha-telaa ašer mecaatnu*. Tato báseň, ke které ve své renesanční kronice *Cemach David* odkazuje v souvislosti s dubnovým pogromem matematik a historik David Gans, je dodnes součástí jom-kippurové bohoslužby pražských a litevských ortodoxních synagog. Karova elegie je vzorem české židovské lyriky středověku a stala se známou i českým čtenářům prostřednictvím překladu Jiřího Mordechaje Langer a ve sbírce starohebrejské poezie *Zpěvy zavržených*. Ta vyšla ve dvou vydáních roku 1938 a 1939. Langerova verze básně je jednou z prvních starohebrejských památek, se kterou se u nás mohli laičtí čtenáři vůbec setkat:⁴³

„Všechny pohromy, jež nás kdy potkaly,
zdaž možno vypočíst, co nám udělaly?!
Přece však na Boha jsme nezapomínali,
my Boha Hebrejů provždy vyznávali!
Stydíme se a hanbíme nad výpočtem svých pohrom a bolestí,
a nad soužením a bédami, jichž nelze tu uvést.
Dost na té poslední, přesmutné zvěsti,
pro ni zapomínáme dřívějších neštěstí.
Zlá rána postihla z Božího usouzení
Pragu, město korunní,
pět sto čtyřicet devět let po světa stvoření.
Ach, ty má ratolesti nejkrásnější, není tě již, není!“⁴⁴

Význam této památky vyvstává při jejím srovnání s bohemikální latinskou verzí pogromu od křesťanského autora, která je satirickou parodií pašijového příběhu s názvem *Passio pragensium Judeorum*.⁴⁵ O popularitě této skladby svědčí fakt, že byla ještě v šestnáctém století citována v historickém kalendáři Prokopa Lupáče z Hlaváčova.⁴⁶ Uveďme si pro srovnání alespoň úryvek:

„Řekli pak křesťané: psáno jest: bijme je a rozptýlí se všechny statky jejich, a než kohout poprvé zazpívá, všickni v ohni a mečem bídně zahynou. Řekl pak onen Ješek Čtverhranný: Hodni jsou smrti! Byť bych i měl zemřít s nimi v jejich záhubě, pro pomstění Ježíše nebudu se zdráhati. Jonáš pak, kníže židovské, řekl: Smutna jest duše má až k smrti, smrti však neko-nečné... A ihned vztáhli ruce na nevěrné židy ukrutně, nešetříce jejich věcí ani těl. Rozdělili pak mezi sebou jejich oděv, jeden každý kolik mohl uloupiti, a nemetali o ně los, nýbrž vcelku a hromadně pobrali bez rozdílu nejen šaty, nýbrž i všechny poklady a nářadí jejich s nimi. Všickni pak, kdož tam byli přítomni, vztáhli ruce své bijíce je bez milosrdenství a utínajíce jim nejen uši, nýbrž i hlavy, ruce a nohy. A zda se jim tak nemělo státi podle soudu, který sami nad sebou vynesli, když řekli: Krev jeho na nás a na naše syny?“⁴⁷

Tyto dvě naprosto odlišné památky rozdílně popisují společnou historickou zkušenost a ukazují nám tragický rozpor mezi dvěma mikrosvěty jednoho společenství. I přesto jsou však

43 Langer zde uvádí rovněž báseň *Sedmera roubení* pražského velkého rabiho Jehudy Löw ben Becalela.

44 Langer, J.: *Zpěvy zavržených*. Praha 2000, s. 58–63.

45 Skladba se zachovala ve třech rukopisech, poprvé ji edičně vydal Václav Vladivoj Tomek. Do čtenářské edice české středověké prózy ji zařadil Jan Vilikovský: *Próza doby Karla IV.* Praha 1948, s. 136–141, 350.

46 Viz Veselá-Prudková, L.: *Židé a česká společnost v zrcadle literatury*. Praha 2003, s. 58; Lupáč z Hlaváčova, P.: *Rerum bohemicarum ephemeris*. Praha 1584.

47 Vilikovský, J.: *Próza doby Karla IV.* Praha 1948, s. 137–138.

obě skladby důležitým dokladem společné minulosti, která opravňuje vnímat starší židovskou literaturu jako integrální doplňující součást dějin české literatury. Je zároveň příznačné, že ani jedna z památek není psána česky, a přesto nelze o jejich místě ve starší české literatuře pochybovat. O popularitě Karovy básně svědčí i její zařazení, jakožto jediného starohebrejského textu, do středoškolské učebnice české literatury Josefa Soukala, v novém překladu Jiřiny Šedinové *Všechna ta neštěstí*.⁴⁸

Na konci čtyřicátých let pak vyšla stat' rekapitulující dosavadní poznání o židovském přínosu do české literatury germanisty a bohemisty Pavla Eisnera. Neopomněl zmínit ani staročeské písemnictví, kde nově upozornil, že se na překladu starozákonní části *Kralické bible* podíleli čeští bratři snad židovského původu – Lukáš Helic a Mikuláš Albert z Kaménka, pozdější děkan a prorektor Karlovy univerzity.⁴⁹ Z badatelů židovského původu možno zmínit ještě první poválečnou ředitelku Židovského muzea v Praze, kunsthistoričku Hanu Volavkovou, která se mimo jiné dotkla vztahu českého písemnictví a židovských dějin na konci padesátých let v článku o Hájkově kronice a jejím obrazu českých Židů.⁵⁰ Beletristická kronika Václava Hájka z Libočan měla své čtenáře i mezi židovským obyvatelstvem a v 18. století se dokonce setkáme s jidiš verzemi některých příhod, přičemž antižidovské pasáže jsou změněny či vypuštěny.

Na tomto místě je třeba zdůraznit skutečnost, že z prostředí Židovského muzea doposud vyšlo nejvíce podnětů ke zkoumání české a hebrejské literatury. Zde také začínala v současnosti nejvýznamnější iniciátorka spolupráce hebraistiky a bohemistiky Jiřina Šedinová.⁵¹ Její dlouholetá vědecká činnost zaměřená na dějiny, kulturu a písemnictví židovského obyvatelstva českých zemí 16. a 17. století, je spojena v nejnovější době s ediční činností a s překlady staro- i novohebrejské literatury. Především pak překlady židovských památek umožňují bohemistům srovnání s českou produkcí a jejich zařazení do kontextu domácí literatury, respektive rozšiřování pojmu domácí literatura. Šedinová dává do souvislosti např. popis švédského obležení Prahy roku 1648 ve válečném deníku Jehudy Leba Porita-Porgese se soudobou měšťanskou literaturou. V memoárové látce pololidového charakteru vidí několik přesných obsahových paralel s českými památkami (Václav František Kocmánek). Anonymní židovská kronika zobrazující vpád pasovských vojsk do Prahy roku 1611, na kterou Šedinová upozornila, pak přímo nabízí srovnání s barvitým líčením stejných událostí v díle Jindřicha Hýzrle z Chodů.⁵² Vedle českých převodů židovské časové poezie je cenná její edice hebrejského bohemikálního cestopisu Petachji ben Jakoba z Řezna z 12. století, který lze počítat k rané literatuře českých zemí.⁵³ Šedinová rovněž přeložila části „prvního díla moderní židovské historiografie“, židovské světové kroniky *Cemach David* (Davidova ratolest) z roku 1592,

48 Soukal, J.: *Čítanka pro I. ročník gymnázií*. Praha 2001, s. 157–160; překlad básně je možné najít i v zahraniční literatuře; např. Rubin, M.: *Gentile Tales – The Narrative Assault on Late Medieval Jews*. New Haven – London 1999, s. 196–199.

49 Srov. Pěkný, T.: *Historie Židů v Čechách a na Moravě*. Praha 2001, s. 479–480.

50 Volavková, H.: Chvalořečení pražských židů z pera kronikáře a nepřítelce židů Václava Hájka z Libočan. In: *Židovská ročenka 5719 (1958–1959)*; nově se tomuto tématu věnoval Zdeněk V. David: Židé v Kronice české Václava Hájka z Libočan, *Folia historica bohemica* 16, 1993; Hájek, Dubravius and the Jews: A Contrast in Sixteenth-Century Czech Historiography, *Sixteenth Century Journal* Vol. 27, 1996, č. 4, s. 997–1013.

51 Šedinová, J.: Literatura a jazyk Židů v Českých zemích. In: *Euroletteraria a Eurolingua 2005*. Liberec 2005, s. 28–35; Hebrew Literature as a Source of Information on the Czech History of Half of the 17th Century. The Reflection of the Events in Contemporary Hebrew poetry, *Judaica Bohemiae* 20, 1984, s. 3–30.

52 Šedinová, J.: Osudy pražských Židů od konce 16. století do poloviny 17. století v soudobé hebrejské literatuře. In: *Národní skupiny, menšiny a cizinci ve městech*. Praha 2001, s. 113–123; zde odkazy na další studie.

53 Z Tudely, B. – Z Řezna, P.: *Dva středověké hebrejské cestopisy*. Praha 2002.

jejímž autorem je již zmiňovaný David ben Šelomo Awza, řečený Gans. Její popularita mezi židovskými a později i křesťanskými čtenáři se dá u nás srovnat s oblíbeností Hájkovy *Kroniky české*. Na edici překladu zatím bohemisté bohužel čekají, přestože byla *Cemach David* již v roce 1644 přeložena do latiny a hojně čtena křesťanskými intelektuály.⁵⁴ Pro vytěsnění hebrejské tvorby z českého kontextu je příznačné, že *Gansova kronika* je od roku 1890 přeložena táborským rabínem Gutmannem Klempererem do němčiny a vydána v Praze.⁵⁵ České vydání tohoto díla by jistě zásadně obohatilo studium renesanční dějepisné literatury u nás.

Přehled studií staré židovské literatury, které mají vztah k bohemistice, zakončíme kratší zmínkou o rozsáhlém přehledu hebrejského písemnictví, které je v současnosti zásadním zdrojem po poznání českých židovských dějin. *Jde o Historii Židů v Čechách a na Moravě* Tomáše Pěkného, jež vyšla poprvé roku 1993. Text byl původně, podle autorových slov, koncipován jako úvod k práci zaznamenávající účast Židů v českém písemnictví. Bohemistům poskytuje ucelené dějiny hebrejského písemnictví a nabízí i četné podněty ke studiu. K němu ovšem, a to je bohužel zásadní problém, chybí dostupné překlady a edice. Historii dvacátého století překračuje jedna z prvních prací, která se zabývá reflexí židovství českými a českoněmeckými autory 16. až 18. století, jejíž autorkou je Lenka Veselá-Prudková.⁵⁶ Ta si všímá např. kontaktu hebrejské a české literatury v tiskařských dílnách, při náboženských disputacích, při cenzorské práci nebo při studiu a misiích. Barokní misionáři museli být dobře obeznámeni s židovskou kulturou a jezuita František Haselbauer, který znal a četl *Gansovu kroniku*, dokonce psal v *Juden-Deutsch*, aby obrátil české Židy ke katolictví. Studie tedy nemapuje židovskou produkci a ani ji nepopisuje, avšak na mnoha místech předkládá důležité souvislosti mezi českými a hebrejskými literárními památkami.

Práce, která by si v širším měřítku všimla vztahů českého a židovského písemnictví, jejich formálních a obsahových paralel a rozdílů, prozatím chybí. K tom, aby vůbec mohla vzniknout, by jistě pomohly edice hebrejských textů, mezioborová spolupráce a samozřejmě intenzivnější vědomí sounáležitosti těchto dvou literatur.⁵⁷ Rozhodně obohacující je současná edice židovských legend a talmudických příběhů Majsebuch od Jaakova ben Avrahoma, jež vyšla roku 1602 v Basileji a byla čtena Židy po celé Evropě.⁵⁸ Tento zdařilý překlad Jindřicha Vacka, za který byl v roce 2006 oceněn Jungmannovou cenou, představuje sbírku exemplů, která mohla hypoteticky obohatit raně novověkou literaturu. Samo dílo bylo již o deset let později přeloženo do němčiny a bylo velmi oblíbené i mezi křesťany. Bylo by jistě zajímavé prozkoumat, zda-li se některé z nich nedostalo např. do tehdejší nebo pozdější homiletické produkce.

Bylo to tedy především dvacáté století, které po vzniku samostatné republiky začalo hledat souvislosti mezi staršími českými a hebrejskými literárními památkami. Zpočátku v prostředí

54 *Chronologia sacra-profana a mundi conditu ad annum M. 5352 vel Christi 1592...ex hebraeo in latinum versa per Gulielmum Henricum Vorstium*. Lugduni Batavorum 1644.

55 *Chronikartige Weltgeschichte unter dem Titel Zemach David* (hrsg. von Gutmann Klemperer und Max Gruenwald). Fasc. 1–3. Prag 1890.

56 Veselá-Prudková, L.: *Židé a česká společnost v zrcadle literatury*. Praha 2003.

57 V uplynulých patnácti letech vyšly, kromě výše uvedených, tyto překladové edice bohemikálních hebrejských památek: *Nová pražská pesachová Hagada*. Ed. Sidon, K. E. – Nosek, B., Praha 2007; Maharal-Rabi Löw: *Ner Micva=O svátku Chanuka*. Ed. Divecký, J. – Sidon, K. E., Praha 2006; Maharal-rabi Löw: *Stezka návratu – výběr z knihy Netivot olam*. Ed. Divecký, J., Praha 2007; tyto dva svazky vyšly v edici Sifrej Maharal.

58 *Majsebuch aneb Kniha jidiš legend a příběhů, jak ji roku 5362/1602 vydal v Basileji Jaakov ben Avraham*. I a II. Ed. Vacek, J., Plzeň 2005, 2006.

německy píšících hebraistů, později i mezi českými a židovskými bohemisty. Bohemikální památky české a hebrejské (popř. *Juden-Deutsch*) literatury sice nespojuje jazyk, ale vedle místa vzniku především společná historická zkušenost, přestože mohla být vnímána zcela odlišně. Právě společné dějiny, jakkoli během staletí oddělované, jsou hlavním kritériem pro začlenění hebrejského písemnictví do kontextu starší české literatury. Mezioborové studium literárních textů by mohlo obohatit a možná i v mnohém poopravit naše znalosti o styku židovského a křesťanského světa. Zkoumání podobností a rozdílností forem i obsahů, literárních postupů a námětů by tak mohlo rozšířit naši představu o prostupnosti literatury a možná i ukázat schopnost písemné kultury vstřebávat vnější podněty rychleji, než se domníváme. A přestože hebrejská literatura již dávno vystoupila ze svého ghetta, záleží také na druhé straně, zdali o ní projeví zájem, který si zaslouží.

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

ŽENSKÉ PSANÍ V MUŽSKÉM KÁNONU

DOBRAVA MOLDANOVÁ

Nejprve otázka: Co rozumíme pod pojmem „ženská literatura“? Je to literatura psaná pro ženy definovaná předpokládaným adresátem – adresátkou se specifickými potřebami odlišnými od potřeb „normálního“ čtenáře?

Je to literatura o ženách, tedy literatura definovaná tématem?

Nebo je to literatura psaná ženami, tedy literatura definovaná biologickým rodem autora, respektive autorky?

Nejobvykleji pojem „ženská literatura“ označuje romanci, specifický žánr populární literatury, líčící romantické příběhy o lásce s překážkami. Má výrazně znevažující ráz, odsouvá „ženskou literaturu“ na sám okraj literatury. Přesto má tento žánr svou historii, mezinárodní i domácí klasičky (jako třeba Hedwiga Courts-Mahlerová, Barbara Cartlandová, Jaroslava Hüttlová a mnohé další) a svou poetiku, typické postavy i dějová schémata. I když muži k literatuře tohoto typu vyjadřují mnohdy pohrdavý a zesměšňující vztah – a to nejen dr. Vlach v populárním *Saturninovi*, ale i seriózní badatelé jako Oldřich Sirovátka¹ – tuto „ženskou literaturu“ nutně nemusí psát jen ženy. Dagmar Mocná uvádí ve své práci² případy autorů-mužů (Quido Maria Vyskočil, Bohumil Zahradník – Brodský) píšících romány příznakově „ženské“.

Pozoruhodně často se úvahy na téma žena a literatura zaměřují na literární obraz ženy u autorů – mužů, a to jednak na postavy reálných žen, které významně zasáhly do autorova života, či na ženské literární postavy v jeho díle. Žena je chápána jako „věčná inspirace básníků“, její kulturní podíl je spatřován v jejím „umění lásky“, kterým obohacuje muže, jak říká F. X. Šalda. Tak je koncipována např. stať *Žena v životě a díle Macharově* seriózní kritičky a badatelky Pavly Buzkové,³ jejíž zaměření můžeme přičíst na vrub dobovému pohledu na problém žena a literatura, ale kupodivu se objevuje i v titulu některých novějších příspěvků do sborníku *Žena – Jazyk – Literatura*⁴ a zejména *Labyrint ženského literárního světa*⁵ (*Role ženy v textech Josefa Karla Šlejhara, Ruská žena v Masarykově životě a díle, Žena v beletristickém díle Zikmunda Wintera* ad.).

Pojem „ženská literatura“ se užívá ale i tam, kde se zabýváme díly autorek vřazujících se vědomě do kontextu umělecké literatury a aspirujících na místo v literárním kánonu ne z titulu svého rodu, ale jako umělkyně. Pro ně může být atribut ženskosti svým způsobem stigmatizující, poznamenávající je určitým handicapem a vlastně je předem vyřazující někam na okraj.

1 Sirovátka, O.: *Ach ta láska. Průvodce po české brakové literatuře*. Praha 1984.

2 Mocná, D.: *Červená knihovna. Studie kulturně a literárněhistorická*. Praha – Litomyšl 1996.

3 Buzková, P.: *Žena v životě a díle Macharově*. Praha 1918.

4 Moldanová, D. (ed.): *Žena – Jazyk – Literatura*. Ústí nad Labem 1996.

5 *Labyrint ženského literárního světa*. Literární akademie, Praha 2008.

Stojí za to ocitovat ironickou invektivu F. X. Šaldy z roku 1906: „Jsou nadgeniové a nadčlověkové u nás, kteří bagatelizují a podceňují z principu a a limine každou knihu nebo každý obraz podepsaný ženským jménem. Myslím, že jednají z velikášské, ale jinak docela neškodné premisy, jako by si pronajali sami celého génia a drželi je výlučným právem pachtovním, takže na jiné nezbylo,“⁶ která může pro leckoho znít i dost aktuálně.

Kdyby literatura byla přímým záznamem životní zkušenosti svého autora/autorky, bylo by všechno jednodušší: práce fyziologů, psychologů, sociologů a dalších odborníků prokazují vědeckými nástroji zřejmou pravdu, že žena je v mnoha ohledech jiná než muž (byť jsou příslušníky jednoho biologického druhu) a její životní zkušenost je odlišná od mužské, byť žijí v jednom sociálním systému. Klíč k jinakosti ženského psaní by byl po ruce. Problém je v tom, že literatura není přímým záznamem zkušenosti svého tvůrce, mimesí, její znakový charakter ji posouvá od prostého záznamu možného světa do světa fikcí. Navíc, individuální rozdíly uvnitř množiny píšících žen – stejně jako uvnitř množiny píšících mužů – jsou nekonečně pestré a jejich rozmanitost a individuální odlišnost překrývá rozdíly dané jak biologickým rodem, tak genderem. Ať už uvažujeme o autorech – mužích či o autorkách – ženách, je obtížné najít něco, co je pro jednu či druhou množinu charakteristické, co na první pohled liší literaturu psanou ženami a literaturu mužských autorů. Upozorňoval na to už před sto léty F. X. Šalda ve statích *Žena v poesii a literatuře*⁷ a *Slovíčko o ženském umění*,⁸ kdy píše: „V literárních studiích stalo se mi jasným, kolik všichni geniové básničtí mají v sobě prvků specificky ženské psychy, a to prvků ne nahodilých a vedlejších, ale konstitutivních, a jak mužský genius objímá a zahrnuje v sobě i polaritu ženskou“.⁹ Mnoho se na tom nezměnilo dodnes.

Lze snad říci, že v naší euro-americké kulturní oblasti má vývoj ženského psaní úzkou vazbu na to, jak společnost chápe roli ženy. Toto chápání je z historické perspektivy proměnlivé. V moderní době (můžeme-li tento termín rozšířit až k období revolučních změn na konci 18. století, jak to činí např. britská badatelka Lynn Abramsová¹⁰) lze mluvit zhruba o třech fázích, z nichž každá se odrazila jak v chápání ženské literatury z vnějšku, tak v tom, jak svou roli chápaly spisovatelky samy.

Především je to pohled, který se vyhranil v měšťanské společnosti na konci 18. století. Nepochybně má starší kořeny, nicméně v této době se mu dostává pregnantní formulace zejména v dílech Jeana Jacquesa Rousseaua. Ten ve svém románě *Émil* představil paradigma vztahů muže a ženy, které odpovídalo ideálům tehdejší společnosti, spějící k francouzské revoluci, ale také otvírající se od klasicismu k sentimentalismu (preromantismu). Jeho koncepce vychází z představy, že sféry mužů a žen jsou oddělené. Svět muže je podle tohoto filozofa světem síly a rozumu, světem ženy je cit, který pomáhá překonávat životní nesnáze, je ukazatelem cesty a zdrojem její síly i vůči muži. Nesouhlasím tak docela s interpretací Rousseauova postoje, jak ji uvádí Lynn Abramsová v knize *Zrození moderní ženy*. Abramsová ho chápe jako diskriminační; podle mého názoru ale jde o zdůraznění jinakosti žen a mužů, přičemž z této jinakosti nutně nevyplyvá (v teorii, praxe jistě byla jiná a méně ideální) podřadnost role žen. Ideální žena podle Rousseaua – ztělesňuje ji Sophie, ženská hrdinka románu *Émil* – se má učit, jak získat mužovu úctu a lásku, ale také ho má vychovávat, radit mu a utěšovat jej. Avšak aby mohl

6 Šalda, F. X.: Slovíčko o ženském umění, *Ženská revue* 3, 1907, příloha *Žena v umění*, s. 1–3.

7 Šalda, F. X.: *Žena v poesii a literatuře*. In: *Boje o zítřek*. Praha 1905.

8 Moldanová, D. (ed.): *Žena – Jazyk – Literatura*. Ústí nad Labem 1996.

9 Šalda, F. X.: *Žena v poesii a literatuře*. In: *Boje o zítřek*. Praha 1905, s. 94

10 Abramsová, L.: *Zrození moderní ženy. Evropa 1789–1918*. Praha 2005.

muž ženinu radu přijmout, musí ji respektovat jako bytost sobě rovnou, v některých případech (zejména „její sféry“ citu) dokonce víc kompetentní, než je on sám.

Když se první novočeské autorky pokoušely vstoupit do literatury, jistě nechtěly psát jen specifickou „ženskou literaturu“, i když jejich adresátkami měly být nepochybně především vlastenecké paní a dívky. Své úsilí chápaly (a nejen ony, ale zejména jejich mužští kolegové) jako součást celku vznikající novočeské literatury, jako její integrální a komplementární díl. Vlastenecká společnost přiřkla ženám roli strážkyň tradic, ochránkyn jazyka, vychovatelek budoucího pokolení; tedy přiřkla jim významný podíl na úsilí, které vyvíjela, a to měla vyjadřovat i jejich literární tvorba. Jejich úlohy si cenila, bez ní by vznikající novočeská literatura nebyla úplná a plnohodnotná. Tvůrci programu obrozené literatury velmi toužili po tom, aby do jejího portfolia patřila i tvorba žen spisovatelek do té míry, že sahali k různým literárním mystifikacím. Někdy se za ženskými jmény skrývali manželé či bratři podepsaných žen (některé básně Františka Vladislava Heka byly podepsány jmény jeho dcer Terezie Vlasta Heková a Lidmila Heková). Mystifikace Čelakovského, který „vytvořil“ postavu básničky Žofie Jandové a dokonce ji prosadil jako vynikající představitelku české poezie vedle tehdejších prominentní zjevů české poezie do anglické antologie Bowringovy, byla nejvýraznějším, ale ne ojedinělým příkladem.¹¹

Ve světě oddělených sfér se docela dobře dařilo první novočeské autorce Rettigové, která psala nejen kuchařky, kterými směřovala ke kultivaci domácího vlasteneckého prostředí, a výchovná pojednání, ale také sentimentalistické povídky o něžných dívkách a jejich romantických představách o životě. K tomuto pojetí ženské role se přihlásila nejen o něco mladší Božena Němcová (nebo Václav Bolemlír Nebeský pod jejím jménem; jsme v čase mystifikací) v básni *Ženám českým*, ale i další literárně činné ženy, jako Anna Vlastimila Růžičková, která dokonce vydala celou sbírku takto pojaté lyriky. Rousseauův duch vládne i v další tvorbě Němcové: i v ní je ctností ženy schopnost milovat a proto se podřídí, obětovat vlastní štěstí prospěchu druhých, snášet nepřízeň osudu a zachovat si pevnou důvěru v řád světa a ještě být mravní autoritou svému okolí. Přirozený cit ženy, schopnost lásky a empatického porozumění lidem kolem sebe změkčuje – alespoň v ideálním světě tehdejší literatury – tvrdé hrany každodenního života. Ještě i mladší Karolina Světlá své hrdinky vytvářela na pozadí tohoto modelu. Ona však akcentovala představu ženy jako nositelky morálních hodnot. Oběť milující ženy očisťuje, povznáší, posiluje. I její ženské postavy dokáží muže v rozhodujících momentech života podepřít, ukázat mu správnou cestu, nebo dokonce mu vnutit (skoro panovačně) svůj názor na svět. Evička v *Kříži u potoka* svede zápas o mužovu duši jak s rodovou kletbou, tak se svou sokyní, dívkou nevalné pověsti. Ačkoli se pokořila, potlačila vlastní hrdost (a snad i rodící se lásku k Ambrožovi), nakonec zvítězila: její vítězství jí přináší jednoznačnou dominanci ve svazku tak dramaticky ohroženém. Román končí idylou: Štěpán Potocký přijímá podle jejích představ roli, kterou mu ona určila, stává se pod jejím vlivem člověkem společensky angažovaným, je svým sousedům morálním vzorem, tak, jak ona chtěla – ale poněkud ztrácí vlastní identitu. Slabá žena tak přemůže silného muže, podmaní si ho svou jemností, citlivostí, trpělivostí, neotřesitelnou láskou. Nebo tyraníí oběti? Případ *Kříže u potoka* naznačuje, kolik prostoru je pro „slabou“ ženu v tomto modelu, jaké možnosti má, aby ze své slabosti učinila sílu. Sílu ženské slabosti vystihla Mary Wollstonecraftová, kritička názorů Rousseauových, která na konci 18. století v knize *Obhajoba ženy* napsala: „Bylo by nekonečným úkolem vysle-

11 O tom viz Macura, V.: *Znamení zrodu* (zejména kapitola *Ideálnost, hra a mystifikace*). Praha 1983, s. 128–130.

dovat všechny podoby hanebnosti, nesnázi a soužení, do nichž ženy uvrhuje převládající názor, že byly stvořeny spíše proto, aby cítily, než aby přemýšlely, že tudíž veškeré síly, jichž se jim dostává, se jim musí dostávat prostřednictvím jejich půvabů a slabosti.“¹²

Pozoruhodné je, že zatímco ve svých literárních dílech se píšící ženy pohybovaly v Rousseauově sentimentalistické konvenci, která předurčovala základní rozložení ženských a mužských úloh a modelovala typické hrdinky a typické příběhy, tak v soukromých textech, zejména v korespondenci, čteme reflexi ženského osudu odlišnou od toho, čím vyznívají jejich práce. Jejich osobní vztah k takto vymezené ženské roli byl napjatý. U Němcové známe možná víc, než bychom si přáli, trýznivé zázemí jejího manželského a milostného života; Světlá vzpomíná, jak pro ni byla traumatizující obligátní dívčí výchova směřující k potlačení jejích intelektuálních zájmů a posílení „ženských“ vlastností.¹³ Podobně traumatizující pro ni byl její vztah k Nerudovi, který se stal předmětem klepů a dohadů autorky (nikoli Nerudu) znevažujících, ať už byla kritika zaměřena k tomu, že navázala vztah, který se neslučoval s morálkou tehdejší společnosti, nebo proto, že nedovolila, aby se rozvinul a nevybočila z rámce konvenčního manželství. I když jejich literární hrdinky nakonec našly naplnění života v podřízení se pravidlům vládnoucí společenské morálky, ony samy se jimi cítily frustrované, vnímaly je jako příliš svazující. Je zřejmé, že model oddělených sfér nefungoval tak ideálně, jak by se dalo soudit z literatury. To bylo důvodem, proč vzdělané ženy přemýšlely už od 18. století o neuspokojivém společenském postavení ženy, o její roli v rodině, v partnerském vztahu, ve společnosti, v přístupu ke vzdělání, ale také např. o problematice kontroly porodnosti. Postupně se tato citlivá témata objevují jako témata literární a rozrušují preromantický model Rousseauův.

V českém prostředí se téma emancipace tradičně propojovalo vedle akcentu vlasteneckého s tématem ženského vzdělávání, a to vzdělávání nejen ve smyslu obecné kultivace, ale především praktického vzdělávání, které by ženám zajistilo existenci v případě, že selže fungování rodiny, žena se neprovdá, ovdoví apod. Dějiny českého ženského hnutí jsou pozoruhodné i v tom, jak se smyslem pro taktiku postupovaly jeho významné představitelky, které se velmi obratně vyhýbaly konfliktům s mužskými předsudky a dbaly na to, aby neztrácely sympatie příliš vyhocenými požadavky. Příkladem může být dcera Františka Palackého Marie Riegrová, která se účinně angažovala jak v sociální sféře, tak v prosazování ženského vzdělávání a dokázala pro ně získat i podporu svého muže, významného politika F. L. Riegera,¹⁴ a jeho vlivem i dalších osobností včetně své dcery Marie Červinkové-Riegerové. V galerii pilných pracovnic českého ženského hnutí hrály významnou roli spisovatelky jako Karolina Světlá, Sofie Podlipská, Eliška Krásnohorská, Teréza Nováková, tedy nejnadanější autorky druhé půle 19. století, ale i další literární činné ženy, které se v oblasti literatury výrazněji neprosadily. Tato činnost, na první pohled dost šedivá a nenápadná, postupně přinášela výsledky. V devadesátých letech se snahy o ženské vzdělávání realizují v projektu Minervy v Praze a Vesnina lycea v Brně. Ty se stávají důležitými institucemi, jimiž prochází řada mladých žen, toužících po vzdělání, které tvoří podhoubí generace umělekyní prosazujících se od devadesátých let v literatuře, malířství i umění dramatickém. V té době se ženy již nespokojují se světem oddělených sfér, mají ambice se prosadit – v soukromém i veřejném životě – jako myslící samostatné bytosti. Důležitou roli hrají i ženy, kterým se podařilo – nejprve v zahraničí, teprve posléze

12 Cit. dle Abramssová, L.: *Zrození moderní ženy. Evropa 1789–1918*. Praha 2005, s. 37.

13 Světlá, K.: *Z literárního soukromí. Sv. 1*. Ed. Špičák, J., Praha 1959, s. 237n.

14 Podrobnou a materiálově bohatou rekonstrukci českého ženského hnutí předkládá Marie Bahenská v knize *Počátky emancipace žen v Čechách. Dívčí vzdělávání a ženské spolky v Praze v 19. století*. Praha 2005.

v Rakousku-Uhersku – vystudovat vysoké školy, i když se pro ně v Čechách stále ještě nenacházelo pole uplatnění.

Realistická literatura, jejíž vlna k nám přichází zhruba ve třetí třetině 19. století, se z počátku příliš nevzdaluje idealizované verzi ženského příběhu založeného na modelu oddělených sfér (např. Josef Holeček, ale podobné momenty najdeme i u Jiráska a dalších autorů), na druhé straně se postupně dotýká citlivých míst, které tento model přináší. Ženy (a muži) odchovaní dědictvím evropského (pre)romantismu věřili v sílu přirozeného citu a proti konvenci biedermeierovské společnosti přiznávali ženám jistou míru autonomie a svobody. To je vedlo k tomu, aby začali zkoumat meze tohoto modelu. Evropsky známé příběhy hrdinek Gustava Flauberta (*Emma Bovaryová*, 1857, česky poprvé 1892), Lva N. Tolstého (*Anna Kareninová*, 1878, česky 1891) nebo Henrika Ibsena (*Domov loutek*, 1879, česky jako *Nora*, 1888), které se dostanou do konfliktu mezi přirozenou potřebou vřelého citu, ale i respektu, jak je vyprávějí mužští autoři, většinou budí sympatie a soucit s ženami trpícími v dohodnutém a konvenčním manželství a toužícími po skutečné lásce (co si o takovém vztahu myslí jejich muži a zda je pro ně také problémem, se vlastně nedozvídáme) tak, jak o ní čítaly a snily. Je možné je ale číst i jako moralizátorská varování: vymknout se pravidlům, preferovat sen před každodenní realitou, přináší neštěstí, rozvrat a posléze záhubu. Autor *Kreutzerovy sonáty* (1891) ve svých pozdních dílech toto moralistické gesto zvýraznil.

V českém literárním kontextu se tato problematika objevuje až na konci 19. století, zejména v dramatu. Příkladem je *Maryša* (1894) bratří Mrštíků a Jiráskova *Vojnarka* (1890). Už z titulu je zřejmé, že primárně jde o příběh ženy. Jsou postaveny na konfliktu přirozené potřeby lásky a konvence, která jí brání: Maryša i Vojnarka uzavřou navzdory tomu, že jsou citově vázány jinde, dohodnutý sňatek. Jejich další osud – v případě Maryši vyúsťující do zavraždění manžela, u Vojnarky do sebevraždy milence – je bezvýchodný: nárok na osobní štěstí se rozplývá pod tíží vnějších okolností.¹⁵ Ostatně i u Gabriely Preissové, která u nás snad jako první žena v *Gazdině robě* (1891) toto téma zpracovala, Eva v životě neuspěje, její cesta za láskou končí deziluzí ústící do tragického konce, ke kterému ji posouvají jak veřejné mínění, tak Mánek a jeho matka. Není bez významu skutečnost, že ve všech zmíněných dílech vystupují silné ženy, schopné hlubokého až sebezničujícího citu, a slabošší muži, kteří nejsou schopni silný cit oplácet, jsou více závislí na mínění okolí a poté, co vášeň dohasíná, své partnerky opouštějí. Stejně jako Annu Kareninu nakonec zlomí Vronského citové ochladnutí, Vojnarka i Eva jsou víc než obavami ze společenského vyloučení zasaženy mužovou zradou.

Konec 19. století lze chápat jako přelomový v mnoha oblastech: je dobou sociálního neklidu a různých emancipačních hnutí v celé Evropě. Jedním z nich bylo i hnutí bojující za emancipaci žen. Zatímco západoevropské prostředí bylo značně radikální, jeho podoba v Čechách byla klidná a chce se říci přímo krotká. Díky výsledkům práce předchozích generací zde byla poměrně slušná možnost vzdělání žen, vztah k ženskému psaní byl tradičně docela vlídný: nikdo nepochyboval, že národní ikonou je Božena Němcová, literární váha Světlé, Krásnohorské i mladší Novákové byla nesporná. Mění se však vnímání role spisovatelek v kontextu národní literatury. Devadesátá léta přinášejí výrazný odklon od důrazu na národně emancipační program národního obrození, kladou důraz na jiné hodnoty. Požadavky individualismu, tedy osobního prožitku jako východiska umělecké tvorby, poněkud stírají dosavadní vnímání

15 O tom viz stať Jaroslavy Hrabákové *Ženské postavy v realistickém dramatu 90. let*. In: *Sborník pedagogické fakulty UK v Praze, 1973, Filologické studie IV*, s. 131–138; a Dobravy Moldanové *Maryša, Vojnarka a ty druhé*. In: *Co všechno slovo znamená*. Ústí nad Labem 2007, s. 215–219.

specifičnosti ženského psaní a staví před ně nové úkoly, ale i nové možnosti: není už třeba potlačovat svou ženskost a kopírovat normy mužského kánonu, prostor, který se otvírá, je alespoň na první pohled podstatně větší. Do jaké míry jsou ho schopny spisovatelky využít (a stále ještě riskovat konflikty a odmítání), je ovšem otázkou.

Fin de siècle, jehož duch se u nás manifestuje zejména v okruhu *Moderní revue*, akcentuje v umění citovost a smyslovost a otvírá téma sexu často patologického (Karáskův *Sexus necans*, tedy Ničivý sex). Objevuje postavu „femme fatale“, osudové ženy a téma boje pohlaví. Ovšem zkušenost s recepcí uměleckých děl, v tom smyslu průkopnických, byla dost odstrašující. Do našeho prostředí vstupují tyto otázky velmi prudkými diskusemi, jedna z nich se týkala Tolstého *Kreutzerovy sonáty*. Přímo skandál způsobila výstava obrazů berlínské malířky Anny Costenoblové nazvaná *Tragédie ženy*, prezentující ženský úděl viděný neiluzivními ženskými očima. Reakce např. Terézy Novákové akcentuje brutalitu jejího pohledu a vytýká jí, že redukuje ženu na tělo („její žena [...] není mnohem víc než krásný živočišný tvor, ona jen cítí, dychtí, umírá“), a označuje ho za dekadentní. Vysloveně odmítavě se vyjádřila Eliška Krásnohorská, která obdiv k dílům malířky, s nímž snad byla výstava přijata, spojila se snobstvím hloupých divaček. Obraz *Pocit mateřství*, který byl z výstavy pro pohoršení odstraněn, naopak vnímal zcela opačně Karel Hlaváček v *Moderní revue*: Popsal scénu početí, jak ji s brutální otevřeností prezentovala Costenoblová, a komentoval s evidentním respektem: „[...] tento obraz z celého cyklu nejsmělejší, mohla skutečně jen žena takto procítiti. Symbol blesku jako manifest pravěční prastaré oplodňující síly, a věčného snoubení dvou proti sobě štvaných sil, dovedl tu neobyčejně duchaplně vyjádřiti všechnu tu krátkost, prudkost a brutalnost okamžiku oplodnění.“¹⁶

Pro české spisovatelky, které tvoří v období nástupu moderny v devadesátých letech 19. století, se ženské téma objevuje jako téma rozčarování, které prožívá sexuálně neprobuzená dívka vychovaná v nereálných představách o životě, když vstupuje do dospělého života. Příběhy se přenášejí z venkovského prostředí, které dosud v české próze dominovalo, do prostředí měšťanské rodiny, které vychovávají své dcery v jakémsi zvláštním skleníkovém ovzduší. Jejich problémem je nejen zklamání z partnera, který nesplňuje to, o čem snily v době dospívání prožívané často v klášterním penzionátu, ale i prázdnota života, kterému chybí smysluplná náplň. Není to tedy primárně problém nerovných a morálně často problematických vztahů mezi mužem a ženou v konvenčním manželství, ale potřeba plnohodnotného života, pro nějž nebyly vychovány a který ve stávajících poměrech nejsou schopny uskutečnit. Literární postavy těchto autorek v souladu s dobovou literární normou bývají křehké, zranitelné, citově exaltované naivní dívky trpící neschopností životní aktivity. Takto pojatá ženská hrdinka nebyla doménou pouze písničích žen, podobné křehké a na život nepřipravené dívky nacházíme v dobové literatuře vícekrát; připomeňme si za všechny Helenku z Mrštíkovy *Pohádky máje* (1897).

I zde máme možnost srovnávat, jak se liší literární texty písničích žen od jejich textů soukromých. Na rozdíl od svých literárních hrdinek jsou jejich autorky ve světle těchto textů jiné. Nejsou trpnými a hynoucími bytostmi dusícími se nudou, prázdnotou a marností jako jejich postavy. V reálném životě jsou to ženy čelící mnohdy nevalné hmotné situaci, pracující intenzivně na svém vzdělání a výrazně se společensky angažující, v některých případech prožívající i intenzivní milostné vztahy, často neuspokojivé a traumatizující. Jejich životní aktivita stojí čas od času v napětí s tím, co od nich očekává jejich partner. V jedné Sumínově, zřejmě do

16 Podrobněji viz Pachmanová, M.: Proměny a tabuizace mateřství v českém moderním umění. Od symbolické Velké matky ke katastrofě mateřské identity. In: *V bludném kruhu*. Praha 2006, s. 116–130. Odtud též citáty z Novákové a Hlaváčka.

značné míry autobiografické povídky čteme příběh mladé neprovdané ženy, která naváže vřelé milostné přátelství s kultivovaným a vzdělaným mužem. Muž ji opustí, ožení se s jednoduchou dívkou, která mu přinese nejen věno, ale i jistotu, že se bude pilně starat o jeho blaho. Intelkt jeho přítelkyně ho děsí: těžko si ji dovede představit jako manželku, která dokáže vytvořit takový domov, jaký muž jeho doby a postavení očekává. Přátelství založené na intelektuální blízkosti je ve světle tohoto očekávání nevýznamné. V zápiscích mladé Boženy Benešové a v její poezii čteme slova hořkého zklamání, že muž, za kterého se provdala, protože měla pocit, že jí a jejím tužbám rozumí, se proměnil v průměrného vládce domácnosti, který vyžadoval od své mladé ženy spořádanou a fungující domácnost, a nikoli intelektuální diskuse. Podobně vyznívají Kvapilovy reakce na literární pokusy manželky, v nichž slavná herečka vykreslila ne příliš lichotivý obrázek svého manželství. I v takovém svazku, kde se sešly dvě kultivované a kreativní bytosti, byla pozice ženy zatížena předsudky a tradičním chápáním její ženské role. Pozoruhodná z tohoto hlediska jsou různá vzájemně si odporující svědectví o Růženě Svobodové, nejprominentnější prozaičce své generace. Provdala se, jak sama poznamenala, „za literaturu“ a díky svému muži, uznávanému spisovateli, se brzy včlenila do elitní literární společnosti. Vnímání její osobnosti se dramaticky liší podle toho, kdo o ní vypovídá. Dynamická a aktivní Svobodová je vnímána právě pro tyto své vlastnosti buď velmi pozitivně jako typ moderní ženy, nebo velmi negativně. Stala se dokonce jednou z hrdinek Skácelíkova románu *Architekt Malota* (1938), kde je vylíčena jako hysterická, panovačná a zlá žena. Její energie a úsilí o dosažení literárních úspěchů i její aktivita společenská jsou pro muže její generace nepřijatelné, neženské. Přesto byly výjimky: Tilschovou její muž ke psaní pobízel, Preissové oba manželé (poprvé ovdověla) na její literární činnost shlíželi s pýchou. Specifický je případ Boženy Vikové-Kunětické. Vdala se za muže, který ji nejen hmotně zajistil, ale i podporoval její umělecké a politické ambice (vedle rozsáhlého literárního díla se pokoušela stát herečkou a například v roce 1912 získala poslanecký mandát). Pragmaticky se zřekla dlouhotrvajícího vztahu k muži, jehož představy o společném životě byly pro ni nepřijatelné a volila manželství, které ji hmotně zajistilo a zároveň poskytlo – řečeno Virginii Wolfovou – „vlastní pokoj“. Sama svůj osud řídila s pozoruhodnou cílevědomostí, která chyběla jejím hrdinkám.

Zatímco ženské hnutí nastolovalo otázku mateřství, kontroly porodnosti a problematiku prostituce, v literatuře psané ženami se tato témata vyskytovala okrajově, nicméně napříč generacemi. Překvapivě se ho dotkla Tereza Nováková v některých povídkách souboru *Úlomky žuly* (povídky *Na faře*, *S nůši*), když zobrazila příběhy nemanželských matek, které celý život doplácely na vybočení z morálních norem vesnického prostředí. O generaci mladší Božena Viková-Kunětická podobné téma zpracovala v románu *Minulost* (1895), kde zachycuje tragickou situaci ženy, která zatajila nemanželské dítě. Žije na maloměstě jako respektovaná a bezúhonná matka rodiny, její manželství ale i společenskou pozici ohroží nečekaně objevivší se syn. V trilogii *Ke světlu* (*Medřická*, 1897; *Vzpouza*, 1901; *Pán*, 1905) se pak Viková-Kunětická zabývá problémem dvojí morálky, která muži odpouští to, pro co je žena odsuzována: neformální milostné vztahy, nemanželské rodičovství apod. Pozoruhodně se toto téma objevuje v populární literatuře, která vypráví s mravokárným akcentem příběhy zneužívaných služek, odložených „pražátek“, ale také otvírá otázku kontroly porodnosti, která by vyvázala ženy z otroctví permanentního mateřství, zdroje jejich předčasného stárnutí a bídy jejich rodin.

Němcové básně vybízející slabé ženy, aby se připojily svými vlastními prostředky k úsilí vlastenců mužů, střídá nyní požadavek, aby žena ve své tvorbě mluvila – řečeno s F. X. Šaldou – „svou mateřtinou“, tedy aby svá díla stavěla na ženském prožívání světa. Autorkám je tak přiznávána

rovnocenná, byť jiná role než na začátku 19. století, a ženskému psaní místo v systému. Šaldova stať *Žena v poesii a v literatuře* zdůraznila tvůrčí schopnosti ženy – nejprve jako inspirátorky muže – tvůrce, v moderní době i samostatné a rovnocenné tvůrkyně nových hodnot. Odmítl vyhraňování protikladu mužské a ženské tvorby, podle jeho názoru autor i autorka mají stejný úkol, tedy svým dílem vypovídat o své osobní životní zkušenosti, o svém vlastním názoru na svět. Tento postoj dobře zapadal do modernistického programu proklamujícího individualismus jako východisko vši tvorby. Nebyl ovšem obecně sdílený a v literárním provozu tak zcela nefungoval. Příznačné je, že v té době řada autorek volila mužské pseudonymy (Jiří Sumín, Felix Tevér, Edvard Klas ad.). To svědčí mimo jiné i o tom, že ženské jméno na titulu knihy bylo nepříjemně příznakové. Národní kultura již viděla pozici píšící ženy jinak, než tomu bylo v 19. století: píšící ženy nebyly vnímány jako potřebná komplementární součást národní literatury, jejíž řečiště se od té doby značně rozšířilo, ale jako jeho samozřejmá součást, na niž nebylo třeba brát ohledy a připisovat jistou výlučnost. Jejich zdůrazněně ženské vidění světa, byť souznělo s naladěním moderny, možná budilo i jistou ostražitost.

I když v 90. letech se objevuje nový typ ženské postavy a nový konflikt směřující k pojmenování neuralgických bodů ženského osudu, cesta od kritiky k pozitivnímu formulování programu, kterým by tápající a zmatené hrdinky próz Růženy Svobodové, Boženy Vikové-Kunětické, Růženy Jesenské a dalších autorek vyplnily svůj marný život, byla velmi trnitá a je třeba říci, že autorky nenacházely pro své literární postavy akceptovatelné řešení. Ať již pro ně bylo důležité nalezení osobního štěstí, či plnohodnotné náplně života, málokdy dokázaly uspět. Rozpaky budí snadnost, s níž jim autorky určovaly předčasnou smrt tam, kde neviděly možnost příběh uzavřít nějakou pozitivní či alespoň smírnou perspektivou. Východisko z krize nacházely autorky vlastně jen tam, kde literárními hrdinkami byly ženy výjimečné, umělkyně, herečky a zpěvačky, ne však ženy žijící standardní ženský život. Nejradikálněji se chopila citlivých a pro dobovou morálku jen těžko akceptovaných témat Božena Viková-Kunětická, která ve svých patetických románech pléduje za právo ženy na svobodné mateřství a odsuzuje muže, pro něž je žena jen kusem jejich vlastnictví atd.

Pozoruhodné zrcadlo těmto dobově determinovaným ženským postavám nastavila – zřejmě nezamýšleně – Helena Šmahelová svým románem *Žena roku 1900* (1979), k němuž jí poskytl materiál životní příběh její matky. S odstupem tří čtvrté století a z perspektivy názorů obvyklých na konci 20. století vidí problémy tehdejší ženy dost jinak. Její postava není ani secesně křehká ani naivní, ale tvrdě se rve s nepříznivým osudem, s omezeností konvenčního názoru na život. O právo žít svůj život po svém. Svým způsobem je bližší hrdinkám Vikové-Kunětické než snovým postavám většiny tehdejší literatury. Aktivní vztah k životu, odvaha riskovat, vystoupit z chráněného zázemí měšťanské rodiny je tématem, které se vrací nejméně do poloviny 20. století.

Generace „květinových dětí“ postavila ženskou otázku do nového světla a proměnila i ženské psaní. Čteme-li současné autorky feministického ladění, jako je v evropském kontextu Libuše Moníková či Elfriede Jelinek, nebo i u nás Petra Hůlová, Irena Dousková a Věra Nosková, je zřejmé, že si silněji než mužští autoři všimají biologické podstaty ženy, determinance její sexualitou, ale zejména ostře vnímají napětí mezi řekněme intelektuálními a citovými potřebami svých hrdinek a faktem jejich biologického předurčení. Autorky se dotýkají dosavadních tabu, překračují hranice, za které ženské psaní v předchozích etapách nešlo. Otázkou zůstává, zda se toto ženské psaní vyjadřuje ke skutečné podstatě ženského vidění světa, nebo opět – jako v předchozích dobách – svým způsobem kopíruje (byť třeba přepólovaně) většinové, nebo

řekneme mužské vnímání, snad s tím rozdílem, že je stále obtížnější v naší kultuře oddělit, co je „mužské“ a co je „ženské“. Současné ženské psaní se realizuje v nespočetných žánrových a tematických podobách stejně jako psaní mužské: je pro ně charakteristická rozmanitost, snaha oslovovat různé vrstvy čtenářů, tematická pestrost, která brání jakékoli generalizaci.

Je nepochybné, že sociální situace píšících žen v naší kulturní oblasti byla – a možná i dodnes někdy je – odlišná od situace píšících mužů. Čteme-li životní příběhy spisovatelek minulosti, musíme obdivovat jejich sílu, s níž šly za svou vizí. Jen v málo případech je podporovalo jejich nejbližší okolí, jen výjimečně měly podmínky k soustavné literární práci, která je – vedle talentu – nutnou podmínkou úspěchu. Případ Němcové velmi dobře známe, ale není ojedinělý. Irma Geisslová živořila v rodině svého bratra jako lepší služka, jen obtížně se z takového postavení vyvazovala Eliška Krásnohorská, rodinné prostředí příliš nepřálo literárním ambicím mladé Johanky Rottové i mladé Boženy Zapletalové, než se jim podařilo vybojovat si onen často jen symbolický „vlastní pokoj“, tedy prostor pro své literární aktivity. Je zřejmé, že spojovat jejich životní příběhy příliš těsně s literárními texty, které vytvářely, je zavádějící. Jako ženy prožívaly své životy jinak než jejich literární postavy; ty jsou jejich výtvořem, literární fikcí, která víc než portrétem svých původkyň byla součástí dobové normy.

Historický materiál, ke kterému máme dostatečný odstup, nám nabízí pohled i na znepokojující díla současných autorek vnímaných v kontextu současného feminismu jako součást soudobé velmi pestré literární scény. Naše znalosti nás vedou k tomu, abychom vyslovili názor, že píšící ženy, ať již vědomě nebo nereflektovaně, se přizpůsobovaly a přizpůsobují vládnoucí literární normě a spoluvytvářely a spoluvytvářejí ji. Svými literárními texty se vědomě vřazují do proudu literatury bez přívlastku a konformují se s ním. Zabýváme-li se jejich lidskými osudy, je obraz jiný: jejich postoje, životní praxe, řešení základních osobních problémů se liší od toho, co píší; často jsou v přímém protikladu k tomu.

Pokud mluvíme o ženském psaní jako o ilustraci zápasu o ženskou emancipaci, je to snazší, uchopitelnější. Ve chvíli, kdy uvažujeme o jejich výkonech jako o uměleckých dílech mimo tento kontext, je náš úkol složitější. Existuje něco takového jako specifická poetika literárních děl psaných ženami, která by ospravedlnila vydělování ženského psaní z komplexu literatury? Odráží se ženskost autorek nejen v tématech jejich děl? Velmi o tom pochybuji. Ani tvorba mužů netvoří jednotný komplex, nemá společnou poetiku, témata, jednotný názorový rámec, ale je různorodá, její podoba je daná talentem, filozofickým názorem, kulturním zázemím, prostě jejich individualitou.

Ještě do třicátých let 20. století, než začala psát Milada Součková, se zdálo, že ženská literatura je u nás svázána spíš s tradičnějším vypravěčstvím a netíhne k experimentu. To by naznačovalo, že je pro píšící prozaičky důležitější obsah uměleckého sdělení než novátorství formy. Od dob Milady Součkové je tu ale řada autorek, které výrazně experimentují, ať již připomenu Věru Linhartovou či Danielu Hodrovou, Libuši Moníkovou, které rozrušují tradiční vypravěčské postupy. Ještě nedávno se při pohledu na český literárněhistorický materiál zdálo, že doménou žen je próza, básně jsou v menšině, snad i proto, že se z povědomí i literárních historiků vytratila ženská poezie – a přece: Eliška Krásnohorská, Irma Geisslová, Růžena Jesenská, Božena Víková-Kunětická i další ženy své básně nejen hojně psaly, ale také uveřejňovaly. V posledních letech se objevují poměrně silné básnické talenty ženské, které toto zjištění ještě víc oslabují.

Nabízí se úvaha: jak je náš obraz ženského psaní v minulosti ovlivněn tím, do jaké míry se autorky byly schopny vřadit do obecného kánonu a vyhovět dobovým požadavkům na literární

dílo? Tedy přijaly požadavky, které kladli na literaturu jejich mužští kolegové, konformovaly se s nimi, ačkoli, jak naznačují některé soukromé texty, to znamenalo jisté omezení přirozeného talentu. Ženy autorky plnily zadání, které odpovídalo tomu, co společnost, intelektuální a umělecké prostředí dané doby na ně v různých dobách kladlo, sloužily ideám vlastenectví, osvěty, sociální spravedlnosti a také ženské emancipace nejen svými díly, ale i dalšími literárními i společenskými aktivitami, a jen okrajově byly samy sebou. Kde končilo toto přijetí úkolů, podřízení se stávajícímu kánonu, a kde začínala autentická tvorba, není snadno určit.

Nebylo by možné pokusit se o konstrukci ženského kánonu, jen volně souvisejícího s běžnou literárněhistorickou představou o hodnotách a směrech, jimiž se ubírala naše literatura v posledních dvou stoletích a domoci se tak lepšího pochopení, co je specifickým rysem ženské literatury, pokud něco takového skutečně existuje? Základem tohoto kánonu by mohly být texty soukromé, korespondence a netištěné texty autorek známých i skoro neznámých, na které se v poslední době upírá pozornost badatelů, ale i díla autorek, které zůstaly stranou a nikdy do širšího povědomí nevstoupily. A zejména jejich poezie. Hledání tohoto ženského kánonu by nás ale nemělo zavádět do polohy zkoumání pouze tematického záběru a vazeb na sociologické problémy ženské emancipace, protože koneckonců jde o literaturu, tedy specifickou lidskou činnost, kde víc než kdo (je autor) a o čem (je jeho dílo) rozhoduje jak. To platí pro muže i ženy rovným dílem.

Tato práce vznikla s laskavou podporou Grantové agentury AVČR v rámci projektu IAA 901500801 – Spisovatelky na přelomu 19. a 20. století.

LITERATURA:

- ABRAMSOVÁ, L.: *Zrození moderní ženy. Evropa 1789–1918*. Praha 2005.
- BAHENSKÁ, M.: *Počátky emancipace v Čechách*. Praha 2005.
- BUZKOVÁ, P.: *Přítelkyně. Hana Kvapilová a Růžena Svobodová ve svých dopisech*. Praha 1939.
- ČERNÝ, F.: *Hana Kvapilová*. Praha 1960, 1963.
- HAKESWORTH, C. (ed.): *A History of Central European Women's Writing*. London 2001.
- JOHANIDES, J.: *Dobromila Magdalena Rettigová*. Rychnov nad Kněžnou 1995.
- LENDEROVÁ, M.: *Zdeňka Braunerová*. Praha 2000.
- LIFKA, B.: *Nade mnou zadrhl se tragický osud*. Liberec 1977.
- MACURA, V.: *Znamení zrodu*. Praha 1983.
- MOLDANOVÁ, D.: *Božena Benešová*. Praha 1976.
- MOURKOVÁ, J.: *Růžena Svobodová*. Praha 1975.
- NEUDORFLOVÁ, M.: *České ženy 19. století*. Praha 1999.
- LOUŽIL, J. – MOURKOVÁ, J.: *Těžká samota. Korespondence F. X. Šaldy a Růženy Svobodové*. Praha 1969.
- HANÁKOVÁ, P. – HECZKOVÁ, L. – KALIVODOVÁ, E. (eds.): *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*. Praha 2008.
- VLAŠÍNOVÁ, D.: *Eliška Krásnohorská*. Praha 1987.
- ZAHRADNÍKOVÁ, M. (ed.): *Ztěžklá křídla snů. Ženy v české literatuře*. Literární archiv, sv. 35–36. Památník národního písemnictví, Praha 2003–2004.
- SÁŠINKOVÁ, M. (ed.): *Žena – umělkyně na přelomu 19. a 20. století*. Roztoky u Prahy 2006.

SVATOVÁCLAVSKÉ HUDEBNÍ PAMÁTKY 20. STOLETÍ JAKO DOKUMENTY POLITICKÝCH, KULTURNÍCH, NÁBOŽENSKÝCH A NACIONÁLNÍCH STŘETŮ

VIKTOR VELEK

Svatováclavská tradice je dle mého názoru tou tradicí, která v českých dějinách nejlépe naplňuje požadavek spojení stárí, kontinuálního vývoje, aktuálnosti, vlivu na celou společnost a vývoje nacionální a náboženské otázky. Z toho logicky vyplývá, že se v různých podobách, v různé intenzitě, v odlišných kontextech a s proměnlivou motivací promítala do utváření vývoje české historie a kultury po tisíc let. Dvacáté století v tomto směru není vůbec výjimkou.

Svůj pohled na problematiku jsem konzervativně opřel o chronologii a za počáteční bod zvolil 15. květen roku 1895. Tento den byla v pravé poledne otevřena Národopisná výstava československá – zahájení proběhlo zpěvem svatováclavského chorálu s doprovodem varhan. Položme si otázku, proč právě svatováclavským chorálem, proč ne „neoficiální“ hymnou *Kde domov můj?*, nebo třeba husitským chorálem *Ktož jsú Boží bojovníci* či panslovanskou *Hej, Sloveně!*? Osobně se kloním k tomu, že svatováclavský chorál byl „nejmenším zlem“ pro značně diferencovanou společnost, ale i on se – stejně jako svatováclavská úcta obecně – dočkal v druhé polovině 19. století výrazné změny paradigmatu. Úcta k svatým byla vnímána značnou částí společnosti jako klerikální přežitek nehodný racionálního myšlení, jako symbol spojení církve a panovnické dynastie a vazby na Řím a jezuitu, a tak bychom mohli pokračovat. Avšak kult sv. Václava byl a je výjimečný tím, co nám říká už spojení „kníže svatý Václav“ – tedy polarizací církevní a státně-historické dimenze. Jeho zpěv tedy nemusel urážet antiklerikální kruhy a my se setkáváme s častým prvkem svatováclavské úcty – s funkcí, která slučuje, spojuje, smiřuje. Nechme však promluvit účastníka zahájení výstavy, Emanuela Žáka:¹

„Zněla jako posvátná hymna národní, již dávné věky sobě odkazovaly a dochovaly i nám. Té chvíle mužné sebevědomí národního bytí, city důků i zbožnosti, vyvolané posvátností chvíle i city prosby k sv. knížeti jako by tu propukly ze srdcí přítomných a vtělily se v starobylou píseň svatováclavskou. Nebylo v tom okamžiku nikoho, kdo by nebyl dojat. I slza pohnutí zaleskla se v nejdělnějších očích.“

Nebudme ale idealisté – spory o podobu oslav svatováclavského milénia v roce 1929 měly jistého předchůdce v interpretaci Národopisné výstavy. Např. světitel biskup pražský Antonín Podlaha (mj. jeden z největších sběratelů svatováclavských památek) napsal, že výstava „ve všech svých rysech nese na sobě ráz svatováclavský, to jest eminentně katolický“. Církevně-náboženské oddělení výstavě nikterak nedominovalo a svatováclavský ráz – ovšem značně zmaterializovaný

1 Žák, E.: O původu písně svatováclavské. In: *Čítanka svatováclavská*. Ed. Košinář, J., Praha 1912, s. 104.

a konzumní – měla výstava jen 28. září ve svátek sv. Václava. Avšak tento svátek byl v myslích návštěvníků spojen se staročeskou svatováclavskou poutí a posvícením s tradiční husou, knedlíkem, zelím a pivem, v myslích hoteliérů a restaurátérů s nadprůměrným výdělkem. Báseň z *Humoristických listů*² by se klidně mohla stát podkladem nové „časové písně“:

„Výstavní komitě si povídá:
O tom svatém Václavě
bude hlava na hlavě!
Bude nás tu, ne-li víc,
přinejmenším 100.000!
Jen dej Pán Bůh počasí!
Pršet může – do kasy!“

Od roku 1900 až do vzniku republiky pokračoval proces slábnutí svatováclavské úcty ve smyslu státní tradice. Svatováclavský kult byl ve větší míře předmětem bojů o Jana Husa, tedy bojů mezi klerikálními a antiklerikálními kruhy, ovšem v menší míře než „vytlaný“, „vymyšlený“, „jezuitský“ kult nepomucenský. Vznikající svatováclavské skladby tyto spory přímo nereflektují, kontroverzní bylo (ostatně jako již dříve) začlenění svatováclavského a husitského chorálu do jedné skladby. Skladby tohoto období jsou v naprosté většině menšími formami z pera katolických skladatelů – z četných sborů je třeba jmenovat mužské sbory *Svatý Václave* od Jindřicha Jindřicha (1902), Josefa Bohuslava Foerster (1910) a Adolfa Cmirala (1918), svatováclavské mše Eduarda Treglera, Josefa Cyrila Sychry, Karla Douši či u nás málo známou mši německého skladatele Petera Griesbachera, úpravy/harmonizace svatováclavského chorálu ve školních a církevních zpěvnících, řadu mešních písní či varhanní fantazie. Do oblasti velkých symfonických forem patří pouze tři skladby – *Staroměstský rynek* Ladislava Procházky, *Česká rhapsodie* Bohuslava Martinů a opera *Karlštejn* Vítězslava Nováka.

Zcela zvláštní místo má *Meditace na svatováclavský chorál* Josefa Suka z roku 1914 – spolu s Foersterovým sborem *Svatý Václave* patří k dodnes živému svatováclavskému repertoáru a je z ní cítit, jak skvěle do ní autor vtiskl své vlastenectví a odpor k válce. Při koncertech Českého kvarteta *Meditace* nahrazovala rakouskou hymnu a u posluchačů tak získala jakýsi statut „protestsongu“. Sukova *Meditace* dokumentuje, že v umělecké tvorbě ztrácí postupně hudební materiál chorálu svou funkční vázanost na duchovní zpěv a nabývá v dobách ohrožení českého národního života mobilizující ideové úlohy. Manifestační charakter svatováclavského chorálu dokládá zmínka v článku *Kult sv. Václava v hudbě*.³ Dle něj při jednom z posledních pražských koncertů před koncem války následoval po *České písni* Bedřicha Smetany velký aplaus a spontánně hned svatováclavský chorál.

Recepce svatováclavského kultu za světové války představuje značně protichůdné proudy. Máme mnoho důkazů, že Vídeň na jedné straně dokázala využít sv. Václava pro své záměry (ve jménu sv. Václava se upisovala válečná půjčka za účelem „ochrany dědictví sv. Václava“ a čeští monarchisté v posledních měsících války využívali svatováclavskou tradici ke snahám korunovat českým králem Karla I.), na druhé straně Vídeň viděla v kultu také možný prostředek k radikalizaci Čechů, cenzurovala svatováclavské články, zakazovala zpěv chorálu a zob-

2 Brouček, S. – Pargač, J. – Sochorová, L. – Štěpánová, I.: *Mýtus českého národa aneb Národopisná výstava československá 1895*. Praha 1996, s. 154.

3 Viz Radiojournal 7, 1929, č. 38, s. 2.

razování korunovačních klenotů svatováclavských, vídeňský tisk psal o „václavském všiváctví“, v květnu roku 1917 upozornil profesor Goll na vypuštění svatováclavského chorálu z čítanek.

Ve čtvrtém ročníku časopisu Lomnicko nad Popelkou⁴ vyšel článek s tímto textem: „Politiciť provinilci. Dne 4. června 1915 jeli domobranci z Černého vlakem z Lomnice do Semil k přehlídce. Ve vlaku místo ‚Zachovej nám...‘ zpívali: ‚Sv. Václave, chop se meče, Rakousku...‘ To slyšel jakýsi četař, v Semilech na nádraží zadržel Fr. Ježka a místo k přehlídce odvezl ho k vojenskému soudu do Josefova. Druhý den vyšetřoval četník na Černém, napsal protokol a odvedl Josefa Jandu. Po dvou dnech sebrali četníci v lomnických továrnách ještě 6 provinilců...“ Dodám jen, že zmíněný Fr. Ježek byl odsouzen na dva roky.

Známy jsou také příklady, kdy při polní mši v den svátku sv. Václava čeští císařští vojáci při rakouské hymně mlčeli, ale svatováclavský chorál následně odzpívali s největším zaujetím. Citujme ze vzpomínek Antonína Šorma:⁵

„Na vojné chorál svatováclavský stával se jaksi písni politickou, když po skončení mše mohlo se místo ‚Zachovej nám, Hospodine‘ zazpívatí otevřeně, co leželo na srdci: ‚Nedej zahynouti nám i budoucím!‘ Bývalo to bohužel jen o svátku sv. Václava.“

Svatováclavský chorál za války stmeloval i civilní obyvatelstvo, příklad vezměme opět u Antonína Šorma:⁶

„Když přijel v červenci 1917 dr. Kramář z vězení möllersdorfského do Prahy, začal dav jej očekávající bez jakéhokoliv vyzvání zpívat ‚Svatý Václave‘.“

Zatímco ve vlasti byl svatováclavský chorál v nemilosti úřadů, stal se jedním ze symbolů krajanských vojenských jednotek v Rusku, s odkazem na svatováclavskou úctu a slovy chorálu probíhal nábor legionářů. V souvislosti s posvěcením praporu České družiny 28. 9. 1914 je známa tato zpráva:

„Toho dne, kdy ve vlastech poprvé po tisíciletí musila zamlknout velebná hymnická prosba ‚Vyžeň Němce, cizozemce‘ a ‚Nedej zahynouti nám i budoucím‘, na staroslavné Sofijské plošči v Kyjevě odevzdán byl hloučku českých dobrovolců prapor, na nějž tito přísahali.“⁷

Vedle zmíněného praporu bychom našli ještě mnoho dalších předmětů, které využily fragmenty textu svatováclavského chorálu.

Ideologické proudy, na nichž rostly české legie v Rusku, měly jasnou vazbu na hudební symbol – katolictví svatováclavský chorál, cyrilometodějství chorál *Hospodine, pomiluj ny!*, husitství chorál *Kdož jsou boží bojovníci*.

Vedle zpěvu svatováclavského chorálu se často zpívala i česká budoucí oficiální hymna *Kde domov můj?*, tradiční panslavistická píseň *Hej Slované!* s aktuální interpolací „Rus je s námi, kdo proti nám, toho Francouz smete“, oblíbený Prausův *Chorál národa českého* či *Věno* Bedřicha Smetany.

Svatováclavská úcta v legiích byla nejsilnější na začátku, postupně se jí vyrovnala tradice husitská. Téma „legie“ není spjato jen se zpěvem chorálu, ale i s vlastní produkcí – převažují svatováclavské parafráze na různé písně, velmi cenným dokladem je *Píseň legionářů* Františka Procházky pro zpěv a klavír (vydána M. Urbánkem v roce 1919) s textem:

⁴ Lomnicko nad Popelkou 4, 1923–1924, s. 111–112.

⁵ Šorm, Antonín: „Svatý Václav patronem našeho odboje doma i za hranicemi“. In: *Den osvobození – sborník poesie i prosy k 28. říjnu*. Brno 1927, s. 88.

⁶ Tamtéž.

⁷ Dostál, E.: *Svatý Václav patronem čsl. odboje na Rusi*. Praha 1929, s. 55–56.

„Svatý Václave, shlédni na nás, na plémě své!
Vlá korouhev Tvá nad hlavou českého národa.
Náš ved jsi voj v svatý boj za naše práva, naši svobodu,
nepřítel náš jak Satanáš v otroctví své když ukovat chtěl nás.
Svatý Václave, svobodno je teď plémě Tvé
a vlá korouhev Tvá nad hlavou českého národa.“

Klerikální kruhy se v mlhavé perspektivě budoucnosti první republiky opíraly o sv. Václava a využívaly jeho státně/historickou stránku, což zákonitě ubíralo zbytek úcty k sv. Václavu ze strany antiklerikálních kruhů. Katolická církev se výtkám loajality k starému režimu bránila mimo jiné tím, že za války podporovala i proti nelibosti vyšších církevních kruhů zpěv svatováclavského chorálu a tím posilovala národní odpor. Odcitujme v této souvislosti Václava Groha:⁸

„Nejživotnější součástí úcty václavské byl chorál ‚Svatý Václave‘. Pro svou hudební cenu a zejména pro slova 4. (podle původního seřazení) sloky: ‚nedej zahynouti nám ni budoucím‘ ozýval se často při studentských bohoslužbách jako vzdor proti habsburské hymně.“

Současně je pozoruhodné sledovat angažovanost či vývoj odvahy v tvorbě některých katolických skladatelů – např. Josef Cyril Sychra v roce 1916 vydal svůj mužský sbor *Bud' zdrav náš císaři a králi!*, avšak 28. 9. 1918 už zhudebňuje na „českost“ bohatý text *Pod praporem sv. krále Václava* Korandy a v témže roce podobně zaměřený text Františka Žáka *Přísaha*.

V roce 1909 vznikla katolická tělocvičná jednota Orel a pozorný čtenář jejích zpěvníků brzy zaznamenává, že texty písní jsou bohaté na svatováclavské prvky. Není divu, sv. Václav byl jedním z patronů jednoty – existovala svatováclavská župa, několik jednot mělo sv. Václava jako hlavního patrona, slety byly organizovány nezřídka v den svátku sv. Václava. Nejvíce „svatováclavsko-orelských“ textů napsal básník a žurnalista Karel Dostál-Lutinov, nejčastěji je zhudebňoval jeho blízký spolupracovník skladatel Rudolf Šetina.

Část klerikálních radikálů dokonce sv. Václava chápala jako symbol k boji proti republikánskému zřízení. Republikánské kruhy se narozdíl od levicových kruhů svatováclavské úcty v historicko/státním smyslu nemohly zříci zcela, leč jejich antipatie je více než zřetelná z mnoha kroků: jedním z nich bylo např. zrušení státního svátku sv. Václava, zdůrazňování kultu Husa a Komenského, heslo „Pryč od Říma“.

Vznik republiky s sebou přinesl i potřebu oficiální hymny. Na první pohled by se mohlo zdát, že díky popularitě písně *Kde domov můj?* nebude otázka hymny problematická. Známo je několik návrhů na změnu hymny, většinou byla vyzdvihována potřeba méně lyrického textu, ale třeba i sloučení české a slovenské části či dokonce přidání části třetí reprezentující Podkarpatskou Rus. Katolické kruhy neměly dost sil reálně prosadit svatováclavský chorál, což však neznamená, že by se o tom vůbec nediskutovalo. Tímto tématem se zaobírali především představitelé katolické literatury; např. Jakub Deml řekl, že „Svatováclavský chorál obsahuje z hlediska morálních hodnot myšlenky věčně živé, které odpovídají i ignorovaným požadavkům přítomnosti.“⁹

8 Groh, V.: *Úcta svatováclavská, pravda a legenda*. Brno 1929, s. 20.

9 Heslo „Svatováclavský chorál“ v internetové encyklopedii *Wikipedia*. http://cs.wikipedia.org/wiki/Svatov%C3%A1-clavsk%C3%BD_chor%C3%A1l (22. 6. 2007).

Deml zachytil i názor svého druhu, symbolistického básníka Otokara Březiny z 19. 5. 1921:¹⁰

„Ty hymny našemu novému státu zvolili velice nevhodně, je to plytké a všeobecné, neboť VŠUDE voda hučí, bory šumí a květ se stkví – také je v tom nesprávná čeština, bor šumí, ale bory šumějí, nemluvě ani o sloce druhé, kde je ten ‚vznik a zdar a vzdoru zmar‘. – Hymnou našeho nového státu rozhodně měl býti chorál ‚Svatý Václave‘, hymna nejstarší, posvěcená věky, hluboká, takže každý v ní najde smysl, i ten, který si ji vykládá jinak, neboť je to píseň DUCHOVNÍ a člověk, slyše ji, vidí korouhve, zástupy a vojska... A když už ne chorál svatováclavský, tedy aspoň ‚Kdož jste Boží bojovníci‘, i tato hymna byla by dobrá a jistě mnohem lepší než ‚Kde domov můj‘, při níž člověk nesmí myslet na obsah, aby ji mohl zpívat. Ale to se udělalo k vůli Židům, u nás je všechno požidovštěno.“

První desetiletí republiky je vyplněno z perspektivy hudební tradice svatováclavské především duchovními skladbami. Jmenujme především mše Jaromíra Františka Hrušky, Jindřicha Vojáčka, dále duchovní skladby Josefa Plavce, Vojtěcha Říhovského, J. C. Sychry. Svatováclavské prvky nacházíme v několika sborech J. B. Foerster. Málo známé jsou skladby spojující sv. Václava s „běžným životem“. Narážím zde na píseň *Svatý Václav žádá pražský magistrát* Karla Hašlera – text této písně se ukázal být velmi vhodnou kostrou pro různé aktualizující interpolace. Zatímco se Hašler „obul“ hlavně do tehdejších levicových politiků, před okupací se v textu již objevují jména jako Hitler či Henlein. Po roce 1948 vznikla parafráze zesměšňující komunistické politiky; text parafráze je úsměvný, skutečnost, že výsledkem hledání autora ze strany tajné policie byly dlouholeté žaláře, již méně.

„Čí je ‚světec‘ Václav? Klerikálů!

Čí je ‚kníže‘ Václav? Národních demokratů a fašistů!

Čí je ‚Přemyslovec‘ Václav? Agrárníků!

Čí je člověk Václav? Všech a nikoho!“¹¹

Oslava svatováclavského milénia v roce 1929 je jednou z nejvýmluvnějších sond do myšlení společnosti meziválečného Československa. Ukázaly se při ní různé druhy problémů – jmenujme nejprve ty národnostní: Slovinci se se sv. Václavem neztotožnili, oslavy na Slovensku měly oficiální, „povinný“ charakter; čeští Němci sv. Václava tradičně chápali jako zemského patrona a oběť protiněmecké politiky prvních Přemyslovců, na oslavách se účastnily jen aktivistické strany a to ještě jen zčásti – nepřekvapí nás tedy, že ze strany českoněmeckých a slovenských skladatelů nevznikla žádná nová skladba. O napětí mezi republikánskými a klerikálními kruhy byla již řeč, nově se však setkáváme se sv. Václavem v ideologii českých fašistů. Mezi několika desítkami skladeb českých skladatelů inspirovaných milénium nacházíme jak ty duchovně zaměřené oslavující Václava světce, tak i skladby oslavující Václava knížete a zakladatele státnosti; co do počtu, podnítilo milénium vznik největšího množství svatováclavských skladeb. Zdá se, že zatímco se politici různých stran a národností dohadovali na podobě oficiální oslavy, tak se umělci svobodně zaobírali nejrůznějšími pohledy na to, jak nově hudebně ztvárnit sv. Václava. Největší pozornost si zaslouží „oficiální skladba“ milénia – velkolepé oratorium *Sv. Václav* J. B. Foerster, opomíjena zůstává hudba Jaroslava Křičky a Oskara Nedbala k němému velkoformu *Sv. Václav*, jenž však utrpěl tím, že byl promítán až po milénium a v kinech zcela propadl v konkurenci se zážrakem tehdejší techniky – se zvukovým filmem. Významným

10 Deml, J.: Otokar Březina ve svých hovorech, *Na blubinu* 4, 1929, č. 6, s. 288–289.

11 Lagar, F.: *Temné stíny svatého Václava*. Praha 1929, s. 1.

počinem bylo vydávání *Svatováclavského sborníku* – vzhledem k tématu referátu je třeba uvést v této souvislosti svazek 2, díl 3. *Hudební prvky svatováclavské Dobroslava Orla*. Rok 1929 dobře ukázal, že se tradice stala kultem kultu.

„Myslete na chorál, malověrní, myslete na chorál!“¹²

Soumrak první republiky vyvolával – stejně jako všechny těžké okamžiky v předchozích dějinách českého národa – jakýsi vnitřní dialog se sv. Václavem. Po hudební stránce jsou výsledkem tohoto dialogu desítky nových skladeb, v nichž se opět setkáváme s kombinováním svatováclavského chorálu, husitských písní a české hymny. Vzhledem k situaci je patrné a hlavně pochopitelné, že tato syntéza nebyla předmětem muzikologických diskusí – snad s výjimkou Zdeňka Nejedlého, jehož zavislost v tomto směru je snad dosti známa jako jeden z jeho prostředků v boji proti Antonínu Dvořákovi. Mezi skladbami je zřetelně více orchestrálních kusů (předehry, symfonie, koncerty), častá jsou meditativně pojatá díla, varhanní skladby, sbory. Ze známých skladatelů je třeba jmenovat opětovně J. B. Foerster, Otakara Jeremiáše, Išu Krejčího, Osvalda Chlubnu, Vítězslava Nováka, Jaroslava Doubravu, Pavla Bořkovce, Adolfa Cmírala a Rudolfa Karla.

Po vzniku protektorátu získala svatováclavská tradice obecně zcela nové paradigma – nová vláda svatováclavskou tradici interpretovala jako pokračování dobrých vztahů mezi Čechy a Němci z doby Václavovy, sv. Václav se měl stát vzorem reálně uvažujícího člověka, přesně odpovídal Háchovu heslu „Být dobrým Čechem a spolehlivým příslušníkem říše!“, Václav byl také označován za „zlatý klenot německé říše římské“ a „prvního uvědomělého hlasatele českého dorozumění s říší“. Heydrich řekl o významu sv. Václava krátce po svém jmenování, 2. 10. 1941, toto:¹³

„A nyní k otázce celé propagandistické linie. Viděno ve velkých obrysech, musí se stále více zdůrazňovat myšlenka o svatém Václavu v jejím dějinném vývoji, neboť jestliže Češi svatého Václava oslavují, nemusíme jej líčit jako svatého Čecha, nýbrž tak: svatý Václav byl mužem, jenž pochopil, že český národ může žít jen spolu s německým prostorem. To se musí správně psychologicky uplatnit a obrátit zbraň; když tedy Češi oslavují svatého Václava, vlastně dokazují, že měl pravdu. To je to, co se dá historicky využít.“

Z řeči protektorátního ministra Emanuela Moravce *Na den svatého Václava* z 28. září 1942 uvádím tento příklad:¹⁴

„Chorál svatováclavský zpívaly české zástupy vždy, když se žilo v nejistotě a kdy jsme měli slabou, neschopnou vládu. Byla to modlitba o českou sílu. [...] Tradice svatováclavská je především tradicí politickou. Chorál Václavův byl státním vyznáním. Teprve na druhém místě šlo o píseň církevní. V dobách nouze a zmatků zpívali chorál stejně katolíci jako husité. Když šlo o obnovení pořádku v zemi a o návrat českých zemí do svazku Říše, volali naši předkové „Kníže náš!“ [...] Chorál svatováclavský nebude už pro nás modlitbou v nouzi, nýbrž slavnou připomínkou slibů, jež jsme dali Říši, které věříme a které pomáháme, co nám síly stačí, v jejím velikém boji za lepší svět.“

Patří k paradoxům doby a k paralele svatováclavské úcty z počátku husitského hnutí, že ve stejný okamžik se sv. Václavem zaštiťovaly nepřátelené strany – Moravcovým a Heydri-

12 Z básně Františka Halase *Praze*.

13 Veselý, Z. (ed.): *Dějiny českého státu v dokumentech*. Praha 1994, s. 371–372.

14 Moravec, E.: *O český zítřek*. Praha 1943, s. 261, 267.

chovým vývodům současně sekundovala např. řeč Edvarda Beneše z roku 1941 k americkým katolíkům, v níž odboj charakterizoval jako boj za svatováclavské dědictví.

Díky Bohumíru Štědroňovi máme i jiné svědectví o tom, jak vypadal dvojí život hudební tradice svatováclavské za války:¹⁵

„Také hudební umění se k němu [sv. Václavovi] hlásilo, a to především svatováclavskou písní, zvláště když husitské motivy byly vyloučeny. Svatováclavský chorál byl povolen v mylném názoru, že bude podporovat myšlenku náležitosti českých zemí k Německu, ale zatím jeho zpěvem hledal lid vedle útěchy v těžkých dobách i pevnou naději na znovuoživení naší svobody. Svatováclavská píseň hlaholila ve všech chrámech a stala se tak náhradou zpěvu státní hymny Kde domov můj, která byla dovolena jen ve spojení s německou hymnou. Svatováclavské písní byla tak vrácena povaha bývalé korunovační státní hymny, jak ji mívala v historických dobách, neboť byla zpívána např. při volbě husitského krále Jiřího z Poděbrad.“

O zpěvu chorálu při pohřbu T. G. Masaryka v září 1937 a při demonstracích za udržení samostatného státu bylo za protektorátu tvrzeno, že chorál byl zneužit a tím i celá tradice. Proměna paradigmatu se silně promítla do podoby úcty – většina národa si byla falšování historie vědoma, ale nikdo pořádně nevěděl, co přihlášení se k tradici může přinést. Nevěděli to ani skladatelé – z období protektorátu je známo mnoho skladeb, v nichž se chorál objevuje jako skrytý hudební citát. Neskrytě se chorál objevuje u skladeb psaných tzv. „do šuplíku“, ale zpracovat chorál takříkajíc „veřejně“ zavánělo kolaborantstvím, třebaže to tak vůbec nemělo být myšleno. Dodávám na okraj, že z daného období mi není známa jediná skladba, která by byla prorežimní a opírala se o svatováclavské téma či přímo citát chorálu.

Zcela vlastním tématem je tvorba Pavla Haase, který byl pro svůj židovský původ internován v Terezíně, kde složil několik skladeb se svatováclavským chorálem.

Druhá polovina 20. století není již tak bohatá na prolínání se svatováclavské úcty a běžného života. Tříleté poválečné období přineslo jen prezentaci skladeb vzniklých za války, v jistém ohledu ho ale lze označit spolu s prvními roky „socialismu“ za období duchovní mobilizace. Se zastavením činnosti církevně orientovaným hudebním časopisům *Praporec* a *Cyril* zanikla i platforma přehledu o dění. Na rozdíl od protektorátu se nový režim nemusel přímo vymezovat proti tradici, ta byla zahrnuta do procesu postupné marginalizace role církve v národě. Režim se s tradicí vypořádal mlčením, opomenutím a v hodinách dějepisu letmou informací nepřesahující rámec raného středověku. I přes tlak Svazu skladatelů na charakter tvorby evidujeme několik svatováclavských skladeb vzniklých v letech 1948–1968. Tyto skladby jsou tichým protestem skladatelů různých typů – od obyčejných ředitelů kůrů českého venkova až po upozaděné skladatele velkého renomé: k nim patřil např. Ladislav Vycpálek, Jan Evangelista Zelinka ml., Stanislav Vrbík, Theodor Pařík, Jaroslav Křička. Skladatelé si našli jisté způsoby, jak svatováclavské téma veřejnosti připomínat – prvním z nich bylo zhudebnění textů, které vznikly jako vyjádření proti německým okupantům (např. báseň *Praxe* Františka Halase zhudebněná Jaroslavem Křičkou), druhým pak začlenění svatováclavského tématu do kontextu husitského, jemuž socialistický režim z dobře známých a také značně deformovaných příčin přál (touto cestou postupoval např. Ladislav Vycpálek). Třetí cestou bylo zahrnout svatováclavský chorál do lidových písní (tak to např. učinil Václav Trojan). Čtvrtou cestou byla volba blanické tematiky, při jejímž zpracování skladatelé velmi často akcentovali vedle husit-

15 Štědroň, B.: Česká hudba za nesvobody, *Muzikologie* 2, 1949, s. 107.

ského prvku i ten svatováclavský. V tomto období prorežimně angažovaní skladatelé objevují možnost, jak svatováclavskou tradici nově interpretovat – vezměme např. operu *Boleslav I.* Boleslava Vomáčky z roku 1957. Stejně jako v dramatu *Boleslav Ukrutný* (premiéra 1952, později přejmenováno na *Boleslav I.*) Milana Jariše vidíme v díle Vomáčkově jistou proticírkevní a protináboženskou propagandu a antisvatováclavskou tendenci.

Pražské jaro logicky oživilo zájem o interpretaci dějin, několik skladeb dokládá tento trend i na poli hudební kultury. Předešleme však příkladu několika skladeb výmluvnou epizodu doprovázející pohřeb kardinála Josefa Berana (†17. 5. 1969). Pohřbení v Praze režim nedovolil, a proto proběhl v Římě. Avšak při mši za kardinála ve svatovítské katedrále a i před ní tisíce lidí projevy svůj názor exhaltovaným zpěvem svatováclavského chorálu na konci mše. Dobový svědek líčí událost takto: „Zpívali jsme všichni, včetně biskupů, okna katedrály se trásla burácejícím a burcujícím zvukem. ÚV KSČ přerušilo ve Španělském sále Pražského hradu jednání a zděšeně vyhlíželi, co se děje. Represe proti církvi (a tedy křesťanskému lidu) dostaly záhy průchod. Ale měli jsme sv. Václava – naději a budoucnost.“¹⁶

Uvolnění poměrů se co do uvolnění kompoziční fantazie nejvíce projevilo u duchovně zaměřených autorů, jmenujme na tomto místě Otto Alberta Tichého, Stanislava Vrbíka, Jiřího Laburdu či nedávno zesnulého Petra Ebena. V souvislosti s protektórátem jsme se seznámili s technikou skrytého citátu – takto postupoval např. Jindřich Feld ve své skladbě *Fantasia drammatica per orchestra sinfonica* z přelomu let 1968/1969 či brněnský skladatel Alois Simandl Piños ve skladbě *České letokruhy* z let 1973–1975.

S koncem režimu zaznamenáváme i zvýšený počet svatováclavských skladeb, jejich autoři toto s odstupem času shodně interpretují jako jakési „tání ledů“. Toto tání bylo pro veřejnost nejlépe patrné v tvorbě písničkářů a to nejen v Československu. Příklad v emigraci žijícího Jaroslava Hutky nám otevírá zcela jiný pohled na vývoj určité subkapitoly hudební tradice svatováclavské – na tradici v prostředí emigrantů a českých menšin v zahraničí. V menšinách svatováclavská tradice patří dodnes k prvkům stmelujícím krajany: v současnosti tento model dobře reprezentuje potomek českých přistěhovalců do USA Joel Blahnik (skladatel a hudební vydavatel), ale jak dokazuje *Píseň Česko-katolické jednoty sv. Václava* v Brémách z roku 1910,¹⁷ jedná se o tradiční fenomén.

V našem přehledu jsme se dostali až k roku 1989. Listopadové události iniciovaly vznik několika zajímavých svatováclavských skladeb; upozornit je třeba, že některé z nich patří do oblasti rockové hudby. Jelikož toto období považuji za začátek nové velké etapy, nebudu se jím dnes zabývat a závěrem vyjádřím snad jen přesvědčení, že svatováclavskou tradici nepotká stejný osud jako tradici husitskou, kterou se zaštiťuje česká ultrapravice a různá xenofobní hnutí. Doufám, že se mi podařilo nastínit několik hlavních třecích ploch ve vývoji českých dějin a to, jak s nimi korespondovala hudební tradice svatováclavská.

Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno

16 Fryda, F. (ed.): *Svatý Václav a jeho odkaz v dějinách (929–1999)*. Plzeň 1999, s. 13.

17 Křiklava, J. V.: *Svatý Václav v poesii českého národa. Díl III*. Praha 1940, s. 22.

VYSOKÉ VERSUS POPULÁRNÍ UMĚNÍ

PAVEL ZAHRÁDKA

V moderní západní civilizaci se často setkáváme s vytvářením protikladů mezi literaturou a komiksem, mezi symfonickou a rockovou hudbou nebo mezi Felliniho *Satyriconem* a televizním seriálem *Simpsonovi*. Tyto protiklady mají svůj původ v obecné představě o rozdílu mezi vysokým a pokleslým uměním. Tendence k hierarchickému dělení umění na vysoké a pokleslé žánry nebo na vysoké a pokleslé umělecké druhy se vyskytuje v dějinách západní kultury průběžně od dob renesance.¹ Zde bude pozornost věnována jednomu z projevů této obecné tendence, tj. vzniku rozlišení mezi vysokým a populárním uměním v Evropě a ve Spojených státech amerických v druhé polovině 19. století.

Zařazení uměleckého díla do kategorie populárního nebo vysokého umění má nemalé společenské a ekonomické důsledky, a to jak pro jeho tvůrce, tak pro jeho recipienty. Díla vysokého umění jsou v západních zemích obecně oceňována jako důležitá jejich součást kulturní a národní tradice. O tvůrcích těchto děl se dočteme ve školních učebnicích a jejich díla jsou vystavována či uváděna v „chrámech kultury“, tj. v knihovnách, muzeích, galeriích, koncertních sálích atd. Recipientům vysokého umění je přitom připisován vytříbený a kultivovaný vkus. Díla populárního umění jsou naopak pokládána za zdroj pokleslé zábavy. Jejich tvůrcům je často upírán status umělců a jejich recipientům je přisuzován nedostatek dobrého vkusu. Hierarchický rozdíl mezi vysokým a populárním uměním sloužil rovněž humanitním vědcům v průběhu 20. století ke zdůvodnění teoretického zájmu o díla vysokého umění. Pokud se díla populárního umění měla stát předmětem zkoumání humanitních věd, tak pouze jako negativní didaktický příklad pro objasnění primárního předmětu zkoumání, kterým byla kulturní hodnota:

„Estetická teorie, která se zabývá zkoumáním umělecké hodnoty, je do značné míry irrelevantní jak pro uměleckou zkušenost, tak pro práci kritika, který musí čelit velkému množství braku. Studium ne-hodnoty může být pro estetiku a uměleckou kritiku v mnohém přínosné, stejně jako je pro fyziologa přínosné zkoumání nemoci a pro kněze znalost hříchu. Uměleckému vkusu a porozumění umění může lépe posloužit muzeum s vystavenými ohavnostmi než výstava jednotvárné dokonalosti, jejímž přirozeným domovem je muzeum. Z tohoto důvodu vítám pozornost věnovanou estetice populárních umění.“²

Cílem příspěvku je zkoumání pojmového rozlišení mezi vysokým a populárním uměním. Rozlišení jako takové může být zkoumáno ze tří hledisek. Prvním hlediskem je kritérium, které určuje, na kterou stranu rozlišení určitý objekt náleží. Druhým možným hlediskem zkoumání je zdroj rozlišení, tj. příčina, která určuje kritérium rozlišení. Rozlišení lze nakonec zkoumat z hlediska jeho předmětu. V takovém případě je kladena otázka, jaké druhy objektů

1 Například Leonardo da Vinci ve svých *Úvahách o malířství* uvádí řadu důvodů, proč je malířství vyšším, tj. lepším uměleckým druhem než sochařství, poezie a hudba. Viz da Vinci, L.: *Úvahy o malířství*. Praha 1994.

2 Kaplan, A.: The Aesthetics of the Popular Arts, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24, 1966, č. 3, s. 351.

dané rozlišení od sebe odlišuje. V tomto příspěvku se budu zabývat rozlišením mezi vysokým a populárním uměním z hlediska jeho předmětu a kritéria. Budu si tedy klást otázku, mezi jakým druhem objektů a na základě jakých kritérií uvedené rozlišení funguje.

1. PŘEDMĚT ROZLIŠENÍ

Co je předmětem rozlišení mezi vysokým a populárním uměním? Nabízí se hypotéza, že rozlišení mezi vysokým a populárním uměním je rozlišením mezi tradičními a moderními uměleckými druhy. Za tradiční umělecké druhy jsou přitom pokládány umělecké činnosti (malířství, sochařství, hudba, poezie a tanec), které se v polovině 18. století staly základem pojmu krásných umění.³ Mezi moderní umělecké druhy jsou řazeny umělecké druhy (fotografie, rozhlas, film, komiks atd.), které vznikly v souvislosti s vědeckou revolucí a nástupem mechanické a elektronické výroby. Tato hypotéza ovšem nedostatečně reflektuje způsob, jakým je rozlišení mezi vysokým a populárním uměním v textech kulturních kritiků užíváno. Toto rozlišení je užíváno totiž na nižší úrovni než na úrovni uměleckých druhů. Dělení na vysoké a populární umění neprobíhá primárně mezi uměleckými druhy, nýbrž především v rámci jednotlivých druhů a jeho předmětem jsou umělecké žánry.

Bližší extenzionální představu o předmětu zkoumaného rozlišení nabízí obsahová analýza relevantních estetických a kunsthistorických textů, kterou v devadesátých letech provedla americká socioložka Vera Zolbergová. Na základě rozboru textů sestavila Zolbergová bipolární tabulku, která podle ní zachycuje současnou obecně rozšířenou představu o tom, které umělecké žánry či směry jsou pokládány za vysoké a které za populární.⁴ Zatímco vysoké umění zahrnuje například symfonickou a komorní hudbu, operu, vážnou současnou hudbu, balet, drama, experimentální divadlo, kubismus, psychologický film, grafické novely, poezii a vážnou literaturu, populární umění zahrnuje rockovou hudbu, muzikál, jazz, taneční show, melodrama, komedii, naivní malířství, hororový film, komiks, reklamní slogany a brakovou literaturu.

2. KRITÉRIUM ROZLIŠENÍ

Pojmy populárního a vysokého umění mají svůj původ v teoretickém jazyce kulturních kritiků a intelektuálů z přelomu 19. a 20. století. Jejich obsah proto nelze vymezit prostřednictvím analýzy jejich užití v běžném jazyce, nýbrž pouze na základě rozboru relevantních textů, jejichž autory jsou Dwight Macdonald, Abraham Kaplan, Robin Collingwood, Clement Greenberg a Theodor Adorno.

Pojmy vysokého a populárního umění tvoří v textech kritiků kultury dichotomický pojmový pár, tj. oba pojmy jsou vymezeny vůči sobě navzájem, a to tak, že pojem populárního umění tvoří vzhledem k pojmu vysokého umění negativní referenční bod. Jinými slovy řečeno, pojem populárního umění je v textech kulturních kritiků vymezován jako kontrastní kategorie k vysokému umění, a to především na základě odlišné umělecké hodnoty. Zatímco vysokému umění je připisována vysoká umělecká hodnota, populárnímu umění je připisována nízká umělecká hodnota. Nízká umělecká hodnota populárního umění byla také důvodem, proč byl tento typ umění někdy označován pejorativními výrazy jako „pokleslé umění“ či „nízké umění“. Ve svém doslovném významu nemají ovšem prostorové výrazy „vysoké“ a „nízké“ ve

3 Srov. Kristeller, P.: Das moderne System der Künste. In: *Humanismus und Renaissance II*. Ed. Fink, W., München 1976, s. 164–206.

4 Srov. Zolberg, V.: *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge 1990, s. 144.

vztahu k umění žádný smysl. Vysoké umění se nenachází ve dvoumetrové výšce nad nízkým uměním. Oba výrazy se stávají smysluplnými charakteristikami umění teprve jako metafory, které – jak ukázal John Carey – čerpají svůj význam z romantické představy intelektuálů o strmých horských vrcholcích, na které mohou po namáhavé cestě vystoupat pouze vyvolení jedinci.⁵ Prostorové výrazy „vysoký“ a „nízký“ slouží proto na pozadí poetického obrazu vysokohorské turistiky k metaforickému vyjádření hodnotového rozdílu mezi dvěma typy umění.

Rozdíl mezi vysokým a populárním uměním spočívá podle kritiků v jejich odlišné umělecké hodnotě. Pojem umělecké hodnoty v této souvislosti zahrnuje kromě estetické hodnoty veškeré další ohledy, ve kterých může být umělecké dílo pro někoho přínosné, resp. hodnotné.⁶ Umělecká hodnota díla může kromě estetické hodnoty spočívat například v jeho historické, informační, morální či erotické hodnotě. Uměleckou hodnotu chápou jako celkový souhrn jednotlivých hodnot, které jsou společně s estetickou hodnotou danému dílu připisovány.

Nyní vyvstává otázka, kterou z možných hodnot mají kritici kultury na mysli, když píšou o nedostatečné umělecké hodnotě populárního umění. Ve většině případů se výtky kulturních kritiků vůči umělecké nedostatečnosti děl populárního umění týkají jejich estetických vlastností. Dílům populárního umění je vytýkán například nedostatek komplexity, emocionální intenzity, sjednocenosti či originality.⁷ Kritika populárního umění se ovšem neomezuje pouze na estetické výhrady, nýbrž zahrnuje také kritiku negativního vlivu populárního umění na kulturní a sociální život společnosti. Populárnímu umění je například vytýkáno, že podněcuje násilnosti a zločinnost, uvolňuje sexuální morálku, propaguje konzumní způsob života, vede k politické pasivitě, potlačuje smysl pro realitu ve prospěch nereálných představ, oslabuje schopnost oceňovat díla vysokého umění, snižuje kreativní potenciál společnosti atd.⁸ Ukazuje se tedy, že hodnotový rozdíl mezi díly vysokého a populárního umění může spočívat nejen v jejich odlišných estetických vlastnostech, nýbrž také v jejich odlišném přínosu pro společenský a kulturní život. Souhrnný přehled čtyř základních typů sociálně-kulturních námitek proti populárnímu umění uvádí americký sociolog Herbert Gans.⁹ Populárnímu umění je za prvé vytýkán negativní charakter jeho tvorby, za druhé negativní vliv na vysoké umění, za třetí negativní vliv na jeho publikum a za čtvrté negativní vliv na společnost. Podrobnější zkoumání uvedených sociálně-kulturních výhrad ovšem odhalí jejich logickou závislost na výhradách estetických. Na tuto souvislost jako první upozornil Richard Shusterman.¹⁰

(1) Kritici jako například Dwight Macdonald populárnímu umění vytýkají jeho komerční povahu, tj. že je vyráběno za účelem co možná nejvyššího finančního zisku.¹¹ Položme si ovšem otázku, co je špatného na skutečnosti, že nějaký výrobek přináší svému výrobcovi zisk? Pravý důvod stížnosti na komerční povahu populárního umění spočívá v přesvědčení, že požadova-

5 Careyho tvrzení o symbolickém významu vysokých a obtížně přístupných horských vrcholcích je podpořeno skutečností, že vysokohorská turistika byla na konci 19. století oblíbenou činností mnoha intelektuálů. Srov. Carey, J.: *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880–1939*. London 1992, s. 74.

6 Toto pojetí umělecké hodnoty přejímám z práce současného amerického estetika Nicka Zangwilla. Srov. Zangwill, N.: *The Beautiful, The Dainty and the Dumpy*, *The British Journal of Aesthetics* 35, 1995, č. 4, s. 317–329.

7 Srov. Kaplan, A.: *The Aesthetics of the Popular Arts*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24, 1966, č. 3, s. 351–364; Greenberg, C.: *Avantgarde a kýč*, *Revue Labyrinth*, 2000, č. 7–8, s. 69–74.

8 Srov. Eco, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha 1995, s. 43–48.

9 Viz Gans, H.: *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. New York 1974, s. 19–51.

10 Srov. Shusterman, R.: *Form and Funk: The Aesthetic Challenge of Popular Art*. In: *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford 1992, s. 173–177.

11 Srov. MacDonald, D.: *A Theory of Mass Culture*. In: Rosenberg, B. – White, D. M.: *Mass Culture: The Popular Arts in America*. New York 1957, s. 60.

ného finančního zisku z prodeje uměleckého díla může být dosaženo jen za cenu podřízení se diktátu masového a esteticky méněcenného vkusu.

(2) Populárnímu umění je vytýkáno, že jeho tvůrci parazitují na vysokém umění, tj. vypůjčují si jeho témata a tvůrčí postupy. Populární umění je také kritizováno za to, že jeho tvorba přitahuje potenciální tvůrce vysokého umění kvůli možnosti vysokého finančního výdělků, a tudíž snižuje kreativní potenciál vysokého umění.¹² Proč by ovšem kritikům populárního umění mělo vadit, že se například divadelní hra Williama Shakespeara stala předlohou pro filmové zpracování hollywoodského režiséra Kennetha Branagha? Důvodem kritiky filmové adaptace Shakespearova díla je přesvědčení kritiků populárního umění, že jeho zpracování v rámci populární kultury je nutně esteticky méněcenné. Rovněž výtky obviňující populární umění z odlivu potenciálních talentovaných tvůrců vysokého umění se zakládá na přesvědčení, že tvorba populárního umění nedosahuje estetických kvalit vysokého umění.

(3) Populárnímu umění je rovněž vytýkáno, že u svého publika uspokojuje falešné potřeby, oslabuje jeho smysl pro realitu a schopnost vnímat vysoké umění.¹³ Také tyto výtky mají estetický původ. Populární umění je pokládáno za zdroj falešného uspokojení, protože nedokáže u svých recipientů vyvolat pravý estetický prožitek. Rovněž neschopnost recipientů populárního umění čelit reálným životním problémům je způsobena tím, že jim populární umění nabízí kýčovitý obsah a černobílé vidění světa. Oslabení schopnosti vnímat díla vysokého umění je podle kritiků populárního umění způsobeno nízkými estetickými nároky, které klade recepce populárního umění na své publikum.

(4) Populární umění je nakonec obviňováno z toho, že jeho rozsáhlá distribuce nejen snižuje celkovou kulturní úroveň společnosti, nýbrž také přetváří své konzumenty v pasivní publikum, které pak snadno podlehne přesvědčovací mocenským technikám.¹⁴ I v tomto případě lze snadno nahlédnout, že tvrzení o negativním vlivu populárního umění na kulturní úroveň společnosti se zakládá na přesvědčení o jeho nízké estetické hodnotě. A také výtky, že populární umění posiluje totalitní politické zřízení, protože podporuje nekritické myšlení a pasivní vnímání, spočívá na předpokladu, že populární umění není z estetického hlediska dostatečně komplexní, myšlenkově náročné a kritické vůči společnosti.

3. ESTETICKÝ HIERARCHISMUS

Dosavadní zkoumání ukázalo, že rozdíl mezi vysokým a populárním uměním je kulturními kritiky pokládán až už explicitně či implicitně za rozdíl v estetické hodnotě. Zatímco vysokému umění je připisována pozitivní estetická hodnota, populárnímu umění je přisuzována negativní estetická hodnota. Tento výklad rozlišení mezi vysokým a populárním uměním proto nazývám „estetickým hierarchismem“. A argumenty zastánců estetického hierarchismu pokládám za esencialistické argumenty. Je v nich totiž dokazováno, že populární umění se ze své podstaty vyznačuje estetickými nedostatky. Jinými slovy řečeno, společným předpokladem těchto argumentů je přesvědčení o existenci esenciálních vlastností populárního umění, které jsou pro ně konstitutivní a které jsou zároveň příčinou jeho nízké estetické hodnoty. Dwight

12 Srov. van den Haag, E.: Of Happiness and of Dispair We Have No Measure. In: Rosenberg, B. – White, D. M.: *Mass Culture: The Popular Arts in America*. New York 1957, s. 524–525.

13 Srov. MacDonald, D.: A Theory of Mass Culture. In: Rosenberg, B. – White, D. M.: *Mass Culture: The Popular Arts in America*. New York 1957, s. 66.

14 Srov. Horkheimer, M. A. T.: Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug. In: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main 1988, s. 128–176.

Macdonald vyjádřil tento negativní esencionalistický postoj k populárnímu umění následovně: „Existují teoretické důvody, proč masová kultura není a nemůže být nikdy kvalitní.“¹⁵ Cílem následujících pododdílů bude představení jednotlivých pokusů o zdůvodnění estetického rozdílu mezi vysokým a populárním uměním a jejich kritický rozbor.

3.1 ROZDÍL VE ZPŮSOBU TVORBY

Americký kritik Dwight Macdonald se domnívá, že estetický rozdíl mezi vysokým a populárním uměním lze vysvětlit odlišným způsobem jejich tvorby. Zatímco díla vysokého umění jsou podle něj výsledkem činnosti jednotlivce, který je ve své tvorbě nezávislý na požadavcích zájmových skupin, díla populárního umění jsou výsledkem kolektivního pracovního úsilí a jejich tvorba je omezena ideologickými vlivy: „Masovou kulturu vyrábějí pro masovou spotřebu specialisté, kteří pracují pro vládnoucí třídu. Nejedná se ani o vyjádření individuálního umělce, ani o vyjádření obyčejných lidí.“¹⁶ Z výše uvedené charakteristiky vyplývá, že tvůrce vysokého umění je narozdíl od tvůrce populárního umění plně zodpovědný za svůj výtvar. Pokračující dělba práce a specializace pracovních úkonů v moderní průmyslové společnosti podle Macdonalda způsobily, že tvůrce populárního umění ztrácí kontrolu a přehled nad celkovým smyslem svého tvůrčího úsilí: „Skladatel filmové hudby v Hollywoodu nemá *dovoleno* instrumentovat vlastní kompozici, stejně jako režisér nemůže zasahovat do sestřihu vlastního filmu.“¹⁷ Uvedená skutečnost má podle Macdonalda na populární umění negativní estetický dopad. Technologicky náročný způsob vytváření děl populárního umění podle něj například znemožňuje dodržení jejich formální jednoty: „Jednota je pro umění esenciální. Nemůže být dosažena výrobní linkou obsluhovanou vysoce kvalifikovanými specialisty. [...] Ke vzniku umění narozdíl od kýče dochází pouze v případě, že výhradní pravomoc náleží jedinému mozku a jediné vnímající mysli.“¹⁸ Macdonald tudíž zastává obecné tvrzení, že zatímco způsob, jakým jsou vytvářena díla vysokého umění, má pozitivní estetický vliv na vytvořené dílo, technologicky náročný a ideologicky podmíněný způsob tvorby populárního umění negativně ovlivňuje estetickou hodnotu vytvořeného díla.

Jsou předpoklady, ze kterých Macdonald vychází, platné? Má kolektivní tvorba nutně negativní estetický dopad na kolektivně vytvořená díla? Z hlediska formální logiky není zřejmé, proč by větší počet jedinců podílejících se na tvorbě uměleckého díla měl negativně působit na jeho estetické vlastnosti, např. na jeho formální sjednocenost. Je-li spojení mezi kolektivní tvorbou a negativním estetickým účinkem platné, pak bychom byli nuceni zpochybnit také estetickou legitimnost řeckých chrámů, gotických kostelů nebo ústně tradovaných příběhů. Takový důsledek je ovšem v rozporu s kulturní praxí, protože mnohá kolektivní díla jsou ve skutečnosti odborníky i laiky esteticky vysoko oceňována. Výše uvedené tvrzení je proto nepřijatelné z logického i empirického hlediska.

Kromě toho současní odborníci zabývající se fenoménem kreativity, jako například Janet Wolff, Martha Woodmansee a Jack Stillinger, upozorňují na to, že spojení individuální tvorby s pozitivními estetickými vlastnostmi vytvářeného díla má svůj původ v mylné představě

15 MacDonal, D.: A Theory of Mass Culture. In: Rosenberg, B. – White, D. M.: *Mass Culture: The Popular Arts in America*. New York 1957, s. 69.

16 Tamtéž, s. 60.

17 Tamtéž, s. 65.

18 Tamtéž, s. 65.

o umělecké tvorbě, která vznikla v průběhu romantické literární tradice 18. století.¹⁹ Umělec byl v rámci této tradice pojmán jako génius, který vytváří zcela nové a na umělecké tradici a společnosti nezávislé dílo, a to výhradně na základě vlastních psychických a kognitivních schopností. Teoretické základy pro tuto romantickou představu o tvůrci položil Immanuel Kant svou koncepcí génia, na které založil svůj výklad umělecké tvorby: „*Génius* je talent (přírodní dar), který dává umění pravidlo. Poněvadž talent jakožto vrozená produktivní schopnost umělce sám patří k přírodě, mohli bychom se vyjádřit také tak: *génius* je vrozená duševní vloha, kterou dává příroda umění pravidlo.“²⁰ Romantická představa o uměleckém géniovi ovšem přeceňuje úlohu jednotlivce při umělecké tvorbě. Tvorba jako taková není výsledkem činnosti osamělého jednotlivce, nýbrž výsledkem spolupráce většího počtu jednotlivců: „V naší tvůrčí činnosti nemůžeme jinak než vycházet z děl druhých lidí – a když ne z děl blízkých současníků, tak z děl našich předchůdců. Můžeme, ale také nemusíme je pokládat za ‚zdroj inspirace‘.“²¹ Umělec je ve své tvůrčí činnosti navíc závislý na řadě dalších nadindividuálních faktorů: na technologickém pokroku doby, na dostupném materiálu a na možnostech jeho zpracování, na znalosti předchozích děl a tradičních tvůrčích postupů. V neposlední řadě je každý umělec odkázán na společnost, ve které žije. O tom, zda bude jeho výtvor uznán za umělecké dílo, rozhoduje totiž fakt, zda bude akceptován publikem či lidmi, kteří mají významné postavení v institucionalizovaném světě umění (učitelé umění, kritici umění, nakladatelé, vlastníci galerií, kurátoři muzeí atd.) a jejichž rozhodnutí o tom, které objekty budou veřejně vystaveny, mají nepřímý vliv na uměleckou tvorbu. V dnešní době je například velmi nepravděpodobné, že by došla uznání umělecká díla s rasistickým obsahem. Stejně tak bylo nemožné, aby v náboženské atmosféře středověké Evropy vzniklo ateistické umění. Výsledná podoba uměleckého díla je tudíž ovlivněna i úvahami umělce nad tím, co bude jako umělecké dílo společností akceptováno. Žádný umělec netvoří v sociální izolaci.

Zamysleme se nyní nad platností dalšího tvrzení, podle kterého populární umění narozdíl od vysokého umění podléhá ideologickým společenským tlakům a v důsledku toho se mu nedostává pozitivních estetických vlastností. Také toto tvrzení lze snadno vyvrátit prostřednictvím protipříkladů. Mnohá díla vysokého umění vznikla z ideologických či politických důvodů jako například nábožensky zaměřená díla středověkého umění, obrazy Napoleonova dvorního malíře Jacquese Louise Davida nebo formálně oceňované dokumentární filmy Leni Riefenstahlové oslavující osobnost Adolfa Hitlera. Navíc některá díla populárního umění jako například filmy Alfreda Hitchcocka – navzdory tomu, že jejich tvorba byla vystavena komerčnímu tlaku filmových studií – nesou osobitý umělecký výraz svého tvůrce. Z výše uvedeného vyplývají dva závěry. Za prvé, je-li umělecká tvorba vystavena tlaku vnějšího sociálního okolí, pak to ještě neznamená, že tvůrce tomuto tlaku také vždy podlehně. Za druhé, pokud tvůrce tomuto tlaku podlehně, pak z toho nelze vyvodit logicky platný závěr, že výsledný výtvor bude nutně esteticky nekvalitní.

19 Viz Wolff, J.: *The Social Production of Art*. Basingstoke 1993; Woodmansee, M.: *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. New York 1994; Stillinger, J.: *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. New York 1991.

20 Kant, I.: *Kritika soudnosti*. Praha 1975, s. 125.

21 Martha Woodmansee při přednášce s názvem *Myths of Authorship: On the Global Economic Consequences of Romantic Aesthetics* pronesené na mezinárodní konferenci *Copyright & Art. Aesthetical, Legal, Ontological, and Political Issues* pořádané Centrem pro interdisciplinární výzkum (ZIF) v německém Bielefeldu v květnu 2005.

3.2 ROZDÍL V EMOCIÁLNÍM PŮSOBNÍ

Jedním z často uváděných argumentů, který má zdůvodnit estetický rozdíl mezi vysokým a populárním uměním, je tvrzení, že populární umění neposkytuje skutečné estetické potěšení. Výraz „skutečné estetické potěšení“ může znamenat několik různých věcí. Za prvé jsou jím označovány hluboce procítěné a opravdové pocity. Populární umění podle některých kritiků této emociální úrovně nemůže nikdy dosáhnout, protože „poskytuje zástupné zážitky a falešné pocity“.²² Toto tvrzení je však nepřesvědčivé. Například dějiny rockové hudby jsou dokladem toho, že její poslech byl často provázen vášnivými a silnými emocemi, které v některých případech (punkového hnutí či hnutí hippies) vedly k radikálním společenským a politickým postojům.

„Skutečné estetické potěšení“ může ale také znamenat trvalé potěšení. V tomto významu užívá dané slovní spojení kritik populárního umění Ernest van den Haag: „Mnoho populárních filmů vás dočasně pobaví [...] nikoli však uspokojí.“²³ Na pomíjivost prožitku při recepci populárního umění upozorňuje také Bernard Rosenberg: „To, co právě konzumujete, vás může na chvíli potěšit [...] v následujícím okamžiku vás to ale znovu zanechá vyhladovělé a nespokojené.“²⁴ Uvedený argument je ovšem problematický – jak správně poznamenal současný americký estetik Richard Shusterman – již z logického hlediska. Z pomíjivosti prožitku nelze totiž odvodit jeho nereálnost. I to, co je prchavé, totiž reálně existuje. Argument je založen na nesprávném filozofickém předpokladu, že veškerá hodnota a potěšení je závislá na trvání. Shusterman poukazuje na to, že také prchavé momenty mají svou hodnotu a jsou zdrojem potěšení, mnohdy právě kvůli své pomíjivosti.²⁵ Navíc ani recepte děl vysokého umění – například poslech operní skladby – neposkytuje trvalé estetické potěšení. Pokud bychom tedy platnost argumentu uznali, můžeme jej užít i proti vysokému umění. Uvedený argument nemůže ovšem sloužit jako prostředek ke zdůvodnění estetického rozdílu mezi vysokým a populárním uměním.

V třetí variantě argumentu výraz „skutečné estetické potěšení“ označuje trvalou schopnost díla vyvolávat estetické potěšení. Určujícím kritériem estetické hodnoty uměleckého díla je v tomto případě test času. Někteří kritici populárního umění tvrdí, že zatímco díla vysokého umění jako například Homérovy eposy nebo Shakespearova dramata mají nadčasovou schopnost kdykoliv a kdekoliv vyvolat estetické potěšení, schopnost děl populárního umění poskytovat estetické potěšení je pouze dobově podmíněná.²⁶ Stoupenci tohoto argumentu přejímají *de facto* tvrzení Davida Huma, který byl přesvědčen o existenci kánonu klasických děl, která jsou z historického i geografického hlediska stálým zdrojem estetického potěšení:

„Stejný Homér, který se líbil v Athénách a Římě před dvěma tisíci lety, je stále obdivován v Paříži a Londýně. Žádné změny podnebí, vlády, náboženství ani jazyka nedokázaly zatemnit jeho slávu. Moc nebo zaujatost mohou zajistit dočasnou oblibu špatnému básníkovi či řečníkovi, ale jeho pověst nebude nikdy trvalá nebo obecná. Když budou jeho skladby zkoumány

22 Greenberg, C.: Avantgarda a kýč, *Revue Labyrint*, 2000, č. 7–8, s. 71.

23 van den Haag, E.: Of Happiness and of Dispair We Have No Measure. In: Rosenberg, B. – White, D. M.: *Mass Culture: The Popular Arts in America*. New York 1957, s. 534.

24 Rosenberg, B.: Mass Culture in America. In: Rosenberg, B. – White, D. M.: *Mass Culture: The Popular Arts in America*. New York 1957, s. 9–10.

25 Srov. Shusterman, R.: Form and Funk: The Aesthetic Challenge of Popular Art. In: *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford 1992, s. 179.

26 Viz Collingwood, R.: *The Principles of Art*. Oxford 1969.

potomky nebo cizinci, okouzlení se vytratí a jeho chyby se ukážou ve skutečných barvách. Naproti tomu obdiv, se kterým se setkává skutečný genius, je tím upřímnější, čím déle jeho díla přetrvávají a čím déle jsou šířena.“²⁷

I tento argument byl však v nedávné době podroben důkladné kritice. Podle Richarda Shustermana je za prvé příliš brzo na to, abychom vyvodili závěr, že žádné z děl populárního umění se nestane trvalým předmětem estetického potěšení také v budoucích dobách. Dále Shusterman upozorňuje na to, že estetická úspěšnost některých děl vysokého umění v odlišných historických etapách je podmíněna jednak institucionalizovanou nabídkou kulturních artefaktů, jednak nabízeným kulturním vzděláním. Oba tyto sociálně-kulturní faktory skrytě určují předmět naší estetické záliby. Schopnost děl potěšit své recipienty napříč kulturními epochami není tudíž výhradně závislá na jejich estetické hodnotě, nýbrž také na sociálním a kulturním prostředí a kulturní kompetenci recipientů.²⁸ Tento protiargument vtupně a zároveň výstižně rozvinul literární kritik John Carey, když poznamenal, že v průběhu lidských dějin se jako zdroj univerzálního potěšení osvědčily pouze dvě věci: potrava a sex.²⁹

Poněkud odlišný argument proti populárnímu umění, který souvisí s jeho emociálními účinky, uvádí britský estetik Robin George Collingwood.³⁰ Collingwood ve své knize *The Principles of Art* kriticky píše o tzv. „zábavném umění“. Z příkladů zábavného umění, které Collingwood uvádí (film, milostné romány, časopisy, noviny aj.), je ovšem zřejmé, že zábavné umění zahrnuje kromě jiného také populární umění. Collingwoodovu kritiku zábavného umění lze tudíž chápat také jako kritiku populárního umění. Collingwood vytýká zábavnému umění, že slouží jako technický prostředek k navození předem určeného a obecně známého emociálního stavu, jakým je například strach, lítost, dojetí či sexuální žádost. Právě umění naproti tomu podle Collingwooda spočívá ve vyjádření jedinečného a zpočátku nejasného emociálního rozpoložení umělce. Při tvorbě pravého umění (například básně či sochy) „nemá umělec žádnou představu o tom, jakou zkušenost chce vyjádřit, dokud ji nevyjádří. To, co chce říci, nemá před sebou jako nějaký cíl, k jehož dosažení musí zvolit prostředky. Jeho záměr mu vystane teprve tehdy, když báseň v jeho mysli nebo hlína pod jeho prsty začne nabývat tvar.“³¹

Collingwood má bezpochyby pravdu v tom, že mnohá díla populárního umění slouží k vyvolání všeobecně známých pocitů. Přesto nelze platnost výše uvedené argumentace zobecnit.³² Například tvůrci úspěšného televizního seriálu *Městečko Twin Peaks* David Lynch a Mark Frost dokázali míšením rozmanitých filmových žánrů od hororového filmu po komediální parodii mýdlových oper vyvolat v divákovi řadu ojedinělých a nevšedních emocí jako například pocity tajemství, vnitřního klidu či děsu, pro které lze v jazyce jen obtížně nalézt vhodná označení. Na druhé straně platí, že mnohá díla vysokého umění – například náboženské obrazy středověkých a renesančních malířů – sloužila k vyvolání předem určeného a obecně sdíleného pocitu bázně nebo úcty. Přesto tato díla nejsou obecně pokládána za díla populárního umění.

27 Hume, D.: O normě vkusu, *Aluze* 6, 2002, č. 2, s. 84. Ze skutečnosti, že existuje kánon uznávaných uměleckých děl, Hume vyvozuje závěr, že existuje obecně platné kritérium vkusu, podle kterého lze posuzovat platnost estetických soudů.

28 Srov. Shusterman, R.: Form and Funk: The Aesthetic Challenge of Popular Art. In: *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford 1992, s. 180.

29 Srov. Carey, J.: *What Good Are the Arts?* London 2005, s. 60.

30 Viz Collingwood, R.: *The Principles of Art*. Oxford 1969, s. 81.

31 Collingwood, R.: *The Principles of Art*. Oxford 1969, s. 28–29.

32 Podrobný kritický rozbor Collingwoodova argumentu nalezne čtenář v knize *A Philosophy of Mass Art* od Noëla Carrolla. Srov. Carroll, N.: *A Philosophy of Mass Art: A Contemporary Introduction*. London 1999, s. 49–70.

Collingwood by se mohl hájit tím, že tato díla stejně jako díla populárního umění nejsou právě z tohoto důvodu pravým uměním. Jeho definice umění jako jedinečného vyjádření umělcem pociťovaného neurčitěho emociálního rozpoložení by v takovém případě představovala revizionistickou teorii umění. Pak ovšem Collingwood stojí před otázkou, proč bychom měli jeho definici umění přijmout. Proč bychom měli obecně sdílené a každodenní pocity pokládat ve srovnání s jedinečnými a nevšedními pocity za esteticky méněcenné? Obecně známé pocity zamilovanosti, zklamání z lásky, nepřátelství, smutek ze ztráty blízkého člověka hrají v lidském životě důležitou úlohu. Collingwood pro své tvrzení neuvádí žádné důvody. Jeho teorie umění proto není deskriptivní teorií, nýbrž normativní představou o tom, jak by umění mělo vypadat.

3.3 ROZDÍL V UŽITÍ TVŮRČÍCH POSTUPŮ

Populárnímu umění jeho kritici často vytykají užití standardních tvůrčích postupů: „Výrobek populární kultury nemá žádnou z vlastností pravého umění. Populární kultura ve všech svých prostředcích prokazuje, že má své vlastní původní charakteristiky: standardizaci, stereotyp, konzervatismus [...]“. ³³ Standardní tvůrčí postup je přitom chápán jako osvědčený návod, jak postupovat při tvorbě určitého díla. Výtka obviňující populární umění z užití standardních postupů je ovšem problematická, protože teoretici umění zabývající se psychologií umělecké tvorby zjistili, že se žádná umělecká tvorba neobejde bez aplikace osvědčených tvůrčích postupů. Ernst Gombrich například ve své knize *Umění a iluze* zdůrazňuje, že ani stoupenci těch nejradikálnějších modernistických malířských směrů jako například impresionisté, kteří se řídili požadavkem bezpodmínečné originality a jejichž díla jsou pokládána za paradigmatické příklady vysokého umění, se při malbě neobešli bez znalosti a užití tradičních tvůrčích postupů. ³⁴ Námitku obviňující populární umění z užití standardních postupů lze proto vznést proti umění jako takovému. V důsledku toho ztrácí ovšem námitka svůj původní smysl, protože nemůže sloužit k ospravedlnění estetického rozdílu mezi vysokým a populárním uměním.

Má-li mít výše uvedená námitka nějaký smysl, pak ji musíme rozumět v hodnotícím významu: užití standardních postupů v populárním umění má narozdíl od užití standardních postupů při tvorbě vysokého umění škodlivé estetické důsledky. Například americký filozof Abraham Kaplan pokládá užití standardních tvůrčích postupů v populárním umění za schematické a stereotypní. ³⁵ Stereotypním užitím tvůrčích postupů má Kaplan na mysli jejich opakování bez jakékoliv nápadité obměny: „Opakování [...] minimalizuje nároky, které jsou na nás kladeny: na první pohled lze vidět, co se děje, a již dopředu víme, jak to všechno dopadne.“ ³⁶ Schematicností tvůrčích postupů v populárním umění pak Kaplan rozumí nízkou míru estetické intenzity. Nositelem estetické funkce je podle něj v díle populárního umění ve srovnání s díly vysokého umění jen malý počet jeho částí. ³⁷ Rozdíl mezi díly populárního a vysokého umění spočívá tedy podle Kaplana ve způsobu, jakým jsou užívána pravidla, techniky

33 Loewenthal, L.: Historical Perspectives of Popular Culture. In: Rosenberg, B. – White, D. M.: *Mass Culture: The Popular Arts in America*. New York 1957, s. 55.

34 Srov. Gombrich, E.: *Umění a iluze*. Praha 1985.

35 Srov. Kaplan, A.: The Aesthetics of the Popular Arts, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24, 1966, č. 3, s. 353–356.

36 Tamtéž, s. 355.

37 Srov. Kaplan, A.: The Aesthetics of the Popular Arts, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24, 1966, č. 3, s. 354.

popř. postupy při jejich tvorbě. Zatímco tvůrčí postupy vysokého umění jsou užívány nápaditě, tvorba populárního umění podléhá mechanickému stereotypu, jehož výsledkem je slabý estetický účinek.

Obhájci estetické hodnoty populárního umění poukazují ovšem na to, že ačkoliv existuje mnoho děl populárního umění, která vznikla na základě schematické a stereotypní aplikace osvědčených tvůrčích postupů, existují i taková díla populárního umění, jejichž tvůrci užívají žánrové postupy originálním způsobem.³⁸ Režisér filmu *Obvyklí podezřelí* Bryan Singer například použil konvenční postup detektivního žánru k tomu, aby v osobě vypravěče filmového příběhu ukryl postavu vraha. Tento originální tvůrčí postup užila jako jedna z prvních spisovatelka Agatha Christie v jednom ze svých detektivních románů. Porušení etablovaných pravidel detektivního žánru zavedením postavy nespolehlivého vypravěče, který je účastníkem vyprávěného příběhu a ve svém vyprávění ho úmyslně zkresluje, stálo britskou spisovatelku téměř členství ve spolku britských detektivkářů. Na druhé straně existují díla vysokého umění, jejichž tvorba spočívá v úzkostlivém dodržování tradičních tvůrčích postupů. Mezi tato díla patří například mnohá díla středověkého umění, jejichž tvůrci usilovali o vyjádření společné náboženské představy prostřednictvím předem stanovených pravidel pro tvorbu. Dalším příkladem jsou výtvarná díla, která vznikla v období akademického realismu a jejichž krása byla posuzována podle míry jejich podobnosti s klasickými antickými vzory. Z uvedených příkladů vyplývá, že konvenční postupy mohou být užity buď kreativně, anebo stereotypně jak při tvorbě populárního umění, tak i při tvorbě vysokého umění. Osvědčené tvůrčí postupy proto nemohou samy o sobě sloužit jako spolehlivé kritérium k odlišení populárního a vysokého umění.

3.4 ROZDÍL V OBTÍŽNOSTI

Jednu z dalších odpovědí na otázku týkající se estetického rozdílu mezi vysokým a populárním uměním předložil ve svém esejí *Avantgarda a kýč* z roku 1939 americký výtvarný kritik Clement Greenberg.³⁹ Greenberg ve svém esejí nepíše výslovně o populárním umění, nýbrž o kýči, který srovnává s avantgardním uměním: „S nástupem avantgardy se na industriálním Západě současně objevil i další nový kulturní fenomén: to, čemu Němci dali krásný název kýč (Kitsch). Populární, komerční umění a literatura s jejich barvotisky, časopiseckými obálkami, ilustracemi, reklamou, červenou knihovnou, komiksem, krváky, šlágry, stepem, hollywoodskými filmy atd.“⁴⁰ Přesto lze pojem kýče a pojem populárního umění v této souvislosti označit za sémanticky ekvivalentní. A to ze dvou důvodů: 1) Greenbergův výčet příkladů kýče (braková literatura, komiks, step, šlágry, hollywoodské filmy aj.) odpovídá rozsahu pojmu populárního umění; 2) historické okolnosti vzniku kýče (průmyslová revoluce, urbanizace, vzdělávací reformy), které Greenberg uvádí, jsou totožné s historickými podmínkami vzniku populárního umění.

38 O schematicčnosti postupů při tvorbě děl populárního umění svědčí případy zesnulých autorů populární literatury, jakými byly například Virginia Andrews nebo Robert Ludlum. Po jejich úmrtí pokračovali v jejich tvorbě tzv. „stínoví autoři“, aniž by si čtenářské publikum povšimlo nějaké tematické či stylistické změny. Obdobným dokladem existence avantgardních tvůrčích postupů je kolektiv stínových autorů, kteří píší sérii knih v jednotném stylu a vydávají je pod společným pseudonymem.

39 Greenberg, C.: *Avantgarda a kýč*, *Revue Labyrint*, 2000, č. 7–8, s. 69–74.

40 Tamtéž, s. 71.

Greenberg ve svém eseji uvádí kromě výše uvedených estetických výhod vůči populárnímu umění hlavní námitku, která spočívá v tvrzení, že populární umění není v porovnání s pravým uměním složité, a neklade proto na recipienta žádné vysoké nároky. Právě umění, za jehož paradigmatický příklad v současné době Greenberg pokládá avantgardní umění, naopak podle něj vyžaduje aktivní účast ze strany recipienta, tj. reflexi a interpretační úsilí, protože je obtížné. Tuto tezi dokládá Greenberg na příkladu srovnání recepce Picassova abstraktního obrazu a Repinova realistického obrazu. Tvrdí, že zatímco abstraktní dílo avantgardního umění vyžaduje po divákovi, aby v něm hledal důležité detaily a ústřední vzor, realistický obraz předkládá divákovi snadno identifikovatelný obsah:

„Na závěr můžeme říci, že kultivovaný divák získává z Picassa stejné hodnoty jako venkovan z Repina. To, co se tomu posledně jmenovanému na Repinovi líbí, je také svým způsobem umění, i když na nízké úrovni, a k obrazům ho přitahují stejné podněty, které přitahují i kultivovaného diváka. Ale výsledné hodnoty, jichž z Picassa kultivovaný divák nabude, jsou odvozeny až z druhého pohledu, až jako výsledek odrazu bezprostřední reflexe vzniklé výtvarnými kvalitami. Teprve tehdy do tohoto procesu vstoupí rozpoznatelnost, záračnost a sympatičnost. V Picassově obraze nejsou tyto kvality okamžité nebo vnějškově rozpoznatelné. Divák natolik citlivý, aby na výtvarné kvality reagoval odpovídajícím způsobem, si je musí do obrazu promítnout. Náleží až k odraženému efektu. Na rozdíl od toho se u Repina „odražený“ efekt objevuje již v samotném obraze, připraven pro divákovo nereflexivní potěšení. Kde Picasso maluje příčinu, Repin maluje efekt. Repin umění pro diváka natráví a ušetří ho tak námahy, poskytuje mu zkratku k rozkoším umění, která obhází to, co je ve skutečném umění nutně obtížné. Repin nebo kýč jsou uměním syntetickým.“⁴¹

Uvedený argument se ovšem v současnosti stal terčem oprávněné kritiky. Noël Carroll poukazuje na skutečnost, že ne všechna avantgardní díla jsou obtížně přístupná.⁴² Jako příklad uvádí Picassovu *Býčí hlavu*, která je složená ze sedadla a řídítek jízdního kola. Vtip tohoto avantgardního díla, které připomíná hlavu býka, je velmi snadno rozpoznatelný. Kromě toho existuje i mnoho příkladů klasických děl (například portréty slavných osobností), jejichž obsah je pro publikum snadno přístupný. Tato skutečnost je v rozporu s Greenbergovým tvrzením, že obtížnost je nutnou vlastností pravého umění. Další námitka se týká samotné obtížnosti. Co je na obtížnosti jako takové esteticky hodnotného? Proč by měla být obtížně přístupná díla pokládána za pravé umění, tj. za esteticky hodnotnější než díla jednoduchá? Na tuto otázku Greenberg neodpovídá. Navíc si lze jen stěží představit, že by obtížnost mohla sloužit jako intersubjektivně spolehlivé rozlišovací kritérium mezi dvěma druhy objektů. Obtížnost díla není totiž jeho inherentní vlastností, nýbrž vlastností relační, která mu náleží s ohledem na kulturní kompetenci a zkušenosti recipienta. Tento kulturní kapitál je ve společnosti rozdělen nerovnoměrně. U každého jedince je míra znalosti určitých konvencí odlišná, proto může být jedno a totéž dílo pro někoho snadno srozumitelné a přímočaré, zatímco jiná osoba bude nucena vynaložit velké úsilí a podstoupit speciální výuku, aby mohla danému dílu porozumět. Přestože jsou například komiksy ve většině případů pokládány za díla populárního umění, mnoho (převážně starších) lidí jim jen obtížně rozumí nebo jim rozumět odmítá, protože nedokážou rozluštit jeho podvojný vizuální a jazykový kód, tj. nemají žádnou zkušenost s výrazovými prostředky komiksu. Četba komiksu je totiž specifickým druhem aktivity, nacházející se na

41 Greenberg, C.: Avantgarda a kýč, *Revue Labyrint*, 2000, č. 7–8, s. 73

42 Viz Carroll, N.: *A Philosophy of Mass Art: A Contemporary Introduction*. London 1999, s. 46–47.

pomezí mezi četbou knihy, díváním se na obraz a sledováním filmu. Tento ojedinělý způsob recepce vyžaduje určitou míru praxe, která je předpokladem pro získání základní gramotnosti pro četbu komiksu. Z výše uvedených důvodů nemůže pojem obtížnosti sloužit jako spolehlivé kritérium pro odlišení děl populárního a vysokého umění.

3.5 TEORIE MASOVÉHO VKUSU

Mnozí kulturní kritici jako například Dwight Macdonald pokládají populární umění za výrobek, který v komerčním prostředí získává ekonomickou hodnotu, díky níž může být směňován na trhu. Z děl populárního umění se tímto procesem ekonomického zhodnocení stávají tzv. „komodity“, tj. objekty, které lze za určitou cenu prodávat a nakupovat. Finanční zisk z prodeje děl populárního umění je ovšem v konkurenčním tržním prostředí závislý na udržení a rozšíření trhu s populárním uměním. Populární umění je proto výrobkem, který je ze své podstaty určený pro masovou spotřebu. Tento fakt přiměl kritiky populárního umění k tomu, aby namísto označení „populární umění“ začali užívat výrazy „masové umění“ nebo „masová kultura“. Macdonald píše: „Domnívám se, že to, co je někdy nazýváno ‚populární kulturou‘, lze výstižněji označit výrazem ‚masová kultura‘, protože jejím charakteristickým znakem je, že je výhradně a přímo produktem pro masovou spotřebu [...]“.⁴³ Má-li se populární umění stát předmětem masové spotřeby, pak musí být totiž zaměřeno na něco, co je společné co možná největšímu počtu spotřebitelů. Tímto společným jmenovatelem je masový vkus. Výrobci populárního umění dosahují jeho esenciálního určení tím, že své výrobky přizpůsobují nejnižší společné úrovni vkusu. Snaha o zajištění co možná nejširšího publika pro spotřebu populárního umění má proto negativní dopad na estetickou hodnotu děl populárního umění.⁴⁴

Hypotéza nejnižšího společného jmenovatele jako principu charakterizujícího masový vkus není ovšem empiricky přesvědčivá. Pokud by totiž díla populární kultury skutečně dosahovala nejnižší úrovně vkusu, pak by ztratila značnou část svého publika. Infantilní díla určená dětskému publiku nebo násilná pornografie kladou na své publikum ty nejnižší intelektuální a estetické nároky, přesto by většinou část dospělého publika jen stěží zaujala. Tohoto důsledku jsou si producenti populární kultury velmi dobře vědomi, proto také tvorba dětských pořadů či sadomasochistické pornografie tvoří pouze okrajovou část produkce populární kultury.

Někteří kritici populární kultury jako například Ernest van den Haag si jsou vědomi empirické neadekvátnosti argumentu nejnižšího společného jmenovatele a nahrazují jej argumentem průměrného vkusu.⁴⁵ Tento argument se opírá o poznatek, že nejvyšší prodejnosti děl masové kultury lze dosáhnout tehdy, když se jejich výrobci budou řídit vkusem průměrného člověka. Díla populární kultury musí být podle zastánců tohoto argumentu po formální i obsahové stránce nevyhraněná a neosobní, protože jen tak dokáží zaujmout největší počet recipientů. Umělecké dílo, které by vyjadřovalo originální umělecký záměr, by totiž většinu spotřebitelů odradilo: „V prvé řadě se individuální vkus stal neekonomický pro zákazníka i prodejce. Tento fakt účinně brání jeho růstu. [...] Skupinový souhlas, společný vkus zaujímá místo autority a individuální morálky, estetického soudu a norem.“⁴⁶ Výsledným výrobkem kulturního průmyslu je proto neosobní

43 MacDonald, D.: A Theory of Mass Culture. In: Rosenberg, B. – White, D. M.: *Mass Culture: The Popular Arts in America*. New York 1957, s. 59.

44 Srov. tamtéž, s. 70.

45 van den Haag, E.: Of Happiness and of Dispair We Have No Measure. In: Rosenberg, B. – White, D. M.: *Mass Culture: The Popular Arts in America*. New York 1957, s. 504–536.

46 Tamtéž, s. 510.

a standardizované dílo masového umění. Právě umění se naopak vyznačuje tím, že nepodléhá komerčním požadavkům, a je proto nositelem individuálního uměleckého výrazu.

Klíčovým předpokladem výše uvedeného argumentu je tvrzení, že to, co je určeno širokému publiku, nemůže být zároveň nositelem osobitého uměleckého výrazu. Obhájci populárního umění nicméně poukazují na to, že v rámci populárního umění lze nalézt mnoho příkladů, které toto tvrzení zpochybňují. Například filmy Tima Burtona se staly kasovními trháky, přestože se vyznačují neobvyklým a bizarním stylem svého tvůrce. Mezi populární a komerčně úspěšné umělce patří islandská zpěvačka Björk s nezaměnitelným a extravagantním pěveckým projevem. Ani z formálně logického hlediska není zřejmé, proč by dílo s osobitým a neobvyklým uměleckým výrazem nemohlo být předmětem zájmu a recepce širokého publika. Je-li něco originální či neobvyklé, pak to ještě neznamená, že je to pro většinu lidí také nepochopitelné a nezajímavé. Richard Shusterman se domnívá, že falešný rozpor mezi snahou zaujmout masové publikum a osobitým uměleckým výrazem je pozůstatkem mylné romantické představy uměleckého génia, který tvoří v sociální izolaci a opovrhuje hodnotami společnosti.⁴⁷ Shusterman upozorňuje na to, že umělci tvůrci jsou ale součástí publika, pro který tvoří. Mají s ním společné potřeby a sdílejí s ním společné hodnoty a názory. V takovém případě není osobitý záměr umělce v rozporu se záměrem zaujmout dané publikum.

Další chybou argumentu je zkrácená představa o recipientech populárního umění. Ti jsou v něm prezentováni jako nerozlišený celek, tj. jako jedinci, kteří se neliší svými kulturními preferencemi, hodnotami a zájmy. Kritici populární kultury zvolili pro tento jednotlivý útvar označení „masa“ nebo „masové publikum“. Podle Macdonalda je „masový člověk osamoceným atomem, uniformní a nelišící se od tisíců a milionů ostatních atomů, které vytvářejí ‚osamělý dav‘.“⁴⁸ Představa o masovém publiku či představa o publiku s průměrným vkusem je ovšem statistickou konstrukcí, které ve skutečnosti nic neodpovídá. Průměrný vkus je pracovní fikcí jak některých kritiků, tak některých výrobců populárního umění. Recipienty populárního umění lze ve skutečnosti rozdělit například z hlediska jejich sociálního a etnického původu nebo z hlediska dosaženého vzdělání do různých skupin, jejichž příslušníci se vyznačují specifickým vkusem. Tyto skupiny se pak často vymykají představě průměrného vkusu a zároveň jsou dostatečně početné na to, aby se mohly stát zárukou hromadné výroby a distribuce příslušných uměleckých děl. Richard Shusterman v této souvislosti poukazuje na příklad rapových písní, které se sice protiví obecné představě o tom, co je společensky přijatelné (jsou vytvářeny neobvyklou technikou scratchování, jsou protiamerické, jejich tématem je často sex a násilí a obsahují slangovou afroamerickou angličtinu), ale dosáhly vysokého stupně popularity u mladých Afroameričanů.⁴⁹ Dalším ukazatelem rozmanitosti publika populárního umění je množství rozmanitých žánrů a stylů populárního umění. Například v rámci elektronické hudby došlo za posledních dvacet let k velmi rychlému rozvoji velkého množství hudebních stylů zahrnujících například house, techno, trip-hop, acid jazz, jungle, ambient atd. Žánrová rozmanitost populárního umění je dokladem toho, že jeho recipienty nelze pokládat za jednotvárný celek.

47 Srov. Shusterman, R.: Form and Funk: The Aesthetic Challenge of Popular Art. In: *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford 1992, s. 192.

48 MacDonald, D.: A Theory of Mass Culture. In: Rosenberg, B. – White, D. M.: *Mass Culture: The Popular Arts in America*. New York 1957, s. 69.

49 Viz Shusterman, R.: The Fine Art of Rap. In: *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford 1992, s. 201–235.

4. ZÁVĚREČNÉ POZNÁMKY A NOVÝ SMĚR ZKOUMÁNÍ

Uvedené pokusy o zdůvodnění estetického rozdílu mezi oběma typy umění ztroskotaly. Z této skutečnosti samozřejmě nelze vyvodit logický závěr o neexistenci estetického kritéria zkoumaného rozlišení. Vše ovšem tomuto závěru nasvědčuje. Zastánci estetického hierarchismu musí navíc čelit několika dalším obtížím. Zásadní problém estetického hierarchismu spočívá v tom, že je v rozporu se zkušeností recipientů populárního umění. Díla populárního umění představují v dnešní době pro mnoho lidí zdroj pozitivní estetické zkušenosti. Pozice estetického hierarchismu trpí často také metodologickými nedostatky. Příčinou neoprávněného odsouzení estetické hodnoty populárního umění je v mnoha případech neinformovanost kritiků o jeho četných formách a žánrech. Dalším častým pochybením kritiků je podceňování schopnosti publika populárního umění kriticky se distancovat od jeho obsahů. Četné sociologické výzkumy ukázaly, že reakce publika při recepci díla populárního umění (ironie, smích, skepse, výsměch atd.) jsou mnohdy v rozporu s reakcemi, které zamýšleli jejich výrobci.⁵⁰ Úvahy zastánců estetického hierarchismu navíc často podléhají zkreslujícímu stereotypu, podle kterého se o populárním umění uvažuje z hlediska jeho průměrných děl, zatímco o vysokém umění se uvažuje z hlediska kano-nických děl, která byla vytvořena slavnými a uznávanými umělci. Přitom zůstává nepovšimnuto, že mezi díly vysokého umění existuje celá řada esteticky nepovedených a průměrných obrazů či hudebních skladeb, a naopak mezi díly populárního umění existují také esteticky hodnotná umělecká díla, jakými jsou například filmy Jima Jarmusche či hudební skladby Madonny. Tendence k nadhodnocování děl vysokého umění je zčásti způsobena také tím, že koncept kánonu si v dějinách umění uchoval konotaci posvátného řetězce, kterou získalo slovo „kánon“ na základě svého biblického a církevního původu.⁵¹

Kritika jednotlivých pokusů o zdůvodnění estetického hierarchismu vedla některé badatele k tomu, aby přehodnotili perspektivu zkoumání. Tuto změnu perspektivy si můžeme názorně ukázat na příkladu, který ve svém eseji uvádí Abraham Kaplan. Kaplan přirovnává vztah mezi vysokým a populárním uměním ke vztahu mezi šampaňským a pivem: „Svůj čas a místo má dokonce i populární umění. Šampaňské a koňak značky Napoleona jsou nepochybně nejlepšími nápoji; nicméně v neděli odpoledne na baseballovém stadionu si rádi dáme kolu nebo možná sklenici piva.“⁵² Podle Kaplana je vysoké umění z estetického hlediska lepším uměním než umění populární, podobně jako je šampaňské lepším nápojem než pivo. Populární umění má ovšem podle něj podobně jako pivo v lidském životě své nezastupitelné místo. Slouží totiž lidské potřebě odreagovat se po náročném pracovním dni u nenáročné zábavy. Je však Kaplanovo přirovnání přesvědčivé? Jeho přirovnání implikuje představu, že rozdíl mezi díly vysokého a populárního umění spočívá v odlišných estetických vlastnostech podobně jako hodnotový rozdíl mezi šampaňským a pivem spočívá v jejich odlišných kvalitách. Oba nápoje se bezpochyby liší svou chutí, složením, vůní, barvou atd. Znamená to ale, že šampaňské je skutečně lepším nápojem než pivo? Ve společnosti panuje intuitivní představa, že šampaňské je kvalitnější nápojem, a proto je také narozdíl od piva obvykle konzumováno při slavnostních příležitostech. Nyní ovšem vyvstává otázka, zda je konzumováno při slavnostních příleži-
tos-

50 Viz Featherstone, M.: *Consumer Culture and Postmodernism*. London 1991; Fiske, J.: *Understanding Popular Culture*. London 1995.

51 Řecké slovo *kanon* původně znamenalo „pravidlo“ či „standard“. Odtud si je vypůjčili členové římskokatolické církve a začali je užívat jako označení pro legitimní biblické knihy nebo pro svatořečení, tj. zahrnutí do kánonu svatých. Srov. Barker, CH.: *Slovník kulturních studií*. Praha 2006, s. 87.

52 Kaplan, A.: The Aesthetics of the Popular Arts, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24, 1966, č. 3, s. 364.

tech, protože je kvalitnějším nápojem, anebo je pokládáno za kvalitnější nápoj, protože je konzumováno při slavnostních příležitostech. Není intuitivní domněnka o lepší kvalitě šampaňského ovlivněna právě sociálním kontextem, ve kterém je daný nápoj konzumován? Historické zkoumání způsobu, jakým byly dané nápoje konzumovány, by možná ukázalo, že hodnotový rozdíl mezi oběma nápoji je odvozený z hodnoty sociálního prostředí, ve kterém jsou dané nápoje konzumovány. Perspektivu zkoumání smyslu vnímatelných vlastností je třeba v takovém případě nahradit perspektivou sociologickou.

Podobným způsobem přistupují k problému vysokého a populárního umění sociologové a kulturní historikové. Vycházejí přitom z předpokladu, že neexistují žádné estetické vlastnosti, na jejichž základě by bylo možné zdůvodnit rozdíl mezi oběma typy umění. Přestože ovšem nelze obhájit rozdíl mezi vysokým a populárním uměním na základě estetických kritérií, musí podle nich existovat nějaké vysvětlení, proč dané rozlišení užíváme. Sociologové se domnívají, že odpověď na tuto otázku je třeba hledat v oblasti relačních vlastností, které náleží uměleckým dílům na základě jejich vztahu k sociálnímu kontextu, ve kterém se nacházejí. První krok tímto směrem učinili Pierre Bourdieu a Lawrence Levine.⁵³ Prezentace výsledků jejich zkoumání by ovšem překročila teoretický rámec i rozsah tohoto příspěvku.

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

⁵³ Viz Bourdieu, P.: *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London 1984; Levine, L.: *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge 1988.

MY A ONI, NAŠE A JEJICH V MYŠLENÍ O LITERATUŘE

PAVEL JANOUŠEK

Jestliže tématem konference jsou kontakty a střety kultur a jestliže se tu budeme pokoušet provozovat něco, co se dá nazvat myšlení o literatuře či umění, zdá se mi užitečné pokusit se pojmenovat, jakým způsobem lidé jako my, tedy badatelé či znalci, jsou vůbec schopni o podobné problematice uvažovat a v jakých rámcích se přitom pohybují.

Tradiční uvažování o literatuře pracuje s komunikačním modelem „autoři – díla – čtenáři“ a badatele, stejně jako ostatní účastníky literární komunikace, odsunuje do role vedlejších činitelů. Je to dáno představou, že literární díla, struktury a procesy mají charakter objektivně dané esence, k níž se my se svým poznáním lépe nebo hůře přibližujeme. Z tohoto pohledu jsou literární znalci, tj. nejen literární vědci, ale i všichni další interpreti a šířitelé uměleckých děl (kritici, redaktori, nakladatelé ad.), pouze prostředníky, kteří mají čtenáři usnadnit správné pochopení „zprávy“, kterou „vysílají“ literární díla. Mají je přivést ke správné četbě textů a k adekvátní interpretaci jevů, která je de facto jen rekonstrukcí předem daných významů.

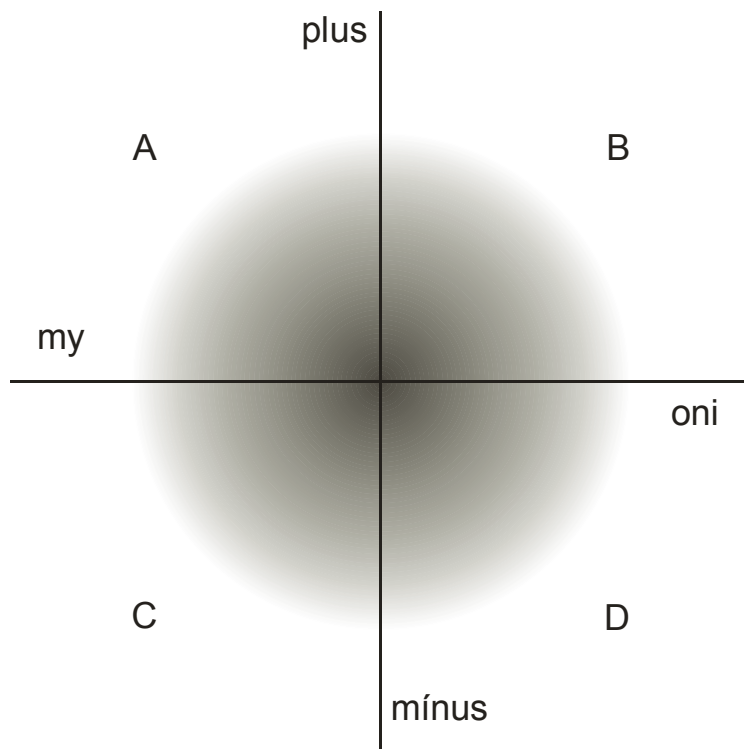
Dnešní myšlení o literatuře ovšem dospělo až k bodu, kdy jsme si naplno uvědomili, že zmíněný esenciální charakter literárních jevů je sporný, a tudíž také že pavučiny významů, jejichž prostřednictvím vykládáme a hierarchizujeme jednotlivá díla, struktury a procesy, jsou jen subjektivní konstrukty určené okamžikem a místem svého vzniku, jakož i společenskou pozicí a osobními názory toho, kdo je vytvořil. Z této perspektivy pak znalci již nejsou jen pasivními katalyzátory, ale podstatným, ba klíčovým aktivním faktorem, který určuje povahu celého komunikačního řetězce. Neboť jsou to tito badatelé, interpreti a šířitelé, kdo vytvářejí zmíněné konstrukce, a tedy i významové sítě předporozumění, jež pak zásadním způsobem spoluurčují vznik, rozšiřování a také recepci uměleckých děl.

Vědeckost badatelského výkonu je obecně spojována s požadavkem pojmenovávat svět „takový, jaký je“, nikoli „takový, jak se někomu jeví“. Zejména literární vědci se proto snaží subjektivnost svých promluv a psaných textů formulačně a stylisticky zastírat komunikační strategií, která subjektivnost promluvy potlačuje a z mluvčího dělá transparentní médium obecně platného poznání: objevitele pravdy pocházející „od Boha či přírody“. Přiznáme-li však subjektivnost konstrukcí, jež badatelé vytvářejí a jejichž pomocí se snaží pochopit a slovy pojmenovat svět literatury, představa o jejich neutrální pozici se rozplyne a začne se odkrývat pragmatický rozměr jejich promluv.

Tento pragmatický rozměr je dán tím, že každá promluva o literatuře má za cíl nejenom podat zprávu o zvoleném předmětu výpovědi, ale také legitimizovat mluvčího jako člověka oprávněného pronášet o literatuře odborné soudy, tzn. člověka sečtělého, znalého odborné literatury (k potvrzení toho slouží citace a seznam použité literatury) a vybaveného terminologií a příslušnými jazykovými dovednostmi. Neméně podstatné ovšem je také to, že prostřednictvím promluv o literatuře se jednotliví badatelé také k něčemu přihlašují, cosi zaštiťují nebo naopak

cosi odmítají, jinak řečeno, prezentují se jako znalci stranící určitému – správnému – stanovisku a určité – správné – významové konstrukci. Pokud toto připustíme, tak se jako velmi zajímavý úkol k poznávání náhle začne jevit nejen to, k čemu se jednotliví badatelé přihlašují či co odmítají, ale také možnost pojmenovat a analyzovat obecné, nadindividuální *mechanismy a limity*: vymezit interpretační prostor, ve kterém se jednotliví badatelé po přijetí „pravidel hry“ při formulaci svých názorů na literární jevy pohybují.

Schematicky bychom tento prostor mohli vymezit dvojicí os. První z nich je určena póly „plus – minus“ a vyjadřuje hodnotový postoj mluvčího. Druhá pak vyjadřuje míru identifikace mluvčího s předmětem promluvy a je určena póly „my – oni“.



„Ideálně objektivní“, respektive neutrální, by v rámci tohoto schématu byl ten, kdo by svou výpověď umístil přesně do průsečíku obou os. V ostatních případech je jeho promluva o literatuře vždy subjektivizována – tím více, čím více se vzdaluje pomyslnému středu a čím více nad snahou o neutralitu vítězí apriorní potřeba hodnotově dokazovat, tvrdit a popírat. V praxi by ovšem ideální neutralita znamenala jen naprostou názorovou sterilitu a eklektičnost bez osobního přínosu. Z tohoto pohledu subjektivismus znalcovy promluvy není chybou, ale přirozenou součástí jeho práce – pokud se ovšem ve svém zaujetí nedostane mimo prostor symbolizovaný v nastíněném modelu rozplývavou, rozmytou středovou množinou, která schematicky vyznačuje hranici vědeckého přístupu ke světu. Mimo tento prostor totiž subjektivismus výpovědi již

zcela vítězí nad její vědeckostí a mluvčí svou pravdu dokazuje neadekvátní formou výpovědi, účelovou interpretací faktů nebo jejich falšováním.

Nastíněný model platí podle mého přesvědčení pro každý ze tří základních modů myšlení o literatuře, tedy stejně tak pro literární historii a kritiku jako pro teorii. V každém z nich se však poněkud modifikuje a krajní póly os, tedy póly „my – oni“ a „plus – minus“, nabývají odlišných konkrétních podob.

Zřetelné je vymezování se podle nastíněného schématu v myšlení literárněhistorickém.¹ Historické konstrukty jsou nástroje pojmenovávající minulé lidské činy a jejich vnitřní logiku. A jako takové jsou vždy spjaty s určitými společenstvími – jejich autoři se s těmito společenstvími vždy v různé míře identifikují, nebo je naopak vnímají jako cizí, případně zcela nepřátelské. Kolektivem, jemuž historik zasvěcuje své poznání, může být lidstvo jako celek, ale také to může být jen společenství vymezené určitou činností (např. dějiny filatelie, atletiky či literatury), životem v určité oblasti, příslušností k určitému pohlaví, kultuře či náboženství a v neposlední řadě také příslušností k určitému národu. Poslední, emocionálně velmi silně zatížený způsob vymezení společenství, o němž historik hovoří, se přitom dosud zpravidla vnímá – alespoň v našem regionu, v naší kultuře a zvláště ve vztahu k literatuře – jako vymezení víceméně základní, čehož důkazem může být i energie, která je dnes vynakládána na jeho zpochybňování a případné nahrazení něčím jiným.

Důležité přitom je si uvědomit, že takto vymezená kolektiva mají sice charakter lidmi stvořeného konstruktů, současně jsou však i objektivně existujícím sociologickým jevem. Jako takové proto nejsou pouze pasivním objektem historikovy výpovědi, ale hrají roli aktivního a individuální promluvě nadřazeného subjektu, stabilní i proměnné nadosobní normy, která vykonává nemalý nátlak na jednotlivé mluvčí a jejich texty. Přijmeme-li dnes uznávanou tezi, že historický text je narativ, pak například v dějinách české literatury je česká literatura svébytným hrdinou-subjektem příběhu vyprávěného historikem: uvnitř jeho textu zastává funkci aktivního činitele, „původce děje, nositele činnosti, stavu či vlastnosti“, je tu tím, kdo vzniká, rozvíjí se, dosahuje úrovně, obnovuje se, nalézá nové úkoly, dospívá k vrcholu, prochází krizí atd. Klíčové přitom je, že historik, jenž chce, aby jeho výpověď byla šířeji akceptována jako vědecká, nemůže na takového hrdinu dějin povýšit libovolné kolektivum. Je totiž při svém konstruování dějin limitován tím, že jako obecně přijatelné se jeví pouze ty historické konstrukce, které pracují s hrdinou, jenž má svůj reálně existující, respektive adresáty akceptovaný pandán i mimo vlastní text dějin. Jinak řečeno, dějiny literatury české jsou v očích potenciálních adresátů věrohodné jen proto, že tito adresáti jsou přesvědčeni, že Češi, česká literatura a obecněji český národ a společnost existují nejen uvnitř těchto dějin, ale i mimo něj. (Naopak dnešní snahy zkonstruovat na areálovém principu literaturu středoevropskou selhávají na neexistenci externího subjektu zvaného Středoevropan.)

Vraťme se však zpět k výše nastíněnému schématu. Je evidentní, že konstrukce interního i externího subjektu historikova příběhu se nemůže vyhnout apriornímu hodnocení daného polaritou „plus – minus“ a „my – oni“ (respektive „naše – jejich“). Zcela odlišné příběhy budou o tomtéž hrdinovi vyprávět dva badatelé, pokud jeden z nich bude k němu mít pozitivní vztah a druhý negativní. Odtud i pragmatická funkce historických konstruktů, jejichž úkolem je pojmenovat minulost daného lidského společenství, a to nejčastěji tak, aby doložila a vyzdvihla přirozenost

1 Detailněji se tomuto tématu věnuji ve stati Subjekty a subjektivita (literárních) dějin. *Slovenská literatura* 55, 2008, č. 2–3, s. 130–138; přetištěno a rozšířeno in *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. r. LVII, řada (Q), č. Theatralia, s. 55–56, zde rozšířeno o část: „S dovětkem poněkud teatrologickým“.

a oprávněnost „naší“ existence a ukotvila „naši“ přítomnost v minulosti. Opačné případy, tedy promluvy, které se snaží popřít oprávněnost existence jiného, cizího kolektiva, a proto jeho minulost bagatelizují či dehonestují, jsou vzácnější (a v myšlení o literatuře téměř výjimečné). I ony však de facto potvrzují platnost pravidla, neboť tento způsob negativního vymezování je rovněž podložen vyostřeným vztahem „my – oni“. Ať tak či tak, hodnotové apriorismy jsou přirozenou strukturní součástí historických konstruktů. Historie je dnešní formou mýtu: jejím úkolem je vždy znovu definovat určité společenství a jeho vztah ke společenstvím jiným a zároveň vytvářet instrukci, na jejímž základě se jedinci s tímto společenstvím identifikují. Časově omezená individuální existence jednotlivců a jejich jednotlivé aktivity jsou tak prostřednictvím historické paměti integrovány do nadosobních a nadčasových kontextů, které je přesahují a tím jim dávají vyšší smysl.

V rovině politických dějin toto vymezování „my – oni“ může nabývat až ostře konfrontačních podob. Výhodou literární historie (a uměnovědných disciplín obecně) naopak je, že v zásadě nestaví paměť jednotlivých společenství proti sobě. Je to dáno tím, že interpretace a hodnocení umělecké tvorby přece jen nejsou natolik vázány na hodnotové apriorismy, jako je tomu například u vítězných či prohraných válek. Ve vztahu k nadnárodním kontextům má proto literární historie spíše integrující charakter a poznání, které prezentuje, má – symbolicky řečeno – podobu soustředěných kruhů. V jejím středu jsou hodnoty, o něž je možné opřít vlastní sebereflexi, tuto sebereflexi však propojují s poznáváním hodnot, o něž se opírá sebereflexe jiných společenství národů a kontinentů, jakož i hodnot obecně lidských. Ti, kteří se hlásí k české literatuře, si proto dobře uvědomují, že tato literatura je součástí kontextu středoevropského, evropského, celosvětového. Tento kontext ovšem z pohledu národního subjektu neznamena jednotu rušící odlišnost, ale spíše hrací pole, v němž se česká literatura a myšlení o ní snaží prosadit, v němž – tak jako postavy ve vyprávěných příbězích – koexistuje, spolupracuje, ale i soupeří.

Literární historie se ovšem nevyrovnává pouze se zmizelou minulostí, ale také s obrovským množstvím dodnes reálně existujících uměleckých děl. Má proto za úkol nejen popisovat dávno literární produkci a s ní spjaté osobnosti a ideje, ale také vyzdvihnout ty literární hodnoty, která jsou schopny oslovit přítomného čtenáře. Vykonávat takovou práci ale znamená vyjít z pozitivního předpokladu, že v dané literatuře – ať už v naší nebo cizí – taková inspirativní díla jsou. V rámci našeho schématu proto většina literárněhistorických promluv náleží do horní poloviny nastíněného schématu, tedy do poloviny, kterou vyznačuje pozitivní registrace faktů a příběhů. Jejím základním gestem je u literatury vlastní totiž sebepotvrzení a sebeprezentace (A), u literatury cizí (B) pak především zájem vtáhnout do domácího kontextu dosud neznámé, jiné hodnoty, které by pro něj mohly být inspirativní, a naopak začlenit domácí literaturu a kulturu do širšího kontextu.

Jak jsem výše naznačil, i v literární historii se objevují promluvy vyjadřující potřebu mluvčího negativně se vymezit a odlišit. Literární historie však své odmítání jiné, cizí literatury a kultury zpravidla nevjadřuje ani tak ucelenými příběhy s negativním hrdinou, jako spíše nezájmem a ignorací. Je třeba přitom odlišit tři typy toho, proč cizí literatura do domácího vyprávění historického příběhu nevstupuje. Za prvé to může být proto, že jde o dvě literatury, které skutečně nemají žádné vzájemné kontakty a jedna druhou si ani neuvědomuje. V druhém případě může sice domácí myšlení o cizí literatuře vědět, ale ignoruje ji, protože leží mimo jeho perspektivu. Teprve v třetím případě je pak ignorace cizí literatury demonstrativní a zcela programová. Dokladem první situace může být nulový vztah literatury české a dejme

tomu islandské. Nevyvážený poměr mezi českou a slovenskou literaturou je pak příkladem případu druhého. Lze jej vysvětlit tím, že česká a slovenská kultura se shodně orientuje na Západ, jenže Slovensko z české perspektivy leží na východě. Naopak tradiční český nezájem o tu část německé literatury, která vznikala v Zemích koruny české, byl výrazem naší potřeby emancipovat se od něčeho, co původně bylo (respektive mohlo být) naše, od čeho se chceme odřezat a co chceme utajit a popřít. Míra ignorace a negace vyrůstala ze snahy vymezit, kdo to vlastně jsme „my Češi“, a z odhodlání toto jazykem určené „my“ hodnotově a argumentačně obhájit. Teprve nyní, kdy česko-německý spor pro většinu Čechů ztrácí svůj vyhrančený emoční rozměr, začíná být tato literatura pro české badatele zajímavá a vede je ke snaze vymezit „naši minulost“ již nikoli na principu jazykovém a národním, ale na principu prostorovém.

Z výše řečeného je patrné, že neexistuje ostrá hranice mezi přístupem literárně historickým a kritickým. Třebaže hodnotící aktivity kritiků vybízejí k tomu, aby v rámci nastíněného schématu byly vztaženy především k ose „plus – minus“, ani kritik se o literatuře nevyjadřuje pouze hodnotově, ale svou promluvou se také přihlašuje k určitému „my“. Toto je zřetelné zvláště tehdy, když kritik na sebe bere roli mluvčího určitého kolektivního programu. Patrné je to ale i tehdy, kdy se za tímto jeho „my“ skrývá především „já“, neboť i v tomto případě kritik vědomě či podvědomě směřuje k tomu, aby svou promluvou toto „my“ (a případný kolektivní program) zkonstruoval.

Větší či menší ztotožnění kritika s nadřazeným kolektivem se ovšem pohybuje na jiné úrovni než v literárněhistorickém přístupu. Nevyjadřuje již potřebu ustavit hrdinu historického příběhu, protože tento obecný nadosobní subjekt kritik respektuje jako předem daný. Kritik totiž zpravidla ctí základní vymezení literárního diskursu a věnuje se především sporu o to, jaký tento subjekt, například určitá národní literatura, vlastně je, a hlavně, jaký by měl být. Polemizuje se svými skutečnými či potenciálními protivníky o tom, které minulé činy tohoto hrdiny jsou hodny připomenutí a jak by měly být hodnoceny, především však se snaží pojmenovat a prostřednictvím svých kritických soudů také aktivně formovat přítomný a budoucí charakter tohoto subjektu.

„My“ z hlediska literárního kritika znamená, že promlouvá za ty, kteří rozumějí literatuře a jsou schopni poznat pravou uměleckou hodnotu. Naproti tomu „oni“ jsou pro něj ti, kteří literatuře nerozumí a preferují pahodnoty. „My“ je tedy pro kritika propojeno s preferencí umění dobrého a nového, odpovídajícího správnému vidění světa, „oni“ pak podporují umění staré a špatné, nebo i škodlivé neumění. Vzhledem k charakteru literární produkce, v níž nevyhnutelně převažují díla nezajímavá, případně nenaplňující kritikovu představu o hodnotě, je však vymezování pozice „my – oni“ v literární kritice vždy spjato také s jistou dávkou elitářství, s přesvědčením o vlastní výjimečnosti. Převažující špatná literatura je v kritikově perspektivě vydávána díky „jim“ – ať už si pod „nimi“ představíme jiné kritiky, nakladatele nebo tupou čtenářskou masu, která to kupuje. Rolí kritika je pak být vědoucím hlasem na poušti, který interpretuje a hodnotí zvolená díla a procesy a snaží se tak uvést literaturu do pohybu, proměnit ji. Proto také není reprezentantem přítomných reálných čtenářů, ale buduje předobraz budoucího ideálního čtenáře, který by měl – stejně jako on sám – vnímat a oceňovat jen skutečnou kvalitu. Pro přesvědčivost své argumentace si přítom kritik bez zábran vypůjčuje i pozitivní či negativní vzory z jiných literatur či kultur, především však z těch, které mají v dané kultuře určitou prestiž, případně z těch, jejichž prestiž v dané kultuře chce on posílit či vybudovat.

V euroamerické kultuře, jejíž jsme součástí, již staletí není hlavním a všeobecně akceptovaným kritériem při hodnocení uměleckého díla míra jeho blízkosti božskému ideálu krásy či

dokonalosti, ale naopak míra jeho novosti, překvapivosti či dnes dokonce provokativnosti. Ani myšlení o literatuře se tak nemůže vyhnout transmutaci názorů a postojů na principu střídání módních vln. Zájem o jiné, cizí a odlišné kultury se tak – podobně jako v oblékání – stává prostředkem inovace, neboť tyto kultury se jeví jako prameny inspirace, z nichž lze to nové a jiné čerpat.

Hodnotová konstrukce „nové – staré“ funguje také v literární teorii, na rozdíl od kritiky se však jejím prostřednictvím neklasifikují díla, směry a poetiky, ale nové nebo staré metody analýzy a výkladu. Proto teorie odlišně konstruuje také polaritu „my – oni“. Vědomě se vzdává možnosti vymezit se na základě příslušnosti k národním či regionálním společenstvím, neboť má přirozený sklon literaturu vnímat a vykládat v jejím obecném rozměru. Ze všech způsobů myšlení o literární tvorbě se tak nejvíce přibližuje dnes standardnímu pojetí vědy, jež je odvozeno od přírodovědného a technického pojetí vědy, neboť teoretik má stejně jako přírodovědec či technik aspiraci dobýt celý svět, přijít na nějaký objev, který by vysvětlil ty nejjzákladnější principy vznikání a fungování sledovaných jevů, v tomto případě konkrétně literatury. Jsou-li tedy literární historie a kritika zaměřeny dovnitř společenství, teorie toto omezení vědomě překračuje a snaží se o umění uvažovat v dimenzi celého lidstva, případně v dimenzi lidských množin, které jsou sice řádově o stupeň níže, ale mají stejně globální charakter – typickým příkladem jsou ženy ve feministických teoriích. Hranice jazyků, národů a států z této perspektivy nehrají roli – jinou otázkou ovšem je, že i teoretické myšlení o literatuře (tak, jak je dnes tady známe) nadále zůstává v hranicích vymezených euroamerickou civilizací.

I v teoretickém myšlení se ovšem objevují „rezidua“ národního vymezování, a to především v oborech na pomezí teorie a dějin, ať už jde o témata z dějin oboru, která umožňují demonstrovat hrdost na *naše* předchůdce (u nás tedy zejména na český strukturalismus a české strukturalisty), nebo o historickou poetiku, která teoretickou problematiku nahlíží z perspektivy časové a místní proměnlivosti.

V klasické literární teorii – tak, jak se pěstovala ve 20. století – ovšem „my“ znamená především „my, praví vědci, zastánci nové a správné metody“. „Oni“ pak jsou ti, kteří k této metodě zatím nenašli cestu a drží se starého. Příkladem může být vztah strukturalistů k pozitivismu a pozitivistům.

Interpretace individuálních literárních děl v teoretickém myšlení ustupují do pozadí, neboť nástrojem sebe prezentace mluvčího tu jsou obecné myšlenkové konstrukce, které mají vysvětlovat obecnou povahu věcí. To pak vede k tomu, že klíčovým se z hlediska teoretika stává volba správného vědeckého paradigmatu, neboť jedině výběrem náležité literárněvědné metody teoretik může demonstrovat svou příslušnost k vědecké komunitě, respektive k „naší“ správné literárněteoretické škole.

V úzkém propojení kategorií „naše“, „správné“ a „nové“ spočívá ovšem základní úskalí literární teorie jako oboru založeného na konsensu účastníků diskursu. Správnost určité literárněvědné metody není totiž potvrzována její použitelností v praxi, ale „jen“ přesvědčením reprezentativní části badatelů, že právě tato je dnes ta pravá. Ve spojení s výše zmíněnou preferencí novosti to ovšem vede k tomu, že teoretici se musí stále vyrovnávat s povinností hledat nové a nové metody, což i do teoretického myšlení o literatuře vnáší mechanismus velmi blízký střídání módních směrů.

Faktem ovšem je, že postmoderní myšlení o literatuře se již nevyznačuje tvrdým diktátem jediné správné metody. Tak jako se uvolnilo oblékání, tak jako historii začíná ovlivňovat multi-kulturalismus, i do teorie vstupuje vize rovnoprávnosti všech teorií. Vztah mezi „námi“ a „jimi“

se tak poněkud modifikuje, neboť ztotožnění badatele s „my“, s komunitou vědců-teoretiků, neprobíhá ani tak po ose „my, co známe správnou metodu – oni, kteří hlásají metodu špatnou“, jako spíše po ose „my, co máme nějakou metodu – oni bez metody“.

Záležitosti, o nichž jsem tu hovořil, se mohou jevit téměř samozřejmé. Považuji však za vhodné si je explicitně pojmenovávat, neboť se tím vyhneme riziku zbožštění vlastní pozice. Badatel by si měl uvědomovat, že prostřednictvím takových mytických veličin, jako je národ, nové umění či správná metoda, sice komunikujeme o skutečných podstatách, nicméně stále to jsou jen subjektivní konstrukty, které vyrůstají z antropologických konstant, ale jsou i produktem historických okolností. Neznamená to se takovýchto termínů vzdát a podlehnout naprosté gnoseologické skepsi, ale být si při jejich užívání v dialogu s druhými vědom, že vyjadřují jen omezenou lidskou zkušenost.

Doufám, že moje teoretická výpověď měla alespoň nějakou metodu, a tak mne legitimizovala skoro jako vědce.

Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, Praha

PŘÍTEL UTLAČOVANÝCH NÁRODŮ KARL EMIL FRANZOS A ČEŠI

EERO BALK

Německy píšící židovský spisovatel Karl Emil Franzos (1848–1904) byl svého času hojně čten a překládán. Narodil se v Čortkově na východní Haliči a byl mezi svými místními souvěrci jedním z mála vychován německy podle otcovy zásady: Jsme Němci židovské víry. Po otcově smrti vystudoval německé gymnázium v bukovinských Černovicích a práva v Štýrském Hradci, ale rozhodl se pro novinářskou a spisovatelskou kariéru. Napsal víc než dvacet knih, v nichž líčí mimo jiné neútešné poměry Rusínů (Ukrajinců) a Židů v Haliči pod útlakem polské vrchnosti a konflikt chasidského židovství s moderním světem. Zkoušku časem vydržely zejména román *Der Pojaz* (Kejklíř, 1905) a sbírky povídek *Die Juden von Barnow* (Barnovští Židé, 1877) a *Aus Halb-Asien* (Z Polo-Asie, 1876). Povídku *Schiller in Barnow* (Schiller v Barnově) z poslední jmenované sbírky lze považovat za programovou, co se týče **Franzosova přesvědčení o blahodárném účinku „kulturního němectví“ na zaostalý východ.**

Češi a české země sice nestojí ve středu Franzosova zájmu, ale právě v poslední jmenované sbírce je přesto mladý autor tematizuje. Povídka *Altösterreichisches* (Starorakouská, datováno v září 1875) je zřejmě inspirována cestováním studenta práv z centra rakousko-uherského mocnářství domů až na jeho východní okraj. Obsahem povídky v er-formě jsou epizody cesty „jihoruského“ velkostatkáře „Mamuta“¹ domů z kúry hubnutí v Mariánských Lázních. Ve spěšném vlaku Vídeň–Podvolčansk se sejde pestrá směsice obyvatelů východu říše. Vlak jede bohatou průmyslovou a zemědělskou krajinou, nejprve Rakouskem a pak Moravou. Pokaždé, když se vlak na Moravě zastaví, do něho nastoupí ženy a děti, které prodávají ovoce, párky a nápoje. Jsou „dokonale oblečené a nosí boty. Boty! Rolnické děti a boty! V „sladkém domově“, v Rumunsku, se takový neřád nestává. Boty tam komorné nemají, a často ani samy bojacky“,² proběhne v myslích rumunským šlechticům.

Velkostatkář se diví upravenosti a čistotě „měst“, ale spolucestující ho opravují. „Vesnice? [...] Tak – velká – vesnice? Tady Němci?“³ Z rohu zazní hrdě: „Češi.“ „Ale – Slované – Češi?“ koktá Mamut. Vybavuje si, že často slyšel, jak jsou Češi v Rakousku nešťastní. A najednou tito otroci bydlí v domech, jaké v jižním Rusku má sotva šlechtic. Ony mají okna, opravdová, hmatatelná skleněná okna.“⁴

Nakonec je ohlášena patnáctiminutová přestávka v Přerově. Tady vypravěč zapěje chvalozpěv přerovské nádražní restauraci: „Vítám tě s úctou, obrovská halo, tobě se klaním, tlustý pane

1 Franzos, K.: *Altösterreichisches*. In: *Halb-Asien. Eingeleitet und ausgewählt von E. J. Görlich*. Graz 1958, s. 25.

2 Tamtéž, s. 29.

3 Tamtéž.

4 Tamtéž.

vrchní z Přerova, poslední pilíř evropské kultury stolování pro každého, kdo jede krakovským spěšným vlakem. Tady jsou ubrusy ještě bílé, sklenice čisté, jídla požitelná. A proto proběhne tady za čtvrt hodiny – „ne bitva, ale spíš zabijačka“. **Tlustý Jihorus spořádá pět a hubené Rumunky dokonce šest mís.**⁵

V rozsáhlém románě z pozdějšího období *Der Wahrheitssucher* (Hledač pravdy, 1893) se Franzos věnuje víc Čechům a Čechám. Román vypráví v ich-formě životní příběh chudého sudetoněmeckého chlapce Georga Wintera. Klikatá cesta za pravdou ho vede přes břevnovský klášter, jezuitskou kolej v Štýrském Hradci a Římě zpátky do Prahy v předvečer osudového roku 1848. Angažuje se v revoluci, pomocí dřívějších konexí se vyhne trestu, zavrhne revoluční ideály a po různých peripetiích se koneckonců vrátí na stará kolena do Sudet.

Ani tady nemáme mezi hlavními aktéry žádnou českou postavu. V Praze revoluci připravují Němci, Češi jsou jen jakési k revoluci vyhecované stádo. A vůdcům nejde o svobodu Čechů, jsou revolucionářům vhod jen proto, že jsou nepřáteli rakouského státu: „**A v republice nebudou české stromy růst do nebes, protože i mdlý německý Michel se probudí a dokáže bránit svou kůži, když je potřeba.**“⁶

Jeden z kazatelů revoluce na tajných schůzích v márnici s otevřenou rakví a lebkou na stole je však přece jen Čech. Jmenuje se Pffr. Georg Winter řekne vůdci anarchistů Christianu Hagerovi: „Pražské to jméno.“ Hager: „Jenom zdánlivě. Do čtyřiceti měl obyčejné německé jméno, při kterém si nemusíte zlomit jazyk, Pfeiffer.“⁷ Není divu, že člověk s tak povrchným vztahem k revoluci selže, když jde do tuhého.

Winter se těší na české spisovatele, s nimiž ho chce Hager seznámit, ale „až na několik starších mužů, především příjemného Kollára, kteří se věnovali nově se probouzející literatuře z potřeby básnění a z lásky k vlastnímu národu, byli čeští spisovatelé čtyřicátých let podivnou společností“:⁸ scházejí se v nevzhledné pivnici nedaleko redakce *Květů*, pijí většinou kořalku, i kdyby měli na víno, a zevnějškem se liší od lidu. Někdo má na sobě polský šněrovací kabát s konfederatkou, někdo vyšívanou košili a husitský plášť, někdo zase srbskou pastýřskou košili s maloruskou *kuřmou*. Nejhorší však je, že jsou neupravení a špinaví, i když „voda byla přece přístupna i básníkům“.⁹

„Ale největší zklamání pro mě bylo, že většinou byli ubozí i vnitřně.“¹⁰ Podle Wintera není těžké se stát českým spisovatelem: byla založena spousta časopisů, které se mají plnit. Redaktoři nejsou nároční: vůbec nevadí, že jde třeba o plagiát, překlad z němčiny bez udání originálu, s počeštěnými jmény. Autorům jde především o peníze. Trošku líp s idealismem jsou na tom básníci, za básně se totiž neplatí. Ale nad mladou literaturou dleje prokletí: „začala z falsa, Královedvorského rukopisu, výmyslu Václava Hanky.“¹¹

Nejbliž se Winter seznámí s Ferdinandem Mikovcem, kterému dává i své vlastní básně na posouzení. Podle Mikovce se lidstvo dělí na dvě skupiny: „šlechtné, skvělé a milé lidi – to byli Češi – i ubohou, zbytečnou a odpornou spodinu – to byly jiné národy, zejména Němci.“¹²

5 Franzos, K.: Altösterreichisches. In: *Halb-Asien. Eingeleitet und ausgewählt von E. J. Görlich*. Graz 1958, s. 29.

6 Franzos, K.: *Sanningssökaren*. Stockholm 1894, s. 244 (švédský překlad románu *Der Wahrheitssucher*, Berlin 1893).

7 Tamtéž, s. 243.

8 Tamtéž, s. 245.

9 Tamtéž.

10 Tamtéž.

11 Tamtéž, s. 246.

12 Tamtéž, s. 247.

Proto chce také Mikovec přesvědčit Wintera, že je Čech, jako prakticky každý obyvatel Čech, že jeho předkové byli jen germanizováni, že „každé slovo, jež jsem napsal německy, bylo zradou mých husitských předků.“¹³ Jeho básně jsou podle Mikovce „kosmopolitickým hnusem“: „To nás ty máš opěvovat, ... naše utrpení! Ta jsou ostatně největší, a co mají jiné národy zkoušet, do toho ti nic není.“¹⁴

Pražské období je v románu klíčové pro rozvoj osobnosti hlavního hrdiny. Tehdy se založily základy jeho přesvědčení, že revoluce je dílem nečestných a nevědoucích lidí a hlavní je dělat malou klidnou práci pro dobro nejbližšího okolí, čemuž se i on vzápětí věnuje na Bukovině i v Sudetech.

Češi jsou v těchto dvou dílech zejména předmětem vnějšího pozorování. Autor si nedá práci s rozváděním jejich postav, nejspíš mu slouží jen k dosažení narativního cíle, pro opodstatnění poselství díla, a dobové stereotypy Čechů mu možná prostě přišly vhod. Na druhou stranu, politická samostatnost toho kterého národa není pro autora hodnotou sama o sobě. *Hledač pravdy* byl napsán v době, když se české emancipační snahy nedaly už přehlédnout. Možná proto měl Franzos potřebu vrátit se k revolučnímu roku 1848, aby ukázal, jak zrádné tyto snahy ve své podstatě jsou. S jistým zjednodušením lze říci, že tato dvě díla utvářejí o Čechách 19. století obraz lidu blahobytného a požehnaného ve všem, co může německví dát, ale podléhajícího vábení falešných proroků a stádovitě podřezávajícího větev, na níž sedí, a to tím, že tak kategoricky odmítá německví. U podobného pohledu zvenku není Franzos zdaleka sám. Například finská spisovatelka (Švédka, která se zapojila do finského národního hnutí) Maila Talvio uzavřela svou novinovou zprávu ze slavnosti stých narozenin Františka Palackého v Praze v r. 1898 takto: „Celkem působí slavnosti nádherným dojmem. Ukázaly, nakolik životaschopným, svérázným a nadaným národem Češi jsou; ale obnažily taky stinné stránky národního boje tohoto národa. Mám na mysli především tu horlivou rasovou zášť, jež tady panuje vůči německví a která je sice částečně pochopitelná, ale nikoliv obhajitelná.“¹⁵ Ale shodně se s Talvio: „Ale o tom jindy.“¹⁶

Helsinki, Finsko

13 Franzos, K.: *Sanningssökaren*. Stockholm 1894, s. 247 (švédský překlad románu *Der Wahrheitssucher*, Berlin 1893).

14 Tamtéž.

15 Talvio, M.: Kirje juhliivasta Pragista, *Päivälehti*, 29. 6. 1898, s. 3.

16 Tamtéž.

NEGACE ORIENTALISMU V EXOTICKÉ TVORBĚ JANA HAVLASY

JOSEPH N. ROSTINSKY

V třetím ročníku *Listů* v roce 1935 se F. X. Šalda připojuje k národní diskuzi o českém charakteru statí *Češství a Evropa*. Zmiňuje se o tom, co si Češi sami o sobě myslí a také o tom, jak Čechy vidí okolní svět: „O nás se říkává, že jsme cosi jako Židé nebo Japončici slovanstva, lidé převážně střízliví a obratní vykořisťovatelé cizích objevů, lidé dedukce a kombinace.“¹

Odkud Šalda čerpal svoje informace o české povaze, se v textu neuvádí. Podstatné je pouze to, že se vytvořila jakási kognitivní paralela mezi Čechem a jiným etnikem. Zmapovala se nová kategorie, do níž je možno vkládat znakově si podobné, ne-li identické významy. Češi jsou „cosi jako“. Češi jsou přirovnatelní k někomu a něčemu. Češi jsou v kontrastu. Češi jsou znakoví, sémiotičtí. Takové koncepty stojí bezpochyby za hlubokou úvahou. Nicméně z pragmatického hlediska postrádají logický smysl. Šalda to asi tušil, a proto se jeho exkurz o českém charakteru zaměřuje především ke konceptu Evropy jako kulturního fenoménu, v němž česká role se bude muset ještě napsat, aby si Češi ujasnili, kam vlastně směřují.

Na konci devatenáctého a začátku dvacátého století se stal pokus o definování českého charakteru jakýmsi národním sportem. Do debaty o podstatě češství se přímo nebo nepřímo zapojovali známí i méně známí autoři a politici, aby projevili svůj citový a občas také ideologický postoj ke svému vlastnímu národu. Kdo jsme? Jak lépe odpovědět na otázku, než tím, že se vypravíme do světa a podíváme se na sebe z cizokrajného zorného úhlu. V jiném kontextu se můžeme snadněji objevovat, konfrontovat svoje kulturní hodnoty s hodnotami někdy zcela odlišnými, abychom se tak dopátrali odpovědi na otázku po svém temperamentu.

V roce 1904 se Jan Havlasa (vlastním jménem Jan Klecanda, 1883–1964) vypravil na dlouhou cestu do zámoří, aby se rovněž mohl kriticky vyjádřit k tématu české povahy z perspektivy jiné, a to nejen exotické kultury. Jenže Havlasa měl před sebou ještě jeden cíl, a sice spatřit světovou výstavu v americkém městě Saint Louis. Současný moravský básník Jiří Kuběna by označil tuto cestu přinejmenším za osudovou. Havlasa totiž během svého prvního pobytu v USA poznal svoji budoucí manželku Elsu, která se stala jeho vytrvalou souputnicí a životní oporou na výpravách kolem světa. Protože Havlasa byl povoláním diplomat a řemeslem spisovatel, definovat jeho komplexní osobnost a dílo by bylo dost obtížné. Coby diplomat byl Havlasa bon vivant, jenž dovedl strávit většinu svého života za hranicemi vlasti. Jako spisovatel převážně publikoval v Praze a při svých cestách si nejednou posteskl nad ubohým údělem českého literáta, který si nemohl finančně dovolit to, co jeho kolegové z bohatších zemí. Havlasovy reportáže a krátké prózy se objevovaly také v krajanském tisku ve Spojených státech. Celkem dvakrát sloužil jako československý velvyslanec. Nejprve v Brazílii a později během

1 Šalda, F. X.: *Češství a Evropa*, *Listy* 3, 1935, s. 2.

druhé světové války v Chile, kde se spřátelil s básníkem Pablem Nerudou. V roce 1929 se stal členem opiové komise při Společnosti národů, čímž se mu znovu naskytla možnost poznat několik nových asijských zemí. Protože Havlasovým osudem bylo cestovat a psát, málokdy se zdržoval na jednom místě. Delší dobu strávil ve Francii, včetně Monaka. Nejdéle pak pobýval v kalifornském Los Angeles, kde pracoval na několika textech a kde také roku 1964 zemřel. V tamější sokolovně pak zůstala jeho literární pozůstalost.

Zájem Evropanů o exotiku neznámých kultur má svoji dlouhou historii a paradoxní interpretaci. Čím byl tento zájem podmíněn, je vpravdě diskutabilní. Lze ovšem předpokládat, že hlavní motivací byla ona impulzivní lidská vlastnost poznávat to jiné, to neznámé a z nových zkušeností pak čerpat a postupně přetvářet svůj vlastní svět, svůj vlastní kulturní prostor. Jinými slovy, cestování a cestopisy obsahují v sobě také pragmatickou funkci. Někteří vědci ji bohužel pochopili ve smyslu, který popírá jednu z podstatnějších lidských vlastností: být zvědavým. Protože v lidské zvědavosti spočívá také zárodek lidské tvořivosti. Mezi vědci, kteří přistupovali k problematice evropského zájmu o Orient s ideologicky předpojatými názory, ještě donedávna vynikal Edward Said.² Podle jeho zjednodušené šablony zájem Západu o orientální země, ať už Blízkého anebo Dálkého východu, se redukoval na princip imperialismu. Tento utilitaristický pohled na lidskou mentalitu, tak jak ji popisuje Said a jeho následovníci, redukuje altruismus a lidskou vlastnost poznávat toho druhého na pouhý nástroj k vykořisťování člověka člověkem. Není třeba dodávat, že takovýto vědecký přístup k problematice orientalismu překrucuje historická fakta a vede v konečném důsledku k bombastickým závěrům s ideologickým podtextem.

Tak jako většina českých cestovatelů na konci devatenáctého a na začátku dvacátého století patřil rovněž Havlasa mezi takzvané volnomyšlenkáře. Jejich zájem o Orient navazuje do jisté míry na tradici evropských intelektuálů, kteří se v době absolutistické moci dovolávali příkladu vzdělaného Orientu jako protiváhy k evropskému despotismu a statutu quo. V českém kontextu tuto hegemonii představovala symbiotická existence habsburského germanismu s římskokatolickou církví. Mladý Havlasa zakusil na vlastní kůži rakouskouherský politický útlak, když byl v letech 1916–1917 vězněn pro své názory na koloniální politiku a válku. Jeho zkušenost se následovně stala zdrojem časté kritiky křesťanství a hlavně pak římskokatolické církve. Havlasova kritika křesťanství však nikdy nebyla úplným zavržením náboženské víry. Jeho romány a cestopisná vyprávění dokazují, že jejich autor dovedl být tolerantní vůči buddhismu a japonskému šintoismu, že dovedl ospravedlnit mytologické myšlenky a někdy obratně využil symboliku polyteizmu ke ztvárnění své literární myšlenky. Nutno ovšem dodat, že Havlasa byl kritický ke křesťanství především v době před vznikem samostatné republiky. V pozdějších textech byla jeho kritika římskokatolické církve značně zmírněna. Snad v tom sehrála podstatnou roli i skutečnost, že Havlasa vykonával svoji diplomatickou službu v jihoamerických zemích, kde římskokatolická církev měla silné a vlivné politické kořeny.

Politický vliv v první československé republice se vůbec zajímavým způsobem projevuje v životě a díle Jana Havlasy. Lze spekulovat, že na tom měl svůj podíl i ministr zahraničních věcí a pozdější prezident Edvard Beneš. Havlasa byl totiž členem Národní socialistické strany a spolu s Benešem a jinými politiky zastupoval v letech 1919 Československo na mírové konferenci v Paříži. V tom samém roce vydává v Praze Československý zahraniční ústav sbírku Havlasových japonských povídek v anglickém překladu. *Four Japanese Tales* je titul knihy, která

2 Said, E.: *Orientalism*. New York 1978.

je věnována japonským přátelům osvobozeného Československa.³ Havlasovy japonské povídky se tak stávají reprezentativním dílem české literatury pro zahraniční veřejnost. Někomu připadne paradoxní, že Havlasovy povídky o Japonsku by měly představovat sám duch a výkvět české literatury. Vskutku je to paradoxní. Ovšem je pochopitelné, že kritéria výběru reprezentativního českého textu pro světovou veřejnost byla nejspíše mimoumělecká.

Z Havlasových čtyř japonských povídek jedna stojí za hlubší rozbor. Jmenuje se *Garden of Fulfilled Desire*. Ve sbírce je zařazena jako poslední. Příběh má pohádkovou podobu. Antropologicky řečeno mytickou. Hrdinou je mladý Japonec, který trpí komplexem méněcennosti, protože je fyzicky neatraktivní. To je i příčinou toho, že se vydává na poutní cestu za bohyní milosrdenství, aby mu pomohla. Na schodech do buddhistického chrámu mladý muž nalezne slepou cikádu a zachrání ji. V svém tokijském bytě má hrdina příběhu miniaturní zahrádku bonsai, kde je mimo stromků i malý buddhistický chrám, před kterým se mladík často modlí. Do tohoto symbolického prostředí ukládá osiřelou a osleplou cikádu. Tento nešťastný brouk je mužského rodu, tedy sameček. Mladý muž z vlastní zkušenosti ví, jak těžko se snáší samota, a proto samečkovi přináší samičku. Tento šťastný pár si pak vesele prozpěvuje v mladíkově bytě. I mladík se začíná radovat ze života. Až jednoho dne zpěv umlká a cikády zahynou. Jejich hlasy nahradí záhadné ponoukání posvátného zrcadla, umístěného v miniaturním buddhistickém chrámu v zahrádce bonsaje. Mladík hlasu zrcadla uposlechne a vyjde do ulic. Tam nachází mladou masérku, která je samozřejmě slepá, protože masáže v Japonsku odnepaměti prováděli pouze slepci. Mladá dívka se stane mladíkovou ženou a porodí první dítě a zemře. Tento příběh vypráví evropskému autorovi (chcete-li, Havlasovi) mladý Japonec, který skrývá svoje oči za sluneční brýle. V okamžiku, kdy si odkládá brýle, aby si setřel pot z tváře, neboť vše se odehrává v japonském horkém létě, autor-cizinec si všimne Kumamotových (to je jméno vypravěče příběhu) vypouklých očí, které připomínají oči cikády. A zde je pak rozřešení celé záhady. Onen neatraktivní, zakomplexovaný mladý muž, jenž zachránil slepou cikádu, byl Kumamotův otec. Slepý sameček cikády se však v průběhu inkarnace stal mladou masérkou, která se provdala za neatraktivního Japonce a porodila syna, který teď nosí sluneční brýle, aby skryl svoje cikádí oči. Samozřejmě že transformace sexuální, tak jako antropomorfní jsou v inkarnaci přijatelné.

Celý příběh, koncipovaný v žánru německé *Rahmenerzählung* tak spočívá na motivu vtělení, buddhistické inkarnace. V Havlasových japonských textech je to ústřední motiv, který se objevuje v různých permutacích. Například v jeho japonském románu *Okna do mlhy*.⁴ Protagonistou je opět mladý Japonec, který se zamiluje do sousedovic o několik roků mladší dcery. Následuje milostná zápletka a její rozuzlení sebevraždou. Tentokrát ale jde o motiv inkarnace ryby funa podobné českému kapru, kterou si Japonci chovali ve studnách, aby požírala nežádoucí vodní hmyz a tak čistila pitnou vodu. Podobnost ryby a mladého muže a také dívky je výchozím motivem příběhu. Vzácná ryba funa zahynula ve studni pana Nomury právě v okamžiku, kdy se pan Nomura stal otcem syna. Toto mytické propojení života a smrti nabývá v Havlasově japonské tvorbě metafyzické funkce, jež má umocnit relativní charakter lidské existence a dodat věrohodnost exotickému vyprávění.

Možno říct, že Havlasův exotismus v podstatě v ničem nevybočuje z konvenčních parametrů tohoto žánru, jak jej definoval Jaroslav Vrchlický na konci devatenáctého století: „Exotis-

3 Havlas, J.: *Four Japanese Tales*. Prague 1919.

4 Havlas, J.: *Okna do mlhy. Japonský román*. Praha 1919.

mus pak zvlášť nese zárodek tísně a smutku v sobě, měřit on nicotu člověka dle ohromnosti vesmíru, a také jediný refrén románu Lotiho jest malichernost člověka vůči ohromnému panoramatu cizích krajů a moří, ta smutná jistota, že neuvidí je nikdy víc, že zmizí beze stopy, kdežto ony zůstanou.“⁵

Podobně i Havlasa ve svém beletristickém opusu neustále zdůrazňuje pomíjivost lidské existence a kosmickou věčnost. Cituje japonská přísloví v originálu i v překladu, popisuje nádhernu japonské krajiny, krásu tak nepředstavitelnou, že pro ni nelze najít odpovídající výraz.

Krajina se tak stává jakousi iluzí, mámením smyslů, barokním toposem. Konkrétním příkladem je scéna před sebevraždou milenců, kdy dívka Gin (Stříbro) šeptá: „Mama ni naranu wa uki-jo no narai. Býti zklamán je pravidlem v tomto ubohém, pomíjejícím světě.“⁶

Její milenec Gendziro, i když je vystudovaný inženýr a sečtělý v západní literatuře, tedy ve světě racionálních hodnot, to tvrdí jinak: „Jak strašný a nepochopitelný je život: a přece všechno je pouhá iluze, prelud, mámení smyslů...“⁷

Aby vytvořil autentickou atmosféru, Havlasa – tak jako každý autor exotické literatury – vkládá do textu cizí, v tomto případě japonská slova, která čtenáři případnou nesrozumitelná, nicméně zajímavá, protože naplňují obsah textu mystériem neznámé kultury. V případě japonského románu *Okna do mlhy* Havlasa používá japonské výrazy jako je *sindzu* – sebevražda milenců, *angja* – putování do posvátných míst, *inga* ve významu osud, *hokka* – čtrnáctislabičná epigramatická básnička a jiná slova. Celý příběh dvou nešťastných milenců pak komponuje podle japonské pohádky o *Urasima Taro*, o rybáři, který zachránil želvku a ta se mu odměnila tím, že s ní – samozřejmě proměněnou v princeznu – mohl strávit několik století v podmořském království. Když se jednoho dne vrátil do své rodné vesnice, poznal, kolik dlouhých roků uběhlo a jak se jeho čas v jiném světě zastavil. Podobně protagonista románu *Okna do mlhy*, mladý Gendziro se po nezdařeném pokusu o sebevraždu, kdy jeho milenkou usmrtil příjíždějící vlak, stává člověkem bez tváře. Někdy připomíná Evropana, jindy zase vypadá jako Japonce. Po několikaleté psychiatrické léčbě Gendziro odjíždí do Ameriky, kde prakticky aplikuje svoje inženýrské znalosti. Když se znovu vrací do Japonska, lidé mu připadají jako neživé figury, zobrazené malířem Hokusaiem ve stylu barevného dřevořezu ukiyoe: pomíjejícího světa. Gendziro podobně jako Urasima Taro nachází svoji rodnou vesnici zdevastovanou, neexistující; zatímco v okolí se pracuje na stavbě nové železnice. Západní civilizace přichází a s ní také konec romantického světa.

Havlasa coby volnomyšlenkář se sklonem k exotickému romantismu málokdy vynechal možnost nepodrobit kritice západní, respektive evropskou civilizaci. Podobně jako Tolstoj a jiní společensky angažovaní autoři používá také Havlasa symboly moderní technologie (například vlak, dynamit apod.), aby vyjádřil svůj kritický postoj k industriálnímu světu. To je také důvod, proč Havlasovy japonští protagonisté, kteří byli nějakým způsobem ovlivněni západní kulturou, obvykle končí jako nešťastní lidé. Jsou odcizení svému národu, své rase, jak to zdůrazňuje Havlasa. Jsou jednostranně racionální, a proto neschopní vidět skutečnost v její pomíjivé podstatě. Tento důraz na transcendentní aspekt lidské existence je u Havlasy buddhistické provenience.

Ve svých postřezích z Japonska vydaných v roce 1912 se Havlasa vyjadřuje o japonské lidové moudrosti jako o možných vědeckých pravdách. Ve sbírce esejí *Kvetoucí nopaly* Havlasa o japonských lidových pověrách doslova říká, že: „obsahují mnoho nápořádí různých faktů, které

⁵ Vrchlický, J.: *Nové studie a podobizny*. Praha 1897, s. 80.

⁶ Havlasa, J.: *Okna do mlhy. Japonský román*. Praha 1919, s. 115.

⁷ Tamtéž, s. 91.

teprve zas moderní věda odhaluje, rehabilituje nebo počíná tušiti. Neboť vše, co lidský rozum snaží se pochopit citem, a co lidský cit snaží se pochopit rozumem, tvoří vždy circulus vitiosus, a na těchto bezpočetných kolečkách lidstvo se šine hned zdánlivě kupředu, hned zdánlivě dozadu, a celkem to vždy vypadne na jedno, poněvadž v bezednu času a prostoru není ani žádné kupředu, ani žádné dozadu.“⁸

Sub specie aeternitatis Havlasa tudíž nevěří na nepřetržitý pokrok ve vývoji lidské civilizace. Jeho pesimismus ve schopnost člověka se racionálně poznat prostupuje skoro celou jeho japonskou tvorbu. Avšak i to je svým způsobem paradoxní, protože Havlasova negace možných progresivních změn ve společnosti se vztahuje především na tradiční Japonsko. Podle Havlase je racionální, technokratický přístup k životu pro Japonce nežádoucí, ne-li nebezpečný, protože tím by se narušila vazba na Japoncovo emocionální myšlení. V tom také spočívá zásadní rozpor v Havlasově exotickém pohledu na japonskou skutečnost.

Ve stejném textu z roku 1912 se Havlasa snaží přesvědčit čtenáře, že v jeho japonských dojmech nebude místo pro idealizaci japonského charakteru. Halasně se odmítá stát jakousi českou replikou Lafcadio Hearn (1850–1904), prvního významného propagátora japonské kultury na Západě: „Ani mne ovšem nenapadne, abych po příkladu Hearnově viděl v Japoncích všechny možné a nemožné ctnosti a přednosti, a abych pak na stará kolena to vše odvolával aspoň v soukromých dopisech plných stížností a trpké deziluze, jako on to činil po nějaký čas před svou smrtí.“⁹

Havlasa si vytyčuje cíl být objektivní, kritický, a to nejen k Japoncům. Havlasova japonská tvorba však přesvědčuje čtenáře o záměrném opaku. Kdykoli autor-vypravěč vyzvedá japonské schopnosti a estetický útlocit, neopomene zároveň zdůraznit západní a respektive českou neschopnost vidět a tvořit krásno. Kdykoli chválí japonskou zdvořilost a skromnost, vzápětí pokárá českou nezdvořilost a chamtivost. Česká povaha se tak rýsuje v samém protikladu k povaze japonské. „Podívejme se jenom na časté případy vesnického barbarství k stromům u nás ve vlastech českých, připomeňme si takovou zdánlivou maličkost, jako jsou obvyklé kytice bělošské: děláme je asi tak jako knedlíky.“¹⁰

V šestnáctém svazku Sebraných spisů Jana Havlasy nazvaném *Japonským vnitrozemím. Kniha prvních dojmův* (Praha 1924) si autor znovu klade za cíl zobrazit „svoje“ Japonsko, které není idealizované anebo zkreslené podle evropského (Havlasa hovoří o „bělošském“) vkusu. Rétoricky dovozuje: „[...] nedáme se vyprovokovati k bezmyšlenkovitému zevšeobecňování a hlavně se vyvarujeme, [...] stálého přirovnávání k evropským nebo americkým poměrům.“¹¹

Havlasovo programatické předsevzetí však vychází naprázdno, když se o několik stránek dále kriticky rozepisuje o českém charakteru: „[...] mne plnila bolest nad národem Husovým, nad holubičím lidem, nad těmi, kteří hájí pravdy a myslí, že by mohli být v něčem celému světu dobrým příkladem. Všude slyšel jsem smutná vyprávění o vandalství vesnických lidí k stromům a zahradám, jež zdánlivě dráždí ten dobrý lid venkovský jako vše krásné, poněvadž v tom vidí povyšování nad jejich nevykoupaný, pivem a kořalkou zaléváný průměr. Po mém soudu a po mé zkušenosti je něco po výtce sprostého a nízkého a nenávidného vůbec ve všem středoevropském.“¹²

8 Havlasa, J.: *Kvetoucí nopaly*. Praha 1929, s. 232.

9 Tamtéž, s. 233.

10 Tamtéž, s. 236.

11 Havlasa, J.: *Japonským vnitrozemím. Kniha prvních dojmův*. Praha 1924, s. 11.

12 Tamtéž, s. 43.

Kupodivu Havlasa nevystupuje v roli obhájce západních imperialistických zájmů. Právě naopak, projevuje se jako břitký kritik západní civilizace. Vystává tudíž otázka, jestli se snad nejedná o nějakou českou obdobu Edwarda Saida, samozřejmě s myšlenkovým náskokem nejméně šedesáti let, který v evropské zvědavosti a zájmu o orientální kultury vidí pouze utilitární, postranní úmysly novodobého imperialismu? Odpověď je negativní. Ne, Havlasa se svou exotickou literární tvorbou a svými cestami kolem světa nemohl propagovat západní imperialismus, protože sám byl jeho kritikem, ať už v podobě rakouskougurské, tedy středoevropské, nebo v podobě jiné. Havlasa patřil v podstatě k liberální české společnosti, která se nestavěla na odpor průmyslovému rozvoji, pokud poskytoval blahobyt a ekonomické výhody, které nenarušovaly harmonický ráz krajiny a chování člověka, harmonický ráz estetických a etických hodnot. Havlasa v Japonsku objevil právě takovou harmonickou symbiózu, kterou postrádal v českém prostředí. Odtud pramení i jeho kritika české povahy a vůbec bělochů: „[...] my běloši jsme barbari, kteří teprve začínají chápat možnost krásy ve všedních a užitkových věcech, kdežto Japonci nikdy nedovedli udělati ani jediného předmětu pro běžné používání i toho nejsprostšího člověka, aby v něm nebyla osobitá sličnost.“¹³

Důležité je, že Havlasa se také začleňuje do kategorie bělochů, tudíž sám sobě spílá do barbarů. V tom je také smysl jeho kritického pohledu na českou a vůbec evropskou mentalitu. Západ se může zdokonalit, pokud se přiblíží Východu. Havlasa pochopil, že cesty světem mu umožnily poznat nejen sama sebe, ale také prohlédnout nedostatky a ocenit přednosti jeho krajanů. Jeho snaha spojit *Occident* a *Orient* řadí Havlasu po bok těch evropských intelektuálů, kteří se zásadně stavěli proti vykořisťování a utlačování jiných národů, ať už na Východě, nebo na Západě. V tom lze pak spatřovat i přínos Havlasovy exotické tvorby české společnosti, že do jisté míry aktivizoval čtenářovo myšlení o Orientu a tak ho přiměl k sebeanalýze vlastního charakteru. Proto je Havlasovo kritické srovnávání Čechů a vůbec Evropanů a Japonců natolik tvůrčí a dobově podnětné.

Havlasova exotická tvorba tímto způsobem neguje i samu koncepci orientalismu, tak jak ji prezentoval Edward Said. Ovšem Havlasa v tomto smyslu není sám, protože k němu lze přiřadit i exotickou tvorbu jiných českých spisovatelů-cestovatelů, například romány Joe Hlouchy, Barbary Eliášové či cestopisy Josefa Kořenského a dalších. České výpravy do Orientu měly především vzdělávací účel. Takže je možno dát F. X. Šaldovi víceméně za pravdu; Češi jsou „lidé převážně střízliví a obratní vykořisťovatelé cizích objevů, lidé dedukce a kombinace“. Ovšem takový charakteristický rys je vpravdě všelidský, univerzální. Na světě neexistuje kultura, která by jistým způsobem nebyla ovlivněna jinou kulturou. Všechny civilizační a tudíž i kulturní systémy jsou do jisté míry propojeny. Havlasa to poznal z vlastní zkušenosti. Čeho chtěl svojí exotikou dosáhnout, bylo svého čtenáře pobavit a poučit. To se mu podařilo.

Tokai University Tokio, Japonsko

13 Havlasa, J.: *Japonským vnitrozemím. Kniha prvních dojmův*. Praha 1924, s. 55.

STŘEDOEVROPSKÝ KABARET JAKO MULTIKULTURNÍ PROSTOR

K HISTORII A PROMĚNÁM KONOTACÍ JEDNOHO POJMU

VLADIMÍR JUST

I. Jen u málokterého novodobého pojmu v oblasti kultury můžeme sledovat tak proměnlivou, protichůdnou a rozporuplnou recepci jednoho a téhož slova jako u „multikulturního“ pojmu *kabaret*. A to jak v měnícím se evropském, tak zejména v našem jazykovém kontextu. U nás, kde se nikdy nevytvořila tak souvislá a bohatá kabaretní tradice jako u našich západních, severních i jižních sousedů – na rozdíl od Paříže, Berlína, Mnichova, Vídně, Budapešti, Varšavy či Krakova zvykli jsme si u nás spíše na divadla kabaretního typu, resp. průnik určitých kabaretních prvků do divadelní inscenace – jsou tyto hodnotové proměny recepce jednoho slova, řekl bych jeho „vzestupy“ a „pády“ během posledního století nepoměrně výraznější. Zatímco ve Francii se právě v kabaretu zrodil jeden z jeho napříště konstitutivních prvků, jímž Francouzi obohatili světovou kulturu, totiž *šanson*, na jehož bohatou tradici od Yvette Guilbertové či Aristida Bruanta až po Jaquesa Brella, Edith Piaf či Juliette Greco jsou právem hrdi, a od samého počátku tam k pravidelným návštěvníkům, kmotrům i sympatizantům tohoto umění patřily osobnosti formátu Viktora Huga, Emila Zoly, Paula Verlaina, Leóna Daudeta, Alfréda Jarryho, Jaquesa Préverta, P. H. Cammiho či Borise Viana, a zatímco v Německu zrodil či přitahoval kabaret Christiana Morgensterna, Franka Wedekinda, Maxe Reinhardta, Bertolta Brechta, Hugo Balla, Kurta Tucholského, Ericha Kästnera, Waltera Mehringa, Ericha Mühsama, Joachima Ringelnatze, Ernsta Bushe, Rosu Valetti či Marlene Dietrich a v Rakousku génia aforismu Karla Krause, Fritze Grünbauma, Helmutha Qualtingera či George Kreislera,¹ u nás je situace složitější.

Kabaretu se sice velevýznamně – leč bohužel dočasně a okrajově – věnoval Jaroslav Hašek (viz jeho pre-dadaistická Strana mírného pokroku v mezích zákona), do pražského Montmartru („Montwaltneru“) chodili před válkou i během ní Max Brod i Franz Kafka, z kabaretních kořenů se později zrodila nejpopulárnější česká divadla typu Semaforu či Járy Cimrmana, ale že by se kabaretem u nás manifestoval nový, mezinárodní, multikulturní, celosvětově důležitý umělecký směr? Tak, jako předjímal nejprve v Mnichově Frank Wedekind a později Kurt Hiller svým *Neopatetickým kabaretem* v Berlíně **expresionismus** (1910) nebo jak se manifestoval o šest let později v Curychu **dadaismus** (Ballův a Tzarův *Kabaret Voltaire*, 1916, který

1 O tom všem existuje bohatá literatura, jak česká a slovenská, tak zejména německá. Namátkou: Kalina, J.: *Svět kabaretu*. Bratislava 1966; Rainer, O. – Rössler, W.: *Kabarettgeschichte*. Berlín 1977; Pokorný, J.: *Knihy o kabaretu*. Praha 1988; Budzinski, K. – Hippen, R.: *Metzler Kabarett-Lexikon*. Stuttgart – Weimar 1996 (ve spolupráci s Deutsches Kabarettarchiv). O české šantánové tradici srov. Meszner, J.: *Od zpěvních síní k divadlům malých forem 1860–1930. Studijní materiály I. a II.* Praha 1988.

co do poetiky navázal mj. na předchozí Morgensternovy berlínské *Galgenbrüder* – Šibeniční bratry)?

Kabaret někdy – zejména u nás, v obecném povědomí – splývá s pouhým géniem loci, v pokleslejší podobě s usazeným lokálpatriotismem, popřípadě v nejpokleslejší podobě s národnostním či rasovým šovinismem (čemuž by napovídala častá postava Žida jako stálé akvizice evropské satirické kabaretní komiky, viz u nás třeba výstupy Alfréda Kohna nebo Artura Poprovskeého; jenže tady si také Židé dělali nejednou legraci sami ze sebe a jeden z nejvýznamnějších představitelů této jevištní ironie, antifašista Kurt Geron, skončil nakonec sám v koncentračním táboře, nejprve v Terezíně a pak v Osvětimi). Víme o dlouholeté tradici desítek antifašistických či antimilitaristických kabaretů, ale neznáme jediný čistě profašistický, pronacistický, promilitaristický či kolaborantský kabaretní podnik, který by snesl umělecká kritéria a udržel si zároveň dlouhodobější diváckou přízeň (rovněž prokomunistické kabarety, před nástupem stalinského komunismu ve střední Evropě časté, se k dlouhodobé propagaci totalitarismu po jeho nástupu nikdy nesnížily, naopak víme o desítkách více či méně rezistentních kabaretních scén a osobností, vesměs zakazovaných, zavíraných či permanentně zápasících s cenzurou).

Je ovšem pravda, že – podobně jako pařížské kabarety s Montmartrem – třeba takový „Wedekindův“ podnik *Jedenáct popravčích* byl neodmyslitelně spjat s atmosférou Mnichova, konkrétně bohémské čtvrti Schwabing, nebo že Hašlerovy staropražské kabarety jsou už písňovou tvorbou stejně neodmyslitelně spjaty s lokálně patrioticky chápanou Prahou. Jenže mezi *Jedenácti popravčými*, jejichž protinacionalistický a protimilitaristický repertoár byl mnohem více univerzalistický, nalézáme kupodivu jako vůdčí konferenciérskou a šansoniérskou postavu Francouze Marca Henryho (což byl pseudonym novináře jménem Achille Georges d'Ailly-Vaucheret, který byl dříve konferenciérem v kabaretu Chat Noir) – a hlavní pěveckou hvězdou se tu stala původem rovněž Francouzka, pak ovšem velká hvězda německého šansonu Marya Delvardová (vl. jm. Marie Billerová). A onen „lokálpatriotický“ idylik Hašler nejenže měl i svou „odvrácenou tvář“ jedovatého, kousavého (protikomunistického ale i protiklerikálního) satirika, za níž byl mnohokrát už na svobodě soudně popotahován a kvůli níž nakonec skončil v koncentráku, ale byl to právě Hašler, kdo spolu s Jaroslavem Kvapilem v desátých letech otevřeli mezinárodní kabaret Lucerna (v prostorách dnešního Lucernabaru), kde před válkou i během ní hostovaly pěvecké i herecké hvězdy evropského kabaretu (Thea Degen, Marica Zlatarjeva, německý komik Jean Paul aj.) a kde se hrálo i zpívalo jak česky, tak německy, ba občas i v jidiš (podobně jako ostatně v „trojjazyčném“ Waltnerově Montmartru v Řetězové ulici, kde se teoreticky denně mohli setkávat Brod a Kafka s Haškem či hercem Alexandrem Moissim).

Nejnázorněji a nejradikálněji ovšem multikulturní a univerzalistické možnosti kabaretu ukazuje již zmíněný příklad curyšského *Kabaretu Voltaire*: ten, ostatně jako před tím i *No-epatetický kabaret* Kurta Hillera a *Solomo „Mynony“* Friedländera či ještě předtím Reinhardtův univerzalistický *Schall und Rauch*, srozumitelný divákům v Berlíně stejně jako na zájezdu v Praze,² byl tím nejmyslitelněji možným popřením vlasteneckého lokálpatriotismu a sentimentalismu. Reinhardtův natvrdlý, kožený, ale o to sebevědomější hodnotář Serenissimus, chodící důstojenství, dozorující a glosující představení z hlediska momentálně vládnoucí direktivy a cenzury, se ukázal být univerzálním archetypem moci, důvěrně známým divákům

2 Srov. Pokorný, J.: Čas kabaretů, čas tragédií, *Divadelní revue* 6, 1995, č. 1, s. 3.

v Berlíně, ve Vídni i v Praze, byť by to byla moc platná vždy jen „ted' a tady“, tedy moc pouze nad jedním efemérním kabaretním představením. A konečně: může být většího důkazu umělecké vážnosti, voltairovské svobodomyšlnosti či goethovského univerzalizmu, antipatriotismu a antifanatismu, tj. nepodlehnutí válečné psychóze a nacionalistickému poblouznění většiny spoluobčanů za první světové války, než je právě zmíněný curyšský dadaistický kabaret, ostrůvek tvořený snad jedinými rozumnými lidmi ze všech koutů jinak zešílevší Evropy – Němcem Richardem Huelsenbeckem, Hugo Ballem, Emmy Henningsovou či Kurtem Schwittersem, Francouzem Hansem Arpem či Rumunem Marcelem Janco, o pofrancouzštělém Rumunovi Tristanu Tzarovi nemluvě? A docení někdo z těch, kdo kabaretem pohrdají, úlohu, jíž sehrála v kabaretu *Tabou* o třicet let později v Paříži skupina kolem Borise Viana a šansoniérky Juliet Greco, jež tu spoluvytvářela podhoubí, z něhož se krátce po válce rodil **existencialismus**? Nebo fakt, že by někdo jako Karl Kraus svým posměchem, svou britkou jazykovou kritikou a satirickým časopisem *Fackel*, ignorujícím tyranii tzv. většinového vkusu a teror vlastenecké fráze, právě kabaretem zakládal podvratnou duchovní velmoc zvanou středoevropská ironie? (Připomeňme si jeho slova: „Já i publikum si dobře rozumíme. Ono neposlouchá, co já říkám a já mu zase neříkám nic, co chce slyšet“ – nebo na adresu Vídeňáků: „Od města, v němž mám žít, vyžadují: asphalt, kroupení ulic, klíč od domu, teplou vodu. Bodrý už jsem sám.“)³

A že by někdo – dávno před Thomasem Bernhardem a Wernerem Schwabem – otrásl pouhým kabaretním vystupem z obrazovky i z pódia celým rakouským establishmentem a kolaborantstvím malého rakouského člověka (jednajícího dle hesla „ukážte mi ve světě režim, s kterým bych neuměl spolupracovat“) a kdo by to dokázal tak, jak to v roce 1961 uměl Helmuth Qualtinger svým proslulým monologem *Herr Karl*? Monologem, připomeňme si, po němž musel pod hrozbou lynčování opustit malé „přivítivé“ Rakousko – i s jeho turisticky vypočítavým „Eine makabre Art von Gemütlichkeit“ – tedy, jak bychom nejspíš Qualtingera přeložili, „makabrálním způsobem útulnosti“? Helmuth Qualtinger svým panem Karlem „šlápl na kuří oko jednomu určitému lidskému typu – a vykřiklo celé Rakousko“ (Hans Weigel). Ještě televizní přenos monodramatu neskončil, a už volali do studia rozzuření diváci a žádali okamžitou demisi ředitele státní televize či jeho „přeložení na Sibiř“. Rozhořčené hlasy požadující sankce a zákaz vystupování zazněly vzápětí i na parlamentní půdě. Pravda, ti, kdo Qualtingera viděli živě na jevišti, tvrdí, že představoval pravé herecké „alter ego“ našeho Jana Wericha: „Disciplinovaně vládne svým robustním tělem, za minimálním pohybem zdánlivě flegmatického svalstva skrývá se síla sarkastického výsměchu. V graciézních, až baletně graciézních pohybech, které dokáže jeho korpulentní postava, nám připomene Wericha. Úsporné gesto, takřka nehybná, životem unuděná tvář, takový je navenek. Uvnitř je však bystrý pohled přemýšlivého filozofa.“⁴ Ale tentýž Helmuth Qualtinger, jinak též důvěrný znalec a kongeniální interpret Haškova Švejka a ambulantní kabaretní tlumočník Krausových „nehratelných“ *Posledních dnů lidstva*, ale i satiricky „přepólovaného“ Hitlerova *Mein Kampfu*, tentýž Qualtinger po svém dobrovolně-nedobrovolném odchodu z Rakouska do Německa (rozuměj západního, ve „východní marce“ by jej za otevřeně protisovětské postoje okamžitě zavřeli) zhodnotil rozdíl mezi situací německého a rakouského kabaretu takto radikálně: „Rozdíl? V Německu stojí na scéně duchaplný muž a říká: ‚Náš spolkový kancléř je Arschloch‘ (politicky korektně

3 Kraus, K.: *Soudím živé i mrtvé*. Praha 1974, s. 92.

4 Srov. Kalina, J.: *Svet kabaretu*, Bratislava 1966, s. 173 a 179

přeloženo: pabl, nespisovně a doslovně „díra do prdele“). A v Rakousku stojí Arschloch na scéně a říká: „Náš spolkový kancléř je báječný...“⁵

A tady všude už se schyluje k zásadní otázce: najdeme vůbec obdobné, pouze telegraficky zde vyjmenované zásadní příklady radikalitý střeoevropského kabaretu, doprovázené stejně radikální společenskou odezvou, i u nás? A nenajdeme-li nic v těchto parametrech srovnatelného (dávne kabaretní gesto, jímž se Jaroslav Hašek se svou Stranou mírného pokroku v mezích zákona v letech 1911–1913 univerzalisticky vysmál soudobému politickému establishmentu, může být maximálně výjimkou potvrzující pravidlo) – nepramení právě z tohoto faktu ona vcelku pak zasloužená inferiorita pojmu a hluboká nedůvěra v seriózní umělecké možnosti žánru?

II. Nebylo tomu tak vždy. Na konci předminulého a v prvním desetiletí minulého století byl pojem kabaret ještě tzv. „in“ – byl v módě jak v Německu, Rakousku, Maďarsku i Polsku, tak brzy nato i u nás. V německé jazykové oblasti se zhruba od konce 19. století kdejaký bývalý předměstský „brett“ (vídeňské označení pro předměstské malé žánry) či kdejaký „tingl-tangl“ (název pochází údajně od lidového pouličního zpěváka Tangeho a jeho písně *Zum Tingelingeling*), tj. kdejaká zábavní zpěvní síň a lidová obdoba našeho šantánu – začala náhle hrde nazývat „kabaretem“. Popřípadě se zprvu sama nazvala ironicky „Überbrettlem“ respektive „literárním tingl-tanglem“ (Buntes Theater – Pestré divadlo Ernsta von Wolzogen a Otto Julia Bierbauma na přelomu století v Berlíně). Také u nás vznikaly zpěvní síně – šantány – v poslední čtvrtině 19. století jako houby po dešti při pražských pivovarech a hostincích kolem tzv. národních zpěváčků (ať už v pražské „šantánové Broadwayi“, jíž byla ulice Na Poříčí – U Bucků, U Rozvařilů, U Labutě, U Schöblů, U Zlatého bažanta, nebo kolem Václavského náměstí – Ve Dvorním pivovare, Hvězda, U Lhotků, U Štajgrů popřípadě U Zlatého soudku v Ostrovní ulici či U Medvídků na Perštýně aj.). A také u nás se tyto šantány od jistého data začaly houfně přizdobovat tehdy atraktivním termínem „kabaret“: „Moje angažmá v roce 1907 v Mezinárodním Schoeblově kabaretu U labutě jsem považoval za něco význačného“, píše například zpěvní komik Alois Pikart,⁶ „ale poznal jsem, že titul kabaret byl jen tahákem, neboť všichni, ať už to byli Němci, Francouzi nebo naši, měli stejný program, jaký se předváděl i v tehdejších zpěvních síních“. (Dodejme, že v tomto „přelakovaném šantánu“, na jehož místě stojí už půl století obchodní dům Labuť, vystupoval s tehdy provokativními recitacemi mladý muž jménem Eduard Schmidt, známý později jako Eduard Bass).

Jelikož se staropražské šantány takřka šmahem během prvního desetiletí 20. století přelakovávaly na kabarety, pocítili kabaretiéři s vyššími uměleckými ambicemi v dalším desetiletí potřebu před módní substantivum předsunout pro jistotu ještě nějaké to upřesňující a „zvyšlečtující“ adjektivum. Tak například zakladatel slavné Červené sedmy Jiří Červený mluvil často, chtěje odlišit své produkce od šantánové tradice, o „uměleckém kabaretu“ popř. o „literárním kabaretu“. Už samotná potřeba dalšího adjektiva svědčí v daném jazykovém kontextu o počínajících prvních známkách devalvace původně jednoznačně progresivního, obecnstvem i kritikou kladně přijímaného pojmu. Tato kladná konotace pojmu se ještě jakžtakž udržela ve válečných a těsně poválečných letech (tedy ve zlaté éře kabaretu Červená sedma, Waltnerova kabaretu Montmartre, Hašlerova kabaretu Rokoko či předtím tzv. „mezinárodního“ kabaretu

5 Srov. Kehlman, M. – Biron, G.: *Der Qualtinger. Ein Porträt*. München 1997, s. 120. Viz též Just, V.: Herr Karl: Monolog průměrného Rakušana, *Prostor* č. 35, 1997, s. 155.

6 Srov. Meszner, J.: *Od zpěvních síní k divadlům malých forem 1860–1930. Přehled míst, zpěvní síně*. Praha 1988, s. 180.

Lucerna), pak však dočasnou modernitu slova – i jím označovaného fenoménu – vytlačil nový termín a nový fenomén – *revue*.

Avantgardní umělce dvacátých let – od Jiřího Frejky přes Honzla až po V+W – by už patrně ani ve snu nenapadlo nazývat své podniky „kabaretem“ (přestože mnohdy „kabarety“ vlastně dělali – co jiného než dadaistické a poetické kabaretní pásmo je slavná *Vest pocket revue* či *Smoking revue*, co jiného než ryzí satirický kabaret bylo Frejkovo Divadélko Dada s jeho *Visacími stoly* či *Donou Kichotkou* nebo E. F. Burianovo *Červené eso*, popřípadě jeho a Kästnerův *Život za našich dnů*). Staropražské kabarety typu U Rozvařilů, Montmartre, Babylon či Dalles dožívaly sice mnohdy jako setrvačná vývojová anomálie až do počátku let třicátých, ale kdysi konjunkturální pojem postupně ztratil veškeré atributy modernity a progresivity a stal se naopak synonymem nejzastydlejšího uměleckého konzervatismu, sentimentálního lokál-patriotismu a zápecnictví. Takto – jako měšťácké „reakční umění“ – pojem uchopili po roce 1945 i komunisté. Nehlásila se k němu, ač jinak od premiéry *Rozbité trilogie* přes *Cirkus Plechový*, *Zvláštní vydání* či pásma typu *Ferda – sirky – zeměkoule* vzorně naplňovala všechny jeho původní atributy, divácky i umělecky nejúspěšnější generační scéna třetí republiky – *Divadlo satiry* (a když, tak název traktovala spíš jen ironicky, jako *Cabaret Trapas*). V zábavném žánru brzy „měšťácký“ pojem *kabaret* měla nahradit a také na čas nahradila posovětštlá „estráda“, která měla s kabaretem společnou pouze poetiku čísel a konferenciéra, jinak byla ovšem svou anti-komorností a megalomanskou masovostí, jakož i vymýcením posledních zbytků společenské kritičnosti jeho co nejpříkrějším popřením.

Pojmu „kabaret“ se po druhé světové válce zkrátka začalo používat spíše v pejorativním smyslu, téměř jako nadávky. K tomu asi přispělo i to, že se k němu – až na světlé, brzy rozprášené výjimky typu Snížkova a později Šterclova Kabaretu Alhambra nebo kabaretní Scény F+F – nadále vehementně hlásily značně pokleslé produkce v některých pražských restauracích, zaměřených na komerční výprodej lokálního pražského koloritu (Kabaret u Svatého Tomáše, Kabaret U Fleků, Kabaret U Prašné brány aj.). Proto nová faktická obroda žánru kabaretu v jeho původní umělecké i občanské dravosti, kritičnosti a politické opozičnosti se na přelomu padesátých a šedesátých let konala v malých pražských i mimopražských divadlech vesměs již pod jinými žánrovými emblémy a podtituly („Text-appealy“, „malé formy“, „leporela“, „kaleidoskopy“, „scénické grenóby“, „recitály“, „besídky“, „šibřinky“ atd. – ostatně už *Vest pocket revue* měla „zástupný“ podtitul *Tu i cizozemské radovánky*). Také nejúspěšnější jevištní počín Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra v Semaforu, básnická a klaunská reminiscence kabaretu *Jonáš a tingl-tangl* (1962) se jako ke své inspiraci programově nehlásí pouze ke kabaretu, ale spíše k jeho lidovým předchůdcům, ke zpěvním síním a tingl-tanglům, „v nichž jsme nikdy v životě nebyli, ale jejichž atmosféru tušíme“. Někdy se k slovnímu základu dle principu slovní hry „zaumně“ přidávalo nějaké další označení („Pantobaret“, „Radionkabaret“, „Skumafka“, rozuměj studio malých forem kabaretu atd.). Dokonce i nejvýznamnější a ryze kabaretní počín devadesátých let, *Průběžná o(s)trava krve* ostravské Arény, se hrála deset let pro jistotu s podtitulem *scénická škytavka*. Přitom všechny uvedené scény kabaretního typu od dvacátých let dodnes využívají – někdy v nekabaretním prostředí divadelní inscenace – regulérních kabaretních prvků a útvarů (šansony, kuplety, skeče, přednášky, komentáře, poloimprovizované autorské dialogy, což jsou z Vídně či z Budapešti známé tzv. „Doppel-konferenze“ – „dvojkonference“ atd.).

Zdá se, že teprve generace devadesátých let, zcela nezatížená poválečným čtyřicetiletím totalitarismu, přistupuje k pojmu „kabaret“ hodnotově neutrálně a neostýchá se jej použít ani pro ambicióznější umělecké projekty (viz *Kabarety* v Ha-divadle, Divadlo DNO Jiřího Jelínka,

VOSTO 5, Kabaret Caligula atd. atd.). Tím se konečně pojmu, zbavenému všech konjunkturalních i ideologických konotací, dostane, co jeho jest. Na prvním místě lze doufat v obnovu jeho anacionalistického, multikulturního rozměru a rovněž v obnovu rozměru pospolitosti, spolupobývání ve smyslu „bytí spolu“ teď a tady, které u kabaretu bývá zpravidla důležitější než vlastní umělecká sdělení. Lze tedy doufat v obnovu rozměru nikoli noetického, ale **ontologického**.

III. Náš pojem, jehož denotát má hluboké kořeny v karnevalové tradici evropské smíchové kultury, vznikl jak známo z francouzského „le cabaret“, tedy hospoda, krčma. Název asociuje malý komorní prostor, hru „z očí do očí“ a těsný, takřka tělesný kontakt s publikem jako podmínku sine qua non, bohémské prostředí družné pospolitosti zpravidla s nějakým jednotným komunikačním kódem – a také ovšem s jídlem a pitím. Ne náhodou v počátečních fázích vývoje významných kabaretních scén – od pařížských kabaretů na Montmartre přes mnichovské Elf Scharfrichter (11 popravicích), berlínský Schall und Rauch až po naši Červenou sedmu, Lucernu, Rokoko, Montmartre či kabaretní mystifikace Strany mírného pokroku v mezích zákona či pozdější „text-appealovou“ vinárnu Reduta, divadélko Paravan, Divadlo Járy Cimrmana resp. Salón Cimrmana, a ještě později třeba Divadlo Sklep – nalézáme převážně stolové zařízení a konzumaci jídla a pití během produkce: „Lidé, pijící víno a pojídající řízek, se totiž neuměli ani moc přetvařovat“, pochvaluje si Jiří Suchý text-appealovou Redutu: „Když se jim něco líbilo, dali to hned hlučně najevo – a naopak“⁷ Podle Ivana Vyskočila se s jídlem a pitím člověk stává sdílnějším, otevřenějším, neboť je „aktivována“ jeho tělesnost: „Když někomu dáte sklenku, zároveň ho tím začleníte do jiného, svátečního životního kruhu, než když mu nabídnete řečnickou povídku, dramatickou scénu nebo určitý výstup bez sklenky... Kritériem toho, co a jak děláme, pro mě bylo, když účastníkům vychladl řízek, který pojídali...“⁸

Zopakujme si, že historicky poprvé se termín kabaret jako označení nového typu divadelní zábavy objevil v Paříži na Montmartre, kde si roku 1881 otevřel ve svém hostinci tamní podnikatel Rodolphe Salis s bohémským zakladatelem tzv. Klubu Hydropatů Emilem Godeauem první kabaret Chat Noir (Černá kočka), a to s cílem „zesměšňovat politické události, otevírat lidstvu oči a ukazovat jeho hloupost“. Záhy se kolem nich shromáždili literáti, písničkáři, básníci, humoristé a výtvarníci, kteří v této formě vlastně hledali nový, necenzurovaný, a proto vítaný způsob autorské „publikace“ svých jinak zhusta neschválných a každopádně neetablovaných drobných literárních, dramatických či hudebních prací – a to publikace s okamžitou, bezprostřední zpětnou vazbou. Je tedy kabaret syntetický divadelní žánr, postavený více než kterýkoli jiný na aktuální „teď a tady“ improvizaci (nemá vlastně, jak soudí ve svém slovníku Petr Pavlovský, přísně vzato „inscenaci“, – „inscenaci“, tj. „premiérou“ i „děnírou“ je v podstatě každé představení).⁹ Hlavním stálým znakem je proměnlivá „poetika čísel“, „montáž jednotlivostí“ či „montáž atrakcí“ (Ján Kalina: „Kabaret neinklinuje k vytváření celku, nýbrž částí a očekává, že si je sestaví do celku teprve divák“)¹⁰ a osobnostní, autorská jevištní prezentace (tedy vyšší míra toho, čemu německý teatrolog Hans Lehman říká **prézentnost** a Ivo Osolsobě **ostenze**, neboli: „situace přítomného originálu“). Tedy i to, co zakladatelská osobnost českého kabaretu už před sto lety pojmenovala takto: „Herectví, při němž individualita interpretova prozařuje teprve oklikou, když se byla napřed podrobila zákonům cizí, básníkem

7 Suchý, J.: *Písničky a povídání ze Semaforu*, Panton SP 110636, 1977.

8 Vyskočil, I. – Hořínek, Z.: Dialog s I. V., *Divadlo* 20, 1969, č. 10, s. 20.

9 Srov. Pavlovský, P.: Základní pojmy divadla. *Teatrologický slovník*. Praha 2004.

10 Kalina, J.: *Svět kabaretu*. Bratislava 1966, s. 13.

vytvořené existence, založeno jest na opačném principu než umění kabaretní, jehož prvním pravidlem jest: uplatniti svou individualitu, svou osobivost co nejvíce a nejvýrazněji.“ (Eduard Bass: *Jak se dělá kabaret*, 1917.)

A jsme opět obloukem zpět u „mimoznakové“ osobnostní prezentace a u zásadního momentu „bytí spolu“, tj. u ontologického, nikoli poetického či noetického rozměru divadla. Jak že to říká zde již vícekrát citovaný Hans Lehman? Nemluví vlastně německý teoretik jen jinými slovy, přemítaje o *präsentnosti* v novém divadle a v nových formách teatrality, o postupující **kabaretizaci** divadla? Nemluví vlastně, vyzbrojen sémiologií a dalšími analytickými nástroji nejnovějších komunikačních věd, o tomtéž, co před sto lety starý dobrý Eduard Bass?

„Dalo by se říci,“ soudí Lehman, „že pokud klasický herec v sobě slučuje ‚génia přetělesnění‘ (považujeme ho za Hamleta) i ‚génia oslovení‘ (zajišťuje přímé spojení k publiku), tak v divadle posledních let [...] schopnost přetělesnění ustupuje ve prospěch kvality performerů, jenž komunikuje svou jedinečnou, idiosynkratickou individualitou. Tím se činnost herce přesunuje směrem k **tématu jeho přítomnosti** jako toho, kdo ukazuje sám sebe [...] V současném divadle již primárně neplatí **prostor** za denotát nějakého fiktivního prostoru ani **čas** primárně za denotát nějakého fiktivního času, nýbrž se zde vystavuje a samo výslovně předvádí ono **zde a nyní**.“¹¹

Dodejme jen, že Lehmanův divadelní prostor a čas byly od nepaměti prostorem a časem kabaretu.

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha

11 Lehmann, H. T.: *Präsentnost divadla*. In: Roubal, J. (ed.): *Souřadnice divadla. Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha 2005, s. 57.

SÉMANTICKÉ PARALELY TEXTOV FRANZA KAFKU A FRANCÚZSKEHO EXISTENCIALIZMU

MARCEL FORGÁČ

Dielo Franza Kafku sa v 20. storočí dočkalo dosiaľ nevidaného záujmu nielen zo strany literárnych vedcov, teoretikov a kritikov, ale aj filozofov, sociológov či psychológov. Tí ho interpretovali prizmou najrozličnejších „izmov“ (sociálneho kriticizmu, náboženstva či náboženského nihilizmu, teistického či ateistického existencializmu, expresionizmu, prizmou psychoanalýzy, vyhlasovali ho za filozofa, etika, za autora špecifického druhu realizmu atď.). Navyše, tieto „izmy“ nevzťahovali iba na Kafkove texty, ale aj na Kafku ako osobu. V tejto súvislosti je však dôležitým faktom, že charakter Kafkových diel žiadnu z týchto interpretácií nevyklučuje, práve naopak, ich závery nielen pripúšťa, ale dokonca potvrdzuje a prijíma, čím ich akoby ironicky ruší; podobne ako postavy jeho diel, ktoré prijímajú a stotožňujú sa s absurdnou vinou a absurdným trestom, čím sa vlastne stávajú slobodnými. O čo viac sa pokúšame vnútiť jeho dielam istý typ rozmeru, o to viac sú Kafkove diela slobodnejšie, vzdialenejšie, tajomnejšie. Preto o to ťažšie je nájsť vhodnú mieru interpretačného prístupu, ktorá by bola schopná odhaliť „pravdu“ o Kafkových dielach. Václav Černý v tejto súvislosti poznamenáva: „Podle mého by dokonce mělo studium Franze Kafky pokračovat všemi zmíněnými směry a jako by všechny ty koncepce a perspektivy byly stejně oprávněné: pravda pravdoucí bude objevena v nějakém bodu jejich konvergence, ale každý doufěj, že se do toho bodu z té jeho pravdy dostane plných osmdesát procent!“¹

Týmto príspevkom nechceme Franza Kafku spájať s jedným z týchto (už aj tak) všeobecných, veľmi voľne používaných, často prispôbovaných a ešte častejšie skresľovaných „izmov“. A už vôbec nechceme Kafku vyhlasovať za autora-existencialistu; ani ho interpretovať prizmou filozoficko-literárneho odkazu francúzskych existencialistov. Veľmi opatrne však budeme v súvislosti s motívmi, situáciami a „riešeniami“, tematizovanými v jeho dielach, hovoriť o *existenciálnom autorovi*. Preto považujeme za dôležité explikovať diferenciu medzi termínmi „*existencialista*“ a „*existenciálny*“. Pod termínom „*existencialista*“ rozumieme autora, ktorý je súčasťou historicky vymedzeného, špecifického, myšlienkového smeru, ktorého obsah predstavujú presne sformulované, časovo a priestorovo určené, „manifestované“ postuláty o ľudskej existencii, o bytí a súcne, o ontologických kategóriách, o podstate, či podstatách atď. Argumentácia týchto postulátov prebieha v ontologickej rovine, pričom sa „rozširuje“ aj do „vyšších“ – nadstavbových oblastí (napr. axiológie, gnozeológie, etiky, sociológie atď.). Teda, „existencialistom“ nazývame Jeana –Paula Sarrtra, Simone de Beauvoir či Alberta Camusa. „Existenciálnym“ nazývame autora, ktorý svojou tvorbou tematizuje človeka (jeho existenciu, jeho existenciu ako spoločenskej

1 Černý, V.: *Studie a eseje z moderní světové literatury*. Praha 1969, s. 150.

persóny) *ako problém*. „Existenciálny“ autor človeka neopisuje, neurčuje bezozvyšku do spoločenského kontextu, nevymýšľa mu situácie, nerozvíja okolo neho „lacný“ dej, ktorého hlavným aktérom je postava; práve naopak, „existenciálny“ autor sa cez postavu *snaží* Človeka (existenciu) analyzovať, podrobovať odpovediam, vystavovať otázkam, falzifikovať epickú situáciou, klásť mu prekážky, aby dospel k jeho subjektívnemu poznaniu. Kafka teda podľa nášho názoru nie je existencionalista, ale „existenciálny“ autor (rovnako ako napr. H. Hesse, F. M. Dostojevskij, F. Pessoa a i.). Existencializmus v tejto súvislosti považujeme za filozofický smer, ktorý „len“ explicitne a systematicky pomenoval to, čo v literatúre existovalo od jej začiatkov. S tým súvisí možnosť interpretácie literárnych diel prizmou čiastkových riešení obsiahnutých v koncepciách (všeobecne povedané) filozofov existencie a bytia. Spoločným východiskom je teda človek ako problém, ako otázka, no riešenia sú prinajmenšom odlišné. Tento príspevok nám nenecháva priestor pre širšiu interpretáciu „existenciálnosti“ Kafkových diel samých osebe. Ako už hovorí názov príspevku, sústredíme sa na sémantické paralely jeho textov s textami francúzskych existencionalistov. Nejde pritom o paralely násilné, ale voľné, aj keď je nezanedbateľným faktom, že Kafka, rovnako ako francúzsky existencionalista, bol podrobne oboznámený s dielom Dostojevského či Sörena Kierkegaarda, ktorý je vo všeobecnosti považovaný za predchodcu existencializmu.

Charakter Kafkovej tvorby, jeho špecifické pertraktovanie problematiky človeka, spôsobuje, že ho často porovnávajú s tzv. existencionalistickou literatúrou, tvorbou J. P. Sartra a A. Camuse. Jeden príklad za všetky: Alexandre Vialatte hovorí o Kafkovej tvorbe ako o výraznom podnete pre Sartra, ktorý sa podľa Vialatta prostredníctvom Kafku dostal na pozíciu existencializmu: „Pravdepodobne práve prostredníctvom neho sa Jean-Paul Sartre dostal k existencializmu, vychádzajúc od Kafku ku Kierkegaardovi.“²

Najmarkantnejšiu analógiu medzi dielami Franza Kafku a filozoficko-literárnou iniciatívou francúzskych existencionalistov vidíme v špecifickom tematizovaní človeka *ako problému*. Kafka, rovnako ako existencionalista, podrobuje svojich hrdinov vonkajšiemu svetu, čím vytvára polaritné napätie medzi schematizovaným svetom a individualitou, ktorej pozícia je vyjadrená na jednej strane ako *(s)účasť*, na strane druhej ako *vyčlenenie*. Pokiaľ *vyčlenenie* postavy odkazuje k umeleckému pertraktovaniu ontologických podmienok, kategórií a štruktúr existencie, a teda podmieňuje chápanie každej postavy-človeka prizmou radikálneho individualizmu, *(s)účasť* postavy relativizuje tento individualizmus smerom k uvedomeniu si determinovanosti, určovateľnosti a ohraničenosti postavy-človeka. Kafkov zememerač K., či Jozef K., Camusov Mersault, Sartrov Antoine Roquentin či Matheiu Delarue predstavujú persóny vytrhnuté zo spoločenských vzťahov, reflektujúce svoje postavenie ako individuality bez týchto vzťahov, no zároveň figurujú ako persóny, ktoré sú spoločenskými i súkromnými reláciami existenciálne určované.

Konzekvenciu takejto formy existencie predstavuje *odcudzenie*, tzn. fyzická existencia v spoločnosti, a zároveň „vnútorná/psychická existencia“ mimo spoločnosti. Zememerač K. síce existuje v spoločnosti, ktorú tvorí podhradie, je ňou determinovaný a určený, podlieha jej pravidlám, no nerozumie jej, pretože logika ich fungovania je v podstate nelogická a nekorešponduje s logikou K.-ovho myslenia. Nemožnosť porozumenia je nadto vyjadrená nedostupnosťou, nedosiahnuteľnosťou zámku. Jozef K. nerozumie procesu; je iba jeho *súčasťou*, pravidlá a kritériá súdenia nepozná a ich poznanie mu je opäť neprístupné samotnou neprístupnosťou.

2 Vialatte, A.: *Kafka alebo Diabolská nevinnosť*. Bratislava 2001, s. 35.

ťou sudcu. Motív odcudzenia je nakoniec explicitne vyjadrený Samsovou premenou v hmyz, v chrobáka, tzn. v niečo, čo nie je a zároveň je súčasťou pravidiel vonkajšieho sveta.

Odcudzenie v Kafkovej tvorbe nie je len vyjadrením **vzťahu**³ jednotlivca a vonkajšieho sveta, resp. systému. Môžeme uvažovať aj o imanentnej podobe/forme odcudzenia týkajúcej sa vzťahu postavy k sebe samej. Tento konflikt a jeho „účastníci“ sa potom prenášajú do epického formulovania postavy a prostredia, ktoré môžeme pochopiť ako symbol vnútornej, reflektovanej vrstvy postavy. Inak povedané, Kafkov model človeka a sveta môžeme pochopiť ako model imanentnej sféry človeka, čo by znamenalo, že zememerač K. je symbolom vedomia, ktoré sa reflexívnym aktom vzťahuje k vlastnému JA, ktorého vyjadrením je zámok. Nepoznatelnosť, nedostupnosť zámku, ktorý v kontexte románu predstavuje naplnenie, určenie a poznanie zmysluplnosti existencie zememerača, by bola alegóriou na nedostupnosť vlastného JA, vlastnej podstaty. Jozefa K. by sme rovnako mohli vnímať nie ako človeka, ktorý stojí pred súdom ako objektom, ale ako človeka, ktorý súdi sám seba. Jeho vinnou je to, že existuje. Avšak Jozef K. o svojej vine nevie. Vzťahuje sa k nej ako k otázke, na ktorú sa snaží nájsť odpoveď, tzn. nepozná štruktúru svojej existencie, nepozná svoje JA. Zememerač K., rovnako ako Jozef K. z *Procesu* predstavujú abstraktné existencie, ktorých konkrétnosť má nimi byť objavená. Zememerač sa má dostať do zámku a Jozef K. má zistiť, v čom spočíva jeho vina. Obidvaja však zlyhávajú, tzn. *zostávajú* na pozícii človeka bez svojho vysvetlenia, bez poznania svojho zmyslu a predstavujú tak abstraktného človeka – človeka „Nikto“.

Takáto interpretácia by Kafku zbližovala s francúzskymi existencionalistami do tej miery, že by v jeho tvorbe mohli zazrieť náznaky transcencie ega a diferenciu medzi existenciou a podstatou. Antoine Roquentin, hlavná postava románu *Nevoľnosť*, si položí otázku: „Aká je vlastne moja identita?“⁴ Táto otázka relativizuje bežné chápanie ľudskej konkrétnosti, pričom konkrétnosť, voči ktorej je otázka namierená, je takto problematizovaná a zatlačená do úzadia práve ontologickým aspektom. Práve túto ontologickú neurčitelnosť konkrétnej existencie podľa nášho názoru naznačuje jeho odpoveď: „Nepatrne a dlho zívam. Nikto. Pre nikoho Antoine Roquentin neexistuje... Kto to vlastne je, ten Antoine Roquentin? Abstraktum? Abs-traktum“.⁵ Antoine Roquentin je konkrétnou existenciou, tzn. *je* na spôsob Berkeleyho *esse-esse percipi*, no nie je konkrétnym človekom. Inak povedané, je konkrétnou existenciou, ktorý existuje/*je* v spôsobe abstraktného človeka – v spôsobe človeka „Nikto“.

Takáto interpretácia by bola v kontexte Kafkových diel krajinou. Pripomínáme však, že je to jedna z možných paralel Kafkových textov s textami francúzskych existencionalistov. Neodvážime sa tvrdiť, že práve takto si J.-P. Sartre alebo A. Camus vysvetľovali Kafkove texty a na základe takéhoto vysvetlenia formulovali svoje postavy. Tvrdíme iba, že Kafkove texty takéto pochopenie dovoľujú.

Odcudzenie ako charakter vzťahu jednotlivca a vonkajšieho sveta, resp. spoločnosti je v Kafkových dielach riešená pokusom o harmonizáciu tohto vzťahu. Tá však predpokladá prispôbenie sa jednej strany druhej. V Kafkových textoch sa takto prejavuje iba jednotlivec, pričom spoločenský systém, prezentovaný či už súdom alebo zámkom zostáva voči nemu indiferentný. Harmonizácia pritom nedosahuje svoju úplnosť; normotvornosť má v tomto kontexte ne-

3 Meletinskij v tomto kontexte uvažuje: „Tu je veľmi dôležité spojenie predstavy o fundamentálnej jednote osobnosti a prostredia za prítomnosti neprekonateľnej sféry odcudzenia.“ Viz Meletinskij, J. M.: *Poetika mýtu*. Bratislava 1989, s. 402.

4 Sartre, J. P.: *Zed'. Nevoľnosť*. Praha 2003, s. 351.

5 Tamže, s. 351.

gativný charakter, ktorý spočíva v pokusoch o prijatie všeobecných kritérií; nikdy nedôjde k stotožneniu či vyrovnaniu vzťahov na rovnakú úroveň, pretože ako pripomína Meletinskij „nevyhnutnou podmienkou harmonizácie je, aby sa osobnosť zriekla nielen *logického* uvažovania, ale aj samej seba“.⁶ Jozef K. rovnako ako zememerač K. si napriek všetkému zachovávajú racionálnosť uvažovania, logickosť vnímania skutočnosti okolo seba, preto nedokážu „splynúť“ s tým, čo sa okolo nich deje. Odcudzenie medzi individuum a spoločnosťou je tak trvalé a nezmieriteľné kvôli ich *inakosti*. Václav Černý to výstižne vyjadril slovami: „Na tomto mieste se patří připomenout, že by nebylo nic klamnějšího než chtít Kafkovu problematiku účasti a vztahu přičesat, uhladit a uchlácholit formulací, že Kafka tedy hledá, jak stavět mosty. Nic není Kafkovi cizějšího. Celý Kafka je naopak právě v jistotě, že mosty je postavit nemožné. Kafkova atmosféra úzkosti, tedy samo rodné ovzduší jeho uměleckého světa, vyplývá přímo z tohoto vědomí.“⁷

Postavy francúzskeho existencializmu prejavujú rovnakú tendenciu. Ich charakteristickou vlastnosťou je axiologický relativizmus a presadzovanie morálky individua. V tomto kontexte dominantným bodom tzv. literárneho existencializmu je koncepcia človeka ako autonómneho individua, izolovaného a osamoteného vo svojom bytí, komplikovaného vo vzťahoch k svetu, ale pritom zodpovedného v sociálnom zmysle. Postava ako literárny ekvivalent ľudskej existencie prežíva osamelosť vyúsťujúcu až do vedomej, často chcenej izolovanosti, ktorej dôsledkom je snaha o uchopenie vlastnej autentickej existencie. Neustále sa opakujúce motívy samoty, axiologického, gnozeologického, sociálneho antagonizmu, premýšľania a prehodnocovania životných istôt, vyjadrujú nihilistickú platformu chápania individua, ktorý je bez pomoci a vo svojej prvotnej bezmocnosti postavený priamo proti absurdnému svetu. Spoločenské procesy, vznikajúce z nutnej sociálnej interakcie postáv, nemajú objektívny – všeobecne platný – zmysel, čím sa vytvára priestor pre atmosféru absolútnej skepsy a relatívnosti všetkých noriem. Konflikt postáv je takto založený na individuálnom, nepredpokladateľnom reagovaní v konkrétnom a neopakovateľnom okamihu, kedy sa postava ako normotvorná individuálna existencia nedokáže stotožniť s inou normotvornou individuálnou existenciou. Formálnym prienikom medzi postavami vzniká situácia, ktorej inkomensurabilný (nesúmerateľný) charakter spôsobuje bezvýhodiskovosť akejkoľvek komunikácie. Odcudzenie tak nie je dôsledkom všeobecnej každodennosti, práve naopak, príčinou odcudzenia sa stáva zaujatie postoja k tejto každodennosti. Konflikt medzi postavami, resp. medzi jednotlivcom a spoločnosťou spočíva v porovnávaní, v ktorom nedochádza zo strany jednotlivca k prijatiu spoločenskej všeobecnosti. Logickosť uvažovania vyjadrená v postojoch individua naráža na nezmeniteľné axiologické a etické kritériá plytkej masovej kultúry. Individuum si v tomto konflikte uvedomuje svoju *inakosť*, jedinečnosť, a teda samotu.

Samota je v kontexte Kafkových diel ontologickou kategóriou postáv. František Kautman v tejto súvislosti poznamenáva, že „samota je jediným spôsobom existence“,⁸ pričom upozorňuje na výraznú paralelu Kafkovho chápania samoty s chápaním samoty u existencialistov: „Je veľmi pravdepodobné, že základní teoretická studie ateistického existencialismu, jejímž autorem je A. Camus, byla už ve svém názvu Mýtus o Sisyfovi inspirována uvedeným citátem“⁹

6 Meletinskij, J. M.: *Poetika mýtu*. Bratislava 1989, s. 404.

7 Černý, V.: *Studie a eseje z moderní světové literatury*. Praha 1969, s. 143.

8 Kautman, F.: *Svět Franze Kafky*. Praha 1990, s. 82.

9 Citát, ktorý uvádza Kautman, znie: „Nekonečné, hluboké, vroucí, spásné štěstí sedět vedle košíku s dítětem proti matce. Je v tom také něco z pocitu: nezáleží už na tobě, ledaže bys chtěl. Proti tomu pocit bezdětného: vždycky

z Kafky, práve tak, ako Cizinec nepochybne souvisí s ‚cizincem‘ K., ktorý se pokouší proniknout do ‚Zámku‘.¹⁰ Samota, „uchopená“ ako existenciálna „cudzotnosť“, je v obidvoch poetikách dôsledkom nemožnosti nadviazať kontakt s inými, je vyjadrením nemožnosti (nie neschopnosti) individua „komunikovať“ s pravidlami tých druhých, je to nemožnosť akejkolvek komunikácie, a to práve ako dôsledok inakosti človeka. Najexpresívnejšie je táto skutočnosť vyjadrená prostredníctvom Gregora Samsu, premenu ktorého môžeme pochopiť práve ako symbol nemožnosti komunikovať. Takto Kafka prostredníctvom vizualizácie ontologickej nedispozície človeka zvýraznil „objektívnu samotu“, fakt opustenosti, v optike ktorého sa každá rovina vzťahov (od intímnej roviny rodiny cez intersubjektívnu rovinu spoločenských vzťahov až po vzťah k transcendentnu) javí ako formalizovaná, vonkajšia, neosobná a nakoniec nepriateľská. Paradoxne, tieto roviny vzťahov, aj keď predstavujú neosobnosť, vplývajú na individuum až fatalisticky, tzn. neumožňujú mu naplniť svoju existenciu zmyslom, dehonestujú ho ako autonómnou bytosť. Parafrázujúc názov Sartrovej hry, tí Druhí sú peklom individuálnej inakosti.

Samota je rovnako spôsobom existencie postáv v dielach existencionalistov. Camusov cudzinec Mersault je v intímnych medziľudských vzťahoch formálny, jeho postoj k okoliu je vyjadrením ľahostajnosti, nezáujmu a trvalej samoty človeka. Sartrove postavy prežívajú samotu ako dôsledok slobody, na ktorú sú odsúdené.

S tým úzko súvisí zaťaženosť postáv vinou. Vina u Kafku je to isté, čo u Sartra sloboda. Človek je sloboda; človek je odsúdený na slobodu; teda človek je odsúdený k zodpovednosti, a teda človek je odsúdený k vine, pretože je, povedané jazykom Bytia a ničoty, bytím pre seba, ktoré sa svojej slobody nemôže vzdať. Takto je človek podľa Sartra vždy zodpovedný za všetko, a teda vždy vinný. Vinu teda môžeme pochopiť ako trest za to, že človek je nejakým (akýmkoľvek) spôsobom človekom. Môžeme sa len domnievať, čo je príčinou viny Kafkových postáv, či má nejakú konkrétnu podobu, alebo je skôr metafyzická. Napríklad Kautman určuje za príčinu viny existenciálnu samotu postáv,¹¹ Meletinskij pridáva k termínu „vina“ atribút „všeobecná“ a spája ju najmä so zlyhaním Kafkových postáv, keď hovorí: „Kafkovi hrdinovia akoby boli sami vinní za svoje fiasko; neschopní prekonať svoj individualizmus, triežnivú racionalitu, uvedomiť si svoju hriechnosť, [...] správajú sa vzpurne (bohoborecky) a na rozdiel od obyvateľov dediny a iných obvinených zakaždým konajú inak, než majú“¹² a nakoniec Václav Černý naznačuje, že vina Kafkových postáv spočíva v prijatí trestu; keďže týmto prijatím sa postava v konečnom dôsledku potvrdí ako vinná. Podľa nášho názoru príčina viny spočíva v samotnom *spôsobe* ich existencie. Človek je, nejakým spôsobom existuje, a preto je vinný. V podstate nie sme na pozícii, ktorá by bola kontradiktória k uvedeným interpretáciám. Nazdávame sa totiž, že samota, neschopnosť či prijatie trestu ako príčiny viny predstavujú spôsob existencie Kafkových postáv. Alebo inak, tieto interpretácie v konečnom dôsledku vyjadrujú to, že príčinou viny postáv je *spôsob* ich existencie. Sartrove postavy rovnako existujú vždy nejakým spôsobom, a preto sú rovnako vinné. V kontexte Kafkových diel je potrestanie vždy prijatím viny, v súvislosti so Sartrom je človek vinou trestaný. Premena Gregora Samsu je podľa nášho názoru analogická k „premene“ Antoina Roquentina z Nevoľnosti, ktorého vinu predstavuje neautentický spôsob jeho existencie. Roquentin je za svoju existenciu, za svoju

záleží na tobě, ať chceš nebo nechceš, v každém okamžiku, v každém drásavém okamžiku, vždy záleží na tobě a vždy marně. Sisyfos byl starý mládenec.“ Kautman, F.: *Svět Franze Kafky*. Praha 1990, s. 84.

10 Tamže.

11 Tamže, s. 86.

12 Meletinskij, J. M.: *Poetika mytů*. Bratislava 1989, s. 411.

vinu „potrestaný“ hnusom, teda *uvvedomením* si svojej viny voči sebe, ktorá v ňom takto pramení ako poznanie kategórií svojej existencie. Samsa je za svoju existenciu, za svoju vinu potrestaný premenou v hmyz, v hnus.¹³

Výrazný a zároveň latentný motív oboch poetík predstavuje vzťah/postoj postáv k Bohu.

Kafkov Boh je interpretovateľný mnohознаčne a tento motív má ambivalentný charakter. Najčastejšie je explikovaný cez vzťah Franza Kafku k svojmu otcovi. V tejto súvislosti je často spomínaný Kafkov List otcovi, ktorý má pre takéto vysvetľovanie kľúčový význam. Boh je Otec, ktorý vyvoláva vinu, je to Zákon, ktorý si žiada svoje akceptovanie, je to nespochybniteľná autorita, je to Nedostupnosť, Lahostajnosť, znak zavrhnutia, osamelosti a nepriateľstva, na druhej strane je to nezrušiteľný vzťah, Potreba a Rozpor. A nakoniec je to najmä entita, ktorej treba uniknúť. Václav Černý upozorňuje na fakt, že Kafkovým problémom nie je neexistencia Boha, ale absencia boha, jeho mlčanie.¹⁴ Boh je pre Kafku Zákon, krutý, necitlivý zákon, ktorému možno uniknúť iba tým, že ho prijme.

Pokusy nachádzať oporu v Bohu v kontexte postáv existencionalistov majú ambivalentný charakter a často končia skeptickým odmietnutím buď jeho autority alebo existencie vôbec. Goetz, postava zo Sartrovej hry Diabol a pánboh, uvažuje nad vzťahom človeka a Boha takýmto spôsobom: „Prosil jsem, žadonil jsem o znamení, vysílal jsem poselství k nebesům; žádám odpověď. Nebesa ani nevědí, jak se jmenuji. Každou vteřinu jsem se ptal sám sebe, čím asi jsem v očích božích. Teď už znám odpověď: ničím. Bůh mě nevidí, Bůh mě neslyší. Vidíš to prázdno nad našimi hlavami? To je Bůh.“¹⁵ Postava sa vo svojom hľadaní a utváraní nemôže spoliehať na nikoho iného než na seba. Neexistuje nijaká vyššia inštancia, nijaká určujúca autorita, ktorá by mohla byť zárukou správnosti voľby, hodnôt, postojov, konaní, atď. Existuje len človek – odsúdený na slobodu, odsúdený vytvárať sa voľbou, odsúdený k zodpovednosti: „Mlčení – to je Bůh. Nepřítomnost – to je Bůh. Bůh, to je osamělost lidí. Stál jsem tu jenom já: já jediný jsem rozhodoval o zlu, já sám jsem si vymyslel dobro. To já jsem podváděl, já dělal zázraky, já sám jsem se dnes obvinil a jedině já sám si mohu dát rozhřešení.“¹⁶ Postavy bez Boha sú v existencionalizme hlboko prítomné, vyrovnávajúce sa so svojou minulosťou a neisté vo vzťahu k budúcnosti. A čo je dôležité, sú vinné za každý svoj krok, keďže, opäť slovami Bytia a ničoty, existencia predchádza podstatu.

Poslednú paralelu textov Franza Kafku a francúzskeho existencionalizmu, ktorú v tomto príspevku v krátkosti načrtujeme, predstavuje motív absurdity, resp. absurdnosti. Absurdnosť má v kontexte diel F. Kafku charakter prirodzenej súvislosti vecí a situácií; môžeme povedať (a nepoviemme nič nové), že absurdita je u Kafku logická, systematická, je prirodzeným začiatkom (Premena), trvaním (Zámok) a vyústením (Proces) súvislostí užšieho i širšieho kontextu postáv. Samsa svojej premene nevenuje takmer žiadnu pozornosť; viac ho zaujíma, že nepríde do práce. Jozef K. sa absurdnému rozsudku ani náznakom nebráni. Absurdno nie je u Kafku nejakým teoretickým problémom, ale predovšetkým predstavuje súčasť reálneho života, a ako také „rozhoduje“ o stave a charaktere každodennosti postáv. Albert Camus v *Mýte o Sisyfovi*

13 Černý v kontexte celého Kafkovho diela hovorí: „Pravidelne totiž je u ňého pocit viny spojený priamo s faktom existence, vina je daným prívlastkom alebo obsahom existence: človek je u ňého vinný preto a tým, že jest.“ Černý, V.: *Studie a eseje z moderní světové literatury*. Praha 1969, s. 157.

14 Černý, V.: *Studie a eseje z moderní světové literatury*. Praha 1969, s. 111.

15 Sartre, J. P.: *5 her a jedna aktovka*. Praha 1962, s. 243.

16 Tamže, s. 243.

deklaruje absurdno ako to, čo nie je v človeku, ani vo svete, ale v ich koexistenci,¹⁷ tzn. nie je v človeku ani vo svete, ale je ich spojivom. Podľa Camusa absurdno je roztržka, rodí sa z konfrontácie jednotlivca a sveta. Prvým podnetom k tejto roztržke je každodennosť, druhým snaha o prekonanie, popretie tejto každodennosti. Snaha o prekonanie každodennosti tu tiež znamená hľadanie zmyslu života – paradoxne sa realizujúceho cez absurdno. Absurdno má teda podľa Camusa zmysel len potiaľ, pokiaľ ho človek odmieta. Podstatné je tu však toto *odmietanie*, teda nie vyhnutie sa mu, ale konfrontácia s ním. V tomto bode vidíme najmarkantnejšiu paralelu s Kafkom. Jeho postavy sa nachádzajú v situáciách, v ktorých stoja proti iným, proti tým Druhým, proti cudzím a nepriateľským veciam, proti systému vecí a ich poriadku, a to aj napriek tomu, že s nimi denne „komunikujú“ ako so „súčasťou“ svojho života. Zememerač K. sa konfrontuje s každodenným uplatňovaním systému zámku, aby tak našiel svoje uplatnenie, svoju zmysluplnosť. Intencia jeho konania predstavuje práve túto roztržku so svetom. Jozef K. sa so svojím determinantom konfrontuje rovnakým spôsobom, koná podľa logiky a zároveň koná proti logike, pretože na jednej strane je to logika súkromná, na druhej strane „logika všeobecnosti“, resp. „logika nelogiky“. Práve toto konanie, táto (povedané Camusovým jazykom) vzbura, ho robí človekom.

Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, Prešov

17 Camus, A.: *Mýtus o Sisyfovi, Pád, Caligula*. Bratislava 1993, s. 25.

MILENA JESENSKÁ A FRANZ KAFKA

JIŘÍ PECHAR

Prvním českým překladem textu Franze Kafky byl úryvek z románu *Der Verschollene*, který pod názvem *Topič* vyšel v dubnu 1920 v šestém čísle *Kmene*. A překladatelkou tohoto úryvku byla Milena Jesenská. V tomtéž časopise vyjde pak v jejím překladu v září šest próz z Kafkovy knihy *Betrachtung*, překlady dvou próz (*Nešťastný* a *Zpráva pro akademii*) otiskne v červenci a v září v deníku *Tribuna*.

Uvedme nejprve několik strohých životopisných dat. Milena Jesenská se narodila roku 1896 jako dcera dr. Jana Jesenského, profesora Karlovy univerzity a známého odborníka na maxilární chirurgii. Matka jí zemřela, když dceři bylo třináct let, a vztah s otcem měl povahu hodně konfliktní, což jí nicméně nebránilo v tom, aby si navykla jeho peníze bez uvažování rozhazovat. Už v době svých středoškolských studií byla s to provokovat vzpourou proti konvenční morálce i výstředně svérázným oblékáním. Josef Kodíček ve vysílání *Svobodné Evropy* z 2. června 1973 vylíčil onen lehce afektovaný vzhled, s jakým se v té době se svou kamarádkou Stašou objevovaly na pražské promenádě a setkávaly se tu i s mladými německými literáty z okruhu Franze Werfela. Není ještě plnoletá, když naváže milostný poměr s Ernstem Pollakem, který pracuje jako překladatel v pražské pobočce německé banky, ale je dobře známý i v kruzích mladých německých literátů. Milenin otec je pobouřen zejména proto, že Pollak je německý žid, a pokouší se tento vztah přerušit drastickým způsobem: zařídí dceřinu internaci v sanatoriu pro nervově choré, kde zůstane od června 1917 do března 1918. Už během tohoto pobytu v sanatoriu Milena najde ovšem způsob, jak se scházet se svým milencem, a když je pak ze sanatoria propuštěna, vdává se za něho a stěhuje se s ním do Vídně, kde se Pollak stává posluchačem Schlickova novopozitivistického semináře. Manželství není ale šťastné: Pollak, zvyklý na kavárenský život, je jí permanentně nevěrný; a není ani s to domácnost finančně zabezpečovat. Milena si vydělává tím, že dává hodiny češtiny průmyslníkům, kteří mají továrny v Československu (ale mezi její žáky patří i spisovatel Hermann Broch); a stává se také, že někdy si musí peníze opatřovat tím, že dělá na vídeňském nádraží nosičku zavazadel. Pokouší se i o překlady do češtiny a píše články do českých novin.

A právě v této době naváže také kontakt s Franzem Kafkou, jehož první prózy četla ve Vídni v roce 1920. Jejich překlady pošle do pražského nakladatelství a Kafka reaguje osobním dopisem, který obsahuje možná určitou kritiku, protože v jednom z prvních dochovaných dopisů hovoří o tom, že to, co jí psal, se jí možná dotklo. Později – v květnu 1920 – píše ovšem, že v jejích překladech nachází všude „rozhodné rozumění“. V Meranu, kam se Kafka, onemocnělý od roku 1917 tuberkulózou, odjel léčit, ho Milena navštíví a po řadu měsíců pak mezi nimi trvá pravidelná výměna dopisů. Kafka, který zná nešťastnou Mileninu situaci ve Vídni, by jí chtěl pomoci, aby mohla přinejmenším na čas Vídeň a manžela opustit. Hovoří o tom v dopise z 10. června, ale představuje si, že i v případě, že jeho pomoc přijme a přestěhuje se do Čech,

se jejich vztahy omezí jen na vzájemné dopisování: „Bude přitom také nejlepší, když se do věci nebudu osobně ani vměšovat, ani se ukazovat,“ píše jí.¹ A podle dopisu z následujícího dne by jejich vztahy měly mít takovou povahu trvale: „Vůbec Vás neuvidím, ani teď, ani potom.“ I když si v dopisech začínají tykat a i když mezi nimi existuje už láska, tato láska nevyžaduje podle Kafkových představ faktickou blízkost: „Ty patříš ke mně,“ píše 12. června, „i kdybych Tě už nikdy neměl uvidět.“ Dobře cítí rozdíl jejich temperamentů a některé Mileniny dopisy mu jej dokonce dávají pocítit tak, že v něm vyvolávají úzkost. 13. června tak popisuje stav, v jakém se ocitá po jejich četbě, slovy: „roztřesen a zcela beze smyslu se modlím v koutě, abys Ty, jak ses v tom dopise přičítala, oknem zas vylétla ven, nemohu přece držet v pokoji vichřici [...]“.

Takto se v dopisech psaných v průběhu čtyř dnů – od 10. do 13. června rýsuje už všechno, co bude utvářet peripetie tohoto milostného dramatu. Zprvu se nicméně zdá, že by mezi nimi mohlo dojít k přímějšimu sblížení. 29. června Kafka přijíždí do Vídně, aby se tam s Milenou setkal; zůstane až do 4. července a zdá se, že během doby, kterou spolu strávili, se mu podařilo svoji úzkost překonat, a to tím spíš, že jejich fyzický kontakt se omezoval jen na několik šťastných chvil, během nichž Kafka mohl nechat svoji hlavu spočívat na jejím rameni. Později, už po přerušení jejich korespondence, se Milena dokonce domnívá, že v oné době by bylo bývalo možné, aby spolu žili: „Kdybys s ním byla tenkrát jela do Prahy,“ píše Maxi Brodovi.²

Skutečně se zdá, že něco takového Kafka Mileně navrhl. A že několik měsíců věří v realizaci takového plánu: „Jak snadný život to povedeme, až budeme spolu,“ píše 15. července, ale hned dodává: „– jak jen o tom píši, já blázen!“ A 21. července: „Kdybys byla bývala hned přijela do Prahy nebo se pro to alespoň hned rozhodla, pak by to pro mne přece nebylo žádným důkazem o Tobě, já žádné důkazy o Tobě nepotřebuji, Ty jsi pro mne nade vše jasná a jistá, ale byl by to býval velký důkaz o mně samém, a ten mi teď chybí. I tím se občas úzkost živí.“

Byl by takový život i za cenu Mileniných obětí pro Kafku opravdu možný? Lze o tom pochybovat. Kafkův vztah k Mileně se od začátku utváří podle schématu vztahu syna k matce. Mileniny dopisy neznáme, ale lze předpokládat, že se pokoušela přenést na něho trochu své vlastní odvahy. Tak už v jednom ze svých prvních dopisů psaném v Meranu 30. května jí Kafka říká: „[...] chtěl bych být Vaším žákem a ustavičně dělat chyby, jen abych mohl být od Vás ustavičně hubován [...]“ Dopis z 21. července obráží týž postoj: říká v něm, že před ní stojí „jako děcko, které provedlo něco hodně špatného, stojí teď před matkou a pláče a pláče a slibuje: už to víckrát neudělám.“ A dokonce ve chvíli, kdy začíná pochybovat o útěše, kterou mu mohou poskytnout její dopisy, píše (28. srpna): „[...] k čemu potřebuji dopis, když jsem např. včera strávil celý den a večer a půl noci rozhovorem s Tebou, rozhovorem, v němž jsem byl tak upřímný a vážný jako dítě a Ty tak naslouchající a vážná jako matka [...]“ Ale hned dodává: „[...] nikdy jsem ve skutečnosti takové dítě a takovou matku neviděl.“

Nakonec přijde druhé setkání, v pohraničním městě Gmündu. Neobejde se bez nesnází, protože pro Kafku nepadá v úvahu uvolnit se z kanceláře: „[...] mohl bych si tu cestu umožnit jen lži,“ píše 31. července, „a lži se bojím, nikoli jako čestný muž, nýbrž jako školák.“ Zbývá jen možnost zvolit neděli: „budeme v neděli spolu, 5, 6 hodin, na povídání příliš málo, ale na mlčení, držení za ruku, hledění do očí – dost.“ (Dopis z 8. srpna). Před tímto setkáním, ke kterému dojde 14. a 15. srpna, se nicméně probouzejí vzpomínky na jeho sexuální prožitky. V jednom ze svých dopisů vypráví o jednom ze svých erotických dobrodružství a o svém vztahu k sexua-

1 Citujeme podle knihy Kafka, F.: *Dopisy Mileně*. Praha 2001.

2 Z dopisu přetištěného v díle Maxe Broda: *Franz Kafka. Životopis*. Praha 1966, s. 245.

litě: jak říká, celý jeho sexuální život zůstává poznamenán „tou palčivou touhou po malé, zcela určité ohavnosti, po něčem lehce odpudivém, trapném, špinavém, ještě i v tom nejlepším, co se tu pro mě vyskytlo, bylo něco z toho, nějaký závan zápachu, trocha síry, trocha pekla.“ (Dopis z 9. srpna.) Ale ve svém vztahu k Mileně se cítí od této obsese oproštěn, a to právě díky onomu klidu, který mu skýtá sama její bytost: „Proto nemám touhu po špíně [...], také špínu doslova žádnou nevidím, není tu nic takového, co by lákalo zvenčí, ale všechno, co dává zevnitř život, zkrátka je to něco z toho vzduchu, který se dal dýchat v ráji před prvním hříchem.“ Nicméně následující setkání v Gmündu je citovým ztroskotáním a Kafka to připisuje dodatečně právě oné sebedůvěře, s níž tam jel: zatímco do Vídně přijel „napůl v bezvědomí strachem a vyčerpáním“, do Gmündu naopak dorazil sebejistý „jako nějaký majitel domu“. (Dopis z 28. srpna) A už v dopise z 26. srpna se obsese nečistotou vrátila: „Špinavý jsem, Mileno, nekonečně špinavý, proto nadělám takového povyku s čistotou. Nikdo nezpívá tak čistě jako ti, kteří jsou v nejhlubším pekle; co považujeme za zpěv andělský, je jejich zpěv.“

Mileniny dopisy Kafkovi nemáme, ale existují dopisy, které posílala Kafkovu příteli Maxu Brodovi. A lze soudit, že právě ono nešťastné setkání v Gmündu ji přimělo popsat bez okolků Kafkovy obsedantní symptomy, i když vzpomínka na ně spadá do dnů setkání ve Vídni. Líčí drobnou scénku, která se odehrála při posílání telegramu, když se Kafka domníval, že mu dali o korunu víc, a vrátil ji. „Pak pomalu odchází, přepočítává peníze znovu a dole na posledním schodu zjistí, že ta vrácená koruna patřila jemu.“ Kvůli zástupu čekajících by bylo nesnadné se vrátit, a když mu Milena řekne, aby věci nechal být, jak jsou, zděšeně se na ni podívá: „Jak se to může nechat? Ne že by mu bylo líto té koruny. Ale není to v pořádku. Má tady o korunu miň. Jak by to mohl nechat? Dlouho o tom hovořil. Byl se mnou tuze nespokojený. A to se opakovalo v každém obchodě, v každé restauraci, u každé žebračky, v různých obměnách.“ A poté, co vyličí jinou z těchto příhod týkající se daru žebračce, která mu nemohla vrátit drobné, uzavírá: „A tentýž člověk by mi samozřejmě okamžitě s nadšením, celý šťastný dal dvacet tisíc korun.“

A důsledkem onoho setkání v Gmündu je bezpochyby i chmurné konstatování, které následuje: „Frank nemá schopnost žít. Frank se nikdy neuzdraví. Frank brzo umře. Určitě je to tak, že my všichni jsme zdánlivě schopni žít, protože jsme se někdy utekli ke lži, k slepotě, nadšení, k optimismu, k nějakému přesvědčení, k pesimismu nebo k čemu jinému. Ale on se nikdy neutekl do žádného ochranného asyly. Je absolutně neschopen lhát, tak jako není schopen se opít. Nemá nejmenší útočiště, nemá přístřeší. Proto je vystaven všemu, před čím jsme my chráněni.“ A v dalším dopise: „Nikdy se neuzdraví, Maxi, dokud bude mít tu úzkost. A žádná posila tu úzkost nepřemůže, neboť úzkost posilu zmaří. Ta úzkost se netýká jen mne, ale všeho, co žije beze studu [...]“³

Pokud jde o Kafku, ten se nejprve chce k historii jejich setkání vrátit, ústně nebo v dopise, ale už 27. srpna bude chtít, aby jejich každodenní korespondence skončila: „Bude teď mnohem lepší nepsat denně. [...] Každodenní dopisy oslabují, místo aby posilovaly [...]“. „Totéž opakuje tři dny nato – žádost, aby nepsala denně, byla upřímná, protože její dopisy v něm vzbuzují strach: „[...] jestliže náhodou žádný nepřišel, byl jsem klidnější; když jsem nějaký viděl na svém stole, musel jsem sebrat všechny své síly, a ani to mi zdaleka nestačilo.“

A Kafka začíná vinit onen prostředek komunikace, jímž je dopis, z toho, že nevyhnutelně plodí omyly: „[...] málem bych byl řekl: vůbec už dopisům nevěřím,“ píše v listu da-

3 Brod, M.: *Franz Kafka. Životopis*. Praha 1966, s. 239–240.

tovaném 3. až 4. září, „i v tom nejkrásnějším vězí někde červ“. A totéž upřesňuje v dopisu ze začátku dubna 1922: „Lidé mne sotva kdy oklamali, avšak dopisy pokaždé, a i zde nikoli ty cizí, nýbrž mé vlastní. [...] Snadná možnost psát dopisy musela [...] vnést do světa strašlivou rozervanost duší. Vždyť je to styk s přízraky, a to nejenom s příznakem adresáta, nýbrž i se svým vlastním příznakem, který člověku vzniká pod rukou v dopise, jež píše, nebo dokonce v řadě dopisů, kde jeden dopis stvrzuje druhý a může se na každý předešlý odvolat jako na svědka. [...] psát dopisy znamená odkrýt se před přízraky, na což dychtivě čekají. Psané polibky nedorazí na místo, přízraky je cestou vypijí. A touto vydatnou stravou se tak neslýchaně rozmnožují.“⁴

V době, kdy pak Kafka pobývá v tatranském sanatoriu, posílá Mileně dopis, který obsahuje „smrtící prosbu a zároveň rozkaz“: „Nepsat a zabránit tomu, abychom se setkali, jen tohle přání mi tiše splň, jen ono mi umožní jakžtakž žít dál, všechno ostatní mě bude jen dál ničit.“⁵

U Mileny Kafkovo přání, aby mu přestala psát, probudí pocit viny, který jen vyzvedává obraz tohoto člověka, kterého se jí nepodařilo po jejím způsobu zachránit: „A vy taky víte, že je to moje vina,“ píše Brodovi. „To, co lidé svalují na Frankovu nenormálnost, je právě jeho předností. [...] Myslím spíš, že my všichni, celý svět a všichni lidé, jsme nemocní a on že je jediný zdravý a správně chápající a správně cítící a jediný čistý člověk.“⁶

Kafka v každém případě vyléčen být nechtěl. Jak píše 9. srpna 1920, své úzkosti v hloubi duše dává za pravdu: „[...] ano, já z ní sestávám, a jelikož je tím nejlepším, co mám, možná že právě ona je tím, co miluješ. Neboť co už by se na mě dalo tak velice milovat? Toto se však milovat dá.“ Tato úzkost však bude znamenat konec jeho snu o lásce: „Rozpomněl jsem se, kdo jsem,“ píše 20. září a hovoří o tom, že zakusil podobný strach, jaký člověk cítí ve snech, v nichž si náhle uvědomuje, že se „někde, kam nepatří, chová, jako by byl doma“. Musel prchat zpátky do temnot, s neustálou myšlenkou: „[...] kéž bych ji mohl vzít s sebou!“, na niž hned reagovala myšlenka opačná: „[...] existuje někde, kde je ona, tma?“

Jaké byly další osudy Mileny Jesenské, se můžeme dovědět z knihy Margarete Buber-Neumannové, která byla její družkou v koncentračním táboře v Ravensbrücku, kde Milena zemřela 17. května 1944; její kniha *Milena, Kafkova přítelkyně (Milena Kafka's Freundin)* vyšla v roce 1977.

Milena Jesenská našla posléze sílu, aby se od Ernsta Pollaka skutečně odpoutala. Jejím partnerem se pak stal bývalý rakouský důstojník s hraběcím titulem, který se za svého pobytu v Rusku v době ruské revoluce a občanské války přihlásil ke komunismu. Také tento vztah nicméně skončil po jejich přestěhování do Prahy rozchodem a v roce 1927 se Milena provdává za architekta Jaromíra Krejcar a prožívá s ním, jak vyprávěla, nejkrásnější období svého života. V době, kdy čeká dítě, však těžce onemocní a její zdravotní stav po narození dcerky se zdá být beznadějný: v nemocnici stráví déle než rok a onemocnění zanechá trvalé následky. Musí pak také zápasit s návykem na morfium, které jí během nemoci bylo podáváno na utišení bolesti: aby se návyku zbavila, podrobí se dvakrát dobrovolné detoxikační kúře v sanatoriu. V určitou chvíli oba manželé uvažují o odstěhování do Sovětského svazu, ale do Moskvy odjede nakonec jen Krejcar sám a během dvou let, které tam stráví, mu kontakt se sovětskou skutečností dá zakusit trpké zklamání, neboť se mu tam nepodaří uskutečnit žádný ze svých architektonických projektů. Sblíží se zato důvěrně s lotyšskou židovkou, která mu byla přidělena jako tlumočnice,

4 Brod, M.: *Franz Kafka. Životopis*. Praha 1966, s. 244.

5 Tamtéž, s. 243.

6 Tamtéž, s. 245.

s tou se také po rozvodu s Milenou ožení a podaří se mu dosáhnout toho, aby s ním mohla odjet do Prahy.

Milena Jesenská je v té době činná jako žurnalistka píšící zprvu pro Národní listy a pro Lidové noviny, ale od roku 1930 začíná pracovat pro Tvorbu a v roce 1931 vstoupí i do komunistické strany. Zůstane v ní pět let: vyloučena je z ní v roce 1936, v době prvního moskevského procesu se Zinovjevem. Ze svých iluzí o sovětském režimu je posléze natolik vyléčena, že na začátku druhé světové války svým přátelům prohlašuje, že kdyby Československo mělo být osvobozeno Rudou armádou, tak spáchá sebevraždu. V roce 1937 jí Ferdinand Peroutka nabízí, aby spolupracovala s jeho Přítomností; a stati, které v tomto listě publikuje, se na rozdíl od jejích dřívějších novinových článků týkají problematiky politické. Popisuje tak situaci v pohraničí a zejména utrpení, jakému je v Sudetech vystaveno židovské obyvatelstvo od Němců ovlivněných nacistickou propagandou. Ještě v roce 1938 lituje také toho, že Češi se dostatečně nesnažili, aby vytvořili demokratický blok s demokratickými Němci: je přesvědčena, že kdyby se to bylo podařilo, bylo by možno lépe čelit šíření hitlerovské propagandy. A píše také nadšeně o obětavé představitelce výboru pro pomoc židům prchajícím z nacistického Německa, s kterou navázala přátelské vztahy. V lednu 1939 jí stať, v níž líčí poslední dny Karla Čapka, dává příležitost, aby zmínila i hlasy těch, kdo tyto jeho poslední dny ztrpčili.

Po okupaci se podílí na práci skupiny, která přepravuje ilegálně některé známé židovské osobnosti do Polska. Po Peroutkově zatčení se ujímá řízení jeho listu, snaží se jej uchránit před zákazem i za cenu určitého přizpůsobování dané situaci, ale současně se podílí i na některých ilegálních publikacích. V srpnu je nicméně vydávání Přítomnosti přece jen zakázáno, Peroutka je pak 1. září zatčen, a protože odmítá Moravcovy požadavky, aby list vydával v kolaborantském duchu, zůstane až do konce války v Buchenwaldu. Zatčena je brzy i Milena Jesenská, a když je jí po roce věznění sděleno, že soudní řízení proti ní bylo zastaveno pro nedostatek důkazů, dovídá se zároveň, že z rozhodnutí gestapa zůstane v preventivní vazbě v ženském koncentračním táboře v Ravensbrücku. Tam také v květnu 1944 umírá.

Byl by ji čekal šťastnější osud, kdyby se dočkala osvobození? Lze o tom pochybovat. Netajila se svým přesvědčením, že komunismus si v ničem nezadá s nacismem, a mezi komunistkami v táboře se začalo říkat, že Jesenská spolu s Buber-Neumannovou budou po osvobození tábora Rusy postaveny ke zdi.

KONFLIKT TRADICIONALISMU A REVOLUČNOSTI

JAROSLAV MED

Konflikt mezi tradicí a revolučností má dlouhou historii. Jeho přítomnost můžeme vnímat od Francouzské revoluce, kdy se tento konflikt patrně poprvé objevil v celé své složitosti. Oba významní komentátoři této doby – A. Tocqueville a E. Burke – na něj upozorňují v různých souvislostech: u americké demokracie upozorňuje Tocqueville na nebezpečí nedbání tradic, což může mít za následek rozrušení sociální harmonie. E. Burke při pohledu na dopad myšlenek Francouzské revoluce konstatuje, že je to sama společenská povaha člověka, jež jej přivádí ke kontinuitě, která je odrazem jakéhosi přirozeného smyslu pro pořádek. My musíme s oběma politologickými klasiky v podstatě souhlasit, protože si uvědomujeme, že vše, čím jsme, čím žijeme, je z valné části zakořeněno v půdě minulosti. Nám, kteří se zabýváme literaturou, je navíc ještě zřejmé, že časová vzdálenost není vzdáleností, kterou bychom měli překonávat, nýbrž živou kontinuitou prvků, jež se hromadí a stávají posléze tradicí, která se může stát světlem, v němž se zjevuje všechno, co je nám předáváno.

Pod tímto zorným úhlem bych se chtěl zamyslet nad československou kulturní realitou první poloviny minulého století, v níž hrál pojem tradice a její protipól revolučnosti velmi důležitou úlohu. Nově vzniklý československý stát se konstituoval právě v období dalekosáhlé diskreditace hodnot „starého“ světa; kotva dosavadních jistot rezivěla na bojištích první světové války. Z těchto důvodů byla zřetelná snaha nového státu vybudovat si a potvrdit svou identitu z různých zdrojů, opíraje se o četné živé i méně živé tradice, vycházejí z poznání o pluralitě a komplementárnosti tradic. A tak se zde tradice nacionalistická (integrální nacionalismus V. Dyka i zčásti nově vznikající tradice legionářská) prolíná s tradicí husitsko-reformační (T. G. Masaryk, E. Rádl), tradice národně buditecká (A. Novák) má blízko k tradici katolického konzervatismu a obhajoba „rodné hroudy“ i obhajoba tradiční demokratičnosti českého člověka (K. Čapek, F. Peroutka) stojí v příkré opozici vůči antitradicionalismu levice, snažící se popřít a překonat tradice ve jménu revoluce (Z. Nejedlý, S. K. Neumann, B. Václavík ad.).

Konflikt mezi tradicionalismem a revolučností, jemuž chci věnovat pozornost, je v české kultuře možná nejmarkantněji zpřítomněn ve vztahu literární levice a principiálního tradicionalismu Arne Nováka, který sám sebe charakterizoval jako „literárního dějepisce povoláním a tradicionalistou přesvědčením“. Novákův tradicionalismus se formoval velmi záhy; přihlašuje se k němu už v esejí *Sestup do podzemí* (1913).¹ Také budoucí levicový antitradicionalismus je přítomen už před první světovou válkou u Z. Nejedlého, který prohlašoval, že každá tradice je slabá proti pokroku, jenž ji přemáhá, ale je silná proti reakci, jež ji chce klamat.² I když už A. Novák považoval F. X. Šaldu za svého učitele a hlásil se k jeho dílu, právě svár

1 Novák, A.: *Sestup do podzemí*, *Přehled* 1913/14, s. 55–56.

2 Nejedlý, Z.: *Pražská lidová revue* 4, 1908, č. 1.

tradice s revolučností způsobil na konci dvacátých let jejich vzájemné odcizení, které trvalo až do Šaldovy smrti. F. X. Šalda ve stati *Znovu a znovu: tradice a revoluce*³ v jistém smyslu podlehl dobovému levicovému entuziasmu, jeho víře v socialistický zítřek, když napsal: „[...] jest mnohem významnější, abychom byli hodni svých potomků než svých předků“. A v pluralitě tradic hledal jakýsi pomyslný střed, jenž by se mohl stát prostorem integrace, v němž by mohlo dojít k plodnému a tvůrčímu smíru mezi západním individualismem a ruským kolektivismem. (Jak přitom nevzpomenout na A. Gida.) K tomuto smíru lze podle Šaldy dospět v procesu dialektického vývoje, v němž budou tradice „obrozovány výbušnými ději revolučními“. Díky Šaldově autoritě se jej levice často dovolávala, i když její vztah k tradicím vyrůstal úplně na jiné bázi než Šaldovo heroické překonávání minulosti gestem duchovní revolty. Převážná většina levicových intelektuálů (K. Teige, B. Václavek, V. Nezval, Z. Nejedlý ad.) snila o novém socialistickém umění, které musí popřít většinu národních tradic. „Internacionála moderní kultury je sestrou internacionály revolučního dělnictva,“ konstatuje K. Teige a zdůrazňuje: veškerá umělecká avantgarda musí vystupovat zcela nekompromisně proti tradicím, protože jediné vyhraněný a marxismem zocelený antitradicionalismus „energicky popírající tradice, vytváří tradici revoluční a pokračuje v ní. Je tedy antitradicionalismus živou tradicí avantgardy a revoluční tvorby“.⁴ Tento Teigův jistý protimluv o antitradicionalismu vytvářejícím revoluční tradice vycházel z Leninova pojetí dvojí kultury – pokrokové a reakční – a z nutnosti kriticky přehodnotit tzv. kulturní dědictví.

Nemohlo být v českém kulturním prostoru většího kontrastu, než představovala tato levicová antitradicionalistická revolučnost a tradicionalismus A. Nováka. Ve stejné době, to je v roce 1936, z níž k nám zazněl hlas K. Teigeho, vyšla i kniha A. Nováka *Duch a národ*, jakýsi sukus jeho názorů na funkci a hodnotu tradice v národním životě. V předmluvě k této knize se vyjadřuje jednoznačně: „Netajím se tím, že stejně dnes, jako před dvaceti lety, stavím pojem národa nad pojem státu; stát pro mne znamená jenom jeden z výrazů skutečného života národního. Avšak se stejným důrazem nejen prohlašuji, ale v této knize všude dovozují, že národ mně jest pojmem oblasti duchové a mravní, v níž si generace i věky podávají ruce a pochodně, nikoli z důvodu plemenného a krevního příslušenství, nýbrž ze svrchovaného příkazu, aby skrze národnost dospívaly vyššího lidství a v něm se propracovávaly k vědomí synovství Božího.“ Své pojetí národa A. Novák posléze ostře odlišuje od rasově plemenného pohledu na národ, jak to zaznívalo z nacistického Německa: „Varujeme se především osudného omylu svých sousedů a nevkládáme do otázek plemenných cizorodé pojmy lingvistické a kulturní!“⁵

Ve třicátých letech se Novákova osobnost ve všech směrech vyhranila – jeho nacionalismus nalezl vertikálu v katolictví, přijal za své pekařovské vnímání českých dějin i s kritickým akcentem protimasarykovským a neváhal se vyjadřovat velmi kriticky k soudobé liberální demokracii. Ve shodě s evropským tradicionalismem G. K. Chestertona, T. S. Eliota a W. B. Yeatsa proklamuje nutnost faktu, že by se osobnost měla integrovat do nadosobního řádu právě tradicí. Jazyk se podle jeho soudu jen díky tradici snoubí se zkušeností, a tak překlenuje umrtvující abstrakci racionality. Ve svých nesčetných literárních úvahách, recenzích a studiích – z kulturní rubriky Lidových novin, již vedl, chtěl učinit zřetelnou brněnskou protiváhu pražského levičáctví – stál v ostré opozici vůči všem levicovým tendencím avantgardy, obviňuje ji z kosmopolitní cizorodosti, a často se stavěl kriticky i k čapkovsko-peroutkovskému relativismu, oslabujícímu

3 Šaldův zápisník 1, 1928/29, s. 1–6.

4 Teige, K.: Sovětská kulturní tvorba a otázky kulturního dědictví, *Revue Praha-Moskva* 1, 1936, č. 6–8.

5 Novák, A.: *Duch a národ*. Praha 1936, s. 26.

podle jeho názoru vzmach umění k Absolutnu. A. Novák se ve svých pracích snažil dospět od studia jednotlivých osobností a jejich místa v literárním vývoji až k pojmu národní duše, již vyjadřovala nejzřetelněji právě literatura. V tomto až mystickém vztahu k národu je skryto jádro Novákova tradicionalismu, který je součástí jeho osobního naturelu sui genesis, proto jej v postatě nelze bezesbýtku a výstižně definovat.

Novákův bezmála obrozenecký výměr realismu, odvozený z díla J. Nerudy a S. Čecha, nemohl mít pochopení pro Václavkův socialistický realismus, stejně jako Novákův nacionalismus a katolicismus stály v ostrém protikladu k internacionálnímu marxismu. Ke smíru došlo, lépe řečeno muselo dojít, ve chvíli ohrožení samé podstaty národního bytí – po Mnichovu 1938 a násilné okupaci ČSR. Přesně tuto situaci vystihl Václav Černý, když napsal: „[...] lze nebýt duchem z vlastí, dokud je šťastná a dokud se domníváte, že vás nepotřebuje nebo dokonce nedbá [...]. Ale nelze s ní nebýt v neštěstí, nelze s ní nebýt v zhanobení.“⁶ B. Václavek v této době přehodnocuje svou dříve tak často zdůrazňovanou tezi, že „nejlepší tradicí je tradici překonávat“, a J. L. Fischer (2. 2. 1939) jde ještě dále, když obviňuje i levice z přílišné opozičnosti a malé loajálnosti a dodává: „Žádný národ, dbalý své cti, nemůže zříci se své minulosti, nejméně v tom, v čem byla dobrá, nechce-li zapřít sebe sama.“⁷ Rezervoárem národních tradic se stala pro levice lidová slovesnost, v jejích analýzách je odhalován typický český demokraticismus a vůle národa k přežití. O důležitosti tradice, k níž dospěla levice, svědčí i fakt, že poslední číslo čtvrtletníku *U Blok* bylo věnováno právě tradicím; připraveno k vydání bylo v únoru 1939, ale od března 1939 bylo vydávání *U Bloku* zastaveno.

V Novákově tradicionalismu této doby vzrůstá nacionální patos a nabádání k přimknutí k náboženské vertikále, což se neobešlo bez kritických slov vůči liberálně demokratické minulosti, ale převažují výzvy k národní semknutosti a odhodlanosti. Nemohlo být většího důkazu o jeho osobnostní integritě než jeho slova při rektorské instalační přednášce (15. 12. 1938) s nimiž se obrátil k akademické obci: „Zachovejte si, prosím, svobodu ducha [...] a buďte připraveni stát se přípravným ohniskem znovuvybudování naší republiky a obrození našeho milovaného českého národa.“⁸ Konflikt tradice a revolučnosti se nyní smíruje tváří v tvář sebezáchovnému boji národa o svou existenci; potvrzení o tomto smíru nemohlo zaznít z povolanějších úst, než byl hlas bezmála celoživotního Novákova názorového antipoda Bedřicha Václavka, který napsal na počátku roku 1939 tato slova: „[...] hory a doliny se počaly srovnávat, rozpory ustoupily do pozadí, zbyl společný zájem na udržení kulturní tvorby a jejích podmínek. Začali jsme všichni v době tísně hledat zřídla české tradice, a z pera i úst A. Nováka se ozvala tehdy statečná slova, jimž jsme spontánně projevíli všichni svůj souhlas. K učitel, který se nám po mnoha letech vzájemného odcizení a sporu [...] přibližoval, přistupoval nyní statečný člověk, který stál v těžké době na svém místě, a opřen o svou autoritu akademickou i národní, mluvil za nás za všeckny.“⁹

Po více než půlstoletém odstupu, poznamenaném totalitními deviacemi, hledíme na tento konflikt, který se tak významně dotkl české kultury 20. století, s jistou nostalgií, se steskem po době, kdy měla naše společnost ještě schopnost pospolitého života, spoluvytvářeného nějakými ideály. Dnes jako by ze společnosti vymizela historická sounáležitost, tradici jako by nahradil jakýsi princip nepřislušnosti, v němž žije individuum, jež společnosti nic nedluží, ale od ní

6 Pražák, A.: *Národ se bránil*. Praha 1945, s. 393.

7 Fischer, J. L.: *Národní tradice a česká filozofie*. Brno 1939, s. 33.

8 Novák, A.: *Zoufalství a víra*. Praha 1947, s. 52–54.

9 Václavek, B.: Požehnaný svár. In: *Sborník Morava Arne Novákovi*. Ed. Liškutín, I. Praha 1941, s. 362–367.

chce všechno. Zdá se, že pro toto individuum předkové skoro nic neznamení, tento jedinec je všude doma a nikde, postrádá pevné zakotvení v jistotě tradic, a přesto se domáhá práva na identitu. Pojem revolučnosti i tradice jako by vstřebala postmoderna, proměňujíc člověka v konzumenta. A tak se nám možná nedbání tradic posléze vrátí jako nedbání o člověka a jeho přirozenou touhu po svobodě.

Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, Praha

HLEDÁNÍ „SPOLENČNÉHO JMENOVATELE“ (NA ZÁKLADĚ ÚVAH KARLA ČAPKA)

NATALIA CHUVELEVA

Pravděpodobně bude správné tvrzení, že 21. století považuje za své krédo principiální variace, proměnlivost a jedinečnost. Skoro ve vztahu ke každému jevu současné reality se dá použít předpona „multi-“: multinárodní, multikulturní apod. Toto krédo vyjadřuje dnes v plné míře postmodernismus.

Problém národního uvědomění, totiž pochopení jeho jedinečnosti a hodnoty vlastního národa, pochopení přínosu pro světovou historii, je dnes jedním z nejdůležitějších a nejsložitějších. Územní hranice se pohybují, podstatně se mění jazyk; samozřejmě, sociální, politické a ekonomické podmínky také zanechávají svou stopu. Ale přesto zůstává trvalá hodnota, kterou nemohou ovlivnit vnější faktory. To je duch národa, s nímž národ původně přišel do světa. Jeví se jako soubor svébytných rysů, které patří pouze jemu. To je porovnatelné s neopakovatelností jakéhokoliv přírodního jevu. Může-li si národ uvědomovat a cítit spojení se svými kořeny, bude jeho cesta harmonická a bude odpovídat určitému plánu. Totiž: postupně rozvíje a realizuje vlastní možnosti. Přitom se obrací na svou hloubkovou zkušenost – ta je schopna poskytnout účinnou pomoc, narozdíl od jakýchkoliv prognóz, protože je mnohem přirozenější vycházet ne z hrubých formulí a hypotetických konstrukcí, ale z individuálních zvláštností.

Dnes se národy, které se hlásí o svoji kulturu a vlastní uvědomění, očividně setkávají s menším množstvím objektivních překážek než v minulosti. Naopak, mnohdy je možno pozorovat důraznou svébytnost a přání hlasitě se uvést jako nutný účastník dějinného procesu. A taková národní snaha, když vzniká, nejspíše bude nejenom podpořena společností, ale bude také přijata se zájmem.

Nicméně je nutno přiznat, že existuje i „druhá strana mince“. Dnešní stav světa a lidstva je takový, že se nedaří vyhnout konfliktům a případům nepochopení nejen mezi národy, ale také uvnitř jejich kultur. Ovšem, charakter tohoto problému se změnil, avšak mezikulturní konflikty jsou přece podobné válkám mezi kmeny v dávnověku nebo mezi feudálními panstvími ve středověku. Jenomže nyní taková nepřítel dosáhla jiné úrovně: teď vzniká, staví se uvnitř jako nějaká struktura, a později doslova fyzicky znepřítelňuje jakoukoliv součinnost s jinou kulturou, což se před námi objevuje v podobě extrémního, nevysvětlitelného nacionalismu ve světonázoru lidí obvyklých a od velké politiky nejednou vzdálených.

Za cenný přínos pro hledání rysů spojujících jednotlivé národy lze považovat činnost českého spisovatele a myslitele první poloviny 20. století Karla Čapka. Jeho hledání odpovědi na otázku, co se stane pro lidstvo tímto „společným jmenovatelem“, se tak či onak objevuje ve většině jeho tvorby. A nejvíce otevřeně v jeho publicistice: tady zní hlas samotného spisovatele; povídá si s námi bez masky jedné ze svých literárních postav.

Podle mého názoru zvláštní důležitost a významnost v Čapkově činnosti spočívá v tom, že přesahuje rámec konkrétní osobní problematiky. Je třeba odvážit si zvolit hlavní postavou svých děl celé lidstvo a přemýšlet o jeho osudu, někdy dokonce i jeho jménem (například v dramatu *RUR*). Bohužel je nutno konstatovat, že v Rusku se literární dílo Karla Čapka teprve odnedávna začalo objevovat ve vší hloubce své filozofické problematiky. Předtím (samozřejmě pod vlivem historických a sociálně-politických důvodů) v tomto autorovi viděli jen „obránce“ zájmů prostého lidu a dělníků a také spisovatele-antifašistu. Ale Čapkova tvorba, jak ukazuje čas, i dnes neztratila nic ze své aktuálnosti právě proto, že je směřována k nejpodstatnějšímu a nadčasovému konfliktu – konfliktu člověka se sebou samým, totiž jeho vyššího principu s nižším.

Spisovatel se ve své publicistice opakovaně vracel k problému globální národní odrtrženosti. Věnoval mu velký počet článků, esejů a dopisů. Státy se stále nějakým způsobem seskupují, mění se typy vlády. Nový režim zpravidla volí příslušnou formu umění. Ale výsledek může být žalostný: národ je často nucen odmítnout vlastní minulost pro nový, někým zvolený směr rozvoje. Požadavek odpovídat tomuto umělému ideálu ubírá síly potřebné na plnohodnotnou součinnost s jinými národy. Tak se národ uzavírá v sobě. Mezinárodní dorozumění se podle Karla Čapka nemůže zakládat pouze na politickém režimu, i když se může jevit jako prosperující. Hlavní a neporušitelná zásada pro spojení je vůle vyššího rozumu, který vytvořil náš svět. Nelze zapomínat na to, že žádný národ nevznikl na Zemi náhodou a také že každý národ je plochou jednotného krásného krystalu. Schopnost nebo neschopnost pochopení – tady je zřetelná dělicí čára mezi dvěma antipody, patriotismem a nacionalismem. Patriotismus otevírá dokořán okno do světa a obrací se k hloubkám minulosti, kdy byly docela jiné poměry mezi národy. Podle Čapka jsou všechny národy spojeny stanovenými příbuzenskými pouty, protože všechny existují v jednotném vesmíru. Paměť této původní příbuznosti nikterak neodporuje lásce ke své vlasti. Naopak, nacionalismus zavírá před národem všechna okna a dveře. Čapek v něm vidí projev lidské nízkosti, hlavně omezenost lidského rozumu.

Je možno najít odraz této vyšší vůle v lidských projevech? Co se může stát fundamentem pro celou nerozbornou stavbu? Čapek vkládá největší naděje do kultury. Domnívá se, že právě kultura může národy vzájemně přiblížit. Politická chytristika je proti ní pouze něčím druhotným a dočasným. Avšak Čapek neomezoval kulturu jen rozsahem samotného umění, patří do ní veškeré duchovní bohatství, dále tvůrčí činnost a intelektuální potenciál.

Na prvním místě představuje kultura nit mezi minulostí a současností a také mezi současností a budoucností. Má obdivuhodnou vlastnost chránit lidstvem získanou zkušenost a tuto souvislost ztrácet. Tady Čapek srovnává lidského ducha s vojákem, který nemusí jenom šlapat v čele řady. Musí také umět udržet svůj pokrok. Několikrát jsem se setkala s tím, že tato formule byla vnímána pouze ve vulgárním smyslu prostého „žoldáctví“. Podle mého názoru Čapek apeluje nikoliv na postavu sprostého a krutého „kaprála“, ale na velkou postavu bojovníka. Chápe, že každá akce vyvolá svoji protiakci, která je neméně aktivní. Jakákoliv cennost bývá vždycky vystavena nebezpečí zničení. Odsud právě vyplývá Čapkův postulát o odvaze, která je nutná pro udržení kultury. Takový boj se vždycky děje mezi tmou a světlem, zlem a dobrem. Do něho se zapojují všichni, ale Čapek si však váží jenom vědomé účasti.

Nicméně udržení kultury nikterak není spojeno s konzervatismem a nehybností. Kultura představuje ustavičnou revoluci srovnatelnou s revolucí v atomu. Stejně jako v atomu, také v člověku se znovu a znovu konají převraty; v podstatě může umírat a rodit se znovu už jiným.

Pokladnice kultury je skrytá a zároveň ji můžeme stále doplňovat. Díky tomu se jeví ještě jedna úloha kultury, totiž korigovat každou jednostrannost v myšlení a počínání.

Takové bylo uvažování Karla Čapka. Byl si jist, že každý člověk se může při upřímné snaze podívat na svůj život šíře a že je schopen obrátit se na vyšší hodnoty uvnitř sebe. Čapek sám, celým svým životem, prokázal, že taková cesta je opravdu účinná: nehledě na to, že jeho život probíhal během těžkého období nástupu fašismu; nejenže nebyl zlomen a zachoval si vlastní důstojnost, ale našel v sobě sílu přemýšlet o osudu celého lidstva. Čapek se nikdy neuzavíral v sobě nebo v hranicích jednoho národa či státu. Hledal způsob, jak ukázat lidem, že se jejich domovem může stát celý svět. Považoval za nutné budovat mezi jevy tohoto světa harmonické souvislosti plné krásy, nikoliv konflikty a protiklady.

Karel Čapek pochopitelně nemohl vědět určitě, jak bude příštími generacemi pochopena jeho literární závěr. Vždyť autorův hlas může být nadšený a upřímný, ale ten, kdo vnímá, uslyší v jeho slovech to, co je schopen a ochoten uslyšet. V tomto smyslu je ilustrativní také osud literárního odkazu Karla Čapka. Sotva lze nesouhlasit s tím, že právě drama *RUR* se stalo nejznámějším dílem spisovatele. Samotné slovo *robot* pevně vstoupilo do mezinárodního jazyka. Ať si Američan Arthur Miller s určitou mírou ironie prohlašuje, že *robot* je pouze prvním ze dvou jediných českých slov, která si prorazila cestu do angličtiny (druhé slovo je *pistole*): i když jsou pouze dvě, důležitost prvního je nepopíratelná. Stačí si vzpomenout, jaké popularity se dnes postava robota těší. Jen s obtížemi lze jmenovat autora fantastické literatury, jehož texty jí jsou nedotčeny.

Ale tady znovu vzniká tato otázka: *jak* byla pochopena postava robota a co přinesla s sebou do lidského myšlení? Během práce na divadelní hře *RUR* autor pozoroval, že doba postupuje mílovými kroky ve směru nových objevů a vynálezů, především ve sféře vědy a technologií. Stále větší energie míří na další postup takzvaného „vědeckotechnického pokroku“. Ale přitom Čapek nemohl přehlížet, že v lidském povědomí nepozorovaně dochází k záměně, podvrhu, a že se vysoké ideály mění na jednoduchou touhu po životním blahobytu a hojnosti. A člověk se už podřizuje procesu standardizace myšlení. Nejednou (například, v článcích *Vláda strojů* a *RUR*, pův. *Ještě RUR*) Čapek zdůrazňoval: neštěstí není v tom, že kolem člověka je stále větší počet mechanismů, ale v tom, že se on sám stává mechanismem a ztrácí opravdovou uvědomělost. „Mechanická civilizace“ není vitální. Je lehké takovým nevitálním bytostem něco velet. Nemohou odolávat manipulaci. Robot nemá to hlavní: tím je jádro a duch. Nemá také zážitky ve své duši. To, co vlastně má, je možné pojmenovat slovem „povědomí“ pouze v případě, když je budeme pojímat v nejužším smyslu, doslova: robot si opravdu uvědomuje, chápe své počínání, nepotřebuje ovládací pult a může perfektně stačit na jakoukoliv úlohu. *RUR* – to je obrazné varování, že existuje ohrožení „robotizace“ lidstva.

Jsou známa slova Karla Čapka o tom, že chtěl ukázat relativnost pravdy. Mají právo na svou pravdu: Domin, Alquist, Helena, dokonce i roboti. Podle mého názoru to správně vystihl Ivan Klíma ve své knize *Karel Čapek. Life and Work*: „A vision triumphed over a thesis [...] A vision of the destruction of the world [...] eclipsed the thesis that each has his own noble idealism.“¹ Rozvoj námětu dramatu skutečně hovoří sám za sebe. Z toho mála lidí, kteří jsou reprezentováni v *RUR*, zůstává na naživu pouze Alquist – ten, jenž nesouhlasí s nadšeným vztahem k nové „prosperující“ civilizaci a nějlépe chápe cennost zanikajícího „starého“ lidstva.

1 Klíma, I.: *Karel Čapek. Life and work*. North Haven 2002, s. 79.

Dnes se veřejné vnímání robotů podstatně vzdálilo od Čapkova pojetí. To se projevilo ve významné změně samotné postavy robota. Připomeňme, že Čapek zvláště zdůrazňoval principiální věc: robot je výtvar člověka a podobá se svému stvořiteli ve vnějších fyziologických parametrech. Probíhají v něm chemické procesy. Avšak nyní se ve fantastických filmech a ve vědeckofantastické literatuře setkáváme s tak detailním popisem originálních technologií, že jen popis všech součástí, od procesorů do ozubených koleček, bude pravděpodobně zabírat většinu textu!

Člověk robota doslova obdivuje a nachází pro něj nové a nové uplatnění. Autoři sci-fi se snaží vepsat robota do budoucnosti jako zákonitý přirozený jev. Tak se objevuje „hodný robot“ Isaaca Asimova, který se podřizuje třem zákonům robotiky. Hlavní z nich zakazuje způsobovat člověku jakoukoliv škodu. Tedy celý děj dramatu je směřován k navrácení se k životu člověka. Ale s klauzulí, že finále teď dává jenom potenciální možnost obrození, neboť zamilování roboti Primus a Helena nejsou ještě opravdoví lidé. V realnosti však společnost jakoby postupuje přímo protisměrem.

Zajímavé je zjištění, že právě postava robota je schopna spojit svět, zmírnit napětí a nepochopení mezi národy. Ve chvíli, kdy jde o vynález nového ultravýkonného mechanismu, se všechny hádky hned tlumí. Ilustrací budiž Japonsko, jehož „příliš“ svérázné tradice mají pro nejednoho Evropana tajný, skrytý život. Ale před technickým géniem Japonců se celý svět sklání. Konflikt mentalit je zapomenut a Západ pospíchá stisknout ruku Orientu.

Stal se tedy robot oním „společným jmenovatelem“, spojovacím základem napříč kulturami? Zodpovězení této otázky (o čemž se zmínil i Čapek) znovu záleží na výběru dnešní společnosti. Musíme rozhodnout, zda potřebujeme toto spojení a na jakém základě stojí za to je budovat. Vždyť není ve skutečnosti nic těžkého v tom, abychom se jednoduše nějak spojili.

Karel Čapek zemřel v roce 1938. Nezastihl už příchod nového historického období, které začalo po skončení druhé světové války. Naopak, stihl vidět na vlastní oči pro něj tragický a kulminační moment. Právě tenkrát, 30. září 1938, se československá vláda podřídila diktátu čtyř států. To bylo pro Čapka největší ranou. Na nějakou dobu se tento člověk s neohebnou vůlí cítil absolutně zmořeným. Ale nikdy se nevzdával naděje. Místo toho se už 1. října 1938 na stránkách Lidových novin objevil jeho článek s příznačným titulem *Budeme žít!* To, co se děje s českým národem, se v něm popisuje jen jako historická epizoda. Češi budou určitě schopni odolat. V tomto bodě, kdy vítězí světlo nad tmou a rozum nad šílenstvím, se projevuje jedna z konstant Čapkovy tvorby. V jednom ze svých článků, který se jmenuje *O pesimismu*, přímo vykládá své názory a popisuje podstatu této věci: „Pesimismus je jisté požitkářství; je to prostředek, jak se radovati ze špatného stavu věcí.“²

Lze různě chápat dnešní epochu: jako dobu rozkvětu, „zlatý věk“, nebo naopak jako dobu demoralizace a zrůdnosti. Ale v každém případě si opravdu zasluhuje úctu takové upřímné spění k budoucnosti, které je vlastní Karlu Čapkovi. Podle všeho bude nejužitečnější následovat jeho příkladu. Totiž snažit se ve svém hledání „společného jmenovatele“ dívat se dále a hlouběji, za malé hranice dneška.

LITERATURA

Spisy Karla Čapka. Praha 1980–1995.

ČAPEK, K.: *O věcech obecných čili Zóon politikon*. Praha 1991.

2 Čapek, Karel: *O věcech obecných čili Zóon politikon*. Československý spisovatel, Praha 1991.

-
- ČAPEK, K.: *Poznámky o tvorbě*. Praha 1959.
- ČAPEK, K.: *Vláda strojů*, *Přítomnost* 6, 1929, 7. února; též in *Na břehu dnů*. Praha 1978.
- ČAPEK, K.: *Toward the radical center*. North Haven 1990.
- BRADBROOKOVÁ, B.: *Karel Čapek. Hledání pravdy, poctivosti a pokory*. Praha 2006.
- BURIÁNEK, F.: *Karel Čapek*. Praha 1978.
- HARKINS, W. E.: *Karel Čapek*. New York 1962.
- KLÍMA, I.: *Karel Čapek. Life and work*. North Haven 2002.
- KUDĚLKA, V.: *Boje o Karla Čapka*. Praha 1987.
- PYTLÍK, R.: *Česká literatura v evropském kontextu*. Praha 1982.
- Slavica Pragensia XXXIII, Karel Čapek 1988*. Praha 1989.
- Чапек К. *Письма из будущего. Неизвестный Чапек*. Глобус, 2005.
- Чапек К. *Собрание сочинений*. Терра-Книжный клуб, 2004.
- ВОЛКОВ, А. Р.: *Карел Чапек и проблема реалистической условности в драматургии XX века*. 1979.
- НИКОЛЬСКИЙ, С. В.: *Карел Чапек – фантаст и сатирик*. Наука, 1973.

Nižegorodskaja státní univerzita N. I. Lobačevského, Rusko

PACIENTKA DR. HEGLA VE VESELÉM PLÁŽOVÉM KOMPLETU

(ČASOPIS EVA NA POZADÍ POPULÁRNÍCH ČASOPISŮ PRO ŽENY)

BLANKA HEMELÍKOVÁ

Tradičně je pole literatury populární viděno jako méně legitimní v kulturním střetu s legitimním polem literatury vysoké. Při konkrétním bádání však věda nalézá zajímavé doklady jak střetů, tak i kontaktů a prolínání, které se jeví jako ne nepodstatné ve srovnání se střety jinými.

My chceme obohatit tento směr bádání a pokusíme se o sondu do jedné dosud ne zcela zmapované oblasti populární literatury pro ženy, mohutného vzmachu populárních časopisů dvacátých a třicátých let 20. století, protože zde odhalujeme právě charakteristické projevy nekonfrontačního prolínání vysokého a nízkého.

Chceme ukázat dvě pojetí populárních časopisů pro ženy, a to typ standardního časopisu a na druhé straně typ kultivovaného časopisu, který měl ambice překlenout vysoké a nízké. Dokladem takového kontaktu vysokého a nízkého je časopis *Eva. Časopis moderní ženy* (1928–1943)¹, pozoruhodný pokus zkombinovat formuli úspěšnosti v zábavném časopise pro ženy s estetickou kvalitou.

Hlavní tezí naší stati je to, že zábavný časopis neexistuje ve vzduchoprázdnu, nýbrž že je vždy orientován vztahem k literárnímu prostředí, k jiným typům časopisů a že nezůstává ani absolutně vymezen proti vysokému umění (ale absorbuje některé jeho postupy). Je to pak záležitost různé míry přejímání, výměny prvků a modifikace, která je nejdůležitější v celé problematice zábavných časopisů² a která také zakládá různá pojetí a různé vrstvy časopisů.

To je základní vysvětlení pro vznik intelektuálně orientovaného časopisu *Eva*, který se objevil ke konci dvacátých let, a pro pochopení jeho povahy, edičních záměrů a autorů.³

Začneme popisem *Evy* a nejdůležitějších dobových ženských časopisů a naším hlavním záměrem bude sledovat konvergenci vysokého a nízkého v časopise *Eva* na tomto pozadí.

1 Nový časopis recenzoval Jirko, M.: Nový ženský časopis, *České slovo* 21, 1929, č. 18 (20. 1.), s. 7; podeps. „mj“.

2 Pro krátké srovnání – tak např. časopis *Hvězda* otiskl román Gabriely Preissové *Rudobílá selanka* (roč. 6, 1931), vedle toho otiskoval povídky Heleny Malířové (roč. 15, 1940; v roč. 11, 1936 otiskl vzpomínku Heleny Malířové na Antala Staška), dále otiskl úvahu Marie Majerové (roč. 11, 1936) a také úryvek z jejího románu *Siréna*, samozřejmě s fotografií autorky, jak bylo zvykem v populárních časopisech (roč. 11, 1936). Vedle toho se tu objevily i výňatky z knížek Karla Čapka *Anglické listy* (v roč. 11, 1936) a *Povídky z druhé kapsy*; tyto povídky vybrala redakce v roč. 14, 1939 k výročí úmrtí Karla Čapka; dále byl např. otištěn výňatek z knížky Heleny Čapkové *Kolébka* (v roč. 11, 1936).

3 Viz Janáček, P.: Namísto úvodu, *Svět literárního seriálu a nové obrázkové týdeníky 20.–40. let 20. století*, Praha 2007, zvl. s. 5 (rukopis).

Čtrnáctideník *Eva* se objevil na stáncích v listopadu 1928 a chtěl si vydobýt literární prestiž uplatněním dobrých autorek: tak tu publikovaly romány Marie Pujmanová, Olga Scheinpflugová či Božena Benešová. V tomto smyslu byla *Eva* „div“ mezi ženskými časopisy. Při svém vzniku ovšem byla jen jedním časopisem mezi jinými a redakce po několik ročníků ani nepředkládala čtenářům programová prohlášení se jmény redaktorů.⁴

Eva byla pro ženy výdělečně činné, nejenom herečky, ale i první advokátky. Nechtěla se však vyčlenit mimo zábavné časopisy, nechtěla být jenom pro kulturně emancipovanou část žen, ale chtěla být univerzální, i pro střední vrstvy, a stmelit ženy z Prahy a z venkova.⁵ A proto zahrnovala *Eva* i tradiční složky ženských časopisů, pravidelné rubriky o módě, domácnosti (zejména o bytové kultuře) a výchově dětí. Vznikl tak přitom určitý rozpor: na jedné straně se *Eva* prohlašovala za průvodkyni po současném moderním umění a literatuře, kde se ukazovaly možnosti a problémy ženy zaměstnané, finančně nezávislé, na druhé straně se ženy reprezentovaly jako hospodyně, finančně závislé na muži.

Eva se vymezovala na časopiseckém trhu vůči nejrozšířenějším týdeníkům *Hvězda československých paní a dívek*,⁶ *List paní a dívek*⁷ a *Pražanka*.⁸ Tyto časopisy byly určeny pro nejširší okruh čtenářek ze středních i nižších středních vrstev, ženy v domácnosti i v zaměstnání, v Praze a na venkově, přičemž se časopisy postupně místně diferencovaly (nikoli žánrově), když se rozrostlo pražské publikum, které pak oslovovala *Pražanka*.

Cestu k úspěchu ukázaly zahraniční vzory – úspěch spočíval ve spojení populární beletrie ve formě krátké povídky a románu na pokračování a obrazového doprovodu (fotografií, obrázků) o senzačních událostech. Samozřejmostí byly tradiční ženské rubriky o ručních pracích, módě, domácnosti, výchově dětí, jídelníčky, spolu s bohatými inzeráty a například i rubrikou „seznámení“. Romány výše zmíněných týdeníků podporovaly tradiční hodnoty a pěstovaly kult manželství. Znamenaly přitom důležitý prostředek, jak získat čtenářky pro subskripci – každý týden se objevovala výzva, aby čtenářky nezmeškal ani jedno pokračování.⁹ Častým zdrojem prózy byly překlady, přičemž se otiskovaly zejména sentimentální romány autorek německých, např. Hedwig Courths-Mahlerové. Hlavními českými autorkami byly např. Marie Kyzlinková a Marie Blažková.

Rozpor v pojetí ženy, jak jsme vysledovali v *Evě*, se tu neobjevoval, naopak v románech, ženských rubrikách a inzerátech se prezentoval jednotlivý obraz ženy manželky, matky a hospodyně.

Jak jsme naznačili výše, hlavní účel naší stati bude sledovat konvergenci vysokého a nízkého v časopise *Eva* na tomto pozadí.

4 *Eva* byla vydávána akciovou společností Melantrich; redigovala ji po celou dobu vycházení Jarmila Nováková. První dva ročníky řídil grafickou úpravu František Tichý; v redakci působily tehdy známé osobnosti, např. Staša Jílovská, vedle ní pak např. také Ema Řezáčová, roč. 1 (1928–1929) – roč. 6 (1933–1934).

5 Štěpánková, H.: Evino posláni na venkově, *Eva* 5, 1932–1933, č. 2 (90), s. 16.

6 *Hvězda československých paní a dívek*, 1925–1945; vydával ji tiskový a nakladatelský koncern Melantrich.

7 *List paní a dívek*, 1924–1943; vydávan nakladatelskou akciovou společností Rodina.

8 *Pražanka*, 1929–1943; samostatný titul původně hlavičkového vydání *Listu paní a dívek*; taktéž vydávána Rodinou.

9 Viz van der Weel, A.: Scouting for Popular Fiction Between the World Wars. In: *New Perspectives in Book History*. Eds. van Delft, M. – de Glas, F. – Salman, J., Zutphen 2006, s. 206. Odtud čerpáme i další inspiraci a postřehy pro výklad.

Eva si „vždy ctižádostivě potrpěla na přísný výběr dobrých románů“; „Jen si vzpomeňte, že jsme otiskly originály Scheinpflugové, Pujmanové, Knapa a Poláčka,“ tak se chlubila redakce v editoriu¹⁰ a chtěla tím podporovat vyšší kulturní formy.

Především měla *Eva* vlastní model ženské nesentimentální literatury, kde se ženské téma rozvíjelo v souvislosti s problematikou vztahu ženy ke společnosti. Byly to psychologické příběhy moderních žen, často umělkyně, revidujících vztah k okolnímu světu a vytrhujících se z měšťáckých předsudků. Téma svobodné matky rezonovalo i s populární literaturou. Marie Pujmanová tu otiskla román *Pacientka dr. Hegla* (roč. 3, 1930–1931), Olga Scheinpflugová např. román *Babiola* (roč. 1, 1928–1929), Božena Benešová román *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová* (roč. 8, 1935–1936).

Pro humor *Eva* získala Karla Poláčka, jenž tu otiskl humoristický román s prvky absurdity a grotesky *Edudant a Francimor* (roč. 5, 1932–1933), a Karla Konráda, který zde publikoval *Epistoly k nasmělým milencům* (roč. 13, 1941).

Z překladů tu vyšel např. román nositele Nobelovy ceny Johna Galsworthyho *Napříč proudem* (roč. 6, 1933–1934); jako překladatel se tu uplatnil např. Josef Kostohryz v románu *Nikdo se nevrací zpět* od italské autorky Alby de Cespedes (roč. 12, 1940).

Kvalitní editorský románový program ovlivňoval podobu časopisu a orientaci na vysoké ve třech směrech. Zmíníme se o hlavních jevech. Nejprve to byl specificky budovaný kontakt se čtenářem.

Dvě rétorické strategie, obvyklé v ženských časopisech, uplatňovala redakce *Evy* jinak.

Za prvé v komentářích k románům začlenila redakce i interpretační model z vysoké literatury, když otiskovala stručné biografie autorů a jejich díla, na rozdíl od ostatních časopisů, kde setrval na důraz pouze na náčrt děje, postavy a návod ke čtení. Tak např. užíla téměř slovníkového hesla a psala o Richardu Aldingtonovi (s názvy jeho děl v angličtině, bez překladu; jako úvod k jeho románu v *Evě Ženy musí pracovat*¹¹):

„Richard Aldington, anglický básník, představitel imaginistického hnutí v poesii, kritik a překladatel hlavně z francouzského básnictví, hned svým prvním románem *Death of a Hero* se zařadil mezi pozoruhodné romanopisce soudobé anglické literatury; [...] Jeho poslední práce *Women must work*, jímž ho uvádíme do našeho písemnictví, je zralá práce [...]“.

Za druhé, obecnou strategii přesvědčit čtenářky o osobním zájmu na časopise a sdílení zájmů s redakcí naplňovala redakce *Evy* tak, že hudbymilovné čtenářky se měly podílet na programu hudební přílohy „ve smyslu plebiscitu čtenářek“,¹² čímž se zcela originálně ve světě ženských časopisů zdůrazňovalo vyšší vzdělání a hlubší kulturní zázemí čtenářů. Tímto specifickým způsobem redakce konstruovala čtenářstvo jako kulturně bohatou a ekonomicky zajištěnou skupinu. Naproti tomu ostatní časopisy organizovaly pouze jednoduché čtenářské soutěže o ceny anebo vybízely čtenářky k psaní prvoplánových příběhů ze svého života, paralelních k publikovaným románům.

Co je důležité, redakce také naznačovala odstup od ekonomických zájmů vedoucích ostatní časopisy tím, jak omezila návodnou rétoriku komentářů a nenabádala čtenářky „nezmeškat ani jediné pokračování“.

Dalším významným jevem, orientovaným k vysokému, byly časté parodie na ustálené povídkové typy, které produkovaly ostatní ženské časopisy pravidelně jako autorská „továrna na

¹⁰ *Eva* 6, 1933–1934, č. 22 (132), s. 9.

¹¹ *Eva* 8, 1935–1936, č. 1 (155), s. 10.

¹² *Eva* 6, 1933–1934, č. 7 (117), s. 26.

peníze“. Tak se v *Evě* objevila např. parodie na žánr vánoční povídky *Jak by napsal vánoční povídku Karel Čapek, O. Scheinpflugová, Ferdinand Peroutka*.¹³ Byla sice explicitně pojmenována, aby čtenářky správně pochopily parodickou intenci, nicméně parodie čerpala ze stylu předních dobrých autorů.

A konečně významné místo měla v *Evě* bohatá kulturní publicistika, s hudební přílohou (roč. 6, 1933–1934 – roč. 10, 1937–1938; prezentovala skladby současných mladých skladatelů, např. E. F. Buriana,¹⁴ Iši Krejčího, Jaroslava Ježka), která v takové podobě a rozsahu v ostatních ženských časopisech neexistovala. Redakce získala řadu kulturních osobností: o literatuře psal Bedřich Fučík, poté psala literární rubriku Božena Benešová, po její smrti ji převzala Marie Majerová, humorné eseje psali i Karel Poláček, Jaroslav Seifert, Jiří Brdečka,¹⁵ cestopisné causerie Helena Malířová a Ivan Olbracht, dále i Jan Čep. O hudbě psal např. E. F. Burian, o gramofonových deskách „vtipně a vesele referoval“ u čtenářek oblíbený Jaroslav Křička (po němž v roč. 9 a 10 převzal rubriku dr. Václav Smetáček). Pozornost byla věnována také divadelní avantgardě (Jiřímu Frejkoví, Osvobozenému divadlu).

Pravidelnou součástí beletristického obsahu byla poezie současných moderních autorů (např. Josefa Hory i Heleny Malířové, Vítězslava Nezvala; poté v roč. 14, 1942 také např. Jiřiny Haukové).

Důležitá součást všech magazínů, výtvarná část, se přimykala ke snaze redakce propagovat moderní umění. Tak tu působili jako ilustrátoři především František Tichý či Toyen, v polovině třicátých let se na obálkách objevovaly fotografie od Františka Drtikola.

Na city nejširšího čtenářského okruhu se ovšem pamatovalo také, a to po obsahové, myšlenkové a formální stránce.

Umělecky náročné romány (a povídky) byly obklopeny konvenčnější četbou.¹⁶ Tak se tu uplatnil i model ostatních ženských časopisů otiskovat to, co se dobře prodává – byl-li to nový román, šlo o ekonomický úspěch daný zfilmováním a překlady, nikoli o literární objev. *Eva* z těchto důvodů vybrala román *I v dnešní době...* od norské autorky Sigrid Boo (roč. 5, 1932–1933).

Objevily se tu i atraktivnější žánry pro muže: kriminální a detektivní román, nicméně zde zároveň šlo o snahu naplnit žánrové konvence na vyšší úrovni. Tak např. v románu s kriminální zápletkou *Ukradená povídka* uplatnil jeho autor Karel Jaromír Beneš hru s příběhem a vyprávěním. Beneš přejal téma a první kapitolu z nedělní přílohy deníku Národní osvobození, kde zároveň začal vycházet *Příběh na pokračování* psaný kolektivně různými autory (začínal František Langer, dále pokračovali např. Josef Kopta, Karel Poláček, bratři Čapkové a další autoři) a rozvinul je samostatně dále (roč. 1, 1928–1929), přičemž do úvodu vložil autoreflexi.

Když *Eva* publikovala detektivní román (údajně na přání čtenářek), v komentáři kriticky upozorňovala na hodnoty: tak tomu bylo u románu *Zmizelý expres* od Ludvíka Wohla (roč. 10, 1937–1938). Tím vytvářela *Eva* i vlastní definici vhodného typu populární četby:

13 Příbík, J.: Jak by napsal vánoční povídku... K. Čapek, O. Scheinpflugová, Ferdinand Peroutka, neznámý redaktor jednoho večerníku, neznámý státní zaměstnanec, *Eva* 4, 1931–1932, č. 4 (70), s. 9.

14 Burian, E. F. – Hughes, L.: Blues nešťastného, *Eva* 3, 1930–1931, č. 14 (58), s. 16.

15 Brdečka, J.: Čtení o potápkách, *Eva* 13, 1941, č. 2 (267), s. 9.

16 Jenom na okraj uvedme ilustrativní příklad v žánru povídky. Vedle slavných, našich i zahraničních humoristů, Jaroslava Žáka, Sakiho, Stephena Leacocka, redakce otiskla i humoristickou povídku *Zamilovaný starý mládenec*, „přeloženou z anglického originálu“ od Maruše Kočandrové, zřejmě autorky z řad čtenářstva, *Eva* 10, 1937–1938, č. 7 (205), s. 11.

„Tedy detektivka? Ano, ovšem, redakce *Evy* se odvážila tohoto neliterárního útoku na city svých čtenářek. Neliterárního, říkáte? Ne tak docela, Ludvík Wohl, který napsal náš nový román [...], kosmopolita, zbožňující prudké slunce jihu a dobrodruhy velkého stylu, nezapře v sobě ani literáta. Píše krásně, vtipně a zajímavě. Zná své lidi i své prostředí. Miluje politické narážky. Tedy detektivní román s intelektuální patinou.“¹⁷

Podstatným jevem, jak oslovit méně náročné čtenářky, bylo ilustrování románů. *Eva* přejala z ženských časopisů způsob výzdoby konvenčních románů, které nebyly ilustrovány, nýbrž na místě ilustrací stály fotografie kostýmních modelů, bez jakéhokoli vztahu k textu. Naznačovalo se tím, že „pokud se žena chce uplatnit ve společnosti, musí mít pěkné šaty“. Takto provázely ilustrace šatečků všechny romány v *Evě* až do roč. 5 (poprvé se objevily vlastní ilustrace až u románu Karla Poláčka *Edudant a Francimor* v roč. 5, 1932–1933).

Nejdůležitější je fakt, že to redukovalo kulturní statut románů: nepřipadné ilustrace, připoutávající pozornost běžného čtenáře, spojovaly dobrou tvorbu spíše s ostatními „konzumními objekty“ než s literárními artefakty.

A konečně tvořila oporu konvenčnímu okolí částečně i publicistika. Uvedme ilustrující příklad.

Čtenářky si mohly přecíst polemiku se sentimentální literaturou, avšak odmítání německé spisovatelky Eugenie Marlittové se nevedlo z uměleckých důvodů, nýbrž z mimoliterárního aspektu konvence o věku manželů. Charakteristicky psala Růžena Utěšilová (v roč. 5, 1932–1933), sama autorka čtyř románů otiskovaných ve *Hvězdě československých paní a dívek: Proč již není Marlittová moderní*: nikoli pro „styl“ a „zastaralé sladké historie lásky“, nýbrž protože „mládí potřebuje mládí“ a Marlittové představa, že manžel má být starší, je už překonaná.¹⁸

Jenom na okraj poznamenáváme, že standardní byla i formální stránka a podoba časopisu. Jednoduchou přístupností nejširšímu čtenářskému okruhu zajišťovalo po formální stránce pevné pořadí rubrik, aby se nemuselo dlouho hledat. Zde totiž *Eva* přebrala z etablovaných časopisů pro ženy stabilní a stále umístění rubrik, které se pokusila uvolnit teprve v devátém ročníku.¹⁹

Tolik tedy o *Evě* a pokusu o originální, „chytrý“ časopis.²⁰

Na závěr konstatujeme, že na základě nekonfrontačního prolínání vznikl amalgám, který chtěl smíření, smíření protiv, „aby si každý s každým rozuměl“. To stavělo *Evu* na druhý konec spektra ženských časopisů (se středem se standardními populárními časopisy), ten neideologický, proti komunistickým časopisům, jako byla např. *Rozsévačka*, ostře útočící proti ženským populárním časopisům, zejména *Hvězdě*.²¹

17 Wohl, L.: Zmizelý expres (Redakční komentář k úvodu), *Eva* 10, 1937–1938, č. 15 (212), s. 8.

18 Utěšilová, R.: Proč již není Marlittová moderní, *Eva* 5, 1932–1933, č. 9 (97), s. 18.

19 Viz programové prohlášení redakce *Evy* na 9. ročník, *Eva* 8, 1935–1936, č. 22 (176), s. 10.

20 Na okraj poznamenáváme, že jenom výjimečně redakce osvětlila své zahraniční vzory a vazbu na cizinu. Tak psala o své „praktické“ inspiraci: po vzoru „světových ženských žurnálů francouzských a anglických“ zavedla *Eva* novinku a formu těsnějšího vztahu redakce a čtenáře: doprovod pražských a venkovských dam při nakupování i výběru kulturních podniků v Praze, jímž měla být paní Helena Sedláková (oznámení redakce, *Eva* 6, 1933–1934, č. 11 (121), s. 21).

21 Viz Šámal, P.: heslo „Rozsévačka“, *Svět literárního seriálu a nové obrázkové týdeníky 20.–40. let 20. století*. Praha 2007, s. 273–291 (rukopis).

Co je důležité, pokus *Evy* se ukázal být dosti úspěšným a výnosným, a tak *Eva* vycházela v nákladu, který rostl od 10.000 výtisků (v roč. 3)²² k 18.000 výtisků až do r. 1943.²³

Eva kombinovala literární a „neliterární“ útoky na city čtenářek. Vyplynula z toho však jedna bizarní situace, kterou redakce doslova „zabila“ román (a to zrovna ten, kterým se redakce pyšnila) – jde o fotografické ilustrace k románu *Pacientka dr. Hegla* Marie Pujmanové v průběhu třetího ročníku. Celý román ilustrovaly různé krásné modely kostýmů, šateček, rób, večerních šatů na soiree, v zásadě zařazované podle ročního období, ve kterém čísla a pokračování vycházela. Tak čtenářky četly vedle vzrušujících románových pasáží neméně vzrušující popisky fotografií:

„několik svetrů z tenké měkké vlny [...] s kapucí“ (č. 3, s. 7);

„Dva kožichy jednoduchého a elegantního střihu: první je z šedého astrachánu, druhý černý braitschvanzový“ (č. 4, s. 7);

„Anny Ondráková ve večerních šatech z růžového kreproménu. Tato fotografie získala v Německu 1. cenu za nenucené držení těla“ (č. 7, s. 6);

„Jarní klobouk kombinovaný z rýžové slámy a laku, ze kterého je celá hlava a lem střechy“ (č. 9, s. 6);

„Jarní klobouk z měkké lesklé slámy, zdobený bílou veluršifónovou stuhou. Hodí se k odpoledním a malým večerním šatům“ (č. 9, s. 7);

„Temně modrý jarní plášť, šála ve dvou odstínech modré barvy“ (č. 10, s. 7);

„Dvojice, dokonale vybavená pro tenis“ (č. 12, s. 6).

To vrcholilo u románové scény sebevraždy hrdiny, kde byl nejkrásnější model, dívka ve veselém „plážovém kompletu z červenobílého hedvábí“ (č. 13, s. 6; volně v souvislosti s tím, že toto pokračování vyšlo na první máj). Fotografií odpovídal text románu: „Ráno [...] nemohli se na Jana doklepat. [...] našli ho v bezvědomí a již chroptícího [...] Druhý den zemřel.“ V tomtéž pokračování na další stránce (s. 7) byla fotografie s popiskem: „na [...] pláži [jsou] součástky oděvu, který budete u moře potřebovat [...] koupací triko, gumová čepice [...]“.

Sledujeme tu tedy pohřeb románu. Je zřejmé, že čtenářky se spíše těšily na další pokračování a skvělé modely, namísto aby se empaticky vcíťovaly do osudů hrdinky a trápily se pro její úděl svobodné matky.

I dnešní čtenář má při četbě textu obdobný zážitek a nejspíše si z celého románu zapamatuje pacientku dr. Hegla ve veselém plážovém kompletu.

Práce vznikla v souvislosti s grantem GA ČR 405040320.

Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, Praha

22 Informace redakce in *Eva* 3, 1930–1931, č. 1 (45), s. 2.

23 Beránková, M. – Krivánková, A. – Ruttkay, F.: *Dějiny české žurnalistiky. Díl 3. Český a slovenský tisk v letech 1918–1944*. Praha 1988, s. 163.

Eva
6 Sem tam soumrakem zabzučela tmavá včela a překvapovala večer; člověk si včelu spojuje s polednem, jako drobek sluneční kůrky, jež se odloupala a oživila. Když vyšli ze sadu, kde bylo teplo jak v závoji, rozprostřela se chladná a prostovlasá vůně trávy, a bylo slyšet vlak a tekoucí vodu a psy v dálce, plseň venkovského večera v Čechách.

Pak jeli zpátky, k tmavomodrým lesům, jako daleko. Všechno se odcizilo. Mlčeli každý pro sebe, tváře zsinále prachem a soumrakem; štěrk odhazovaný vozem hrčel jak oblázky za přlivu, hodinky a manometr u šoféra strašidelně svítily, v zrcátku běžela zhasínající krajina, jak ji nechávali za sebou, zajíci zmámení reflektorem jim vbíhali do cesty, a byli by se bývali dali přejet; potkávali proti auta s dvěma nepřátelskýma očima; motocykly se podobaly hmyzům; světelné signály křížovaly tmou. Hegel vzpomínal na vojnu.

Ve vesnicích je zadýchlo teplo dobytka, vůně slámy; v Kostelcích a Chlumcích pekařští mistři budili malé souchotivé učedníky, aby zadělávali, a řezníci a holiči měli otevřeno, a jejich krámy svítily jak drobná jeviště. Pak Praha v makové mlze, se zářením neklidu. Lehká bolest hlavy od proráženého vzduchu, bzukot motoru a jara. Nechtělo se jim od sebe, ale každý měl svůj jiný, osvětlený domov.

VIII.

Karla seděla doma nad češtinou a pozorovala chvílemi, že neví, co čte. Jdeš, slunce. Stáhla roletu. Dohánění bylo moc. Šlo jí to nad hlavu.



Ulicí se ozývaly vysoké hlasy dětí nad kulíčkami a kvílely třetí rychlostí, jak kolem nich do vrchu na Hradčanech vždycky šaltovali. Vstala, vtáhla roletu dovnitř, zavřela okno a pomohlo to zase tak. Kde nechala hlavu. Bývala při věci. Vždycky jí zbývalo dost času. Bývala rychlá. Bývala, bývala. Člověk vyjde z treningu. Nemocí se hnuší zdemoralisovala.

S příjemnou leností v každém kloubu natáhla se na pohovku i s Františkem Ladislavem Kolaříkem, řečeným Kamaryt, a rozpustila myšlenky do oblíbených revírů. V pokoji bylo tmavohnědé dusno jak ve stanu a jarní moucha pořád bzučela jednu věc, vždycky z jiného kouta, a za oknem slunce pouštělo prasátka. Bylo znát, jak země se opatrně točí i s kajutou pokoje. Takhle to nešlo dál.

Někdo zvonil. Ovšem Jára. Bylo půl páté a neudělala nic.

Šla mu naproti rozcuchaná s rozpáleným tvářema.

„Jára, já jsem nešťastný člověk, já ztratila paměť, ze mě nikdy nic nebude, já nevydržím u práce.“

„Tak toho pro dnes nech. Podívej, miláčku. Co je tohle celé za nesmysl. Ty jsi nás měla poslechnout a odejet na jih.“

„Já mám jihu po krk,“ řekla Karla. „Podívej, jak je vedro. Kdy aspoň už přijde ta bouřka.“

„Jako bys nemohla udělat maturitu napřesrok. Jako by to nebylo jedno. Ale ty jsi se do toho úplně zakousla.“

„Jestli maturitu neudělám letos, já ji neudělám vůbec, já to vím.“

„Za nemoc nikdo nemůže.“

„Za nemoc nikdo nemůže, ale já snad ztratila rozum,“ a Karla se rýla prsty ve vlasech a začala zoufale štkát. Jára se pokoušel ji obejmout, ale dávala kolem sebe rány jak rejnok elektrický. Sedl si tedy na vzdálenost.

„Radši kdybys hleděla, abys byla zdravá,“ řekl s dobrotou. „Myslíš, že mě je lehké. Taky bych už tě měl rád pro sebe. Vždyť to celé je takový nemožný přechodný stav. Miláčku, to přejde.“

„To přejde. Já vím. Ty jsi hodný,“ opakovala Karla a aby se na něj nemusela dívat, schovala mu oblíček do rukávu. Život byl takový bezvýhodný.

Jára u ní seděl a domlouval jí jak dítěti, vymyslel si, jak to měl podobně —

„Co?“ řekla Karla s ostrým zájmem a zvedla hlavu.

Pokračování.

Amy Ondráčkové ve věterních látech z rážovitého krepproménu. Tato fotografie zůstala v Nítoecku I. cenu za nemoucí držení těla.

Eva
6

M. Příjmanová

PACIENTKA DRA HEGLA

Vyřkl zase tak tiše: „Co na něm máš?“

Srdce v ní bolelo: co ti tu mám vykládat.

„Já nevím,“ šeptala a přiblížila mu tvář k obličejí. Jára ucukl, jako když se spálí, vyskočil v nesnesitelné představě a chytil se oběma rukama za hlavu.

„Ty nemáš ponětí, co jsi způsobila. To je — to je zločin. Když už jsi nemyslela na mě, že jsi nemyslela na sebe! Co s tebou bude! Já to vidím před sebou, že bych to mohl malovat!“

„Dobře, dobře,“ a stála proti němu a hrála po celém těle jak závodní kůň hotový vyběhnout přeskakovat překážky „tak si to nech pro sebe! Já to nechci slyšet! Já to vím napřed! Já to umím nazpaměť! Já mám taky než jedny nervy! Je to úplně zbytečné. Není to nic platný, máš to marný.“

„To se ti zdá všechno teď. Dívej se přes trochu před sebe. Ty sama nevíš, jaká jsi ještě malá. To bude tvoje neštěstí.“

„Tak to bude moje neštěstí. Snad mám konečně taky nárok být nešťastná, ne? když zrovna chci.“

Šla k zrcadlu, rychle se připudrovala, a v hněvivém klidu sledovala kabelku a rukavice. Upravovala se velice pečlivě.

„Ty jdeš pryč?“

„Já jdu pryč.“

Pausa. Demobilisace.

„Nemohl bych počkat na tebe a vyprovodit tě?“

„Jak si přeješ.“



Jak tu čekal, vzal do ruky nešťastně lahvičku se stříbrnými pilulkami.

„Co to je agomensin?“ četl mechanicky.

„To je,“ řekla Karla „takový lék proti chudokrevnosti“ a vzala mu to z ruky.

Jára to pochopil; a přišlo mu zle. Bylo mu na nic ze světa. Kolena se pod ním roztáhla jako pod starým člověkem. To všechno — já už sem do toho nepatřím. Potom se sebral.

„Víš, Karlo,“ pronesl jako by kázal, a zastavil se před ní násilně vzpřímený, jako někdy opilý, než budou vrávorat. „Ty máš všechny možné vady. Ale vypočítává nejší, to ne. To vysvědčení ti musím dát. Ty budeš mnoho trpět v životě,“ vyslovil tak, jako by jí udílel významnější, a podal jí ruku jako při promoci.

„On je hysterik,“ pomyslela si Karla v hegllovském odporu zdravého rovného chlapa proti všemu zkroucenému, a právě touž větou, jakou to kdysi o Járovi prohodil Hegel, a jakou to za chvíli ona bude vykládat Heglovi; a při tom dobře cítila, že je to pořád Jára, a že ho zlomila; že to v něm dobře nevypadá; že by možná potřeboval, aby s ním někdo chvíli počkal. Že by třeba potřeboval znova se pohádat, moci ji odstrčit, říci nějakou nenapravitelnou surovost, a pak ji odprošovat atd., atd., co k ničemu nevede, ale přece ulevuje postiženému dělbou otravy. To bylo všechno hezké, ale měla rande v půl páté a teď bylo 4 pryč a nešťastní lidé si vyberou naschvál i nešťastnou chvíli.

„Měj se krásně, Karlo,“ pokračoval Jára namáhavě. „A děkuji ti za všechno. S bohem. Vzpomeň si někdy na mě.“ Zase se tak neptírozně vzpřímil a malými kroky, jako se svázanými nohama, jako se pohybují velmi staří lidé, vyšel z pokoje.

Karle proběhl tělem impuls, běžet za ním do předsíně a za držetí ho; že jsou dva ubožáci bludní lidé a že byl divný. Slyšela zaklapnout venkovské dveře a oddychla si, jako když vůz zajetý do bláta, který jsme namáhavě strkali, konečně se přece hne. Takhle to bylo kratší.

Mrkla na hodinky. Taxíkem to ještě chytinu. Doufáme, že nečeká před domem.

Zaplat pán bůh, nebyl tam.

* * *

Ráno na to u Křížů nemohli se na Járu doklepat. Vypáčili dveře a našli ho v bezvědomí a již chroptícího a vedle na stolku rourky po lumínalu. Vzal přílišnou dávku a všechny pokusy vzkřísiti ho selhaly. Druhý den zemřel. Lidé tvrdí, že to byla sebevražda, a rodina lidem, že nešťastná náhoda. Věděli, že poslední dobou trpěl nespavostí. Nenechal po sobě ani řádky, jak činivají sebevrazi, a tak se to nikdy nikdo z živých nedozví.

V každém případě, ubohý Jára zemřel na mládí.

XII.

„Nešťastný hoch. Ten šílenec. Hrůza. Ne, nepovídej mi to, já to nemohu slyšet. Takový libezný člověk. Co ho to napadlo. Já ho měl rád,“ nařkl Hegel svým hlasem lásky.

Plázeňový komplet pro mladou dívku z terzenobílého hedvábí.

Foto Wintorfeld.



„Myslíš,“ ubítlá ptala se Karla a upínala se k němu přízvukem aby jí to vyvracel „že se tomu dalo zabránit?“

„Co já vím,“ pronesl Hegel rozzytý. „Mnoho věcem se dá zabránit. Jenže proto musí mít člověk zvláštní čich. Talent vycítit.“

Chodil po pokoji tam a zpátky jak lev v kleci. V Karle se srovnávalo, nerado, jak s ní mluvil starý Kříž, a to byl vlastně otec toho mrtvého. „Milé dítě. Mně je také líto vás. Takový stín do života.“ Asi všechno nevěděl, jak to bylo. Ale do smrti nezapomenestarámu pánovi, že teď k ní byl hodný. Járova matka, ta jí dala vzkázat po Járově sestře, aby se neopovážila přijít na pohřeb. Karla o tom Heglovi neřekla. Nač také.

„A prosím tě,“ Hegel se před ní zastavil podobně jako otec, když ji vyslychal, kde byla, když byla u Hegla. „Ty jsi na něm nic nepozorovala? Žes ho nezadržela!“

„To jsem si nemyslela. Ne, to ne,“ a Karla škála. „Já jsem chtěla, ale já jsem pospíchala.“

„Když vy ženy vždycky někam pospícháte. Nešťastný kluk. Ten to provedl. A pro co! Má zlatá, to je těžká rána. Také pro nás dva. Pro tebe,“ opravil se. „Jaké tu teď máš postavení!“

„Bože, o mne. Já bych ho nemusela do smrti vidět, jen kdyby tu byl! Už nikdy—Hegle, Ježíš Maria, kdybych věděla, že tu ještě někde je, třeba někde úplně jinde, na jiném cípu země, ale že mu ještě svítí slunce. Co bych za to dala! Ten svět je tak velký. Jak mohl být ještě šťastný.“

„No Bože. Že nepočkal. Kolik věcí se já srovnat v životě,“ vyřkl Hegel už bez kontroly. Mluvil to z něj samo.



Tady leží na písčité pláži součásti obleku, který u nás nejvíce potřebujete a kterého nejvíce nějete. Koupací triko, gumová čepice, gumová střížka a velká nepronikavá kabelka na koupací věci. Ta čepice je docela matná, jdete-li se do moře koupat, protože mořská voda stěpuje vlasy. Ty střížky jsou docela vyztužené na pláži, kde je tak sypek pískem. Je líp chodit bosá než za každým krokem vytykávat písek ze střížek. Za to triko potřebujete, a ne jedno, alespoň dvě, jedno do vody a druhé na zvlhnutí na pláži. To do vody je nejlepší docela bílé a jednoduché. Kabelka je nepostradatelná na mořské věci. Ale v pláži je nešťastí. Obalí se jí a nikdy jí již z trika nedostanete. Ten humor není součástí garderoby, je tam pouhou dekorací — ale přijeme vám denně takového k obědu.

Eva
7

Karla se na něho dívala jak zkamenělá a netroufala si odhadnout, kolik pohrom s kolika stran se na ní valí. Když už se dopustil Jára té nepřítelosti, což jsme ho nepochovali spolu? Ale neřekla nic; a ukládaly se v ní zbytky; a to je špatné v lásce.

„Karlo,“ řekl jí Hegel s hrůzou (ale také trochu s chloubov) upřímně a sedl na pohovku k ní, „já jsem přec jednoduchý člověk. A stačí, abych se na něco jen podíval, už se to zaplácá, a do jakých přehříváních užlů. Proč to je! Co já už viděl katastrof. Mohu já za to, že jsem na světě? Karlo, ať to tak není!“

Karla mu vzala hlavu k sobě.

„Proč si lidé všechno tak berou! Že nedovedou přijímat život tak, jak je. Vždyť je to všechno tak jednoduché. Proč jsou pořád takoví zamotaní. Takoví umělí, takoví slavnostní. Já to nesnesu. — Povidal jsem ti někdy o starém Ripkovi, ne? Ten homosexuální stařík. Já tenkrát jako dítě myslel, že je blázen, a tenkrát jako primán jsem si umínil, že budu doktorem v blázninci. Miláčku! Kolik já už potkal bláznů mezi nejšťastlivějšími, pevnými lidmi. Ten klid je u lidí jen zdánlivý. Já si kolikrát myslím“ a ohlížel se skoro neklidně, „že já jsem jediný normální člověk v Praze.“

„Ty,“ řekla Karla, „ty jsi jistě moc zdravě založený člověk.“ Byla to první jedovatost, na kterou se v té lásce zmohla.

Hegel přimhouřil oči a podíval se na ní, ale neřekl nic.

Vyprávěli si o Járově, všechny jeho sympatické a dojemné rysy a chválili ho; jako by mu to bylo něco platné! Ale jim to pomáhalo.

„On,“ říkal Hegel „měl něco staromódního, vš, v tom krásném smyslu. Všechno mu ještě bylo svaté. Byl to úplně čistý člověk.“

FRANTIŠEK ZAVŘEL PROTI VŠEM

JANA KOLÁŘOVÁ

Autor, jehož osud a dílo chci následující studií připomenout, nepatří mezi známé osobnosti našich literárních dějin. Naopak, jeho jméno dnes většině lidí nic neříká a literární historie se o něm zmiňuje jen okrajově. Podíváme-li se na rozsah jeho díla, zjistíme, že František Zavřel je tvůrcem mnoha dramát a řady románů, často opakovaně vydávaných. Nezáměř o jeho dílo je možné si vysvětlit tím, že jeho umělecké kvality nebyly tak zřetelné a neprošly sítím času. Existuje ovšem mnoho literátů, kteří očividně neměli výjimečné nadání, a přesto se k nim literární badatelé vrací.

František Zavřel byl osobnost velmi kontroverzní. Hovoříme-li o kontaktech a konfliktech, je právě Zavřelova bytost ztělesněním celé řady rozporů, které se objevovaly v době první republiky, v době, jejíž kulturní a literární život nás dodnes nesmírně zajímá a fascinuje, jež však měla i mnoho disharmonických tónů. Zavřelovy názory a postoje byly polemikou téměř se všemi, kdo tvořili politický, společenský i literární horizont v Čechách, ale především v Praze dvacátých a třicátých let minulého století.

František Zavřel se narodil roku 1885 v Trhové Kamenici na Vysočině, vystudoval gymnázium v Chrudimi a práva v Praze. Od roku 1918 pracoval jako úředník ministerstva obchodu. V roce 1941 byl jmenován vrchním odborovým radou na protektorátním ministerstvu osvěty. Po druhé světové válce byl vyšetřován pro podezření z kolaborantství, což spolu se zhoršeným zdravotním stavem fyzickým i psychickým zapříčinilo, že se stáhl do ústraní. Zemřel v r. 1947.

Nejvýraznější tvůrčí stopu po sobě Zavřel zanechal na poli dramatu. Jeho hry jsou od počátku označovány jako expresionistické,¹ psal také konverzační veselohry, romány a v menší míře poezii.

Zavřelovy konflikty se odvíjely v prvé řadě z jeho politických postojů. Začteme-li se do Zavřelových pamětí s výmluvným názvem *Za živa pohřben* (1942), máme před sebou svědectví, jak Zavřel vnímal svoji roli vyvržence, téměř psance prvorepublikové kultury. V roli „jediného, jenž vidí pravdu o stavu českého národa“, a nesmířitelného polemika, si však zjevně liboval. Paměti jsou pochopitelně svědectvím v mnoha ohledech velice subjektivním, přesto výmluvným. Právnik Zavřel koncipuje své vzpomínky takřka jako vlastní obhajobu, kterou dokládá citáty z dobového tisku, recenzemi i ukázkami své poezie. Před čtenářem tak vyvstane neobyčejně deziluzivní pohled na politiku první republiky, a to především na jejího hlavního představitele T. G. Masaryka. Zavřel vnímal již samotný základ masarykovské republiky jako pochybený: „Český stát, dříve než začal existovat, byl díky Masarykovi zatížen nevyúčtovanými miliony

1 Jedná se o hry *Don Juan* (1915), *Oidipus a Iokasta* (1915), *Simson a Delila* (1915) a *Simson* (1921).

amerických dolarů na jedné a ruskou kletbou na druhé straně. Nad touto dvojí kletbou pnuly se papírové československé fráze.“²

V roce 1930 vydal Zavřel román *Fortinbras*, který okamžitě vzbudil vlnu rozhořčených reakcí. Literární kvality díla zůstaly zcela stranou zájmu kritiků. Autor ironicky prohlašoval, že chtěl pouze oživit hamletovský syžet a jakákoli podobnost se skutečností je čistě náhodná – reakce kritiků však byly podle očekávání takové, jako by napsal klíčový román. Uctíváný mocnář Claudy,³ jenž se nevybíravě zbavuje svých politických odpůrců, nemusel být ani označen na několika místech románu jako „tatíček“, aby bylo jasné, kdo se za ním skrývá. Ačkoli je Claudy nakonec svým mladým protihráčem Pavlem Danem (alias Hamletem) zastřelen, autor nedává naději na změnu poměrů „ve státě dánském“ – tedy československém, neboť marasmus národa nelze vykořenit zabitím jeho představitele. Vlády se neujímá mladý Fortinbras, plný elánu, nýbrž plíživě se vrací „claudyovská“ morálka a poměry. Pavel Dan sice neumírá jako Shakespearův Hamlet, ale definitivně opouští vlast. Všichni však odejít nemohou. „Od čeho jsem spisovatel? Díky vřele milované mateřštině jsem na věky přikován k této maličké, za to ale obratně vraždící zemi [...]. Tato malá, na mapě skoro neviditelná zemička je vzorné, vším komfortem opatřené popravistiště pro každého, kdo přechází průměr [...]“,⁴ říká neznámý spisovatel Pavlu Danovi na vysvětlenou, proč se chce vrátit z Paříže. Zavřel byl po vydání románu obžalován a penzionován, román přesto vyšel ještě několikrát.

Zavřelův odpor k masarykovskému realismu se pochopitelně neomezoval pouze na politické představitele, nýbrž zasahoval i literáty, především dramatiky. Příslůvečným trnem v oku byl Zavřelovi Karel Čapek, jehož domácí i zahraniční úspěchy pokládal za uměle vytvořené a bez hojné politické podpory nemyslitelné. Úkorně vnímal např. odsunutí své hry *Kristus* z Národního divadla r. 1936 kvůli Čapkově *Bílé nemoci*, v níž „pacifismus slaví hotové orgie“.⁵ „Z Bílé nemoci, o které prohlásil J. Vodák, že je opsána z mé Nesmrtelné milenky, uštvané a ubité pod dozorem pana Hilara, učiněna národní hra, které se kořil všechen lid. I takové očividné nesmysly jako Adam stvořitel a Matka za výtečné souhry hilarovské režie, denních listů a lidské hlouposti vyneseny do nebe, zatím co skuteční dramatici jako Hilbert, R. Krupička, Jiří Karásek ze Lvovic byli nejsurovějším způsobem umlčeni.“⁶ V podstatě jediným kritikem, jehož Zavřel uznával (a jenž také chválil jeho hry) byl zmíněný Jindřich Vodák. Zavřelovy hry vskutku bývaly (údajně z politických důvodů) často hned po premiéře staženy z repertoáru.⁷ Jindy si autor vysvětloval svůj neúspěch tím, že do hlavních rolí byli záměrně obsazováni zcela nevyhovující herci. Zavřel se sám pokládal za expresionistu, jenž byl průkopníkem tohoto směru v dramatu u nás, avšak dokázal expresionismus opustit, když jej pokládal za překonaný (a jak sám sarkasticky dodal, ve chvíli, kdy jej čeští dramatikové teprve začali objevovat). Série neúspěchů na pražských jevištích nakonec přivedla Zavřela k rozhodnutí přestat psát dramata úplně. Neučinil tak ovšem v tichosti, nýbrž s pompou zneuznaného génia, prohlášením v tisku. Ve svých pamětech cituje reakce dvou moravských periodik, která pochopila jeho prohlášení tak, jak zřejmě očekával – jako tragédii pro české divadlo. Moravská Orlice napsala: „Jistě se nenajde nikdo, kdo by chtěl pochybovat o tom, že František Zavřel je největším českým dramatikem,

2 Zavřel, F.: *Za živa pohřben*. Praha 1942, s. 39.

3 Jméno může odkazovat k římskému císaři, krutovládci Claudiovi.

4 Zavřel, F.: *Fortinbras*. Praha 1941, s. 62, 63.

5 Zavřel, F.: *Za živa pohřben*. Praha 1942, s. 141.

6 Tamtéž, s. 72–73.

7 Např. hra *Dravec* v režii K. H. Hilara.

jediným, který má právo na nesmrtelnost. A přece odchází, neboť nenalezl pochopení ani u divadla, ani u takzvané kritiky, ani u publika.“⁸

Ani druhá strana politického spektra, tedy levicově orientovaní autoři, nezůstali ušetřeni invektiv. Zavřel je odsuzoval šmahem, především mladou básnickou generaci, kterou tolik vy-zdvihoval Šalda. Mezi literáty si Zavřel volil jen takové blízkence nebo vzory, do nichž mohl projektovat své představy o tom, jaký je osud skutečných umělců v Čechách. Tomuto pojetí vyhovoval např. Jaroslav Vrchlický svou momentální pozicí jakési živoucí fosilie zašlé slávy, kterou mladá generace nepřijala. Zavřel jej ověřil oslavnou faustovskou gloriolou a zahrnul obdivem.

Zavřel velmi obdivoval Itálii, kterou opakovaně navštěvoval. Renesanční kultura stojící na základech kultury antické pro něj představovala ztělesnění svobodného ducha nezatíženého pokryteckou morálkou. Tyto názory upomenou na dalšího obdivovatele „záře helénského slunce“, Josefa Svatopluka Machara. Oba autory spojovala i skepse k charakteru českého národa a jeho perspektivám. Italské reálie, hlavně Benátky a Florencie, jsou opakovaně líčeny v Zavřelových románech, jako je např. *Hora Venušina* (1929) či *Fortinbras*.

V Zavřelových dramatech se naplno projevuje jeho fascinace mimořádnými jedinci s nevšední duševní silou a vůlí, kteří jsou schopni naplnit svůj osud i za cenu obětí na životech, včetně svého vlastního. Antická představa heroů, titánů a dalších polobohů se vtělila do Zavřelových zpodobení Caesara, Krista, Jana Husa, Valdštejna a Napoleona v dramatické pentalogii *Polobozi* (1941). V antické mytologii většina takovýchto postav zakouší okamžiky, v nichž se takřka přibližuje bohům, avšak nakonec jsou za svou *hybris* (pýchu) tvrdě potrestáni. Tragický konec však nezabavuje jejich činy velikosti, naopak jim zajišťuje nesmrtelnost. Zavřelovi vysoce individualističtí hrdinové proklamují autorovy názory na politiku, morálku, náboženství a budoucnost člověka.⁹

Další silný vliv na Zavřelovu dramatickou tvorbu měla nietzscheovská představa o nadčlověku. Jeho hrdinové nemohou být pochopeni, neboť prošlapávají novou cestu vývoje člověka, a ač mohou být zničeni, směr této cesty je nevyhnutelný. V trojici dramát, která byla roku 1937 společně vydána pod názvem *Heroika*, se objevují Kristus, Hus a Nietzsche.

Zavřelovy sympatie ke krajní pravici jej postupně přivedly až k otevřeným sympatiím s fašistickou ideologií, v níž viděl jednak naplnění svých vizí o jediném možném vývoji člověka, jednak jedinou alternativu k levicové nákaze, která zasáhla veškerý kulturní svět v Československu. V tvorbě se tyto Zavřelovy postoje nejvíce projeví především v dramatech *Valdštýn* (1940) a *Caesar* (1941), a také ve sbírce *Před koncem* (1933; přeprac. pod názvem *Pozdrav od Borovce*). Ostatně jeho otevřené antisemitské názory jej přiváděly k dalším konfliktům; a když *Přítomnost* a *Rozvoj* napsaly, že Zavřel má židovské předky, žaloval je a dokládal šestnácti rodnými listy svých předků, že Židem není.¹⁰

Básnická tvorba Františka Zavřela byla sporadičtější a měla zpočátku charakter útočných, převážně politických epigramů, jimiž navazoval na tradici Karla Havlíčka (k němuž se hlásil také jako ke krajanovi) či Jiřího Haussmanna. Až teprve další životní „konflikt“ podnítil vznik

8 *Moravská Orlice*, roč. 79, 31. 5. 1941. Na Moravě byla Zavřelova dramata přijímána s větším pochopením než v Praze. Např. 6. 4. 1940 měla v Brně velký úspěch jeho hra *Valdštýn*.

9 Viz charakteristika v akademických dějinách české literatury: „Nad historickou realitou převažuje ve všech těchto – divadelně nikoliv neúčinných – historických hrách dialog kategorických příkazů a jednostranné proklamace individualistického titánství.“ *Dějiny české literatury IV*. Praha 1995, s. 425.

10 Zavřel, F.: *Za živa pohřben*. Praha 1942, s. 38.

celé básnické sbírky. Zavřelův vztah k náboženství byl zjevně ambivalentní. Pravidelně kostel nenavštěvoval, sám uváděl, že objevil krásu a mystičnost těchto staveb až při návštěvách Itálie a Francie. Tento obdiv byl však rozhodně artistní, nikoli náboženský. Akceptoval však smysl Kristovy oběti, v níž viděl sílu postavit se zlu, jak dokládá v dramatu *Kristus* postava Satana jako Kristova protihráče. Křesťanství ovšem vnímal jako něco, co je již zcela vzdálené étosu svého zakladatele, a křesťanskou morálku jako destruktivní. Boha papírových frází a bezduché zbožnosti pokládal bezpochyby, stejně jako Nietzsche, za mrtvého. Ideový eklekticismus, vlastní mnoha nejen prvorepublikovým intelektuálům, byl podle všeho i Zavřelovou „konfesí“.

Zavřelův konflikt s Bohem však nabyl zcela osobního rázu, když v roce 1938 jeho přítelkyně Milada Pakúrová onemocněla a zřejmě i v důsledku špatné diagnózy mozkového nádoru zemřela ve velkých bolestech. Tato absurdní smrt bolestně vyhrotila Zavřelův pocit hluboké životní deziluze a jeho zklamání se přetavilo v nenávistný protest proti údajně milujícímu vládci vesmíru, jenž si však ve skutečnosti zlovolně zahrává s bezbrannými lidmi a jejich osudy. Výsledkem byla sbírka veršů nazvaná *In memoriam* (1938), uvedená citátem z Horatia „Exegi monumentum aere perennius“. Tento pomník patřil Miladě Pakúrové. Zavřel zůstal věrný své sevřeně, úsporně epigramatické formě. Ani v poezii neopouští expresivní patos, přesto verše této sbírky působí daleko životněji a opravdověji než velikášské proklamace jeho dramatických hrdinů. Snad proto, že za nimi stojí skutečný prožitek, autentický zápas o vyrovnání se s bolestí a ztrátou blízkého člověka. Za blasfemickými výkřiky proti Bohu cítíme Jobovu touhu po odpovědi. Takto básník apostrofuje Boha v jedné z básní sbírky (kterou cituje Josef Škvorecký jako motto jedné z kapitol svého románu *Příběh inženýra lidských duší*): „Ty, jehož ruka všechno velké drtí, / ty, který odsuzuješ k smrti / mládí a ducha, ne však zločin podlý, / ty, jehož oko s potěšením prodlí / na mukách nevinného, na úspěších / lotrů a vrahů, kurev, na veteších / zločinných politiků, na peleších / všech gangsterů neporazitelných, hle, má víra: / Buď proklet, Al Capone všehomíra!“¹¹ Podobně též v básni *Osud*: „Blátem poházel mou hlavu. / V šílenecké závratí / kreténům dal vavří. Pro zábavu / všemocného p. t. davu. / Vzal mi víru, vzal mi slávu. / Jak mi mohl tebe nechat!“¹² Nietzscheův nejznámější výrok je citován a pak rozvíjen v básni: „Já myslel na pomstu, já, dvakrát bláhový / v svém zprahlém mozku neměl jinou snahu / než pohleděti ve tvář svému katovi / a vy jste zatím mrtev, starý vrahu.“¹³ Tento typ básní se střídá se vzpomínkami plnými něhy, hořkost se mísí s lítostivým pocitem marnosti. Básník si jde pro útěchu do „své“ antické mytologie a italské renesance, a do básní vkládá motivy Orfea, Danta a Beatrice, Michelangelovy Vittorie Colony. Někdejší spory a konflikty se nyní jeví jako žabomyší války: „Napsal jsem několik tragedií, / čeští pitomci po nich plijí. / Tuto poslední nepíši. Pouze žiji.“¹⁴

Sbírka se dočkala na autorovy poměry nebyvale vstřícného přijetí, jmenovitě od literátů Jiřího Karáska, jenž byl Zavřelovým přítelem a po přečtení knihy Zavřelovi věnoval verše: „Můj básníku, jež zkrušil žalu cit, / tvých veršů cítím tajuplnou slávu- / tys na vrcholu, kam chceš ještě jít? / Kdo půjde s tebou světa toho tmou, / až budeš dávno mrtvý, skloní hlavu: / Příteli, bratře, bolest tvá je mou...“¹⁵ Slova chvály zazněla též od Jakuba Demla, a také od Arna Nováka a Jindřicha Vodáka, jenž napsal: „Rouhač? Buřič? Posupný útočník? Zavřel snad ani

11 Zavřel, F.: *Verše o lásce a smrti*. Praha 1941, s. 17

12 Tamtéž, s. 17.

13 Tamtéž, s. 20.

14 Tamtéž, s. 43.

15 Tamtéž, s. 6.

sám neví, jakým je uvnitř útlým, citlivým a křesťanským člověkem, zrozeným k tiché pokoře a zbožnosti... Ale nejkrásnější je ovšem sama básnická stránka Zavřelových smutečních veršů. Cituje-li Huga, Goetha (nejčastěji), Danta, neznamená to u něho, že je napodobí, jeho básnické truchloverše nejsou vůbec básněmi [...], nýbrž podle původního určení namnoze jen epigramatickými denními zápisky, poznámkami, výšlehy myšlenky, vzpomenuť. [...] Umění tolik, tak rozmanitého a rozlišného, že zaměstná víc než obsah. Dramatik!“¹⁶

Po třech letech truchlení po Miladě Pakůrové se objevila v Zavřelově životě nová žena, kterou osudově, téměř nadpřirozeně, vnímal jako bytost, již mu poslala mrtvá Milada. Jeho životní pocity, zhuštěny opět do veršů,¹⁷ prodělaly obrat směrem k nové naději. A s ní se vrátila i víra; Zavřel se dokonce Bohu „omluvil“ za své dřívější rouhání. Memento mori vystřídalo memento vivere.

S trochou patosu lze na tomto místě konstatovat, že opouštíme básníka v okamžicích relativního štěstí. Nebylo v žádném případě trvalé.

Zavřel napsal ve svých pamětech: „Budoucnost mi dá slávu, kterou mi odepřela, bohudíky, přítomnost.“¹⁸ Toto autorovo prorocké přání se nenaplnilo. O konci jeho života se zmiňuje prozaik Jan Žáček v autobiografickém eseji *Klíče*: „František Zavřel umřel trapně, našli ho snad v roce 1946 nebo 47, už si nepamatují, polozmrzlého a vyhladovělého na lavičce u Wilsonova nádraží. Předvčerejšího elegána, dandyho, doktora práv, vášnivého skandalistu vždy ve skvěle padnoucích oděvech od nejlepšího krejčího odnesli umírajícího k Milosrdným bratřím.“¹⁹

Spekulovat, jaké by byly další Zavřelovy osudy, je bezpředmětné. Byl listopad 1947 a v naší zemi nastávaly časy, jež nebyly o nic lepší než ty, v nichž František Zavřel prožil svůj život, a otvíraly prostor dalším konfliktům, stejně bolestným a dramatickým.

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

16 Zavřel, F.: *Za živa pohřben*. Praha 1942, s. 172–173.

17 Vydal sbírku *In memoriam* znovu v rozšířené podobě pod titulem *Verše o lásce a smrti* (1941). Na závěr připojil nové texty, inspirované vztahem s Helenou.

18 Zavřel, F.: *Za živa pohřben*. Praha 1942, s. 199–200.

19 Žáček, J.: *Klíče. Román prozaika*. Olomouc 2006, s. 73.

RIMBAUD, TRAKL A JEJICH PŘEKLADATELÉ – PŘEKVAPIVÁ PARALELA K ÚLOZE A VLIVU PŘEKLADATELE VE VÝVOJI A RECEPCI MODERNÍ POEZIE

RADEK MALÝ

Historie překládání poezie je téměř ve všech moderních evropských kulturách historií vzájemných inspirací, vyrovnávání se s cizími vzory a kulturního obohacování, ale také historií nedorozumění a omylů. Je to přirozeně dáno rozpolcenou umělecko-exaktní podstatou celé disciplíny. I taková setkání založená často na náhodě se leckdy s odstupem prokázala jako inspirativní, ne-li zásadní pro směřování literárního vývoje v určitém jazyce – vzpomeňme například, co jen způsobily predadaistické verše Christiana Morgensterna díky četnosti a různosti překladů i osobitosti překladatelů v české poezii. Díky nim je Morgenstern v České republice skoro známější než ve své vlasti a výrazy jako „košilela“ či „Lalulá“ zdomácněly i v české popmusic.

Budu se věnovat dvěma jiným básníkům, kteří stáli u zrodu moderní evropské poezie a jejichž překladatelé vykonali pro svůj jazyk službu z pohledu odborníka téměř medvědí, ve svém uměleckém důsledku však heroickou a ceněnou. Chtěl bych poukázat na jistou pozoruhodnou paralelu mezi tím, kým a jak byli poprvé přeloženi francouzský básník Jean Arthur Rimbaud do němčiny a rakouský básník Georg Trakl do češtiny a jaké mělo toto jejich uvedení následky.

Dvě básně Jeana Arthura Rimbauda (1854–1891) byly sice v německém překladu Otto Reutera uveřejněny už v roce 1898 v časopise *Die Gesellschaft*,¹ ale už následujícího roku v časopise *Pan* vycházejí první rimbaudovské překlady z pera tehdy sotva dvacetiletého Karla Klammera. Ty se později měly stát milníkem veškeré básnické produkce z německého jazykového prostředí. Zdůrazňuji: Klammerovy překlady z Rimbauda, nikoli Rimbaudovy básně samy o sobě.

Karl Klammer (1879–1959), rodák z Vídně a v civilním životě plukovník rakouské c. k. armády, vedle Jeana Arthura Rimbauda překládal (s menším ohlasem, ale v podstatě stejnou metodou) i verše Francoise Villona a Maurice Maeterlincka a přes pozehnáný věk, jež dosáhl, spadá svým významem plně do prvního desetiletí dvacátého století. Vedle překladatelské činnosti psal i vlastní verše, které však svou kvalitou nijak nevybočovaly ze soudobé básnické produkce. Vlastní psaní a nedostatek zkušeností byly i důvodem, u překladatelů poezie nijak neobvyklým, proč začal překládat francouzské básníky. V sedmnácti letech zápolil s Verlainem, přes nějž se dostal i k Rimbaudovým veršům, tehdy ještě v evropském měřítku

1 Jde o texty *Oraison du soir* a *Les Premières Communions IV*.

zdaleka ne doceněným autorem. Z jeho vlastního vyprávění se dovídáme i něco o způsobu, jakým se Rimbaudova poněmčení ujal: „Bylo těžké vyznat se v jeho Alchymii slova a v jeho pocitech, aby se jim v němčině dalo naslouchat alespoň z poloviny tak jako originálům. Ale na druhou stranu bylo i nádherné ztrácet se v oné bujně nespoutanosti obrazů a barev.“²

Klammer zde nepřímou formuluje stěžejní rozpor, se kterým se potýká každý překladatel beletrie, poezie pak ve zvýšené míře: rozpor mezi tím, jak zachovat obsahovou i formální věrnost originálu a jak přitom – a přesto – zprostředkovat jedinečný účinek poezie, který s obsahem nemusí nijak souviset. Každá národní literatura si na základě tradic a prozodických vlastností svého jazyka tyto hranice stanoví individuálně, nikoli mechanicky: tak se například setkáme s tím, že překlad rýmovaného Goethova *Fausta*, který do francouzštiny přeložil Gérard de Nerval nerýmovaně, de facto prózou, ačkoli francouzština rýmovat může a umí, byl i samotným Goethem vysoce hodnocen; zatímco překládat rýmované Rimbaudovy verše např. právě do němčiny nerýmovaně by bylo více než odvážné.

Čeština potom jako jazyk, který se prostřednictvím kvalitních překladů, často opakovaných u jednoho textu či autora, vždy vyrovnávala s tzv. velkými literaturami a „doháněla“ vývoj ve světě, klade na své překladatele mnohem větší nároky než jiné jazyky. Na základě dlouhé a bohaté tradice překládání poezie do češtiny ve spojení s prozodickými vlastnostmi češtiny a jejím bohatým a stylisticky diferencovaným rýmovým slovníkem lze právem očekávat více než v jiných literaturách, že překlad básně bude opravdu uměleckým překladem, nikoli „variací“, „volným přebásněním“ či „převodem“, s kterýmižto označeními hraničícími až s alibismem se lze někdy setkat.

Obzvláště na rýmovaných básních a hodnocení jejich překladů se pak projeví tradice a úzus jednotlivých národních literatur a kultur, což lze demonstrovat i na příkladech ze současnosti a není třeba poukazovat na minulá staletí. Vychází-li v současnosti v Německu dvojjazyčně souborné dílo Vladimíra Holana v překladu Urse Heftricha, je vnímáno spíše jako rarita a podivuhodnost, že překladatel zachovává Holanův rým. Patrně nejčinnorodější zprostředkovatelka české literatury, nejen poezie, do němčiny, vídeňská bohemistka Christa Rothmeier, se rýmu v překladu rýmovaného českého verše cíleně vyhýbá s odůvodněním, že se jedná o nepřenosnou, specificky českou záležitost a že rým není v současné německé poezii živý – a s tímto názorem není v německé jazykové oblasti zdaleka jediná.

Než zpět ke Karlu Klammerovi a jeho překladům z Rimbauda. Povzbuzen slovy Richarda Dehmela, který pochvalně komentoval jeho první překlady, rozvíjí v ústraní vojenské služby dále svou překladatelskou metodu i počet přeložených básní. Klíčovým je pro něj, potažmo i – byť se závažnost tohoto faktu dodnes málo zdůrazňuje – pro veškerou německou poezii, rok 1907. V něm vycházejí kromě řady časopiseckých překladů knižně Klammerovy překlady z Villona, ale především svazek s názvem *Arthur Rimbaud. Leben und Dichtung* (*Arthur Rimbaud. Život a dílo*), výbor z tvorby Arthura Rimbauda zahrnující přibližně polovinu jeho díla a uvedený obsáhlou životopisnou studií Stephana Zweiga. Ten vyšel pod průhledným překladatelským pseudonymem K. L. Ammer. Tento K. L. Ammer se prostřednictvím svých osobitých překladů z Rimbauda stal iniciátorem jedné výrazné odnože celé literární epochy, německého expresionismu. Tato odnož vycházela ze symbolismu, který se v německé poezii prakticky omezil na specifickou tvorbu Stefana Georga či Rainera Maria Rilkeho, a z pocitů, jimiž literární vývoj obohatila dekadence. Kniha překladů Arthura Rimbauda se stala ve své době

2 Grimm, R.: Ein Wegbereiter. In: *Strukturen. Essays zur deutschen Literatur*. Göttingen 1982, s. 126.

kultem, byla záhy rozebrána, dočkala se dvou dalších vydání a stála u zrodu poetik mnoha německých básníků. Z těch nejvýznamnějších jmenujme dva: Georg Heym (1887–1912), básník německého velkoměsta, a Georg Trakl (1887–1914), básník rakouského venkova.

U prvního z nich se rimbaudovský, ale např. i baudelairovský vliv omezuje na několik klíčových motivů a na formu verše; v případě Georga Trakla, básníka tradičně uznávaného jako svěbytného zástupce expresionismu originálního poetického ducha, který zásadním způsobem ovlivnil nejen rakouskou, ale např. i českou poezii, při podrobném pohledu s překvapením zjišťujeme, že Klammerovy překlady z Rimbauda nejenže originalitu Traklova talentu iniciují, ale že prostřednictvím desítek doslovných i volněji chápaných citátů v Traklově básnickém díle vstupují do zcela nového, nečekaného kontextu, jímž pak mohly působit dále. A je jen zásluhou Traklova básnického génia, že (nijak neskrývané, ale zároveň soudobými čtenáři netušené) vlivy jiných básníků (vedle Rimbauda např. Friedrich Gottlieb Klopstock, Nikolaus Lenau, Friedrich Hölderlin, Novalis, Georg Büchner, Jakob Wassermann, Paul Verlaine, Charles Baudelaire a jiní) přetváří ve své poezii v jedinečnou syntézu originálních interpretací odvozených inspirací, která vnáší do moderní poezie jako takové poprvé v takto ucelené podobě popření tradičního požadavku básnické originality, a zároveň tento požadavek maximální možnou mírou relativizuje.

Rimbaudův vliv na Trakla zaznamenal už v roce 1925, tedy poměrně záhy, Adolf Menschendorf, který nachází především doslovné citáty z Klammerových překladů u Georga Trakla, jejichž již jen pouhý výčet je vyčerpávající.³ Důsledněji a důkladněji si širších souvislostí mezi Rimbaudem a Traklem, lépe řečeno mezi Klammerovými překlady Rimbauda a Traklem, všimá Reinhold Grimm, který zároveň poprvé pojmenovává význam Klammerových překladů pro německou poezii.⁴ První badatel si kupodivu nepokládá otázku po kvalitě Klammerových překladů z Rimbauda – ačkoli už tehdy existovaly překlady Paula Zecha a záhy k nim přibýly další z pera Alfreda Wolfensteina. Reinhold Grimm už si takovou otázku klade – stejně jako všichni, kdo se Rimbaudovou recepcí v německém prostředí obecně zabývají – a stejně tak dochází k nutné odpovědi, že Klammerovy překlady z Rimbauda nelze přes jejich dopad na německou literaturu, přes jejich řemeslnou suverenitu a uhrančivou sugesci považovat za umělecký překlad v pravém slova smyslu, ale označuje je přílehlavým termínem „freie Nachdichtung“ čili „volné přebásnění“. Jdeme ještě dál: současný průměrný čtenář Rimbauda v originále neznalý ohlasu, jakého se Klammerovým překladům dostalo, zato znalý německého jazyka, nesporně by tyto překlady označil za špatné. Objevují se nesrovnalosti na rovině formy – Klammer v podstatě volně zachází s metrem a rýmovým schématem Rimbaudových básní psaných ve vázaném verši – i na rovině obsahu. Někdy posouvá vyznění celého verše, ba celé sloky. Není tak tomu proto, že by neuměl dostatečně francouzsky, ale proto, že chtěl docílit stejného dojmu, jakým na něj Rimbaudovy verše zapůsobily – a kvůli kvalitnímu rýmu často obětoval jinou složku verše, obsahovou. Zato převody Rimbaudových básní v próze jsou jasným důkazem Klammerova překladatelského talentu; nejsou svázány rýmovou strukturou, dává překladatel prostor své invenci a vytváří originální, nicméně adekvátní podobu těchto textů v němčině. Zejména tyto Klammerem přeložené básně v próze se staly zdrojem pozdějších Traklových „přejímků“. Trakl tedy Rimbauda vnímá skrze poněkud pokřivené zrcadlo Klammerových překladů, a pokud přejímá citáty, potom tak činí včetně omylů, jichž se Klammer jako překladatel dopustil.

3 Menschendorf, A.: Trakl und Rimbaud. In: *Klingsobr II* (1925), s. 93.

4 Grimm, R.: Georg Trakls Verhältnis zu Rimbaud. 1959. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 9, s. 288–315; Grimm, R.: Ein Wegbereiter. In: *Strukturen. Essays zur deutschen Literatur*. Göttingen 1982, s. 124–145.

Je paradoxní, že to, co dnes čtenáři poezie vnímají jako specificky traklovské motivy a metafor, v mnoha případech pochází právě od Rimbauda, respektive od Karla Klammera a od způsobu, jakým Rimbaudovy verše přeložil do němčiny. Jmenujme dva příklady za všechny:

Za typicky traklovský slovní obrat lze bezesporu považovat slovní spojení „sanfter Wahnsinn“, které u Trakla vytváří téměř epiteton constans – a přesto je překladatelé do češtiny překládají pokaždé jinak: Bohuslav Reynek jako „pokojné šílenství“,⁵ „měkké šílenství“,⁶ „líbezné šílenství“⁷ a Ludvík Kundera potom překládá jako „hebké šílenství“,⁸ „lahodné šílenství“⁹ i jako „jemné šílenství“¹⁰ (jak vidět, nacházíme zde šest českých přívlastků pro vyjádření jediného německého termínu; to by nevadilo do té míry, pokud by tento přívlastek u Trakla nebyl pevně vázán na jediné substantivum). Slovní spojení „sanfter Wahnsinn“, které Trakl v mnoha variacích v různých básních opakuje, má svého předchůdce v Rimbaudově básni *Ophélie/Ofélie*, v jejímž sedmém verši zaznívá v originále „douce folie“¹¹, tedy doslova skutečně víceznačné „sladké, něžné, jemné, lehké šílenství“ či „bláznovství“. Klammer je překládá právě jako „sanfter Wahnsinn“¹², nicméně až u Trakla opakovaným a systematickým užitím nabývá povahu symbolu a takto je třeba s ním nakládat i v českém překladu. Z českých překladů tohoto spojení u Rimbauda jmenujme tyto: „sladké melodie šílenství“ u Františka Hrubína¹³ (přičemž slovo „melodie“ do překladu proniklo zjevně především kvůli nutnosti nalézt rým na klíčové jméno „Ofélie“) a „tiché šílenství“ u Svatopluka Kadlece.¹⁴ Vítězslav Nezval jakožto zastánce volného přebásnění se tomuto slovnímu obratu úplně vyhýbá a Rimbaudovy verše „Voici plus de mille ans que sa douce folie / Murmure sa romance à la brise du soir“, tedy doslova „Už víc než tisíc let její sladké šílenství / šeptá svou romanci večernímu větru“, překládá jako „Už víc než tisíc let tu její nostalgie / zpívá svou romanci mlhavé pasece“.¹⁵

Zatímco tento příklad demonstroval správný Klammerův překlad, následující již operuje se zkrácením, které se však pro Trakla ukázalo jako nosné a inspirativní:

V závěru Rimbaudovy básně v próze *Les Ponts/Mosty* najdeme slovní spojení „des bouts de concerts seigneuriaux“,¹⁶ doslova „zakončení, úryvky panských koncertů“, které Klammer nepochopitelně a nesprávně překládá jako „Endakkorde von Kammerkonzerten“,¹⁷ tedy doslova přeloženo „konečné akordy komorních koncertů“. Překladatelé Rimbauda do češtiny toto místo překládají správně jako „útržky panských koncertů“ (Vítězslav Nezval)¹⁸ či „úryvky panských koncertů“ (Aleš Pohorský).¹⁹ U Trakla se tento – od Klammera, nikoli Rimbauda – převzatý termín „Endakkord“ objevuje hned dvakrát, v básni *Kleines Konzert/Malý koncert* ve verši

5 Trakl, G.: *Básně Jiřího Trakla*. Stará Říše 1917, s. 38; Trakl, G.: *Šebastian v snu*. Vyškov 1924, s. 59.

6 Trakl, G.: *Básně Jiřího Trakla*. Stará Říše 1917 s. 59.

7 Tamtéž, s. 81.

8 Trakl, G.: *Šebastián ve snu*. Třebíč 1995, s. 86.

9 Tamtéž, s. 120.

10 Tamtéž, s. 178, 64.

11 Rimbaud, A.: *Poésies – Une saison en enfer, Illuminations, Oeuvres diverses*. Paris 1981, s. 70.

12 Rimbaud, A.: *Leben und Dichtung*. Leipzig 1921, s. 148.

13 Rimbaud, A.: *Básně*. Brno 1956, s. 16.

14 Rimbaud, A.: *Výbor*. Praha 1959, s. 15.

15 Rimbaud, A.: *Dílo J. A. Rimbauda*. Praha 1930, s. 27.

16 Rimbaud, A.: *Poésies – Une saison en enfer, Illuminations, Oeuvres diverses*. Paris 1981, s. 224.

17 Rimbaud, A.: *Leben und Dichtung*. Leipzig 1921, s. 241.

18 Rimbaud, A.: *Dílo J. A. Rimbauda*. Praha 1930, s. 174.

19 Rimbaud, A.: *Sezóna v pekle. Iluminace. Dopisy v mladosti*. Praha 2003, s. 61.

„Narziß im Endakkord von Flöten“²⁰ a v hymnu *Psalm/Žalm* ve spojení „Endakkorde eines Quartetts“.²¹ Bohuslav Reynek jej v prvním případě překládá poněkud volně jako „závěrečné znění“,²² v druhém případě pak správně jako „konečné akordy“,²³ Ludvík Kundera v obou případech zachovává správné znění „konečný akord“.²⁴ U Rimbauda i Trakla se tedy původně jedná o totéž slovní spojení, jehož interpretace se však v důsledku několikanásobného překladu a především v důsledku zásahu překladatele Karla Klammera rozštěpila několika různými směry.

Na Traklově fascinaci Klammerovými překlady Rimbauda je pozoruhodné, že Trakl sám francouzsky uměl a lze mít za prokázané, že se s Rimbaudovými texty později seznámil i v originále a mohl si tedy být vědom osobitosti Klammerova přístupu. Přesto v něm až do konce jeho tvůrčího vzepětí utkvěl právě Klammerův jazyk – jako by mu ve smyslu rimbaudovské „alchymie slova“ nešlo ani tak o přesný význam veršů, ale o pocit, nezávislý na přesném slovním významu; slova sama se stávají pouhou materií, libovolně kombinovatelnou. To, co se často u Trakla chápe jako halucinační vize způsobená drogovým opojením, je ve skutečnosti rafinovaná, plně racionální nutková činnost hledání výrazu nikoli ve slovech, ale kdesi za nimi.

Byla-li v předchozích odstavcích pro reflexi básnického díla v jiném jazyce prostřednictvím umělecky sice působivého, nicméně z odborného pohledu neuspokojivého překladu použita metafora křivého zrcadla, ponechejme si ji i pro výklad o tom, kým a jak byl Georg Trakl poprvé přeložen do češtiny a s jakým ohlasem se tyto překlady setkaly. Čeština byla vůbec prvním cizím jazykem, do něž byly Traklovy verše (a to již čtyři roky po vyjití Traklovy prvotiny *Gedichte*, v r. 1917) převedeny. Kromě tohoto primátu není rovněž zanedbatelný počet českých překladatelů, kteří se s Traklovými verši pokoušeli vypořádat. Na prvním místě je třeba jmenovat Bohuslava Reynka, autora onoho prvního překladu do češtiny, dále pak Ludvíka Kunderu, který v šedesátých letech přeložil a uspořádal Traklovo dílo téměř beze zbytku. Překlady Trakla se dále zabývali Zbyněk Hejda, Ivan Slavík, František Nechvátal, Otto František Babler, Vladimír Holan, Jan Zahradníček, Ivan Blatný, Jan Alda, Jaroslav Bednář, Jan Grmela, Jiří Mulač, Růžena Žižková, Ivan Wernisch a Radek Malý. Hejdovy, Slavíkovy, Holanovy, Bablerovy a Wernischovy verze překladu vyšly knižně ve výběrech z jejich překladů, překlady ostatních překladatelů (někdy jde jen o jedinou báseň) nalezneme roztroušeny po časopisech.²⁵

Existují však ještě jiné vazby české literatury k poezii Georga Trakla. Jedná se o vztahy přímé či nepřímé inspirace některých básnických děl, jednotlivých básní nebo próz Traklovým dílem či životním osudem. Četnost a prakticky kontinuální výskyt takovýchto děl až do současnosti dokazuje, že tato fascinace některých českých básníků Georgem Traklem, byť mnohdy jen chvilková, není jevem nahodilým. Na počátku zaujetí českých básníků pro Georga Trakla stojí právě Reynkovy překlady Traklových sbírek *Gedichte* a *Sebastian im Traum*.

Bohuslav Reynek první Traklovu sbírku *Gedichte* pod názvem *Básně Jiřího Trakla* přeložil již r. 1917. Druhá Traklova sbírka *Sebastian im Traum*, která vyšla v Německu roku 1915, byla

20 Trakl, G.: *Das dichterische Werk*. München 1998, s. 25.

21 Tamtéž, s. 32.

22 Trakl, G.: *Básně Jiřího Trakla*. Stará Říše 1917, s. 43.

23 Tamtéž, s. 61.

24 Trakl, G.: *Šebestián ve snu*. Třebíč 1995, s. 61 a s. 95.

25 Poslední knižní vydání Traklových básní v češtině je z pera překladatele Radka Malého: Trakl, G.: *Podzimní duše*. Praha 2005.

Reynkem rovněž záhy přeložena a vyšla – stejně jako *Básně* – v nakladatelství Dobré dílo Josefa Floriana roku 1924 pod názvem *Šebastian v snu*. Jak bylo u Dobrého díla zvykem, obě knížky vyšly stranou zájmu kulturních center a v nevelkém nákladu. Přesto si však našly své čtenáře a vzbudily zaslouženou pozornost i mezi „básníky z center“.

Posuzujeme-li Reynkovy překlady dnes, dospíváme ke spíše rozporuplným závěrům – na jedné straně stojí cena objevitelského činu českého básníka a překladatele, který k nám tak záhy uvedl dílo, jež se ukázalo být pro českou literaturu tak inspirativním; na straně druhé nelze nevidět některé polemické kroky, ale i nedostatky, přehlédnutí či dokonce chyby, jichž se Reynek dopustil. Ludvík Kundera píše v předmluvě k vlastním překladům básní Georga Trakla o Reynkových překladech následující: „Reynkovy překlady jsou opravdu úrovně velmi rozkolísané, jsou tam místa přeložená velkolepě vedle míst zcela nezdařilých. Tam, kde Reynek překládá Traklův volný verš (tedy zvláště v *Šebastianu v snu*), jsme svědky urputného hledání českého ekvivalentu pro Traklův zvláštní jazyk, tam se s ním Reynek rve a co na tom, že se nejednou nestrefuje. Jisté je, že ani slabá a nejslabší místa Reynkova překladu nejsou s to potlačit nebo zrušit Traklovu básnickou velikost. To je stará překladatelská zkušenost: i pod nedokonalým překladem prozařuje básník, je-li veliký. A velicí básníci se u nás vždy zprvu dočkávali spíše pohotově informativního překladu, a pak teprve následovaly další pokusy. To má být tedy jistá rehabilitace Reynkovy práce: uvedl k nám velmi záhy velkého básníka a on tu našel spřízněné duše.“²⁶

Není však třeba chodit do „poučené současnosti“, abychom se dopátrali soudobé reflexe Reynkových překladů. Už Vítězslav Nezval, který Trakla na rozdíl od Kundery nikdy nepřekládal, se o Reynkově práci vyjadřuje v souvislosti s Halasovou druhou básnickou sbírkou *Kohout plaší smrt* (a pro ni užitým nelichotivým termínem „traklovština“) dokonce velmi odmítavě, uváděje přitom již r. 1930 ve své kritice poprvé,²⁷ podruhé pak na II. sjezdu československých spisovatelů v r. 1956 ještě otevřeněji do vzájemného vztahu Georga Trakla, Bohuslava Reynka a Františka Halase: „Naše generace rozvíjela obraznost, v svém optimismu milovala harmonii. Halas v snaze o původnost a také pod vlivem Georga Trakla, rakouského básníka, který zemřel v mládí a jehož verše, velmi temné a prosycené syrovostí, překládal Reynek, katolický básník, který prožil víc než půl života ve Francii, kde zapomněl česky, češtinou víc než polámanou, převzal s pesimismem a pochmurností Trakla i Reynkovu řeč. Pokládal jsem Halasovu přemíru kakofonie téměř za organickou vadu [...]“²⁸ V této nespravedlivé a jistě i ideologicky podmíněné kritice najdeme několik závažných souvislostí – Nezval zde spojuje Bohuslava Reynka-básníka s Bohuslavem Reynkem-překladatelem, obojí pak považuje za důležitý inspirační zdroj Halasových veršů.

Víme, že Bohuslav Reynek začal překládat velmi brzy, prakticky ve stejné době, kdy začal psát vlastní verše. Podstatnou úlohu při jeho překladatelské aktivitě (i při jeho vlastní básnické tvorbě) sehrála postava staroříšského vydavatele Josefa Floriana, který mladého talentovaného autora k literárním činnostem podněcoval. Své první verše Reynek posílal do Moderní revue a vůči jejímu okruhu autorů, zejména však vůči monumentálnímu dílu Otokara Březiny, se, stejně jako mnoho příslušníků jeho generace, chtěl svou poetikou vymezit. Tato skutečnost je jednou z příčin, které spoluutvářely zvláštní jazyk Reynkových básní, onu češtinu podle

26 Trakl, G.: *Šebastián ve snu*. Třebíč 1995, s. 31

27 Halas, F.: *Krásné neštěstí*. Praha 1968, s. 41–42

28 Nezval, V.: *Dílo XXVI. Eseje a projevy po osvobození (1945–1958). O některých problémech současné poezie*. Praha 1976, s. 318.

Nezvala „víc než polámanou“. Avšak je třeba zdůraznit fakt, že na tomto utváření mohl jen pranepatrnou roli sehrát vliv cizích jazyků, tedy Nezvalem připomínaná francouzština. Reynek sice strávil ve Francii řadu let (první pobyt se datuje do let 1911–1912), ve větší míře tam však pobýval až později, nikoli v době, kdy se jeho zvláštní poetický jazyk utvářel. Poznámka o tom, že by Reynek ve Francii mohl zapomenout česky, je rozhodně přemrštěná, ne-li nehorázná (ostatně jako celý Nezvalův pamflet).

Přesto je zřejmé, co Nezval Reynkově češtině vytýká. Je to zvláštní dojem jazykové neobratnosti, kterým jeho verše působí; tato „neohrabanost“ je však zamýšlená a souvisí s výjimečným Reynkovým postavením na české literární scéně – záměrně izolovaným postavením katolického básníka v kontextu poetiky poválečného českého básnictví. Jaroslav Med k tomu v předmluvě k výboru z Reynkovy tvorby *Vlídne vidiny* poznamenává: „Člověk, zmítaný neklidem srdce a vidinami hrůz z odpadu lidstva od Boha, musel jako umělec pohrdat všemi avantgardními svody. [...] To se logicky projevovalo i v jeho básnické tvorbě: tam, kde si avantgarda oblíbila v poezii hovorovou plynulost a odvrhla všechny tradiční poetismy i slovoslednou nepřirozenost, tam Reynek stavěl do popředí určitou knižnost včetně stavby, podtrženou symboličností básnického pojmenování. V Reynkových verších tak nacházíme některé jevy, které mohly být v soudobém básnickém kontextu považovány za archaickou neohrabanost – myslíme tím zejména slovoslednou inverzi, zdůrazňovanou rytmičností nebo kladení lexikálně neobvyklých slov na konec rytmické řady.“²⁹

Reynkův básnický jazyk je regulérním a opodstatněným výsledkem boje o opravdovost a naléhavost básnického projevu. Není však třeba tato známá fakta potvrzovat; na Reynka-překladatele je nutno z principu brát měřítko odlišná. Jakkoli lze uznávat a ocenit práci s jazykem v Reynkových vlastních verších, zdá se, že právě totéž je tím nejpodstatnějším, co musíme vytknout jeho (nejen) traklovským překladům. Reynek u svých básnických překladů bohužel většinou (a snad i záměrně) nenalézal odpovídající míru, v níž je třeba, aby se překladatel stáhl do pozadí a byl pouze „služebníkem textu“. Z překladů obou sbírek Georga Trakla, které Bohuslav Reynek pořídil, až příliš výrazně ční jeho vlastní, zvláštní jazyk.

Obšírně a erudovaně se k Reynkovým metodám překladu vyjadřuje Josef Mlejnek ve své studii *Blázen jsem ve své vsi*:

„Překlady Trakla a ostatních expresionistů nebyly Reynkovi, jenž přes všechny duchovní mohutnosti postrádal jakoukoli virtuozitu či pouhé sklony k ní, cvičením v básnickém jazyce, ale v jeho pozadí vždy stálo trpělivé hledání vlastního výrazu, které je příznačné pro celou jeho tvorbu a které vlastně nemělo skončit. Při tomto zápase s andělem je stále přítomno nebezpečí, že podlehneme-li kouzlu a svodům jazyka někoho jiného, že náš jazyk nebude poslušen nejnějnější vrstvě duše tak, aby se dokázal vymanit ze všech ozvuků a příměsí cizích vlivů. Význam Reynkových překladů je relativní nejen vzhledem k času, ale právě i vzhledem k utvářejícímu se vlastnímu dílu. Jeho překlady jistě v sobě nemají tu míru odosobnění jako třeba překlady Karla Čapka nebo Jindřicha Hořejšího (i v překladech prózy budou Josefu Florianovi vadit ‚reynkoviny‘), ale jejich význam tkví především v objevování a v odhalování nových cest právě ve chvíli, kdy pro setkání uzrálo i setkání jiných. Dost možná, že z traklovské inspirace vytěžil Bohuslav Reynek méně než ti, jimž poznání Traklova díla zprostředkoval, i když objevení Trakla znamenalo spásnou trhlínu v dosavadních básnických jistotách i u něho.“³⁰

29 Med, J.: Od snu o ráji k prožitku apokalypsy. In: *Bohuslav Reynek (1892–1971). Výstava ke 100. výročí narození*. Brno 1992, s. 15.

30 Hradec, J. (= Josef Mlejnek): *Blázen jsem ve své vsi*, *Proglas* 1991, č. 1, s. 65.

Překlad jakékoli beletrie je vždy překladatelovou osobitou interpretací originálního textu, a proto nelze nikdy nalézt překlad jediný, „ideální“. Snahou by však mělo být, aby tato interpretace byla „co nejméně osobitou“, a tedy „co nejobecněji přijatelnou“ (tedy „korespondující s interpretací co největší části vnímatelů textu“). Rozhodujícím měřítkem je rozdíl v působení originálního a přeloženého textu. Cílem je, aby tento rozdíl byl co nejmenší. Jazyk a forma originálního i přeloženého díla pak vedle obsahu hrají roli více či méně důležitou, u překladů poezie ovšem roli zásadní. V Reynkových překladech lze sice některé problematické jevy (např. archaicky působící větnou stavbu) do značné míry obhájit osobitostí překladatelovy interpretace, v případě jevů jiných, zejména z oblasti formy básní, se však jedná o závažná pochybení. V menší míře se pak vyskytují zjevná pochybení i v rovině obsahu, tedy v rovině věcného pochopení originálu.

Bylo by lze spekulovat o tom, jaký osud by potkal Reynkovy překlady Trakla, kdyby tolik nezapůsobily na mladého básníka Františka Halase (1901–1949). Jisté je, že právě Halasův zájem, jeho popularizace Traklova díla mezi svými básnickými kolegy „z center“ i ozvuk Traklovy, potažmo Reynkovy poezie v jeho vlastní tvorbě – v prvním básnickém období, vymezeném přibližně sbírkami *Sépie* (1927), *Kohout plaší smrt* (1930) až po sbírku *Dokořán* (1936) – sehrál zásadní roli ve vývoji české meziválečné poezie. Traklův vliv na ranou tvorbu Františka Halase je záležitostí známou, ověřenou jak několikerým neskrývaným svědectvím autora samotného či svědectvím jeho přátel, tak i vědeckým zkoumáním – tím se zabývali např. Ludvík Kundera, Jaroslav Med či Karel Milota. Trakl, Reynek i Halas byli osobití a přes svůj nevysoký věk (mluvíme vesměs o jejich raných sbírkách) vyzrálí básníci; v Halasově tvorbě tedy došlo ke střetu a částečnému prolnutí tří poetik; tří podobných, ale rozhodně nikoli totožných pohledů na svět.

Už tato charakteristika napovídá, že hledat podobnosti na úrovni jednotlivostí – např. konkrétních citátů – je sice možné a také úspěšné, ale nikoli zásadní pro vztah Trakl-Reynek-Halas. K tomu Ludvík Kundera v předmluvě ke svým překladům Trakla píše: „Hledat citáty či parafráze z Trakla u Halase nebo Hrubína by byl počátek bludného kruhu, neboť pak bychom museli začít hledat citáty z Rimbauda, Hölderlina a bible u – Trakla. [...] Neboť v literatuře nezáleží na tom, zdali se cituje, záleží na tom, co z toho vznikne. Že to u velkých tvůrců nikdy není plagiát nebo odvozené dílo, je nasnadě.“³¹ Jaroslav Med potom poznamenává ještě obšírněji: „[...] bylo by absurdní obviňovat básníka Halasova typu z epigonství jedině proto, že v jeho díle nalezneme některé traklovské citáty. Otázka vlivu Trakla na Halase i Reynka je, můžeme říci, otázkou citové sugesce. Halas našel v Traklově díle určitou obranu proti psychickému kolektivismu poetismu, našel zde impuls pro své tvůrčí zosobnění. [...] Traklův vliv na Halase se týká Halasových básnických „kořenů“, nikoli toho, co z nich vyrostlo, je mnohem spíše východiskem k básnickému sebepoznání než možností k transplantaci motivů nebo obrazů.“³² Je pozoruhodné, s jakou, byť nenápadnou, vehemencí brání oba vědci Halasovo dílo před nařčením z plagiátorství. Je ale také potřeba si uvědomit, že Halasovo dílo však bylo v dobovém kontextu takovému tlaku vystaveno – a to nejen v Nezvalově kritice sbírky *Kohout plaší smrt* v souvislosti s hanlivým označením „traklovštiny“. Až mnohem pozdější období tzv. postmoderny prokázalo životaschopnost, ba dokonce nutnost a umělecké kvality tvorby, jež zakládá svou vlastní originalitu na práci s jinými texty.

31 Kundera, L.: Tragický básník. In: Trakl, G.: *Šebestián ve snu*. Třebíč 1995, s. 32.

32 Med, J.: Halas – Trakl – Reynek, *Česká literatura* 17, 1969, s. 228–240.

Výjimečnost Halasovy sbírky *Kobout plaší smrt* je založena na několika na sobě nezávislých faktorech, které však ve společném souznění působí jednotně. Nás bude zajímat otázka, nakolik se v této sbírce zobrazují vlivy Trakla (prostřednictvím Reynka) – neboť právě tato sbírka je dle soudu všech halasovských badatelů Traklem nejvíce poznamenána. Jaké jsou prameny, z nichž traklovská inspirace do Halasova díla prýští?

Halas se s Traklovými básněmi v Reynkově překladu seznámil záhy po jejich vyjití, počátkem dvacátých let, neboť již rokem 1922 je datována následující vzpomínka Jaroslava Seiferta: „František Halas mi Trakla záhy objevil. Docela mu učaroval a znal mnoho veršů nazpaměť. Ale mě tenkrát nezajímal a v oplátku říkal jsem Halasovi verše z Verlainea [...]. A to, podle mého zdání, opět nezajímalo Halase tak, jak bych chtěl.“³³

Hledáme-li v Halasově díle stopy Traklovy poetiky, pak je nutno je vnímat přes „křivé zrcadlo“ Reynkových překladů, které, jak jsme dříve objasnili, jsou výrazně osobité a poznamenané poetikou Reynkových vlastních básní. Někteří badatelé si proto kladou otázku, nakolik Halase poznamenala tato skutečnost; ba co víc, např. Jaroslav Med či Ludvík Kundera stejně jako Jiří Kolář se domnívají, že – v důsledku Halasovy fascinace Traklem v Reynkově překladu – se Halas seznámil důkladně s Reynkovými sbírkami a tato četba rovněž zanechala stopy v jeho poezii. Tři podobné poetiky „básníků podzimu“, tři podobně tragická vidění světa – to vše se protíná a směřuje k vrcholu ve sbírce *Kobout plaší smrt*.

Na úrovni jazyka lze najít velmi přesvědčivý doklad příbuznosti Halasovy poezie s Reynkovou – a to ve zdánlivě nelogickém Halasově vybočení z dobového kontextu básnické avantgardy. V jeho verších často nalézáme slovoslednou inverzi či kladení lexikálně neobvyklých slov na konec rytmické řady. Miroslav Červenka tyto vlastnosti považuje za typické pro český symbolistický verš,³⁴ Jaroslav Med pak dochází k závěru, že Halas k němu dospívá skrze Reynkův stylizovaný, záměrně „protiavantgardní“ tradiční verš březinovský. S provokativní, ale pro naše účely klíčovou úvahou na toto téma potom přichází Ludvík Kundera: „Jako lákavou hypotézu nadhazuji i možnost, že Halas se pro svou poetiku vsuktu inspiroval na slabších místech Reynkova překladu, na těch „nečeských“ podle Nezvala. Na těch, kde možná nad Reynkem-překladačem nabyl převahy Reynek-básník. Proč ne? [...] Inspirativnost přeci není nerozlučně spjata s absolutně čnicí hodnotou.“³⁵

Ukazuje se, že měřítko původnosti, podle něž bychom museli prakticky veškerou poezii Georga Trakla považovat za odvozenou, nelze dost dobře uplatnit ani na ranou poezii Františka Halase. Intenzita tvůrčího vzepětí obou tvůrců jim nedovolila zabývat se „podružnostmi“, jako byly citáty z děl jimi obdivovaných básníků, vědomě či nevědomě do vlastní tvorby zanášené. Sleduje se zde básnický účín, který nespočívá v původnosti, ale v předznamenání metody koláže. Důležité je, že do tohoto procesu vstupuje v obou případech výrazný překladatel, který daného básníka předkládá čtenářům po svém a který tedy poznamenává i povahu převzatých citátů. Zasahuje tím do vývoje poezie mnohem více, než jak by mu příslušelo, přisoudíme-li překladu primárně služebnou úlohu. Vyhroceně řečeno: špatný (rozumí se: příliš osobitý) překlad působí opakovaně jako zdroj nové inspirace.

Bylo by pochopitelně lákavé hledat obraz, metaforu či slovní spojení, které Trakl skrze Klammerův překlad přejímá od Rimbauda a které následně – netuše již několikanásobnou zprostředkovanost – přejímá do svých veršů František Halas, ovlivněný pro změnu Reynkovým

33 Halas, F.: *Krásné neštěstí*. Praha 1968, s. 41–42.

34 Červenka, M.: *Struktura a smysl literárního díla*. Praha 1966, s. 160–179.

35 Kundera, L.: *František Halas. O životě a díle (1947–1999)*. Brno 1999, s. 90–91.

překladem Trakla. I takové přejímky se vsutku najdou. Jmenujme zde příklad, který – prostřednictvím Reynkova překladu Traklova citátu z Klammerova překladu Rimbauda – zasáhl i do poezie Františka Halase.

Jedná se o slovní spojení „runde Augen“, „kulaté oči“, které u Trakla podobně jako u již zmíněného příkladu nabývá povahy epiteta constans a v obou sbírkách se vyskytuje celkem osmkrát. Podle badatele Reinholda Grimma má tento obraz původ u Rimbauda, pro Trakla pak samozřejmě v Klammerově překladu. V básni v próze *Antique/Antika* z Iluminací totiž čteme: „Gracieux fils de Pan! Autour de ton front couronné de fleurettes et de baies tes yeux, des boules précieuses, remuent“,³⁶ v Klammerově překladu: „Reizender Sohn des Pan! In deinem Antlitz, das Blüten und Beeren kronen, bewegen sich zwei kostbare Kugeln, deine Augen.“³⁷ Z překladů do češtiny jmenujme ten od Aleše Pohorského: „Lepý Panův synu! Zpod tvého čela ověšeného kvítky a bobulemi se poulí tvoje oči, drahocenné koule.“³⁸

Toto slovní spojení Bohuslav Reynek ovšem nepřekládá jako „kulaté oči“, nýbrž příznakově, nepřesně, snad „poetičtější“ jako „oblé oči“. Rozdíl mezi oběma výrazy spočívá především v logice obrazu – zatímco „kulaté oči“ jsou spíše jakýmsi přirozeným ornamentem a nepopírají logiku obrazu, spojení „oblé oči“ znepokojuje – přívlastek „oblý“ se v češtině tradičně spojuje s jinými substantivy, např. „oblý kámen“ či „oblé křivky těla“, nemluvě o sémantickém rozdílu obou adjektiv.

A hle, oblé oči pronikly i do Halasova básnického díla: do třetí sloky básně *Melancholie* z r. 1924:

„Tvůj obličej je holubicí s hrdlem proříznutým,
vy oblé oči nemohu pro vás spát,
tím pohledem skrz hvězdy protisknutým
zrcadlo v srdci chce se mi rozplakat.“³⁹

Co ovšem takový „důkaz“ dokazuje? Nic více a nic méně, než že Halas nevědomky skrze Reynka, Trakla a Klammera sahá až kamsi k Rimbaudově básni. Pomněme ovšem, jak inspirativní musí jazyk překladu být, když takto svou ústrojnou výstředností překryje samotný originál!

Zobecněme dosah této skutečnosti: tak, jako Trakl v některých aspektech převzal s Rimbaudem jazyk jeho překladatele Karla Klammera, přebírá František Halas s Traklem některé aspekty jazyka literárního překladu Bohuslava Reynka, a to v obou případech navzdory tomu, že znají originál (Halas sám se dokonce později pokusil jednu Traklovu báseň přeložit). Docházíme k překvapivé, nevídané analogii svědčící o tom, že překladatel – zejména básnického – díla nemusí být pouhým zprostředkovatelem, ale přímo iniciátorem nových mezikulturních vztahů a článkem určujícím jejich charakter. Záleží jednak na tom, jaký text překladatel pro publikaci zvolí (neboť neexistuje objektivní pohled, který by mírou důležitosti daného autora ve výchozí literatuře určoval, kdo má být přeložen – a tak i autor ve své vlasti nedoceněný může jinde zasáhnout výrazně do literárního vývoje), a jednak na tom, jak překladatel ke své práci přistoupí, potažmo opět, jak je jeho počín v cílovém jazyce přijat. Karl Klammer i Bohuslav

36 Rimbaud, A.: *Poésies – Une saison en enfer, Illuminations, Oeuvres diverses*. Paris 1981, s. 217.

37 Rimbaud, A.: *Leben und Dichtung*. Leipzig 1921, s. 241.

38 Rimbaud, A.: *Sezóna v pekle. Iluminace. Dopisy vidoucího*. Praha 2003, s. 50.

39 Halas, F.: *Sbohem múzy (výbor z básní)*. Praha 1963, s. 19.

Reynek jako překladatelé tak nevědomky, nezáměrně a nenápadně svými básnickými překlady výrazně zasáhli do vývoje jak německé, tak české poezie. Domnívám se, že takových, ač možná ne tak křiklavých příkladů by se našlo mnohem více (ostatně některé jsou dostatečně známé). Z pohledu tématu tohoto sympozia se jedná o pozoruhodný fenomén, jak se obraz kultury jednoho národa v jiném jazyce může prostřednictvím uměleckého překladu utvářet, vyvíjet a měnit.

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

OLOMOUČ A DVA NĚMECKÉ HLASY

LUDVÍK VÁCLAVEK

O tom, jak vypadaly česko-německé vztahy v oblasti kultury uvnitř naší země, bylo již dosti napsáno.¹ Nechci řečené opakovat, nýbrž jen upozornit na dva případy beletristicky vyjádřených postojů a zkušeností německých spisovatelů, majících co do činění s Olomoucí a jejím dvojjazyčným prostředím.

V roce 1932 vyšel v nakladatelství Refta (Berlín-Praha-Vídeň) román *Mirjama und die Welt* (M. a svět), napsaný olomouckým německým autorem **Joe Saunigem** pravděpodobně v roce 1929. Saunig (vl. jm. Viktor Müller, nar. 1888) byl profesním důstojníkem rakousko-uherské armády, naposled v hodnosti rytmistra. Po roce 1918 nepřešel do armády československé a věnoval se v Olomouci obchodu. Miloval a všestranně obdivoval svou dceru. Po její smrti se rozhodl postavit jí literární pomník knihou, v níž promítá její idealizované fiktivní zpodobení do centra vývoje světa. Je to mýtus o Mirjamě, „ženě s hlubokou duší“, která je umírajícím otcem pověřena prosadit ideu nového, dokonalého života a jeho řádu ve světové dimenzi. Hrdinka vykoná okružní cestu Evropou a naváže přátelské styky se třemi vynikajícími muži různých národností, které získá pro svůj záměr. Turné je ukončeno v Berlíně, jenž se stává střediskem aktivit Mirjamina spolku. Jde o Berlín dvacátých let s jeho obrovským kulturním rozmachem; sociální boje a nacionální socialismus stojí skromně za dveřmi. Mirjama chce s pomocí obrovského kapitálu svého amerického přítele vytvořit utopický stát na nově získaném území – je to LAND DER HELLE (Země jasu). Tento záměr připomíná ideální město France-Ville ve Verneově románu *Ocelové město*. Pro svůj záměr získá i souhlas valného shromáždění Společnosti národů v Ženevě, které dokázala svým vystoupením okouzlit.

Žánr díla je smíšený. Je to i filozofický román a politologická publicistika, i utopie, arcit' bez rekvizit fantastického románu, zato s předlouhými sentencemi pronášenými v monolozích. Pohyb osob probíhá v mondénním prostředí smetánky, která je unesena zjevem i duševní aristokratičností hrdinky. Čtenář tu najde jak humanistický patos, tak sladce dramatický kýč. Co píše Saunig k národnostní problematice? Například: Hrabě von Attenbach, jehož statky byly v Československu v rámci pozemkové reformy po první světové válce vyvlastněny, říká Mirjamě, „že by snad bylo výhodné pro její poslání, kdyby měla trvalý pobyt ve Vídni, obzvláště, když se jako cizinka v Československu nemůže cítit dobře, když přece vše německé je tu potlačováno.“² Ona odpovídá: „Toto neslyším poprvé [...]. Co se mne týče, absolutně si nemohu stěžovat, cítím se v této zemi dobře a nepomýšlím na to, že bych ji opustila. Ten, kdo byl nespokojen rozpadem Rakousko-Uherska, klnul novému českému režimu [...]. Tyto výčitky však šly na nesprávnou adresu, neboť byl-li někdo nespokojen s novou státní formou,

1 Viz mj. publikace olomoucké germanistiky, pracoviště pro výzkum moravské německé literatury: *Beiträge zur mährischen deutschsprachigen Literatur*, sv. 1–7. Olomouc 1999–2006.

2 Tuto a všechny další ukázky přeložil autor studie.

měl se obrátit se svými výtkami na bývalé rakouské státníky, kteří nebyli schopni vést a udržet říši, sestávající z různých národů [...]. Anebo snad měli být Češi tak pošetilí a vzdát se dobrovolně mnohého, co se jim při vzniku nových států nabízelo? Kdyby to byli udělali, pak by je snad stěžovatel navenek chválil, uvnitř by je však měl za hlupáky. Že má mladý stát obavy o svou existenci [...], to mu nemůže nikdo objektivně myslící zazlívát [...]. Každopádně je skutečností, že ze všech nově vzniklých států byl československý nejvyzrálejší a nejschopnější, že dospěl nejdříve k normálnímu fungování a přede všemi nastolil vládu spravedlnosti. Můžete se o tom okamžitě přesvědčit, když podniknete cestu Polskem nebo dokonce Rumunskem. Tam lze se naučit neschopnosti, úpadku morálky a korupci [...]. Ze všech slovanských národů je ten český každopádně nejpokrokovější a nejpilnější; arcit' se naučil mnohému od německého národa, který jej obklopuje. Přejme si, aby si oba kulturně tak blízké národy dobře rozuměly a vůči sobě se neuzavíraly. Prozatím ovšem vystupují jacísi obskurní nacionální křiklouni, kteří si chtějí naplnit vlastní kapsy. Tito zločinci jsou skrytými aranžéry pouličních lumpären, jaké se staly nedávno v Praze a které velmi škodí pověsti tohoto města, jež zaznamenává největší vzestup v Evropě.“ A připojuje pokárání těm, kdo akceptují nacionální předsudky. Saunig na mnoha místech odsuzuje nacionalismus kteréhokoliv národa jako zdroj všeho zla.

Je paradoxní, že Saunig, který tak příznivě hledí na mladý československý stát, k jehož zřetelně viditelným vlastnostem patřila demokratičnost, zároveň nachází ideální typ společenského uspořádání v italském fašismu (podtrhuje, že v italském, nikoliv v německém nacionálním socialismu). V knize najdeme obsáhlou laudatio na Mussoliniho i velmi příznivé líčení politické atmosféry v Itálii na konci dvacátých let. Sauniga, který hlásá jakýsi sentimentálně blahosklonný kolektivismus, fascinuje představa, že v Itálii stát dělá vše pro blaho celku a nikoliv pro jedince, je tedy k užítku člověku jakožto lidskému druhu a nikoliv individuu, jež atomizuje lidstvo díky svému sobeckému založení. Saunig, který ostatně znal Itálii jen minimálně, z novin a možná z letního pobytu na Adrii, klade pro akceptování fašismu důležitou podmínku – že totiž fašismus musí být dobrovolný, nesmí se stát diktujícím systémem. Mirjama při návštěvě Itálie nachází jisté prohřešky proti svobodě člověka, ke kterým dochází, a skoro se jí zdá, že se fašismus zvrhává. Také není pro jeho obecné rozšíření. Připojuje: „Z řečeného vyplývá, že fašismus nemůže být vybudován pro každou zemi podle jednoho a téhož receptu, nýbrž že se musí přizpůsobit specifičnosti svých obyvatel.“ Saunig, který se díky svému geograficky a kulturně-antropologicky danému prostředí cítí být více Rakušanem než Němcem, říká mj.: „Rakušané vlastně nejsou národem; sice německy mluví, v podstatě však jsou němečtí jen minimálně. Jsouce už příliš dlouho v těsném styku s různými národy, stali se smíšeným lidem německé, slovanské a jižní krve [...]. Nepředstavují národní celost v nacionálním smyslu [...]. Takto nazíráno je rozpad Rakouska přirozeným jevem [...].“ Saunigova Mirjama si myslí, že národy rozpadnuvšího se Rakouska se po čase zase sjednotí; toto sjednocení se stane příkladem pro sjednocení Evropy. Zde upozorňuji na skutečnost, že již v roce 1922 byla v Olomouci založena místní pobočka Panevropské unie hraběte Coudenhove-Kalergiho; není známo, zda s ní byl Saunig ve styku.

O Němcích mluví autor knihy na různých místech velmi kriticky. Oceňuje sice jejich velké civilizační a hlavně kulturní výkony, upozorňuje však, že odpuzují svým vystupováním, že Německo je násilnický stát a pronáší chmurné proroctví, že vláda v Německu přejde od sociálních demokratů, kteří pro tento přechod připravili půdu, na komunisty a – bohužel – nacionální socialisty. Nový řád, pro který jsou zralí a který vytvoří, se mu jeví jako hybrid dvou totalit a nazývá jej výstižně „bílým komunismem“. A to říká v době, kdy ještě nezná jméno Hitler

a kdy nacionální socialismus měl ještě relativně daleko do převzetí moci. To byl hlas z doby Masarykovy republiky – Joe Saunig tenkrát dokázal říci něco pěkného o Česích.

Nyní chci citovat jiný hlas, který vznikl v době okupace a zní dodnes, na jiné úrovni, v současné moderní reflexivní německé literatuře. Jde o **Petera Härtlinga**, který jako malý chlapec přišel ze Saska na tři roky do Olomouce, se kterou se stále cítí spjat. Härtling je plodný a uznávaný prozaik a lyrik, od padesátých let uveřejnil mj. řadu společensko-reflexivních, biografických, vzpomínkových románů a dětských knih.³ Härtlingův otec převzal v Olomouci advokátní praxi. Mj. několikrát zastupoval i židovské klienty v beznadějných sporech, než ho povolali na frontu. Syn Peter byl, jako všichni němečtí chlapi, zařazen do nacionálněsocialistického Pionýra, který měl označení Hitlerjugend, a vystaven tlaku vládní ideologie. Dovedl si však všimnout i jiných věcí, které zůstaly v jeho vědomí dodnes. Na tyto zážitky navazují v Olomouci jednající autobiografický román *Nachgetragene Liebe* (Opožděná láska, Darmstadt 1980) a povídka *Božena* (Köln 1996). *Opožděná láska* je, mimochodem, v Evropě nejvíce rozšířená kniha, jejíž náplň se odvíjí nejen v Olomouci, nýbrž z Olomouce. Došla řady vydání a překladů.

V roce 2007 vyšla v Drážďanech Härtlingova kniha *Erinnerte Wirklichkeit – erzählte Wahrheit. Die Städte meiner Kindheit*. (Připomenutá skutečnost – vyprávěná pravda. Města mého dětství.) Z ní cituji: „Perspektivy se proměňují. Prostor se zvětšuje. Vsouvá se jiný jazyk, čeština. Drážďany se ztrácejí nejen zraku, nýbrž i paměti. Z Masarykova a Benešova Československa se stal Protektorát Čechy a Morava. Hitlerův místodržící Heydrich trůní na Hradčanech v Praze. Když přemýšlím o tehdy devítiletém chlapci, často se mi toto já z šedesátiletého odstupu vytrácí. Co jsem tenkrát viděl, slyšel, zvěděl, to podržela má vzpomínka jen ve zlomcích. I ty se v průběhu času proměnily. Když si je zpřítomňuji a začínám o tom chlapci psát – jako v *Opožděné lásce* – tak vyvstávají nečekané souvislosti. Svět dospělých, vzdálený a v jejich pocitech nedosažitelný, se mi přibližuje skrze města. Olomouc, do níž jsme se po delším pobytu v Brně u babičky a tet přestěhovali, mi po několika dnech připadala, jako by byla postavena přímo jen pro mne. Jako město, v němž vznikly ulice, náměstí, parky a dokonce i sama řeka jen pro mé hry a k mému potěšení.“

Autor rozvíjí vzpomínkový obraz tehdejšího města, v některých detailech arciť nepřesný, ale věrný v lyrické atmosféře, na více místech této knihy. Uvádím zde ukázkou: „Olomouc je staré město: dvě náměstí, jež se do sebe otevírají, gotické morové sloupky v jejich středu, kamenné to biče, a na velkém náměstí, pořádajíc prostor kolem sebe, radnice se svým orlojem. Když se v naplněnou hodinu dal jeho stroj do pohybu a vysouval smrtáka, bohatství s plnými tvářemi a jiné alegorické figury z jindy zavřených dvířek, pak pod ním na náměstí mnozí natahovali krky, mezi nimi děti, které ve škole slyšely, že tvůrce tohoto přístroje byl souzen jako zločinec a oslepen. Nedaleko se řadily paláce arcibiskupovy; když ten projížděl ulicemi, lidé se mu ukláněli. O nedělích táhly davy k dómu, postavenému na skále na okraji města; snad – já to nevím – nakreslil jeho plán Petr Parléř jako v Praze. Dříve byl asi ke kostelu přičleněn nějaký klášter, neboť tu stála ještě bíle omítnutá stavba z barokní doby, na níž spočívala valbová střecha jako přílba. Byla tu i křížová chodba, v níž bylo vystaveno faksimile Mozartova dopisu v nakloněné dřevěné skřínce; malý Wolfgang Amadeus zde dostal neštovice, byl biskupem přijat a v paláci ošetřován. Z Vídně přišel děkovný dopis.“ Tady musím poznamenat, že malému Mozartovi

3 Viz mj. Topolská, L.: Peter Härtling. In: *Lexikon deutsch-mährischer Autoren*. Olomouc 2002; Berentzen, D.: „Viel leicht ein Narr wie ich.“; *Peter Härtling. Das Biographische Lesebuch*. Köln 2006.

a Olomouci je věnována předposlední Härtlingova kniha *Das ausgestellte Kind* (*Vystavované dítě*, Köln 2007).

Po roce 1989 navštívil Härtling Olomouc několikrát, psal o tom, a s týmem Westdeutscher Rundfunk natočil o městě poeticko-dokumentární televizní film. „Olomouc jsem po letech shledal skoro nezměněnou. Obrazy ze vzpomínek se kryly se skutečností. Nic se nezmenšilo. Město se pravděpodobně udrželo a upevnilo ve svých konturách, protože mi zůstalo nedosažitelným.“

Autor píše ovšem i o „Brně, jež mi zase darovalo lidi, jaké jsem předtím neznal – v jejich svérázu, přitažlivé cizosti, jejich téměř magickém světě. Čeští příbuzní mé tety Loty, její muž Pepa a její tchyně babička – s těmi se ještě v jiné souvislosti setkáme. Neboť i jejich, vzpomínkou vyvolaná přítomnost, způsobuje, že se pravda a skutečnost na chvíli vzájemně vyvažují...“

O svém dětství na jiném místě píše: „Brzy jsem rozlišoval tři druhy dospělých. Jednoznační – ti měli většinou uniformy, jako třeba důstojníci, kteří přicházeli k nám do školy, samí hrdinové, rovnou z fronty z Ruska, kteří vyprávěli o protivnících, sovětech, kterým zřejmě chyběly mnohé lidské vlastnosti ... Patřil k nim také nadučitel Kögler, který nás v poslední třídě obecné školy vzdělával ve věci síly a slabosti různých ras. Nás, německé děti, posiloval konstatováním, nejenže jsme přímými potomky Germánů, nýbrž že prý se v sudetských Němcích ve staletích neblahého míšení ras uchovaly nejčistší germánské prvky. [...]

Ve vývodech nadučitele Köglera stáli Slované mezi lidmi a podlidmi. Neměli vynikající germánskou vlastnost, totiž schopnost plánovat a vést. Dokázali provádět jen nízké služby. Tento obraz lidí a světa, jež jsem pokládal za nepochybný, vyvraceli mí čeští příbuzní přímo hravě.“

Poté autor charakterizuje druh dospělých, který označuje jako Nejednoznačné. Byli to ti, kteří své postoje skrývali, v přítomnosti dětí mluvili v náznacích, používali posměšných slovních hříček, když byla řeč o „Vůdci“, jako například služebná Bohumila. „Můj otec mluvil se sekretářkou paní Špačkovou často česky a tím mne, jak jsem si byl jist, záměrně vylučoval z rozhovoru.“ (Špačková je ona paní, z níž pak Härtling vytvořil hlavní postavu své povídky *Božena*.)

Třetí skupinou byli Nesrozumitelní. „Šlo o české příbuzné, na které jsem měl brát zvláštní ohledy, jak požadoval otec [...]. Nesrozumitelní – ti především září v mém zpětném pohledu. Pravdivost mého vyprávění závisí v jejich případě na skutečnosti, jejíž pravdivost jsem tenkrát nepoznával, a již dnes mohu rozluštit nejvýš historicky.“

Na vícero stránkách tu Peter Härtling rozvíjí bohatství svého vztahu k Olomouci, v níž zrál jeho dětství a z níž se formovalo jeho vidění světa pro celý další život. Z jeho porozumění vůči českému a židovskému obyvatelstvu, které zde v době protektorátu poznal a zažil, se – v retrospektivě – vyvinulo jeho pojetí lidí jakožto bratří v jediné velké rodině, jeho odmítání nacionalismu a bojů mezi lidmi, jeho hledání lidsky radostné substance mezi mnohými jevy neradostnými a smutnými.

TRANSFORMÁCIA AUTOBIOGRAFIE DO POPULÁRNEJ ŠTRUKTÚRY (J. JESENSKÝ: DEMOKRATI)

MARCELA MIKULOVÁ

Román Janka Jesenského *Demokrati* (I. zv. 1934, II. zv. 1938) patrí do tej skupiny skrytých autobiografií, ktorých formu i obsah určuje smútok a melanchólia – aj keď to napohľad v súvislosti s rozprávačskou bodrosťou románu znie paradoxne. Tieto emocionálne stavy tvoria iniciačný impulz prozaicky nespracovanej subjektívnej témy, ktorá v autorovi dozrieva ako podľznosť voči svojim najbližším i voči sebe. Politický kontext, v centre ktorého sa Jesenský po vojne ocitol a ktorý tvorí čitateľsky atraktívne popredie *Demokratov*, je však len komplementárnou (hoci kvantitatívne najobsiahlejšou) časťou zašifrovanej osobnej bilancie. Výpoveď, ktorú autor konečne po rokoch priniesol, bola natoľko intímna a osobne ťaživá, že považoval za potrebné prísť s konceptuálnymi rámcami, ktoré by ju pri zbežnom čítaní dostatočne maskovali či až degradovali. Na tento účel implantoval do hlavnej fabulačnej osi románu ľúbostnú osnovu populárnej literatúry, aby na takejto „poklesnutej“ úrovni nikto nijakú hlbokú osobnú výpoveď neočakával.

Sentimentálny príbeh v spojení s prostredím vysokej politiky – to bola zároveň záruka čitateľského úspechu. Sám Jesenský však nemal o tvare svojho románu, ako to vyplýva z korešpondencie s redaktorom Andrejom Mrázom, celkom jasnú predstavu a nepovažoval ho za definitívne dopracovaný.¹ Preto sa o *Demokratoch* vyjadrujem ako o konceptuálnom útware, v ktorom jednotlivé vrstvy buď „komunikujú“ – paradoxne! – na základe disparátnosti, alebo sú vedľa seba priložené ako nerovnorodé plochy s odlišnými zámermi. Takéto simultánne koexistovanie a kombinovanie rôznorodých textotvorných prvkov má svoj hlbší vnútorný význam, poukazujúci na jatrivé autorovo tajomstvo. V dobe písania diela, priaznivo naklonenej rôznorodým experimentom, si autor takéto manipulovanie s „otvoreným“ žánrom románu mohol dovoliť.

V mnohých aspektoch stojí román *Demokrati* na priesečníku nielen autorových umeleckých snáh, ale i reflektovania podnetov európskej prózy. To sa odráža v hybridizácii kódov, ktoré určujú úroveň čítania tohto textu a zabezpečujú viac či menej organické prelínanie mnohých žánrov, vpísaných do jeho podložia. Kritické pripomienky, ktoré sprevádzajú *Demokratov* od ich vyjdenia až podnes, sú vyvolávané najmä prítomnosťou línie lásky kuchárky Hanky a ad-

1 V liste zo dňa 7. 12. 1937 píše Jesenský Mrázovi o druhom dieli *Demokratov*: „Škoda, že ste ju už dali do tlače, bol bych knihu skrátil, niektoré veci vynechal, niečo kvôli plastičnosti vedúcej myšlienky pridal. Takto sa mi vidí, že som nedokázal, že je aj u nás diktatúra, v ktorej Slováci zožierajú jeden druhého“. Inokedy sa s Mrázom radí: „[...] naznačte mi, čo by sa mohlo vynechať, aby práca bola kratšia, ja to spracujem“. Petrus, P.: *Vzájomná korešpondencia Janka Jesenského s Andrejom Mrázom*. Martin 1981, s. 87, 83.

vokáta Landíka, ktorá napokon vyústi do ich svadby. Jesenský tu použil fabulu, vypožičanú spomedzi žánrov populárnej literatúry, resp. „červenej knižnice“, kde zaľúbencov rozdeľuje nerovnaké spoločenské postavenie i intrigy nepravínikov, no tí sa nakoniec po rozličných peripetiách šťastne zosobášia a vďaka tajomstvu z minulosti sa aj ich spoločenská i majetková nerovnosť ukáže ako iluzórna. Túto – vzhľadom na predchádzajúcu autorovu tvorbu – „pochybnú“ os narácie väčšina recenzentov i neskorších hodnotiteľov románu nemohla stráviť ani si ju prijateľne vysvetliť. Buď ju teda „veľkoryso“ prehliadali ako kaz na inak výbornom diele, alebo ju hodnotili ako autorovo „zlyhanie“. Krajným postojom je ignorovanie tohto románu v rozsiahlych *Dejinách slovenského románu*,² kde ho autor tejto kodifikačnej práce jednoducho vylúčil za hranice románového kánonu.

Hoci názov románu má aj ironickú dimenziu, spomínanou „poklesnutou literárnou líniou“ v románe sa Jesenský akoby zapojil do procesu demokratizácie literatúry, rozbehnutom už v dvadsiatych rokoch ako reakcia na umeleckú a estetickú exkluzivitu tvorby generácie symbolistov. Všeobecne sa v tomto období presadzovalo moderné poňatie literárneho priestoru, akceptujúceho populárnu beletriu ako súčasť národnej literatúry. Už ruskí formalisti postrehli, že literárna periféria môže mať pri tomto štádiu dôležité postavenie, výhodné tiež pre literárnu históriu: môže poskytnúť vodidlá i kľúčové východiská k štruktúram veľkej literatúry.³

Melodramatický ľubostný príbeh Landíka a kuchárky istým spôsobom devaluje spoločensko-politickú rovinu románu, v ktorej je Landík takisto nezanedbateľne implikovaný. Bola to zrejme táto parodická ambivalencia, ktorá mohla dráždiť dobovú kritiku. *Demokrati* pritom vznikli v čase, keď si literatúra vydobyla a neustále obhajovala právo na významovú uvoľnenosť i žánrovú hybridnosť. Paradoxne sa však väčšina recenzií *Demokrato*v zameriavala na skúmanie „čistoty“ románového žánru, na ktorý sa starnúci spisovateľ po prvýkrát podujal.

Pavol Winczer upozorňuje na ďalší moment, ktorý môžeme považovať za podstatný aj pre recepciu *Demokrato*v – že totiž romány podobného typu u autorov, ktorí majú za sebou nespochybniteľné literárne výkony, sú syntézou znakov ich doterajšej tvorby, ktorá garantuje, že ich možno čítať „tak isto v kóde ‚vysokej‘ i v kóde ‚nízkej‘ literatúry“.⁴

Tieto skutočnosti najlepšie potvrdzuje samotný autor v *Demokrato*ch v situácii, reprezentujúcej, dá sa povedať, jeho „umelecké krédo“, keď Landík uvažuje nad tým, akú knihu priniesie Hane, z ktorej sa vyklúla vášnivá čitateľka, avšak – rozprávok. Starostlivo zvažoval, čo jej dá čítať, ale „tak sa mu videlo, že sú všetky vysokým štýlom písané. Hana neporozumie Vajanskému. Ani v Kukučínovi nenájde pravý pôžitok.“ (s. 29)⁵

Postupne vylúčil aj poéziu:

„Taký poet všetko prekrúti... Kedyže slnko umieralo, a to ešte v zlatej kolíske? [...] Pre koho tí ľudia píšu? Malo by sa písať aspoň pre dva milióny čitateľov, a oni píšu pre päťsto, i to ťažko. Literatúra má byť zrozumiteľná a zaujímavá pre všetkých. Dá sa predsa písať o najprostejších veciach i zrozumiteľne i zaujímavo, a pritom tak, aby to malo i umeleckú hodnotu. Veľké národy si môžu dovoliť písať prepychove, pre hrstku vybraných ľudí, ale keď je celý národ hrstkou, nech sa páči písať pre celý národ, lebo i tí, čo ešte čítajú, prestanú čítať.“ (s. 31)

2 Števček, J.: *Dejiny slovenského románu*. Bratislava 1989.

3 Srov. Grebeníčková, R.: *Literatura a fiktivní světy (I)*. Praha 1995, s. 97.

4 Winczer, P.: Využitie konvencií populárnej literatúry a masovej kultúry na získanie čitateľa v próze mladého I. Erenburga (20. roky), *Slovenská literatúra* 39, 1992, č. 6, s. 459.

5 Citujeme podľa vyd. Jesenský, J.: *Demokrati*. Bratislava 1985.

V celkom odlišnej recepcnej situácii sa *Demokrati* ocitli po druhej svetovej vojne, keď najmä po roku 1948 sa braková alebo poklesnutá literatúra začala programovo potláčať a časom sa o nej nemohlo vôbec písať. Zostala len oficiálna socialistická literatúra, ktorá „byla konštruovaná ako literatúra bez literatury populárnej“.⁶

Môžeme tak rezumovať, že priestor pre „priznanie“ prvkov poklesnutej literatúry v *Demokratoch* sa nenašiel – vždy z iných dôvodov – ani v medzivojnovom období, ani po vojne, a preto táto dôležitá štruktúrna zložka románu nebola dostatočne reflektovaná, resp. bola hodnotená len ako umelecký nedostatok.

Ak máme hľadať v *Demokratoch* osobne znepokojujúcu zložku, tá nebude zrejme spočívať v akýchsi autorových výčitkách svedomia zo svojej účasti v administratívnej demokratického štátu, ako naznačuje Oskár Čepan.⁷ Román *Demokrati* naozaj má svoju osobnú, ba až intímnu či priam temnú stranu – svoje utajované ťažisko. Celá mašinéria humoru, komiky, satiry a irónie, ktorú dáva Jesenský do pohybu, aby sa mohol vysmiať z mentálnej nevyzretosti Slovákov na život v demokracii, má vo vnútornom, netransparentnom pláne románu konkurenciu v hlboko osobnej téme: sú ňou temné zákutia ľudskej povahy (vrátane samotného autora), je to rafinované maskovaná sebaanalýza spojená s akcidentom truchlenia. Tento román preto nie je len spoločenskou satirou, ale rovnako aj nemilosrdnou sebareflexiou, ktorá je zúčtovaním autora s vlastným ľahotárstvom, citovou nestálosťou; je i dodatočne splateným dlhom voči svojim rodičom.

Oscilácia medzi pólom irónie, frašky a pólom subjektívnej traumy vytvára charakteristickú kompozičnú sínusoidu románu. Pri jeho pozornejšom čítaní totiž vystupuje vedľa satirického pamfletu a skrytej či priznanej autobiografickosti ešte ďalšia naliehavá línia – tou je vyrovnávanie sa s traumatizujúcimi okolnosťami otcovej smrti a následnými existenčnými starosťami rodiny i s výčitkami nad nedostatkom empatie voči najbližším. Až spojenie všetkých týchto vrstiev do kompletného celku určuje tvar románu *Demokrati*. Jeho konceptuálne východisko tvorí aktualizácia a funkčná transformácia ľudového čítania v spojení s typickými znakmi kľúčového románu: vyskytujú sa tu známe osobnosti politiky svojej doby, pričom existuje „kľúč“ na dekodovanie ich reálnych prototypov.

Uvedené okolnosti a skúsenosti zhodnocovali autorov text – ten vyžaruje oslobodzujúci pocit, s akým Jesenský bez vonkajších zábran bilancuje, spomína, smúti, ale i kritizuje. Konečne si môže dovoliť nebyť diplomatický a povedať svoj názor na mnohé aspekty povojnového života – a robí to spôsobom, ktorý mu zrejme spôsobuje zadosťučinenie. Kritický postoj voči ľuďom, ktorí „dopomohli“ jeho otcovi k predčasnej smrti a jeho rodine k strate majetku, sa v *Demokratoch* umocňuje satirickým konštatovaním, že podobné typy sa držia v politike v každej dobe – v nedemokratickej i demokratickej. Takúto premisu mu potvrdilo jeho dlhodobé účinkovanie v politike. Jeho nekompromisná kritickosť v *Demokratoch* reaguje na veľmi konkrétne podnety, takže tento románový pamflet má napriek expresívnym výrazovým prostriedkom reálne východiskové podložie. Otec J. Jesenského Ján Jesenský-Gašparé (1825–1889), pôvodom zo starej zemianskej rodiny z Horného Jasena, bol advokátom, kapitánom dobrovoľníkov v revolúcii 1848, osnovateľom memorandového zhromaždenia v roku 1861 a jedným zo zakladateľov Matice slovenskej. Štyrikrát kandidoval za slovenského krajinského vyslanca, ale ako Slováč nemal šancu byť zvolený. Toto kandidovanie malo svoje smutné následky pre

6 Janáček, P.: *Literární brak. Operace vyloučení, operace nabrání. 1938–1951*. Brno 2004.

7 Čepan, O.: Paradoxný román o paradoxoch demokracie. In JESENSKÝ, J.: *Demokrati*. Bratislava 1985, s. 580.

celú rodinu, pretože tá postupne prišla o všetok majetok. Jesenský však nemal záujem rodinné i osobné krivdy umiestňovať na prvý plán textu. Jeho vkus i zmysel pre mieru mu akiste nedovolili podávať intímny osobný príbeh ako súčasť pravdepodobnej fabuly. Keďže Jesenského písanie môžeme už od jeho básnických začiatkov považovať aj za svojho druhu kompenzáciu emocionálnych tlakov, dá sa usudzovať, že v tomto zmysle „dozrel čas“ aj na vyrovnanie sa s komplexom udalostí, súvisiacimi so stratou otca a aspoň takto sa od nich oslobodiť.

Keďže podnety, ktoré viedli k rodinnej tragédii, mali politické pozadie, veľkú časť svojho umeleckého úsilia v *Demokratoch* autor sústredil na vzťah politiky a charakteru. Téma charakteru v politike je sama osebe dosť tragikomická, preto na jej stvárnenie nepoužil „seriózne“ prostriedky a postupy. Skôr naopak, politiku zasadil do susedstva „poklesnutého“ žánru, aby tak upozornil na ich možnú podobnosť, na to, že zdeformované politické praktiky predstavujú svojim spôsobom „poklesnutý žáner“ života. Komická modalita umožnila Jesenskému biografické fakty transponovať na úroveň, v ktorej sa stali súčasťou románu ako spoločenskej metafory. Rovnako ako vo svojej dovtedajšej tvorbe ani tu nemal úmysel odhaľovať pred verejnosťou, do akej hĺbky sa ho zobrazované témy dotýkajú. Z tohto ohľadu sme dnes poučenejší o jeho zverejnenú korešpondenciu, o svedectvá jeho rodiny, priateľov a pamätníkov. Tieto dokumenty odhaľujú možno aj to, čo malo zostať skryté, čo malo adresne osloviť len niekoľkých jednotlivcov.

Jesenského použitie špecifického subsystému populárnej literatúry s vysokou mierou emotívnej naliehavosti a čitateľskej identifikácie bolo súčasťou komunikačnej stratégie a poskytlo jeho románu pevnú „oporu“, udržiujúc ho špecifickou dostredivou silou pohromade. Táto sila spočíva v dopredu daných osvedčených postupoch s pevným hodnotovým kánonom, a tak sa aktualizovaná kostra „poklesnutého“ žánru ukázala byť pre autora zvlášť vhodnou z hľadiska čitateľskej príťažlivosti. Koncepty postáv sú usporiadané ako opozitá bez hlbšej plasticity – napríklad reprezentanti zla (Tolkoš, Brigantík, Rozvalid – ten sa „polepší“ v druhej časti) sú zákerní a nepriateľskí voči sympatickým hrdinom (Landík, Hana) a zároveň konkretizujú archetypálny dualizmus dobra a zla. Sú tu teda opozitá na hodnotovej úrovni (Želka – Hanka) i tie, ktoré vznikajú premenou (prekonvertovanie Landíkovho potrestania na povýšenie, premena Rozvalidovho charakteru, vynútená okolnosťami). Čitateľský úspech knihy ukázal, že i naoko beletristicky nezáživná politická téma sa cez médium „ľahkého“ žánru môže stať príťažlivým čítaním, najmä keď si čitateľ v druhej časti románu začína uvedomovať, ako výstižne je tu zachytené politikum doby. V „nepravdepodobnom“ závere Jesenský exponuje detenívno-výchovnú zložku (cnosť a charakter sú odmenené) pred „pravdepodobnou“, čiže realistickou – aby odstup od reality bol čo najväčší, pričom paródia, irónia a satira ako signály negácie upozorňujú na vzdialenosť medzi textovou schémou a reálnym východiskom.

Autobiografickosť je spodným prúdom tohto banálneho príbehu – nielen Landík, ale predovšetkým sám autor svoje postoje z mladosti prehodnotil a po prežitých životných skúsenostiach by už konal inak. Subjekt tohto hrdinu je však pasívny, nezasahuje do udalostí, nesnaží sa meniť realitu okolo seba, skôr ju pozoruje a prispôsobuje sa jej. V tejto neschopnosti aktívneho gesta je možno ozvena rezignácie samého autora. Chronotop cesty do hlavného mesta symbolizuje cestu za poznaním – možno ju vnímať v ironicko-obraznej i realistickej polohe a obe sú rovnako významné, lebo smerujú k hrdinovmu zmúdreniu. Toto zmúdrenie má charakter demystifikácie („modernej“ rodiny, „zlatej mládeže“, „vyšších“ vrstiev, „demokratickej“ politiky atď.), do ktorej je zahrnutá i paródia na postavy „zasvätitelov“ do „nového“ sveta – Želky (do sveta erotiky) a Petroviča (do sveta politiky).

Aby vyústenie románu *Demokrati* bolo napriek Jesenského skeptickému názoru na spoločnosť netragické, i katarzia v jeho závere sa odohráva na „poklesnutej“, happyendovej rovine. Hoci Landíka nemožno považovať za autobiografického hrdinu v pravom slova zmysle, autor ho obdaroval vlastnosťami, s ktorými mu nerobí problém stotožniť sa. I tento Jesenského „pikaro“ vníma svet, v ktorom sa ocitol, ako nepriateľský, preto sa rozhodol zaujať voči nemu stratégie ako voči nepriateľovi: neštíti sa v takomto svete klamať, zavádzať, pretvarovať sa, degradovať jeho symboly. So svojím hrdinom má autor spoločné i východisko – obaja vyšli zo sociálne „deklasovanej“ rodiny (motív konfiškácie majetku). Táto zažitá existenčná trauma je najsilnejšia determinanta ich života, ktorá navždy určuje ich postoje. Pikareskná prispôsobivosť (sociálne mimikri), „prijatie“ pravidiel nenávidenej spoločnosti je hrou, ktorú si osvojili, aby sa do nej infiltrovali a mohli ju tak lepšie pozorovať a následne zasiahnuť na citlivých miestach.

Pikareskné romány sa všeobecne považujú za spoločensky angažované, poznamenané kritikou „smerom hore“, voči bohatým a mocným, pričom mravoučné pasáže v nich majú ironickú modalitu. Keď sa z tohto aspektu pozrieme na Landíka, vidíme muža, ktorý chcel konať čestne (spolok Rovnosť, chodenie s Hanou), ale výsledkom boli nepríjemnosti, výsmech, sankcie, strata miesta. Kontroverzná pozícia pikara v spoločnosti, v ktorej si zažil všetky trpké polohy, v ňom vypestovala pragmatický prístup k životu. Je to stoik, ktorý sa nikdy neľutuje, a je tiež odrazom vnútra svojho tvorcu – svojou snahou nájsť si spoločenský status, ktorý by si zaslúžil, i svojím zápasom o hmotné zabezpečenie. Spomeňme v tejto súvislosti relevantný názor Oldřicha Bělíča, že pikareskný román bol vygenerovaný sociálnou skutočnosťou, krízou národov a mravným rozkladom.⁸

Pokiaľ ide o estetický efekt textu *Demokratorov*, ten určuje autorov odstup (ironická medzera), reproduktívny realitu prostredníctvom rozlične nuansovaných spôsobov transformovania vlastnej skúsenosti. Jednoduchý sujet je v ostrom kontraste so štruktúrovanou a významovo rozvrstvenou fabulou, ktorá má viacero dominant. Idylický plán lásky dr. Landíka a Hany je spochybňovaný paradigmatom prekážok, stíhajúcich ich vzťah. Fabulačná nejednoznačnosť vytvára protiklad voči jednoduchej lineárnej osi sujetu populárnej literatúry: nepravdepodobnosť charakteru Hany, životné skúšky, ktoré ju stíhajú, presahujú typ tejto postavy, jej tajomný pôvod, láska k úradníkovi, jej záchrana rodiny bankára Rozvalida, ktorý sa k nej nepekne zachoval – to všetko pôsobí skôr ako paródia na realisticko-psychologický román. Jesenského filiácie s vlnou antipsychologizmu môžu súvisieť práve s jeho osobnou situáciou – nijaká psychológia (a už vôbec nijaký determinizmus) nemohli poskytnúť relevantné dôvody pokorenia ich rodiny, ktoré malo konkrétnych vinníkov a ktoré následne ovplyvnilo život všetkých jej členov. Od tohto momentu sa odvíjalo i autorovo zadĺženie pri štúdiu práva a nepriamo tiež stroskotanie viacročného vzťahu s Oľgou Kraftovou. Konečný tvar Jesenského zúčtovania s nečestnými ľuďmi má podobu frašky, umeleckej hyperboly.

Práve vzájomná interferencia oboch spomínaných rovín spôsobuje, že román nadobúda neustále prekvapujúce recepcné polohy. Populárna literatúra – tu sentimentálny plán textu – v interferencii s vážnymi ambíciami autora neustále dotuje text potenciou prekvapujúceho, obnovujúceho sa výkladu a paradoxne ho pomáha aktualizovať v nových dobových kontextoch. Na pozadí jej nemennosti a prediktability sa dôraznejšie prejavujú nové, „nesystémové“ prvky i „odvážne“ autorove odkazy. Schéma populárnej literatúry dodáva románu potrebnú emocionálnu nalie-

8 Bělíč, O.: Španělský pikareskní román a realismus. In: *Acta Universitatis Carolinae, Philologica, Monographia IV*. Praha 1989, s. 63n.

havosť, kým jej „nepravdepodobnosť“, „ošúchanosť“, banálnosť proporčne kompenzuje, kamufľuje a predovšetkým zastiera realistickosť subjektívneho a politického jadra románu, ktoré bolo pre autora emocionálne frustrujúce. Až „pod“ ňou sa v rôznych „zákutiach“ románu (v spomienkovom pásme Landíka, v rodinnej tragédii Rozvalida a vdovy Ester) odohráva „skutočný“, autobiografický príbeh autora.

Hoci Landík v štruktúre fabuly prináleží skôr do pásma poklesnutej literatúry, Jesenský práve do tejto „pochybnej“ úrovne umiestňuje výsostne subjektívne spomienkové pasáže, verifikovateľné vo výpovediach pamätníkov, ktoré sa týkajú už spomínanej rodinnej tragédie (prehistória textu). Tieto pasáže sú ťažiskové z hľadiska sledovaného spomienkového aspektu autora. Landík je svojím spôsobom metaforou autorovej mladosti i metaforou jeho pokorenia.

Vsadením príbehu svojho otca a jeho odkazu, ktorý si syn osvojil, do naratívneho pásma Landíka autor upozornil na prestupovanie a významovú súvzťažnosť oboch rovín románu (realistickej a sentimentálnej). Ich kreolizáciou Jesenský zámerne vyvoláva zneistenie čitateľa, ktorý môže reálny autobiografický motív považovať za sentimentálnu spomienku, prirodzene patriacu k populárnej úrovni textu. Návratnosť tohto príbehu zároveň odkazuje k hlbším štruktúram textu, odhaľuje to, čo je ťažiskové, hoci i zložito prepojené s intertextuálnymi odkazmi.

Jesenský podľa všetkého rodinný príbeh až do jeho publikovania považoval za vnútorné nespracovaný. Až takmer veristickým zverejnením, adresným poukázaním na vinníkov sa tento román presunul do roviny *satisfakcie*. Spomienkové pasáže indikujú, že písaním tohto románu prežil svojráznu osobnú katarziu. Odkaz mŕtveho otca – hrdosť a nepodkupnosť – sa tu symbolicky stáva najcennejším dedičstvom chudobného chlapca. Preto sa stáva metaforou emocionálneho i ideového ťažiska románu, zároveň však i jeho realistickým jadrom, hoci zasunutým v spomienkovom pásme. Zinscenovaný a teatralizovaný záver románu, ktorý spája dovtedy paralelné roviny, vymaňuje referenčné prvky z prípadných realistických konexií a odkazuje čitateľov do fikčného sveta rozprávok, kde sa všetko dobre končí. To, čo sa autora najviac dotýka, je prekryvané „lacným“ kontextom „limonádového“ príbehu.

Smútok zo smrti otca, ktorá pre štrnásťročného chlapca a pre celú rodinu znamenala niekoľkonásobnú traumy (citovú, existenčnú, sklamanie z „našich“ politikov), sa natoľko vpísal do jeho biografie, že sa stáva hlavnou témou jeho úvah, ale je pritom zároveň i diskretným motívom, pretože väčšina čitateľov o autobiografickosti v románe nemusela vedieť. Na ploche románu sa autor oslobodzuje od spomínaných traumatizujúcich tém tak, že ich distribuuje do viacerých marginálnych postáv. Podobný psychologický mechanizmus Freud pomenúva ako *ekonomický* model; z psychoanalytického hľadiska sú teda stavy podobné smútku ponímané ako práca. Jesenského diskretna, ale očisťujúca práca so smútkom, ukrývaným a prekryvaným na perifériách textu, však možno splnila svoj účel, *zavŕšila* sa napísaním románu a pomohla autorovi zbaviť sa traumatizujúcej psychickej záťaže, „spaľujúcej jeho Ja“.⁹

Náš predpoklad, že autobiografická téma je pre Jesenského ústredná, potvrdzuje aj spôsob, akým ju autor na ploche románu rozptyľuje, aby rozpriestranil jej účinok a znásobil jej dôraznosť. Tak ako pomocou transformácie a opakovania môže naratívny diskurz stupňovať významy konceptov, ba generovať aj významy nové, vyskytuje sa táto téma aj v zdanlivo odťažitých, s ňou nesúvisiacich motívoch. Preto sa s ňou prekvapujúco stretávame v súvislosti s tragédiou bankového riaditeľa Rozvalida, ktorý nebol spočiatku v texte zobrazovaný ako sympatická postava.

9 Freud, S.: *Za princípom slasti*. Bratislava 2005, s. 12.

Jesenský opisuje Rozvalidov „prípád“ veľmi podrobne, akoby rekonštruoval otcovu kauzu – s vedomím, aké je vlastne jednoduché pripraviť niekoho o majetok a zničiť ho. Pasáže, kde reč rozprávača preberá kompetencie vnútorného monológu človeka na dne psychických síl, ukazujú autora prenasledovaného otázkami, ako sa asi cítil jeho otec v podobnej situácii. Prostriedky, ktorými rekonštruuje „vedľajšie účinky“ po tomto existenciálnom pokorení, majú výrazovú silu metafor:

„V Rozvalidovi sa prevracalo všetko, rozum, srdce, žalúdok, hlava. Život ho dokonale kopol a smrť ho ešte nechcela. Postavili ho na nohy, ale bolesti zostali. Bolel ho každý klinček, na ktorom visel obraz, hodiny, keď bili, lyžička, keď cengla, pohár, keď zazvonil... Nič je nie moje. Ale horší bol pocit opustenosti a životnej prázdnoty. Zdalo sa mu, že ho už spoločnosť vytréla spomedzi živých.“ (s. 468)

Nie je to náhoda, ale opäť záležitosť autorovej koncepcie, že sa v susedstve tohto umelecky znepokojivého obrazu vnútorných i vonkajších stavov ťaživej depresie ocitá až gýčovitou opotrebovaný obraz kuchárky Hanky. Jeho funkciou je kompenzovať emocionálnu tenziu, „prepólovať“ ju do opačného citového extrému, okamžite prehlušiť podozrenie z opisovania „skutočných“ autorových (lyrických, a teda autobiografických) nálad. Treba podotknúť, že v maskovaní svojich pocitov je niekde autor úzkostlivejší, než by si to vyžadovala situácia:

„Ešte dobre, že tu bola Anička. To nebol kvet do náhrobného venca alebo kytky. Mala na sebe bielu zásterku a čepček na hlave, ale jej sviežosť, nádych zdravia v tvári, trblietanie v rosiatych očiach, a hoci v duši stiesnenie nad položením jej pánov, poletujúci úsmev na perách, nahrádzovali pekný jarný deň a celú líku kvetov.“

Rozvalidovi, keď ju videl, ožila muška na brade a bez bzučania vyletúvala pod nos. S chvíľkovou radosťou brával z jej ruky tanierik so zemiakovou kašou.

Nebola to už len kuchárka. Stala sa členom rodiny, akoby dcérou.“ (s. 470)

Ďalšou, tentoraz melancholickou verziou rozoberanej témy, je jej transformácia, súvisiaca s postavou vdovy Ester, ktorá žensky priťahovala poslanca Petroviča. Keď sa ten ocitne v jej malom byte, uvedomuje si chatrný nábytok, časom zastreté znaky bývalého blahobytu, pričom máme pocit, že Jesenský sa pri opise vrátil do rodičovského domu, ktorý jediný, ako matkino veno, nepodľahol exekúcii:

„V izbe nebolo vidieť biedu, len akýsi zármutok šiel od olejových obrazov a farbistého zemianskeho erbu. Nemo sa kĺzal po holej dlážke, po úzkom zelenkavom koberčeku k izbovej záhradôčke a odtiaľ sa vkrádal do srdca. Kus bývalého prepychu v čistej chudobe. Taký smútok chytá ľudí pri každom zborenom hrade, ošarpanom kaštieli, spustnutom parku, zájdenom a už slepom rokokovom zrkadle. Melanchólia zanikania starej krásy, bohatstva a veľkosti, pokorenej pýchy, ktorá padla na kolená, a skláňajúc hlavu, vzbudzuje ľútosť.“

Estera zbadala Petrovičov pohľad.

– To je zem z nášho majetku, – ukázala na záhradku a usmiala sa. – Z celého majetku mi len toto zostalo.“ (s. 533)

Kým v scéne s Rozvalidom sme svedkami hlbokkej depresie z neschopnosti zvládnuť novú, krízovú situáciu, melanchólia, ktorou obklopil Jesenský postavu Ester, s ktorou zjavne sympatizoval, má bytostný rozmer – jej neexplicitne naznačovaná hĺbka avizuje zasunutú spomienku samotného autora. Vyrovnaný smútok vdovy Ester je vlastne jeho diagnózou – o to urputnejšie ho zakrýva (v tomto prípade ženskou postavou). Kým autobiografický príbeh samotného autora v spomienkovom pásme Landíka je vzťahom podobnosti, je opakovaním ekvivalentu a jeho prepisovaním na základe intertextuálnej podobnosti, v transformovaní autobiografic-

kého príbehu do životných okolností postáv Rozvalida a vdovy Ester ide o metonymickú, súmedznú intertextualitu, o prepísanie pretextu, autobiografického príbehu autora do novej podoby. Konflikt, ktorý vzniká pri takomto miešaní heterogénnych súčastí textu vytvára umelecky produktívne „sémantické trenie“.¹⁰ Z tohto napätia medzi rozptýlenými zjavnými prvkami pretextu (autobiografickosti) a ich rôznym spôsobom priznávanou alebo zakrývanou podobou sa z *Demokratov* stáva svojím spôsobom kryptotext, ktorého motívy dovtedy, kým nevyšla Jesenského korešpondencia, neboli dekodovateľné, no teraz sa stávajú súčasťou interpretačnej intencie diela.

Jesenského román si zachoval ilúziu reprezentácie reality práve preto, že je v ňom obsiahnutý okrem morálneho aj antropologický rozmer populárnej kultúry, ktorý proporčne vyvažuje dovtedy neštruktúrované a izolované výjavy. Jesenského smiech v románe nadobúda rozmery psychického masochizmu, vnútornej sebatrýzne, ale aj vitálneho uvoľnenia a morálnej nadvlády. Poznanie, ktoré sa v tomto autorovom smiechu uskutočňuje, nie je analytické ani racionálne, je ako „záblesk osvietenia“.¹¹ Jesenský svojím románom síce prináša len pseudokatarziu, realizovanú na poklesnutej rovine falošného sentimentu, čitatelia z „vyšších“ poschodí si ju však môžu prečítať ako autorov signál, že harmonické zvládnutie deformácií doby nie je reálne.

Ústav slovenskej literatúry Slovenskej akadémie vied, Bratislava

10 Lachmann, R.: *Memoria fantastika*. Praha 2002.

11 Richterová, S.: *Ticho a smích*. Praha 1997.

NACIONALISMUS A ANTISEMITISMUS V ČESKÉ KINEMATOGRAFII V OBDOBÍ DRUHÉ REPUBLIKY

PETR BEDNAŘÍK

Již v prvních týdnech po Mnichovu nalezneme v českém tisku názory na nové pojetí kultury, z níž měly být odstraněny zahraniční vlivy. Od divadel bylo požadováno, aby hrála především české autory a věnovala se dílům z národního obrození. Literatura měla představovat čtenářům hlavně české spisovatele. Důraz byl položen na národ, lidovou kulturu, kázeň, řád, lásku k Bohu a rodné půdě s důležitým dodatkem, že národní kulturu budou tvořit jen skuteční příslušníci národa.

Projevům nového českého nacionalismu se nevyhnula ani oblast kinematografie. Filmové organizace i filmová periodika prezentovaly názory na úlohu kinematografie, která měla přispět ke konsolidaci národního a státního života, propagovat pozitivní hodnoty, upozorňovat na slavná historická období. Filmovým producentům bylo vytýkáno, že natáčejí hlavně komedie a melodramata ve stylu červené knihovny. Snímky už neměly zachycovat sladkobolné příběhy exkluzivních postav z milionářského prostředí. Scenáristé byli upozorňováni, že by měli jít mezi lid a v rozhovoru s ním nalézat náměty pro filmy plné lidového optimismu. Formu těchto výzev můžeme ukázat na příkladu textu, který o národních námětech napsal do časopisu *Kinorevue* filmový producent Julius Schmitt: „Studnice je nevyčerpatelná, ale nenachází se nikde jinde, nežli na české louce, na českém políčku, v českém lese, u české chalupy. Kolem ní kráčí pracující člověk, aby se z ní napil, a ten, kdo z ní čerpá, sám také radostně ať pracuje! Původnost a poctivý obsah – to je úkol filmu národního a také jediná záruka jeho trvanlivosti.“¹ Jako druhý příklad můžeme uvést pohled filmového kritika Oldřicha Kautského na budoucí české filmy: „Nové filmy nové republiky potřebují optimismu. Nesmějí však být kazatelské. Musí být zábavné, ale musí být také pravdivé, ne vylhané a idylické. Ať v nich hrají lidé, ne šablony. Jen ten film dává divákovi radostný pocit, který zachytí prostředí a v kterém hrají takoví lidé, které můžeme potkat na ulici.“²

V českých zemích zavládla krátce po Mnichovu vlna jazykového purismu, která byla podporována tiskem. Cizí slova měla zmizet ze všech vývěsních štítů. V říjnu 1938 proto došlo například k přejmenování několika pražských kin: *Illusion* na *Ráj*, *Hollywood* na *Máj*, *Alfa* na *Aleš*, *Adria* na *Adrie*, *Roxy* na *Roj*, *Kinema* na *Vlasta*, *Fénix* na *Blaník*, *Apollo* na *Amerika* a kino *Broadway* neslo nyní název *Na Příkopě*.³

Po Mnichovu někteří představitelé filmových organizací využili politické atmosféry druhé republiky k navrhování změn, které měly omezit pracovní možnosti části kinematografické

1 Schmitt, J.: „Problémy dne“, *Kinorevue* 5, 1938, s. 244–245.

2 Kautský, O.: „Náměty, náměty?“, *Kinorevue* 5, 1938, s. 312.

3 Štábla, Z.: *Data a fakta z dějin čs. kinematografie*. III. díl. Praha 1989, s. 35.

obce. Dne 12. října 1938 vydal Zemský svaz kinematografů v Čechách prohlášení, v němž bylo uvedeno: „Několikaleté zkušenosti vedou nás k přesvědčení, že je krajně naléhavá očista čs. kinematografie, a to především složky obchodní ode všech živlů a příživníků, kteří nemají s československým národem a čs. kinematografií nic společného, kromě svých zájmů osobních a obchodních.“⁴

Společné prohlášení zveřejnily Svaz filmové výroby v ČSR, Svaz filmového průmyslu a obchodu ČSR, Ústřední svaz kinematografů a Čs. filmová unie. Ve výzvě z 18. října žádaly občany, aby chodili do kin na české filmy. Organizace slibovaly, že zachovají výrobu československých filmů a zároveň „zbaví čs. filmovou výrobu nežádoucích cizích a cizorodých vlivů a postaví film na ryze národní základnu“.⁵

Nejradikálnější byla ve svém prohlášení Čs. filmová unie, odborová organizace filmových pracovníků. V prohlášení z 21. října, podepsaném jejím předsedou – režisérem Václavem Binovcem, unie určovala, kdo smí působit v čs. kinematografii: „Chceme-li film opravdu národní, pak musíme z kolektivu těch, kteří jej tvoří, odstraniti bez zbytečné sentimentality živly a osoby, které jsou našemu národu cizí a cizorodé. Opakujeme jen své staré přesvědčení, že český film může tvořiti jen člověk český, zrozený z české půdy a českých rodičů, vychovaný českými školami a tradicí, v jehož prsou bije české srdce. Musíme býti důslední a odhodlaní provésti hluboké změny a korektury.“⁶ Pro provolání tohoto typu, nejen filmových organizací, bylo příznačné, že se nikde neobjevovalo slovo žid. Vždy se jednalo jen o jinonárodní živly a osoby, které jsou národu cizí a cizorodé. V kontextu projevů antisemitismu v různých oblastech života společnosti ale každý musel pochopit, že těmito osobami a živly nebyli míněni pouze cizinci. V nastalé situaci byli i domácí občané židovského původu vyřazováni z účasti na vzniku děl národní kultury.

V této atmosféře se někteří lidé začali bránit tvrzení, že nejsou árijci. V listopadu 1938 Čs. filmová unie sdělila, že zprávy, podle nichž herečka Marie Glaserová není čistě árijského původu, jsou nepravdivé. Glaserová předložila v kanceláři unie dokumenty potvrzující, že je po otci i matce čistá árijka.⁷

Zvláště v období od října do listopadu 1938 se o poměry v české kinematografii intenzivně zajímal i denní tisk. Filmový režisér Václav Kubásek v agrárním *Večeru* označil za smutný jev, když jeden umělec píše námět, scénář, vede režii a ještě hraje hlavní roli, čímž měl na mysli film Hugo Haase *Co se šeptá*, což však v textu neuvedl. Kubásek vyjádřil také své požadavky na tvůrce českých filmů: „Musíme jasně a nekompromisně říci, že náš film, má-li splnit své poslání, musí býti tvořen jen a jen opravdovými Čechy a Slováky.“⁸ *Lidové listy* uvedly, že židé těžili z české kinematografie, ukládali zisky v cizině a omezovali české tvůrce. „Byly zde i případy, kdy všeovládající cizinec nedovolil českým lidem v kinematografii vyniknout. Mnozí z nich jen živořili, a to z milosti mocných činitelů na filmovém mezinárodním trhu.“⁹ Jan Wenig z *Národních listů* prostudoval seznam producentů a půjčoven, přičemž zjistil, že neárijci jsou zastoupeni více než 50 procenty, což podle něj představovalo nezdravý jev. Spatřoval v něm příčinu zkomercializování českého filmu a jeho odpoutání od národní kultury. Wenig

4 „Do nové budoucnosti čs. kinematografie“, *Filmový kurýr* 12, 14. 10. 1938, č. 41, s. 1.

5 „Občané!“, *Filmový kurýr* 12, 21. 10. 1938, č. 42, s. 1.

6 „Prohlášení Čs. filmové unie“, *Filmový kurýr* 12, 21. 10. 1938, č. 42, s. 2.

7 „Glaserová árijkou“, *Pressa*, 16. 11. 1938, č. 240.

8 Kubásek, V.: „Nové lidi a nové hospodářství do českého filmu“, *Večer* 25, 18. 10. 1938, č. 270, s. 3.

9 „Očista v české kinematografii“, *Lidové listy* 17, 3. 11. 1938, č. 206, s. 6.

požadoval, aby byl z kinematografie vyloučen neárijský kapitál a nahrazen českým. „Právě zde je nutno sáhnout důrazně do spekulativního a nejasného soukolí filmové produkce a vyřadit nejen vše, co není národní, ale i to, co tomuto zhoubnému rádo ve znamení peněz přísluhovalo.“¹⁰

Ze statistik filmového obchodu za rok 1938 vyplývá, že v kartelu filmových dovozců bylo 14 domácích firem s majitelem židovského původu (z celkového počtu 37 členů). Je nutno uvést, že z domácích firem právě ty s židovským majitelem (hlavně Elektafilm, Slaviafilm, Moldaviafilm a Meissnerfilm) patřily mezi nejúspěšnější s největším počtem distribuovaných filmů.

V listopadu 1938 cenzura zakázala další promítání českého filmu *Bílá nemoc* a zahraničních snímků *Hlas Izraele*, *Golem*, *Rotschildové*.¹¹ Zákaz *Bílé nemoci* (film společnosti Moldaviafilm) zapadal do atmosféry protičapkovské kampaně v pravicovém tisku. Odpůrce filmu jistě dráždila i osoba režiséra a představitele hlavní role Hugo Haase. Proti snímku společnosti Lucernafilm *Svět kde se žebře* (předloha divadelní hra Edmonda Konráda, režie Miroslav Cikán, premiéra 17. 6. 1938) s Haasem v titulní úloze žebračka zaútočil ve svém časopise *Zlín* továrník Jan Antonín Baťa a označil jej pro nynější dobu za zcela nevhodnou oslavu žebračství.¹²

Jeden paradox kinematografie druhé republiky. Velkým bojovníkem proti zastoupení židů v kinematografii byl režisér Václav Binovec. V období od října do listopadu 1938 přitom měly premiéru dva Binovcovy filmy. Nejdříve byl 7. října uveden snímek *Druhé mládí*, natočený pro firmu Arkofilm židovského producenta Artura Hellera. V listopadu přišel do kin Binovcův film *Bláhové děvče*, který produkoval Elektafilm židovského podnikatele Josefa Auerbacha.

Nejúspěšnějším snímkem druhé republiky z hlediska návštěvnosti i hodnocení od odborné kritiky byl snímek Otakara Vávry *Cech panen kutnohorských* podle veseloher Ladislava Stroupežnického *Paní Mincmistrová* a *Zvíkovský rarášek* s titulní postavou Mikuláše Dačického z Heslova v podání Zdeňka Štěpánka, který se podílel i na scénáři. Vedle Štěpánka hrála ve filmu vzniklém v produkci Lucernafilmu řada dalších známých herců: Jiřina Šejbalová, Ladislav Pešek, František Smolík, Jaroslav Vojta, Hana Vítová, Ladislav Boháč, Theodor Pištěk, Václav Vydra st. Filmový štáb natáčel na autentických místech v Kutné Hoře. U postavy Dačického tvůrci zdůraznili jeho smysl pro sociální spravedlnost a vlastenectví. Ve filmu se Dačický zastane havíře Jakuba (hrál jej Jaroslav Průcha), který má být odsouzen k smrti za to, že vystupuje proti cizím správcům kutnohorských dolů a mincovny, kteří vydělávají na práci českého lidu. Ve snímku byl akcentován konflikt chudí poctiví Češi versus zbohatlí nepoctiví Němci. Nejvýraznější negativní figurou byl podvodný německý alchymista Wolfram (Bedřich Karen). Snímek měl oficiální premiéru 16. září 1938, pak bylo kvůli mobilizaci premiérové uvádění přerušeno. Film se vrátil do kin v říjnu 1938 a dosáhl velkého úspěchu. Například v den státního svátku 28. října byl hrán současně v třinácti pražských kinech. Diváci tleskali při politických narážkách.¹³ Najednou zaměření proti cizincům velmi konvenovalo s prohlášeními českých politických stran, že je nutné podporovat hlavně domácí průmyslníky, zabránit tomu, aby zisky z národního bohatství plynuly do zahraničí. Ve filmu byl sice zdůrazněn konflikt s Němci, ale v pomnichovské atmosféře mohla být Dačického slova přenesena celkově na cizince v Československu: „Svoje věci si dovedeme spravovat sami. Bez takových cizáků, kteří

10 Wenig, J.: „O národní film“, *Národní listy* 78, 16. 11. 1938, č. 315, s. 3.

11 Rataj, J.: *O autoritativní národní stát*. Praha 1997, s. 122.

12 „Co s filmem Svět kde se žebře“, *Filmový kurýr* 12, 4. 11. 1938, č. 44, s. 3.

13 Bartošek, L.: *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. Praha 1985, s. 321–323.

jen tuto zemi plundrují a na svůj prospěch myslí.“ Snímek dosáhl i mezinárodního úspěchu. S příznivým ohlasem byl uveden na mezinárodním filmovém Biennale v Benátkách, kde získal již v srpnu 1938 Zlatý pohár LUCE (L'Unione di Cinematografia educativa – Ústav pro filmovou výchovu). Po úspěchu *Cechu panen kutnoborských* začal Otakar Vávra připravovat film o Karlu IV. podle Vrchlického *Noci na Karlštejně*, ale tento projekt ve výsledku nerealizoval.¹⁴

Za druhé republiky se dostaly do kin dva filmy, které byly natáčeny v létě 1938 jako oslava československé armády, a proto po Mnichovu musely být přestříhány. Film z prostředí vojenské akademie měl z hlediska pomnichovské atmosféry poněkud ironický název *Neporažená armáda*. Premiéra se uskutečnila 28. října 1938 v den dvacátého výročí vzniku republiky. Původně jej společnost Lucernafilm Miloše Havla natáčela pod názvem *21. květen* podle data první mobilizace, pak dostal název *Vlast volá*. Autory scénáře byli spisovatelé A. J. Urban a V. A. Lukáš. Film natočil divadelní režisér Jan Bor. Hudbu ke snímku složil s Romanem Blahníkem Karel Hašler. Snímek zachycoval život studentů vojenské akademie. Film měl také zdůraznit soudržnost Čechů a Slováků, takže nejlepším kamarádem Jana Aleše (hrál jej Ladislav Boháč) byl Slovák Milan Jurčík (František Dibarbora). Ve filmu dále hráli například Jan Pivec, Václav Vydra st., Zdeněk Štěpánek, Jaroslav Vojta a slovenští herci Andrej Bagár a Olga Borodáčová. Snímek se snažil o vyznění, že armáda bude mít i v dalším životě republiky velký význam. Vojáci se sice bez boje vrátili domů, ale zůstalo jim odhodlání bránit svou vlast. Snímek končil přísahou nových důstojníků na Vítkově s Libušinou věštbou, že národ neskoná. Snímek nebyl umělecky příliš podařený z hlediska režie, schematičnosti scénáře i hereckých výkonů.¹⁵ Divák po Mnichovu se jen těžko přesvědčoval o neporazitelnosti naší armády.

Filmem zdůrazňujícím naše vojenské tradice byl *Zborov* režisérů Jiřího Slavička a Jana Alfréda Holmana, který zachycoval osudy našich legionářů v době první světové války. Snímek chtěl připomenout bojové tradice naší armády. Příprava snímku trvala na tehdejší dobu značně dlouho. Započala již v roce 1936. Původně dokonce existovaly dva projekty. Jeden chtěla realizovat společnost PDC. Druhý chystala firma Nationalfilm, která získala ke spolupráci známého legionářského spisovatele Rudolfa Medka. PDC v únoru 1937 od projektu ustoupila. National v přípravě pokračoval, ale došlo k jeho sporům s Medkem. Scénář byl několikrát přepracován. National samotné natáčení stále odkládal. Započalo až v červnu 1938. Natáčení zborovské bitvy proběhlo v létě 1938 za významné spolupráce čs. armády.¹⁶ Dějovou osu snímku představují osudy bratrů Kalinových. Pavel (Ladislav Boháč) je zastáncem monarchie, Jan (Vladimír Šmeral) naopak propaguje slovanskou vzájemnost v čele s Ruskem. Jan uteče před mobilizací do Ruska a stane se dobrovolníkem v České družině, Pavel narukuje a bojuje v rakouské armádě na východní frontě. Bratři se setkají 2. července 1917 v bitvě u Zborova. Jan zachrání zraněného bratra a dopraví jej do ruského lazaretu. Ve snímku hrála celá řada známých herců – např. František Smolík, Jiří Plachý, Václav Trégl, František Vnouček, Jaroslav Marvan. Film se dostal do kin až 6. ledna 1939 ve zcela změněné politické situaci. Došlo i k úpravám původního scénáře, kdy byly vypuštěny scény, které ukazovaly velkolepý návrat československých legionářů z Ruska. Celá rodina Kalinových se v závěru měla sejít před Památníkem osvobození na Žižkově.¹⁷ Snímek společnosti National přes výraznou propa-

14 Bartošek, L.: *Dějiny československé kinematografie. Zvukový film 1930–1945. Část 2*. Praha 1983, s. 111.

15 Tamtéž, s. 32–33.

16 Lachman, T.: „Legionářská tematika v hraném filmu první republiky“. In: *Film a dějiny*, ed. Petr Kopal. Praha 2004, s. 216.

17 Tamtéž, s. 218.

gaci v tisku nedosáhl u diváků nějakého velkého ohlasu. V premiérových biografech se udržel pouhé dva týdny.¹⁸ Film měl příznivé kritiky, z nichž je ale vidět, že recenzenti potlačili své kritické myšlení ohledně filmových kvalit *Zborova*, aby naopak zdůraznili vlastenecké vyznění snímku a připomenutí národních tradic naší armády.

Podíváme-li se na přehled filmů vzniklých v době druhé republiky, tak i přes veškeré proklamace filmových organizací se nic nezměnilo na faktu, že byly natáčeny hlavně komedie a melodramata. Tyto snímky nesplňovaly představu, že budou pravdivě ukazovat současný život. Výzva k adaptacím národních klasiků byla uplatněna jen u dvou filmů a opět poněkud paradoxně v kontextu snah o očistu národní kultury. V lednu 1939 měl premiéru snímek *Vzbůru nobama*, který Jiří Slavíček natočil podle *Povídek malostranských* Jana Nerudy. Snímek produkovala pražská pobočka německé firmy Terra-Film. Těsně před koncem druhé republiky šel do kin snímek *Děvče z předměstí anebo Všecko přijde na jevo*, který podle stejnojmenné divadelní hry Josefa Kajetána Tyla natočil Theodor Pištěk. Snímek produkovala firma Meissner židovského podnikatele Emila Meissnera, který dle očišťovatelů českého filmu již neměl mít s naší kinematografií nic společného.

Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy, Praha

18 *Český hraný film II, 1930–1945*. Praha 1998, s. 441.

OVLIVNILA EMIGRACE DÍLO JANA ČEPA?

KAMILA PŘIKRYLOVÁ

Téma vlivu emigrace na dílo Jana Čepa bylo „čepovskými“ badateli naznačeno již několikrát. Pokusme se ve vlastní studii o hlubší a komplexnější analýzu této problematiky. Přístup je založen zejména na tezi o filozoficko-literárněteoretické koherenci prozaického díla Jana Čepa s přihlédnutím k tvorbě esejistické, neboť kompaktnost celé autorovy tvorby je zcela jednoznačná.

Poměrně schematicky bývá Čepovi v souvislosti s jeho předexilovou tvorbou přiřazován atribut prozaika, naproti tomu v souvislosti s pracemi po roce 1948 esejisty. Často se zapomíná, že Čep do literatury vstoupil právě jako esejista článkem k Husovu výročí, který roku 1921 uveřejnila Selská stráž, a že i během svého prozaicky plodného tvůrčího období byl esejisticky velice aktivní, což dokládají jeho pravidelná řečnická vystoupení na Akademických týdnech a vydání jeho esejů z let 1927–1946 *Rozptýlené paprsky* (1946). Naproti tomu ani knižním povídkovým souborem *Polní tráva* (1946), označovaným za poslední, se Čepova prozaická produkce zcela neuzavírá. Už tyto vnější souvislosti naznačují kontinuitu celé autorovy tvorby.

Po příjezdu do Francie napsal několik článků pro časopis *Le Monde* a pojednání o postavení církve v Československu, které uveřejnil časopis *Esprit*. Na podzim roku 1951 přijal nabídku *Rádia Svobodná Evropa* a stal se tak členem mnichovské redakce. Psal promluvy povahy osobní, politické a filozofické a později z nich uspořádal esejistické soubory. „Tentokrát se stal esej mým jediným, povinným a pravidelným projevem.“¹

Brzy se k pravidelným promluvám připojila povinnost proslovit příspěvek o knize týdne (jednou za čtrnáct dní). Tato stereotypní práce Čepa značně vyčerpávala, i přesto vytvořil esejistické dílo, které se řadí k vrcholům české esejistiky.

V té době napsal francouzsky *Cikány* (1953), jedinou povídku, která včetně publikovaných v emigraci a přeložených do francouzštiny, našla nakladatele, což byla pro Čepa velice bolestná zkušenost: „Těžko jsem polykal svou hořkost a přemáhal malomyslnost.“²

Tyto trpké prožitky převedl do povídky *Před zavřenými dveřmi*, která je první částí diptychu *Rozptýlení*. Mezi další prozaické texty napsané v emigraci patří *Tajemství Kláry Bendlové*, *Ostrov Ré* a skica *Květnové dni*. Prozaické dílo Jana Čepa pak poměrně pozoruhodně uzavírá humorně laděná povídka *Tři pocestní*, kterou napsal Čep na žádost Antonína Kratochvíla pro antologii exilové prózy *Peníz exulantův* (1956). Patrně z autorovy vnitřní potřeby vyjadřovat se otevřeněji plynula tendence související s prvoplánově rozpoznatelným autobiografickým pozadím těchto exilových próz opírajících se tematicky o poslední dny druhé světové války,

1 Čep, J.: *Sestra úzkost. Zlomky autobiografického eseje*. Brno 1993, s. 99.

2 Tamtéž, s. 100.

Čepovu emigraci a následný exil. Výjimkou je povídka *Tajemství Kláry Bendlové*, jíž se zbylé úrovní nevyrovnají.

Prozaická tvorba tak plynule přešla v tvorbu esejistickou. Přechod bývá tematizován v několika směrech, vývojový aspekt však nebývá rozhodující vždy. Jako nejčastější a zároveň i nej-povrchnější předpoklad k uvažování v intencích neschopnosti vytvořit větší množství dalších prozaických textů bývá uváděna skutečnost odloučení Čepa od vlasti a s tím také související nezáměr a nepřijetí ze strany francouzských nakladatelů a čtenářů. Tato situace autora nepochybně vedla k potřebě zaopatřit se existenčně jiným způsobem, ale již závěrečné předexilové texty tento přechod naznačují.

Z rozhovoru s Václavem Čepem z roku 1968:

„Jak snášíš Váš bratr tak dlouhou odloučenost od domova?“

„Stýská se mu, moc se mu stýská. Tak se mu stýská po rodné zemi, že od té doby, co odešel – pokud jde o krásnou literaturu – takřka nic nenapsal. Jeník mohl a může psát jenom tady, jenom v této zemi a z této země. Eseje se dají psát všude.“³

Nejzásadnějším východiskem přechodu od prózy k esejistice je vývojový aspekt vycházející primárně ze skutečnosti přítomnosti prvků esejistiky v Čepových povídkách stupňovitě téměř od počátku, čímž se také vylučuje označení přervanost prozaického díla.

Existenciální podstata Čepova díla spočívá především v jeho vztahu k člověku, jehož individuum vnímal jako subjekt, nikoliv jako objekt. Toto chápání individuální bytosti promítal do všech svých próz, v nichž je vždy právě k jedné konkrétní postavě soustředěna veškerá pozornost. Specificky pak funguje v Čepově tvorbě uchopení základní existenciální kategorie, kategorie času, ke které se zcela bezprostředně pojí kategorie prostoru. Tyto dvě kategorie, představující v Čepově myšlení široce koncipovanou dualitu, jsou vždy soustředěny do oblasti lidské existence. Úzké časové a prostorové kategoriální sevření bývá modifikováno odlišnými motivy, čímž podléhá různým variacím a dochází tak k mnohé existenciální reflexi. Svěbytné vnitřní souvislosti pak poskytují fundament celé Čepově tvorbě. A právě zde dochází k vzájemné participaci duchovní a existenciální sféry.

Z tohoto pojetí následně vyplývají poměrně zřetelně autorovy narativní metody.

Nejzásadnějším postupem při vytváření postavy je metoda nepřímého charakterizování typu zachycení niterných stavů postavy.

„Lucie nechápala toto mrazení hrůzy, když přece cítila zároveň v žilách vábení věčného spánku. Co znamenala ta bolestná krutost v záhybu rtů nebožtíkových, odkud ta zmučená skleslost ramen? Dívčina samota byla čím dál tím zoufalejší a žízeň jejího srdce tím palčivější.“⁴

Tyto hluboké průniky formované niterným tázáním, přemítáním, pokáním, vnitřní zpovědí tak vytvářejí z Čepových próz zcela svěbytný typ prozaické samomluvy, z jejíž podstaty vyrůstá vždy jedinečný individuální osud. Jeho důsledně prokomponované modifikace jsou doménou všech Čepových textů. Svár dramatického dějiště je výrazně přesunut z „tradičnějších“ materialistických sfér do tohoto duchovního prostředí existenciálního charakteru.

Postavy se stávají výrazně dynamickými, ale jedná se o dynamiku imanentní. Děje se s nimi tedy něco především vnitřně, a proto také tato vnitřní dynamika podporuje rozvoj události minimálně, a tedy následný přechod v jednotlivé zápletky je ještě vylučnější. Postava se rozvíjí

³ Jan Čep *ve vzpomínkách své rodiny*. Ed. Michal Bauer. Praha 2006, s. 54.

⁴ Čep, J.: *Zeměžluč – Letnice – Děravý plášť* (povídka *Lucie Laurová*). Praha 1969, s. 103.

v závislosti na mnohdy téměř minimálním ději. Vypointované závěry jsou určitým druhem „pootevření dalších dveří“, v závislosti na nichž platí totéž i o postavě.

Ztrácení schopnosti k naději plynoucí z obavy z jakéhokoli fyzického odejmutí se uplatňuje jako jádro Čepova díla, kde distinkce naděje a beznaděje je věčnou bilancí. Toto ztrácení se tak stává důsledkem oné Čepovy „sestry úzkosti“, jež je neoddělitelným stínem pozemského putování lidské existence a jež je prostředkem k dialogickému charakteru díla formovaného hlubokými existenciálními meditacemi, vnitřními samomluvami a nekonečnými hovory s Bohem.

Tyto niterné průhledy jsou dosti často zesíleny analogií prostředí, což svědčí o Čepově dokonalé schopnosti pro absolutně kontinuální harmonii všech textových prvků. Atmosféra prostředí je analogická k pocitům postavy, z čehož plyne, že nejen podtrhuje a rozvíjí charakter postavy, ale přímo s ním srůstá. Dochází tak velice často k jedinečnému prostupování, jež významně zintenzivňuje ladění celého textu.

Struktura Čepových vyprávění, jak již bylo uvedeno, je vždy zaměřena na jednotlivce, na jeho vnitřní pochody a niterný vývoj. V jednotlivých pasážích si lze velmi dobře všimnout jisté baladičnosti, která je vždy dána osudovostí existenciálního individua. Tyto linie jsou plné motivů úzkosti, úzkosti z nedostatku nalézání. Čep svým postavám tuto úzkost zpravidla přisuzuje pro neschopnost jedince srůst s Bohem.

Pokusil-li se Čep výjimečně rovnocenně zachytit osudy větší skupiny jako například obraz jedné vesnice (např. povídka *Kozlovice*), postup individuálního údělu zde není uplatněn, avšak ani nic dalšího, co by hloubku povídky mohlo nahradit.

I přestože Čep postupně více posiloval děj, který se někdy stával dokonce dominantním, okruh událostí má tutéž deskripci. Avšak upevněním děje nastává zákonitě oslabení postupů samomluvy. I když jsou prózy později více fabulačně rozpracovány, individuální úděl je určující skoro vždy. Pouze se parciálně přesouvá z duchovní sféry a stává se přímo ústředním tematizovaným objektem vyprávění. Tato skutečnost je nesporně dána tím, že pouze niterný ponor nemůže v složitějším textu obstát. Některé texty dokazují, že ne vždy se Čepovi podařilo jednotlivé složky bezproblémově propojit.

Tyto tendence, jak bylo uvedeno, se neobjevují až v exilovém období, kde se k nim nepochybně přidala i potřeba autora vyslovit se otevřeně, nikoli skrytě prostřednictvím vyprávění, ale jsou přítomny již v prózách napsaných před emigrací.

Studie tedy prokázala, že Čepova emigrace a složitá existenční situace měly na přechod od prózy k esejí vliv spíš sekundární, neboť zejména svěbytné sugestivní samomluvy, které byly základním principem při koncipování postavy, byly v prozaických textech přítomny již od počátku autorovy tvorby a že především ony se tak staly podstatou Čepových esejů, jež jsou založeny na velmi příbuzném principu. I v nich je dominantní individuální prožitek s tendencí k meditativnímu monologu. Vnější souvislosti tak mohly vnitřní sevřenost a vývojovou kontinuitu celého Čepova díla pouze dotvářet, nikoliv se stát jejím předpokladem.

PRAMENY

ČEP, J.: *Dojmy z Anglie*. Šternberk 2007.

ČEP, J.: *Letnice*. Praha 1932.

ČEP, J.: *Hranice stínu*. Praha 1936.

ČEP, J.: *Modrá a zlatá*. Praha 1938.

- ČEP, J.: *Tvář pod pavučinou*. Praha 1942.
 ČEP, J.: *Lístky z alba*. Brno 1944.
 ČEP, J.: *Polní tráva*. Brno 1946.
 ČEP, J.: *Zeměžluč – Letnice – Děravý plášť*. Praha 1969.
 ČEP, J.: *Etudy pro paní J. Mnichov* 1986.
 ČEP, J.: *Rozptýlené paprsky*. Praha 1993.
 ČEP, J.: *Sestra úzkost. Zlomky autobiografického eseje*. Brno 1993.
 ČEP, J.: *Poutník na zemi*. Praha 1998.
 ČEP, J.: *Polní tráva*. Praha 1999.
 ČEP, J.: *Umění a milost*. Brno 2001.

LITERATURA

- BENDLOVÁ, P.: *Gabriel Marcel*. Praha 1993.
Jan Čep ve vzpomínkách své rodiny. Ed. Michal Bauer. Torst, Praha 2006.
 KOMÁREK, K.: „Souvislost Čepovy epiky a esejistiky“. In: *Konference o díle Jana Čepa*. Olomouc 1999, s. 34–36.
 KOMÁREK, K.: „Finále Čepovy beletrie“. *Host* 16, 2000, č. 4, recenzní příloha s. 3.
 MARCEL, G.: *K filosofii naděje*. Praha 1971.
 MARCEL, G.: *Přítomnost a nesmrtelnost*. Praha 1998.
 MED, J.: „Svět esejů Jana Čepa“. In: *Konference o díle Jana Čepa*. Olomouc 1999, s. 31–33.
 PETRŮ, E.: „Literárněvědná relevance Čepových esejů“. In: *Konference o díle Jana Čepa*. Olomouc 1999, s. 9–12.
 TRÁVNÍČEK, M.: *Pout a vyhnanství. Život a dílo Jana Čepa*. Brno 1996.
 VALOUCH, F.: „Čepovo pojetí času“. In: *Konference o díle Jana Čepa*. Olomouc 1999, s. 18–22.

JAZZ A BEAT

STŘET HUDBY A GENERACÍ V ČESKÉ LITERATUŘE ŠEDESÁTÝCH LET

ZUZANA ZEMANOVÁ

Světová i naše populární hudba prodělávala od druhé poloviny padesátých let a pak v letech šedesátých velmi bouřlivý vývoj, který ovlivnil mnohá další odvětví lidské činnosti – divadlo, film, výtvarná umění a ovšem také literaturu. Jak tedy pojali sílíci fenomén pop music naši známí beletristé? Na počátku mé práce stála představa typického generačního konfliktu; jinými slovy hypotéza, že autoři střední nebo starší generace, kteří se ve svých pracích dotknou tematiky rock'n'rollu či beatu,¹ budou na tyto žánry nahlížet spíše kriticky, a zejména, že to bude platit o těch, kdo sami byli hudebníci, ovšem jazzoví. Brzy se ukázalo, že tato hypotéza nemá valného opodstatnění. Přesvědčivě ji vyvrátil Josef Kainar, jazzman, který namísto toho, aby z pozice moudrého padesátníka spílal mladým beatmanům do chuligánů, psal pro ně ještě na sklonku života písňové texty a explicitně jim vyjádřil podporu půvabnou básnickou adaptací *Shadrak Missah Abendigo*, v níž „do rolí biblických tří mláďenců z pece ohnivé dosadil nezníčitelné Beatles“.² O Kainarovi však mluvit nebudeme, protože nás v tuto chvíli zajímá próza. Jako ideální zástupci skupiny prozaiků-jazzmanů se mi jeví dva autoři: Josef Škvorecký a Karel Pecka.

O sepětí života a díla Josefa Škvoreckého s jazzem jistě není třeba se široce rozepisovat, neboť jde o věci všeobecně známé. Motiv jazzu se objevuje ve Škvoreckého tvorbě jako symbol mládí, svobody, chuti dělat věci po svém, a tedy také jako výraz protestu nejdříve proti nacismu, později proti diktatuře proletariátu (to např. v povídce *Konec Bulla Máchy* z r. 1953³). Ještě v padesátých letech byl jazz pro mladé lidi velmi atraktivní, mimo jiné i proto, že byl vládnoucí stranou jakožto produkt úpadkové buržoazní kultury tvrdě potírán. Od druhé poloviny

1 Ačkoli někdy dochází ke ztotožňování termínů *rock'n'roll*, *rock*, *beat* a *big-beat*, považuji za vhodnější jednotlivé pojmy rozlišovat. *Rock'n'roll* u nás zažíval konjunkturu do první poloviny šedesátých let, poté byl ve své klasické podobě pocítován již jako anachronismus a v souladu s děním ve světě se do popředí dostávaly beatové soubory. *Beat* z rock'n'rollu vychází, avšak přetváří jej, představuje jeho další vývojovou fázi. Liší se především akcentem na skupinovou tvorbu a interpretaci (tj. dochází k oslabení role sólového zpěváka), eliminací některých nástrojů (např. saxofonu) apod. O *rocku* se začíná mluvit spíše až na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Neterminologické, do značné míry zlidovělé a dnes již sémanticky vyčerpané označení „*big-beat*“ (někuli foneticky zapisovaný „*bigbít*“) ve svých pracích neužívám. O okolnostech vzniku tohoto pojmenování a důvodech proč jej nepoužívat více viz Sedláček, P. – Tůma, J.: „Pryč s big-beatem“, *Melodie* 5, 1967, č. 7, s. 147. O jednotlivých pojmech srov. též Sýkora, J. K.: *Czechoslovak beat music* 67. Praha 1968, s. 63–64.

2 Dorůžka, L.: „Inspirace může k básníkovi přicházet z nejrůznějších zdrojů“. In: Kainar, J.: *Bledej gentleman*. Praha 2002, s. 170. O tématu vztahu J. Kainara k beatu více viz Zemanová, Z.: „Velkej beat pana Kainara“, *Tvar* 18, 2007, č. 13, s. 7.

3 Škvorecký, J.: *Konec Bulla Máchy*. In: *Hořkej svět*. Praha 1969, s. 291–306.

padesátých let perzekuce jazzu slábla, mezitím však dorostla nová generace posluchačů. Ta více než jazzu začala dávat přednost zcela novým rytmům, které se k nám dostávaly hlavně prostřednictvím Radia Luxembourg a americké vysílačky v Německu AFN Munich. Zprvu podloudně, ale o to s větším nadšením se u nás začal poslouchat a hrát rock and roll, kolem roku 1963 vrcholila éra taneční hudby, především twistu a madisonu, a v polovině šedesátých let definitivně zvítězily beatové skupiny liverpoolského typu. Nelze samozřejmě říci, že by mladí jazz naprosto zavrhl, o opaku svědčí např. prózy Jana Beneše, kde se jazz a beat prolínají, verše Václava Hraběte inspirované jazzem nebo vysoká obliba Semaforu, kde se sice hrál i rock'n'roll, ale v první polovině šedesátých let převažoval dosud jazz. Přesnější by bylo spíše říci, že se jazz stal záležitostí užší skupiny, studentů a intelektuálů, a lidí nad dvacet, zatímco dělnická mládež a teenageři inklinovali k živelnějšímu twistu a beatu.

Škvorecký tuto situaci reflektuje zřejmě nejotevřeněji v povídce *Píseň zapomenutých let* z roku 1963, která vyšla téhož roku bibliofsky a pak v roce 1969 v prozaickém souboru *Hořkej svět*. Nikoli náhodou je povídka zařazena na samý závěr této knihy: symbolizuje konec jedné hudební a přeneseně i životní etapy. Protagonista příběhu Miroslav Lavecký, postava s autobiografickými rysy, tu s jistou hořkostí sleduje hudební produkci mladé twistové skupiny a mezi teenagery, kteří z hudby z pódia upadají do euforie, si podle vlastních slov „připadá jak cizí těleso“. Je mu teprve čtyřicet, ale mezi ním a mladými v sále jako by zela hluboká propast. „[...] ti téměř dospělí hošáci, kteří tu hltají twist jako zvěstování příchodu Spasitele, a ty úhledně namóděné zajdy v sukních nad kolena nebyli ještě vůbec na světě, když my už jsme se potýkali s hot a ad libitum sóly ve skladbách Emila Ludvíka a Counta Basieho,“⁴ přemítá. Vzpomíná přitom na svou někdejší swingovou vzpouru proti armádě, tehdy v padesátých letech draze vykoupnou. „Bylo to dávno. Bylo to strašně dávno. Byla to krvavá oběť, taková jiná, nenápadnější, za lepší život té generace utwistovaných zajíčků,“ pomyslí si, ale vzápětí sám sebe okřikne: „Blbost... Nebudu sentimentální jak stará kurva.“⁵ Protagonista mladým nic nevyčítá a jejich hudbu neztracuje, spíše jako by jim trochu záviděl, že své hudební názory mohou prezentovat svobodně a otevřeně, zatímco jeho generaci bylo toto upřeno; z textu je více než negace cítit melancholie a smutek spojený navíc s intenzivním pocitem stárnutí.

Problematicky vztahu jazzu a beatu, respektive starší a mladší generace se Škvorecký dotkl také v souboru detektivních próz *Smutek poručíka Borůvky*,⁶ avšak zcela odlišným způsobem – namísto melancholie nastupuje humor a nadsázka se stopami sebeironie. Příslušník jazzové generace a někdejší saxofonista je nyní usedlým poručíkem SNB, dravé beatové mládí reprezentuje jeho šestnáctiletá dcera Zuzana. Borůvka kriticky pohlíží na její domnělé flinkání a neúctu k hodnotám (k portrétu Komenského, který jí výchovně pověsil do pokoje, „připojila obrázek jiného, podstatně mladšího vousáče s bandžem,“⁷ tj. charismatického W. Matušky). Na druhé straně rád při zahraniční cestě využije dceřiny znalosti angličtiny, třebaže to není angličtina ze školních lavic, nýbrž odposlouchaná z Luxembourg; musí tedy chtít nechtě uznat, že alespoň k něčemu dobrému „ten randál“ slouží. Je očividné, že ve *Smutku poručíka Borůvky* Škvorecký postoj své generace mírně ironizuje, zatímco mladým fandí, aniž by se jim ovšem podbízel.

4 Škvorecký, J.: *Píseň zapomenutých let*. In: *Hořkej svět*. Praha 1969, s. 307.

5 Tamtéž, s. 315.

6 Škvorecký, J.: *Smutek poručíka Borůvky*. Praha 1966.

7 Tamtéž, s. 128.

O tom, že Škvoreckého vztah k beatu nebyl příkře odmítavý, ale naopak tolerantní, svědčí jeho vyjádření v publikaci *Czechoslovak beat music* 67, kde na otázku, co si myslí o beatu, odpovídá: „Myslím si, i když zástupci a interpreti této muziky s mým názorem asi souhlasit nebudou, že beatová hudba má svůj podklad, kořeny, v jazzu... z něho vyšla. Cením si na ní, že přišla s něčím novým, s tím elektrickým zvukem... Proto se mi také líbí, i když jsou zde, samozřejmě, ještě jiné směry, které jsou mému srdci bližší.“⁸

V zásadě podobný názor v některých svých knihách reprezentuje jiný prozaik – Karel Pecka. Narozen v roce 1928 byl pouze o čtyři roky mladší než Škvorecký a v době dospívání těsně po válce ho jazz zasáhl neméně silně. (O tom, jak se jazz spojoval s jeho prvními milostnými zkušenostmi, hovoří např. ve stylizovaných vzpomínkách v novele *Hra na bratrství*.⁹) Stejně jako Škvorecký také Pecka aktivně muzicíroval; hrál v jazzových orchestrech na kytaru. Jazz byl kupodivu dokonce tolerován v některých pracovních táborech, kde Pecka za politické prohřešky proti poučovací moci strávil celkem deset a půl roku. Po návratu z výkonu trestu absolvoval zkrácenou vojenskou prezenční službu¹⁰ a domnívám se, že právě pobyt na vojně pomáhal formovat Peckovy hudební názory. Peckovi bylo v době, kdy nastoupil na vojnu, pětatřicet; setkal se tu s lidmi o generaci mladšími a s jejich hudbou měl možnost se důkladně seznámit, poněvadž tu působil jako kytarista vojenské taneční kapely.

Látku z působení v kapele zpracoval v povídce *Únik*, která vznikla bezprostředně po Peckově návratu z vojny v roce 1963. *Únik* je textem jazykově i stylisticky velmi uvolněným, sympaticky bezprostředním a zcela vyvrací zažitá stereotypní představy o vězeňském autorovi, který píše jen o samých smutných věcech. Dobová kritika¹¹ přirovnávala Peckův *Únik* ke stylu J. D. Salinger. Protagonista příběhu, zpěvák a textař vojenské taneční skupiny, má stejně blízko ke Škvoreckého generaci jazzových pásků jako k mladičkým vyznavačům twistu. Hudbu miluje a je to jediná věc, kterou bere doopravdy vážně. Motiv „nic nebrat vážně“ je důležitý, můžeme na něm totiž vidět, že obě generace, které se v hudbě šedesátých let zdánlivě střetly, mají ve skutečnosti mnoho společného. „Nic nebrat vážně“ – lhostejnost a ironický postoj k velkým dějinám a politickým ideologiím; to, co nejen marxističtí kritici, ale také třeba Václav Černý a Ferdinand Peroutka¹² vytykali Škvoreckého *Zbabělcům*, se objevuje znovu a znovu s každou nastupující generací a právě v Peckově povídce *Únik* je to velmi zřetelné.

Důkladně Pecka rozvinul motiv hudby ve svém románu *Veliký slunovrat*.¹³ Jeho hrdinou je politický vězeň hledající po propuštění znovu své místo mezi lidmi. Kdysi studoval konzervatoř, kterou z politických důvodů musel opustit, ale hra na klavír a jazzová hudba zůstala jeho největší vášní. Na rozdíl od protagonisty povídky *Únik* má k hudbě dospělejší vztah; nevnímá ji jen jako prostředek úniku či způsobu lovu ženské kořisti, ale jako hluboké, nenahraditelné sdělení: „Tohle totiž byl můj životní pocit, pocit mého života, z kterého jsem jednu třetinu

8 Sýkora, J. K.: *Czechoslovak beat music* 67. Praha 1968, vnitřní strana obálky.

9 Pecka, K.: *Hra na bratrství*. Praha 1968.

10 Ve slovníkových příručkách, monografiích i časopiseckých článcích se většinou uvádí, že Karel Pecka r. 1963 absolvoval vojenskou službu u pomocných technických praporů (PTP). Tento údaj není zcela přesný, poněvadž jednotky PTP byly zrušeny již v roce 1954 a nadále existovaly pouze TP (technické prapory). K tématu více viz Bílek, J.: *Pomocné technické prapory*. Praha 2002.

11 Brousek, A.: „Kritický metr na metr knih“. In: *Podřezávání větví*. Praha 1999, s. 59; Lopatka, J.: „Svět v miniatuře“, *Host do domu* 13, 1966, č. 9, s. 74–76.

12 Haman, A.: „Zbabělci z pohledu ‚starých pánů‘“, *Tvar* 15, 2004, č. 15, s. 8.

13 Pecka, K.: *Veliký slunovrat*. Praha 1968. Román byl však napsán již r. 1964.

strávil za mřížemi, v trestaneckých lágrech a uranových šachtách, a který bych nedovedl vyslovit, kdyby mě krájeli. Ale oni to dovedli skrze svoje trubky, bubny a saxofony, černoši a mulati a židi a bílí říkali tou hudbou všechno to, co jsme všichni všude prožili...“¹⁴

Nepřekvapuje tedy, že ve *Velikém slunovratu* je nástup beatu reflektován kritičtěji než v *Úniku*. Vypravěč vnímá nový hudební styl jako povrchní, krátkodechou módu, ale zároveň, a to zejména, jako generační propast mezi sebou, třicetiletým muklem, a mladičkými „chlapci ve svetrech a holkami s natupírovanými hlavami“, kteří dosud nic neprožili, ale „hrají si na revoltující beatniky ze sanfranciských barů a mondénky ze Saint Germain [...]“. Nevědí ještě, že tři akordy trsané na kytary není celá muzika a půlminutový dotyk pohlavních orgánů v temném průjezdu s popelnicemi celá láska.¹⁵ Tak si hrdina otcovsky povzdechne, když se v baru setká se skupinkou mládeže. Jádrem sdělení je nepochybně i stanoviskem Peckovým, avšak vzhledem k tomu, že protagonista právě pije devátý rum, má jeho úvaha také zřetelné rysy parodické, přesněji sebeparodické. Domnívám se totiž, že autor, který je realista – a Pecka jím byl – nemůže po devíti rumech nechat svou postavu mluvit zcela vážně.

Závěrem: Navzdory očekávání se tedy zdá, že nástup beatové hudby v šedesátých letech nebyl ani spisovateli „starší“ generace vnímán vyloženě kriticky. Přinejmenším v kontextu dobové publicistiky i veřejného mínění, které se k dlouhým vlasům, krátkým sukním a elektrickým kytarám nestavělo vždy přívětivě. V prózách Josefa Škvoreckého a Karla Pecky má tematika beatové hudby jinou funkci; slouží primárně jako prostředek sebereflexe, uvědomění si a vyjádření rozdílu mezi dvěma generacemi, rodiči a dětmi. Protagonisté a potažmo autoři sami tu tedy nemoralizují a neposuzují jiné, nýbrž sebe sama, a nešlo tu ani primárně o hudbu jako takovou; podobným znakem odlišujícím jednotlivé generace by mohl být stejně dobře styl oblékání apod., hudbu si však oba vybrali jakožto oblast sobě blízkou. Neznamená to, že by Pecka a Škvorecký beat přijali za svůj, ale na rozdíl od mnoha jiných viděli dál než jen za „pobuřující“ zevnějšek mladých vlasatců a jejich hlučné nástroje; chápali, že každá generace vyjadřuje svá přání a tužby po svém a že beatová hudba má v tomto směru koneckonců podobné poslání jako kdysi jazz.

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

¹⁴ Tamtéž, s. 191.

¹⁵ Pecka, K.: *Veliký slunovrat*. Praha 1968, s. 181.

NALEZENO V PŘEKLADU

ANGLICKÉ VERZE ŠKVORECKÉHO ROMÁNŮ PŘÍBĚH INŽENÝRA
LIDSKÝCH DUŠÍ A SCHERZO CAPRICCIOSO

ALENA PŘIBÁŇOVÁ

Když Josef Škvorecký ve svých pětáctýřiceti letech odešel z Československa nejprve do Ameriky a posléze do Kanady, uvědomoval si, že bude-li chtít jako autor oslovit více čtenářů, než představovala exilová komunita, bude muset další prózy publikovat v jazyce své nové vlasti. Na rozdíl od mnoha jiných exulantů netrpěl jazykovým problémem; jako zkušený anglista začal bezprostředně učit na univerzitě angloamerickou literaturu a jako zkušený spisovatel tvůrčí psaní, a to přesto, že torontská univerzita původně přímo pro něj vytvořila místo na oddělení slavistiky. Se svou překladatelskou zkušeností jistě velmi dobře znal úskalí překladatelské práce a věděl, které rysy jeho autorského stylu budou představovat při překladu značný problém, a také to, nakolik bude jako autor vydán překladatelům napospas. Přesto bylo pro spisovatele jeho naturelu nemožné pokoušet se psát beletrii v cizím jazyce: „Příliš si užívám s mateřštinou, s jejími slangovými a nářečními variantami včetně varianty severoamerické, s možnostmi jejích vidů a rodů a ženských a mužských koncovek. Nic takového bych nesvedl v osvojeném, třebaže milovaném jazyce,“ říká k tomu v *Samožerbachu*;¹ a z překladatele, který do českého kontextu uvedl např. Faulknera, Bradburyho, Wilkie Collinse, Hammetta nebo Chandlera, se přes noc proměnil v překládaného autora.²

Ani zdaleka se nejednalo o samozřejmé rozhodnutí – stačí vzpomenout jiného českého spisovatele, který řešil stejné dilema, Milana Kunderu. Ten se kdesi zmínil, že od té doby, co

1 *Samožerbach*. In: *Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty a jiné eseje*. (Spisy Josefa Škvoreckého, sv. 7) Praha 1997, s. 312.

2 S překladatelskou prací jako jedním ze svých devatera řemesel se Josef Škvorecký v okamžiku odchodu do exilu prakticky rozloučil. Anglickou a americkou literaturu nadále sledoval jednak jako pedagog, jednak jako autor pravidelných literárních pořadů vysílaných Hlasem Ameriky, ale nikoli jako překladatel; jedinou známou výjimkou je autobiografie tenistky Martiny Navrátilové *Já jsem já* (Toronto 1985), kterou Škvorecký přeložil pro své nakladatelství 68-Publishers.

Řada Škvoreckého próz vyšla v cizích jazycích samozřejmě ještě před autorovou emigrací. *Zbábělci* nejprve v roce 1967 v Dánsku a do roku 1969 ještě v Jugoslávii, Maďarsku a západním Německu. Z dalších knih se v té době překlady dočkala *Legenda Emóke*, *Smutek poručíka Borůvky*, *Nápady čtenáře detektivek* a jednotlivé povídky z *Hořkýho světa*, především *Můj táta haur a já*. Z bibliografie překladů Škvoreckého díla však vysvítá, a je to koneckonců i logické, že skutečně hojně překládaným autorem se stal až po svém odchodu za oceán. Během let Škvoreckého knihy vyšly v řadě jazyků: vedle angličtiny, francouzštiny a němčiny také dánsky, norský, švédsky, nizozemsky, maďarsky, polsky, rumunsky, chorvatsky, slovinsky, španělsky a portugalsky, jeho knihy vycházely v zemích jižní Ameriky a *Sedmiramenný svícen* vydalo také baskické nakladatelství; pro nás až exotický pohled představuje například vydání *Prima sezóny* v čínštině, které vyšlo v roce 2001 na Taiwanu. Je však jasné, že nejpodstatnější kapitolu bibliografie přeložených knih Josefa Škvoreckého tvoří překlady do angličtiny. (Informace o překladech JS do cizích jazyků pocházejí především z bibliografie, kterou na stránkách www.skvorecky.com zpřístupnil Škvoreckého čtenář, obdivovatel a přítel, švédský knihovník Martin Kristenson.)

emigroval, myslel při psaní hlavně na své překladatele – jeho čtenáři si pravděpodobně vybaví, jak ve svých textech velmi precizně a racionálně vymezuje význam pojmů, které považuje za klíčové, aby si byl jist, že smysl jeho sdělení nebude při překladu z češtiny nijak posunut. Posléze – zhruba od začátku devadesátých let – začal psát francouzsky (počínaje románem *Pomalost* z r. 1993) a jedním z důvodů, omezujících vydání jeho posledních románů v češtině, je podle něj i náročnost přípravy českého znění, kterou není ochoten svěřit překladatelům. Z praktického pohledu překladatele se přitom zdá, že Kunderovy racionálně uvažující texty, směřující často až k esejí, jsou převodu do jiného jazyka otevřenější než Škvoreckého mimetická próza, jejíž účinek je z nezanedbatelné části založen na dialogu a jazykové pestrosti; zkušený překladatel Škvorecký totiž dobře ví, co říká, když tvrdí, že překládání jako každé umění „obsahuje prvek řemeslný a potom to, co je nad řemeslo, co se nedá naučit; prvek v podstatě racionální a prvek v podstatě emotivní“, přičemž „zatímco v různých uměních jsou podíly těchto dvou stránek různé, v umění překladatelském je podíl prvku racionálního velmi vysoký a velmi důležitý, [patrně] daleko vyšší než v umění spisovatelském.“³ Krátce řečeno, Kunderovy texty daleko více vycházejí vstříc té části překladatelského řemesla, kterou lze racionálně ovlivnit vzděláním a vlastnostmi morálně-volními – pečlivostí, pílí a důsledností –, zatímco překládání Škvoreckého klade značné nároky též na překladatelovu hravost a vyžaduje od něj odvahu vtisknout hrdinům do úst novotvar či nářeční slovo, o jehož vhodnosti je málokdy stoprocentně přesvědčen, a řídí se tedy jen svou tvůrčí intuicí, že jeho „vynález“ bude fungovat stejně i ve čtenářových asociacích řetězcích.

Na rozdíl od Kundery Škvorecký na své překladatele nemyslí – možná někdy s dodatečným soucitem, ale rozhodně nikoli při psaní. Vložil do nich nicméně poměrně velkou důvěru a k jejich řešení obtížné přeložitelných míst je patrně i díky vlastní překladatelské zkušenosti velmi benevolentní. S většinou z nich ho proto pojí přátelské vazby či alespoň sympatie, které vznikly při konzultacích, někdy i sporech a společné péči o jeden text.

Nutno říci, že měl na své překladatele do angličtiny štěstí, ať už to byla překladatelka *Zbabelečů*⁴ Jeanne Němcová, Američanka, která pod svým rodným jménem Jeanne Steward napsala levicově orientovaný pokrokový román, při své cestě do Evropy se provdala za Čecha a několik let žila v Praze, kde o své levicové politické ideály záhy přišla, a po roce 1968 odešla i s manželem do Švýcarska, nebo jeden z prvních Škvoreckého žáků z kurzu o české kinematografii na torontské univerzitě Michal Schonberg, který z nadšení přeložil knížku *Všichni ti bystrí mladí mužové a ženy* (*All the Bright Young Men and Women*, 1971), či Peter Kussi, překladatel *Lvíčete* (1974) a převážné části *Povídek tenorsaxofonisty*.

Stěžejní část Škvoreckého díla do angličtiny převedli dva jeho „dvorní“ překladatelé – Kača Poláčková-Henley, roditelka Američanka českého původu, která v šedesátých letech odešla do Prahy, kde se překládáním živila a odkud v roce 1968 emigrovala zpět do Ameriky,⁵ a pak Paul Wilson, vynikající překladatel, jemuž – jak sám říká – Škvorecký dokonce nepřímou pomohl ke znalosti češtiny. Jako mnoho jiných amerických studentů se Wilson v roce 1967 vydal na výlet do Evropy, ale z tradiční trasy Londýn – Paříž – Řím – Athény – Paříž – Londýn se ze zvědavosti odchýlil do Prahy, kde zůstal dalších deset let a živil se mj. tím, že učil angličtinu

3 Škvorecký, J.: „O dvou zásadách kritiky překladu“, *Dialog* 1960, č. 1, s. 153–158.

4 *Zbabeleč* vyšli anglicky v jejím překladu poprvé v roce 1970.

5 Kača Poláčková-Henley přeložila *Smutek poručíka Borůvky* (1973), *Bassaxofon* (1977), *Hříčky pro pátera Knoxe* (1988), *Nevěsta z Texasu* (1995), *Neuilly* (1996; pod titulem *Headed for the Blues*), dvě povídky z *Příběhu tenorsaxofonisty* (1997) a *Nevysvětlitelný příběh aneb Vyprávění Questa Firma Sicula* (2002).

na Univerzitě 17. listopadu. Vyvinul si na to vlastní metodu: své studenty nutil, aby překládali do angličtiny krátké texty Josefa Škvoreckého a Ivana Vyskočila, a zatímco oni se touto cestou učili anglicky, on se současně učil česky, takže překladatelská píle přinesla v tomto případě hned dvojí zisk. Do Kanady se vrátil až v roce 1977, poté, co byl z Československa vyhoštěn v souvislosti se soudním stíháním členů undergroundové kapely Plastic People of the Universe, s níž hrál na kytaru a zpíval (anglicky). Když začal v Kanadě hledat práci, jeho otec se obrátil na Škvorecké, zda by se pro Paula něco nenašlo v jejich nakladatelství, protože umí obzvláště česky, a jelikož Josef Škvorecký právě získal nakladatelskou smlouvu na *Prima sezónu*, nabídl mu ji k překladu, což byl počátek dlouhé – a vlastně dosavadní – spolupráce: po *Prima sezóně* přeložil Wilson *Příběh inženýra lidských duší* (1984), *Scherzo capriccioso* (1986), *Konec poručíka Borůvky* (1990), *Mirákl* (1990), *Návrat poručíka Borůvky* (1991), *Tankový prapor* (1993) a *Obyčejné životy* (2008). (Vedle Škvoreckého překládal – a překládá – také Hrabala nebo Havla.)

Své zkušenosti z překládání Škvoreckého, a to především románů *Příběh inženýra lidských duší* a *Scherzo capriccioso*, reflektoval Paul Wilson např. v článku *Keepers of the Looking-Glass*⁶ nebo ve svém příspěvku na konferenci ke Škvoreckého osmdesátinám, která se konala v Náchodě v roce 2004.⁷ Díky tomu si můžeme udělat alespoň přibližnou představu o tom, co obnáší proměnit dobrý český román na dobrý kanadský či americký román, tedy sledovat způsob řešení některých problémů transpozice nám vlastního českého myšlenkového světa do světa odlišného; abychom trochu neutralizovali představu bezvýhodné dřiny, v níž nelze dosáhnout stoprocentního úspěchu, podotkneme, že druhý z Wilsonových translatologicky sebereflexivních textů, o nichž tu bude řeč, se jmenuje *Radost z překládání*.

Není asi těžké odhadnout, že prvním úskalím, které musí překladatel při práci na Škvoreckého textech zvládnout, je autorův živý jazyk a mistrovský dialog, který je součástí charakteristiky postav – vzpomeňme například zoologických výrazů, jimiž v *Inženýrovi* častuje Malina své druhy při záchodových debatách v Messerschmittce, nebo způsob krajové mluvy, jíž se vyjadřuje Naďa. Co se však při překladu do angličtiny stává specifickým problémem, je Škvoreckého záliba v americké, potažmo kanadské češtině. Mluvu amerických krajanů považuje autor za jeden ze samostatných českých dialektů; při překladu do angličtiny ovšem vzniká otázka, jak tento typ češtiny prosáklé anglicismy vlastně přeložit – jinými slovy, jak poangličtit angličtinu. Pokud totiž zvolíte opačný postup, totiž že do angličtiny, jíž postavy v anglickém románu samozřejmě mluví, propašujete množství bohemismů, dosáhnete právě opačného účinku: vaši čeští emigranti budou vnímáni jako lidé, kteří se ještě pořádně nenaučili anglicky; Škvoreckého postavy v české verzi se však szily se svým prostředím natolik, že některé oblasti ovládají terminologicky pouze v angličtině, v českém projevu tedy přidávají *anglickým* lexikálním výrazům *české* morfologické koncovky (jako ve spisovatelem s oblibou citované větě, jíž prý pronesla malá českoamerická holčička při pohledu na papouška, kterého dostala k narozeninám: „Mami, lukni na toho berdika, jaký má krásný pinkový fedříčka!“, a to poté, co příchod hostů oznámila mamince slovy „Mami, přišel daktr s wajfkou!“). Ačkoli se Paul Wilson domnívá, že překladatelé do jiných jazyků to mají v tomto případě snazší, protože mohou míru anglicismů uchovat, neplatí to zřejmě univerzálně – zatímco překladatel do nizozemštiny Edgar de Bruin

6 Wilson, P.: „Keepers of the Looking-Glass: Some Thoughts of Translation“. In: *The Brick Reader*. Ed. Linda Spalding, Linda – Ondaatje, Michael. Toronto 1991, s. 202–207.

7 Wilson, Paul: „Radost z překládání“. In *Škvorecký 80* (Sborník z mezinárodní konference o životě a díle Josefa Škvoreckého, Náchod 22. – 24. září 2004). Ed. Příbáň, Michal – Kupcová, Helena. Praha 2005, s. 355–366.

mu tento názor potvrzuje, a polský překladatel Andrzej Jagodziński konstatuje, že česko-americký dialekt má naštěstí v polštině svůj protiklad,⁸ např. ruský bohemista Oleg Malevič přiznává, že právě americká čeština v promluvách postav byla důvodem, proč se vzdal myšlenky na překlad *Inženýra* do ruštiny.⁹ Domnívám se proto, že skutečně jen Čech si naplno užije, když holčičky na srazu Sokolů zpívají v refrénu lidové písně známé „hudžá, hudžadža hudžá“, a ocení kvality Blběnky Cabicarové, v anglickém překladu vynalézavě přeložené jako Dotty, což ovšem, věřte mi, není zcela totéž.

Překladatel tu tedy očividně musí vynaložit veškerou svou kreativitu, aby převedl specifický jazykový materiál do jiného jazyka, a to s frustrujícím vědomím, že komickému účinku originálu se v ideálním případě pouze přiblíží. *Příběh inženýra lidských duší* však skrývá větší jazykový problém, byť na první pohled – zejména pro nás – méně nápadný.

Jistě se shodneme na tom, že znalost faktografie a prostředí je pro překladatele stejně důležitá, ne-li důležitější než znalost lexika: rozumí-li překladatel jednotlivým slovům, ještě to nutně neznamená, že rozumí textu, neboť právě z nedostatečné znalosti realii se do překladu většinou vloudí to, čemu se říká překladatelská bota. Překladatel musí přirozeně vědět, čemu se jak v českém prostředí říká, kdo je kdo a co je co, kdo má jakou přezdívku apod.; jazykové výrazy pro jednotlivé skutečnosti totiž vyrůstají ze společenského prostředí svých mluvčích a vedle označení věci samotné většinou inherentně obsahují nejen hodnotící postoj mluvčího k dané skutečnosti, ale i míru jeho emotivního angažmá v dané situaci. Zkušený překladatelé proto dokonce tvrdí, že nic takového jako synonymum neexistuje.

A i když překladatel z výrazu vyčte všechny jemné významové odstíny a vyhodnotí asociace, které by mělo slovo ve čtenáři vzbuzovat, stojí často před problémem, že jazyk, do něhož překládá, podobně odstíněný výraz prostě nemá. Zatímco pro nás byl výraz „fízl“ něčím naprosto běžným, překladatel do angličtiny zjišťuje, že všechny slovníkové výrazy, které se mu nabízejí, pocházejí z kriminálního slangu; země spadající do anglické jazykové oblasti měly prostě to štěstí, že „fízlové“ se nestali běžnou součástí veřejného života. Jakého výrazu však použít, má-li jej překladatel vložit do úst elegantní dámě středního věku, aniž by v anglicky mluvícím čtenáři okamžitě vzbudil podvědomé podezření, z jakých pochybných poměrů tato zdánlivě bezúhonná dáma vlastně ve skutečnosti pochází?

Situace překladatele, který se pokouší převést do angličtiny *Příběh inženýra lidských duší*, je tak podle Wilsona analogická situaci vypravěče románu, Dannyho Smiřického, jenž se ve svobodném světě marně snaží vysvětlit svou životní zkušenost, tedy zkušenost člověka, který podstatnou část života prožil ve dvou variantách totalitního režimu, nacistické a komunistické. Jeho kanadským studentům není Dannyho životní zkušenost a z ní pramenící způsob uvažování jen vzdálená nebo těžko pochopitelná – je pro ně zcela nepředstavitelná; není to jejich věk, nevinnost nebo naivita, je to jiná kulturní zkušenost, co jim – na rozdíl od Dannyho – brání odhalit v Conradově *Srdci temnoty* prorocství příštích diktatur, nebo vidět v Craneově *Rudém znaku odvahy* drsně reálný obraz války namísto „románu o citovém a myšlenkovém zraní mladého muže“¹⁰ oplývajícího víceméně nepodstatnými naturalistickými válečnými detaily.

8 Jagodziński, A. S.: „Przypadki tłumacza marnotrawnego“, *Literatura na świecie*, 2007, č. 3–4 (428–429), s. 245–247.

9 Malevič, O.: „Relativnost světovosti“. In: *Škvorecký 80 (Sborník z mezinárodní konference o životě a díle Josefa Škvoreckého)*. Ed. Michal Příbán a Helena Kupcová. Praha 2005, s. 331–341.

10 Škvorecký, J.: *Příběh inženýra lidských duší I.* (Spisy Josefa Škvoreckého, sv. 15) Praha 2000, s. 61.

Nejde přitom o to, že by vnímatelům, vychovaným v jiném kulturním a společenském prostředí, chyběla věcná znalost reálií, bez níž nedokáží dohlédnout všechny důsledky popisovaných událostí. Pro překlad je podstatnější, že společenská zkušenost s nedemokratickým režimem se podle Wilsona zřetelně otiskuje do jazyka takto postižených národů, a je jen obtížně vyjádřitelná jazykem, jehož mluvčí podobnou zkušenost nemají. „Každý režim založený na ideologických základech si vyvíjí určitou zvláštní formu veřejného jazyka, díky níž je snazší manipulovat realitou a potažmo lidmi, protože pravdu zakrývá zatemňujícím závojem,“¹¹ říká Wilson o způsobu vyjadřování, pro nějž Orwell ve svém románu *1984* vymyslel termín *newspeak*. To je však jen polovina problému. „Živý jazyk,“ pokračuje Wilson, „alespoň ten, kterým spolu lidé denně mluví, má však v sobě něco jako imunitní systém, takže se dokáže ideologické infekci ubránit a umožňuje lidem vést protiúder prostřednictvím parodie, sarkasmu, černého humoru a vlastního způsobu vyjadřování a uvažování.“ Jinými slovy jazyk, kterým jsme v té době mluvili, byl prosáknut citacemi výrazů z ideových školení, kterých ovšem běžně lidé užívali v ironickém smyslu, ale často také ve smyslu skrytě ironickém, např. v kontaktu s představiteli a prosazovateli oficiální moci (pro ilustraci může posloužit i příklad z jiného Škvoreckého díla, které nicméně také přeložil Paul Wilson: stačí si vzpomenout, jak v povídce *Zamřítžovaný charleston* z *Prima sezóny* obhajují Danny s Rostou nezavadnost zmíněného – v Protektorátu ideově a především rasově podezřelého – tance). Že byl tento jazyk totalitní reality pro někoho, kdo v tomto prostředí sám nežil, naprosto nepochopitelný, je ostatně hezky ilustrováno přímo v *Inženýrovi* na postavě Bookera, zamilovaného černocho, který se kvůli své milé stylizuje v dopisech do Prahy do role přesvědčeného marxisty – ačkoli užívá „správná slova“, jejich hustota je taková, že jsou českými orgány považována za provokaci.

Dalo by se očekávat, že při překladu románu, jehož děj odkazuje ke zdánlivě nekontroverznímu 19. století, bude překladatel od těchto specifických a politicky podmíněných jazykových potíží osvobozen; přesto nelze říci, že by jeho role byla v tomto případě snazší. Ideologie totalitních režimů totiž není jediným vlivem, který je čitelný v českém, či chcete-li středoevropském myšlení, jehož specifické rysy se leckdy projeví teprve konfrontací s jiným kulturním zázemím. Jak uvidíme později, v případě *Scherza capriccioso* zásadní problém spočíval jinde než v jazyce postav; i zde ovšem představovala řeč postav svébytný problém, a to nejen kvůli krajanské češtině.

Škvoreckého román *Scherzo capriccioso* vznikl z obrovské a mnohaleté materiálové práce, k níž autora podnítila návštěva americké vesnice Spillville, kde v roce 1893 strávil s rodinou prázdniny hudební skladatel Antonín Dvořák. Při své návštěvě v roce 1969 se Škvorecký setkal se dvěma dámami, které Dvořáka pamatovaly (tedy vzhledem k tomu, že jim v té době bylo zhruba dvanáct let, pamatovaly si spíše jeho děti, s nimiž si hrály).¹²

Román je tvořen řadou monologů, někdy promluv, někdy dopisů, vypovídajících z pohledu jednotlivých postav jednak o Antonínu Dvořákovi, jednak o nich samých – přímo i mimoděk. Čtenář si tak postupně skládá nejen představu o událostech, které provázely Dvořákových

11 Wilson, P.: „Rádost z překládání“. In *Škvorecký 80* (Sborník z mezinárodní konference o životě a díle Josefa Škvoreckého, Náchod 22. – 24. září 2004). Ed. Michal Příbán a Helena Kupcová. Praha 2005, s. 356.

12 Pro představu o rozsahu Škvoreckého materiálové práce a o příli, s níž pronikl do peripetii Dvořákova amerického pobytu, viz jeho článek „O Dvořákovi v Americe“, publikovaný původně v časopise *Západ* (3, 1981, č. 5), nyní snáze dostupný v 21. svazku Škvoreckého Spisů nazvaném *Mezi dvěma světy* (ed. Michael Špirit, Praha 2004, s. 109–121).

americký pobyt, ale i plastickou představu o české a především americké společnosti v době Dvořákova života, o Dvořákově vztahu k hudbě, k rodině, k Čechům, k Americe. Někteří ze svérázných vypravěčů jsou fiktivní, jako služebná Rosie, která se s Dvořákem setká na vesnické tancovačce, nebo český emigrant Frank Valenta, ale jako postavy tu vystupují také skutečné historicky doložitelné osoby, jako hudební kritik a Dvořákův kolega na Národní konzervatoři v New Yorku James Huneker, americká vlastenka a organizátorka kulturního života Jeannette Thurberová nebo Dvořákovi žáci a pokračovatelé, jako houslista Will Marion Cook, autor prvního černošského muzikálu uváděného na Broadwayi. Překladatel tedy musel především najít způsob, jak řeči charakterizovat desítky postav svěbytných Američanů a Čechoameričanů, kteří ve Škvoreckého románu mluví česky, ačkoli rodnou řečí mnoha z nich byla angličtina, ale angličtina přelomu devatenáctého a dvacátého století. „A tak jsem si během práce uvědomil,“ říká Paul Wilson, „že Škvoreckého román *Scherzo capriccioso* je v jistém smyslu alespoň částečně překladem, který Josef vybásnil ze svých anglickojazyčných zdrojů, a abych dostál svému úkolu, budu muset knihu vlastně přeložit zpátky do angličtiny.“¹³

Svého úkolu se zhostil s pomocí autora, který jej vybavil dvěma velkými igelitkami, naditými xerokopii novinových výstřižků, fotokopii knih, rukopisů, stránek z časopisů a jiných materiálů, které pro svou práci posbíral; v nich se Wilsonovi podařilo najít například nepublikovanou autobiografii Willa Mariona Cooka, několik útržkovitých citátů promluv černošského barytonisty Harryho Burleigha, a když se mu podařilo sehnat i některé z dnes již zapomenutých románů Jamese Hunekera, měl o způsobu jejich vyjadřování natolik jasnou představu, že se mu ji podařilo do románu – jak říká – „naklonovat“.

Přestože po jazykové stránce byl poté s překladem spokojen, stále se mu zdálo, že anglická verze románu při čtení takříkajíc „nepracuje“ tak, jak by měla. V této fázi se do práce na překladu vložila redaktorka Louise Dennys (mimochodem neteř Škvoreckého přítele a podporovatele Grahama Greena, která stála u vydání mnoha Škvoreckého knih) a navrhla jim relativně radikální řešení – změnit v anglické verzi pořadí kapitol.

V české verzi se vyprávění – stejně jako například v *Příběhu inženýra lidských duší* – posouvá v čase hluboko do minulosti a zase skokem vpřed; není chronologicky uspořádáno, řídí se stejnou logikou jako vzpomínání, kde detail jedné vzpomínky přináší vzápětí vzpomínku jinou. V *Inženýru* jsou tyto časové skoky závislé na Dannym, na podnětech, které vnímá v přítomnosti a které v něm vyvolávají asociace jeho minulého života. Ve *Scherzu* však vypravěč, k němuž by se jednotlivé výpovědi sbíhaly, chybí. Českému čtenáři slouží jako orientační plán alespoň matná představa o běhu Dvořákova života, zatímco americký čtenář, který je zaujat Dvořákovou hudbou, ale o něm samotném ví pravděpodobně velmi málo, se ve sledu výpovědí záhy ztratí.

Louise Dennys tedy navrhla uspořádat výpovědi tak, aby směřovaly víceméně chronologicky od začátku událostí k jejich konci. Touto jednoduchou, ale odvážnou operací se zvláštním způsobem posunulo těžiště smyslu románu – od příběhu o Dvořákovi, muži s obrovskou tvůrčí silou, pevnou rodinnou vazbou a možná nenaplněným milostným životem, který přijede do Ameriky učit na Národní konzervatoř a je okouzlen černošskou hudbou a muzikálností svých žáků, k příběhu o tom, jak Dvořák, jeden z největších evropských skladatelů své doby, pomohl ke zrodu amerického hudebního výrazu. Vynikl přitom důležitý rys románu, který

13 Wilson, P.: „Radost z překládání“. In *Škvorecký 80* (Sborník z mezinárodní konference o životě a díle Josefa Škvoreckého, Náchod 22.–24. září 2004). Ed. Michal Příbáb a Helena Kupcová. Praha 2005, s. 361.

sice v náznaku známe z jiných autorových amerických textů, ale který ve *Scherzu capriccioso*, tedy v české verzi, zůstával ukryt v podtextu. Jak říká Paul Wilson, *Dvořák in Love* je „knihou o často opomíjeném období americké historie, o době, kdy dospívala druhá generace černochů po zrušení otroctví, o době, kdy se Amerika stále ještě snažila postavit se kulturně na vlastní nohy [...], kdy byly položeny základy některých hlavních trendů nadcházejícího století (z báječné spolupráce černých a bílých hudebníků se zrodil ragtime a jazz, šťastné spojení evropských, amerických a afrických tradic)“.¹⁴ A dodává: „*Dvořák in Love* je opravdu americký román, ale žádný moderní americký autor, alespoň z autorů naší doby, by už asi nebyl schopen vložit do textu takovou dávku vstřícného nadšení pro americkou kulturu a tak hlubokou znalost evropské kultury, protože mám dojem, že žádný moderní americký autor by nepřistoupil k této epoše s tak nezkaleným nadšením a láskou.“¹⁵

Vypadá to tedy, že český spisovatel Josef Škvorecký nabídl americké kultuře kontakt se sebou samotnou – to je myslím docela vzácný výsledek konfrontace různých světů.

Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, Brno

14 Wilson, P.: „Radost z překládání“. In *Škvorecký 80* (Sborník z mezinárodní konference o životě a díle Josefa Škvoreckého, Náchod 22. – 24. září 2004). Ed. Michal Příbáň a Helena Kupcová. Praha 2005, s. 360.

15 Tamtéž.

EXIL JAKO KONTAKT A KONFLIKT KULTUR

HELENA KOSKOVÁ

Téma naší konference se ve dvacátém století stalo velmi aktuálním v mnoha svých aspektech. Ve svém příspěvku se chci soustředit na zvláštní případ kontaktu a konfrontace kultur, spojený s dočasným či trvalým přestěhováním se do jiné země. Otázky exilu, emigrace a migrace se v poslední době staly předmětem zájmu kulturních antropologů, sociologů, psychologů, filozofů a v neposlední řadě i spisovatelů. Víceméně všichni se shodují v tom, že odchod do exilu či emigrace představuje mezní životní situaci. Konfrontace s novou řečí a kulturou vzbuzuje potřebu reflexe o vlastní osobní, kulturní a národní identitě. V procesu nové autoidentifikace je jedním z rozhodujících faktorů motivace odchodu z vlasti a možnost či nemožnost návratu.

Zvláště živé jsou pochopitelně tyto otázky v případě spisovatelů, mezi kterými byli ve dvacátém století zastoupeni ti, kteří dobrovolně zvolili pobyt v cizině, jako James Joyce, Ernest Hemingway, Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Salmon Rushdie i početná skupina exulantů: Egon Hostovský, Jan Čep, Milada Součková, Josef Škvorecký, Arnošt Lustig, Milan Kundera. Do této skupiny vedle celé řady dalších českých spisovatelů patřili i tři nositelé Nobelovy ceny: Thomas Mann, Alexandr Solženicyn a Czesław Miłosz a dále například Heinrich Mann, Lion Feuchtwanger, Bertolt Brecht, Vladimír Nabokov, Robert Musil, Hermann Broch, Witold Gombrowicz, Jerzy Kosiński, Sławomir Mrożek, Danilo Kiš a řada dalších.

Z vlastní osobní zkušenosti vím, že hledání nového bilingvního duchovního domova je procesem sblížování s lidmi, kteří mají alespoň částečně obdobnou „kulturní encyklopedii“ (řečeno slovy Umberta Eca). Není to jen otázka národnosti, ale spíše otázka společných referenčních rámců. Přičemž pro příslušníky malých národů, což je případ Čechů i Švédů, je společná kulturní encyklopedie ochuzena o tu část národních kultur, která nepronikla do širšího evropského kulturního povědomí. Mimo odborné kruhy a několik dobře informovaných jedinců je pro kultivovaného Švéda z české literatury znám Komenský, Hašek, Čapek, Kundera a Havel. Musím se přiznat, že při příjezdu do Švédska byl můj přehled o švédské literatuře stejně omezený.

I v případě spisovatelů, kteří odcházeli do exilu, hrála velkou roli okolnost, jestli byli příslušníky malých či velkých národů. Ti, kteří hovořili řečí ve světě známou, měli daleko lehčí postavení. Čeští spisovatelé, ať už žijí doma či v cizině, jsou naopak znevýhodněni jazykovou bariérou. Na většině slavistických kateder evropských i amerických univerzit má dominující postavení ruština, následována polštinou. To má důsledky pro styk s cizími nakladatelstvími: okruh potenciálních překladatelů a nakladatelských lektorů je daleko větší.

Z těchto důvodů záleželo u českého exilu po roce 1968 velmi na tom, zda přicházeli spisovatelé už v zahraničí známí (např. Škvorecký, Kundera, Lustig), nebo ti, kteří v exilu debuto-

vali. Zvolila jsem proto dva konkrétní případy, reprezentující obě kategorie: Milana Kunderu a Sylvii Richterovou, na kterých se budu snažit ukázat, jakým způsobem exil ovlivnil jejich poetiku a multikulturnost.

HLEDÁNÍ SPOLEČNÉHO JAZYKA EVROPSKÉ KULTURY

Milan Kundera přicházel do exilu jako etablovaný spisovatel a jeho exilová tvorba navazovala na poetiku románů, které napsal doma. Vnímání české kultury jako součásti kultury středoevropské a evropské bylo patrné už v *Žertu*, např. v esejistické části věnované kořenům moravské lidové hudby. V románu *Život je jinde* má postava Jaromila četné paralely s osudy francouzských básníků. Kompozice *Valčíku na rozloučenou* je inspirována operou-buffou a objevuje se v něm celá řada náboženských aluzí. V exilu se přirozeně dostávaly do popředí otázky české kultury jako součásti západoevropské kulturní oblasti. Velice výrazně se to projevovalo v Kunderově esejistice, názorným příkladem je jeho esej *Unesený Západ*.¹

Román *Nesnesitelná lehkost bytí* nám může posloužit jako příklad Kunderova hledání společného jazyka evropské kultury. Zvolila jsem ho mimo jiné i proto, že se po více než dvaceti letech od prvního českého vydání dostal konečně k českým čtenářům.

Už sám název evokuje existenciální polohu tématu a vzbuzuje asociace na filozofii Husserlovu a Heideggerovu. Text je otevřen větou o Nietzscheově myšlence věčného návratu a první část knihy pod názvem *Lehkost a tíha* je téměř přesycena odkazy na společné evropské kulturní povědomí: Ježíš, Parmenides, Anna Karenina, mýty spojené s motivem nalezeného dítěte, Mojžíš, Oidipus, Cervantes (zastoupený adverbem „donquichotsky“), Beethoven. Jména hlavních postav vnímáme bezpříznakově až do chvíle, kdy se objeví jméno Sabina a otvírá možnost čtenářské konkretizace o nevěřícím Tomášovi, jehož leitmotivem či sémantickým kódem je *Lehkost a tíha*, a Terezou, jejímž leitmotivem je *Duše a tělo* a „naivní idealismus její lásky, která chtěla být zrušením všech protikladů, zrušením duality těla a duše a snad i zrušením času.“ (s. 66)²

Autorský vypravěč už v úvodních částech navozuje charakter textu: snaha říci něco nového o existenciální situaci člověka v současném světě je sice prosycena aluzemi na filozofii a literaturu, ale pohybujeme se ve fikčním světě románu, kde je každá jednoznačná pravda a myšlenka zpochybněna. Vypravěč volně přechází z reflexí, esejisticko úvahových částí, do příběhů románových postav a neustále zdůrazňuje, že příběh i postavy jsou částí jeho intelektuálně založené hry témat a motivů:

„Bylo by hloupé, aby se autor snažil čtenáři namluvit, že jeho postavy skutečně žily. Narodily se nikoli z těla matky, ale z jedné dvou sugestivních vět či z jedné základní situace. Tomáš se narodil z věty einmal ist keinmal. Tereza se narodila z kručení břicha.“ (s. 49)

Nietzscheova myšlenka věčného návratu je kontrastována s Tomášovým konstatováním einmal ist keinmal, které připomíná spíše prostředí biedermeieru. Parmenidovy dvojice protikladů světlo-tma, jemnost-hrubost, teplo-chlad, bytí-nebytí se ve fikčním světě románu sbližují a jsou zaměnitelné. Pro Parmenida byla pozitivním pólem lehkost, pro Beethovena tíže. Společný jazyk evropské kultury, který nemůže být zkreslen žádným překladem a jinými konotacemi, má v románu dvojí funkci: u poučeného čtenáře rozšiřuje sémantické pole románu a otvírá nové možnosti konkretizací. Současně je odkrýván v podobě kýčovitěho zkreslení, zjed-

1 Kundera, M.: „Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale“, *Le Débat* 1983, č. 27, s. 3–22.

2 Všechny citáty v textu odkazují k vydání *Nesnesitelná lehkost bytí* v nakladatelství Atlantis, Brno 2006.

nodušení, falešné interpretace. Základní narativní strategií románu je metoda dvojí expozice, o které vyprávěč v románu hovoří v souvislosti s obrazy Sabiny: „Vždycky byl vpředu perfektně realistický svět a za ním, jako za roztrženým plátnem dekorace, bylo vidět něco jiného, tajemného nebo abstraktního... Vpředu byla srozumitelná lež a vzadu byla nesrozumitelná pravda.“ (s. 76)

Dobrym příkladem této strategie je motiv Beethovenovy hudby. Je společnou řečí, zdrojem náhlého porozumění mezi Tomášem a jeho švýcarským zaměstnavatelem. Motiv „Muss es sein?“ a „Es muss sein!“ uvedený v textu dokonce v úryvku z partitury hraje důležitou roli v Tomášově rozhodnutí vrátit se domů. V románu je však ono osudové „Musí to být!“ několikrát zpochybněno. Poprvé už v první části:

„Tomáš odjížděl ke švýcarským hranicím a já si představuji, že sám vlasatý a zachmuřený Beethoven řídil orchestr místních hasičů a hrál mu na rozloučenou s emigrací pochod zvaný „Es muss sein!““ (s. 42)

Později se v textu tento motiv vrací a čtenář se dozvídá, že jeho původem byla v podstatě komická epizoda mezi věřitelem a dlužníkem. „Beethoven proměnil tedy žertovnou inspiraci v závažný kvartet, vtip v metafyzickou pravdu. Je to zajímavý příběh o změně lehkého v těžké (tedy podle Parmenida: o změně pozitivního v negativní).“ (s. 210)

Odkazy ke společnému duchovnímu a kulturnímu zázemí Evropy jsou tedy současně jedním z prostředků, jimiž vyprávěč tematizuje rozpětí mezi znakem a označovaným, nejen v rovině lexikální, ale i v rovině literárních a filozofických aluzí. V třetí části pod názvem Nepochopená slova je příběh české malířky Sabiny a švýcarského vědce Franze ilustrací situace, kdy stejná slova vzbuzují zcela jiné asociace. Protikladem se stává rozdílná životní zkušenost totality a demokracie, Východu a Západu. Sabina jako umělkyně utíká před kýčem a marně hledá idylu spočinutí, idylu domova. Franz, frustrován svou vědeckou prací, je naopak přitahován Velikým pochodem, kýčem levice, jehož emblémy a znaky vyprávěč ironicky komentuje a reflektuje.

Nabízí se zajímavé srovnání *Nesnesitelné lehkosti bytí*, kde je společný jazyk evropské kulturní identity založen na odkazech k základním, kanonickým dílům z oblasti náboženství, literatury, filozofie a hudby a zatím posledním Kunderovým románem, psaným francouzsky. Mimo jiné už proto, že je to po dlouhé době první dílo, ve kterém dominuje česká tematika. Hlavní téma je zde jako obvykle naznačeno už názvem *Ignorance* (Nevědění), které je úzce spojeno s tématem návratu. Text je otevřen dialogem české emigrantky Ireny a její pařížské přítelkyně Sylvie, která se ptá, co ještě Irena dělá ve Francii a proč není doma v Čechách. Sylvie, stejně jako Franz v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, má o životě ve střední Evropě falešné představy. Vyjadřuje se slovníkem Velké Historie (revoluce, Veliký návrat), který vyprávěč ironicky odhaluje jako kýčovitě zjednodušení složitého sledu víceméně nesouvislých obrazů, archetypů, vytvářených po staletí jungovským kolektivním nevědomím. V textu románu je nereflektovaně používáno těmi, kdo neznají či ignorují složitou situaci návratu z emigrace a proměňují ji ve vyprázdněná jazyková klišé:

„...Tvůj veliký návrat.

Opakováním dosáhla ta slova takové síly, že je Irena viděla napsána s velkými začátečními písmeny: Veliký Návrat. Už se nebránila: byla uhranuta obrazy, které jí náhle vytanuly z dávné četby, z filmů, z její vlastní paměti a možná z paměti jejích předků: ztracený syn, který objímá svou starou matku; muž vracející se k milované ženě, kterou mu vzal zlý osud; rodný dům,

který si všichni nosíme v sobě; objevená stezka, na níž jsou ještě otištěny zmizelé kroky dětství; Odysseus, který vidí svůj ostrov po letech bloudění; návrat, návrat, velká magie návratu.“³

Jedním z klíčových témat, se kterým se setkáváme v úvodní i závěrečné části textu, je téma domova, které je pro lidi v exilu důležitou součástí hledání identity. Svědčí o tom i fakt, že bylo jedním ze slov, které Milan Kundera definoval už v šesté části svého *Umění románu* z roku 1986:

„CHEZ-SOI. *Domov* (v češtině), *das Heim* (v němčině), *home* (v angličtině) znamená: místo, kde mám své kořeny, kam patřím. Topografické hranice jsou určeny jedině srdcem: může to být jediná místnost, kraj, země, universum. *Das Heim* klasické německé filozofie: antický řecký svět. Česká hymna začíná veršem: ‚Kde domov můj?‘. Přeložen do francouzštiny: ‚Où est-elle, ma patrie?‘ /Kde je má vlast?/. Ale vlast je něco jiného: politická, státní verze slova *domov*. Vlast je hrdé slovo. *Das Heim* slovo citové. Mezi slovem vlast a domov /foyer/ (konkrétní můj dům) francouzština [...] cítí rozdíl. Ten může být překonán jen tím, že dáme slovu *chez-soi* váhu velkého slova.“⁴

Přesně to dělá Sylvie v úvodní části *Nevědění*: dává slovu „chez-soi“ (domov) váhu velkého slova a transponuje tak situaci Ireny do jazykového kódu kýče. Irena byla pro ni emigrant, kterému je třeba pomáhat a mít soucit s jeho steskem po domově a nemožností návratu. Rok 1989 ve slovníku Velké Historie její situaci rázem změnil. V komentáři konstatuje vypravěč, že se slovo Emigrant, Zrádce a Trpitel zrodilo ve francouzské revoluci a zaniklo v evropském kontextu v roce 1989. Sylvie ztratila důvod zajímat se o Irenu.

Leitmotiv Odysseova návratu má ve světle vypravěčovy ironie v textu dvojí funkci: jednak pro Kunderu typickou snahu najít společný evropský referenční rámec, který má své hluboké kořeny v antice (podobně jako část věnovaná různým sémantickým odstínům slova nostalgie a ignorance v různých evropských jazycích). A za druhé uvést v potaz moderní variantu návratu v postavách Čechů Ireny a Josefa.

Společný jazyk Evropy je hledán perspektivou malých národů. Východ a Západ se setkávají ve dvojicích Ireny a Švéda Gustava, Josefa a jeho dánské manželky. V závěru se Josef vrací do svého dánského domova a svého života a do vzpomínek na milovanou ženu, která už zemřela. Odpovídá to protipólu času Velké Historie a času lidského života. Česká historie je v esejistických pasážích vymezena dvacetiletými periodami: 1918–1938, 1948–1968, 1969–1989. Seveřané mají privilegium, že po roce 1945 neexistuje v jejich historii žádný výrazný mezník. Evropa malých národů je zastoupena jmény romantických básníků: Petöfiho v Maďarsku, Mickiewiczze v Polsku, Prešerena ve Slovinsku, Máchy v Čechách, Ševčenka na Ukrajině, Wergelanda v Norsku, Lönnrota ve Finsku. (Poláci a Ukrajinci by možná protestovali proti zařazení do kategorie malých národů, zde se ozývá už možná Kunderovo francouzské povědomí).

Téma času Velké Historie je kontrastováno s časem lidského života, který je omezený a má svoji kontinuitu. Historické zvraty sice ovlivňují lidské osudy, ale neumožňují idylu velkého návratu, protože nelze smazat léta, která dělí odchod od návratu. Irena si s sebou do Paříže odváží českou kulturu: Máchu, Nerudu, písničky Voskovce a Wericha, Hrabala a Škvoreckého, divadla malých forem. Její Praha je konfrontována s Prahou jejího švédského partnera, ve které je Irena cizí už proto, že jejich společnou řečí už není francouzština, ale angličtina. Irena ve Francii a Josef v Dánsku nejsou a nikdy nebyli Emigranty trpiteli a návštěva v Čechách je

3 Kundera, M.: *L'ignorance* (Nevědění). Paris, 2005, s. 9. Všechny citáty odkazují k tomuto vydání. Překlad do češtiny schválen autorem

4 Kundera, M.: *L'art du roman* (Umění románu). Paris 1986, s. 154.

přesvědčuje o tom, že kontakt s lidmi doma je ztěžován nevědomostí o uplynulých dvaceti letech, které na obou stranách byly nedílnou součástí života.

Téma zapomnění, úzce spojené s tématem času lidského života, stárí a smrti má i svou hlubší a obecnější variaci. Lidská paměť vybírá z velkého množství zážitků a dojmů jenom zlomky, které časem upravuje. Emigrace je navíc speciální situací, ve které jsme vytrženi z kruhu přátel, v němž se vzpomínky na společné zážitky uchovávají neustálým opakováním. Stesk po domově, nostalgii, touha po návratu či strach z něj proměňují neustále představy a vzpomínky postav románu, které nemají s kým porovnávat a konfrontovat. Irena brzy po příchodu do emigrace ovdoví, Josef se zamiluje a ožení s Dánkou. Také konfrontace vzájemných vzpomínek Ireny a Josefa v jejich krátkém a intenzivním vztahu je založena na disproporci. Irena Josefa osloví na pařížském letišti, protože v něm pozná muže, který o ni kdysi projevil zájem. Josef na toto setkání v minulosti už dokonale zapomněl. V obecnější poloze je selektivnost našich vzpomínek odhalena jako základní vlastnost lidské paměti:

„Nikdy nepřestaneme kritizovat ty, co deformují minulost, přepisují ji a falšují [...], ta kritika je spravedlivá [...], ale nemá valný význam, nepředchází-li jí jiná kritika mnohem základnější: kritika lidské paměti jako takové. Protože co zmůže, ubohá? Není s to udržet z minulosti než mizerný malý zlomek, aniž je možno říci, proč právě ten a ne jiný, neboť ta volba probíhá v každém z nás tajemně, mimo naši vůli a naše zájmy. Nikdo nepochopí nic na lidském životě, když bude umíněně zatušovat tu základní ze všech jistot: skutečnost taková, jaká byla, když byla, už není; její rekonstrukce je nemožná.“ (s. 142)

Rychlé tempo současného světa, jedno z hlavních témat *Pomalosti*, násobí důsledky tohoto faktu. Odysseus po dvaceti letech poznává svou Ithaku, protagonisté Kunderova románu svůj domov nepoznávají:

„Neviditelné gigantické koště, které mění, znetvořuje, smazává krajiny, pracuje tu už po tisíciletí, ale jeho pohyby, kdysi pomalé a sotva postřehnutelné se natolik zrychlily, že se ptám: Je dnes myslitelná Odyssea? Epopeje návratu, patří ještě do naší doby? Ráno, když se vzbudil na břehu Ithaky, byl by Odysseus slyšel v extázi hudbu Velkého Návratu, kdyby stará oliva byla skácena a on nebyl s to nic poznat kolem sebe?“ (s. 65)

V knize esejů *Les testament trahis* (Zrazené testamenty) říká Kundera: „Emigrace je těžká také z hlediska ryze osobního: myslí se v tom smyslu vždycky na bolest stesku, ale co je horší, je bolest odcizení [...], proces, v jehož průběhu to, co nám bylo blízké, se stalo cizím... Jedině návrat do rodné země po dlouhé nepřítomnosti může odhalit podstatnou cizost světa a existence.“⁵

EXIL JAKO HLEDÁNÍ DOMOVA

Pro Kunderu byl exil především hledáním společného jazyka Evropy, pro Sylvii Richtrovou, která svou literární dráhu začínala až v cizině, byl kontakt s jinou kulturou podnětem k hledání vlastního duchovního domova. Na otázku Petra Krále, jaký význam měl exil pro její tvůrčí i lidský vývoj, odpovídá: „Rozhodující, obrovský, samozřejmě. Přejít do cizího prostředí je jakýmsi novým životem. Člověk se ocitá v nekonečném ‚nevim‘, jako dítě je opět nahý, opět dětsky vnímavý [...]. Další velká věc byla možnost číst, studovat, vidět na vlastní oči [...]. Kamarádit s lidmi, kteří mají úplně jinou historii osobní i společenskou, kteří si třeba ani nedovedou představit, z čeho přicházíme. Poznání, že nemusíme být z jedné vesnice, abychom si

5 Kundera, M.: *Les testaments trahis* (Zrazené testamenty). Paris 1993, s. 116–117.

měli co říct. Čím větší domov, tím větší radost, a taky utrpení, které na sebe člověk bere. Vidiš, vlastně nemluvím o exilu, ale o domově. Exil jako hledání domova. Domova v sobě, domova jako ochoty přijímat svět, do kterého jsme se narodili.“⁶

Na hledání domova v širších, nadnárodních kontextech byla autorka připravena už z Čech. Její diplomová práce na Univerzitě 17. listopadu, kde studovala tlumočnictví, byla věnována aspektům překladu díla M. Foucaulta *Les mots et les choses*; téma její dizertační práce na filozofické fakultě v Praze bylo *Jacques Prévert – od poezie k poetice*. Ve výše zmíněném interviewu říká, že doma nejvíce četla Prousta a že při svých studiích v Itálii objevila českou literaturu v nové perspektivě. Ukončila je diplomovou prací *La narratrice boema Věra Linhartová*.

V její literární prvotině *Návraty a jiné ztráty*, která původně vyšla v edici Petlice a v Torontu roku 1978, je vliv Věry Linhartové natolik patrný, že je možno najít mnoho příkladů, které by mohly být citáty z jejího díla. Za všechny alespoň dva příklady:

„O čistotu, ó čisto tu, očisto! Sto očí, oč jen, o co tu prosím?“⁷

„Musím se vracet okamžitě. Ke každému slovu, které jsem řekla, bych se měla vrátit. Hned se vrátím ke slovu tehle. Dříve ale ještě chci říct, co mě právě napadá: ustavičné návraty mi zaručují, že se nevrátím nikam – že se vrátím nikam. Nějaký smysl ty návraty přece mají.“ (s. 52–53)

Podobně jako Věra Linhartová užívá Sylvie Richterová protimluvná konstatování a rozkládání slov kolem jejich zvukové podoby ve snaze vyslovit nevyslovitelné, odhalit jazyk jako strukturu, systém znaků, ve kterém je znejistěn vztah mezi signifié od signifiant. U obou je patrný vliv francouzského nového románu, u Richterové především skupiny kolem časopisu *Tel Quel*, zvláště díla teoretiků a esejistů z okruhu tohoto časopisu (Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault) s jejich blízkým navázáním na lingvistický strukturalismus a jejich chápáním jazyka literárního díla ne jako prostředku vyjádření, ale jako samotného materiálu prózy. Už v této své prvotině Richterová důsledně rozbíjí narativní kánony prózy. Navrací se nejen do svého dětství a své minulosti, ale současně také soustřednými kruhy k úvodnímu, poměrně celistvému textu vzpomínek na rodinný život v Brně. A každým novým návratem se tento text fragmentarizuje a mění, zvýrazňuje se rozpětí mezi časem prožitků a časem jejich zrcadlení v paměti, časem vyprávěného a časem vyprávění. Proustovské hledání ztraceného času se uskutečňuje hledáním dětsky spontánního spojení mezi předměty a slovy, které je v přítomnosti nedostupné. V konkrétních útržcích vzpomínek je často použito metody, kterou Genette charakterizuje Robbe-Grilleta: „nezúčastněným pohledem jakéhosi péra-kamery, vykrajujícího ve viditelném [...] určité pozorovací pole, které neopustí dřív, dokud nevyčerpá všechny zdroje popisu jeho *bytlí tam*.“⁸ Motiv nemožnosti návratu je zdůrazněn až obsedantním návratem ke konkrétním věcem a událostem (vánoce, všednodenní život, domácí práce na Moravě i v Itálii), které se mísí s abstraktními úvahami o jazyce a textu. Struktura textu se mění ve složitou síť odpovídající struktuře vědomí a podvědomí, ve které se stále patrněji útržky vzpomínek a konkrétní předměty stávají stopami na vypravěččině cestě hledání vlastní identity a současně autoreflexivním, metajazykovým návratem ke slovům samým.

Alice Jedličková přirovnává textový koncept knihy *Návraty a jiné ztráty* z hlediska recepčního k soustavě nervových synopsí, „v nichž impulzy probíhají v závislosti na podnětu ze

6 Král, P.: „Napsat něco velkého je dar“. Rozhovor se Sylvíí Richterovou, *Literární noviny* 1, 1990, č. 20, s. 4.

7 Richterová, S.: *Slabikář otcovského jazyka*. Brno – Praha 1991, s. 50. Všechny citáty v textu odkazují k tomuto vydání.

8 Genette, G.: *Figures*. Paris 1966, s. 69.

strany čtenářovy, text je strukturou v klidovém stavu, poskytující podklad a orientační prvky [...] pro vytváření nových spojů. Do tohoto modelu náleží i podněty falešné, končící mnohdy ve slepé uličce.⁹

Ve své interpretaci vychází Jedličková z vícejazyčnosti textu a na četných konkrétních příkladech zkoumá funkci cizojazyčných vstupů. Dospívá k závěru, že v textu zdůrazňují „princip podvojnosti či bipolarity, znázorněný v opozici ano-ne, smrt-život či spíše smrt-nesmrtelnost, čas-bezčasí, minulost-přítomnost, začátek-konec, nazpět-kupředu, vzdálení-návrat.“ (s. 494)

Tato bipolarita je uskutečněna v rovině jazykové, na rozdíl od Kundery, kde je přenesena do polohy filozofických a literárních aluzí. Psaní je pro ni současně hledáním nové, bilingvní a bikulturní identity, nástrojem sebepoznání, návratem ke kořenům, ad originem.

Zvláště dobře patrný je tento návrat v celku triptychu *Slabikář otcovského jazyka*, který vyšel v Praze 1991 a obsahoval *Návraty a jiné ztráty*, *Místopis* (Index, Köln am Rhein, 1983) a *Slabikář otcovského jazyka*, dokončený v roce 1985. Už v jeho první části, vycházející ze souvislého textu vyprávění, vrcholí fragmentarizace krátkými aforistickými, zdánlivě nesouvisejícími větami otevřeného závěru: „V OKAMŽIKU KDY VIDím, že je moje věc na dobré cestě, odcházím. Jinou cestou, ale jistě se zas potkáme.“ (s. 76)

V titulní třetí části se stupňuje heterogennost kódů a žánrový synkretismus. *Slabikář otcovského jazyka* je koláží deníkových záznamů, snů, dopisů, úryvků z četby, citátů a reflexivních úvah, která dokončuje cestu od nereflektovaného mateřského jazyka k duchovnímu jazyku otcovskému, ve kterém se skutečnost tvoří v paměti.

„Mluvíme mateřským jazykem. Všechny jazyky, kterými lidé mluví, jsou mateřské. Matka je země, Země planeta, půda, hmota [...]. Druhý pól vesmíru, pól ducha, je otcovský [...]. V otcovském jazyce se smysl tvoří jinak než lineárním řetězením hlásek, slabik, slov, vět, dob, generací, vzdáleností, míst, významů. Představuji si namísto slabik postupné chápání smyslu věcí [...],“ píše Richterová úvodem ke *Slabikáři otcovského jazyka* v Římě v únoru 1986. (s. 211)

„Cesta zpátky, cesta domů, cesta k otci: je to stále přikládání významů tam, kudy jsme už jednou prošli. Přikládání významů jako hojení ran.“ (s. 217)

Motiv Odyssey je u Richterové metaforickou charakteristikou její poetiky:

„Pénélope tká. STAV JEJÍ – tkalcovský – je vlastní vědomí. (Včetně podvědomí a nevědomí.) Co ona do hloubi duše ukládá, to zase rozkládá...

TAKOVÉ JE PSANÍ, TKÁŇ, Rozplétání.“ (s. 229)

„Člověk vytržený z času a opět do něho vstupující, teď a tady. Vědomí. Věčnost nemá žádné trvání přece.“ (s. 237)

Motto ze Sörena Kierkegaarda podtrhuje možnost čtenářské konkretizace textu, ve které je hledání domova blízké hledání transcendentálního já: „Vývoj tedy musí spočívat v tom, že se nekonečně vzdálíme od sebe samého tím, že moje já se stane nekonečné, a pak se sám k sobě vrátím a mé já se stane konečné.“ (s. 226)

Pro Richterovou je psaní „pokus přecítit sám sebe“ (s. 244), pro Kunderu říci něco nového o existenciální situaci člověka. Dvě generace, dvě rozdílné poetiky, ale přesto lze najít společné motivy: Odyssea je přirozeně v povědomí obou spojena s motivem návratu; Skácelovy verše jsou hlasem jejich společného brněnského domova. Motiv velké a malé historie se objevuje

9 Jedličková, A.: „Heterogenní kód současné prózy. Vícejazyčnost textů Sylvie Richterové“, *Česká literatura* 44, 1996, č. 5, s. 496.

u Richterové v protikladu mezi účastníky sympozia o Československu a pražském psaní dějin zevnitř. (s. 255) Motiv Velkého pochodu vpřed byl u Kundery už v *Knize smíchu a zapomnění*: „Lidé fascinovaní myšlenkou pokroku netuší, že každá cesta dopředu je zároveň cestou ke konci a že v radostných heslech *jen dál* a *vpřed* se ozývá lascivní hlas smrti, která nás láká, abychom si pospíšili.“¹⁰

U Richterové je nazván: „CHOPIN – MARCHE FUNEBRE. Taková obrovská iluze jako pochod, lineární a pravidelný postup, a ke všemu vpřed.

Vědom si iluzivnosti tohoto pohybu, snoubí ho se smrtí. Obojí vypadá věrohodně pro ty, kteří se dívají zvenčí. Kdo se mohou dívat zvenčí. A Chopin, jako Mozart, skládá hudbu své vlastní smrti, která jí předcházela i následovala.

La morte in noi.

Noi nella morte.“ /Smrt v nás. My ve smrti./ (s. 79)

Společné jsou jim i interferenční kontakty s hudbou a výtvarným uměním: u Kundery obrazy Sabiny, Beethoven, kompoziční metoda rozvíjení tématu variacemi příběhů, autoreflexí textu, románového eseje. U Richterové obrazy Kokoschky, Turnera, Chopin, Mozart. Slovník nepochopených slov u Kundery, Kapesní slovník pro nahé u Richterové. „Jenom přesnými slovy se prochází za slova“, (s. 256) čteme u Richterové, přesnost vyjádření je hlavní ambicí také u Kundery. Pro Richterovou je v textu příkladem této přesnosti poezie Seifertova a Skácelova, pro Kunderu román jako otevřený žánr.

Závěrem můžeme tedy konstatovat, že exil byl pro mnohé inspirativním procesem postupně sílící multikulturnosti, jejíž základ si autoři přinášeli už z domova. Nejlépe se s traumatem exilu vyrovnávali ti, kteří měli už před odchodem z vlasti domovské právo ve dvou jazykových a kulturních oblastech. Jejich kulturní encyklopedie se přirozeným způsobem obohacovala a rozšiřovala. Česká exilová literatura druhé poloviny dvacátého století v dílech svých umělecky nejvýznamnějších představitelů tematizovala konflikty i stimulující kontakty různých kultur a stala se významnou součástí národní literatury.

Norrköping, Švédsko

10 Kundera, M.: *Knih smíchu a zapomnění*. Toronto 1981, s. 189.

NÁRODNÍ A NADNÁRODNÍ PRVKY V DÍLE MILANA KUNDERY

ALEŠ HAMAN

Milan Kundera patří dnes nepochybně k těm několika málo českým autorům, jimž se podařilo překonat bariéru „malého literárního kontextu“ (tj. kontextu národních dějin) a vstoupit do kontextu „velkého“, pod nímž spisovatel rozumí „nadanárodní historii uměleckého druhu“. Toto jeho rozdělení v sobě skrývá jisté pojmové napětí: „malý“ literární kontext znamená kontext národní literatury jako celku (který vstupuje do kontextu národních dějin) – nadanárodní historie není pro Kunderu dějinami v obecném významu, nýbrž je to historie jednoho literárního žánru, v němž se naopak promítají dějiny světa.

Napjaté sousedství dvou (a více) národností na jednom středoevropském teritoriu přispívalo k tomu, že jazykové médium, tradované v souvislém, byť dobově proměnlivém toku generací, se stávalo jedním ze základních příznaků národní spolutnosti a zároveň jedním z rozhodujících předpokladů pro národnostní rozrůznění v rámci mnohonárodnostního státu, jakým bylo ve střední Evropě Rakousko – na rozdíl od zemí, jako byla například Francie, kde národnost splývala s příslušností ke státu. Střední Evropa se svou národnostní mozaikovostí také stala oblíbeným tématem pro Kunderu. Vidí toto specifické teritorium jednak jako přechodový článek mezi velkým (evropským) a malým národním kontextem a jednak jako kulturně specifickou oblast, v jejíž kulturních základech nalézá baroko, biedermeier a romantismus. Na přelomu 19. a 20. století se v tomto rámci podle Kundery vyvinul specifický kulturní typ, reprezentovaný romanopisci, jako byli Kafka, Musil, Broch (někdy k nim počítá i Haška), kteří v jeho očích představují významný vklad do evropského románu a do evropské kultury vůbec, například svou opozicí vůči západoevropskému romantismu, jeho exaltované patetičnosti a sentimentalitě. Právě tím se středoevropský román tohoto období stal jedním z významných iniciátorů evropské moderny a zároveň protějškem lyrismu avantgardního umění směřujícího k nadanárodní jednotě.

Avantgarda se ovšem pro mladého Kunderu stala inspirací pro vyjádření jeho polemiky s kulturní politikou komunistického režimu, který usiloval uzavřít kulturní život do strohých ideologických šablon sovětských vzorů. Komunističtí ideologové se rovněž snažili vytvořit představu nadanárodní jednoty. Byla však založena na fundamentu ideologickém, jak na základě myšlenky slovanství, tak na principu institucionální kulturní integrace (pod sovětským panstvím) v rámci takzvaného „socialistického tábora“. Dnes už jsou zapomenuty řady prací v oboru umění a literatury, které se snažily prosazovat jednotu kulturních a uměleckých principů pod heslem socialistické kultury „jednotné obsahem a rozmanité formou“. Národnost tu byla redukována na problematiku formální, to znamená – pokud šlo o literaturu – na jazykový projev. Jazyk byl chápán instrumentálně jako sdělovací prostředek, jenž v sobě nese formální

rysy národnostní zvláštnosti. Tímto pojetím bylo znovu posíleno „obrozené“ pojetí národní literatury jako uměleckého druhu neoddělitelně spjatého s jazykem. Tady dospíváme do místa, kde se setkáváme s Kunderovým chápáním „malého kontextu“ literatury, vyplývajícího z její vazby na jazyk jako součást kulturních dějin národa jako kontextu, který v sobě skrýval hrozbu provincialismu.

U zralého Kundery k tomuto chápání přistoupil ještě další – literárně specifický – předpoklad: umělecká literatura a její vztah k jazyku nalézaly vždy nejvděčnější pole v básnictví, to znamená v takovém způsobu řečového projevu, kde je důraz položen na expresivní funkční složku podle známého triadického schématu Bühlerova (představení – apel – exprese), tedy na vyjádření mluvčího (ať už je stylizován jakkoli – jako jedinec nebo jako nadosobní princip). Slovo se tu stává „vyjádřením“, to znamená „obnažením jádra“, jímž jsou subjektivní postoje či naladění, které přímo ovlivňují a ozvlášťují způsob řečového projevu; v něm do popředí vystupuje výrazová, zvuková (a někdy i grafická) stránka (to jsou pro básnictví podle G. Genetta rysy konstitutivní). Těmi se vyznačuje především lyrika. U Kundery však kromě toho, že lyrika pro něho splývá převážně s poezií, můžeme postupem doby sledovat narůstající odpor k lyrickému postoji, jenž u něho splývá s naivním, dostatečně reflexivně nekontrolovaným (většinou mladistvě nezralým) citem pro (bytostně prožívané) ideály, které se nakonec ukáží jako (sebe)klam.

Autorovi *Směšných lásek*, *Žertu* a dalších děl se stala v průběhu doby mnohem bližší skeptická distance od iluzivních emocí, od lyrické expresivnosti ozvlášťující řečový projev, která se u něho posléze stává předmětem ironie. To ho dovedlo k opačné stránce literárního uměleckého projevu, která zdůrazňuje nikoli expresi, nýbrž Bühlerovské „představení“, což v umělecké literatuře znamená důraz na významovou evokaci, tedy na tvorbu, pro kterou není výrazové ozvláštnění konstitutivní. Takovou možnost nabízí umělecká próza, jež může nabýt dvojí podoby – na jedné straně podoby fikce, na druhé straně podoby eseje. Románová fikce vytváří svět imaginárního životního dění, svět vyprávění zpodobujícího člověka v různých situacích. Tady je Kundera ve svém živlu, tady se před ním otvírá vstup do „velkého“ kontextu. Tím je v jeho pojetí „nadanárodní historie uměleckého druhu“, jíž jsou dějiny světového románu.

Neznamená to však, že by pro něho byl „malý kontext“ omezen na lyriku, respektive na poezii. Je to kontext, ve kterém je stále literatura uměleckým druhem vázaným na národní jazyk, a jeho prostřednictvím i na národní dějiny. Spisovatel však odmítá, aby literární umělecká tvorba byla omezována na tento „malý kontext“, na kontext národní; chce ji otevřít souvislostem přesahujícím rámec určený jazykem. Vytváří proto své specifické pojetí dějin evropského (světového) románu. Jeho počátky nehledá v dávnověku, nýbrž v renesanci – u Rabelaise. Od něho pak odvíjí vývojovou linii přes Cervantese a Fieldinga k francouzským osvícencům a od nich ke Kafkovi a k dalším romanopiscům střeoevropského teritoria – Brochovi, Musilovi, Gombrowiczovi. V esejích z poslední doby nalézá slova obdivu i pro autory mimoevropské, Salmana Rushdieho, Carlose Fuentesese a další.

Zdá se, že na dílech všech těchto autorů ho zaujal především rys polyperspektivnosti, jež v podobě polyfoničnosti podle něho charakterizoval i moderní evropské skladatele. Fascinace schopností nazírat svět z různých hledisek je příznačná i pro autorovu vlastní tvorbu od prvního románu, *Žertu*, až po jeho zatím poslední románový opus *L'Innocence*. Jak souvisí tato záliba v rozmanitosti (mohli bychom hovořit také o pluralitě) s jeho vztahem k problematice národnosti a nadnárodnosti? Kundera se k ní přímo či nepřímo vyslovil na řadě míst ve svých esejích i ve svých románech, naposledy v esejí o světové literatuře (*Die Weltliteratur*), jenž

je jednou z kapitol v knize *Opona* (Le Rideau, 2005). Hned v úvodní větě tu Kundera říká: „Ať nacionalista či kosmopolita, zakořeněný či vykořeněný, Evropan je hluboce determinován vztahem k své vlasti.“ (Le Rideau: 45)

Vztah k vlasti se nemusí vždy projevovat vlasteneckým horlením, nýbrž může brát na sebe i rysy úzkosti nebo kritické reflexe. Úzkost nalézáme již například v *Žertu*, kde se poprvé setkáváme s obavou ze zapomení tradičních hodnot, jak je vyjadřují úvahy Ludvíka Jahna o úpadku dávné moravské tradice jízdy králů: „Jejich poselství nebude nikdy rozluštno nejenom proto, že k němu není klíč, ale i proto, že lidé nemají trpělivost naslouchat mu v době, kdy je již shromážděno tak nepřehledné množství poselství dávných i nových, že jejich překřikující se sdělení jsou nevnímání... přijde doba vysokých letopočtů, jež nezvěšná paměť jednotlivcov nebude vůbec s to pojmut; celá staletí a tisíciletí budou z ní proto vypadávat, staletí obrazů a hudby, staletí objevů, bitev, knih a bude to zlé, protože člověk ztratí ponětí o sobě samém...“ (Žert: 270)

Tu se vynořuje souvislost historické paměti, tradice a lidské totožnosti intimně spjaté se vztahem k vlasti. Ostatně rysy takového emotivně prožitého vztahu se u autora překvapivě objevují například ve scéně posledních chvil ve vlasti, jak je prožívá jedna z postav románu *Valčík na rozloučenou*, intelektuál Jakub: „[...] bylo mu líto toho dítěte i celé své země a zdálo se mu, že tu zemi málo miloval a špatně miloval a bylo mu smutno z té špatné a nepodařené lásky.“ (Valčík na rozloučenou: 225) V tomto jinak „komediálně“ pojatém díle jako by najednou prorazilo zpod ochranného krunýře intelektuální reflexe cosi nečekaného, co dotváří charakter – byť fiktivní – postavy k životní celistvosti právě vztahem k zemi, k místu, kde lze spočinout. Podobné pasáže bychom mohli najít i v jiných autorových románech – například v *Nesnesitelné lehkosti bytí* v pocitech Tereziných za pobytu ve Švýcarsku, nebo v jiném, širším pohledu třeba i v touze Agnes z *Nesmrtelnosti* po nalezení místa, kde by se dalo zbavit se vlastní individuality, splynout s bytím celku – země. To je pasáž, která některé čtenáře může překvapit až téměř lyrickým patosem: „[...] být, to je štěstí. Být: proměnit se v kašnu, kamennou nádrž, do které padá vesmír jako vlahý déšť.“ (Nesmrtelnost: 253) Snad nejintenzivněji je složitost vztahu k vlasti propracována v zatím posledním románu s příznačným názvem *L'Ignorance* (2000), v němž se prolínají osudy dvou emigrantů, Ireny a Josefa, kteří jsou – každý svým způsobem – z návratu do vlasti zklamáni, neboť kořeny své existence zapustili již jinde a místa minulých životů je již neoslovují. Svět odplavuje citový vztah k staré vlasti, k někdejšímu domovu, jenž se stal cizinou.

Ostatně i v Kunderových esejích a esejistických pasážích v jeho románech se vrací úvahy o Čechách a Čechách a jejich dějinném osudu, jenž je pro něho osudem malé země odsouzené svou zeměpisnou polohou vést neustálý boj o sebezáchovu, balancovat mezi zbabělostí a odvahou. Je to vidění, jež ve spisovatelových názorech na Pražské jaro vyústilo v závěru roku 1968 až k tomu, že pozvedl dobové snahy reformních komunistů o společenskou změnu až k myšlence, že šlo o dějinné naplnění reformních tradic národa (*Český úděl*, 1968). Vysloužilo si však poměrně tvrdou kritiku jiné disidentské osobnosti, Václava Havla.

Po porážce snah o společenskou změnu a po nástupu normalizace zavládla všeobecná skepse, jíž se neubrání ani Kundera. Zřetelné je to vidět v jeho knize *Nesnesitelná lehkost bytí*. V patnácté kapitole, kde vyprávěč uvažuje o českých dějinách, najdeme v původním vydání u Škvoreckého (1985) větu: „Jejich kapitulaci [Čechů v roce 1938] začala druhá světová válka, která vedla ke ztrátě svobody na mnoho desetiletí či staletí.“ (Nesnesitelná lehkost bytí: 238). V posledním vydání z roku 2006 ji autor změnil; slova „na mnoho desetiletí či staletí“ nahradil

zněním „a nikdo netušil na jak dlouho“ – v tom můžeme vycítit, jak hluboká byla původní autorova skepse z opětného nastolení komunistické moci v době tzv. „normalizace“; o svém zoufalství se také vyslovil v úvodním eseji ke hře *Jakub a jeho pán. Pocta Denisi Diderotovi* psané v sedmdesátých letech (česky 1992).

S jistou nadsázkou bychom mohli říci, že Kunderovo pojetí světového či přesněji evropského kontextu kultury, jak se promítá v dějinách románu, se utvářelo v souvislosti s jeho vědomím národnosti, respektive tradice, která je příznačná pro novodobou českou kulturu od dob obrození. Je to tradice rozporu mezi patriotismem a kosmopolitismem, mezi vlastenectvím a „světanstvím“, jak překládali cizí slovo obrozenci. Kundera již od doby, kdy psal svou stať *O sporech dědičských*, stál v tomto sporu vždy na straně těch, kdo odmítali na tento rozpor přistoupit a oživovat ho příklonem ke kterémukoli pólu. Pro něho bylo samozřejmostí vidět národnost v neoddělitelné jednotě se světovostí, to znamená se světovým rozhledem, přesahujícím úzké obzory nacionalistických předsudků odsuzujících národní kulturu k provinční zaostalosti. Byl si vždy vědom toho, že jedinou šancí zachování a rozvoje české kultury je návaznost na to, co se děje v evropské a světové kultuře, umění a literatuře.

V duchu této své náročnosti možná někdy až příliš břitce posuzoval možnosti českých autorů proniknout do světa a překročit meze dané exkluzivitou jazyka malého národa. Vždyť dílo Haškovo, Čapkovo toho dosáhlo, aniž by se tu projevil diskriminační vliv jazykových bariér. V souvislosti s překonáváním jazykových mezí literatury vyvstala u Kundery také problematika překladů, již se rovněž zabýval a kde projevil vysokou citlivost (vzpomeňme na jeho úvahy o překladech Kafky z němčiny do francouzštiny). V této souvislosti by se dalo poukázat i na otázky převodu literatury do oblasti jiných médií, zejména filmu. Po vlastních neblahých zkušenostech se nelze divit, že Kundera považuje za přednost výpravného románového žánru (telling) – pokud nepodlehne svodům „scéničnosti“ (showing) románu 19. století – jeho vizuální nepřevoditelnost, nemožnost adekvátní obrazové adaptace (Rabelais, Sterne, Joyce).

Obsáhlá řada překladů spisovatelových románů do cizích jazyků podněcuje k otázce, jež je rubem problematiky národnosti jeho díla – totiž k otázce, v čem vlastně spočívá Kunderova světovost, neboli, co je zdrojem nadnárodního ohlasu a významu jeho tvorby?

Některým spisovatelovým kritikům se to zdá být jasné: autor prostě dokázal vystihnout ovzduší doby a vyhovět potřebám čtenářů, kteří jsou na jedné straně znechuceni záplavou kýčovitého čtiva plnicího pulty knihkupectví a regály knihoven a na druhé straně je neuspokojují postmoderní experimenty, v nichž nespoutaná reflexivita úvah o tom, zda a jak vůbec lze psát romány, rozežírá samotné základy románového vyprávění.

Návrat k němu neznamena však pro spisovatele návrat k mimetičnosti chápané jako nápodoba aktuálního světa jevů. V jeho románech jako by se vracelo původní aristotelovské pojetí mimeze ve významu „zpodobení“, tj. vytvoření podoby (latinsky figura), tedy konfigurace fiktivní situace, která není vázána požadavkem pravděpodobnosti, nýbrž souvisí s lidskou aktivitou. Proto Kundera chápe situaci jinak než Sartre, pro něhož byla především aktem svobodné existenciální volby, nýbrž nazírá ji spíše jako dramatik. Vytváří umělé situace pro své postavy a na nich si ověřuje možnosti jednání a myšlení určené rámcem jeho reflexivního uchopení problematiky soudobého světa. V každém z jeho románů je základem osobitá reflexe nějakého existenciálního problému současnosti – ať jde o imagologii, o agelasty či o „nesnesitelnou lehkost bytí“. Proto v nich hrají tak významnou úlohu esejistické pasáže, proto je samostatnou paralelou jeho fikcí tvorba esejů.

Esejistické vstupy do fikčního světa ho na první pohled přibližují postmoderní poetice. Je to však podle mého názoru klam, protože Kunderovo vidění světa a člověka, jakkoli někdy nese rysy úzkosti z nadcházejícího zániku moderní kultury, které ho sbližují s postmoderními apokalyptiky, je odlišné. Rozdíl je v tom, že u něho jde vždy o obavu z konce kultury, jež je pro něho spjata s Evropou, to znamená s pluralitou a rozmanitostí, jaká „vytváří maximum odlišnosti na minimálním prostoru“. Není to však mnohost kvantitativní, lhostejná k hodnotám. Naopak, historické kulturní vědomí nepřipouští z hlediska Kunderova možnost opakování. Podle něho je to právě historické vědomí přítomnosti, které začleňuje umělecké dílo minulosti do dějinných souvislostí a zakládá tak vědomí jeho estetické hodnoty. Tuto hodnotu nelze opakovat, nýbrž jen obměňovat. Zde zřetelně vyvstává autorovo evoluční hodnotové stanovisko, bez něhož by se podle něho umění stalo „skladištěm děl, jejichž chronologie nemá smysl“. Je to názor, který připomíná staré Vančurovo „vědomí souvislostí“, z něhož kdysi Kundera také ve své první knize o umění románu vycházel.

Je třeba také poukázat na spisovatelovu úvahu o mnohoznačnosti pojmu „dějiny“ (problematika dějinnosti byla úhelným kamenem nejen myšlení Kunderova, nýbrž i Kosíkova a dalších příslušníků této generace). Pro romanopisce a esejistu je důležité odlišit význam dějinnosti ve vědě, kde nový objev vyvrací nebo popírá či prostě „překonává“ a do zapomnění odsuzuje předchozí poznatky, od dějinnosti v umění, která dosavadní tvorbu nepopírá ani nevylučuje. Naopak na základě lidské schopnosti nalézat znovu a znovu aktuální smysl ve významech děl vzniklých v blízké či vzdálené minulosti nabízí možnost kumulovat kulturní bohatství přítomnosti. Proto se v Kunderových románech tak často setkáváme s tvůrčími aktualizacemi (nebo i variacemi) děl literátů či skladatelů z různých období evropských dějin. Tak se v spisovatelových dílech stále setkáváme s prvky, kterými jeho tvorba přesahuje omezené hranice „malého“, národního kontextu, otvírá výhled na hodnoty evropského a světového dosahu a obohacuje nás o vědomí humanitních souvislostí umění. Tím jeho dílo, vyrůstající z domácí, národní tradice zápasu české kultury s provincialismem, patří kultuře nadnárodní, světové.

PRAMENY

- KUNDERA, M.: *Žert*. Praha 1967.
 KUNDERA, M.: *Nesmrtelnost*. Brno 1993.
 KUNDERA, M.: *Valčík na rozloučenou*. Brno 1997.
 KUNDERA, M.: *La Rideau*. Paris 2005.
 KUNDERA, M.: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno 2006.

MEZI POSTMODERNOSTÍ A PORNOGRAFIÍ – PŘÍPAD JANA KŘESADLA

JOANNA CZAPLIŇSKA

Pro téma mého příspěvku jsem zvolila dva jevy, jejichž hranice stále nejsou přesně vymezeny – a je možné, že nikdy nebudou. Pojem „postmodernismus“ je tak široký, že se od jisté doby stal pytle, do něhož kritika ráda vhadzuje všechna nová díla, často umělců se zcela rozdílnou poetikou, což je samozřejmým zjednodušením a mnohdy i důkazem, že kritici si nevědí rady s netypickými texty. V literatuře lze však určit několik determinant vymezujících její postmoderní ráz. Patří k nim hra, již autor vede s textem a se čtenářem, metatextovost a především synkretismus – mnohdy až groteskní mísení vysokého a nízkého – jak stylu, tak tematiky. A zde se postmodernismus dostává do styku s pornografií – nebo s erotikou. Hranice mezi nimi je tak plynulá, že právníci stále mají potíže s vynášením rozsudků – a zdá se, že v literatuře ty problémy jsou ještě větší. Za pornografa býval označován již Hynek z Poděbrad; pak v modernismu, kdy erotika byla jedním z nejčastějších témat, byli z pornografie obviňováni dnes již klasikové jako James Joyce, Oscar Wilde a Georges Bataille, pak Henry Miller, ve filmu Pierre Paolo Passolini, ale i Lars von Trier, což nejlépe dokazuje, že chápání pornografie závisí na stále se proměňujících historických, kulturních a společenských podmínkách.

K volbě tematiky mě přiměla také skutečnost, že se v ohlasech tvorby Jana Křesadla termíny „postmoderní“ a „pornografický“ vyskytují častěji než v případě jiných autorů. Zkusím se tedy zamyslet, zda právem.

Označení Křesadlový prózy jako „postmoderní“ skýtá potíže menší, jelikož právě v autorově tvorbě nalezneme četné příznačné znaky společné pro postmoderní romány. Patří k nim především pozice autora jako stvořitele fiktivního světa, jež je zdůrazňována četnými metatextovými narážkami, jako například v *Mrchopevcích*: „To ovšem, čtenáři milý, jsou všechno jen slova a obrazy a autor se přiznává, že se snad ještě nikdy necítil tak neschopný vyjádřit to, co by chtěl sdělit.“¹ K nepochybně postmodernistickým determinantám patří hříčky s jazykem – nebo spíše mnoha jazyky, neboť Křesadlo jako multilingvista často používal cizojazyčné texty a dokonce vymyslel fiktivní dialekt – podtuřínský. Petr Mareš si všímá, že takový postup nejen „tvorí především určité ozdoby v rámci značně artistního, na sebe soustředěného vyprávění“,² ale opět zdůrazňuje postoj autora jako demiurga, určujícího řád vládnoucí v jím stvořeném světě a víceméně nezájem o to, zda kromě jeho samotného je kdokoliv schopen se v tomto řádu orientovat. Zde zase odkazuji na Mareše: „[...] vypravěčova orientace na vícejazyčnost např. podstatně poznamenává jeho interakci s potenciálními recipienty (adresáty). Adresát je

1 Křesadlo, J.: *Mrchopevci*. Praha 1999, s. 126.

2 Mareš, P.: „Vícejazyčné texty Jana Křesadla“. In: *Česká literatura na konci tisíciletí I.-II.* Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Ed. Daniel Vojtěch. Praha 2001, s. 710.

příznačně modelován jako subjekt v nerovnocenném postavení, jako ten, kdo se – v důsledku obecného úpadku vzdělanosti – nemůže ani přiblížit jazykové (a rovněž celkově kulturní) erudici vypravěče. Tento subjekt je tak odkázán na vypravěčovu libovůli, na to, zda vypravěč bude ochoten poskytnout mu překlad či vysvětlení.³ Obdobně Křesadlo postupuje, když si hraje s citacemi. Jeho intertextová strategie klade na čtenáře požadavek erudice stejné, jakou se mohl chlubit samotný autor, což ovšem, vzhledem k nadprůměrným schopnostem Václava Pinkavy, je nereálné, a tím i v mnoha případech překáží v pochopení pretextu, který často bývá textem kulturním, ne vyloženě literárním. Domnívám se, že i zde se částečně skrývá důvod, proč se tvorba Křesadla neteší popularitě mezi širokým obecnstvem.

Dalším je nepochybně skutečnost, že dílo Jana Křesadla od okamžiku vydání jeho prvotiny bylo označováno jako „kontroverzní“ a zdá se, že rozdělil čtenářskou obec na jeho odpůrce a nadšené příznivce. Příčiny této skutečnosti lze shledávat v nadprůměrném – i v době po sexuální revoluci – naplnění jeho textů erotikou. K tomu zkušenosti autora jako psychologa zabývajícího se sexuálními deviacemi měly vliv na detailnost popisů erotických scén, což četnými čtenáři i kritikou je považováno za pornografii. A zde narážíme právě na onu nedefinovatelnost pornografie v literatuře. Jedna ze všeobecnějších definic pornografie zní, že je to dílo zbavené uměleckých hodnot, jehož jediným cílem je vyvolání sexuálního vzrušení. Ovšem v takovém případě by se muselo jednat o celý text věnovaný vyvolávání vzrušení. Na druhé straně, za pornografii se považují i detailní popisy pohlavních orgánů a souložení. Jerzy Ziomek ve svých reflexích o pornografii v umění zdůrazňuje, že „pojem pornografie je používán libovolně k označení různých projevů erotiky, počínaje vulgární a primitivní erotikou a uměním a literaturou velikých vášní konče“.⁴ Z toho vyplývá, že na půdě literatury – a jiných druhů umění – si vždy musíme položit otázku, zda jsou erotické scény samoúčelné, nebo zda se za nimi skrývá nějaký spisovatelův záměr. Zaměříme se dále na erotické složky v Křesadlových textech právě z hlediska úlohy, jakou plní v jeho díle.

Již v případě Křesadlova debutu *Mrchopěvci* bylo jasné, že pisatelovo dílo nelze číst povrchně a doslovně. Příběh deklasovaného intelektuála Zderada, který je sexuálně vydírán jistým Skomelným, nestvůrnou, ale díky svému postavení nedotknutelnou postavou, není ovšem jen pouhou senzační historkou. Ačkoliv dějová vrstva románu může budit dojem, že se jedná, jak jej přečetl exilový kritik, o „hybridní dílko, spojující v sobě tradice naturalismu, detektivního příběhu, sociálního románu, okultismu, měkké pornografie a nadrománu – nehlédě na nižší formy literatury“, ⁵ hlubší interpretace vede k závěru, že *Mrchopěvci* jsou alegorií teroru padesátých let 20. století, románem, v němž znásilňovaný Zderad symbolizuje národ przněný totalitní mocí. Zároveň je postavou, kterou Křesadlo chtěl vybudovat, jak si všímá Petr Hanuška, aby „nahlížela mechanismy totalitního establishmentu z pozice vyděděného lidského outsidera. Tedy obětí, se kterou bude nemilosrdně smykáno a před níž nebude žádné alternativní záchrany.“⁶ V motivu znásilňování hrdiny románu můžeme najít ještě jednu důležitou narážku. Zderadovi jsou opakující se hřbitovní setkání stále méně odporná, začíná také oceňovat i jejich finanční výhody – korumpuje se, oběť si začíná konformisticky pohrávat se svým katem. Takovou pro-

3 Tamtéž.

4 Ziomek, J.: „Obscenum, pornografia, środki przekazu”. In: *Spoleczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*. Ed. Stefan Żółkiewski, Maryla Hopfinger, Kamila Rudzińska. Warszawa 1974, s. 60.

5 I. Ř.: „Jan Křesadlo: Mrchopěvci“. *Svědectví* 1986, č. 77, s. 183.

6 Hanuška, P.: „Mrchopěvci – prozaický debut Jana Křesadla. Poznámky k interpretaci románu“, *Tvar* 9, 1998, č. 4, s. 1.

měnu hrdiny můžeme chápat jako Křesadlovu kritiku celé české inteligence, která i přes vědomí teroru flirtovala se stalinismem. Symbolem konformismu je i samotný Skomelný, před válkou horlivý katolík, pak stále vřeleji kolaborující s vládnoucí mocí. Tuto kritiku Křesadlo ještě zdůrazňuje scénou zkoušky ilegálního katolického pěveckého sboru, kam mladí členové přicházejí přímo ze svazácké schůze: „Někteří pěvci, vrátivší se z nějakého oficiálního podniku, mají dokonce na sobě i modré košilky, které cudně skrývají pod saky. Moudrost kompromisu čili dvojího lokte umožňuje zde jisté kulturní vyžití.“⁷

Erotika v *Mrchopěvcích* je pro Křesadla také záminkou k teoretickým úvahám o sexuálních deviacích, pro celou jeho tvorbu příznačným. Není náhodou, že sexuální vydírání Zderada Skomelným se koná na hřbitovech, a nestvůrný docent je poslancem smrti, neboť všechny jeho oběti zemřely jeho nebo vlastní rukou. Eros a Thanatos se stávají jak kompoziční dominantou celého románu, tak rozvinutím myšlenky Freuda o dvou pudech, determinujících lidský život – hnacím strojem Eroze je libido, Thanatos zase spěje k destrukci. Když ničivá síla Thanata směřuje dovnitř, k subjektu, a spojuje se s libidem, dochází k projevům erotogenního masochismu. Tím Křesadlo vytvořil přímo klinický model masochisty – Skomelného, v němž spoluxistují oba pudy – sexuální a destruktivní.

Ve svých dalších románech, novelách a povídkách Křesadlo opět využívá erotiky jako prostředku. V *Mrchopěvcích* mu sloužila k alegorizaci, v dalších textech je prostředkem zesilujícím ironii. Ironii, jak se dočteme u Lindy Hutcheon, „která se zúčastňuje parodistického diskurzu jako strategie, která umožňuje dekodérovi, aby interpretoval a hodnotil“.⁸ A tak kritikou velice nepříznivě přijaté (na což nepochybně měla vliv skutečnost, že dílo bylo uveřejněno posmrtně, tudíž bez autorových oprav a korektur) novele *Kravex⁵ aneb potíže stavu beztlíže* se do popředí dostává nechuť vůči zavedeným autoritám. Bizarní příběh zneužnaného pisatele Homéra Křídla, který cestuje na zemědělskou družici Kravex, kde se kromě kravína nachází i sídlo opatrovacího ústavu pro spisovatele, kam se Křídlo chce dostat, je erotikou přímo přeplněn. Stav beztlíže má totiž blahodárný vliv nejen na rekordní produktivitu krav, ale i na sexuální život všech obyvatel umělé planety. A tak novela je plná detailních popisů souložení nejen lidské posádky družice, ale i psa-mutanta Hirhuly. Tyto popisy by se mohly zdát samoúčelné, kdyby novela nebyla klíčovým textem. Pod jmény penzistů se totiž skrývají exiloví i undergroundoví spisovatelé, které autor s očividnou chutí karikuje a zesměšňuje.

Sex zde plní úlohu trestu, přímo úměrného autorovu despektu vůči jednotlivým postavám. Nejbolestivěji Křesadlo trýzní Milana Kunderu, když prostřednictvím románových postav erotomana Romana a jeho ženy Eulálie paroduje příběh Tomáše a Terezy z *Nesnesitelné lehkosti bytí*. Zase se zde jedná o výše zmíněný případ dosti hermetické intertextuality, protože jak ve chvíli vzniku (1985), tak v době vydání románu (v roce 2002) byl Kunderův text dostupný jen pro pamětníky nebo zasvěcence, kteří měli přístup k exilovým nebo cizojazyčným vydáním. Nevadilo by to, kdyby odkaz na Kunderův román byl jen pouhou narážkou, jichž je Křesadlova tvorba plná (jako například odkaz na *Honzlovou* Zdeny Salivarové v *Mrchopěvcích*, kde jeho nepochopení nemá větší vliv na interpretaci), ale v *Kravexu⁵* se jedná o nápad, na němž je založena zásadní část textu. Tím pádem je interpretace románu znesnadněna, ne-li znemožněna, jelikož, jak praví Linda Hutcheon, „parodie je zároveň rafinovaným žánrem díky nárokům,

⁷ Křesadlo, J.: *Mrchopěvci*. Praha 1999, s. 84.

⁸ Hutcheon, L.: *Historia parodií. Lekcja sztuki XX wieku*. Tr. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz. Wrocław 2007, s. 65.

jaké klade na ty, jež jej používají a jež jej interpretují. Enkodér a pak dekodér musí provést strukturální nasazení textů, které včleňují to, co je staré, v to, co je nové.⁹

Křesadlo svůj zmiňovaný postoj tvůrce, který nedbá na čitelnost nebo nečitelnost díla pro čtenáře, zdůrazňuje ještě jazykovou vrstvou – erotické pasáže jsou sice napsány česky, ale azbukou – tím autor omezil okruh čtenářů, což vyjádřil v předmluvě neboli *Varování*: „Tyto partie jsou totiž psány azbukou. Jednak kvůli exilovým mladistvým, jednak i dospělým, které takové věci poctivě urážejí anebo kteří jejich čtení pokládají za hříšné. [...] Kdo je čist nechce, ať je prostě vynechá. [...] Myslím, že velmi málo Čechů, přes dnes již čtyřicetiletou snahu pánů – začlo to totiž již před Únorem –, dovede čist azbuku stejně plynne a snadno jako latinku.“¹⁰ A tak zase odkázu na Petra Mareše, který si v jiném Křesadlovi románu všímá: „Vypravěčův postoj k adresátovi vyúsťuje až ve zlomyslnou hru, která je nejvýrazněji rozvinuta v románu *Obětina*: latina v obsáhlých výkladech o deviantních sexuálních praktikách má porozumění omezovat až znemožňovat, má utajovat obsah, který by mohl být vnímán jako nemravný a pohoršující.“¹¹

Mohou pasáže psané azbukou působit pornografickým účinkem, čili vyvolat vzrušení, když vezmeme v potaz námahu, s jakou musí luštit text čtenář, který není běžně zvyklý používat ruštinu? Pokud se spolehneme na kritiky, tak téměř všichni zdůrazňovali, že – cituji jen jednoho, Vladimíra Novotného – „Křesadlový sexuální a erotické scény jsou v Kravexu dosti těžkopádné, křečovitě a především nudné“,¹² což stojí v zřejmém rozporu s podstatou pornografie. Takže účel hojného používání erotiky je třeba hledat jinde. Jak konstatuje Helena Kupcová: „Chcete-li, můžete jeho prózy čist jako doplněk ke svazku *Mezinárodní klasifikace nemocí – Poruchy sexuální preference*. Naleznete jejich pestroutu paletu: fetišismus, fetišistický transvestismus, voyeurismus, pedofilie, sadomasochismus, sodomie, škrcení a anoxie, masturbační praktiky různého druhu, bestiofilie, scatofilie... Nejsou tam ale proto, aby si čtenář užil perverzní počteníčko. Pro Křesadla je to prostředek radikální ironie, odstupu od přeseexualizované současné literatury, jejího zesměšnění a odsudku. Stejně jako byl Pinkava-odborník přesvědčen, že sexuální deviace vzniká poruchou individuálního instinktu, tak byl Křesadlo-spisovatel přesvědčen, že společenské barbarství, bezprávnost a chaos totalitního režimu vznikají poroucháním základních společenských instinktů, základních konzervativních hodnot, jako jsou vlast, rodina, psané i nepsané zákony lidského soužití. Křesadlo zveličuje a deformuje, vytváří groteskno.“¹³ Obdobně je tomu i v případě románu *Skrytý život Cypriána Belvy*, v němž jsou erotické scény opět zašifrovány, tentokrát do hláholice (ale zde spisovatel a nakladatel vyšli vstříc čtenářům, neboť ke knize je připojen klíč). Titulní postava se řídí animálními pudry, avšak zároveň je i nástrojem nějaké vyšší síly, která je řídí. Jak ji už svým názvem – *Pseudofaustiáda jako důkaz Boha* – v příznačné recenzi napsal Jiří Peňás: „Sexualita a její nejrůznější projevy jsou neodmyslitelným prvkem Křesadlových próz, ba představují jeho vůdčí téma. Nejde mu však o líčení sexu, nýbrž o jeho ovládající a zároveň ničící potenciál. [...] Jde mu totiž o něco jiného: sex je

9 Tamtéž, s. 66.

10 Křesadlo, J.: *Kravex⁵ aneb Potíže stavu beztlíže*. Olomouc 2002, s. 9.

11 Mareš, P., c. d., s. 711.

12 Novotný, V.: „Potíže se spisovatelskou beztlíží“, *Dobrá adresa* 2002, č. 12 [Online]; www.dobraadresa.cz.

13 Kupcová, H.: „Causa Jan Křesadlo“, *Reflex* 1999, č. 16.

hybatelem děje, který u Křesadla téměř vždy spěje k morálnímu podobenství. Křesadlo je svým základním rysem moralista.¹⁴

Úvahy Kupcové a Peňáse poukazují na skutečnost, že Křesadlo je pokračovatelem tradice, kterou již v 10. století zahájila jeptiška Hrosvitha z kláštera v Gandersheimu, jejíž dialogy *Abraham*, *Drusinie a Kalimach* a *Dulicitus* jsou přeplněné drastickými, sadistickými a masochistickými scénami. Záměrem zbožné jeptišky určitě nebylo dosažení pohlavního vzrušení, ale naopak – jejím cílem byl boj proti žoviálním komediím Terencia. Hrosvitha využila prostředek známý z hagiografie, který Jerzy Ziomek pojmenovává „erotikou v závorce se záporným znamením“. Taková konvence vyžaduje apriorní odsouzení činů, které pro dosažení větší ohavnosti detailně popisuje.¹⁵ Když vezmeme v potaz skutečnost, že Václav Pinkava byl praktikující katolík, pak teze, že erotismus plní v Křesadlově tvorbě úlohu stejnou jako v křesťanské hagiografii nebo v dílech zbožné Hrosvithy, se zdá být opodstatněnou. Citujeme výrok Vladimíra Novotného, který v recenzi *Kravexu*⁵ napsal: „Dochází tedy k zvláštnímu paradoxu: na jedné straně (zde i v jiných knihách) spisovatel poukazuje na fyziologický základ lidské bytosti a na její všudypřítomnou tělesnost, jakmile se však setkává s literárními vylíčeními jednoho frekventovaného projevu této fyziologičnosti a tělesnosti, pokládá to za znamení a důkaz par excellence špatné morálky a nicotného talentu. A jak to už na světě i v literatuře chodí, nechá se polapit do vlastní pasti.“¹⁶ Není to zcela správný názor. Křesadlo se nenechává polapit do vlastní pasti, jelikož jeho postupy sledují jiné cíle a tradice.

Dílem, které se zdá být v autorově tvorbě žánrovou výjimkou, je *Rusticalia. Variace na cizí témata* (2006). Pro Křesadla využívání cizích motivů, citací, narážek a odkazů patřilo k jednomu ze základních tvůrčích postupů; zde se ovšem spisovatel rozhodl stvořit ne parodii motivu nebo jednotlivého textu, ale celého žánru – venkovského románu. A tak čtenář v Křesadlově próze vnímá celou řadu motivů známých z tvorby Světlé, Novákové, Staška a dalších spisovatelů 19. a začátku 20. století. Nalezneme zde motivy typické pro tento žánr: sousedský spor, který vrcholí kletbou a pak jejím naplněním, a také lásku mezi dětmi nepřátelských rodů. Autor kreslí výrazné portréty vesničanů, kteří se řídí především vášněmi, a – stejně jako tomu je v klasické venkovské próze – napínavý děj proplétá popisy zvyků, jazyka a tradic obyvatel neznámé vesnice ve fiktivním podtuřínském kraji. Děj je dokonce uzavřen do časového rámce a odehrává se během jednoho roku, kdy se má naplnit kletba hlavního protagonisty Rígy. Jak si však všímá Jan Nejedly, „zároveň mu v textu zůstává ponurá, baladická, osudová atmosféra podobných kusů“.¹⁷ Ovšem vedle motivů typických pro venkovský román nacházíme zde i všechny rysy příznačné pro Křesadlův rukopis – zdůrazňování fiktivnosti světa, fantastické vynálezy (v tomto případě mutovaný dobytek), hru s jazykem – zde je to vymyšlený podtuřínský dialekt, který autor použil již v *Obětíně*; nechybějí dokonce narážky na Milana Kunderu. A samozřejmě i četné popisy souložení, v různých variantách a s různými partnery (i zvířaty).

Kritika označila *Rusticalii* za parodii a samozřejmě román takovou parodií je, stejně jako pomstou za generace žáků, kteří byli nuceni venkovské romány nejen číst, ale i obdivovat. Křesadlo paroduje jak vlastivědné a etnografické činnosti romanopisců, tak idealizaci vesnice, často vzdálenou realistickému obrazu. Zdá se však, že autor v *Rusticalii* nejen žánr parodoval,

14 Peňás, J.: „Pornofaustiáda jako důkaz Boha“, *Týden* [Online]; <http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/recenze/pornofaustiada-jako-dukaz-boha>.

15 Viz Ziomek, J., c. d., s. 57.

16 Novotný, V., c. d.

17 Nejedly, J.: „Jan Křesadlo: Rusticalia“, *Lidové noviny* 25. 11. 2006.

ale šel ještě dál – on jej dekonstruoval. Shrnul všechny motivy typické pro venkovské romány, znova je uložil a vsunul i odstavce o pohlavním životě vesničanů. Vytvořil tak – byť s velkou nadsázkou a ironií – dekonstruovaný, ale pravdivě realistický obraz vesnického života, zahrnující všechny jeho aspekty, i ty opomíjené klasiky a „viktoriánskou“ morálkou vládnoucí v 19. století, jejichž přítomnost si čtenář musel dříve domýšlet.

Bez ohledu na to, že pro Václava Pinkavu bylo psaní intimní zábavou, což zdůrazňují všichni znalci Křesadlovy tvorby, a že v mnoha případech literaturu využíval k vyřizování osobních záležitostí a k trestání nepřátel nebo odpůrců, nasvědčují uvedené příklady tomu, že obscénnost nebyla pro Křesadla samoučelná, nýbrž vždy sloužila jako prostředek k dosažení jistých cílů. Můžeme mezi nimi najít jak alegorizaci, tak parodii s využitím těžké ironie, poukazování na mravní úpadek lidskosti a konečně prostředek dekonstruování známých motivů nebo žánrů. Erotika je tak v dílech Křesadla jedním z postupů, který přispívá k tomu, že toto dílo můžeme označit termínem „postmoderní“.

Opolská univerzita, Opole, Polsko

DIALEKT JAKO SPECIFICKÁ GRAMATIKA VNÍMÁNÍ NAD KNIHAMI U POČÁTKŮ VOD JANA KOBZÁNĚ A SEKÝRA LUDVÍKA VACULÍKA

JAKUB CHROBÁK

Tématem našeho setkání jsou střety či konflikty kultur. Daly se tedy očekávat příspěvky, které se pokusí hledat prvky cizorodosti v naší literatuře, hledat místa jedinečná. Já se pokusím o něco poněkud odlišného: pojmenovat konflikt národní a regionální literatury, střet světa centra se světem okraje.

Ještě před vlastní analýzou dovoluť několik upřesňujících poznámek. Především je, myslím, nezbytné v literatuře regionů rozlišovat. Na jedné straně máme totiž co do činění s texty, které vznikají jako promluva budovaná na oné specifické gramatice vnímání, tak dobře čitelné v dialektech. Co tedy touto gramatikou rozumím: je to jedinečný způsob prožívání krajiny, kraje, obcování s nimi. Vlastní definování se uprostřed konkrétního místa a v něm. Je to též lidská zkušenost získaná v sounáležitosti, ale i sporu s krajinou a lidmi, jež ji obývali a obývají.

A právě tato jedinečná schopnost zakoušení světa má pro nás smysl teprve tehdy, když nezůstává pouhým pojmenovávacím aparátem, ale stává se silou stylovou. Tehdy se také nejlepší texty této skupiny dostávají do střetu s literaturou národní, jsou přímo její součástí a svým způsobem ji pomáhají okysličovat.

Na straně druhé se ale toto vnímání jinakosti může v textu projevat pouze na úrovni nomenklatury, jde vlastně jen o jakýsi záznam kolem procházejících, nebo dříve prošlých dějů, jen zapsaný v nářečí – a tehdy jde o literaturu regionální, protože takovou, která nechce nic jiného než udržovat v jistém kraji určité povědomí kulturní sounáležitosti s lidmi, jež ji obývali dříve a před námi.

Nemám tu teď v úmyslu soudit, je-li jedna či druhá podoba literatury závažnější. Je ale jisté, že právě dnes se možná ukazuje, jak je nezbytně nutné budovat stavbu literatury odspoda, od základů. A že jsou tyto základy často neviditelné? Že jejich udržovatelská síla není vidět, že zkrátka výplody regionálních autorů mnohdy skutečně nenabízejí nic víc než jen sverepé trvání na vlastní odlišnosti? Co na tom? I tyto jednostranné texty jsou znamením, která tu zanecháváme, i ony bývají často výsledkem úctyhodných až hrdinských bojů s jazykem. I tato díla jsou prostě součástí kulturních dějin konkrétního místa.

V mém tištěném příspěvku půjde, domnívám se, o autory a díla, která patří do první skupiny. A možná právě jen jejich tvrdošíjná specifičnost je z tohoto celku vyčlenila, nebo vyčleňuje.

Půjde o dvě podoby toho, jak lze prožívat konkrétní kraj, v mém případě Valašsko. Pokusím se to demonstrovat na prózách Jana Kobzáně a na románu *Sekýra* Ludvíka Vaculíka. Obávám se, že Kobzán je zřejmě už dávno jen literární archiválií, přestože v době, kdy vyšla jeho knížka

O zbojníkoch a pokladoch z Moravského Valašska (1927), byli těmito texty okouzleni téměř jednohlasně Vladislav Vančura, Josef Čapek nebo třeba Jiří Mahen (viz např. PIPEŘEK 2001).

O co tedy v Kobzáňově díle jde z našeho pohledu? Je to skutečný a asi i nejživěji pociťovaný střet: je to jasné, srozumitelné a snad i romantizující vnímání jedinečnosti, odlišnosti historického vývoje, ale i charakteru lidí na Valašsku. Kobzán, jako mladý malíř a slovesný tvůrce se mohl věnovat akademické malbě a živit se kreslením pro firmu Baťa, díky jejímuž stipendiu vystudoval ve dvacátých letech v Praze UMPRUM a dvouletou grafickou speciálku AVU u prof. Švabinského (PIPEŘEK 2001). Kobzán se přesto vrátil do Zlína a oklikou přes Jasennou do samého srdce svého kraje: na horu Solán, kde si vystavěl dům, ve kterém později zemřel (ŠULER 2004). Toto drobné životopisné tu intermezzo má jen demonstrovat, jak se občas ona specifická gramatika vnímání přetaví do odbojného vědomí jinakosti, odlišnosti, které potom zásadním způsobem promění životní osudy autora.

Kobzán naplňuje své představy o svéráznosti a tím i plnosti svých krajanů bezesbýtku: uchyluje se k dialektu, ale zas nezůstává sběratelem, je tím, kdo tvoří. Nesbírá pouze zapsané, ale dává lidovým pověstem vlastní rámec a tvar: jeho vyprávění je vlastně vyprávění o tom, jak si lidé vypráví. Knihu *Upočátků vod* (1984) tvoří desítky na sebe nabalených epizodních příběhů, které si mezi sebou říkají lidé nejstarší generace. To není jen staromilská úchylka, sběratelství 19. století, folkloristika. Je to přece také vědomé umělecké rozhodnutí: ponechat i příběhům jejich mluvní rámec. Kobzán není etnografem ani sběratelem, je především tvůrcem. Jeho dialekt je „nečistý“, není to sběr, je to vzpomínka, často také přímo v textu připomenutá. Přesto Kobzán rekonstruuje především reálný svět lidové besedy. Téměř každá promluva, každý mikropříběh, je protkávan retardačními, zpomalujícími, ale zároveň i kontaktoвыми slovy, a to vše proto, aby byla vytvořena iluze naší účasti na tomto reálném, živelném hovoru. Proto i vyprávěč často podléhá, sám se podrobuje majestátu nářečí, nebo často zcela mizí a vlastně jen uvozovkami naznačuje střídání jednotlivých promluv. Odtud všechna ta uvozovací „řanu, pravím ti, basomterente“, stejně jako umělá „ach, oj“ apod.

Jaké jsou tedy základní znaky těchto vyprávěnek? Především je to neustálé zdůrazňování jedinečnosti. Krásný doklad jinakosti, která ale není jinakostí nabubřelou, je epizoda charakterizující izolovanost horského „národa“ „Ach, zastara býval inší všecek život! Dědina-to bylo z pět ze šest gruntů, pár chalúpek! Ostatek lidí žil enom na salašoch a po vrchoch. Tí nevěděli, co je to kostel, hospoda nebo spolek. [...] A to bývalo do posledka-že ponájpřv sa šlo do dědiny až k zápisu do školy! Přídá do krámu k židovi, nepoznál ten výrostek nic z věcí rozvěšaných po stěnách a pode tlem: poznál enom ten zvonek na dveřách a bič. Ostatek nevěděl ani, k čem co je, ani k čem by co mohlo slúžit. Když si učitel ve škole naléval ingúst do sklénečky, vylezl prvňáček v košuli na lavicu a volál: Strýče, daj gořalky!“ (KOBZÁN 1984: 64) Ano, toto je jinakost daná srostlostí s krajem, věci se tu neřídí ničím jiným než svou účelností, to je ono „nevěděl ani, k čemu by co mohlo slúžit“, až po to zaoblující, zacelující zvolání malého chlapce „Strýče, daj gořalky!“ Ano, je i v tom aktu rozlévání slivovice cosi očištného, je v tom i vědomí častování, rozdělování si věcí tohoto světa. A právě tato odlišnost, proniknutí drobných epizodních životních jinakostí do dřene textové struktury, je věc, kterou Kobzán hledá a nachází: nejskromnější, a přece nejčistší umění.

Ukázka byla záměrně delší, protože mohla ukázat ještě jednu zvláštnost Kobzáňova spisování: Ach na počátku, ale třeba i rozvitě věty, deminutivum prvňáček, nebo třeba i redundantní „do sklénečky“ ve spojení „naléval ingúst do sklénečky“, to vše má suplovat spíše než skutečnou lidovou mluvu především vědomí zpomaleného, přibrzděného času. Všecky tyto příběhy

dějí se za mnoha a mnoha večerů, časté jsou pobídky typu: Vyprávějte, my jsme to už slyšeli, ale rádi si znovu poslechneme. To vše má vytvořit iluzi původní lidské sdílnosti, přirozeného spolubytí, které se velmi často zakládá na společné řeči příběhů, pověstí, legend. Ale právě tady se zároveň ukazuje Kobzáňova lehkost, s jakou se pohyboval na hranicích sběratelství a tvorby. To, co se mu podařilo zaznamenat, je folklor notně přibarvený, stylizovaný. Oproti původnímu folkloru je Kobzáňova řeč mnohomluvná, je spíš řekou radující se ze svého pomalého plynutí než přerývaným potokem skutečného valašského folkloru. Ten totiž vznikl možná jen jako doplněk říkaný si někde na cestě do strmých těch kopců. A právě díky této strmosti chybí mu dech a je tedy velmi stručný, přerývací. Ale taková řeč Kobzáňovi nestačí, a proto ji vlastně přetvářením znova utváří a ustavuje.

Druhým znakem je nadsled. Zde jako by Kobzáň do životní zkušenosti lidových vyprávěčů promítal i vědomí lákavosti, kterou nabízí jemná ironie: „Přišly cěrky, chlapci-zpívalo sa k huslám. Jak si negdy chlapci popili-sa to bįjalo! Tedová byl náš národ jakýsi velice přchlý a řujný.“ (KOBZÁŇ 1984: 66) Ano, především ta vazba „jakýsi velice přchlý a řujný“ demonstruje jistý nadsled nad situací, a ostatně je to jedna z vazeb, které se v části Valaška kolem Vsetína stále používá pro vyjádření určitého zjemnění, částečně i omluvy. Není ale teď úkolem mým, jako spíše otázkou lingvistickou, jestli by se nedalo náhodou prokázat, že obliba této vazby souvisí s popularitou Kobzáně jako umělce právě v této části regionu.

Dalším rysem, který utváří Kobzáňovo psaní, je důsledná sémantická objektovost vyprávěče. Ten má funkci spojky, která propojuje svět tvůrčí, chcete-li literární, se světem orální venkovské tradice. Zároveň ale důsledně „podléhá“ této tradici, tzn. že ji nechává ústy promlouvajících postav vytvořit vlastní, již odcházející vizi „valašského národa“. Ale rysy, které by snad měly tento „národ“ vydělovat z rodiny ostatních, jsou zase spíš zdánlivé – je to schopnost postav z vyprávěných historií a pověstí obcovat s bytostmi z jiného světa jako rovný s rovným. To je vidět např. na dvou anekdotických vyprávěních, ve kterých se hrdina vždy nějak vyrovnává s Bohem. To, co tu slyšíme, jsou obecná syntagmata folklorů z nejrůznějších částí Čech, Moravy, Slezska, ale také Evropy (a mohli bychom jít v jiných případech i dále). Přesto se tu jaksi bezelstně „přijímají“ tyto vlastnosti jako typicky valašské: „... jak ten kopaničář: šel z hospody, spadl z lavky do vody. Voda hrubá, už ho nese. Nese ho vedle vrb, ale ten jich nevidí, enom na boha volá... Kamarád, co přešel před ním, volá: -Pusť sa boha, chyt' sa vrby!--- Ten chyt' sa v poslední chvíli vrby... Hned' byl z vody ven!“

„A to znáte-jí, jak ten kopaničář také tak, ale zas sliboval pánubohu či kerémsi svatém-svíčku jak noha do kostela na oltář. Voda ho odněsla k břehu, chytl sa už jednej starej vrby a vylézá na břeh. Kopaničář v duchu zabanováł, že sa tak unáhlíl, praví: -Panebože nějaká tenší nepostačila by tá svíčka?“

Vtom se vrba vyvrátí a kopaničář spadne do téj dravěj vody nazpátek: -No, no, snád může člověk, panebože, trochu zašpásovat?“(KOBZÁŇ 1984: 78) Ne, to přeci není rouhání, to je schopnost zabudovat si do svého způsobu vnímání tyto kategorie jaksi vnitřně, personifikovaně. Ukázkou jsem volil ostatně ještě z jednoho důvodu: ve srovnání s první tady zakoušíme skutečně řeč pronášenou, zrychlenou, plnou elips, zámlk, je to řeč, která se valí, přeskakuje, oproti první řeči, zpomalenému proudu. Toto je temporytmus, který Kobzáň hledal a našel právě v lidovém prostředí. Ale výsledek, domnívám se, toto prostředí přesahuje.

Takový byl ve zkratce pokus Jana Kobzáně vytvořit typ literatury, který bude reprezentovat jiné, zvnitřněné, tu se zrychlující, tu zas zpomalující vnímání světa okolo nás. Dost možná, že díky své výrazné jazykové specifičnosti, díky tomu, že své hledání započal v dialektu, zůstanou jeho texty skutečně archiváliemi. Jsem ale přesvědčen o tom, že pokud jim věnujeme svou energii a čas, otevírají pro nás tuto nezanedbatelnou zkušenost: že totiž člověk na tomto světě se nenachází jen v pozicích exkluzivních, v pozicích středu, centra, ale také velmi často v pozicích mimo, na okraji. A dost možná, že právě v těchto mimózních oblastech je vrostlost do krajiny hmatatelnější, protože je bytostnou a možná i jedinou možností, jak odtud pojmenovávat všeobecný úděl člověka na tomto světě.

Pozice Ludvíka Vaculíka je nesrovnatelná. Zatímco Kobzán hledal možnosti jak zapojit celek valašské lidovosti do uměleckých dějin, přihlásilo se valašství ve Vaculíkově románě *Sekyra* vehementně a v jistých speciálních rytmických, stylistických a syntagmatických zvlátnostech se ve Vaculíkových prózách i fejetonech projevuje dodnes. Já se pokusím ptát takto: je Vaculíkova *Sekyra* (1966) jedinečná díky zvolenému místu děje a jazykovým prostředkům, které používá; nebo se tu znova uplatňuje princip, o němž jsem už mluvil: že totiž schopnost být v určitém kraji ovlivňuje způsob práce s literárním textem, stává se tedy silou stylovou?

Vaculík pracuje v tomto románě s regionální složkou vrstevnatěji než Kobzán. Ostatně v článku určeném pro sborník Valašsko a přetištěném znova v r. 2000 v časopise Texty vyjádřil Vaculík svou představu o vztahu mezi místním, konkrétním a obecným takto: „Bratranec Karel není Jožin Belha, tak jako Tarandová není Návojná. Ale ti dva mi byli omamnou předlohou. Poznal jsem tolik míst a jejich osudů, že v osudu mého rodiště poznávají se mnohá místa a celá země; bylo to přeci všady stejné.“ (VACULÍK 2000: 4) A skutečně: Vaculíkova *Sekyra* není knihou, ve které by místní (valašské) postavy dostávaly jakousi výhodu tím, jakým jazykem mluví. Jazyk tohoto kraje a těchto lidí je koncentrovaný, a to jej odlišuje od světa „mimo“. Ale to vše nemá funkci hodnotící, zejména když připomeneme, že vypravěč několikrát vážně promýšlí vlastní odrodilost. *Sekyra* je tedy také románem o tom, kde máme právo být doma a co nám takové právo dává, k čemu zavazuje. Navíc: v *Sekyře* je každá taková zkušenost vnímána diachronně, vždy je to cosi, co se vyvíjí, roste, sílí nebo se vytrácí, je to vzkaz: „Když jsem se narodil, stoupl jsem si na kopec a rozhlédl se. A ihned se mi zdálo, že směřem do Moravy a do Čech nevidím nic slibného. Opravdu, tím směrem nepředstavoval jsem si už jako chlapec nic, o čem bych si měl nechat zdát. Dneska se osobně přesvědčuju. Neboť sami nemají. Moje dětská tušení byla správná. Člověk se nemá tak snažit poznat všechno, co ve světě mají a co dělají. Nemá se pořádkem srovnávat s jinými lidmi a diferencí vykládat vždycky ve svůj neprospěch. Nemá se tak starat, aby držel s čímsi krok, když většinou to kráčí do řiti.“

A proto: Bejvejte si tam americky, vy kopie český!

Protože: Co komu dáváte, koňové monopolní? (VACULÍK 1991: 123) Zkusme ukázkou zbavit vrcholu – ve kterém se věta příkrčí, pomalu kráčí až po sloveso „kráčí“, aby se nakonec vše zlomilo v úlevný škleb – nezůstane z ní skoro nic.

Ovšem na rozdíl od Kobzáně platí, že dialektismy jsou spíš podloží, kostrou, která nabízí více stylizačních možností. S Kobzáněm ale Vaculíka pojí dialektická nečistota: nejsou to kusy nářečních promluv, ať už v plánu postav, v promluvách vypravěčova otce, v dopisech téhož, nebo přímo v plánu vypravěče. Tam všude dialektismy spíš vstupují do hry jako vzpomínka na cosi odžitého, než aby byly poukazem na odlišnost, nebo snad dokonce čistotu valašských lidí.

Co si ale čistotu vyžaduje, je krajina sama. *Sekyrou* procházejí desítky poetických zastavení. A nejsou to jen popisné krajinomalebné pauzy, jsou to skutečná místa. Navíc se vynořují nikoli na základě logiky cesty, ale na základě logiky chůze: místa tu stojí, časově i místně od sebe vzdálená, jako obrazy – stojíme před nimi a alespoň pro tu chvíli si uvědomujeme celé své životy. Někdy se vyjevuje tato představa přímo: „Dodneška bych se neodvážil projít některými úhly dobře známého polesí, protože si říkám, že to je to poslední, co mě čeká. [...] Také u tatínka jsem vždycky měl dojem, že jeho chůze bukovinou není prostě chůze někam, nýbrž vzpomínání chůzí a hledání čehosi nohama.“ (VACULÍK 1991: 22)

Jindy se děje totéž jinak: metaforickým obeznáváním, zdržujícím nás na chvíli na cestě a zároveň při ní: „A nyní otevřete tiše ústa do širokého á. Dlouze, vláčně a jemně vydychujte. Uvědomte si, že je to váš dech, a přiznejte si, že váš dech je vám drahý. Tak to je přibližně zvuk bezvětrné noci, zvuk složený z neslyšného vanu miliónu stromů na horách i v zahradách a z nepostřehnutelného sunutí hvězd po obloze.“ (VACULÍK 1991: 9-10.)

A tak se nakonec oba připomínání autoři potkávají: první z nich ve třicátých letech odešel hledat své vlastní skromné umění a de facto „vymyslel“ valašský folklor v tom smyslu, že mu dal jedinečný, komplexní umělecký tvar složený z literárních textů a výtvarných doprovodů k nim a výtvarných děl vlastních. Druhý zas ve chvílích, kdy se česká próza obnovovala překonáváním kolektivního a schematizovaného pohledu na prozaické hrdiny, přinesl české próze hrdinu, který se nepře už jen se svou minulostí, rodičovským odkazem, dobovými východisky a přehmaty. Pře se také sám se sebou, s tím, kým se stal a kým by se stát chtěl nebo měl. V každém případě je, domnívám se, úkolem literární historie ptát se, nakolik jsou tato (a jistě nejen tato) díla výsledkem střetu jedinečných osobností s představou a provozem národní literatury; nebo zda jde o jev obecnější, že totiž národní literatura je i ve svých nejlepších dílech vždycky jen hledáním totožnosti založené nejen na vztahu k (třebas i kulturním) institucím, ale též na vztahu k místu, ve kterém žijeme nebo jsme žili.

LITERATURA A PRAMENY

KOBZÁŇ, J.: *O zbojníkách a pokladech: z Moravského Valašska*. Praha 1927.

KOBZÁŇ, J.: *U počátků vod*. Ostrava 1984.

PIPEREK, Jan: *Kobzán: valašský malíř, grafik a spisovatel*. Liptál 2001.

SLAVÍK, B.: *Písemnictví na Moravském Valašsku*. Olomouc 1947.

ŠULEŘ, O.: *Nech sa buček zeleňá: dopisování s Janem Kobzánem, zbojníkem a božím člověkem*. Vsetín 2004.

VACULÍK, L.: *Sekyra*. Praha 1966/1991.

VACULÍK, L.: „Ludvík Vaculík o Sekyře,“ in *Texty*, roč. 5, č. 19, 1968/2000, s. 4-6.

--- --- ĎURIŠINOVO POJETÍ MEZILITERÁRNOSTI JAKO KULTURNÍHO FENOMÉNU

HANA BEDNAŘÍKOVÁ

Ďurišinův výzkumný mezinárodní projekt *Osobitné medziliterárne spoločenstvá* spadá především do období přelomu osmdesátých a devadesátých let 20. století a pokračuje ještě částečně ve druhé polovině 90. let, kdy vychází sborník *Medziliterárny centrismus stredoeurópskych literatúr* (1998).

V zásadě lze říci, že Ďurišinova koncepce meziliterárnosti směřuje k vytvoření určitého vztahového mezistupně mezi tradiční kategorií národních literatur (v jejich historické, kulturní i politické podmíněnosti) a abstraktním konceptem literatury světové jako konečné a nejobecnější kategorie literárního procesu: „Vztahy v rámci národní literatury vyjadřují celistvost, systémovost národní literatury jako organické historické jednoty a celku. Meziliterární vztahy usouvztažňují tento celek s většími a v určitém smyslu nadřazenými literárněhistorickými jednotkami, které směřují ke konečnému systému světové literatury. Mezi těmito krajními póly existuje napjatá dialektická jednota, která se v literárněhistorické praxi projevuje jako tvořivé napětí mezi dějinami národní a světové literatury. Výzkum meziliterárního procesu kromě těchto krajních literárněhistorických jednotek formuloval také určité mezistupně literárního vývoje. Jsou to sdružení, *spoločenstvá* národních literatur, která na platformě poznávacího procesu reprezentují pomocnou kategorii mezi jednotlivým a všeobecným.“¹

Na základě těchto východisek je možno následně uvažovat o různých kritériích rozvrstvení: tak například z tradičních hledisek etnických existují společenství literatur slovanských, románských, germánských, z aspektů kulturně-geografických se formuje prostor středoevropský, východoevropský nebo vnitřně různorodé společenství skandinávských literatur atd.

Konkretizací zmíněného konceptu meziliterárnosti jsou potom tzv. zvláštní meziliterární společenství, která Ďurišin vymezuje v rámci specifického souboru znaků. Zcela přirozeným případem tohoto typu se stalo společenství české a slovenské literatury, které se vyvíjelo v průběhu staletí, za příklad může sloužit třeba také koexistence tradic kastilsko-španělské, katalánské, baskické a galicijské literatury ve Španělsku, velice blízko k tomuto modelu má rovněž soužití francouzské, německé, italské a rétorománské literatury na území Švýcarska. Důsledkem těchto kulturně divergentních pohybů je otázka etnicko-jazyková; existují sice případy, kdy je jazyk sjednocujícím faktorem, jako v případě německo-rakouské kulturní zóny, avšak daleko častější jsou jazykové přesahy těchto společenství směrem k bilingvistu a polylingvistu, příkladem zde může být zmiňovaná situace relativně jazykově autonomních literatur vznikajících na území Švýcarska, z nichž se každá formuje na pozadí odlišné, tzv. velké literární

1 Ďurišin, D. a kol.: *Osobitné medziliterárne spoločenstvá* I. Bratislava 1987, s. 10.

tradice (Itálie, Německo, Francie), specifickým typem je pak literatura psaná rétorománsky jako menšinový prvek systému.

V těchto mnohonárodních společenstvích s pluralitou kulturních tradic dochází k fenoménu, který Ďurišin pojmenoval jako tzv. komplementární funkci. Blízkost mezi jednotlivými literaturami má totiž za následek různé formy vzájemných korelací, které se projevují v průběhu historického vývoje mezi jednotlivými komponentami daného společenství. Tento jev označuje Ďurišin jako tzv. vývojovou konvergenci a divergenci. Jako názorný projev tohoto typu historicky podmíněných kulturních pohybů Ďurišin uvádí situaci v balkánském prostoru, kde v období renesance konverguje chorvatská literatura směrem k tehdy evropsky hegemonní literatuře italské (tzv. dubrovnická škola), což v dané teritorialitě přispívá k posilování mediteránního ovzduší, zatímco v její východní části, zejména ze srbské a černohorské strany, dochází k divergentním tendencím k islámskému světu, což bylo motivováno i politicky.

Zmíněný typ pohybů na ose konvergence-divergence se projevoval dosti silně také ve vztazích literárních společenství vůči metropoli, a to zejména v oblasti koloniálních a postkoloniálních vztahů, což jsou procesy, které můžeme zaznamenat zejména ve formujících se kulturních centrech Latinské Ameriky, Afriky a Asie.

V rámci iberoamerického literárního společenství se jednalo vždy o dosti složité vztahy k literatuře španělské, portugalské, francouzské a holandské. Obecně platí, že čím slabší integrační tendence k domácí tradici, tím jsou silnější konvergující vazby k tzv. metropolitní kultuře. Toto produktivní napětí následně vytváří podmínky pro vznik specifických literárních projevů, které podporují proces národního sebeuvědomění. Je zřejmé, že literární společenství neexistují izolovaně, ale formují se v konkrétních historicko-spoločenských podmínkách, a to i za cenu hodnotových a kulturních střetů.

V rámci zkoumání sémantických pohybů v těchto typech společenství sleduje Ďurišin další dvě protikladné tendence, které označuje jako *prezentativnost* a *tabuizaci*. Pojem prezentativnosti v sobě obsahuje modalitu zobrazení skutečnosti v daném koloniálním nebo postkoloniálním prostředí. Literatura v tomto případě nenaplnuje pouze funkce estetické, ale stává se také součástí ideologického nebo politického diskursu, který směřuje k národní nebo sociální emancipaci. Kategorie tabuizace potom představuje pohyb opačný: jedná se o intencionální potlačení a zákaz určitých témat (jako je rasová otázka, tendence idealizace koloniálních vztahů, deheroizace národních hodnot apod.). V daném kulturním okruhu lze kombinací obou tendencí vysledovat například v díle kubánského spisovatele Reynalda Arenase, a to především v textech, které vznikly před jeho emigrací do USA a které zachycují plasticky především kubánskou realitu šedesátých a sedmdesátých let.

V oblasti mimoevropských meziliterárních společenství pak přistupuje ještě jeden specifický fenomén, kterým je *synkretismus* literárních tradic. Tato specifická kategorie, do značné míry charakteristická pro iberoamerická společenství, v zásadě vychází z napětí mezi oficiální ideologií a kulturním dědictvím původních civilizací, a tímto způsobem je dána koexistence např. kreolského, mestického, indiánského nebo mulatského typu kultury. Právě tento aspekt se do značné míry podílel na boomu iberoamerického magického realismu, kdy se osobitý a zvláštní typ imaginace stal zcela novým literárním fenoménem.

Procesy spojené s prolínáním kultur se ovšem objevují také v dalších mimoevropských společenstvích. S obdobou kulturní plurality se můžeme setkat například v oblasti severoafrického Maghrebu, kde se prolínají tendence frankofonní, resp. europeizační, spolu s autochtonní af-

rikanizací.² Francouzština jako literární jazyk se v tomto kulturním prostoru stává fermentem, který spojuje domácí tradice předchozí epochy s kontextem evropské literatury (jedním z nejznámějších francouzských spisovatelů, jehož dílo, nebo alespoň jeho podstatná část, vzniká v přímém kontaktu s maghrebským, a to konkrétně s alžírským prostředím, je Albert Camus). Maghrebský bilingvismus a s ním spojená kulturní podvojnost se tak stávají jedním z rozhodujících charakteristických znaků tohoto kulturního prostoru. Tzv. nová vlna francouzsky píšících maghrebských spisovatelů se začíná prosazovat především na přelomu koloniálního období a epochy politické a kulturní nezávislosti.

Proto také u těchto autorů existují jisté společné znaky, které je možno považovat za generačně kulturní výpověď. Tuto tendenci lze vyzorovat například v biografickém románu z období padesátých až osmdesátých let dvacátého století, a to především v oblasti transpozice ryze osobního prožitku ke zjištěné subjektivní reflexi sociálně-kulturních problémů. Tento proces „duchovní dekolonizace“, vyostřený rozdílem „my-oni“, pak lze vidět v kontextu obecnější dichotomie střetání Východu a Západu a také jako autentický generační záznam fenoménu konfrontace dvou kultur. S psychologickým přesahem tohoto typu umělecké výpovědi souvisí další důležitý znak, kterým je pojetí tzv. marginální osobnosti nebo osobnosti na hranici kultur, která se ocitá na rozhraní dvou světů v rozostřené perspektivě vědomí, které se ještě nedokáže odtrhnout od „starého“ Východu a zároveň ještě nemůže bezvýhradně přijmout Západ, tak jak to zobrazují například romány marockého spisovatele Tahara Benjellouna, Alžírana Rachida Boudjedry nebo Tunisana Alberta Memmiho. Zmíněné přesahy moderní maghrebské literatury můžeme proto chápat také jako jeden z projevů inklinace jednotlivých národních celků k interkulturnímu styku v rámci světové literatury, do jejíhož prostoru vstupují právě jako meziliterární společenství v rámci specifického typu eurofonních literatur Afriky a Asie.

Tyto formy koexistence různých kulturních modelů zcela přirozeně vyvolávají obecnější potřebu dalšího bádání, které by postihovalo danou problematiku v širším měřítku. V této souvislosti nastoluje Ďurišin otázku existence tzv. kulturních centrismů jako rozsáhlejších tranzitivních zón v rámci celku světové literatury. Součástí daného metodologického diskursu se tak stává napětí mezi tradičním eurocentrismem v pohledu na světovou literaturu a různými typy antieurocentrismu; tyto diskuse se ostatně datují již od konce padesátých let 20. století především ve sporech René Welleka s představiteli tradičně orientované komparatistiky, na což v šedesátých a sedmdesátých letech navázal francouzský komparatista René Etiemble.

V rozmanitých divergentních tendencích a deteritorializacích, jako je afrocentrismus, azio-centrismus nebo centrismus literatur Latinské Ameriky, dochází k posunu mezi pozicí centra (jako tradičního evropského, resp. západního kánonu) a doposud marginalizovanými oblastmi, v tomto smyslu potom Ďurišinovy koncepce představují jeden ze závažných pokusů a alternativ, jak začleňovat tyto organické subsystémy do nových kontextů v širším sociokulturním prostoru.

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

2 Zde se opíráme především o studii S. V. Prožoginové: „Frankofónna literatúra Maghribu jako osobitná medziliterárna formácia“. In: Ďurišin, D. a kol: *Osobitné medziliterárne spoločnosti II*. Bratislava 1991, s. 132–143.

CHAOS BEZ HRANIC

POPULÁRNÍ BELETRISTÉ NORMALIZAČNÍHO OBDOBÍ

V DEVADESÁTÝCH LETECH

PAVEL JANÁČEK

Návrat protagonistů české populární hudby normalizačního dvacetiletí do přízně masových médií, k němuž došlo po roce 1997, se stal notoricky známým bodem naší představy o polistopadovém kulturním vývoji. Nestalo se tak jen díky averzivním slovním reakcím postojově orientovaných kritiků, vděčně reprodukovaným kulturní žurnalistikou, která v nich našla sobě přiměřený, dramatický model vztahu k projevům kulturní kontinuity s obdobím 1948–1989. Návrat „zombie“ a „mafianů“ z ústraní, kam je vykázal zlom osmdesátých a devadesátých let, byl ve sféře hudební publicistiky podroben již také věcné historické analýze. Máme na mysli především pozoruhodnou stať Josefa Vlčka, který průběh kariér Karla Gotta, Heleny Vondráčkové, Michala Davida a dalších úspěšných producentů populární písně normalizačního dvacetiletí (a zároveň aktérů televizní zábavy té doby) začlenil do dynamického převrstvování a proměn polistopadové populární hudby.

Devadesátá léta autor rozčlenil na tři etapy. Ta první, spadající do let 1990–1992, byla podle něj charakterizována budováním nových tržních institucí (hudební vydavatelství, privátní rozhlasové stanice), importem do té doby jen sporadicky dostupné západní písňové produkce a – což je zvláště důležité – v oblasti původní české písně nahrazením tzv. středního proudu dosavadním hudebním undergroundem či alternativou, jež tíhla k experimentování s rockovými styly a byla vedena snahou „dělat umění“. Vlček upozorňuje, že diferencování populární hudby na střední proud („pop“) a umění („rock“), doznívající ještě v prvních polistopadových letech, mělo lokální platnost a odpovídalo konstrukčním principům socialistické kultury: „V tom se totiž přžitky z dob hippies na jedné straně shodovaly s pozůstatky stalinské kulturní ideologie na straně druhé.“ Ke krátkodobému vítězství rockové alternativy a cizojazyčné písně nad domácím „popem“ došlo přitom jen za cenu odtržení nabídky od reálného vkusu, percepčních i jazykových kompetencí nejširšího publika. Jakkoli bylo toto vítězství jen dočasné, vychýlilo se na počátku devadesátých let pomyslné kyvadlo až do extrému. „Musíme konstatovat,“ píše Josef Vlček, „že nikdy by nedošlo k tak razantnímu návratu staré generace, kdyby tehdy nebyl underground dočasně povýšen na pop a kdyby se nůžky vkusu mezi radikálními umělci a publikem na začátku devadesátých let tak výrazně nerozevřely.“ S počátky devadesátých let spojuje Vlček ještě jeden charakteristický rys: abnormální oblibu žánrů jako metal, hardcore či punk, které podle něj kanalizovaly „němou“ frustraci hudebníků i posluchačů z ekonomické a sociální transformace, k níž si dosud nevybudovali ideologickou distanci („zběsilá energie, která z tvrdých rockových stylů vycházela, byla mimo jiné neartikulovaným výkřikem nad tím, co se dělo“).

Druhá etapa, odpovídající letům 1992–1997, přinesla podle Vlčka pozvolný návrat hudebního průmyslu k domácímu „popu“. K prvním projevům obratu patřila programová koncepce celoplošné privátní stanice Frekvence 1, která od října 1992 vyhradila polovinu svého playlistu českým písním. Pohotovější část představitelů nové vlny a alternativního rocku osmdesátých let, tedy „mladé“ (oproti „staré“ gottovské) generace populárních hudebníků, zjednodušila v této době svoji tvorbu, „zbavila se komplikovaného, artistního přístupu“ z minulých let a řadou srozumitelných, přímočarých písní položila základy polistopadové populární hudby. S nedlouhým odstupem po nich se do masových médií v třetí vývojové etapě devadesátých let vrátily právě hvězdy popu normalizačního období. Médii tohoto návratu se stala komerční televize: když průzkum diváckých preferencí ukázal, že potřeba setrvačnosti je mimořádná a zájem publika se v rostoucí míře obrací nazpět, k tomu, co mělo být revolučními změnami překonáno, uzavřeno do minulosti a jako selhání kultury zapomenuto, spojila s nimi od roku 1997 své estrády stanice Nova.¹

Následující text nechce být (tak jako Vlčkův) celkovým náčrtem dějin polistopadové české populární literatury ani rozbořem všech forem a aspektů její kontinuity s kulturou socialistického období. Z příslušných procesů si vybírá jediný: sleduje polistopadovou transformaci populárního oběhu české literární kultury z hlediska sociální kontinuity, vychází z otázky, nakolik se úspěšní autoři zábavné četby sedmdesátých a osmdesátých let mohli či dokázali uplatnit v nových poměrech a jak se v kontextu tržně konformní, esteticky a ideologicky neregulované, nadnárodnímu kontextu plně otevřené literární kultury devadesátých let proměňovalo jejich psaní. Nejde nám přitom o analogie s vývojem v dalších oblastech za každou cenu, a to ani s vývojem v populární hudbě, kde byl návrat „mistrů zábavy“ kulturní kritikou signalizován nejdříve, a to jako celospolečenský, povýtce morální problém. Již realita literární kultury a s ní i úhel našeho pohledu jsou nutně jiné. Zatímco populární hudba je nejpozději od devadesátých let privilegovaným tématem hudební kritiky a jejím událostem je prostřednictvím masových médií připisována prvořadá společenská důležitost, kritika literární dodnes zobrazuje literární kulturu z druhé strany, prizmatem umělecké literatury, přičemž většinu jevů populární komunikace ponechává bez reflexe. Jestliže tedy literární kritika devadesátých let návrat předlistopadových „hvězd“ zábavné četby nezaznamenala, neznamená to, že k němu nedošlo, ani to, že by jí byl cizí nevráživý postoj intelektuálních elit k různým projevům tzv. ostalgie.

Bez ohledu na absenci kritických komentářů lze konstatovat, že kontinuita české populární beletrie devadesátých let byla velmi silná. I prostor populární četby přitom zkraje devadesátých let prošel kratší etapou transformace. V jejím průběhu rovněž došlo k vychýlení tržní nabídky směrem k umělecky náročné tvorbě a k expanzi příjmu západní populární kultury, tedy k podobným jevům jako v oblasti populární hudby. Kromě toho však situaci domácí populární beletrie počátku devadesátých let formoval regres k předúnorovým tradicím domácí zábavné četby i mnohonásobné rozšíření prostoru, který populární komunikace v literární kultuře zaujala. V opaku k utváření socialistické literární kultury po roce 1948 tak transformace literární kultury z přelomu osmdesátých a devadesátých let otevřela domácí populární beletrii nové sociální dimenze, zároveň jí však odňala status oficiálního „umění“, kterého její autoři až do zániku socialistické kultury, v jejíchž základech byla zakonzervována idea jednotné literatury, tak či onak požívali. Na ztrátu kulturní prestiže reagovali nicméně s nelibostí jen zcela výji-

1 Srov. Vlček, J.: „Zombies – Kluci – Superstars. Český pop 1989–2004“, in *Patnáct let české necenzurované hudby*, zvláštní číslo magazínu UNI, listopad 2004, s. 25–30.

mečně. Autoři zábavné četby osmdesátých let po krátké přestávce, spadající do prvních porevolučních let, vcelku bez problémů své místo v transformované literární kultuře našli. Vesměs přitom s ulehčením rezignovali na poslední zbytky uměleckých nároků a naplno rozvinuli své nadání lidových beletristů.² Své psaní nemuseli měnit nijak radikálně – svědčí o tom celá řada „druhých a dalších“ dílů, jejichž prostřednictvím hluboko do devadesátých let vytěžovali své beletristické prototypy z předchozí éry. Hlavní posuny, které v textech příslušného okruhu beletristů z devadesátých let pozorujeme, jsou dva: přizpůsobení žánrům a poetice překladové produkce a přechod na pozice kritiky až popírání oficiálního ideologického diskursu, fundujícího transformaci společnosti reálného socialismu ve společnost demokracie a kapitalismu.

Vykládat zmíněný přechod ke kritice státu jako výsledek reakčního lpění příslušných autorů na starých pořádcích a na příležitostech, které jim kulturní systém reálného socialismu poskytoval, by bylo značně zjednodušené – příležitostí vyhovujících rázu jejich psaní jim koneckonců s etablováním literárního trhu naopak přibývalo.³ Jak naznačíme v závěru, důležitý impuls představoval i zde zánik monocentrického systému socialistické literární kultury, který svým způsobem oficializoval veškerou literární produkci, a také, byť to může znít paradoxně, faktor žánrového přizpůsobení západní populární kultuře, definitivně umožněného právě až uvolněním ideologických regulativů socialistické éry. Konkrétně v oblasti kriminální beletrie, z níž pochází vzorek sledovaných autorů, jde v devadesátých letech o masovou adopci modelu tvrdé detektivní školy a politického thrilleru.

1. VÝCHOZÍ SITUACE: ČESKÁ POPULÁRNÍ BELETRIE SEDMDESÁTÝCH A OSMDESÁTÝCH LET

Oblast populární literatury nebyla nástupem normalizace zasažena zdaleka tolik jako české literární umění.⁴ Již v šedesátých letech se rozrostla v poměrně široký proud literárních aktivit, do značné míry nezávislý na dění v náročnějších vrstvách literární kultury. Z této mimoběžnosti těžila pak ve chvíli, kdy normalizační cenzura elitní literaturu tvrdě zasáhla: snad všichni autoři specializovaní na populární žánry buď existenčním sítem přelomu šedesátých a sedmdesátých let plynule prošli, nebo se do oficiálně vydávané literatury v průběhu následujících pěti deseti let vrátili. Také dopady neostalinistické kulturní politiky na poetiku populární beletrie byly poměrně mělké. V období kolem poloviny sedmdesátých let můžeme v jejich důsledku pozorovat návrat k ideologicko-výchovným transformacím populárních žánrů, příznacným pro léta padesátá – sociálně nejvlivnějším produktem tohoto procesu se stal televizní seriál *Třicet případů majora Zemana*. Regres k totalitnímu umění však jednak netrval dlouho, jednak nebyl důsledný. Mimo jiné vedle něj dále běžela ta linie zábavné četby, která v podmínkách oficiálně vydávané literatury plynule navazovala na předchozí dekádu. Současně s televizními premiérami zemanovského eposu (a s knižně vydávanými literárními verzemi některých dílů) tak například pokračovala exnerovská série Václava Erbena, přičemž autor v sedmdesátých letech jen mírně oslabil své ostentativní pomíjení pravidel „socialistické“ detektivky. V zahra-

2 Srov. hrdý autoportrét v titulku rozhovoru redaktorky Marie Krausové s Pavlem Frýbortem, otištěného v době Frýbortova comebacku: „Jsem papiňák na pop-literaturu!“ (*Květy* 3, 1993, č. 23, s. 28–29).

3 Je třeba podotknout, že kategorii populárních beletristů normalizačního období nechápeme ideologicky ani morálně (ve smyslu konjunkturalismu), ale čistě historicky: zahrnujeme do ní autory, kteří produkovali příslušné artefakty v období 1969–1989, ať už byly jejich osobní postoje, kariéry i názory na normalizační režim jakékoli. Jde tedy – na rozdíl od hodnotících metafor úvodem připomenuté kulturní kritiky – o kategorii popisnou.

4 Shrnujeme podle Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989*, díl IV. Praha 2008.

ničí posrpnové emigrační vlny konstituovaly česky čtoucí publikum značného rozsahu a velká exilová nakladatelství začala toto publikum zásobovat tematicky a ideologicky příslušným způsobem aktualizovanou oddechovou četbou (postavy českých emigrantů a krajanů, zápletky motivované konflikty s komunismem). K přesunu vývojového těžiště do exilu však v oblasti populárních žánrů nedošlo, byť sem přešel tak význačný inovátor kriminálního žánru, jako byl Josef Škvorecký, a byť exil poskytl živnou půdu i pro další vývojové linie zábavné četby šedesátých let (např. série *Černých baronů*, kabaretní povídky Ivana Krause). To hlavní, co se ve vývoji české populární literatury v sedmdesátých a osmdesátých letech odehrávalo, se tedy odehrávalo doma, a to v kontextech oficiálně vydávaného a šířeného písemnictví; samizdat pracoval pro jiného modelového čtenáře.

Oficiální literární oběh normalizačního dvacetiletí charakterizoval za této situace kvantitativní rozmach i žánrové rozrůžňování zábavné, popřípadě tendenčně aktualizované zábavné četby. S ohledem na chlapeckého čtenáře vznikaly četné romány dobrodružné, dokonce s westernovými prvky, pro ženy znovu vycházely původní milostné romány, jako čtenářský hit se etablovalo kriminální melodrama západního střihu. Žánry zakotvené v českém kontextu již v průběhu let šedesátých, jako byla detektivka, bytněly co do autorského zázemí i počtu vydávaných titulů. Fenomémem osmdesátých let se stala science fiction, v níž si pole pro svoji intelektuální a čtenářskou seberealizaci našli mnozí příslušníci mladší generace.

Druhým základním rysem situace populární literatury v sedmdesátých a osmdesátých letech bylo stírání hranic mezi ní a literaturou elitní. Zatímco kultura šedesátých let sledovala projekt kvalitní zábavné četby jako hodnotově sourodé, nicméně vedlejší, doplňkové alternativy k literatuře uměleckého zaměření, v normalizačním dvacetiletí se projevy umělecké i konzumní literárnosti začaly eklekticky směřovat, a to jak v autorské a nakladatelské praxi, tak i v kritické reflexi. Axiom jednotné socialistické literatury, osvobozené od přítěže literární periferie, zůstával v permanenci; na tom se od počátků socialistické kulturní politiky nic nezměnilo. V situaci cenzurou krutě oslabeného uměleckého centra posouval tento axiom beletrii populárního zaměření i její exponenty více než kdykoli předtím do popředí literárního života. V důsledku toho pokračovalo „zliterárnění“ populární beletrie cestou imitace psychologického či společenského rozměru vyprávění. Ve srovnání s dřívějšími etapami vývoje socialistické literatury byla však tato slohová modifikace již jen velmi povrchní – čist román Jaromíry Kolářové *Chtěla bych ten strom* (1984), vyprávějící o prudkém vzplanutí mezi mladou sekretářkou a nevzhledným ředitelem, ještě zásadně jinak než jako velmi zdařilé dílo tzv. červené knihovny vyžadovalo již značnou dávku představivosti. Navzdory tomu (nebo možná právě proto) se nadhodnocování podobných děl stalo běžnou součástí oficiálního kritického diskursu.

Na odporu proti inflaci oddechové, povrchové ideologizované a pedagogicky instrumentalizované literatury i proti jejímu zaměňování s literárním uměním se postupem doby sjednotily všechny proudy nonkonformní kritiky, ať již byla publikována v samizdatu, či i v šedé zóně oficiálního tisku. Tím, po čem stále hlasitěji volaly, bylo ukončení mesaliance „vysoké“ a „nízké“ beletrie, jejich institucionální oddělení.

Hromosvodem tohoto napětí se na sklonku osmdesátých let staly extrémně úspěšné prózy Zdeny Frýbové – autorky, která jako nikdo v jejím okolí dokázala skloubit archaické elementy lidového milostného a dobrodružného románu (její vrcholný opus samizdatové Lidové noviny trefně označily za „Angeliku reálného socialismu“⁵) s žánrovými modely současných angloa-

5 -os-: „Angelika reálného socialismu“, *Lidové noviny* [1], 1988, č. 10, s. 17.

merických sociálních a kriminálních melodramat (Arthur Hailey, Mario Puzo) i s jistou společenskou aktualitou, odpovídající na poptávku perestrojové společnosti po morálně a politicky angažovaném realismu. Milan Jungmann se o zmíněném chef-d'oeuvre spisovatelky Frýbové vyjádřil v samizdatovém Obsahu jako o „velkolepém jarmarku splněné touhy po sladkobolných příbězích“.⁶ Podobně Aleš Haman v oficiálním týdeníku Tvorba v březnu 1989 konstatoval, že „ani deset doktorů věd by této fabuli připomínající dojemné příběhy z Hvězdy, časopisu paní a dívek, nemohlo dodat povahu životně závažného sdělení.“ Hamanovi šlo přitom o obecnější téma než obnažení jednoho syžetového vzoru: o rehabilitaci funkční a hodnotové hierarchie literatury. Měřítka čtenářské úspěšnosti, psal, nemůže „zastínit skutečný charakter tohoto typu literární produkce ani posunout jeho pozici na žebříčku kulturních hodnot. Chybou [...] je, když se toto čtivo – plnící dobře funkci relaxační – prezentuje veřejnosti jako umění, byť svého druhu.“⁷

Vše bylo řečeno. Čekalo se už jen – na změnu kontextu. Na revoluci.

2. POLISTOPADOVÝ KNIŽNÍ TRH A POPULÁRNÍ LITERATURA

K oddělení světů umělecké a populární literatury došlo spolu se zánikem literárního plánování a řízeného knižního trhu bezprostředně po listopadu 1989. Příslušná žánrová produkce sice dále pokračovala, a to na srovnatelné, ne-li vyšší literární úrovni než dosud, avšak její další proměny okamžitě přestala zaznamenávat literární kritika. Dobře je tento proces marginalizace vidět na osudech science fiction.

V jejím okruhu se v osmdesátých letech razila teorie konvergence, představa vývojové logiky, která žánr vede od jeho „dětských“ začátků, jejichž dějištěm je literární periferie, ke stavu hodnotové „dospělosti“, a tedy i ke sblížení s literaturou uměleckou. Do roka a do dne po listopadu 1989 bylo všechno jinak. Komunikace žánrové komunity se stáhla do subkultury obhospodařované specializovanými nakladatelstvími a časopisy (z nich ten hlavní, Ikarie, začal pod vedením hybatele české science fiction osmdesátých let Ondřeje Neffá vycházet v Praze na jaře 1990). Zároveň kritika jako instituce estetické a hodnotové sebereflexe umělecké literatury pustila science fiction ze zřetele. Je symptomatické, že první a poslední recenze na knihu Ondřeje Neffá v Literárních novinách vyšla v listopadu 1990 a že v ní Jan Šulc nepsal ani tak konkrétně o Neffově povídkové sbírce *Zepelín na Měsíci* (1990), jednom z dozvuků edičních plánů osmdesátých let, jako spíše o důvodech, proč nemá literární kritika k tomuto typu psaní – Šulc pro srovnání uváděl Maye, Trosku či Haise-Týneckého – mnoho co dodat.⁸ Několika posledními atakami se kritika rozloučila i se Zdenou Frýbovou.⁹ Populární beletristé, donedávna sledovaní i oficiálními médii, která jejich pracím přisuzovala minimálně noetickou závažnost, se ocitli na okraji společenského zájmu, uprostřed teprve se konstituujícího literárního trhu.

Ten na počátku devadesátých let charakterizoval střet tří různých segmentů populární četby. Každý z těchto tří segmentů si postupně vytvořil vlastní vydavatelskou základnu, mediální nástroje (knihy, sešitové série, magazíny) i distribuční strategii.

První segment představovala předúnorová zábavná četba (původní i překladová). Texty populární beletrie obvykle dosti rychle zastarávají a jen malá část se jich udržuje v živé komuni-

6 Srov. Jungmann, M.: „Čtení pro snoby“. In: *Průhledy do české prózy*. Praha 1990, s. 98–102.

7 Haman, A.: „Staré problémy v módním rouše?“, *Tvorba* 1989, č. 12, s. 13.

8 Šulc, J.: „Na měsíc a ještě dál“, *Literární noviny* 1, 1990, č. 33, s. 4.

9 Srov. např. Janáček, P.: „Bible ubohosti“, *Lidové noviny* 3, 1990, č. 203 (31. 10.), s. 7.

kaci po desítky let. Knižní trh počátku devadesátých let jako by toto pravidlo popřel. Zejména v první polovině desetiletí došlo k tak rozsáhlé restituci předminulé kulturní struktury, jaká měla stěžít kdy obdoby. Po chodnících individuální, neinstitucionalizované čtenářské paměti se polistopadová literární kultura okamžitě vrátila k těm symbolům lidové četby, které cenzura socialistického období proskribovala (okamžitě v lednu 1990 začínají např. pokusy o obnovení sešitového magazínu *Rodokaps*¹⁰). V průběhu dvou až pěti let byla v reedicích zpřístupněna masa textů prvotně určených pro čtenářskou spotřebu před únorem 1948. Pokusme se rozsah této restituce předúnorové zábavné četby odhadnout, a to na základě údajů o reedicích jednotlivých románů podchycených v naší bibliografii sešitových románových edic třicátých a čtyřicátých let 20. století: orientačně lze mluvit o jedné pětině, u dobrodružných žánrů dokonce více než jedné čtvrtině příslušné textové zásoby (srov. rozpis v tabulce), která byla po listopadu navracena do čtenářského oběhu. Celkem bylo jen ze starých sešitových edic (tedy nehledě ke knižním nebo časopiseckým zdrojům) od roku 1990 reeditováno 322 titulů. Důsledkem kolize původního textového materiálu s aktuálními normami byla praxe rozsáhlých stylových i tematických, leckdy anonymizovaných úprav původního materiálu.¹¹

	Edice	Románů	Reeditováno po 1989	Bez reedice po 1989	%
dobrodružné	Rodokaps	407	86	321	21%
	Weekend	106	46	60	43%
	Rozruch	283	34	249	12%
	Divoký západ	91	79	12	87%
	CELKEM	887	245	642	28%
sentimentální	Krásný román	311	8	303	3%
	Čtení pro ženy	190	40	150	21%
	Večery pod lampou	177	27	150	15%
	Dobré čtení	119	2	117	2%
	CELKEM	797	77	720	10%
	CELKEM	1684	322	1362	19%

Pramen: Janáček, P. – Jareš, M.: *Svět rodokapsu*. Praha 2003; údaje u edice *Rozruch* byly doplněny pro tuto stať.

Druhý segment vnesla na polistopadový knižní trh vlna překladů současné západní populární beletrie, naplno se vzedmuvší přibližně dva roky po revoluci. Recepce této internacionální produkce měla přitom dvě roviny:

V nižší vrstvě beletristické produkce s oslabeným autorstvím, jejímž typickým médiem se staly početné sešitové řady nakladatelství IŽ nebo česko-německé firmy MoBa, šlo o import celých příběhových sérií, a to jednak od německých vydavatelství (v roce 1991 vydává Ivo Že-

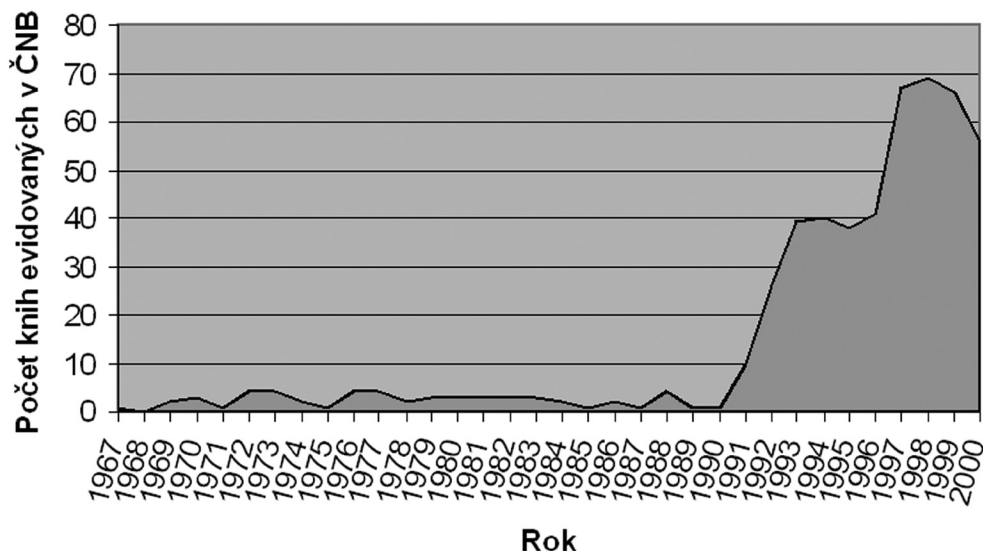
10 Kudláč, A. K. K.: „Tajemno, hrůzno, mužno, pitoreskno i směšno... (Pokus o obnovení *Rodokapsu* na sklonku 20. století)“. In: *Povídka, román a periodický tisk v 19. a 20. století*. Praha 2005, s. 213–225.

11 Kritiku adaptační praxe devadesátých let viz v závěru knihy Dagmar Mocné *Červená knižovna. Studie kulturně a literárně historická*. Praha – Litomyšl 1996.

lezný první překlad z němčiny, o rok později je to již 221 titulů), jednak z produkce nadnárodní kanadské společnosti Harlequin (v Česku od 1992).¹²

Hlavním pramenem pro vyšší vrstvu autorských bestsellerů – vesměs thrillerů nebo románů – se staly kultury anglického jazyka. Zástupci tohoto okruhu byli česky vydáváni již před listopadem 1989. Co se nyní změnilo, byl rozsah tohoto kulturního transferu.

Česká vydání patnácti anglofonních autorů



Jeho dynamiku modelujeme na vzorku patnácti autorů, vybraných podle dvou kritérií: 1. Jde o autory, kteří debutovali nejpozději v sedmdesátých letech, takže u nás byli či mohli být překládáni již v normalizačním období (jako první ze vzorku česky vyšel Ed McBain – v roce 1967). 2. Jsou v současnosti v nabídce internetového obchodu české pobočky mediálního koncernu Bertelsmann, největšího vydavatelství a distributora populární beletrie (knizniweb.cz). Ve vzorku jsou zastoupeni spisovatelé špiónážních, detektivních, dobrodružných, hrůzostrašných, profesionálních či milostných románů: Barbara Cartlandová, Jackie Collinsová, Robin Cook, Michael Crichton, Ian Fleming, Frederick Forsyth, Dick Francis, Arthur Hailey, Stephen King, John le Carré, Robert Ludlum, Ed McBain, Rosamunde Pilcherová, Wilbur Smith, Danielle Steelová. Šest z těchto patnácti lze nalézt v žebříčku 25 nejoblíbenějších spisovatelů současných českých čtenářů, jak jej ukázal nedávný reprezentativní průzkum Jiřího Trávnicka.¹³

¹² Kvantitativní údaje o polistopadové knižní produkci čerpáme z České národní bibliografie. K licenční produkci nakladatelství MoBa srov. Ryčl, F.: „Německý sešitový dobrodružný román v současném českém prostředí“. In: *Populární literatura v české a slovenské kultuře po roce 1945*. Praha – Opava 1998, s. 105–107. Porovnání restituované předúnorové ženské četby s produkcí vydavatelství Harlequin naznačila Dagmar Mocná ve studii Červená knihovna, cit. výše.

¹³ Srov. Trávnický, J.: „Čtenáři a čtení v České republice 2007“. Příloha časopisu *Host*, únor 2008.

Graf kumuluje počet českých edic (různá vydání jednoho titulu i vydání různých titulů) děl těchto autorů podchycených v České národní bibliografii v každém roce a vztahuje tento počet k časové ose. Je patrné, že česká literární kultura byla s danou vrstvou anglojazyčné literární kultury v permanentním kontaktu již v normalizačních dekadách, že však šlo o kontakt výběrový, sporadický, udržovaný na v podstatě konstantní, přísně limitované úrovni. S tímto průběhem kontrastuje konjunktura překladů po roce 1989, kulminující až na sklonku devadesátých let. Celkem jen za první porevoluční desetiletí vyšlo patnácti uvedeným autorům česky zhruba devětkrát více knih než za celých dvacet předchozích let. Měřeno počtem edic, zvýšil se tedy vliv angloamerického thrilleru či romance na českou literární kulturu v průběhu devadesátých let téměř dvacetkrát.¹⁴

Třetí základní segment literárního trhu představovala sama populární beletrie normalizačního období, nesoucí si z minulosti nemalý kapitál čtenářské obeznámenosti (nejslavnější tituly jako Frýbortův *Vekslák* nebo Frýbové blockbuster *Z neznámých důvodů* dosahovaly před listopadem nákladu 100–200 tisíc výtisků a šly mezi čtenáři doslova z ruky do ruky).

Kromě restituované předúnorové četby a překladové produkce se přitom předlistopadové hvězdy populárních žánrů musely na knižním trhu vyrovnávat ještě s jednou konkurencí: Literární život počátku devadesátých let charakterizovala horečnatá receptce literárního umění z neoficiálního oběhu (samizdatové edice, exil, nonkonformní rukopisy). Tato díla přeplnila v letech 1990–1991 knižní trh tak, až se dostal do krize vyvolané zklamáním širokého publika z urychleně zpřístupňovaných textů, jejichž atraktivita, měřena preferencemi masového čtenáře, se záhy ukázala jako nedostatečná.

3. STAŘÍ AUTOŘI V NOVÝCH ČASECH

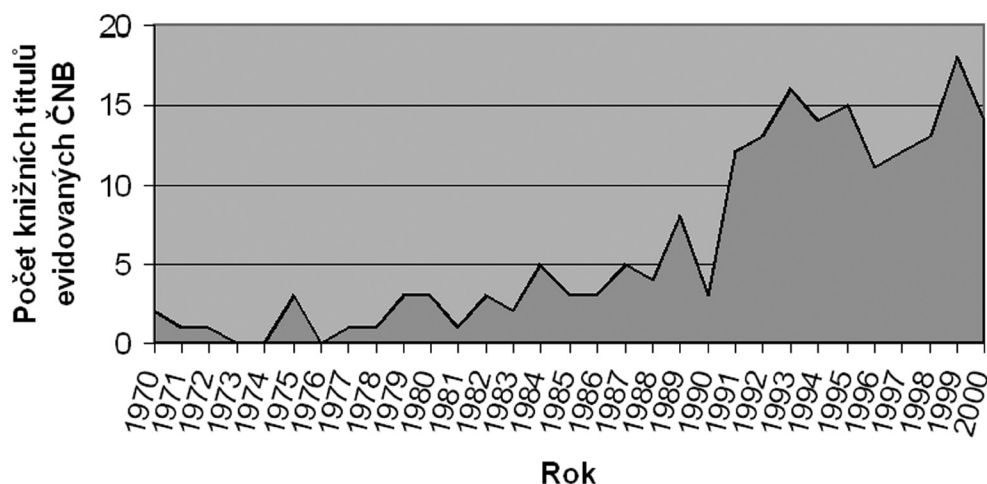
Kdo z populárních beletristů sedmdesátých a osmdesátých let pronikl etapou transformace a uplatnil se na liberalizovaném knižním trhu? Odpověď se pokusíme naznačit podle vzorku autorů jediné žánrové oblasti: předlistopadové kriminální beletrie různého typu a úrovně. Vzorek jsme sestavili ze sedmi spisovatelů zmíněných v příslušné kapitole čtvrtého dílu *Dějiny české literatury 1945–1989*: Kolportážní socialistický pitaval, tedy prózu na rozhraní detektivní povídky, reportáže a soudničky zastupuje Bohumil Lipert, přispěvatel někdejší periodické edice Magnet, kde vycházely dokumentárně stylizované příběhy policejních kolektivů prostoupené normalizační ideologií. Detektivní román či novelu reprezentují v našem vzorku Václav Erben, Eva Kačírková, Břetislav Hodek a Jaroslav Velinský. Až do listopadu 1989 psali vesměs detektivky klasického typu, jen Velinský a okrajově i Kačírková již tehdy inklinovali k poetice americké tvrdé školy. Naplnit žánrové normy tvrdé školy v románu ze současnosti nebylo ovšem v kontextu socialistické kultury možné, vylučovalo to ústřední téma tvrdé školy: tělesnou akci vykonávaný zápas hrdiny-outsidera o dobro ve světě, který je hluboce „pokažen“, prostoupen zlem. Konečně Zdena Frýbová a Pavel Frýbort v našem vzorku zastupují poslední žánrový výkřik populární beletrie socialistického období i čtenářský fenomén sklonku osmdesátých let: kriminální melodrama líčící vzestup a pád gangstera šedé ekonomiky.

Na polistopadovém knižním trhu se uplatnili všichni tito autoři s jedinou výjimkou. Příznačně šlo o autora stojícího na intelektuálním pólu zábavné beletrie osmdesátých let, pro nějž byl detektivní žánr především nástrojem logické hry i hry se soudobým literárním kontextem –

14 Náklady knih byly v předlistopadovém období obecně vyšší (a počet vydávaných titulů nižší), takže rozdíl v penetraci populace výtisky knih uvedených autorů nebyl tak strmý, jak ukazují prezentované údaje o počtu edic.

o Břetislava Hodka.¹⁵ Kariéra všech ostatních autorů nalezla své pokračování i v devadesátých letech, byť se na počátku nové éry obvykle na chvíli zadržela či vybočila z předchozího směru: sledovaní autoři buď přestali dočasně psát nové příběhy a věnovali se jiným aktivitám, nebo kratší dobu nevydávali nic. Ke kriminálnímu žánru se vraceli postupně od roku 1991.

Produkce sedmi vybraných českých autorů kriminální beletrie



Graf konstruovaný analogicky ke vzorku anglofonního bestselleru ukazuje, že se prostor pro práce sledovaných spisovatelů přechodně zúžil pouze na samém začátku devadesátých let. Poté se oproti předlistopadovým časům naopak významně rozšířil, byť nešlo o skokový nárůst jako v případě překladů, spíše o urychlení lineárního zvyšování kvanta příslušné produkce, pozorovatelného již v průběhu normalizace.¹⁶ Co to znamená: Nástup konkurenčních segmentů zábavné četby (překlady, reedice staré zábavné četby) byl ve chvíli, kdy odezněl zájem o neoficiální literární umění, z hlediska domácích populárních beletristů více než kompenzován mohutným převrstvením literárního prostoru, v němž oblast populární komunikace nově zaujala obrovskou rozlohu, mnohem větší, než jaká jí byla vyměřena v regulované kultuře socialistické.

Pokud jde o kontinuitu autorské základny, v úvahu je nutno vzít také to, že jiná česky psaná populární beletrie než ta oficiální „normalizační“ nebyla počátkem devadesátých let k dispozici. Samizdat podobná díla nenabízel a exilová zábavná četba byla přeci jen roztroušená, kva-

15 U B. Hodka a V. Erbena bereme v úvahu jen jejich detektivní romány, nikoli tedy odborné práce nebo historickou beletrii.

16 Opět sčítáme jednotlivá vydání děl vybraných autorů, nikoli počty výtisků. Součty stejně jako v případě překladové produkce zahrnují jak první vydání nových prací, tak reedice starších titulů. Právě reedice starších, předlistopadových textů spolu se setrvačností edičních plánů v „kamenných“ nakladatelstvích opticky ve zvoleném grafu zmírňují efekt transformačního období: „klasikovi“ detektivky šedesátých až osmdesátých let Václavu Erbenovi například jen v roce 1992 vyšlo pět reedic, ale první nový detektivní román až v roce 2001.

litativně nevyrovnaná a příliš počítala se specificky exilovým či krajanským čtenářem, než aby jako celek mohla do polistopadové literární situace promluvit. Přesazení do domácího kontextu se z jejích autorů povedlo jen několika málo nejdisponovanějším autorům, jako byl Josef Škvorecký nebo zmíněný autor rodinných humoresek Ivan Kraus; některé vývojově zajímavé texty z exilu nebyly doma reeditovány vůbec (případ Minky Rybákové). Ke střídě autorských garnitur mohlo tak po listopadu 1989 dojít vlastně jen u jediného populárního žánru, science fiction, kde se již koncem osmdesátých let stihla konstituovat nová autorská vlna v prostředí polooficiálních časopiseckých a vydavatelských podniků fandumu.

4. NOVÝ ZLOČIN, TVRDÁ ŠKOLA A KRIMINÁLNÍ THRILLER

Jakými změnami prošlo v devadesátých letech psaní sedmi vybraných autorů?

V případě Bohumila Liperta, zastupujícího v našem vzorku dokumentárně stylizovanou kriminální prózu, nevelkými. Stejně jako někteří další autoři bývalého Magnetu, uchýlil se i Lipert po uplynutí transformačního období pod křídla nově založené Pražské vydavatelské společnosti, produkující obdobné periodické magazíny a sešitové knihovničky, a zde pokračoval v psaní kolportážního pitavalu. Výrazně přitom zvýšil tempo své práce, které v polovině devadesátých let ustálil na osmi kriminálních povídkách ročně.

Kdysi ve své prvotině *Pachatel je ozbrojen* (1980) vylíčil Lipert marný pokus recidivistů sdruživších se do protistátní skupiny Dynamit vymoci si na komunistické policii odlet do emigrace a milion marek coby počáteční kapitál do života na Západě. Zločin sám i boj proti němu byl tedy v této rané Lipertově próze v duchu socialistickorealistické tradice pojat jako cosi, co je dáno střetem dvou společenských soustav, kapitalismu a socialismu. Toto ideologické pozadí se z Lipertových próz spontánně ztratilo spolu s celým architektem socialistické kultury. Před listopadem vyprávěl Lipert především o tom, jak pracuje policie, po něm především o tom, jak pracuje zločin. I touto cestou se optika Lipertových povídek z devadesátých let přesunula na opačnou stranu, než jaká odpovídala propagandistickým úkolům někdejší edice Magnet. Neoficiální úhel, z něhož nyní autor svůj svět podává, provází slabá, povýtce implicitní distance od státní moci. Tím, co se v Lipertových povídkách kriticky glosuje, je obecně vzato liberalizace společnosti, oslabení společenské regulace, které dalo zločinu křídla („Najednou bylo víc vražd, víc znásilnění, víc loupeží a krádeží.“¹⁷) K oportunismu i antioficiálnosti této politické kritiky náleží i to, že je v Lipertových povídkách delegována na vox populi, hlas lidu, k němuž se vypravěč nebo postavy hlásí a jehož stanoviska reprodukuje.

Takto je v jedné z prvních autorových polistopadových próz, *Zadržte Ford Transit!* (1993), zpochybněna amnestie prezidenta Havla z počátku roku 1990 („kriminalita roste, jako by ji někdo hnojil a zaléval“¹⁸) a zrušení trestu smrti označeno za unáhlené: „Dlužno navíc dodat, že právě v souvislostech s tímto případem se ve veřejnosti ozvaly hlasy, že kvůli těmto dvěma vrahům by nevdalo, kdyby u nás byl trest smrti zrušen o něco později, než se skutečně stalo.“¹⁹ (Kritika obou historických milníků, porevoluční amnestie a zrušení trestu smrti, náleží k leitmotivům kriminální prózy devadesátých let.) Tématem jiné Lipertovy povídky z první poloviny devadesátých let, *Sdružení věřitelů* (1994), je nástup organizovaného a finančního zločinu. Propuštěný recidivista se sympatickými rysy hráče žasne, jak se v čase jeho pobytu ve vězení

17 Lipert, B.: *Cesta do pekel*. Praha 1994, s. 9.

18 Lipert, B.: *Zadržte Ford Transit!* Praha [1993], s. 53.

19 Tamtéž, s. 56.

důvěrně známé formy zločinu proměnily, pokouší se naskočit do rozjetého vlaku, ale nelítostné soukolí „nového“ zločinu ho bez milosti rozdrť. Autor se nepouští do výkladu či hodnocení politických souvislostí těchto forem kriminality. Existenci úvěrových podvodů, drogového obchodu, vymáhání dluhů i praní špinavých peněz pouze konstatuje, opět s příznačným odkazem na hlas lidu („O těchto věcech se mezi lidmi mluví takřka denně...“²⁰). Zásadnější kritiku politického systému nenajdeme ani tam, kde bychom ji podle titulu mohli očekávat, v Liperťově povídce *Tunelář* (1998). Jejím smutným hrdinou je starosta jakéhosi českého městečka, zanechavší po sobě díru v pokladně. Příčinou však není ani politická korupce, ani starostovo opojení mocí a vlastním prospěchem. Naopak, jde o postavu až idealizovanou, která se právě pro své dobráctví stane obětí podvodu a vydírání. Za rozhodující příčinu „tunelu“ v Praskově označuje povídka koneckonců selhání v privátní oblasti citových vztahů – starosta Kolečko je sveden náruživou ženou.

Psaní Bohumila Liperta tedy i v devadesátých letech zůstalo věrné původnímu žánru kriminální prózy „podle skutečností“, eliminovalo pozadí socialistické ideologie, osvojilo si motiviku „nového“ zločinu a zároveň přešlo ze stanoviska oficiální propagandy na stanovisko ne snad přímo opoziční, oficiálnímu diskursu polistopadové společnosti ovšem vnější. Předmětem kritiky, odvolávající se na hlas lidu, na to, co se „říká“, ale „nepíše“, není v autorových povídkách sama demokracie či kapitalismus, ale cosi jako ztráta pořádku.

Z význačných spisovatelů detektivních románů sedmdesátých a osmdesátých let, které jsme zařadili do našeho vzorku, přestal jako jediný po listopadu 1989 publikovat Břetislav Hodek. Hodek byl jednoznačně příznivcem „klasické“ detektivní zápletky, založené na logické hádance, uvědomělým a principiálním odpůrcem tvrdé školy. V jejím příspěvku k poetice násilí, rozvinuté v moderní západní populární kultuře, spatřoval tento vzdělaný anglista dokonce viníka degenerace současné civilizace. Ať už byly tedy subjektivní důvody autorova odmlčení jakékoli, je zřejmé, že se vývoj žánru v devadesátých letech dostal do ostrého rozporu s pojetím, které do té doby zastával. Ten byl totiž charakterizován urychleným přechodem českých autorů kriminální beletrie k modelu tvrdé školy a politického thrilleru.

Jasně je tento vývoj patrný na pracích Evy Kačírkové. Od svých prvních próz ze sedmdesátých let, jejichž psychologický rozměr podtrhovala střídáním různých, často ženských protagonistek, pokročila Kačírková již před listopadem 1989 k epizodické řadě spojené jednou sériovou postavou, policistou Petrem Borkem. V devadesátých letech vybavila Borka atributy tvrdé školy (jako například tajemnými ženami, které z neznáma vstupují do hrdinova života a vnášejí do něj ohrožení, riziko, smrt). Pro nový kontext založila současně druhou sériovou linii, spjatou figurou bývalého emigranta, novináře, překladatele a světoběžníka plyně hovořícího čtyřmi jazyky Daniela Brauna. (Obě série později Kačírková propojila – srov. *Mustíš mě zabít*, 2007.) Typ otloukaného zachránce spravedlnosti, navenek cynického, v nitru však idealistického outsidera čelícího zkorumpovanému českému světu devadesátých let, si Kačírková vyzkoušela nejprve v kolektivní sešitové řadě *Inspektor Martin Rust*. Zde publikovanou novelu *Nájemný vrah* (1992) později upravila a znovu vydala pod názvem *Nenechám tě odejít* (1997). Transformací prošly v autorčiných textech nejen protagonisté, ale také cíle a motivy kriminálního jednání. Rozkrádání stavebního materiálu, jemuž se věnovala v posledních perestrojkových letech (např. *Pohled do slunce*, 1987), po listopadu také v románech Evy Kačírkové nahradil „nový“ zločin: mezinárodní obchod se zbraněmi, prorůstání organizovaného

20 Lipert, B.: *Sdružení věřitelů*. Praha 1994, s. 11.

zločinu a státu, politická korupce. Politické aspekty tématu Kačírková postupně vyhrocovala až k hranici, kde kritické promluvě žánr thrilleru svou konvencionalností přestává stačit a kritika si hledá adresnější literární formu. Vrcholem tohoto trendu k žánrovému synkretismu je vložený protiklausovský pamflet v Kačírkově románu *Politik střilet nemusí* (2001).

Přiblížení vlastní práce k poetice thrilleru doprovází v prózách Evy Kačírkové despekt k podléhání vůči západnímu vlivu: „Blbec Váleček vstupuje do Evropy vyzbrojený drobkou angličtiny a četbou amerických detektivek! Jestli si nedá pokoj, brzo dostane přes hubu a snad mu to pročistí tu jeho popletenou hlavu.“²¹ Dvojná vazba konformizace a protestu vůči pomyslné nadvládě západní populární kultury je pro práce sledovaného okruhu autorů v devadesátých letech poměrně typická. Analogické komentáře bychom našli i v románech Pavla Frýborta. Právě tento spisovatel přitom svůj starší román *Přesilová hra* (1990) v roce 2001 znovu vydal v podobě, která je až na dvě slova identická: v reedici se jmenuje *Power play*.

Třetí z detektivkářů osmdesátých let, Jaroslav Velinský, se po listopadu horlivě zapojil do aktivit spojených s restitucí předúnorové zábavné četby. Když se v polovině devadesátých let vrátil na svou dráhu z osmdesátých let, vyznačenou originální sérií případů soustružníka Oty Finka, lokalizovanou do padesátých let, dal konečně plný průchod své lásce k Raymondůvi Chandlerovi. Finka nechal zestárnout, přesunul se s ním do současnosti, proměnil ho v majitele soukromé detektivní kanceláře na globalizujícím se Žižkově a nechal ho bojovat s divokým transformačním kapitalismem (*Konec perského prince*, 1995). Až koncem první porevoluční dekády se vrátil k „historické“ sérii s mládežníkem Finkem a začal ji rozšiřovat o nové příběhy (nejprve ve *Zmizení princezny*, 1999).

Dlouho se zdálo, že kromě Břetislava Hodka umlkl po listopadu také autor průlomové české detektivní série šedesátých let Václav Erben. I on se však ke svému excentrickému bonvivánovi Exnerovi ještě jednou vrátil, a to *Vraždou ve společnosti Consus* (2001). Narozdíl od Kačírkové či Velinského Erben svoji poetiku americké tvrdé školy nepřiblížil co do pojetí postav ani kompozice, pouze v pojetí kriminality jako stavu společenského zla. Román napsal jako dovětek a trochu i komentář svých starších detektivek (metatextový vztah k původní sérii naznačuje již to, že se hlavní hrdina Exner v mezicase habilitoval na Policejní akademii – stal se tedy klasikem, který vyučuje své následovníky, ale sám již detektivní rutinu nekoná; také svůj historický mercedes kabrio nechává již v garáži, protože od šedesátých let stoupl pořádně v ceně...). Tak jako všichni sledovaní autoři kriminální beletrie, i Erben vytěžil motivaci děje z „nového“ zločinu, souvisejícího se sociálními a ekonomickými procesy postkomunistické transformace. Tato souvislost se v románu opakovaně zdůrazňuje: na cestě „od světlých včerejšků“ ke „světlým zítřkům“²² „zločin pochoduje českými luhy a háji“, „má hlad a sytí se“²³, v „chumelenici prachů a kšeftů“²⁴ se nakonec aktéři jednoho restitučního a privatizačního komplotu „v souladu s filozofií“ „efektivní podnikatelské prosperity“ pozabíjejí „navzájem mezi sebou“²⁵. Ironie byla vždy součástí exnerovského vyprávění, až v tomto posledním románu jsou však jejím předmětem hodnoty oficiální ideologie. Rétorické obrazy, které jsme z románu citovali, popisují českou společnost devadesátých let ve stylu ironické apokalypsy: veřejný diskurs předlistopadové a polistopadové společnosti poznamenává stejná lež („světlé zítřky“), pouze

21 Kačírková, E.: *Nenechám tě odejít*. Praha 1997, s. 23.

22 Erben, V.: *Vražda ve společnosti Consus*. Praha 2001, s. 68.

23 Tamtéž, s. 87.

24 Tamtéž, s. 93.

25 Tamtéž, s. 193

je za nositele pokroku vydáván někdo jiný („filozofie ... podnikatelské prosperity“), cestou k dosažení úspěchu se stalo násilí, zemi plení bestie utržená ze řetězu – zločin („má hlad a sytí se“).

Fascinace majetkovou redistribucí v postkomunistické společnosti a kritická distance od jejího optimistického výkladu v intencích liberální ideologie počátku devadesátých let vyznačuje také polistopadové psaní posledních dvou autorů našeho vzorku, spisovatelů, kteří začali experimentovat s žánrem gangsterského melodramatu již v letech perestrojky. V devadesátých letech našli jak Zdena Frýbová, tak Pavel Frýbort vydavatelské zázemí v nakladatelství Šulc a spol., které kolem sebe soustředilo velkou část populárních beletristů let osmdesátých. Již ve svých bestsellerech z období 1988–1989 dospěli oba k vizi světa ovládaného kriminální oligarchií, „mafii“ sestávající tehdy ještě z podnikatelů šedé ekonomiky (dobově emblematická postava „veksláka“). Tutéž vizi, výborně absorbující frustraci z prudké sociální diferenciaci české společnosti devadesátých let, pak snadno přizpůsobili porevolučním poměrům, napojili na tematický komplex „nového“ zločinu. Oba na své opusy z konce socialistické éry mohli po krátké přestávce plynule navázat novými vyprávěními s týmiž hrdiny a obdobnými zápletkami, jen přitom své vypravování vzdálili od realistické stylizace k poetice senzační akce (např. sklepní mučirna u Frýborty, únosy, atentáty a pouliční přestřelky u Frýbové). Kontinuitu s předlistopadovými díly deklarovali již na rovině titulu. Frýbort po *Vekslákově* (1988) napsal *Veksláka 2* (1993) a *Veksláka 3* (1995); názvovou konvenci – nikoli však odkaz ke kódu hollywoodské kinematografie – změnil až ve čtvrtém pokračování „vekslákových“ eskapád *Válka policajtů* (1997). Frýbová na *Mafii po česku* (1990) navázala *Mafii po listopadu* (1992), dvojdielné kompoziční schéma zopakovala i v následující gangsterské sáze *Polda* (1995) a *Polda a jeho soudce* (1996).

Čeho se oba autoři předlistopadových kriminálních bestsellerů v devadesátých letech vzdali, byly zbytky konformity vůči oficiálnímu diskursu. V závěru svých předrevolučních románů vystavovali své antihrdiny morálnímu odsouzení i policejnímu trestu (Frýbová v tomto smyslu přepsala závěr *Mafie po česku* údajně až na přinucení ze strany cenzury). Románům z devadesátých let toto stvrzování oficiálního řádu chybí. U Frýborty je nejprve nahrazeno jakousi hedonistickou apoteózou zločinného jednání ve zločinném světě, když se jeho „vekslák“ v devadesátých letech stává čím dál sympatičtějším hrdinou. Zdena Frýbová pak ve vyústění *Mafie po listopadu* (1992) obviňuje stát za to, že není schopen nastolit spravedlnost a prostého občana vydal v plen bohatým, neléostným násilníkům, rozkrádajícím a drancujícím zemi. Nefunkční justici ve světě svého vyprávění tak autorka substituuje aktem individuální pomsty, popravou viníka ve stylu oko za oko, zub za zub. Obdobnou vizi světa, v němž vládne stále tatáž kasta privilegovaných (dříve prominentů, nyní podnikatelů), kde se moc zhroutila a přestaly platit jakékoli zákony kromě zákona síly, nalezneme ve Frýbortově politickém thrilleru *Poslední soud* (1999). Zde musí být za účelem spravedlivého hrdelního trestu zločinec Mácha vylákan z Prahy až kamsi do Orientu, do „jedné asijské země, ve které před dvěma měsíci proběhl vojenský převrat a nadále v ní trval výjimečný stav“, kde „vzduch byl rozpálený a vlhký a voněl exotickými pachy smíšenými s hnilobou“.²⁶ Jak vidno, všude lépe než v Praze... Motiv sebeobranu Frýbová dále rozvinula v románech o „poldovi“ – kriminalistovi, kterému zkorumpovaní politici nedovolují ohrozit příslušníky oligarchie, on z toho důvodu přejde na druhou stranu a ve službách „menších“ gangsterů (menšího zla) likviduje ty „velké“ (velké zlo). Knihy Frýbové

26 Frýbort, P.: *Poslední soud*. Praha 1999, s. 344.

z devadesátých let jsou prosyceny explicitní kritikou polistopadového režimu, jež zde zaznívá v promluvách vypravěčky i postav (využití dialogu k výkladu a hodnocení nejrozumnějších jevů přibližuje spisovatelčino vyprávění didaktické próze). Tam, kde jí v tomto směru žánr politického thrilleru nestačí, rozšiřují se její knihy o publicistické dodatky v podobě zbytečných doslovů, sloužících k objasňování autorčiných postojů a jejich souvislosti s hodnotovou stavbou vyprávěného světa (rozhovory spisovatelky se sebou, odpovědi na dotazy čtenářů, citace prizvaných autorit – vesměs právníků).

5. ZÁVĚR: HYPOTÉZA PŘÍZNÁNÍ A NEGATIV LIBERALISMU

O proměnách v estetice české populární beletrie na přechodu z osmdesátých do devadesátých let psala poprvé Dagmar Mocná. Na pracích Jaromíry Kolářové ukázala proměny populárního románu pro ženy od čtyřicátých do devadesátých let. Nabídla také hypotézu stran transformace poetiky populárních beletristů, jejichž dílo se utvářelo v kontextech socialistické literární kultury, v polistopadovém desetiletí. Mohli bychom ji nazvat hypotézou příznání: psaní příslušných autorů se podle Mocné zbavilo těch rysů, kterými v kontextu socialistické literatury aspirovalo na vyšší literární horizonty, zejména předstírání realismu, a konformovalo se s pravidly populární komunikace. V případě milostných románů Kolářové tento krok ilustruje změna poetiky titulu z metaforického *Chtěla bych ten strom* (1984) na přímočaré *Nebojte se lásky* (1994).²⁷

Vývoj práce sledovaného vzorku autorů kriminální beletrie mezi osmdesátými a devadesátými lety hypotézu příznání potvrzuje (sériovost, senzačnost), ovšem s tím, že změny, k nimž v poetice pozorovaných autorů dochází, nejsou velké. Mezi literární kulturou osmdesátých a devadesátých let, respektive estetikou jejich populárního oběhu, nebyl tedy již zásadní rozdíl. Po listopadu 1989 se spíše urychlily či odblokovaly vývojové tendence, které byly v domácí populární beletrii patrné již před listopadem 1989 – na našem příkladu jsme pozorovali zejména přechod domácího detektivního románu k modelu americké tvrdé školy, který byl v české literární kultuře připravován již od šedesátých let, a to nejprve překladatelským úsilím anglistů Škvoreckého generace.

Polemiky Zdeny Frýbové s dobou nepředstavují mezi populárními beletristy sledovaného okruhu, jak jsme viděli, izolovaný případ. Zaujetí opozice k oficiálnímu ideologickému diskursu je zjevně jednou ze složek transformace české populární beletrie na přelomu osmdesátých a devadesátých let. Ta v této době, jednoduše řečeno, přestává být hlasem státu a stává se hlasem lidu. Ideologická struktura, která prosvítá citovanými pracemi, tvoří přitom doslova negativ soudobé ideologie oficiální, jejíž hodnoty invertuje v antiliberálním duchu. Zisk je zde krádeží, svoboda chaosem, otevřenost nebezpečím, efekty globalizace jsou pojmenovávány způsobem, který nemá daleko k očividné xenofobii. Na škále individuálních realizací této ideologické distance zaujala extrémní postavení Zdena Frýbová. Jedině v jejím případě lze patrně vizi totálně zkorumpovaného světa vnímat jako pokus o vstup do politického diskursu, o politickou kritiku v užším slova smyslu. U ostatních autorů jde více či méně o přizpůsobení poetice politického thrilleru nebo o naplnění žánrového paradigmatu tvrdé školy. Ta totiž, jak výstižně

27 Mocná, D.: „Červená knihovna pod normalizačním tlakem“, *Tvar* 6, 1995, č. 17, s. 7.

poznávaná Miroslav Petříček, vždy již sama od sebe projektuje do vyprávěného světa „organizovaný zločin, korupci institucí a obecně společnost v krajním stavu nerovnováhy“.²⁸

K okázale disidentské pozici vůči kulturnímu a společenskému establishmentu, již Zdena Frýbová počátkem devadesátých let zaujala, mohla přispět i literární kritika, jež ji nedávno vyobcovala z „oficiální“ literatury. Jisté stopy hněvu na literární kánon v jejích románech skutečně nalézáme. Mezi odpudivé typy nové doby vřadila kupříkladu Frýbová ve svém prvním polistopadovém románu postavu původně socrealistického, poté samizdatového a v současnosti pornografického básníka René Procházky, který je médii vydáván za důležitou literární osobnost, přestože jeho knihy nikdo nekupuje ani nečte.

Pravdou je samozřejmě i zde opak toho, co se píše v novinách.

Byť (což je paradox pouze zdánlivý) má tentokrát pravdu trh.

Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, v. v. i., Praha

28 Petříček, Miroslav: *Majestát zákona. Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce*. Herrmann a synové, Praha 2000, s. 259.

RUSKÁ REŽIJNÍ ŠKOLA V ČESKÉM DIVADLE

TATJANA LAZORČÁKOVÁ

Od devadesátých let 20. století se začala na českých jevištích prosazovat ve větší míře ruská dramatika, a to v nezvykle působivých inscenacích ruských režisérů, kteří se zasadili o rehabilitaci pojmu „ruská režijní škola“. Pojmu, jenž v divadelněhistorickém kontextu zůstává spojen se jménem zakladatele divadla MCHAT Konstantina S. Stanislavského a s metodami režijní práce, jež postupně rozšířili jeho žáci a následovníci po celém světě. V českém divadelním kontextu druhé poloviny minulého století přetrvával poměrně dlouho dogmaticky deformovaný výklad pojmu, související s obdobím „sorealismu“, kdy byly tyto metody plošně zaváděny do divadel a vstoupily do obecného povědomí jako „systém Stanislavského“. Ve zploštělé interpretaci metod a jejich mechanické aplikaci tak došlo k omezení divadelní tvorby v zájmu proklamovaných zásad pravdivosti, lidovosti a srozumitelnosti a myšlenky Stanislavského se zúžily na pouhý jevištní realismus a herecký styl realistického psychologismu. Deformovaný výklad se odrazil i v inscenační tradici her ruských klasiků, která se začala utvářet v českém divadle od konce čtyřicátých let a s ojedinělými výjimkami – mám na mysli zejména v šedesátých letech inscenace režiséra Otomara Krejči v Národním divadle a v Divadle za branou¹ a Kačerovy inscenace v Činoherním klubu² – přetrvala v řadě divadel až do konce let osmdesátých.

Přitom pro Stanislavského, jak poukazuje Jan Hyvnar,³ bylo divadlo „ostrovem autentického a svébytného bytí“, jeho cílem byl nevšední prožitek herce a diváka, „pohybující se ve sféře nepoznaného, intuitivního, prožívaného, imaginativního“. V souvislosti s hercem a jeho tvorbou chtěl Stanislavskij vytěsnit racionální postoj a pragmatismus a uvolnit tak prostor, který spojoval proces tvorby s podvědomím. Jeho známé „prožívání“ bylo spojeno s návratem k nepojmenovanému, s objevováním, s imaginací. Primární pro něj bylo odstranění šablon a manýry, akcentoval techniku emocionální paměti a postupného připomínání.⁶

Když tedy odstraníme ideologicky zavádějící výklad minulých desetiletí, dostaneme se ke skutečné podstatě Stanislavského metod a principů, tedy ke smyslu ruské režijní školy, která se zaměřuje na výuku a výchovu herců, vede je ke kultivaci, je spojena s etikou, řádem, s propojením fyzického, intuitivního a emocionálního jednání, směřuje k soustředění, k uvolnění podvědomí, imaginace.

1 V Národním divadle uvedl Krejča Čechovova *Racka* (1960), v Divadle za branou *Tři sestry* (1966), *Ivanova* (1970) a znovu *Racka* (1972).

2 Zejména *Revizor* (1967), *Višňový sad* (1969) a v dozrávajícím období také *Na dně* (1971).

3 Hyvnar, J.: „Stanislavského ‚systém‘ jako zbraň a škola“, *Disk* 2, 2003, č. 5, s. 41–48.

4 Tamtéž, s. 41.

5 Tamtéž.

6 Srovnej tamtéž.

Pokud se zaměříme na vliv ruské režijní školy v kontextu českého divadla, prosazoval se do roku 1989 ojedinělými režiiemi hostujících ruských režisérů, které však nepřekročily oficiální interpretační polohu. Většinou se realizovaly na základě družebních styků; v osmdesátých letech to byl např. Boris Ščedrin, který pravidelně působil v pražských divadlech (inscenoval hry ruských dramatiků Michaila Saltykova-Ščedrina, Antona Pavloviče Čechova, případně z moderních autorů Alexandra Galina a Rustama Ibrahimbekova). Po roce 1989 začal vedle Borise Ščedrina působit v divadlech v Mostě, v Chebu či Karlových Varech také režisér Jurij Galin, hostovat přijížděli i další.⁷ Žádný z nich však nevzbudil svými inscenacemi takovou pozornost jako dvě režijní osobnosti, které vstoupily do českého divadla v druhé polovině devadesátých let – **Oxana Meleshkina-Smilková** a **Sergej Fedotov**. S jejich inscenační tvorbou vstoupil do českého divadla jeden ze základních aspektů ruské režijní školy: jiný vztah režiséra k hercům, jehož podstatou je metoda etud a systém cvičení, kterými je herec veden k samostatnosti herecké práce a k absolutní soustředěnosti na naplnění myšlenky inscenace. Současně se v jejich inscenacích objevil znovu výsostně autorský přístup k textům ruských klasiků (princip využitý už v Krejčovských inscenacích v Divadle za branou), založený na nezvykle razantním nakládání s výchozím textem a nepietní, mnohdy kontroverzní interpretaci.

Oxana Meleshkina-Smilková je divadelní režisérka původem z Ukrajiny, která studovala v Kyjevě a v Moskvě. Po začátcích v kyjevském divadle poezie působila v Moskvě, v Londýně, Postupimi, Washingtonu; na určitý čas vedla mezinárodní divadelní projekt Evropa – dům umění v Cambridgi. Do českého divadelního kontextu vstoupila roku 1996 inscenací Čechovova *Višňového sadu* v Komorní scéně Aréna v Ostravě, následovaly další hry ruských autorů (E. Radzinskij: *Poslední noc posledního cara*, Komorní scéna Aréna 2001; A. P. Čechov: *Strýček Váňa*, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava 1998; M. Bulgakov: *Mistr a Markétka*, Národní divadlo Praha 1999; A. P. Čechov: *Racek* 2003 a M. J. Lermontov: *Maškaráda* 2005, obojí v Slovácké divadlo v Uherském Hradišti).

Oxanu Smilkovou⁸ označují publicisté za uragán z Východu, herci za despotickou a kontroverzní a nesmlouvavou režisérku, proslulou soustředěnou přípravou, několikafázovými zkouškami a velmi volným zacházením s textem. Podstatný je pro ni proces tvorby, objevování variant a významových spojení. Od souboru vyžaduje schopnost měnit do poslední chvíle koncepci inscenace. Její tvorba je odrazem emocionálního vidění světa, expresivního jevištního výkladu založeného na vizualizaci a hereckém akcentování témat. Inscenacím předchází emocionální trénink a cvičení koordinace. Z ruské režijní školy vychází i metoda zkoušení – cvičení zaměřená na autenticitu jevištního jednání, soustředěnost, na kolektivní vnímání situace. Základem inscenace se stávají etudy prověřující vztahy, z nichž vyrůstá jednání v extrémních vypjatých situacích.

Emocionalita inscenací má společný základ také v režisérčině vnímání světa jako karnevalového reje, víření v opojení permanentního večírku, během něhož přicházejí signály kocoviny. S touto převažující atmosférou, kterou nechává gradovat až k samotné hranici únosnosti, se setkáme ve většině inscenací a velmi výrazně se přenáší z jeviště do hlediště. Příkladem může být hned její první inscenace v českém divadle *Višňový sad*, v níž postavy děje pozvaly přítomné diváky na přípitek a posléze k tanci. Vyvolaná situace se tak stala společně vnímanou

7 Například v ostravském Divadle loutek opakovaně hostoval režisér Jevgenij Ibragimov.

8 Po roce 2000 začala režisérka používat zkrácené jméno Smilková.

atmosférou umírajícího času konce tisíciletí, zahlcujícího karnevalového dusna, v němž tragiku existence na tomto světě zprvu nevnímáme, potom tušíme a vzápětí jsme jí krutě, nemilosrdně vystaveni.

Právě inscenace Čechovových her mají v pojetí Oxany Smilkové blízko k vaudevillové poetice nadsázky, lehce klouzajícího humoru, momentů frašky, která se láme do grotesky, aby nakonec v autentických momentech a obrazech rozkryly tragický rozměr světa. Večírek ve *Višňovém sadu* vyznívá jako nekonečná párty s pitím, tancem a hudbou a stává se v režijní interpretaci jediným důvodem, proč Raněvská na své sídlo přijela. Obdobné karnevalové veselí ve *Stryčku Váňovi* vrcholí v bizarní ukázkě pánského baletu, aby se vzápětí zlomilo do skepse a hluboké deprese.

Na Čechovových hrách Smilková oceňuje zejména ironii a humor. Odmítá tradiční výklad a nostalgii Čechovových postav i stereotyp atmosféry plné zámlk, bezvýchodnosti a předtuchy tragédie. Vychází z autorem označovaného žánru jeho her jako vaudevillu, charakterizuje jejich styl jako vybušný, dynamický, plný humoru a tajemství. Vychází z teze, že „tragédie vzniká cestou intenzivního prožívání situace a humor je způsobem přežití tragédií“.⁹ S tímto přístupem vytvořila pro inscenaci *Višňového sadu* nový scénář – textovou koláž spojující repliky z překladu Leoše Suchařípy a z aktuálně vznikajícího vlastního překladu a překladu Terezy Pogodové. Konečný scénář byl pak upravován v průběhu zkoušek v týmové spolupráci s herci, metodou příznačnou spíše pro experimentální a studiové scény, a byl hotov současně s inscenací.

Obdobně při práci na inscenaci *Stryček Váňa* v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě dospěla režisérka k dekonstrukci původního textu a tvorbě nového scénáře. Repliky se přesouvaly, nové výrazy a zařazení do obrazné, metaforicky nadsazené situace jim dávaly nový význam. Každý posun v textu se přitom rodil společně se smyslem herecké akce, v průběhu zkoušek. Obdobně autorský přístup hraničící s nově napsaným textem zvolila režisérka i pro dramatizaci Bulgakovova románu *Mistr a Markétka*. Stejně tak z vaudevillového chaosu vyrůstá i *Racek* v Uherském Hradišti. Smilková přistoupila k textu bez omezující piety a v její radikální úpravě se Čechov stal mozaikou replik, zvuků, barev útočící na divákovy smysly. V inscenaci nešlo o psychologii postav, ale o postižení vnitřního napětí a dílčích témat, o jejich prolínání a konfliktní střety. Ve zběsilém tempu byl divák vtažen do děje v proslněné, veselé a vitalitou nabitě atmosféře, aby se v druhé půli vše rozbilo v marných pokusech postav čelit tragickým zvrátům a totální deziluzi.

Pro Smilkovou je důležité téma a jeho aktuální a kontrastní spojení se současností. Využívá zdánlivě nepatřičné atributy, kýčovitě rekvizity, nabízí absurdní teze. Herce nevede k psychologickému herectví, ale k emočně motivovanému jednání postavy, k symbolice detailů. Rozbívá konvence, odstraňuje následnost situací, škrtá slavné dialogy, přesunuje scény. Úpravy jdou směrem k interpretování základní situace dominantní pro celou inscenaci a jejich cílem je zrychlit tempo, odstranit retardující psychologické sekvence. Důsledně dramaturgický či spíše autorský přístup režisérky k textu je často označován za kacírský, provokativní, chaotický, nemalebný a zjednodušující. Dekomponované dílo však překvapivě pokaždé tvoří celek. Jeho původní významová rovina zůstává zachována, dostává však novou strukturalizaci textu nový smysl v podobě překvapivých významových spojení, vyrůstajících ze střetu interpretační tradice s jinakostí výkladu.

9 Osobní rozhovor autorky s Oxanou Smilkovou z roku 2004. Záznam v osobním archivu autorky.

Sergej Fedotov

Do českého divadelního kontextu vstoupil v souvislosti s představením svého Divadla u mostu, které založil v uralském Permu a s nímž se zúčastnil v roce 1995 festivalu Divadlo evropských regionů v Hradci Králové. Na základě festivalového úspěchu následovalo pravidelné hostování souboru (s inscenacemi *Zvíře*, *Panočka*, *Hráči*, *Ženitba*) a posléze samostatné režie v českých divadlech. Také Fedotov začínal inscenacemi ruských autorů, tedy inscenováním textů, které dobře znal a které mu byly blízké. Jeho režie jsou od počátku vnímány v kontextu českého divadla jako provokativní interpretace ruské klasiky. Provází jej pověst režiséra s maximálními nároky na herce, který využívá metody cvičení a etud. Nejde mu přitom o zvládnutí role podle napsaného a naučeného textu, ale o autentické jednání v analogické situaci, o dosažení ansámblové atmosféry dané situace, o citění partnera na jevišti. Fedotov klade důraz na rozvoj improvizčních schopností herců a plné soustředění (součástí metody je soustředění před představením). Zdánlivě pracuje tradičně realistickým způsobem, s realistickou scénou, kostýmy, líčením i podřízením se textu. Tak působil i Gogolův *Revizor*, kterého nastudoval v začínajícím Dejvickém divadle (1998). Soubor tehdy tvořili většinou čerství absolventi DAMU, navíc premiéra vstoupila do nepříznivého období, kdy se titul hrál hned v několika pražských divadlech najednou (proslavená Léblova inscenace v Divadle Na zábradlí, další v Rokoku a v Divadle Bez zábradlí). Fedotovova inscenace byla na jedné straně označována za ponuru až temnou, s téměř hororovým napětím budovaným od úvodní scény (přispívalo k němu i zapojení světel). Druhým žánrovým pólem byla komediální nadsázka, na níž se podílely hyperrealistické detaily v líčení a která vytvořila prostor pro improvizované rozehrávání gest i mimiky. Maximální bylo herecké soustředění, v rámci něhož interpreti tvořivě dotvářeli postavy a každé z nich dodávali jednotlivými detaily individuální rysy. V této oscilaci a žánrové dvojlomnosti vyzněl Fedotovův *Revizor* jako absurdní hořká groteska, s vyústěním v tragicky nadsazené vizi. V konečném výsledku nebyl rozhodující text, ale vytvořená atmosféra. Kritika mluvila sice o nevyrovnanosti a kolísavosti, ale současně jedním dechem o uhrančivosti, mystice a ritualitě. Shodla se na specifické a nekonvenční interpretaci ruské klasiky i na mimořádně precizním herectví Ivana Trojana v jedné z jeho prvních velkých rolí.

Po *Revizorovi* následovaly další inscenace ruských dramatických textů – například Bulgakovův *Zojčin byt* inscenovaný se studenty DAMU (1998). V této inscenaci Fedotov zdůraznil dekadentní atmosféru, s jistou dávkou přízračnosti a groteskní nadsázky s tragickými prvky. V jeho výkladu se z pouhé „posmutnělé satiry“¹⁰ stal prohloubením psychologie postav „ztemnělý obraz marného zápasu a kličkování před všudypřítomnou mocí“.¹¹ Také Fedotov nastudoval dramaturgii Bulgakovova románu *Mistr a Markétka*, která jako by byla i v jeho případě snahou dotknout se traumatického momentu minulosti svého národa i jeho zobecněných rozměrů (Klicperovo divadlo v Hradci Králové 1998). Následovali Gogolovi *Hráči* (1999), *Racek* (1998), Ostrovského *Výnosné místo* (2000), *Tři sestry* (2001). Mezi vrcholné inscenace Fedotova lze zahrnout jeho ostravské inscenace – zejména *Psí srdce* v Komorní scéně Aréna (2003) a *Idiot* v Divadle Petra Bezruče (2003). Dramaturgii jedné z Bulgakovových povídek *Psí srdce* nastudoval režisér jako groteskní, kruté satirickou a burleskně vyznívající inscenaci. Typickým znakem byla přízračnost, tentokrát podtržená neustálou hrozbou všemocné revoluce s její stálou chutí drancovat, potupit, deklasovat výjimečné jedince. Soustředěné herectví Michala

10 Kříž, J. P.: „Studenti DAMU hrají Zojčin byt“, *Právo*, 4. 5. 1998, s. 14.

11 Tamtéž.

Čapky, který do posledních nuancí dodržel – především stylizovaným pohybem, gesty i mimi-
kou – „psí charakter“ postavy, vyneslo mladému herci za roli Šaryka cenu Thálie.

Ještě temnější atmosféru vybudoval režisér v inscenaci Dostojevského *Idiota*, v níž na je-
viště přenesl obraz propastné bezútěšnosti a marnosti – to vše, tradičně známé jako aspekty
ruské duše, dokázal převést v naprosto sugestivní podobě opět prostřednictvím soustředěných
hereckých výkonů, v přesně konturovaných postavách. Od nezařaditelné ušlechtilosti knížete
Myškina (Josef Kaluža) přes přízračnou a krutou nelítostnost Rogožina (Norbert Lichý) až
k fatální nespoutanosti Nastasji Filipovy (Lucie Žáčková). Empatie, trýzeň, krutá noblesa
a opět realistický detail, to byly základní znaky jevištního tvaru, které vytvářeli opět herci.
Každá z hlavních postav nesla své téma, které zapadalo do scénické kompozice, každá měla
bohatý vnitřní rozměr a nesla svůj díl osudovosti dějového celku.

S jistou dávkou zobecnění lze v druhé polovině devadesátých let mluvit o expanzi ruské
režijní školy do českého divadla. Za touto formulací se skrývá obnovené povědomí o skutečné
podstatě divadelní koncepce, kterou vytvořil Stanislavskij a která byla od poloviny devadesá-
tých let rehabilitována prostřednictvím výše zmíněných režijních osobností a jejich inscenací
na českých a moravských scénách.

SLOVANSKOST ČECHŮ – OD SAMOZŘEJMOSTI K VNITŘNÍ KONFLIKTNOSTI

S PŘÍHLÉDNUTÍM K REFLEXI PROBLEMATIKY V NEJNOVĚJŠÍ ČESKÉ
PRÓZE

ANŽELINA PENČEVA – VLADIMIR PENČEV

*„S pojmem slovanství vstupujeme na neklidnou, nejistou půdu,
kde se doporučuje pohybovat s lupou a lékarnickými vahami,
jinak se můžeme dopustit nepřesností a nevyhneme se
ani myšlenkovým a koncepčním zkratům.“¹*

Místo úvodu tohoto článku bychom ocitovali příznačný začátek článku z časopisu Souvislosti z r. 1999 s neméně příznačným titulem: *Rozhovor s Alexandrem Stichem o Slovanech a slávě jich, o Slovensku a Slovinsku a slavistice především.*² Dotyčný začátek zní:

„MCP (Martin C. Putna): Jiných lidí bych se zeptal: Jsme my Češi Slované? Vás se takto ptát nebudu. Vás se zeptám: Jsme-li my Češi Slované, co z toho pro nás plyne?

AS (Alexander Stich): Snad bychom mohli tu otázku vrátit: Jsou-li Češi Slované a jsou-li vůbec nějací Slované... Něco ve vzduchu je – představa slovanství cosi říká i české společnosti na konci 20. století. [...] Podle mého soudu, velice subjektivního, slovanství jako jev antropologický, etnografický či sociologický, nedává dnes dost dobře smysl, aspoň ne v českých zemích. [...] Na druhé straně [...] je tu jakási sociálně psychologická představa, stará už několik staletí. Snad by se dalo slovanství chápat jednak jako jistá historická, ale přitom životní reminiscence, a jednak jako jisté vědomí jazykové.“

K této citaci bych chtěla přidat svou vlastní čerstvou zkušenost. V prosinci 2007 jsem totiž na Ostravské univerzitě přednesla přednášku na téma „Slávy dcera a zrůdy Starego Boga“. Bylo to kontrastní porovnání obrazu Slovanstva u Jána Kollára a u Jáchyma Topola (tento příspěvek je vlastně pokračováním této problematiky). Na konci „ostravské“ přednášky jsem vybídla přítomné studenty, aby se vyjádřili k otázce, zda se cítí jako Slované, či nikoli, a – v obou případech – proč. K mému značnému překvapení několik studentů odpovědělo, že se cítí vyloženě německy, pár dalších, že by rádi, nebo raději takto cítili; jiní posluchači dali přednost středoevropské příslušnosti a několik dalších popřelo samotný princip etnického rozdělení či „nálepkování“ v dnešní sjednocené Evropě, v době politické a informační globalizace. Stojí snad za pozornost, že nikdo z dotazovaných neuvedl, že se cítí prostě Čechem. Snad to lze vysvětlit tím, že je „českost Čechů“ samozřejmostí. Stejně takovou samozřejmostí však byla před necelými dvěma stoletími i slovanská sebeidentifikace Čechů. Jak se stalo, že tato

1 Pospíšil, I.: „In margine tzv. slovanství. Na okraj studie Miroslava Mareše Slovanství a politický extremismus v České republice“, *Středoevropské politické studie* 3, 2001, č. 1, s. 1. Online: <http://www.cepsr.com/clanek.php?ID=96>.

2 Online: <http://www.souvislosti.cz/archiv/stich2-95.htm>

sebeidentifikace víceméně zmizela, a pokud ne, tak je cítěna jako něco nechťěného, rušivého? Jak ve veřejných náladách, tak i v literatuře lze mluvit o výrazně převládající negaci vlastní slovanskosti a slovanskosti jakožto celku.

Zde ovšem nebudeme rozebírat historické, politické, konfesní, národopsychologické a jiné příčiny tohoto stavu. Jsou totiž až notoricky známé. Po více než stoletém opotřebování, zkompromitování, vyvětrání tzv. slovanské myšlenky se po roce 1989 situace změnila radikálně. Téměř všechny slovanské státy (výjimkou, a to jen částečnou, byla jen bývalá Jugoslávie) patřily donedávna do tzv. socialistického tábora, nebo východního bloku, tj. do geopolitické sféry totalitarismu, a tato okolnost způsobila tu nejtěžší a možná už definitivní, osudovou, nezvratnou diskreditaci historicky mnohokrát ohrožované či glorifikované, avšak do konce osmdesátých let 20. století přece jen víceméně fungující „slovanské myšlenky“. Připočtēme k tomu i dnešní, mnoha činiteli (spíše pragmaticko-politickými než kulturně-civilizačními) podmíněnou hyperaktivní orientaci posttotalitních států k neslovanskému Západu a evropské integrační procesy. Možná lze předpokládat, že jestli dnes my nadále užíváme pojmu „slovanská vzájemnost“, když popisujeme a komentujeme obrození 19. století, snad naši kolegové za pár desetiletí, popisující dnešní kulturní situaci, budou užívat termíny typu „slovanská nepřítel“, „slovanský nezájem“, „slovanská zatíženost“ atp. Pokud problém nějaké slovanské sounáležitosti bude vůbec někoho v budoucnu zajímat, jak je zřejmé, že v posledních pomalu dvaceti letech se tzv. slovanské cítění zdá být pouhým anachronismem, přežitkem, k němuž lze přihlížet jen a pouze v historickém plánu, a pokud se připouští, že něco takového stále ještě existuje či přetřívá, je bráno jako nežádoucí břímě, kterého se „bývalí Slované“ musí co nejdřív a už jednou provždy zbavit. Kdysi pevné slovanské paradigma dnes, zdá se, existuje jen v podobě vlastního popření, vyvracení. Z pochopitelných příčin je tento syndrom obzvlášť pozorovatelný v České republice a v Polsku. Mimochodem, dalo se předpokládat, že 21. století přivede k zatemnění nebo dokonce i ke ztrátě národní identity v procesech globalizace a definitivního konstituování nadnárodní asociace, jakou je EU. Aspoň takto vidí věc někteří etnologové a antropologové a mluví o skeptizaci idey národa v současnosti. Z našeho hlediska je taková situace skoro nemožná, naopak – spíš by se mohl očekávat další rozvoj autonomistických snah a úsilí k odštěpení od současných států nemála etnicky motivovaných společenství. Rozvíjející se federalizace Španělska a Velké Británie, náznaky podobných procesů v Itálii a brzy i ve Francii atd. by mohly vést k rozšíření významu dnes existujícího termínu balkanizace. A právě na pozadí těchto úvah o možnostech evropského rozvoje silou etnických či etnizujících mechanismů se otázka slovanského cítění a smýšlení v současných slovanských společnostech jeví velmi závažnou.

Než budeme pokračovat, snad bychom měli předdeslat, že my, autoři tohoto textu, jsme příslušníky národa, u kterého je „objektivní slovanskost“³ mnohem více problematická, než u všech ostatních národů, tradovaných jakožto slovanské. Podle odhadů historiků a archeologů se na dnešním bulharském území vystřídalo vskutku velké množství etnik (podle od-

3 Podle I. Pospíšila „především nutno rozlišovat slovanství, tj. amorfí pojem všeho, co vykazuje zájem, afinitu, přichylnost k problematice Slovanů s eventuálním přesahem k obrysům jakési ideologie, a slavofilství, tj. vyhraněnou, emotivně zabarvenou lásku ke všemu slovanskému, dále slavjanofilství, tedy ruskou variantu slovanské ideje, za níž už prosvítají obrysy ruské dominance, slovanskou vzájemnost, tj. koncepci vzájemné podpory slovanských národů, která nemusí být zaměřena proti někomu jinému, a panslavismus jako pojetí skutečné nebo potenciální slovanské jednoty, jazykové, literární, kulturní a kulturně politické, stavěné často proti ideologii pangermánství.“ (Pospíšil, Ivo, c. d., s. 2). Kde je v této řadě místo námi zvoleného pojmu „slovanskost“? Jím míníme slovanský ráz, slovanskou příslušnost, a to jako kategorii objektivní.

hadů několik desítek). Podle výzkumu genomu bulharských mužů uskutečněného v r. 2008 se podle zpráv v tisku ukázalo, že z jednadvaceti procent jsou nositeli neidentifikovatelných genů z doby před 7 000 léty, které se neshodují z genotypem žádného známého etnika, jenž byl rozmíchán do bulharského genetického „koktejlu“. Jestliže odhlédneme od hypotéz, dnes deset až patnáct procent obyvatelstva Bulharské republiky tvoří dvě menšiny neslovanského původu (Turci a Romové). Bulharský jazyk se vlivem neslovanských sousedních jazyků vzdálil nejvíce staroslověnětině, ztratil flexi, získal tzv. určující člen. Dodejme k tomu všemu, že Bulharsko mělo a nadále má dost komplikované politicko-historické vztahy se svými slovanskými sousedy – Srbskem a Makedonií. Dokonce sám název státu je vlastně „kontraslovanský“, je to odvozenina z etnického názvu nepočetné neslovanské složky, která však sehrála rozhodující úlohu po založení státu v r. 681. Přesto si tróufáme zobecnit, že v Bulharsku slovanské uvědomění, slovanská myšlenka funguje doposud, a to i přes prudkou vlnu antiruských nálad po r. 1989, a také přes stále sílící (a v značné míře inspirované i „zvenčí“) vědomí „balkánské sounáležitosti“, přetrvávající v ostatní části Evropy. Vlastně i u Čechů převládá představa, nebo přesněji řečeno stereotyp o Bulharech jako o „balkáncích“. Tak například v citovaném interview říká Alexandr Stich:

„AS: Jakékoliv slovanské povědomí je dnes navíc torpedováno tím, že se společnost a zvláště její intelektuální mladá složka zcela přirozeně chce oddělit, distancovat od těch zemí, které vzbuzují trochu podiv a trochu strach, jako je „Společenství nezávislých států“ a balkánské země. Je jasné, že dnešní mladý Čech cítí mnohem víc společného, řekněme, s mladým Bavorsákem, než třeba s mladým Jihobulharem.“

Můžeme jen hádat, jaký význam vkládal A. Stich do pojmu „Jihobulhar“. S ohledem na malé teritorium země tím sotva myslel obyvatele jižního Bulharska. Spíše tu jde o neúmyslnou (a právě tím velice příznačnou) kontaminaci s názvem Jihoslovan.⁴

Přes všechny tyto kontraslovanské činitele u Bulharů přetrvává slovanské povědomí, a ačkoliv obrovský počet jich v posledních letech dalo přednost existenci zpoza bulharské hranice, zatím se nám nestalo, že bychom slyšeli, že by se Bulhar považoval nebo chtěl považovat třeba za Řeka, a to i přes nepochybně příznivější ohlas těchto našich jižních sousedů ve světě, i přes jejich skvělou kulturní tradici a zdaleka lepší ekonomickou situaci. Příznačným příkladem přetrvávajícího slovanského citění Bulharů je ostrá reakce prakticky všech bulharských intelektuálů na návrh rakouského slavisty Otto Kronsteiner, aby se Bulhaři zřekli azbuky a přešli na latinku, protože je jim azbuka na překážku v „počítačové“ době a navíc je diskredituje tím, že je podvědomě přiřazuje k Rusům. Cizinec neslovanského původu zřejmě nemohl pocítit obrovskou kulturní a historickou významnost cyrilice pro Bulhary. A na té významnosti nic nemění okolnost, že mladší příslušníci národa dnes vesměs píšou na svých počítačích tzv. „methodici“, tj. fonetickým bulharským písmem s užíváním standardních „latinských“ kláves. (Tróufáme si připustit, že podobnou genezi má i neoblomnost, se kterou Češi nedají dopustit na kroužek nad písmenem Ů a na užívání I a Y, i přes evidentní zbytečnost těchto znaků z pragmatického hlediska; také ony vlastně pocházejí z období staroslověnského písemnictví.)

Mnozí vědci a laikové dnes tvrdí, že je slovanskost pouhým obrozeneckým konstruktem (nebo mýtem), který sehrál svou roli před staletími, a zabývat se tím v současné době je jen

4 Mimochoodem, podobné stereotypizace jsou zpravidla obousměrné; jsou univerzálním fenoménem – Bulhaři zas považují Čechy v neformálním plánu za Němce, nebo za Židy slovanstva, a to také s negativními konotacemi. Připomeňme též, že ani někteří z prvních českých obrozenců nepokládali Bulhary za Sloany, Kollár je nazývá nevlastním dítětem Slávy.

povinností historiků, protože když se Evropa sjednocuje, když se svět globalizuje, mluvit o nějaké a někdejší pospolitosti Slovanů je prostě nesmysl. Vyskytují se i názory, že Slované nebyli a nejsou, že si „slovanství“ vymysleli Rusové, aby podmanili východoevropské národy do své poloasijské říše.⁵ Pro „slavisty z povolání“, jako jsme my, je však slovanský ráz skoro poloviny dnešní Evropy něčím nevyvratitelným. Existují závažné a podložené důkazy o etnogenezi slovanského etnika, o etapách jeho rozvoje, o procesech slovanské expanze z původních sídlišť, o procesech formování samostatných slovanských etnických společenství, o dějinách jejich existence. Nepopíratelná je jazyková a kulturní příbuznost národů, shrnutých pod názvem „slovanské národy“. U bulharských slavistů navíc přetrvává sentiment z doby těsně po osvobození Bulharska z turecké nadvlády (1878), když nám Češi pouze ve jménu tzv. slovanského „mýtu“ pomáhali zakládat bulharskou státnost. Jinou věcí ovšem je, že se to v době obrození s motivem slovanskosti ve střední a východní Evropě opravdu přehánělo. Dá se to pochopit – šlo o historicky podmíněnou snahu vymezit se vůči evropským neslovanům. A to společně, ne každý za sebe. To známe ještě z Herderových spisů: je nás hodně, historicky jsme rovni germánskému a románskému živlu, pravda je na naší straně, zvítězíme. Na jihovýchodě to bylo to trochu jinak. Je samo sebou jasné, že všechny balkánské národy měly jediného nepřítele – Turky. Slovanskost a vůbec idea slovanství nehraje v tomto prostředí tak významnou úlohu. Příznačné je, že národoosvobozenického boje balkánských Slovanů se zúčastnili bojovníci ze všech balkánských národů. Proti potlačujícím Němcům ve střední Evropě ale stáli vesměs Slované (Maďaři měli v tomto panoptiku zvláštní postavení; dalších bylo kvantitativně málo, aby zapůsobili). Tato situace vysvětluje, proč se právě tam slovanská idea prosadila tak mohutně. Podstatné je to, že právě na českém území slovanská idea, chápání slovanskosti jako jádro společenského dění, se stala symbolem českých snah po osamostatnění. Rétorika českého národního hnutí je založena výhradně na slovanském základě, slavistika jako věda vzniká a rozvíjí se nejdříve na české půdě.

Můžeme tedy dnes říci, že Češi své slovanské povědomí skutečně ztratili, nebo že je jenom záměrně ignorují, potlačují a vytlačují? Při pokusu odpovědět na tuto otázku nelze přehlédnout pozoruhodnou studii *Narkotik mýtu* Marii Bobrownické z r. 1995,⁶ která probírá uplatnění jevu, jí samotnou nazvaného „slovanský mýtus“ (ačkoliv nepodává žádné přesvědčivé důkazy, že jde skutečně o mýtus, nikoliv o reálný fenomén), u národů, které zase sama identifikuje nejínek než jako „západní a jižní Slované“, a jako jedna z velmi mála badatelů probírá tento jev vlastně do dnešní doby, tj. do doby jeho hypotetického zániku. Touto prací se budeme zabývat jinde, zde jenom zmíníme, že u nás vyvolává značný nesouhlas hlavně kvůli přílišnému významu, který přikládá konfesnímu rozdělení i pro dnešní vztah k ideji slovanské sounáležitosti.

5 A. Stich však tvrdí: „[...] není pravda, že slovanství, panslavismus a všechny podobné jevy si vymysleli až Kollár, Jungmann a jejich generace. Funguje to od počátku, od okamžiku, kdy Češi začali žít jako kulturní národ a zapisovat to, co si mysleli – už tam nacházíme velmi silné vztahy k pojmu slovanství. Proč? Za prvé, je to asi dáno potřebou odpovídat si na otázku „odkud jsme přišli“. U středověkých kronikářů, především u Dalimila, ale dokonce i v latinské kronice Kosmově, se na začátku vykládá o tom, odkud jsme přišli, a že nějak souvisíme s těmi Polány, Jihoslovany a dalšími. Druhá věc, která to udržovala, je tradice cyrilometodějská. Byla období, kdy se na ni zvláště v českém království silně zapomínalo, ale přece jen byla a je vždycky znovu vyvolatelná, znovu použitelná [...]“
Online: <http://www.souvislosti.cz/archiv/stich2-95.htm>

6 Bobrownicka, M.: *Narkotik mitu*. Kraków 1995.

ti,⁷ a kvůli totální negaci typu rozvoje ve východní oblasti někdejších slovanských teritorií (ve smyslu – vše, co je nelatinské a nekatolické, je povinně neevropské, nekvalitní, škodlivé...).

Na omezeném prostoru této studie nemáme možnost zmapovat zevrubněji odraz výše popsaných kulturních, historických, politických i psychologických posunů v pojmech, které jsme si dovolili sjednotit do operativního pojmu slovanskost, v současné české próze. Dá se vlastně tvrdit, že „slovanské téma“ v ní nelze pozorovat, že téměř bez výjimek jde o sporadické a vedlejší motivy, ale na druhou stranu jsou tam tyto motivy přítomny a dokládají výše vyložené teze.

Existuje próza, která „mluví za všechny“ v souvislosti s naším tématem, a je to román *Sestra* Jáchyma Topola. Podle nás jeden z mnoha způsobů, jak lze tento text interpretovat, je vidět v něm šokující vizi posttotalitního slovanství, a to právě jakožto slovanství, skrz slovanské archetypy a mýty. Druhá, paralelní, mytická realita, do které utíkají nebo se propadají protagonisté příběhu a která svými studněmi a zónami protíná a prolíná tu „skutečnou“ realitu, je vesměs spletena ze střepů slovanské mytologie, rozmíchaných s fragmenty nejrůznějších jiných, i současných, mytémů. Tak například jeden z hlavních symbolů v románu, Černá Madona Čenstochovská, je právem pokládána za obecně slovanský nebo dokonce polyslovanský symbol. Přes svou zprofanovanou hypostázi levného medailonku na krku ústřední postavy Potoka neztrácí Černá Madona svou mystickou moc a nakonec, obrácena ve stříbrnou kulku, zabíjí Ďábla, imaginárního nepřítele Potoka, jeho zlé alter ego. Možným výkladem této symboliky je, že původní slovanská pra-pra-víra Potoka se stává jeho jedinou spásou.

V románu je „recyklován“ i jakýsi pohansko-křesťanský bůh, nazvaný staroslověnsky „Bog“, někdy dokonce Bogъ. Jako jakýsi současný, polistopadový Kollár vytváří Jáchym Topol něco jako novou mytologii, nebo spíše anti-mytologii, a píše něco jako postmoderní Bibli, nebo anti-Bibli. Pro tento účel užívá Topol navýsost extrémní jazykové a myšlenkové prostředky, travestuje, trhá na kousky staré mýty a násilně tyto kousky pak slučuje do jiných, fantasmagorických, eklektických, nebyvalých mýtů, kde původní vznešené slovanské mytémy a kulturogémy jsou znesvěceny a zpřevráceny – např. praotec Čech je podán jako dezorientovaný debil, sám Starej Bogъ je nazýván Psím Mrdem, Starým krvákem, Vožralým Fotrem); přesto, jak autor vnucuje, jsou tyto problematické postavy pořád lepší než prázdné celuloidové totémy postmoderní doby; stará slovanská Polednice je přece jen lepší než Barbie, protože generuje víru. Tragikomickým příkladem necitlivosti neslovanského recipienta k tomuto složitě Topolem pojatému myticko-sémantickému komplexu je změněný název románu v jeho americkém vydání – jde o koláž názvů tří základních kapitol, bezesporu efektní a určitě komerční: *City, sister, silver...*

Těžko rozhodnout, jak přesně interpretovat symbolovost podivných Topolových kreací, postav a kulis. Jeho Starej Bog je možná symbolem zoufalé snahy Čechů a ostatních Slovanů zachránit něco ze své identity v rozpadajícím se posttotalitním světě, nebo naopak – symbolem nemožnosti, aby se to stalo, symbolem definitivní a nezvratné destrukce. Slovanské národy, které nejednou v různých epochách vášnivě toužily po svobodě a sjednocení a které se nakonec dožily násilného, umělého a „přílišného“ sjednocení v socialistickém táboru, se ihned po Výbuchu Času, jak Topol ve svém kosmicko-mytizujícím stylu nazývá sametovou revoluci, pod-

7 Je to vlastně teze, rozšířená všude ve středoevropských slovanských zemích. A. Stich ji formuluje stručně slovy: „Od církevního schismatu v 11. století nebude už Slovanstvo nikdy tvořit celek.“ Online: <http://www.souvislosti.cz/archiv/stich2-95.htm>

dávají svému prvnímu impulzu rozutěct se odstředivě, ale roztržení jejich jakkoli falešné a problémové slovanské sounáležitosti je ponechává nahými, slabými a bezmocnými před ostatním světem. Proto záhy dochází, ač podivným a nečekaným způsobem, v dimenzích asociálního, podvodního, kriminálního, a silou sdílené nicotnosti a vyřazenosti, k nové integraci jednotlivých slovanských etnik. Vlastně je v *Sestře* slovanství podáno jako parodie sebe sama. Je rozšířeno o ostatní etnika socialistického bloku – Maďary, Vietnamce, Laosany, Kubánce. Někdejší Bohemie je zaplavena „kyjevskými Vietnamci“, sviští v ní „ukrajinskovietnamskolaoskočeský samurajský meč“, hřmí „příšerné mezinárodní nadávky“. Topol musel vytvořit speciální slovo pro toto nové mega-etnikum – Osici. Jazyk, kterým mluví hrdinové, ale i sám vyprávěč („...jednego tego usměvavýho dne“), je šíleným slovanským esperantem (např. matuška zemlja jest mi svědkóm“), avšak pro všechny v komunikaci srozumitelným. V rozpoutaném skandálu Čech mluví polsky, Polák zkomolenou češtinou, Ukrajinec v alkoholovém deliriu náhle začíná mluvit češtinou z doby před dvěma třemi stoletími, kdy jeho předkové přesídlili na východ (nejde tu snad o vytvoření jakési nové protoslovanskosti?). Ocitnuvše se v neslovanském prostředí, se hrdinové – Slované – snaží evropeizovat, začínajíce tím nejuniverzálnějším – jazykem. Ale přesto zůstávají pouze pod-Evropany, „eurotrash“. Ve světě *Sestry* se však nerozpadá pouze to slovanské. Rozpadají se všechny národy, rozpadá se samotná myšlenka národa, národnosti („Lidskej kmen se rozpad“). Hyperbolickým symbolem tohoto procesu v románu jsou Kanaci (proč právě Kanaci? – možná proto, že jsou úplným protikladem Slovanů?), kteří, jako Čapkoví salamandři, se dostávají všude, zaplavují všechno: „Všichni jsme Kanaci. Možná i dobrotivý Bůh... je v podstatě...? Moře Kanaků... Kanačí království... Tím míšením jakoby vznikl nový jazyk... kanackej... a třeba je to jazyk už míru, zas předbabylonský... Napsal bych knihu kanackej... na těle měněného světa, na troskách bejvalýho času bych započal slavnou kapitolu kanackýho písemnictví!“

Jaký je obraz jednotlivých slovanských etnik v nemytologickém, reálném, druhém plánu románu? Nikdo kromě Poláků není milostivě opominut, nikdo není ušetřen trpké, až nelitostné, národopsychologické pitvy. Jižní Slované jsou podáni jako „balkánsko-ugrofinští-lesní-romské typy“. Stereotypizace vrcholí v souhrnné hrdince Balkáně, vesměs negativně konotované. Bulhaři jsou prezentováni podivnou hrdinkou téměř nelidských rysů, napůl lesním zvířetem. Jestliže je Rusko ve vizích slovansky smýšlejících obrozenců mohutným dubem, pod jehož stínem budou svorně žít všichni Slované, u Topola je reprezentant ruského národa i ve fyzickém smyslu slova zrůdou, černobylským mutantem, z jehož těla vyrůstají ostré nehty a šupiny. Samotní Češi jsou zahrnuti pod pohrdavou formulaci „Josif Visarionovič Švejka“, národní modla K. H. Mácha je nazván „starej mrtvej romskej Cigoš“...

Je zajímavé si všimnout v *Sestře* obrazu Němců jakožto protikladného obrazu Čechů a obrazu Slovanů vůbec. Jestli byl antiněmecký patos vlastní už středověkým životům světců a základni i v pozdějších dobách, Topolovi hrdinové jsou ochotni stát se Němci, aby si ušetřili otřesy sametové revoluce, nebezpečí protipřevratu, potop, rizika přechodu. I přes to všechno se však historicko-genetická nenávisť k Němcům prodírá mnohokrát na povrch spod slov románu („Ale stejně mě Němci serou... Sere mě němčina...“)⁸.

Historická slovanská teritoria, tak vznešeně opěvovaná Kollárem, jsou pro Topola pouze dalším krutým důkazem o historické bídě dnešních Slovanů. Tak zcela zákonitě končí mučivá

8 Tu se nabízí analogie s podobným motivem nepřekonatelného pocitu cizosti v kontaktu s německou mentalitou v Hrabalově románu *Obsluhoval jsem anglického krále*.

Odysea hrdiny na nejzazší východ slovanských teritorií, nikoli na smyšleném slovanském Olympu, nýbrž na symbolické Skládce, kde kulminují zároveň jeho pád a jeho katarze.

Ostatně i německo-slovanské jméno Jáchyma Topola odkazuje na složité peripetie slovanskosti v osudech Česka. V jednom svém interview na prosbu, aby zformuloval základní motivaci a patos svého psaní, se Topol svěčuje: „[...] vypisují se z takového nějakého něčeho východoevropského“. Zda to znamená zároveň i vypisování se ze slovanského v sobě? Jaký je koneckonců patos Sestry? Totální popření slovanství? Rozmetání slovanské myšlenky nebo slovanského mýtu? Nebo ohlas Kollárova stesku nad vyhubeným slovanstvím a kollárovská aktivní víra v jeho vzkříšení? Snad se k zodpovězení těchto otázek máme dočkat některé nové knihy fenomenálního prozaika Topola, ve které popíše symboly a víru „globálních“ Čechů, integrovaných do sjednocené Evropy. A do té doby bychom mohli uvažovat, zda, řečeno s Kunderou, po únosu Evropy a únosu Západu nejsme nyní svědky únosu Slovanství – stejně nežádoucího a stejně těžce napravitelného. Skutečně musí Češi potlačit a popřít v sobě vše, co je spojeno se slovanskostí, aby si vrátili Evropu a Západ? Vylučuje středoevropskost slovanskost? Existují vůbec byt i širší objektivní kritéria příslušnosti k určité etnické či nad-etnické komunitě (nebo kritéria samotné existence takové komunity)?⁹ Zda není etnická příslušnost pouhou subjektivní, nebo pragmatickou kategorií, vyvolávanou k životu jen ve prospěch určitých politických zájmů? Je schopen jedinec či celý národ se ze své etnické příslušnosti vyvléct/vysvléct?¹⁰

Můžeme si pohrát s hypotézou, jak by asi vypadaly střední Evropa a Balkán dnes, nebýt v 19. století onoho „slovanského mýtu“, který byl, při vši své údajné škodlivosti, mystifikačnosti, utopičnosti, principiální pochybovačnosti a politické motivovanosti a manipulativnosti, jedním z hlavních pilířů, na kterých se udrželo národní vědomí a díky kterým přežilo. Přinejmenším my, slavisté, bychom asi nyní zkoumali mrtvé jazyky a mrtvé literatury a tato konference by se konala možná ve Vídni nebo třeba v Istanbulu.

JUNR Blagoevgrad – Ústav pro folklor Akademie věd Bulharské republiky, Bulharsko

9 O vágnosti a nespolehlivosti mnoha „tradičních“ kritérií slovanskosti viz Voisine-Jechová, H.: „Kulturní společenství Slovanů“. In: *Slavistika dnes. Kolektivní monografie*. Brno 2008, s. 197–206.

10 Je příznačné, že se čeští vědci v posledních letech zabývají aktivně „slovanskými“ otázkami. Uvedme aspoň několik reprezentativních prací: Hrodek, Dominik a kol.: *Slovanství ve středoevropském prostoru. Iluze, deziluze a realita*. Praha 2004; Marek Ďurčanský (ed.): *Slovanství a věda v 19. a 20. století*. Praha 2006; *Slavme slavně slávu slavových slavných. Slovanství a česká kultura 19. století*. Praha 2006.

„OHLAS PÍSNÍ ČESKÝCH“ V RUSKU DŘÍVE A DNES

DMITRIJ POLJAKOV – SERGEJ SKORVID

Tento příspěvek má být širším a „akademicky zobecňujícím“ rozvedením částečně stejnojmenné revue z pera Sergeje S. Skorwida, která nedávno vyšla tiskem v dvojročníce *Literatura ve světě – Svět v literatuře. 2006–2007*¹ a současně se ukázala na webu iLiteratura.cz, zde dokonce s ilustracemi, zato však s vynechanými odstavci a s pozoruhodně překrouceným názvem „Z Česku – z laskou“, aneb *Ohlas písní ruských v Česku* [sic!] *v letech 2006–2007*.² To první, před *aneb*, je „česká“ složka titulu knihy někdejšího trenéra fotbalového mužstva Zenit v Petrohradě Vlastimila Petržely,³ která spolu s četnými nehoráznostmi rusko-českými vedla pisatele přehledu k závěru, že na obou stranách tu bohužel máme sice různé, ale podobnou ledabylostí poznamenané stereotypy. A jako by to chtěli schválně potvrdit, pozměnili dále na webu záhlaví článku tak, aby odkazovalo k té nejznámější, učebnicové Čelakovského sbírce, i když to tam vůbec nedává smysl, a pan Radim Kopáč v anotaci dvojročenky na Portálu české literatury (se souhlasem autora umístěné také na iLiteratura.cz) shrnul: „Opakovaně skloňovaný kontakt, dotyk či dialog kultur se ale [...] podle Skorwida nekonal, a zatím ani nadále nebude možný; citovaný Ivan M. Jirous mu dává za pravdu [?!]: ‚Moskva se mi zdá jako dost hnusné město‘ [...].“⁴ Jakkoli to mluví už samo za sebe, uveďme přece věci na pravou míru. Nemyslíme si, že je Moskva až tak „hnusné město“, to se v interview pro ČTK uchýlil vůdce českého undergroundu k dnes běžně užívanému „žurnalistickému“ stereotypu, zatímco v jeho tvorbě se nejednou ozývá až okázalé rusofilství, což je zase „literární“ stereotyp staršího data, upomínající např. na „jediné světlo – matičku *Moskvu* ... vrahům našim na pokoření“ právě z Čelakovského *Ohlasu písní ruských*. Nám však půjde naopak o „ohlas písní českých“ v Rusku od 19. století podnes, přičemž se tato stať dvou autorů neomezí jen na rekapitulaci toho, co psal ve své revui Sergej S. Skorwid, polemizuje s Ivanem M. Jirousem.

I.

Jak vlastně už úvod dává dost zřetelně najevo, tento příspěvek není o recepci básnické sbírky slavného českého obrozence, byť také *Францъ Ладиславъ Челяковскій*, takto představovaný ruskému publiku v 19. a s měkkým *l* v příjmení až do poloviny 20. století, by mohl beze vší pochyby posloužit za příklad toho, jak bylo a částečně dodnes je vnímáno české dění ruskými očima. Vracíme-li se však do doby obrozenské, začít musíme od písní přece jenom starších,

1 Kitzler, P. (ed.): *Literatura ve světě – Svět v literatuře. 2006–2007*. Praha 2007.

2 Viz <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=22323>.

3 Петржела, Властимил: *Однажды в России, или Z Česku – z laskou*. Санкт-Петербург 2007.

4 Viz http://www.czlit.cz/main.php?pageid=48&news_id=1181, <http://iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=22505>.

ač zase ne o tolik, jak se to zdálo českým i ruským slavjanofilům v 19. století. Máme na mysli skladby z *Rukopisů královédvorského a zelenohorského*, které ještě v letech 1820–1821 vydal za sebou ve vlastním ruském překladu s podtitulem *Собрание лирико-эпических народных песенъ. Переводъ съ древнебогемскаго [sic!] подлинника* horlivý milovník slovanských starožitností, prezident Ruské akademie admirál Alexandr Šiškov.⁵ V předmluvě vyslovil vydavatel názor, že „jazyk onoho starobylého rukopisu jest téměř čistý jazyk náš“ a že přepsán do azbuky by byl ještě bližší ruštině „ve výslovnosti a dokonce v mluvnických pravidlech“. O padesát let později tento přepis také uskutečnil známý ruský slavista Alexandr Gilferding, který v předmluvě k českému oddílu sbírky *Poezija slavjan*, neboli – dobově přeloženo – *Básnictví Slovanův*, sestavené básníkem Nikolajem Gerbelem a publikované v roce 1871 v Petrohradě, citoval skladbu *Čestmír i Vlaslav* z RK takto:⁶

Přepis:

Взрадова се Воймиръ велевеле,
Взвола съ скалы гласемъ в лѣсѣхъ глuchнымъ:

Незьярьте се, бози, свему слугѣ,
Еж не пали обѣтъ в днешнѣхъ слунци.

Původní text:

Vzradova se Vojmír veleleve,
vzvola skály hlasem v lešě hlučným
[...]

Nezjařte (se) bozi svému služě,
ež nepálí oběť v dnešniem slunci!

V této pro něho zcela přirozeně slavjanofilské předmluvě charakterizoval Gilferding český národ jako západní předvoj Slovanstva, neustále se střetávající s germánským živlem, pročež také české básnictví nezvučí ani v nejmenším jako „zpěv ptačí“, nýbrž představuje od počátků poezii vzdoru. Následující obsáhlý výběr českých básní začíná duchovní hymnou údajně od Jana Husa; tu překladatel převážné většiny textů z této sbírky Nikolaj Berg převedl do ruštiny tak prosycené prvky církevní slovanštiny, že se to čte téměř jako pravoslavná modlitba. Ve skutečnosti jde o přibližné přebásnění nejspíš nějaké pozdní verze písně *Jezukriste, štědrý kněže* z druhé poloviny 14. století s vypuštěnými mariánskými strofami a dokonce se záměnou řeckého refrénu, srov.:

Jezukriste, štědrý kněže,
s uotcem, duchem jeden bože,
tvoje štědrost naše sbožie.
Kyrieleyson.⁷

Господи, Царю милосердый,
Со Отцемъ и съ Духомъ нашъ единый Боже!
Твое милосердые – наше достоянье,
По Твоей щедротѣ.⁸

Je až s podivem, proč se tu v úvodní noticce o životě a díle Jana Husa nepromítá – alespoň přímo ne – známý dobový názor ruských slavjanofilů, že Husovo učení zrcadlilo v rovině náboženské pradávnou protikladnost slovanského ducha k duchu západoevropskému a jevílo svědectví jakéhosi „pudového“ příklonu českého národa k pravoslaví, potlačenému od dob, kdy je zvěstovali západním Slovanům sv. Cyril a Metod. Náznak této představy je ovšem přítomen v předmluvě. Gilferding to formuluje dost neuhlazeně takto: „Hnutí známé jako *husitské* za-

5 Лаптева, Л. П.: „Краледворская и Зеленогорская рукописи и их оценка в России XIX и начала XX вв.“ *Sudia Slavica*, 21. Budapest 1975, s. 67–94. Citováno z http://kapija.narod.ru/Ethnoslavistics/lap_kraledv.htm

6 Гильфердинг, Александръ: „Чешская литература“. In: *Поезія славянъ*. Санкт-Петербург 1871, s. 329.

7 *Уѣборъ зъ чешскѣ литературы одъ роцѣткѣхъ ро добу Husovu*. Ed. Havránek, Bohuslav – Hrabák, Josef. Praha 1957, s. 421.

8 *Поезія славянъ*. Санкт-Петербург 1871, s. 338.

hrnovalo v sobě jak osvobození církve z okovů Říma, tak politickou revoluci, jež zbavila český národ převahy germanismu, který se postupně, průběhem 13. a 14. století, vstřebával do Čech s přispěním vlády a aristokracie a hrozil zde pohltit slovanský živel...“⁹

Dopředu je třeba říci, že takováto recepce díla Mistra Husa a husitství v dimenzích konfliktu národního či sociálně etnického (česko-německého), popř. také v kontextu zásadního rozkolu křesťanské církve (pravoslavně-katolického) přetrvává v Rusku namnoze až dosud. A nejen v Rusku, jak ukazuje zajímavá replika z ČR, resp. z Moravy, psaná v ruštině „moravské redakce“ (a proto podle Gilferdingovy metody snadno přepsatelná do „prapůvodní češtiny“), která byla zveřejněna – nikoliv náhodou! – na webové stránce jedné místní buňky komunistické strany RF.¹⁰

Po stručném exkursu do starodávné minulosti („Nu, nazad k historii!“), z něhož zvídáme, že Římané, toužící zbudovat amfiteátr nebo lázně, „strkali nos“ zvláště na Slovensko, že v 9. století Byzanc poskytla „moravincům“ privilej staroslověnské bohoslužby a používání cyrilice a že později kníže Václav „neměl moc rád vždy agresivní německé sousedy, proto vzal orientaci na slovanské kořeny“, je tu tato úvaha oživující úsilí Husovo a husitů, kteří s mistrovým odkazem „jako hospodáři naložili“ pod vedením Jana Žižky, což byl „jakýsi středověký maršál Žukov“:

„Ve světle umučení Mistra Jana Husa dlužno na tomto místě zdůraznit, že v poslední době vyvstává bolavá otázka, související s expanzí katolíků na východ. Katolíci se doslova hrnou na Ukrajinu a do Ruské federace, aby potlačili pravoslavné vědomí východních Slovanů. [...] Není divu, zvláště s ohledem na to, že katolíci mají obrovské peněžní prostředky – jsou nejbohatší ze všech světových církví. [...] Ještě štěstí, že český prezident Václav Klaus doslova nenávidí ty lakomé katolické čarodějníky, jinak ta sarančata nás všechny v Čechách sežerou.“

Vrátíme-li se teď ještě k *Básnictví Slovanů(v)* z 19. století, zjistíme, že na tom, jak jsou v ní uvedeni poměrně početní čeští básníci „nové doby“ tehdy známí (z nichž nyní už někteří tak široce známí nebudou), se vlastně také, byť jinak, projevuje pohlížení na ně prizmatem onoho střetu živlů slovansko-českého a německého. Počínajíce jejich jmény: každý, kdo byl Karel, se tu jmenuje *Карл*, každý František pak *Франц*, jako výše psaný *Челяковский*; na druhé straně zase ryze česká, ale i některá jiná jména různého původu dostala ruskou podobu, např. Václav je důsledně *Вячеслав* (ovšem třeba Hanka se tak rusky sám psal), Matěj je *Матей* a Josef je *Иосиф*... Takto se vytvářejí roztodivné hybridy jako *Карл Игнатий Маха*, zahrnující v druhé složce rusifikovanou variantu německého křestního jména Karla Hynka Máchy, a zvláště *Ян Герасимъ Воцель* za Jan Erazim Vocel, jehož učené jméno zaznívá v ruské obměně tak trochu „po mužicku“.

Takovéto tedy byly počátky dvojího ruského názoru na Čechy jednak jako na slovanské bratry, nacházející se v situaci (sociálně) etnického střetu s německým okolím či vůbec se západoevropským světem, jednak zase jako na součást tohoto světa, k němu přirozeně patřící, se jmény jako *Франц Ладислав* nebo *Карл Игнатий*, ale samozřejmě nejen tím... A v těchto na první pohled těžko se slučujících dimenzích je české kulturní dědictví i soudobé dění vnímáno v Rusku v podstatě podnes, i když zdaleka ne vždy v bezprostřední návaznosti na odkaz 19. století. Naopak, kontinuita zde byla na delší dobu přerušena: slavjanofilské překlady z české

9 Tamtéž, s. 331.

10 Viz <http://www.kprf.perm.ru/page.php?id=398>.

literární klenotnice upadly většinou v zapomnění, a když zvláště od padesátých let minulého století začala česká klasika v Sovětském svazu vycházet v masových nákladech, paradoxně v rámci propagandy úspěchů bratrského Československa, pořizovaly se překlady nové – také u děl, pojatých do svazku z roku 1871.

Z porovnání překladů v českém oddílu *Básnictví Slovanů(v)* s novými, obsaženými v prvním svazku trojdílné *Antologie české poezie* z roku 1959¹¹ (náklad 10 000 výtisků!), můžeme odvodit domněnku, že překlady z 19. století, pokud na ně brali sestavitelé v sovětské době vůbec ohled, připadaly nevyhovující z dvojího důvodu, jednak uměleckého – byly opravdu dost nepřesné a zhusta neobratné – a jednak ideologického: pro své starosvětské slavomilství zřejmě nezapadaly do zrevidované vize slovanské vzájemnosti na obnovené mocenské základně. Tuto poslední tezi lze potvrdit analýzou téže básně *Veliká panychida* z Čelakovského *Ohlasu písní ruských* v překladech Nikolaje Berga (1871) a Nikolaje Asejeva (1959). Berg má oproti originálnímu textu o pět řádků méně, mimo jiné jsou kupodivu vynechány řádky [Vy] *dobrého cara zástupcové!* a ... *za drahou obět vaších životův*, které Asejev velmi příznačně překládá takto: *Вы, оборона великой державы!* (tedy „vy obrano veliké mocnosti!“) a *За ваши жизни, что отданы в жертву*, což je parafráze rčení původu sice biblického, ale po druhé světové válce úplně vžitého v sovětské oslavné rétorice (zaznívá tu také tón ze staré ruské pohřební písně revolucionářů *Вы жертвою пали в борьбе роковой*, čili *Вы за обет padli jste v krutém boji*). Vůbec tam, kde Berg používá lexikálního prostředku povzneseného až patriarchálního, např. *za slavili jste panychidu* má *панихиду свершили великую, за ты поставили одно světlo* zase *мы одну вам свечу встлмь затеплили* atd., Asejev se spokojí se slovem neutrálním nebo s klisé, které se nejčastěji jeví jako sovětismus, srov. *Мы отслужили вам панихиду* a zvláště *Мы лишь одну вам свечу водрузили* (dosl. „vztyčili“ – obvykle o vlajce, což znovu připomíná slova o rudém praporu práce z písně *Смело, товарищи, в ногу*, čili *Vpřed směle soudruzi spějme*). Proč ale byla Moskva jako hořící svíce v roce 1812 „postavena“ (Čelakovský zde má rusismus, který ani Berg neopětuje) nebo, řečeno s Asejevem, „vztyčena“? Podle autora *вám synům milým на усмирение*, v překladu Bergově dosti přesně až dojemně *милым дѣтушкам на спокой души* „k upokojení duše“, u Asejeva však *вам, сыны дорогие, на утешенье* „na útěchu“. V závěru – *a vrahům našim на покое* – vystupují ovšem oba překladatelé pozoruhodně solidárně: *на диво, на страх* – *врагу лютому* (Berg), *врагам же нашим* – *на устрашение* (Asejev), čili „pro strach“, „pro zastrašení“!

Jedinou výjimku v takto přetrženém řetězu představoval, pokud je nám známo, Jan Amos Komenský. Poprvé byl v Rusku uveden volně zpracovaným *Světlem v obrazech* (dle latinské předlohy *Orbis visibilis*, nikoli *Orbis pictus*!) už v 18. století,¹² a to na titulním listě tisku z roku 1768 hned pod „patery jmény“: *Io. Amos Comenius*, *Иоанн Амосъ Коменій* a dále *Joh. Amos*, *Jean Amos* a *Giovanni Amosso*; v podrobné předmluvě k této učebnici pak je označen jen po německu *Иоганн Амосъ* a chválen jakožto „muž, jehož rady o rozumném ustanovení učilišť v mnoha krajích a královstvích jako v Moravě, Bohemii, Švédsku, Anglii a Nizozemí s nemalým nákladem vyžádány“. Tento „evropeizující“ či „germanistický“ postoj k odkazu Učitele národů dominoval v Rusku do poloviny 19. století; srov. charakteristiku v jedné stati ještě z roku 1866: „Comenius neb Komenský byl vlastně slovanského původu, pocházel z Moravy, a tudíž

11 *Антология чешской поэзии XIX–XX веков*. Москва 1959.

12 Podrobněji o vydání Komenského v Rusku viz Скорвид, С. С.: „Слово Я. А. Коменского в России: из истории перевода“. In: *Материалы международной научно-практической конференции „Наследие Яна Амоса Коменского в контексте проблем современного образования“*. Санкт-Петербург 2007, s. 113–122.

byl Čech. Ale protože Češi patřili v té době k Němcům jak kulturou, tak chodem historického života, rovněž Komenského dílo patří vcelku k pedagogice německé.¹³ Avšak současně zvláště v údobí mezi dvěma Komenského výročími – 200 let úmrtí (1870) a 300 let narození (1892) – vytvářela širší slavjanofilská veřejnost v Rusku úplně jiný přístup k českému učenci, jenž byl v celé řadě publikací příznačně, už v záhlaví, nazýván např. takto: *Pedagog nového křesťanského světa Slovan Amos Komenský* (1885) nebo *Ivan [sic!] Amos Komenský – velký slovanský pedagog* (1892).¹⁴ Pedagogické spisy tohoto velkého Slovana, které v Rusku od poloviny 19. do začátku 20. století vyšly, byly ostatně v sovětské době překládány a vydávány nově.

Také *Orbis sensualium pictus* paradoxně nikoli v dnes už téměř 250 let staré ruské verzi, ale v překladu z roku 1941 pod názvem *Мир чувственных вещей в картинках* (čili *Svět smyslových věcí v obrázcích*) „učaroval vůni zaslé civilizace humanismu a osvícenství“ současnému umělci Konstantinu Chuďakovovi tolik, že „nakonec se zrodila koncepce projektu, který je nejspíš možné označit za projekt 21. století.“ V první jeho fázi vytvářeli moderní výtvarníci a literáti vlastní variace na 150 syžetů z Komenského učebnice a v roce 1997 se v Muzeu A. S. Puškina v Moskvě odbyvala okázalá výstava s těmito jejich „smyslovými obrázky“ i texty. Z obrázků stojí za zmínku fotografie pytlek přikryté mrtvoly s vyčnívajícími bosými chodidly pod tělesem ústředního topení (Igor Makarevič na téma *Světnice s ložnicí*) nebo diptych: soudruh Trockij v buďonovce s rudou hvězdou a vpravo žena spící na železném lůžku (Kirill Mamonov na téma *Vnitřní částky domu*). Za příklad textu zase může dobře posloužit tato reflexe spisovatele Igora Klecha na téma *Rozbití korábu*: „Co si o tom mohl myslet nebo vědět [...] Komenský, pocházející z beznadějně suchozemské krajiny?“ Komenského *Labyrint světa* s *Vypsáním plavby* v kapitole IX pan Klech zřejmě nezná.

Ze slavjanofilských překladů Komenského prolomil „stěnu mlčení“, jakou byla veškerá tvorba tohoto druhu obehnaná v sovětské éře, jenom *Labyrint světa...*, přeložený Nikolajem Stěpanovem a poprvé vydaný v Petrohradě v roce 1904. O půl století později byl tento překlad přetištěn – ovšem částečně, právě jenom *Labyrint světa*, bez *Ráje srdce* – ve Vybraných pedagogických spisech J. A. Komenského (1955) a v plném znění až v dvoudílných Vybraných pedagogických spisech z roku 1982.¹⁵ Ostatně „slavjanofilská“ na tomto ruském *Labyrintu* byla jediné grafická úprava titulního listu prvního vydání a na překladu samotném naivní přeceňování příbuznosti češtiny (natož v případě Komenského češtiny starší) a ruštiny jako slovanských jazyků. To velmi často vedlo N. Stěpanova k tomu, že česká slova, slovní spojení a dokonce širší textové celky prakticky „přepisoval do azbuky“, proto se překlad hemží chybně užitými mezijazykovými homonymy, jež dávají v ruštině jiný, ba někdy až opačný smysl než v češtině. Některé případy jsou přímo do nebe volající, srov.:

13 Citováno z Лаптева, Л. П.: „Русская дореволюционная комениология“, *Folia Historica Bohemica* 15, 1991, s. 387.

14 Viz Ян Амос Коменский. Указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. 1772–1992. Сост. Н. Л. Глазкова. Москва 1995, s. 24, 26.

15 Коменский, Я. А.: *Избранные педагогические сочинения*. Москва 1955; Коменский, Я. А.: *Избранные педагогические сочинения в 2 т.* Москва 1982. Т. 1.

JAK	Překlad N. Stěpanova	Zpětně do češtiny
Milosrdenství Boží budiž pochváleno, kterýž i mně mé oči odevřel, abych [...] pokoje pak a <u>bezpečnosti mysli</u> jinde hledati se naučil	Да будет восхвалено милосердие божие, которое и мне открыло мои глаза, научив [...] не здесь искать покоя и <u>беспечности мысли</u> .	[...] ne zde hledat klid a <u>bezstarostnost</u> <u>myšlenky</u>
Než tento tuším uzdy <u>potřebovatí</u> bude.	Ну, в таком случае, мне кажется, можно <u>потребовать</u> узду для него.	Nu, v tomto případě, zdá se mi, lze <u>vyžádat</u> uzdu pro něho.
Hrad Štěstí, na němž <u>zvláštnější</u> lidé bydlí, bohatství tam, <u>rozkoši</u> a slávy <u>užívajíce</u> .	Замок счастья; в нем живут <u>более властные</u> люди, <u>приобретая</u> там богатства, <u>роскошь</u> и славу.	[...] na něm bydlí <u>panovačnější</u> lidé, <u>získávajíce</u> (?) tam bohatství, <u>přepych</u> a slávu.
[...] a že se všechněm <u>královny</u> naší poslušným dobře vésti může, porozumíš	[...] и поймешь, что <u>во всем можно вести</u> <u>себя послушным</u> нашей <u>королевне</u>	[...] a pochopíš, že je <u>možné chovat se ve</u> <u>všem jako poslušný</u> naší <u>králevičně</u>
všickni <u>třebas</u> mluvili, každý své	все говорили <u>о нужде</u> , каждый о своей	všichni mluvili <u>o potřebě</u> , каждý o své
I kupovali to od nich všickni, <u>výskajíce</u> a Smrti <u>trucujíce</u> .	И все, <u>остерегаясь и труся</u> смерти, покупали у них.	A všichni, <u>střežíce se</u> (?) a <u>bojíce</u> smrti, kupovali od nich.

Nicméně dlužno uznat, že překlad N. Stěpanova hrál v Rusku po celé století¹⁶ dosti poctivě úlohu průvodce po Komenského *Labyrintu světa*, byť mnohdy – podobně jako jeho poutníkovi Mámil – nasazoval čtenáři brýle „složené z Domnění a Zvyku“. Přitom z někdejšího slavjanofilského „domnění a zvyku“ na recepci jak Komenského, tak starší české literatury vůbec zůstávalo v sovětské éře jenom jedno, a to důraz na její „lidově demokratický“ charakter, což se může jevit jako dobová obměna jejího vnímání z hlediska (sociálně) etnického střetu v 19. století. V nové době se ovšem pozornost obrátila k poutníkům zcela jiným než hrdina *Labyrintu světa* (natož *Ráje srdce*), a tak není náhodou, že jako „výtvar obrovské, náročné, velmi vysoké a jemné české národní kultury, která dala lidu světového génia v J. A. Komenském“, jako dílo, v němž se projevila „celá dlouhá duchovní zkušenost českého národa, počínaje bitvou na Bílé hoře,“ a „všechna česká vnitřní nezávislost, která přenesla uzavřenou českou duši skrze zlobu a násilí do světlých dní socialismu,“ zhodnotila sovětská spisovatelka Marietta Šagiňanová¹⁷ v roce 1958 ... Haškův román o Švejkovi! Je to také jediný výtvar české literatury, který v Rusku během 20. století opravdu zdomácněl a zlidověl.

16 V novém překladu S. Skorvida vyšlo toto stěžejní Komenského literární dílo až na prahu 21. století, viz Коменский, Ян Амос: *Лабиринт света и Рай сердца*. Москва 2000.

17 Шагинян, Мариэтта: „Ярослав Гашек. К 75-летию со дня рождения“, *Известия* 1958, 4 мая, s. 4. Citováno z Pytlík, Radko: *Švejk dobývá svět*. Hradec Králové 1983, s. 92.

II.

O *Osudech dobrého vojáka Švejka* v Rusku se dá s mírnou nadsázkou říci, že toto nepochybně nejčtenější české literární dílo po dlouhá léta doslova utváří názor ruských čtenářů na českou literaturu a českou realitu vůbec.

Do Ruska pronikl Švejk poměrně dost záhy, což v té době nebylo tak docela obvyklé: první díl tohoto románu vyšel v Leningradě už v roce 1926. Tehdy byl ovšem sotva vnímán jako odraz *českého* ducha ve smyslu značně pozdější Šagiňanové formulace zdůrazňující vázanost Haškova románu na mnohověkovou českou duchovní tradici.

V roce 1926, deset let po ruských revolucích, v období vyhrocených sociálních konfliktů a krvavých kataklyzmat těsně před začátkem stalinovského „velkého obratu“, už dlouho nebyla aktuální někdejší vize všeslovanského bratrství ani víra v pateticky deklarovanou, ale spíš jen touženou spřízněnost slovanských duší. Všechna tato stará ideologická a citová klišé přestala platit a v nastalé realitě se už nestřetával slovanský živel se živlem německým, nýbrž nový socialistický svět se světem kapitalistickým. Ideál světové revoluce vnucoval společnosti opozice jiné: ne tak národní, jako třídní.

Hašek v této situaci přišel se svým románem dokonale vhod. Už samotná biografie tohoto spisovatele – pětiletý pobyt ve válečném a pak revolučním Rusku, ztotožnění se s idejemi socialismu, členství v komunistické straně, služba a dokonce velitelská hodnost v Rudé armádě, účast na vojenských akcích bolševiků – z něho činila „svého“ autora, soudruha a spolubojovníka.

Z tohoto zorného úhlu byla tehdy epopoj o Švejkovi charakterizována jako kniha, která „zachytila ve svých čtyřech dílech nicotnost a nesmyslnou krutost rakouského státního systému, stěží udržujícího pomocí byrokratismu rozpadající se sešívanou monarchii. Válka ještě výrazněji obnažila její sociální a národnostní rozpory, ještě zjevněji odhalila zlodějství úředníků, úplatkářství a sabotáž. Tu poslední využívaly jako prostředek zápasu potlačované národnosti v bývalé rakouské monarchii, zejména Češi.“¹⁸ Autor citovaného článku v Literární encyklopedii z roku 1929, literární kritik a překladatel Haškova románu z češtiny Michail Skačkov zdůrazňuje všeobecně antikapitalistické zaměření *Osudů dobrého vojáka Švejka*: „Buržoazie pocítila a po svém ocenila satirikem uštěďřované údery proti kapitalistickému státu a jeho fetišům. V Česko-Slovensku mají vojáci a žáci zakázáno tuto epopoj číst“, nicméně „nadaný sabotér“ Švejk se stal v této zemi „nejoblíbenějším hrdinou“.¹⁹ V SSSR se román o Švejkovi těšil stejně velké oblibě: poprvé přeložený a vydán po částech v letech 1926–28, byl hned nato vydán podruhé (1928–29) a potom potřetí (1931).

Projev dobového proletářského internacionalismu – ale také ve více ohledech zlou ironii osudu – můžeme shledat v tom, že první ruský překlad tohoto Haškova ryze českého veledíla nebyl pořízen z češtiny, ale z němčiny! Ze zdařilého německého překladu od G. Reinerové (Praha 1926) text převedl do ruštiny Herbert Sukkau (3. a 4. část ve spolupráci s manželkou Alisou Sukkauovou), a právě tento překlad začíná ruskou „anabází“ dobrého vojáka Švejka. Později se objevily překlady z češtiny od výše zmíněného Michaila Skačkova (pouze první díl) a od Petra Bogatyrjova (původně jen první dva díly, 1929–30). Překladatelé zřejmě nestačili

18 Скачков, М.: „Гашек Ярослав“. In: *Литературная энциклопедия*. Т. 2. Ред. коллегия: Беспалов, И. М. – Лебедев-Полянский, П. И. – Луначарский, А. В. и др, Москва 1929. Citováno z <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le2/le2-4134.htm>.

19 Tamtéž.

uspokojovat čtenářskou poptávku, proto se ve výlohách knihkupectví po nějaký čas vyskytovaly „hybridy“: třísešitové časopisecké vydání z roku 1930 obsahující překlady M. Skačkova (1. díl) a manželů Sukkauových (2. a 3. díl) a jednovazkové knižní vydání s překlady P. Bogatyryova a opět H. Sukkau (1934).²⁰

První z těchto publikací viděl při svém pobytu v Moskvě v roce 1931 český levicový výtvarník a publicista Adolf Hoffmeister, zmiňující v interview s teoretikem proletářské kultury Anatolijem Lunačarským „Horovu *Socialistickou naději* za výkladem a Švejka na pokračování v sešitovém vydání“. Na otázku, kdo z českých spisovatelů je v SSSR znám, odpověděl bývalý lidový komisař osvěty „velice málokdo a vůbec málo“, načež se rozhovořil o hrdinovi Haškova románu: „Švejk je ovšem vítězná figura vaší literatury. Je tu ohromně populární. Jako v commedia dell'arte stal se standardní typickou figurou v bolševických kabaretech. Kupletisti s nesmyslným jménem *Ruský Švejk* zpívají skoro v každém malém kabaretu. Počet jeho vydání neznám, ale je jistě nejrozšířenější z ruských knih, protože pronikl i do vesnic.“ Na závěr pak pro úplnost záběru Lunačarskij dodal: „Druhý známý váš autor je Karel Čapek. Je spíše populární mezi spisovateli než mezi čtenáři. [...] Ruku v ruce jde Karel Čapek s dobrým vojákem Švejkem světem.“²¹

V třicátých letech už ale v SSSR bylo po kabaretech, i těch bolševických. Původní nadšení pro světovou revoluci a proletářský internacionalismus nahrazovala stalinovská vize „výstavby socialismu v jedné jediné zemi“, vedoucí k izolaci, v sepětí se zásadou „zostřujícího se třídního boje“, jejíž vítězství způsobilo rozpoutání špionománie a represí. Za oběť tomuto obratu padli také ne sice přímo Švejk, ale VŠICHNI překladatelé Haškovy epopeje! Němec Herbert Sukkau, právník, po revoluci působící jako překladatel v redakci komunistického listu *Die Rote Zeitung* v Leningradě, byl po zatčení v roce 1935 propuštěn, po dvou letech však popraven.²² Michail Skačkov, levicový literát, ve dvacátých letech žijící v Praze, člen KSČ, byl zatčen hned po návratu do SSSR a v roce 1934 mu byl rozsudek smrti zastřelením za spolupráci s OGPU zmírněn na deset let vězení v táboře. Také učenec Petr Bogatyryov, od roku 1921 pobývajícím v Československu, zpočátku v diplomatických službách sovětského zastupitelství (první vydání jeho ještě neúplného překladu Haškova díla je opatřeno předmluvou V. Antonova-Ovsejenka, v letech 1924–28 šéfa sovětské mise v ČSR), člen Pražského lingvistického kroužku, byl v roce 1934 v rámci tzv. „případu slavistů“ nařčen – spolu s Nikolajem Trubeckým a Romanem Jakobsonem – z příslušnosti k vedení „zahraničního fašistického centra“.²³ V této situaci v letech 1936–37 bylo uskutečněno nové dvoudílné vydání románu o Švejkovi v znakově anonymním překladu pod redakcí a s úvodem polonisty V. G. Černobajeva (to už byl v roce 1937 také autor předmluvy k starší edici Antonov-Ovsejenko zatčen a brzy zastřelen).

20 Všechny bibliografické údaje viz Ярослав Гашик. *Указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. 1918–1997*. Сост. Н. Л. Глазкова. Москва 1999, s. 45–47.

21 Hoffmeister, Adolf: „O proletářském umění“ (Rozhovor s Anatolem Lunačarským). In: *Пиш как слышишь. Книга интервью*. Praha 1931, s. 237.

22 Viz Дичаров, З.: „Три-Зуккау-три.“ In: *Распятие. Писатели [Ленинграда] – жертвы политических репрессий*. Авт.-сост. З. Л. Дичаров. Вып. 2: *Могила без креста*. Санкт-Петербург 1994, s. 62–66.

23 O všech osobách, figurujících v „případě slavistů“, i o M. Skačkovovi, viz Робинсон, М. А. – Петровский, Д. П.: „Н. Н. Дурново и Н. С. Трубецкой: Проблема евразийства в контексте «дела славистов» (по материалам ОГПУ–НКВД)“, *Славяноведение*, 1992, č. 4; na internetu <http://www.ihst.ru/projects/sohist/papers/rob92s.htm>. Více o P. Bogatyryovovi aj. viz Ашнин, Ф. Д. – Алпатов, В. М.: „Дело славистов“. 30-е годы. Москва 1994, s. 70, s. 80.

Po tomto vydání nemohly *Osudy dobrého vojáka Švejka* dlouho vyjít, i když klatba uvalená na ty, kteří se tak či onak obírali slovanskými jazyky a slovanským světem vůbec, byla na sklonku třicátých let sňata a také P. Bogatyřov se v roce 1940 vrátil do SSSR a stal se dokonce profesorem moskevského Institutu filosofie, literatury a historie. Kladlo-li se v procesech z let 1933–34 slavistům, tedy na dálku i Bogatyřovovi, za vinu šíření idejí „rasové nadřazenosti a výjimečné budoucnosti Slovanů jako jednotného národa“, čili „národně fašistická panslavistická propaganda“,²⁴ pak koncem tohoto decennia, když se stále zjevněji schylovalo ke střetu SSSR s Německem, v němž mělo na obou stranách jít o nové rozdělení Evropy, začíná odmítnutá vize slovanské vzájemnosti, samozřejmě se změněnou náplní, Velkému slovanskému bratru opětně tanout na mysli. Ve dvouletí 1939–41, kdy SSSR podepsal a až přehnaně pečlivě plnil proslulý pakt Ribbentrop-Molotov, zůstával protiněmecký osten této vize ovšem utajen. Snad právě proto z literárních bohemic se v tomto údobí ukázalo dosti pozoruhodně nové přebásnění *Rukopisu královédvorského* z pera Ivana Novikova,²⁵ kdežto z Haška vycházely humoristické povídky, zvláště antiklerikální (také v starších překladech M. Skačkova).²⁶ Až po napadení Sovětského svazu Německem se znovu – a v nové tvářnosti – dokonale hodil Švejk: ten „šel k odvodu“ a byl „nasazen na frontě“ jako hrdina rozmanitých variací, tištěných i filmových, líčících jeho osudy tentokrát za druhé světové války.²⁷ Úplný P. Bogatyřovem dokončený překlad samotného Haškova díla pak vyšel teprve v roce 1956 a je od té doby podnes stále přetiskován.

Příčina fantastické dlouhodobé čtenářské oblíbenosti Švejka v Rusku zajisté netkví v nějaké ideologické či kulturní funkci románu, který byl v tomto ohledu vnímán velmi rozdílně (internacionálně antiburžoazní a antimilitární; protiněmecký a bojovný; později odraz bratrské české duše tušící od Bílé hory socialismus atd.). Naopak to, že Haškův text tyto různé výklady připouštěl a že celkově snad beze zření k nim byl a nadále zůstává tak populární, se vysvětluje autorem šťastně nalezenou archetypální, v prapočátcích ještě pohádkovou postavou dobráka a šibala, snaživce a lajdáka, moudrého blázna, a to všechno v jedné osobě. „Kompendium“ obecně lidských schopností a vlastností, pokladnice životních příběhů a lidového humoru, Švejk se v Rusku jeví jako hrdina jednak univerzální, celosvětový, jednak ryze český. Na tom nic neubírá skutečnost, že v překladu P. Bogatyřova má třeba už Švejkova posluhovačka jméno německé (v prvním vydání z roku 1956 ještě nepřechýlené *пани Мюллер*, později *Мюллерова*, to české by ale mělo být přepsáno *Миллерова*!) a také dalších nešvarů se v něm najde víc. Ostatně *пани Мюллер* vypadá docela jako *Францъ Ладиславъ Челяковскій* v *Бásnictví Slovanů(v)* z roku 1871; jinak ale starosvětský slavjanofilský obraz Čechů byl v Rusku během 20. století úplně zastřen Švejkem.

Od Švejka také u dnešního ruského vzdělance začíná (a často u něho končí) seznámení s českou literaturou, kulturou či zemí vůbec. Dá se říci, že v ruském povědomí postava Švejkova dosud symbolizuje Česko, ať už jde o jeho tradiční nazírání „lidově demokratické“, nebo nazírání intelektuální („evropeizující“?).

24 Viz <http://www.ihst.ru/projects/sohist/material/dela/slavist.htm>

25 *Новый мир*, 1939, č. 4.

26 *Ярослав Гашек. Указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. 1918–1997.* Сост. Н. Л. Глазкова. Москва 1999, s. 54.

27 Viz Никольский, С. В.: „Творчество Ярослава Гашека и Россия“. In: *Ярослав Гашек. Указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. 1918–1997.* Сост. Н. Л. Глазкова. Москва 1999, s. 11–12; na internetu <http://www.philology.ru/literature3/nikolsky-99.htm>.

To tradiční, třebaže současnou spotřební společností upravené „švejkovské“ vidění Česka odráží populární autor ruského internetu Alex Exler, vzpomínající na svou návštěvu v Praze na webové stránce <http://www.exler.ru/novels/praha1.htm>. Coby fanoušek Haškova díla, které prý touží přechít i v původním českém znění, nechává svého čtenáře kráčet v Švejkových šlépějích ne-li do Putimi, tak aspoň do hospody U Kalecha [sic!], kde „nad barom visel portret Franca Ferdinanda“ [sic!]. V tomto textu – a nejen v něm – to není jediný příklad zde přímo ostentativní ledabylosti ve vztahu k reáliím země, která je pisateli třeba i sympatická, ale je malá a zapadlá a její řeč se mu jeví jako znetvořená materština, srov. z Exlera: „ukázalo se, že ta věta zní česky skoro stejně jako rusky: „Šče piva“ [sic!], a tak se mi čeština začla hned líbit“. Naproti tomu ho však po haškovské „reklamě“ naprosto zklamaly knedlíky; ty popisuje velmi jízlivě v jiném textu, nazvaném *Zcestné poznámky o Čechách* (<http://www.exler.ru/novels/praha.htm>).

Podobného druhu drobností si všímá také publicista Petr Vajl v jinak intelektuálním cestopisném eseji z cyklu *Genius loci*, což je vlastně dvojesej s poněkud zveličujícím názvem *Pochod impéria* a daleko prostším podtitulem *Videň – Mahler, Praha – Hašek*.²⁸ „Pražsko-haškovská“ část tohoto dyptichu nese příznačný nadpis *Sólo pro knedlík*.

„Triumf literatury, ostuda kulinárie“ – takto, prakticky unisono s Exlerem, vystihuje Vajl rozpor mezi Haškovými chvalozpěvy na knedlíky a skutečností, jaká se mu zjevila. Nicméně uznává, že „švejkovský svět je ohromně půvabný a knedlíky tvoří jeho součást“. Tento půvab je podle Vajla založen na zdravém rozumu a projevuje se v útulnosti a domáckosti.

„Rozumný neartistní národ nebudí obdiv, nýbrž respekt. Existuje něco takového jako hyření umírněnosti?“ pozastavuje se Vajl nad povětšinou neokázalou pražskou architekturou, ale také obecněji nad českými dějinami, a pokračuje dost nepietně: „Dokonce socialismus měli Češi s lidskou tváří. I ta zvláštní pražská poprava od středověku až do 20. století je domácká, něco na způsob úklidu v bytě: defenestrace, vyhození z okna. Nynější Pražané tuto tradici udržují za cenu sebevražd – tak v roce 97 vypadl z okna vynikající spisovatel Bohumil Hrabal“ [!!!].

Ze zdravého rozumu a útulné domáckosti odvozuje Vajl rovněž českou „švejkovskou nezranitelnost“, odolnost vůči absurditě života, prý označované v češtině slůvkem „kafkárna“ [sic!], a pasivní rezistenci proti veškeré absurditě včetně té válečné: takto vykládá autor význam substantiva „švejkovina“. Tím dává publicista do protikladu Haška a Kafku jako ztělesnění německého světa, alespoň z literárního hlediska, a dále pokoj, vnitřní klid a zmíněnou domáckost na straně české jako „své“ – a válku či vůbec rozpínání impéria, ať je jakékoli, nebo ještě jinak řečeno tlak okolního světa jako „cizího“. Je si ovšem dobře vědom toho, že z hlediska „své“ domáckosti se českému člověku mohou jevit jako cizí rovněž „návštěvníci z velké slovanské země na východě: teď nemají za zády tanky, nýbrž banky. Ruština se spojuje se širokým gestem, s tlustou peněženkou. Jsou zapomenuti ponížení a chudí turisté a vybavují se dny, kdy byl host z Ruska na Azurovém pobřeží, v Paříži nebo v Carlsbadu nejvelkorysejší a nejhýřivější,“ oddává se esejista nostalgii a po výčtu „ruských stop“ v Karlových Varech – Gogol, Turgeněv, Petr I., ale také oněhdy oblíbený hotel Politbyra KSSS – uzavírá: „Vždycky expanze... Ostatně vyjet si do Prahy mercedesem je rozhodně lepší než v tanku.“ Přesto však v očích Petra Vajla zdrojem české „domáckosti“ zcela neoblomně zůstává slovanskost. Ta je ve velké míře vnímána prizmatem jazyka, „příbuzného od Cyrila a Metoda“ [?], a tak se autor eseje věnuje se zálibou slovanské etymologii, z níž vyvozuje někdy dalekosáhlé úsudky, např.: „Všiml si někdo, kde je

28 Вайль, Петр: „Марш империи. Вена – Малер, Прага – Гашек“, *Иностранная литература*, 1998, č. 8.

U Kalicha? Na bojišti. Což znamená „na jatkách“ [?]. Válečná jatka jsou pak u Haška spojena s mocnářstvím, přesněji s jeho německou součástí.“

Jindy si dělá Petr Vajl naopak legraci z notoricky známých česko-ruských homonym nebo „skládaček“ z útržků současné češtiny a někdy vystudované slovanské historicko-srovnávací jazykovědy, srov.:

V Praze русский видит плакаты “Позор!” и покаянно кивает, пока ему, опозоренному и замордованному, не объяснят, что это “Внимание!”. Но обман продолжается: “черствы́е potraviny” оборачиваются “свежими продуктами”, “вонявка” – “духами”. Есть прямые насмешки: “салат из окурков” (огурцов). Есть праславянский детский лепет: летадло, плавидло, возидло – воздушный, водный и наземный транспорт. Сохранился звательный падеж, и весело слышать, как перекликаются продавщицы с ударением на последний слог: “Ленко! Верушко!” Имя моей соседки – мечта либерального экономиста: Маркета Поспишилова.

Есть образцы социально-политической мудрости: “семья” по-чешски – “родина”, a “родина” – “власть”.

Jak vyplývá ze srovnání, popularizující (až vulgarizující) „zcestné poznámky“ Alexe Exlera a vážně laděný „pochod impéria“ od Petra Vajla se vyznačují společným základem. Je to v podstatě nová podoba dávného, od slavjanofilů zděděného názoru na Čechy jako na „své mezi cizími“, tedy slovanské bratry Evropany, čímž se rozumí, že nejsou tak úplně do důsledků ani dost bratrští, ani dost evropští. Nedostatek „bratrskosti“ může zajisté dráždit, a to nejen ty nejzaslepenější nástupce ideologické slavjanofilské či mladší „lidově demokratické“ tradice, ale zdá se, že na druhé straně teď vzniká z trosek těchto tradic nově se rodící trend vnímání a pozitivní prezentace Česka zrovna pod vinětou „zčásti svého“ útulného zákoutí Evropy nebo vůbec světa. Přitom je třeba říci, že tato evropská nebo světová složka vystupuje na obrazu české skutečnosti do popředí a „poptávka“ po ní je větší než po složce vlastně české. Platí to také v souvislosti s literaturou.

„Čilé styky mezi Ruskem a Čechami s rozpadem bratrské jednoty socialistických zemí samozřejmě poněkud ustaly,“ hodnotí přítomný stav ve sféře literárních vztahů Alena Machoninová v recenzi antologie české poezie druhé poloviny 20. století, která vyšla v Moskvě v roce 2005 v řadě označené rusko-„česky“ *Из века в век / Z věku na věk* [sic!], a pokračuje, dovolávajíc se týchž jmen, která uvedl ještě Anatolij Lunačarskij ve výše citovaném rozhovoru z roku 1931: výsledkem dosavadních styků „je beztak jen to, že si většina ruských čtenářů pod českou literaturou představí Jaroslava Gaška či Karla Čapeka“.²⁹

Ano, takto: Gašek, Gaška... V Moskvě, Petrohradě a jinde v Rusku jsou dokonce ulice Jaroslava Gaška, a Češi navštěvující ruskou metropoli se často smějí, že mají vyslovovat Jaroslava Gaška, nikoliv Haška, nebo Juliusa Fučíka místo Julia Fučíka. Rusové v Praze se zase smějí pro ně zábavné výslovnosti Í Pě Pavlova, nemluvě o Ípáku. Ale zamyslíme-li se nad tím vážně, uznáme, že také názvy ulic, náměstí nebo i stanic metra či třeba obchodů, „české“ v Rusku a naopak, vlastně odrážejí kontakt dvou kultur. V Rusku jsou to názvy zděděné z komunistické éry, většinou zachované. V Moskvě vzala za své pouze příliš ideologická ulice Gottwalda (hned naproti Fučíkově); ta od roku 1994 nese jméno Alexandra Čajanova, ekonoma snícího

29 Tato recenze pod názvem *Slované všech národů, spojte se!* byla poprvé zveřejněna v kulturním týdeníku A2, 2005 č. 2; na internetu <http://www.tydenika2.cz/archiv/2005/5/slovane-vsech-narodu-spojite-se>; později se ukázala také na webu <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=18569>.

o „zemi rolnické utopie“ a popraveného za stalinských represí v zlověstném roce 1937. Jinak je dodnes v Moskvě stanice metra Pražská, jejíž výstavba ve vrcholných letech „rozvinutého socialismu“, tedy stagnace, měla dát výraz ideologii „bratrství socialistických zemí“; ta tady, na rozdíl od stanice Moskevská v Praze, nikomu nevadí. Ovšem v lidovém povědomí daleko lepším ztělesněním opravdového přátelství, nikoliv oficiální *družby*, byly a zčásti zůstaly obchody jako Budapešť, Jadran, polská Wanda a také Vlasta – „zboží z Československa“. Pro srovnání uvedme současnou reklamu obchodu tohoto jména, který je v Moskvě dosud: *Boutique Vlasta pracuje s anglickou značkou French Connection!* Na druhé straně velice pozoruhodný je text na internetu objevené zprávy odjinud než z metropole: *Nový sociální obchod Vlasta se otevře dnes v Barnaulu. Méně majetní občané si zde budou moci koupit zboží se slevou 7%.*

Všechny tyto detaily vytvářející obraz české kultury a vůbec republiky v Rusku představují, jak patrně, pouhé symboly, ne-li stereotypy, navíc z minulosti. Co však dnes?

A. Machoninová dále rozebírá dvě předmluvy k silnému šestisetstránkovému svazku, do něhož bylo zařazeno až 94 moderních českých básníků. Ta první, od překladatele Vjačeslava Kuprijanova, podle recenzentky „ukazuje, že antologie české poezie má vlastně jen přispět k posílení a udržení slovanské vzájemnosti násilně přervané vpádem dravého kapitalismu a individualismu“. V té druhé prohlašují sestavitelé sbírky Dalibor Dobiaš a Sergej Glovjuk, že „česká literatura začíná v podstatě národním obrozením a snahou vymanit se zpod německého jha“, ale „v daleko větší míře se pak věnují vlivům ze zahraničí“.³⁰ V edici *Z věku na věk* se pokračuje, „z roku na rok“ – vždy ke Dni slovanského písemnictví a kultury 24. května (v pravoslavi je to den oslavy sv. Cyrila a Metoda) – vyjde nová sbírka, pokaždé s úvodem o poezii Slovanů obecně, od slovenské antologie z roku 2006 z pera S. Glovjuka, v němž o české zemi a české poezii píše autor toto: „Čechy vždy byly rušnou evropskou křižovatkou, kde se přetínaly kulturní vlivy a náboženské tradice. Přicházeli a odcházeli dobyvatelé. Otevřená všem vlivům, česká poezie nicméně zůstala svérázná a originální. Je dokonce, řekl bych, spíše introvertní, soběstačná a ironická. Je to urbanistická poezie ne zvuku, ale kresby...“³¹ Tato charakteristika, úhrnem vzato, naprosto souhlasí s úvahami P. Vajla o Praze – „švejkovsky nezranitelné, všechno stravující a nezbořené“, která „navrstvovala jednu epochu na druhou“ a „přestála zkoušky nejen slohů, ale i režimů bez úrazu“. Že pak při vši otevřenosti přece jenom introvertní česká poezie je podle S. Glovjuka *po slovansku* svérázná, vysvítá z výčtu jmen „básníků ne zvuku, ale kresby“, mezi nimiž se mihne např. Aljona [sic!] Nádvorníková. Jejich kresby se pokoušeli překladatelé, kteří se na probírané antologii podíleli, mnohdy i dokreslit, např. takto:³²

Ivan Wernisch,
Když zhaslo slunce

[...] hulilo se z lip,
pod kterejma se pálily
nějaký hadry a nějaký kosti.

Překlad O. Maleviče

Курились липы: тряпки,
всякий хлам
под ними жгли. Мы тоже ведь
курили.
Мы сплетничали, играли
в кости...

Zpětně do češtiny

Kouřilo se z lip: hadry
a všelijaké krámy
pod nimi pálili. I my
jsme přece kouřili.
Říkali jsme si drby,
hráli v kostky.

30 Tamtéž..

31 Citováno z Glovjuk, С. Н.: „Современная поэзия славянских народов“. In: *Из века в век. Словенская поэзия: Стихотворения*. Москва 2008, s. 10.

32 *Из века в век. Словенская поэзия: Стихотворения*. Москва 2005, s. 279.

Postmoderně eklektické – s důrazem hlavně na evropskou či světovou složku, zároveň s tím však docela v duchu představy „malýalenáš“ – je také velmi často uvádění české prózy. Z té je v současném Rusku nejvíc čten a ctěn Milan Kundera, ovšem spíš jako francouzský autor, takže někteří vzdělanci dokonce vyslovují jeho jméno s přízvukem na poslední slabice. Ale co literáti, které by ruští čtenáři identifikovali jako české?

V tomto ohledu si zaslouží pozornost prozaická sbírka nesoucí dost podivný název *Miloš Forman. Černý Petr. Povídky současných českých spisovatelů*. Na internetu tuto petrohradskou publikaci z roku 2001 doporučovala čtenářům webová dopisovatelka Xenie Gukovská.³³ Její rozbor začíná gigantickou dedukcí: „Obyvatelé impérií trpí často gigantomanií. Také my máme obrovskou zemi [...] proto na literaturu národů, sídlících na menším území, se díváme otecky shovívavě. České povídky? To je něco z dětství: ‚pohádky národů světa‘...“ Oceňme s autorkou recenze výborný reklamní trik vydavatelů s využitím jména Miloše Formana, který je v Rusku vnímán spíš jako Američan, tvůrce filmů *Přelet nad kukačím hnízdem*, *Ragtime* aj., a poukažme na tradiční „lidově demokratický“ podtitul, po sovětsku jednotvárný a navíc zavádějící. Kromě Formana a jeho spoluautora Jaroslava Papouška se scénářem filmu *Černý Petr* z počátku šedesátých let „současnou“ českou prózu v knize zastupuje ještě roku 1973 zemřelý Ota Pavel se *Smrtí krásných srnců* (1971), dále Ludvík Vaculík s *Morčaty* (1970), Josef Škvorecký s *Prima sezónou* (1975), Bohumil Hrabal se čtyřmi povídkami opět ze šedesátých let a dalších pět autorů, vesměs starších. „Němčině knížka stojí za přečtení. Ty povídky jsou přece dobré,“ radí Xenie Gukovská a pozastavuje se podrobněji u Hrabala, jehož povídky jí připadaly „nejkouzelnější, nejvíc české“, zvláště u *Pábitelů*. Za tento Hrabalův neologismus je ve sbírce slovo *Чудилы* (Podivíni), ale recenzentka je informovaná, že to znamená něco víc.

„– Jak se ruský jmenují lidé, kteří milují život, i když je hrozný? Kteří, i když je moc zle, stejně se radují? – zeptal se mě známý Čech.

No tak, pomyslela jsem si, asi idioti.

Tito podivní těžko přeložitelní lidé žijí jako všichni zle, ale radují se jak idioti.“

Načež Xenie Gukovská shrnuje – a touto citací uzavřeme náš článek také my:

„Malá útulná země ve středu Evropy, kam se každý rád vydá, aby si odpočinul a nechal se unést jejími krásami. A literatura je jí rovna.“

Moskevská státní univerzita M. V. Lomonosova a Ruská státní humanitní univerzita, Rusko

33 Гукoвская, Ксения: „Черный Петр. Рассказы и повести современных чешских писателей. Академический проект, 2001.“ [реп.] На интернету <http://literatura.prag.ru/Czernii%20Petr.htm>.

КОММУНИСТ

Официальный сайт Пермского краевого комитета КПРФ
614000, Пермь, ул. Советская, 51. т. (342) 210-33-63



Вход
Регистрация
Забыли пароль ?

Главная
ПРЕСС-ЦЕНТР
Наша ГАЗЕТА

Культпросвет > Статьи и творчество > 28 сентября -
День чешской государственности

Автор : Вацлав / Дата : 29-09-2005 17:45



О ПАРТИИ
Ссылки
Культпросвет
Рейтинг
Статистика

ФОРУМ

SKM-RF.ru
Комсомо́л
32
рейтинг персон сайтов
mail.ru
РЕЙТИНГ
Spig
84134
121
693
34.7
140
83
Hot/og
155977
100
Я \$8000 170
качество сайта
560

Чтобы посвятить вас, уважаемых посетителей графы "Новости из Чехии", попробую срезать не такой уж тонкий пласт истории чешских краёв. В былые времена здесь жили кельты, позже их потеснили германские племена. Периодически сюда совались и римляне - ну очень хотелось им и тут построить свой амфитеатр или баню. Правда, те римляне совали свой нос скорее на территории современной Словакии. В 4-м веке здесь появилось племя славян. Кочевали они по лесам вокруг Карпат до тех пор, пока не разделились на западных, южных и восточных. Южные славяне ушли к Адриатике, восточные осели по Днепру, а западные и ныне здесь. В 9-м веке местные князья создали Великую Моравскую империю. Впрочем, восточная треть Чехии называется до сих пор - Моравия. Сам я уроженец Моравии (живу я на самом востоке ЧР, при словацкой границе), значит, могу смело утверждать, что люди в Моравии своим характером ближе к словакам чем чехам, особенно это верно в восточной половине при словацких границах. Ну, назад к истории. Правителем этого древнего славянского государства стал Моймир I. Продолжая его политику, следующий руководитель Великой Моравии, Ростислав в 9-м веке пригласил из Константинополя двух знакомых лиц - Кирилла и Мефодия. Благодаря их трудам Византия вскоре предоставила моравинцам (т. е. жителям Моравии) привилегию богослужения на старославянском языке и использования кириллицы. Волею судеб независимая моравская церковь была утверждена не из Константинополя, а из Рима. Даже в те давние времена, в конце 9 века на славянские земли чехов мощным клином вошла немецкая раса. Их агрессивное отношение к чехам всегда решающим, часто и патологическим образом сказывалось на протяжении всего второго тысячелетия. Немцы часто над чехами установили свой порядок и контроль.

Следует историческая справка. В Чешской респ. 28 сентября государственный праздник (нерабочий день). В календаре написано, что 28 сентября День чешской государственности, святой Вацлав. Великий правитель и основоположник чешской государственности - князь святой Вацлав I (родился примерно в 907 г., с 924 г. князь чешский, 28 сентября 929 г. был убит в Старой Болеславе, откуда увезли его останки 4 марта 932 г. в Прагу). Князь Вацлав был очень образованным основоположником первого чешского государства, одновременно должно на этом месте подчеркнуть, что Вацлав I не очень любил агрессивных всегда немецких соседей, потому он взял ориентир на славянские корни. Его убили по приказу собственного младшего брата Болеслава I, чтобы занять место убитого брата Вацлава I. Эта история ужасна тоже тем, что убиты или изгнаны были по приказу брата Болеслава I не только все священники Вацлава I, а тоже вся его свита. С конца X века в Чехии как и в римско-немецкой империи считали князя Вацлава I угодником. Вацлава I почитали тоже в других странах (в XI веке в Польше и в России). Пока мне известно, его упоминают до сих пор как князя чешского - и в русском православном календаре.

Webová stránka Permského krajského výboru KS RF s úvodem do českých dějin od Václava z Východní Moravy.



Kirill Mamonov. Variace na téma *Vnitřní částky domu z Komenského Světa v obrazech* (1997)



Obálka knihy *Miloš Forman. Černý Petr. Povídky současných českých spisovatelů* (Petrohrad 2001)

POSTMODERNÍ VARIACE V ROZMARNÝCH MORALITÁCH MILOŠE URBANA

VLADIMÍR NOVOTNÝ

Pokud by se současný literární kritik a historik pokusil alespoň v hutné zkratce, neboli pouze několika málo záměrně lapidárními charakteristikami co nejvýstižněji přiblížit dosavadní, prozatím (teprve nebo již) desetiletou prozaickou dráhu (eventuálně veškerou knižní produkci) postmoderního spisovatele a překladatele Miloše Urbana (*1967), talentovaného nejprve mladšího a nyní již středogeneračního prozaika, s největší pravděpodobností by se ve svých hodnotících závěrech nevyhnul základnímu, obecně platnému konstatování, že autorovy texty jsou vysloveně prostoupeny nebo dokonce prodchnuty nejrůznějšími žánrovými, stylovými nebo tematickými aluzemi, citacemi, variacemi, případně i rozličnými vypravěčskými postupy z nadvlády aluzivnosti a variantnosti přímo vycházejícími.

Z tohoto tvrzení pak bezprostředně vyplývá hypotetický verdikt, o nějž se můžeme opřít i po zevrubnější analýze, zdůrazňující bytostnou sounáležitost spisovatelových textů s postmoderní poetikou a estetikou, jakož i alternativa, že právě prozaické knížky Miloše Urbana ztělesňují a reprezentují jednu výraznou estetickou variantu novější české postmoderní prózy, že Urban je ryzím postmoderním literátem se všemi vypravěčskými atributy, které si spojujeme s postmoderní literární tvorbou, opírající se o princip variantnosti a zejména o vědomí podobné, mnohdy emblematické variantnosti při vyprávění určené dějové linie. Zřetelným podhoubím takové elementární a emblematické variantnosti Urbanových příběhů a vůbec jeho svěbytného způsobu vyprávění pak bývá reflektování obecných kulturních modelů a konkrétních kulturních vrstev, a to jak v jejich vzájemném kontaktu, tak, přičemž k tomu dochází nejednou i souběžně, v jejich vzájemném konfliktu.

Za další, neméně adekvátní rezultat či důsledek zmíněného spisovatelova soustavného inklinování k specifické variantnosti jeho psaní coby autora určujícího narativního principu, můžeme označit Urbanovu cílevědomou tendenci k parafrázování, resp. parodování, čili tendenci, která rovněž vychází v první řadě z premisy rozmanitého variování daných či dosavadních kulturních forem a s nimi spjatých literárních konvencí. Tyto kulturní formy a tyto literární konvence posléze v autorových starších i novějších textech představují jejich osobitého společného jmenovatele a působí v kontextu literárního díla právě jako zmíněné tvůrčí podhoubí, které může – v kontextu čtenářova vnímání celého příběhu, tj. příběhu jako celku – sugerovat dojem významového sjednocení díla.

Právě s ohledem na závažnost, již spisovatel přiznává pouhé možnosti stejně jako vlastní rovině významového sjednocení díla, se přitom Miloš Urban k literárním tradicím, demonstrováním nebo mnohem častěji více či méně zakamuflovaným v jeho vyprávěních, přihlašuje svým způsobem skoro transparentně: potvrzuje to ostatně i nejnovější Urbanův povídkový

soubor *Mrtvý holky* (Argo, Praha 2007). Nikoli náhodou v *Mrtvých holkách*, v knize, která má podtitul „10 divných povídek“, prozaik své příběhy dedikuje jednak klasikům, kupříkladu Edgaru Allanu Poeovi a zároveň i Karlu Jaromíru Erbenovi, jejichž vypravěčské tradice se tak dovolává, anebo, v témže souboru, jeden svůj hororový text (*Tò strašný kouzlo podzimu*) interpretačně charakterizuje přímo jako „variaci na Raimiho, Cavea a Eichendorffa“.

V některých syžetových situacích se ale Urban tuto svou evidentní, zcela záměrně vytvářenou variantnost autorského vyprávění snaží demonstrovat v poněkud zastřenější nebo alespoň méně transparentnější podobě, a proto vytváří svérázné variace o poznání více kamuflované a zakamuflované – jako třeba v hororové novele *Michaela* (2004), koncipované zejména v intencích někdejších brutálních moralit markýze de Sade. Podobné směřování k „variantním“ reflexím jednotlivých kontaktů a konfliktů homogenních i heterogenních kultur, typizovaných kulturních modelů a standardních, do určité míry normalizovaných literárních typů, se v průběhu uvedených deseti let autorovy beletristické činnosti stalo jedním ze základních leitmotivů celého Urbanova literárního díla.

Umělcův soustavný zájem o různorodé a především zřetelně flexibilní kontakty tohoto „blízkého“ i „neblízkého“ druhu mívá v jeho knížkách vesměs odlišné intence; spisovatel například neváhá v rozmezí celého spektra vypravěčských rovin reflektovat i konflikty „mravné“ středověké kultury s „nemravnou“ kulturou 20. století. Nejzřetelněji Miloš Urban demonstroval tuto svou tendenci (která je mu opět pouze jednou z možných variant, v tomto případě „moralizátorskou“ variantou) již ve svém *Sedmikostelí* (1999), v knize mající podtitul „gotický román“, neboli v první próze, při jejímž uveřejnění Urban upustil od varianty „mystifikace“ a vydal ji pod svým vlastním jménem.

Jenže právě tato tendence, neboli dominantní variantnost autorova způsobu vyprávění, jeho nepřetržité vytváření vynalézavých žánrových a stylových variací, záměrné stejně jako nahodilé, nezáměrné, může být spjato s problémem, zda vůbec lze u Urbana hovořit o nějakém významovém celku, o celostním uměleckém myšlení, zda toto směřování k variantnosti nepředstavuje v prvé řadě určitou nevyhraněnou skutečnost literárního díla, významově otevřenou, zároveň však existující jakoby s rizikem ztráty vlastního smyslu vyprávění. Tímto problémem, spjatým především s erbovním Urbanovým principem variantnosti (v kontextu kontaktů a konfliktů kultur jako literárních modelů) je inspirativní se důkladněji zabývat, stále přitom majíce na mysli postmoderní koncepčnost spisovatelových próz.

Když se Jan Mukařovský v jedné své starší estetické studii z roku 1943 (vydané ovšem až mnohem později, po dvou desetiletích) zabýval problémem, který pokládal za velice podstatný pro pochopení smyslu literárního textu, totiž problémem tzv. soudržnosti uměleckého díla a možnostmi významového sjednocení jeho složek, nově v této souvislosti vytyčil kategorii „nezáměrnosti“. Vycházel přitom ze základní představy o „imanentní dynamičnosti“ literárního textu, načež konstatoval, že dojem uvedené nezáměrnosti, neboli určitého nesouladu mezi mírou původního autorova záměru a povahou následující čtenářské recepce vzniká u vnímatele zejména v těch případech, kdy „úsílí o shrnutí celého artefaktu uměleckého v jediný a jednotný smysl ztroskotává“.¹

1 Mukařovský, J.: „Záměrnost a nezáměrnost v umění“. In: *Studie z estetiky*. Praha 1966, s. 107. – Zde i dále viz též Jankovič, M.: „Dílo jako sebezpřesahující dění“. In: *V průsečíku pobledů. Sborník k 75. narozeninám Aleše Hamana*. České Budějovice 2007, s. 9.

Významný soudobý literární vědec Milan Jankovič v jednom svém novějším pojednání charakterizuje toto badatelské stanovisko – z hlediska tradiční estetické reflexe – jako sice velice neobvyklý přístup,² nicméně právě toto stanovisko či právě tento přístup již tehdy umožnil Mukařovskému rozpoznat ve vnitřních antagonismech struktury konkrétního uměleckého díla nejenom permanentní napětí, určité dynamické pnutí mezi jeho jednotlivými významovými vrstvami, ale také zmíněný fenomén „nezáměrnosti“. Právě tento fenomén Jan Mukařovský vzápětí ve své úvaze poněkud obrazně přirovnává k „trhlině, která vždy znovu vniká do umění“, přičemž prozíravě vyzdvihuje skutečnost, že v literárních textech při veškerém rozmanitém typu vnímání existují nebo se vyskytují „významy nahodile se družící k dílu zásluhou toho, co je v jeho výstavbě nezáměrné“.³ Podobná promyšlená „nezáměrnost“ se po desetiletích zrcadlí i v textech Miloše Urbana, obzvláště v jejich mozaikovitosti, resp. v pocitu jakéhosi narativního konglomerátu.

Podle Milana Jankoviče však tato nezáměrnost, postulovaná před více než půl stoletím Janem Mukařovským, nevyplývá z toho, že se vnímateli zdá, že není textu literárnímu schopen porozumět, resp. v tom, že si nevíme rady s tím, jak tuto skutečnost, daný fakt našeho nechápání či neporozumění lze začlenit do celku. Proto má Jankovič za to, že fenomén nezáměrnosti odráží skutečnost, že v uměleckém díle musí zůstat prostor pro záhadnost. Pro takovou záhadnost, která pak – slovy estetiky Emila Volka – „uvádí v pohyb vědomé i podvědomé tendence vnímatelovy“.⁴ Zdánlivá nezáměrnost, jakýsi zvláštní typ generativní mohutnosti literární výpovědi, posléze Jankovičovi vyznívá „nejen jako dodatkový, ale jako samostatný významný pól uměleckého díla, totiž jako jeho *otevřenost vůči nevymezitelnému*“. Dílo se potom vnímatelům může zdát být též „rozpjatým prostorem shod i neshod mezi složkami“, čili prostorem způsobilým k tomu, aby umělecké dílo „v napětí mezi nimi sdělovalo i tuto zkušenost“.⁵

Zesnulý filosof a estetik Zdeněk Mathauser naopak interpretuje tuto zkušenost, spojenou s metodou „nezáměrnosti“ či s přítomností „nezáměrnosti“ v literárním textu, v první řadě jako jeden z projevů negativity konstruktivního znaku moderního umění. V podobných negativních vymezeních novodobého uměleckého díla rozpoznává badatel v první řadě „gesto určité nenaplněnosti“ a připomíná pojem „prázdná transcendence“, jak byl tento rozpoznávací znak moderny nazván v polovině 20. století.⁶ Milan Jankovič v polemice s tímto tvrzením konstatuje, že „v možném ztroskotání vnímatelova úsilí o významové sjednocení“ definoval Mathauser „jistou modelovou situaci, v níž se objevuje [...] *potřeba smyslu*, který v nezáměrném vzdoruje, uniká samozřejmosti a zautomatizování“, přičemž se v této poloze textu vrací „to, co nedošlo naplnění“. Nikoli náhodou potom může nastat situace, kdy právě tváří v tvář tomuto fenoménu uměleckého díla jsme Jankovičovými slovy „možná blíže vlastnímu poslání umění než tam, kde už bezpečně rozpoznáváme cíl a pravidla jeho nekončících her“.⁷

Jestliže i v kontextu nynější postmoderní prózy uvažujeme o kontaktech kulturních tradic nebo o konfliktech opírajících se zvláště o vědomí odlišných, leč nejednou také totožných tradic a kánonů, můžeme či musíme brát na jedné straně ohled na sám fakt čtenářova subjektivního výběru (odehrávajícího se ovšem více či méně v autorově nebo vypravěčově režii) a na

2 Jankovič, M., c. d.

3 Tamtéž.

4 Volek, E.: *Znak – funkce – hodnota*. Praha – Litomyšl 2004, s. 100.

5 Jankovič, M., c. d., s. 11.

6 Mathauser, Z.: „Pražská škola, její ‚věc‘ a její umělecké ‚dílo-věc‘“, *Tvar* 17, 2006, č. 17, s. 13.

7 Jankovič, M., c. d., s. 11.

jeho hledání symbolů a významů existujících nebo se teprve vytvářejících v rámci literárního textu. A na straně zase zpravidla druhé akceptujeme či respektujeme celou množinu rozličných jazykových a estetických norem, mnohokrát zašifrovaných nebo dešifrovaných kódů daného vyprávění, jejichž prostřednictvím nebo vysloveně i jejichž přičiněním se konkrétní literární text, kupříkladu právě takto kontaktně nebo takhle konfliktně temperovaný, posléze může, jak soudí Milan Jankovič v uvedené stati, nabýt charakteru nějakého „stávajícího se významu“.

To znamená, že zvláště současné literární dílo (taktéž vzhledem nebo kvůli své „nezáměrnosti“ a s tou související určitou „nerozluštitelností“), využívaje živých nebo životaschopných kulturních aluzí a citací, může potenciálně zapůsobit na čtenářovy smysly též jako svébytná „živoucí metafora“, jako nějaké uhrančivé a nestárnoucí poselství – a to zejména v těch případech, kdy do strukturální „nezáměrnosti“ textu proniká (což se přihází u Miloše Urbana v důsledku zcela racionálního autorského záměru) nějaký málo odhadnutelný prvek, element, který zřetelně proměňuje nebo pozměňuje vnitřní kontext četby. Tento prvek, který svou vahou vtiskuje ricoeurovskému „času vyprávění“ dimenzi mnohotvárného autorského poselství nebo nabízí celé spektrum emocionálních, nezřídka i nemálo neuralgických sdělení.⁸

Pozoruhodným příkladem uvedené „nezáměrnosti“, uskutečňované ponejvíce ve strukturování literárního textu, tedy jedním obecným užitím takové kategorie, při jejímž uplatňování nutno počítat s nejrůznějšími a mnohotvárnými aspekty univerzální nepředvídatelnosti, neodhadnutelnosti, všudypřítomné iracionality a vůbec umělecké transcendence v širokém smyslu, jsou ty knihy, ve kterých v rozličných aspektech dominuje postmoderní poetika. To znamená především prozaická díla korespondující s dosavadní tvorbou Miloše Urbana, v nichž se ve značné frekvenci dílčích variant a ve velké emocionální intenzitě využívá aluzí, citací, parodií, parafrází. Čili takové knihy nebo takové literární texty postmoderního ražení, v nichž býváme svědky (nebo čtenáři) nejrůznějších prozaických variací, žánrových variant, stylových, resp. jazykových kombinací, literární práce, a přesto jsou tato díla – zejména vzhledem ke své bytostné variantnosti – nositelem či nositeli významotvorného pohybu.

Podobná postmoderní tvůrčí díla, k nimž náleží i valná většina doposud vydaných prozaických knih Urbanových, jsou příkladem literární výpovědi, kde významová energie daného sdělení může otvírat nové prostory pro další hodnotové či sémantické souvislosti. Zároveň v textech tohoto druhu a ražení dochází k imanentnímu prolínání různých kontextů literární kultury a tradic, případně se v té či oné míře prostupují všestrannými podněty z jiných literárních kultur. Tím se v podobně variantně zaměřených postmoderních dílech sice velice výrazně a zřetelně zvyšuje sama možnost literární komunikace, současně se ale jako by bezesbýtku eliminuje existenciálně závažná rovina daného sdělení. Jako kdybychom totiž mohli spatřovat podobné významy díla (v případě Urbanových knih zejména v prózách *Stín katedrály* či *Santiniho jazyk*) pouze v procesu jejich postupného nebo nenadálého „vyvstávání z prázdna“, z jakéhosi „spodního okraje“ literárního textu, jako by se právě v těchto typicky postmoderních intencích dostavovala nebo eventuálně mohla dostavovat již v naší klasické literární vědě zformulovaná „otevřenost vůči nevymezitelnému“.⁹

Především tento pojem, použitý Milanem Jankovičem v citované stati při jeho konstruktivním reflektování některých dílčích tezí Emila Volka (týkajících se zmíněné „otevřenosti vůči nevymezitelnému“), by se mohl stát účinným interpretačním klíčem k novodobé evropské lite-

8 Zde všude viz Jankovič, M., c. d., zvláště s. 17.

9 Jankovič, M., c. d., s. 15.

ratuře postmoderní povahy a v českém kontextu zvláště k postmoderním prozaickým knihám Miloše Urbana, tj. k prózám autora, pro nějž je symptomatická orientace na rozličné kulturní tradice, jakož i pojetí uměleckého textu coby permanentní žánrové a stylové variace. Zároveň je ale pro tohoto spisovatele bytostné zaměření na nepřetržitou, do struktury textu hluboko vtělenou žánrovou a stylovou vnitřní konfliktnost prozaického tvaru *sui generis*.

Ranou či dosavadní tvorbu Urbanovu si tudíž můžeme – s nepatrnou interpretační nadšázkou – představit jako kompaktní pásmo jednotlivých textových variací, jako soubor „variantních“ knižních textů, v nichž se to jenom hemží významy nahodile se družícími k tomu či onomu dílu. Můžeme ji však chápat i jako zdánlivě velice různorodá prozaická vyprávění, kde dochází ke hře se žánrovými a stylovými postupy obvykle bezmála v transparentní podobě, kde se osvědčené vnímání struktury nebo znaku dostává do pohybu, kde proto nastává dění o sobě, a to potom tvoří základ výrazné vnitřní dynamičnosti navenek často tragikomických či tragigroteskních, pokaždé však až lehkovážně parodicky koncipovaných Urbanových postmoderních textů. Tento styl samozřejmě ovlivňuje či přímo vytváří osobitou idiosynkrii literárního textu a tím pádem se zcela logicky, jak praví Lubomír Doležel ve svých úvahách o identitě literárního díla, právě v textových variacích Miloše Urbana, ztělesňujících poetiku a estetiku postmoderny, „nejeví jako náhodná sbírka izolovaných, lokálních rysů, ale jako fundamentální organizující síla fungující v textu“.¹⁰

Především tíhnutí k permanentnímu vytváření postmoderních variací určitých kanonických způsobů vyprávění a v souvztáznosti s tímto směřováním i jejich žánrových modifikací posléze charakterizuje, použijeme-li známého termínu Umberta Eca, specifický Urbanův „estetický ideolekt“. Jde tedy v jeho díle o princip, který se stává obecným pravidlem, dominujícím v dosavadním celku autorovy tvorby. Jeho soustavné zacílení na postmoderní žánrové a stylové varianty – v obecném kontextu též vzájemných kontaktů i parodicky přetavovaných konfliktů kulturních modelů – se může označit i jako „osobní styl“ daného spisovatele, v tomto případě postmodernisty Miloše Urbana. Takto vnímaný ideolekt – v pojetí Umberta Eca – nepochybně ztělesňuje ve spisovatelových knihách „realizaci nových kódových možností, kterou uskutečňuje jeden jediný mluvčí“, resp. je možné tento ideolekt charakterizovat jako „sémiotickou enklávu“, která se může též stát estetickou normou, přijatelnou i pro jiné autorské typy *a naturely*.¹¹

Variantní, resp. z principu variantnosti vycházející postmoderní prózy Miloše Urbana jsou proto i příkladem osobitého uplatňování různých možností kontaktnosti a konfliktnosti kulturních modelů a literárních postupů, neboli takových možností, které se opírají o určitou záměrnou „nezáměrnost“ ve způsobu vyprávění, o atmosféru určitého žánrového a stylového tajemství, nedořečenost, o dominantní postavení tajemství vyplývajícího z orientace na variantnost vlastního vyprávění. Čili o takovou permanentní variantnost, která má charakter rovněž svébytné a osobité transcendence, která je základem „variantnosti“ vyprávění. Nikoli náhodou Milan Jankovič právě v této souvislosti hovoří o „skrytém, v tvořivosti samé přítomném rozměru nezáměrného“¹²; a Jindřich Chalupecký v rozjímání o psychologii literární

10 Doležel, L.: *Identita literárního díla*. Brno – Praha, 2004, s. 15–16. Doležel dále připomíná, že „literární styl je uspořádaná množina globálních pravidelností textury“.

11 Eco, U.: *Teorie sémiotiky*. Brno 2004, s. 304.

12 Jankovič, M., c. d., s. 13.

tvorby a o transcenci v umění tuto problematiku výstižně definuje sentencí, že „umělec je jenom nástrojem něčeho, co je více než on sám, totiž více než to, co může vědět“.¹³

Pedagogická fakulta Západočeské univerzity v Plzni

¹³ Chalupecký, J.: „Umění a transcedence“, *Revolver Revue* č. 45, 2001, s. 15.

KONFLIKT GOTICKÉ KULTURY A KULTURY DVACÁTÉHO STOLETÍ V *SEDMIKOSTELÍ* MILOŠE URBANA

TOMÁŠ KAVÁLEK

Když uvažujeme o slově konflikt jako zásadním prvku prózy Miloše Urbana, musíme si uvědomit, co tímto pojmem myslíme. Konflikt je pro nás střet dvou či více stran, názorů, směrů, kultur, náboženství apod., který obvykle vyústí v nějaké řešení, v nějaké rozpletení a uzavření onoho setkání dvou protichůdných sil. Konflikt může být bez následků. Mnohem častěji se věci těžko vrací zpět do doby před konfliktem. A tak je to i v próze Miloše Urbana.

Nyní před námi stojí tyto otázky: O jaký konflikt se jedná v Urbanově *Sedmikostelí*? Je opravdu tento střet tak zásadním motivem Urbanovy prózy? Je-li, tedy, co ho vyvolalo? Nuže „[...] i na vás musí přejít má nejistota, úzkost a strach. Jsou nezbytné na dosažení poznání. Mě se ho dostalo, a pokud jste z těch, kdo po něm baží, v bludišti stop se držte v mých stopách.“ (s. 182) Tak zní návod Květoslava Švacha – hlavní postavy prózy – jak dojít k jádru a rozpletení onoho konfliktu. Pokud jsme definovali konflikt jako střet dvou protichůdných tendencí, musíme zjistit, o které tendence (strany) se jedná a kdo či co se na té které straně nachází.

Již od prvních řádků je jasné, že zásadní úlohu v tomto konfliktu bude mít čas (uplývající a přitom neustále se vracející díky paměti, v tomto případě paměti míst). Neboť se dozvídáme, že: „Mejkap nových fasád ani šperky rychlých vozů nezastřely pravdu holou jako stromy na Karlově náměstí: rok starý, století staré, milenium přestárlé.“ (s. 13) To dozajista souvisí s končícím tisíciletím (první vydání *Sedmikostelí* je z roku 1999) a nutností bilancovat. A posléze je tu touha něco změnit, tedy je nutné znovu omládnout. Úlohu času se pokusíme vnímat z pozice Květoslava, který v románu prochází iniciací a zároveň se stává osou onoho konfliktu, aby nakonec sám zjistil, oč v tomto vnitřním sváru jde a jaký smysl v něm má jeho postava.

Květoslav Švach „miluje“ minulost. Je to pro něho jediný prostor, kam se může skrýt před dnešním shonem a neporozuměním. Minulost znamená v Květoslavově podání iluzi dokonalého světa, který již neexistuje. Pro Květoslava je velmi stresující nedostatek řádu ve společnosti, která ho obklopuje, velké množství možností, jež člověka jemu podobného, plachého, podivínského, snivého a milujícího historii a pevný řád spíše svazují. „Většinu času jsem ztratil činností po výsosti neakademickou: sněním o časech před příchodem novověku, kdy člověk měl ve společnosti přidělené pevné místo, a to tam, kde se narodil, všechnu zodpovědnost a směr svého života přenechával lennímu pánu, panovníkovi a Bohu a hleděl si toho, aby se vyvaroval hříchu.“ (s. 61)

Minulostí, kterou má Květoslav na mysli, je středověk. Středověk před husitskými válkami. Středověk, jehož vrcholem byla vláda Karla IV. Imponuje mu i jiná minulost. Například devatenácté století. Strany konfliktu se v průběhu vyprávění vyostřují a blíže specifikují a pevně

rozdělení se dozvíme až v závěrečné části románu v době seznámení s Bratrstvem Božího těla.

Čtenář již od prvních stránek, kde je zmíněna Záhirova vražda, tuší, že půjde o konflikt dobový (tedy střet různých období, časů, kultur). Na jedné straně sporu bude stát současnost, tedy kultura dvacátého století, a na straně druhé minulost, lépe řečeno kultura gotická. O gotice, která je zásadní pro konflikt v této próze, se budeme dozvídat postupně a ostrou hranici, respektive vymezení dobových a prostorových hranic, gotické kultury se dozvíme až s definicí sedmikostelí.

Nyní je nasnadě vyjmenovat a pokusit se zhruba popsat jednotlivé strany konfliktu z různých úhlů pohledu a dobrat se tak možné interpretace textu samého.

PROSTORY HISTORICKÉ

Prostory vstupující do příběhu v něm mají svou úlohu. Jednak jsou to prostory vytvořené ve dvacátém století, o kterých se zmíníme níže, a pak jsou to prostory historické. Ty se postupem času tříbí, až vzniká ucelenost onoho okruhu středověké gotiky zosobněného sedmi kostely Nového Města postavenými za doby Karla IV.

Prvním historickým prostorem v příběhu je hrad Bezděz, kam spolu s otcem zajíždí malý K. na výlet. Jedná se o první místo Květoslavova vidění. Historická místa v sobě mají „skrytou paměť“ (Daniela Hodrová by spíše hovořila o textu místa, viz *Citlivé město*), kterou však obvykle nelze jen tak dešifrovat. Autor tento problém jejího odhalování vyřešil personifikovaným přepisovatelem paměti místa právě v podobě postavy Květoslava. Ostatně Bezděz je prostorem silně nasyceným odkazy k minulosti, neboť toto místo ve své paměti kromě středověkých událostí obsahuje také období devatenáctého století v podobě Máchovy tvorby, čehož autor plně využívá k různým intertextovým odkazům.

Zásadními historickými prostory jsou místa v Praze, kam se Květoslav přesouvá ke studiu na filozofické fakultě. Svá oblíbená místa Květoslav specifikuje do oblasti Nového Města, kde pátrá po *místech s pamětí*. Ta mu totiž opět dovolí nahlédnout do idealizované minulosti, po které tolik touží. Výběr daného místa specifikuje a zdůvodňuje následovně: „Místům vyhrazeným v bedekrech jsem se spíše vyhýbal, Malou Stranu a Staré Město jsem přenechal turistům a zaměřil se především na Karlovo Nové Město.“ (s. 57) Novoměstské budovy, které Květoslava zajímají, jsou především místy sakrálními: kostely, kláštery. Mezi místa profánní s historickou pamětí Květoslav řadí pouze Novoměstskou radnici: „Na Novém Městě jsou všechny církevní budovy staré, a všechny světské budovy nové, radnice je výjimka potvrzující pravidlo.“ (s. 63)

Tyto prostory mají pro Květoslava několik významů. Především je to jejich jedinečnost a nezaměnitelnost, což pro budovy dvacátého století obvykle neplatí. Právě tyto budovy vytvářejí specifičnost Prahy. „[...] zatímco staré budovy, křehké a zranitelné sběratelské kousky, mají obrovskou hodnotu a dělají Prahu Prahou, budovy stářím sotva přesahující sto let jsou průmyslově vytvořené předměty denní spotřeby a mohou stejně tak stát v Chrudimi nebo v Ústí nad Labem, všude stejně rozlehlé, stejně pohodlné, stejně neplodné.“

Dále je to prostor úniku od nepříjemné současnosti k idealizované minulosti. Tedy od chaosu k řádu. Od nevkusy ke kráse. Květoslav sám později odsuzuje i budovy, které byly postavené v období po vrcholící gotice. Odmítá baroko, renesanci a především dobu husitskou. Odmítání jiných historických období slouží nejspíše k zachování sevřenosti příběhu, kde jde o gotickou čistotu, a Gmünd, hlavní zastávce návratu ke gotice, je nazván gotickým puristou.

Zajímavé je, že budovy před-gotické, často odkazující ještě k pohanské minulosti, jsou v próze přijímány vesměs kladně.

Zajímavou otázkou, týkající se jednotlivých kostelů v románu, je jejich sakrální charakter, který je obvykle zpochybněn právě dobou dvacátého století. Jediným knězem, se kterým se setkáváme, je otec Florian, který však po násilném přepadení nemůže mluvit. Prostory kostelů jsou vyprázdněné. Víra a přesah k Bohu je spojován s řádem středověku a přijímáním daností, které tento věk nabízel. „[...] Apolinářská ulička byla prázdná a tichá. Farníci také žádni, kostel byl zavřený kvůli opravám“ (s. 17) Kostely se v textu stávají kulisami několika vražd, které jsou typické pro gotický román. Román Urbanův na rozdíl od běžného gotického románu minulých století není antiklerikální. (srov. Peňás: 22) Sakrální prostory, jako místa s historickou pamětí, několikrát přesahují i do období pohanského. Příkladem nám může být zmiňovaná rotunda svatého Longina.

Hlavními gotickými budovami, které zastupují středověkou kulturu, je sedm kostelů na Novém městě, jež vymezují prostor příběhu. Sem patří kostel svatého Apolináře, kostel svaté Kateřiny (respektive její věž), kostel slupské Panny Marie, Emauzský klášter, kostel svatého Štěpána, kostel svatých Panny Marie a Karla Velikého na Karlově.

PROSTORY SOUČASNÉ

V Urbanově próze se o věcech, prostorách a lidech spojených s dvacátým stoletím většinou mluví s negativní konotací. Prostory vybírané Květoslavem k reflexi vztahující se k dvacátému století jsou nevzhledné. Jsou to většinou budovy z betonu či železa, což jsou typické materiály současné architektury. Také jsou obvykle stavěny do kontrastu k esteticky „výraznějším“ historickým budovám, jež stojí opodál.

Budovy spojené s dvacátým stoletím jsou odsuzovány z několika důvodů. Jednak je to jejich nevzhlednost v kontrastu s budovami historickými. Jako například funkcionalistická školka naproti kostelu svatého Apolináře, o níž mluví Květoslav s ironií, jež je jedním z hlavních aspektů této prózy i Květoslavova přístupu ke dvacátému století. „A co? Ta špatná stavba, která se sem nehodí? Anebo instituce, která v ní přebývá? Nejdřív Jedová chýše a nechvalně proslulé vraždy v blízkém okolí, a po demolici, hle jaké osvětlení, mateřská škola. Duch místa se tak snadno nezničí.“ (s. 17)

Další podstatný rys je spjatost prostoru dvacátého století s jeho funkcí, která je u těchto staveb primárním cílem. Ostatně funkcionalismus, směr, jenž má tento vztah v názvu, je nejvíc zatracovaným architektonickým směrem, o němž se v knize mluví. „Myšlenka funkcionalismu – ten zhoubný počinek dvacátého století –, jež po mnoho desítek let potlačuje individualitu lidského jedince a jeho habitatu.“ (s. 178) Funkce těchto míst pak slouží především zisku „člověka dvacátého století“, jenž má nedostatek „pokory“. S touto situací souvisí chybějící „vertikální rozměr“ prostoru, které ovládlo dvacáté století, příkladem zmiňovaným Gmündem při provázení K. Prahou je Václavské náměstí, dřívější Koňský trh. „Architekti dvacátého století neznají pokoru a jsou za to trestáni impotencí. Ale když jsem mluvil o vertikále, měl jsem na mysli něco jiného. Jak vidíte, Václavák je nudle dlouhá tři čtvrtě kilometru, a musím jí přiznat, že plní aspoň úlohu řecké agory. Ale jak je možné, že nemá jediný kostel?“ (s. 89) Vertikální rozměr je zde míněn ve směru duchovním. Ostatně vertikálnost budov, které zastíňují právě místa s duchovním přesahem, je klíčová v konfliktu kultur, který je v příběhu sveden.

Dalším důvodem k ztracení prostoru dvacátého století v románu je kontrast s původním místem a následná výčitka směrem k bourání a stavění nového. Příkladem mohou být nádherné Libušiny zahrady, které dnes slouží jako volejbalové hřiště. Nejvíce je ve spojení s tímto důvodem problematizována skutečnost z přelomu devatenáctého a dvacátého století v podobě asanace. „Před sto dvaceti lety byli lidé chytřejší než dnes. Nedá se to bohužel říci o radních: to byli stejní zabeďnenci jako ti dnešní, právě tehdy začali zvažovat asanaci Židovského města.“ (s. 105). A proto je také Gmündem zmiňován dům u Pekelských, který asanaci podlehl. „Náš domov byl srovnán se zemí, na jeho místě vyrostl bachratý činžák, zcela odporující duchu středověkého města.“ (s. 91)

Pro dvacáté století používá autor mnohé symboly jen vzdáleně související s architekturou, které rozvádějí jeho negativní vztah k dvacátému století. Příklad můžeme hledat v materiálu; například beton, který zavalí středověké kobky na Karlově náměstí, aby se zamezilo zvětšování díry směřující do středověkého prostoru. Dalším příkladem může být nepovedený vztah Květoslavovy matky a otce, který také dává za vinu dvacátému století (s. 23); dále pak uspěchaná rána, tváře dvacátého století, faleš dvacátého století... Mohly bychom sem počítat i spřízněnost postavy Pendelmanové s komunistickým režimem. Ten je totiž jedním z hlavních nositelů nechtěných architektonických výtvorů dvacátého století a Pendelmanová je za to ostatně bratrstvem Božího hrobu „po zásluze“ potrestána.

Po definování prostorů obou stran konfliktu kultur Urbanova románu můžeme vyjádřit jednotlivá syntagmata, která tvoří napětí důležité pro střet dobových míst a budov, v němž hraje hlavní úlohu architektura: Gotika – dvacáté století, duchovnost – funkčnost, pokora – egoismus a lhostejnost, řád – chaos, paměť – nepaměť, jedinečnost – průmyslovost, kámen – beton, pomalost – spěch, mládí (v překvapivě obráceném významu směřujícím k minulosti) – stárí, vysoké – nízké...

PERSONIFIKOVANÉ NAPĚTÍ A KONFLIKT KULTUR

Toto napětí prostorů zobrazených v Urbanově próze se příběhem samo o sobě nestává. Může však v sobě mít příběh skrytý, který autor po svém odhalil a rozvedl. Urban k vyjádření konfliktu vytvořil postavy, které patří k jednotlivým stranám konfliktu.

Gotická kultura je zastoupena především členy Bratrstva Božího těla: Matyášem Gmündem (se jménem složeným z přízvisek středověkých stavitelů), Raymondem Prunslíkem, Rozetou, učitelem historie Netřeskem či patologem Trugem...

Kulturu dvacátého století zastupují postavy novodobých architektů, jako jsou Řehoř, Barnabáš a Záhir. Do této skupiny osob dvacátého století patří také inženýrka Pendelmanová (úřednice pozemkového úřadu) a policista Junek (kariérista a člověk spjatý s komunistickým režimem). A v neposlední řadě dva mladí výtržníci, kteří tvrdě zaplatili za své sprejerství.

Mezi oběma stranami stojí Květoslav Švach, jehož nerozhodnost a uzavřenost zapříčiněná několika komplexy, spolu s jeho zázračnou schopností, ho vrhá do středu připraveného příběhu a vytváří z něho jakýsi jazýček na vahách. Jeho v jistém smyslu nucený příklon ke gotice v epilogu rozhodne příběh v její prospěch (nebo snad ne?), čímž se ještě hlouběji oddálí literární text od „skutečností“ a autor tak nenechá čtenáře na pochybách, že jde o postmoderní hru s mnoha variacemi na různá témata, náměty a dříve napsané texty.

Opravdu Urbanovi o něco takového jde? Je mu možné v něčem „věřit“? Může literární konflikt gotiky a kultury dvacátého století, výše popsaný, být tak striktní a jasně vyhocený?

ZÁVĚR

Mám za to, že v postmoderní hře Miloše Urbana směřuje idealizace středověkých časů ke zdůraznění chyb kultury (či ne-kultury) dvacátého století. Nedostatky dvacátého století souvisí především s urbanizačním konceptem města Prahy a s pražskou architekturou. Napětí mezi jednotlivými budovami z různých dob, které jsou často situovány velmi necitlivě vůči okolním prostorům, nenechá člověka putujícího Prahou na pochybách, že je cosi špatného v myšlení lidí zodpovídajících za tyto prohřešky. Tento konflikt je, jak se domnívám, jeden z hlavních motivů Urbanovy prózy.

Může jít o jakousi paralelu k podobným protestům a kritikám, se stejným tématem, které však probíhaly v jiné době. Podpořením této myšlenky je odkaz k hnutí o sto let „mladšímu“ *Za záchranu staré Prahy*, které spoluzakládal v roce 1900 Vilém Mrštík.

Ostatně odkazů k jeho knize *Bestia triumphans* najdeme v Urbanově próze víc než dost. „Praha byla krásnější než Řím.“ (s. 165) – „[...] krásné harmonické linie, jimiž je Praha bohatší nade všechna města evropská, ano i nad Řím [...]“ (Mrštík: 1); „Naše neúcta k tvořivosti předků je strašná a doplatíme na ni. Nejlépe se učíme umění bořit [...]“.“ (s. 165)

Urbanova výše citovaná narážka na inteligenci radních v době asanace si je s o něco uctivější narážkou Mrštíkovou v mnohém podobná: „Dobrá její pověst je už bezmála holým snem, tak že Praha už dnes platí ve své reprezentaci za jedno z nejzpozdilejších, inteligencí nejubožeji nadaných měst.“ (Mrštík, V., 2000, s. 2)

Mrštík jmenuje viníky a slibuje jim trest: „Těžce se provinili a zle budou trestáni ti, kteří mlčeli, ačkoliv váhu svého slova znali, jak teprve ti, kteří se osvědčili přímými viníky a škůdci [...]“.“ (Mrštík, V., 2000, s. 14) Kdežto Urban si je může dovolit ve svém románovém světě krutě potrestat, což ovšem dělá s velikou libostí a teatrálností sobě vlastní.

Je třeba říci, že Miloš Urban je skvělý vypravěč a stylista, což v *Sedmikostelí* dokazuje mírou vrchovatou. Nevím, je-li tento můj koncept dostatečně vypovídající a podložený. Co si však s určitostí dovoluji tvrdit, je skutečnost, že konflikt jednotlivých míst (kultur) je jedním z hlavních motivů této Urbanovy prózy. Ostatně kontrast mezi současným a minulým prostorem je důležitým motivem i dalších próz Miloše Urbana (viz např. *Hastrman* či *Santiniho jazyk*).

LITERATURA

URBAN M.: *Sedmikostelí*. Praha 2001.

URBAN, M.: *Hastrman*. Praha 2001.

URBAN, M.: *Santiniho jazyk*. Praha 2005

PEŇÁŠ, J. „Pomsta gotické duše“, *Respekt* 11, 2000, č. 1–2.

MRŠTÍK, V.: *Bestia triumphans*. Praha 2000.

HODROVÁ, D.: *Citlivé město*. Praha 2006.

Z PRAHY AŽ NA MALTU

VELKÉ DĚJINY PRIZMATEM IKON POPULÁRNÍ KULTURY

EVA FORMÁNKOVÁ

„Divadlo je magický prostor, kde se fantazie a drb stává reálností a reálnost zase naopak, štěstí je vrtkavá věc“¹

Adina Mandlová, Vlasta Burian, E. F. Burian, Lev Sergejevič Teremin – to jsou ústřední postavy série her vznikajících v posledních pěti letech (*Adina, Hvězdy nad Baltimore, E. F. B. – kladivo na divadlo, Teremin*). Dala podnět k jejich vzniku kulatá výročí protagonistů či divadel, s nimiž byli spjati? Vznikají jen mechanicky? Či jsou důsledkem hledání velkých témat, dramatických konfliktů a postav? Z jakých zdrojů vycházejí?

Na první pohled jde o hry životopisné, nepřehlédnutelné jsou však rysy her modelových. Snadno lze formulovat jejich společné téma – výjimečný jedinec kontra průměrná společnost, a to vše v těžké historické době, kontroverzním 20. století. Osudy zdánlivě výjimečné, talentem, společenským postavením, do značné míry však typické – člověk ve víru dějin, v soukolí dějinných paradoxů.

Vraťme se k jejich žánrovému základu, k formě životopisných her. Úskalí životopisných, faktografických her velmi přesně pojmenoval Martin Velíšek v časopise *Svět a divadlo* v roce 2004,² aby je téměř doslovně naplnil o dva roky později jako dramaturg *Adiny*. Obecnou potíží životopisných her je, podle Velíška, prostý fakt, že vyžadují ve zvýšené míře faktografii, která se ze své podstaty vzpírá dramatickému zpracování. Neopomenutelný je problém sdělnosti. Nezbytná je vždy rozvaha, nakolik je nutné sdělovat realie, fakta ze života postav, s čímž úzce souvisí potřeba zabydlet hru skutečnými postavami, a to i vedlejšími či okrajovými. Jednoduše řečeno: udělat vše podle pravdy. Pod přehráší faktů už často nezůstává prostor pro hlubší charakteristiku, prokreslení postavy. Otvírá se prostor pro typizaci, z postav se stávají schémata obalená citáty. Vlasta Burian i Adina Mandlová jsou tak spíš objektem než subjektem hry, dramata vypovídají více o nich než skrze ně. Podívejme se obecněji na hlavní postavy, objekty (či lze-li to tak říct, témata) životopisných her. Kateřina Kolářová napsala o Zelenkovu *Tereminovi*,³ že jde o postavu rozporuplnou, a proto je ideální dramatickou postavou. Nelze než souhlasit. Neméně podstatná je však skutečnost, že Lev Sergejevič Teremin jako historická osoba je osobnost nejednoznačná, problematická, jež fascinuje, ale zároveň odpuzuje. A přesně to samé lze říci bezesporu o Adině Mandlové, Vlastovi Burianovi i E. F. Burianovi – našich historických předobrazech. Všechny klíčové postavy v sobě dopředu nesou dramatický kon-

1 Balák, L.: *Hvězdy nad Baltimore*. Brno 2004, s. 3–4.

2 Velíšek, M.: „Vyslovit se“, *Svět a divadlo* 15, 2004, č. 4, s. 131.

3 Kolářová, K.: „Neproniknutelný Teremin“, *Svět a divadlo* 17, 2006, č. 2, s. 69–75.

flikt, který se dnes jen stěží hledá. Nazvěme ho konfliktem sebestředného umělce, jehož talent ho nezachrání před malichernou zlobou a závistí.

Námi zmíněné hry se ambivalentnost postav snaží zachovat, ale kloní se více či méně na stranu sympatií – už proto, že jejich hrdinové měli tu smůlu a narodili se prostě ve špatnou dobu.

Životopisné hry se musí vyrovnat i s otázkou dopovězení životního příběhu historické postavy. Výsledek je velmi často neorganický; místo dění nastupuje epika, prosté dopovězení podstatných (?) životopisných dat tak, jak je tomu u Teremina. Obdobně jsou poněkud neústrojně do posledního skeče V. Buriana zakomponovány pozdější životopisné skutečnosti. M. Jelínková se situaci pokusila vyřešit diskutabilním patetickým metaforickým obrazem návratu Adiny do vlasti. Nebezpečí popisnosti, ilustrované biografie životního děje má zabránit i groteskní nadsázka, kabaretní postupy či filmová kompozice ostrých střihů, které dovolují přenášet se mezi dlouhými časovými obdobími.

Nezanedbatelná je otázka časovosti, zastarávání her počítajících s recipientovým povědomím o historických skutečnostech. Zde mám na mysli nejen fakta velké historie, ale i detailní vztahy v hereckém prostředí první republiky.

Vraťme se k tendenci k modelovosti u většiny našich her, majících v sobě zakódovaný rozpor mezi jedinečností a typičností. Tvůrci sami hry představují vesměs ambiciózně: „příběh velké slávy, talentu i zlomových okamžiků v českých dějinách 20. stol., které prověřovaly lidské charaktery i mravní postoje, výjimečný osud mimořádně dramaticky zrcadlil v obecnější rovině i herecké prostředí a národní povahu“,⁴ „geniální komik zrcadlem rozporuplné doby“,⁵ příspěvek k diskusi o vyrovnání se s nedávnou národní minulostí, hra o hledání svobody v ne-svobodné době⁶ – parafrázuji P. Zelenku.

Dramata se tedy více či méně dotýkají etických, morálních otázek – kolaborace, viny, kompromisů, míry provinění, poválečné nemilosti – a tak se pohybují vždy nebezpečně blízko ideologické moralitě, agitce. Na straně druhé stojí nepopíratelná tendence k rehabilitaci postav, zřetelná především ve *Hvězdách nad Baltimore*. Důležitá je i přiznávaná inspirace všech her biografickými či autobiografickými pracemi.

Podívejme se, jak se s nastíněnými problémy a úskalími vyrovnávají naše čtyři hry.

Začneme *Tereminem* (prem. 17. 11. 2005), jehož postavení se vymyká.⁷ Lev Sergejevič Teremin nebyl u široké veřejnosti v Čechách před zmiňovanou inscenací téměř znám. Mnozí se tak až do premiéry domnívali, že Teremin je blízký příbuzný Cimrmana. Autor tedy nemohl počítat s konotacemi obalenou historickou osobou, s předem danou představou ústřední postavy. Hlavní postava vzniká takřka na zelené louce. Otázkou zůstává, jak detailně je účelné českého diváka seznámit s danými reáliemi sovětské a americké předválečné společnosti.

Teremin je v podstatě klasicky psaná hra, podávající mimo jiné vrstevnatý portrét nejednoznačné hlavní postavy, zahalené tajemstvím. Proběhl zde vlastně opačný proces než u ostatních analyzovaných her. Díky divadelní hře se reálná historická postava dostala do obecného povědomí.

4 Stropnický, V.: text k premiéře Adiny, *DNV*, 15. 11. 2007.

5 *Týdeník Rozhlas*, 24. 9. 2004.

6 Rozhovor s P. Zelenkou, *Právo* 16. 11. 2005, s. 20.

7 Teremin – být má v názvu reálnou historickou osobnost a podle P. Zelenky vychází z Tereminovy americké monografie.

U E. F. Buriana je situace poněkud odlišná. Společná je skutečnost, že i on byl a je osobností kontroverzní, ale rozhodně ho nelze pokládat za modlu populární kultury. Předpokládáme tedy, že široké povědomí o něm není zdaleka tak hluboké a že jeho dílo se nestalo lidovým národním majetkem.

Hra-pásmo či přesněji řečeno multimediální „inscenovaný“ dokument *E. F. B. – kladivo na divadlo* vznikla v roce (prem. 24. 9. 2004) ke 100. výročí narození E. F. Buriana. Doba vzniku je dána vnějškově z podnětu divadla Archy, kdysi Děčka – domovské scény E. F. Buriana. Tvůrci chtěli využít výročí a nejen upozornit na lidský osud i umělecký odkaz E. F. Buriana, ale především nad jeho dílem vyvolat diskusi, proto samotnému představení předcházela diskuse odborníků. Text inscenace je (z 90%) vystavěn jako koláž autentických textů (dopisů, programových prohlášení, článků E. F. B.), svou poetikou se pak hlásí k předválečné burianovské poetice.

Hra ve své složité kompozici z autentických textů je tedy zcela jinak vystavěna než ostatní námi analyzované hry. Nezapomínejme, že představení je též vyrovnáváním se s Burianovou uměleckou metodou. Cílem tvůrců nebylo adorovat, ale připomenout složitý osud charismatického člověka, milovaného i nenáviděného. Lidský osud jako drama, jež v mnohém zůstává neznámé, pro něž se jen těžko hledají hodnotící kritéria. *Kladivo na divadlo* je i přese své naprosté odpsychologizování nejvíc ze zmiňovaných her skutečně zaměřeno na historickou postavu. Příznačným se zdá být ohlas, který je spíše sociologickou a politologickou sondou než analýzou hry či inscenace. Téměř každý, kdo se ke hře i diskusi vyjádřil, pokládal za nutné předestlat svůj vztah k E. F. B, vymezit se vůči jeho politickým názorům.

Osobnosti Adina Mandlová a Vlasta Burian mají k sobě nejbliž. Jako ikony masové prvo-republikové kultury a filmu obzvlášť se v posledních osmnácti letech stali atraktivním tématem. Lákali bulvární hledače senzací, vzniklo o nich množství publikací, jmenujme jen román Vl. Příbského *Adina*, či *Adinu Mandlovou* Arnošta Tabáška s výmluvným podtitulem *Fámy a skutečnost* nebo příznačným názvem obdařenou knihu Stanislava Motla o válečné české kinematografii *Mraky nad Barrandovem*. Na straně druhé stojí rozsáhlé teatrologické práce (monografie) Vladimíra Justa či Jindřicha Černého. Mezi potenciálními recipienty se dnes stěží najde někdo, jemuž by jména Mandlová či Vlasta Burian vůbec nic neříkala, který by tedy byl zcela oprostěn od všemožných konotací, představ a očekávání.

Autorka dramatu *Adina* (prem. 30. 11. 2007) Milena Jelínková si zadala nelehký úkol – na osudu Mandlové ukázat traumata a zvraty českých dějin, či z druhé strany výjimečný osud a obraz doby, která umí znetvořit charakter. Adina má fungovat coby čítanka, zrcadlo českých dějin. Autorka vycházela ze vzpomínek Adiny Mandlové *Dneska už se tomu směju*, konfrontovaných se skutečností. Zajímalo ji, co se v konkrétní historické situaci stane s člověkem, který se spoléhá na to, že se ze všeho dostane, protože má výjimečné charisma, a na druhé straně, co se stane, když dav z někoho udělá štvanou zvěř.⁸

Celá hra až úzkostlivě vychází ze vzpomínek Mandlové, a to i v maličkostech, detailech, často dokonce cituje celé věty nebo vtipy, dodržuje však také logiku Adinina vyprávění příběhu vlastního života. Přesně zachovává intenci Mandlové. Vzpomínky *Dneska už se tomu směju* i přes Jelínkovou vyzdvihovanou upřímnost, sebeironii a sarkasmus, odpovídají svému žánru sugerujícímu sebeobhajobu a do jisté míry sebestřednost. Nic na tom nemění mnohokrát Mand-

8 Přesně totéž lze říct i o Vlastovi Burianovi.

lovou deklarovaná snaha o sebepoznání, často bolestné. Jelínková jde ve vyzdvihování Adiny výjimečnosti, jejího charismatu, odvahy a vtupu ještě dál než Mandlová sama. Přes všechnu mravní volnost chování je Mandlová v podání Jelínkové charakternější než šedá průměrná masa, a to nejen herecká. Kompromitující výstup Adiny je ihned kompenzován davovou scénou, podstatně více kompromitující její protagonisty.

Jelínková si vybírá z autobiografie klíčovou scénu dramatu, která se prolíná celou hrou – Adinino rozhodování v emigraci na Maltě, zda se pokusit o nabízený comeback v Praze hlavní rolí v muzikálu *Hello Dolly*. Tato scéna je však ve vzpomínkách Mandlové spíš upozaděná, nehledě na Jelínkové časovou kontaminaci několika událostí. Ve hře *Adina* je nicméně ústředním bodem, kolem kterého se odvíjí řada krátkých scén-obrazů zpětně ozřejmujících situaci rozhodování. Před očima diváka defilují epizody ze života Adiny. Fiasko návratu je v knižních vzpomínkách hodně utlumené. Adina Mandlová se snaží nebyť zatrpklá, akcentuje též svou vlastní uměleckou nejistotu, nejen politickou a společenskou konstelaci v Čechách i v divadle, kterou hra naopak vyzdvihuje a zvýznamňuje. Motiv návratu má být nástrojem analýzy role mlčící české většiny v krizových situacích.⁹

Valná většina postav hlásících se ke svým předobrazům už jménem či příjmením je inspirována umělci první republiky. Postava pojmenovaná Haas, Poláček či Šmeral nemůže nemít konotace. V povědomí recipientů je nutně předem spojena s určitým očekáváním. Jiné postavy jsou nazvány jen jménem křestním, a to především ty, které jsou Adině velmi blízké, nebo ty, u nichž se takové pojmenování vžilo, ostatně stejně je to u postavy hlavní. Hra se nejmenuje Mandlová, ale Adina, čímž se naznačuje jakási zpřízněnost s postavou, „je to naše Adina“.¹⁰

Naproti tomu stojí postavy fiktivní – Knierig, Josef – typizované modelové postavy nositelů ideologie. Josef představuje kvintesenci člověka, který se „veze“ s každým režimem, z každého režimu profituje, včas vycítí změnu, čili zjednodušeně řečeno – prototyp funkcionáře. Knierig – vznikl kontaminací několika reálných postav z okolí Adiny Mandlové, jak na ně ve své autobiografii vzpomíná – je typizací nacisty, nacistického činovníka, funguje i jako symbol prohřešku Adiny. Do jisté míry je typizovanou postavou i Alex, který má sice zřetelný reálný předobraz v Alexeji Kodíčkovi, ale dostává se v klíčových scénách do modelového protikladu etických principů Alex – Josef.

Také Luboš Balák si vybírá klíčový motiv, který je i názvem hry – skeč *Hvězdy nad Baltimore* (prem. 9. 4. 2004). Na rozdíl od *Adiny*, jejímž záběrem je většina života hlavní protagonistky, se Balák soustředí na poměrně krátkou periodu Burianova života, od roku 1937 po rok poslední štace. V této době nedůležité pro Buriana z hlediska uměleckého, klíčové však pro jeho lidský osud, vyklene Burianův příběh oblouk od vrcholu v roce 1937 po naprostý pád.¹¹

Středobodem hry je skeč a jeho následky, jakýsi hřích a trest za něj. I *Hvězdy nad Baltimore* se až úzkostlivě drží historických faktů, jako podklad přiznávají monografii Vladimíra Justa, opět včetně doslovných citátů. Naprostá většina postav má své reálné předobrazy, k nimž se hlásí i příjmením, v seznamu účinkujících ještě uvedených stručnou charakteristikou, která často doslovně pochází z pera Vladimíra Justa. Balák používá v první kapitole, jak sám první

9 Tato scéna má ve hře paralelu v notoricky známém obraze setkání K. H. Franka s českými umělci.

10 Familiární pojmenování je též umožněno faktem, že Adina je křestní jméno nezvyklé, a první asociace k němu je u většiny diváků ta správná – Mandlová.

11 Inscenace Divadla Husy na provázku, pod níž je jako spoluautor podepsán jak režisér Pitínský, tak představitel V. Buriana B. Polívka, se lišila od publikovaného textu. Naše poznámky vycházejí z publikovaného textu.

scénu nazývá, klíčovou postavu průvodce, vypravěče Poldra, který pod záminkou seznámení nováčka souboru s divadelním prostředím zasvěcuje čtenáře, diváka do potřebného kontextu. Zde se autor dostává do problému s již zmíněným obecným úskalím faktografických her, dialogy nevyplývají z logiky dramatu, ale jsou nezbytné pro sdělnou funkci dramatu. Jednotícím spojujícím motivem, přesahujícím faktografičnost i modelovost etických otázek, je ve *Hvězdách nad Baltimore* smích, zmíněný již v podtitulu hry – *Smrt a smích krále komiků*. Smích v nej-různějších podobách, přes slavné skeče, ať už určené jen k pobavení jako v první scéně v době Burianovy vrcholné popularity, či křečovitě trapné, maskující Burianovu tíseň a strach, až po známý skeč *delirium tremens*, tragicky symbolizující nejhlubší ponížení Buriana ve vězení. Hra dává za pravdu charakteristice V. Buriana jako „krasobruslaře i rychlobruslaře na tenkém ledu permanentního trapasu“.¹²

Obdobnou roli – snahu o překročení faktografičnosti na straně jedné a modelovosti na straně druhé – hraje v Jelínkové hře *Adina* ironie a prostořekost hlavní postavy. Jak smích, potažmo vždy hrozící trapas, tak prostořekost, odvážná drzost a ironie pramení z psychického ustrojení reálných postav Buriana a Mandlové.

Všechny zmíněné hry vzbudily velké očekávání, které s výjimkou *Teremina* nedokázaly zcela naplnit. Díky atraktivnímu tématu a výročí Divadla na Vinohradech byla neočekávanější hra *Adina*, která se pak logicky setkala i s největším odsudkem.

Hrám se dostalo pochvaly za odvahu nastolit nelehké téma, společensky rezonující, vytykána jim byla nejčastěji zjednodušení, popisnost, moralistní jednostrannost, apelativní plakátovost i lacinost. Přesto všechny byly pokusem netěžit jen z atraktivního tématu, pokusem o přesah.

Luboš Balák právě uvádí v brněnském Hadivadle grotesku *Obyčejný den Václava Klause*, která má být začátkem série *Kluzká plocha*, na Slovensku se staly hitem hry o Husákovi a Ti-sovi. Je možné, že v námětech divadelních her populární kultura uvolní místo „populárním“ politickým postavám.

Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, Praha

12 Just, V.: *Věk: Vlasta Burian – mystérium smíchu: život a dílo krále komiků*. Praha 1993.

PŘEKLÁDÁNÍ JAKO ZÁPAS MEZI JAZYKY

O ČESKÉ LITERATUŘE V MAĎARŠTINĚ

MÁRTON BEKE

„[...] nejsou dva jazyky, které by měly společné hranice [...] podobají se spíše jednotlivým ostrovům.“¹ Rád bych na tento citát volně navázal, parafrázoval bych autorovy myšlenky: jazyk je prostředek, jenž dva národy, kultury, osoby od sebe ostře odděluje. Zvláště pokud jde o tak odlišné jazyky, jakými jsou např. čeština a maďarština, jedná se o překážku těžce překlenutelnou. Ale z druhé strany, když přemyslíme o tom, který prostředek je nejvíce schopen k sobě přibližovat dvě kultury, bude to bezpochyby jazyk.

To je paradox, kterému má čelit i maďarský bohemista, jenž je často zároveň překladatelem: jeho úkolem je poskytovat maďarským čtenářům nejenom cizí text, ale i k němu připojené hodnoty a významy, informaci o jiné kultuře, o jiné a ne příliš známé literatuře a vlastně i o životě. K tomuto úkolu má k dispozici prostředek (tj. jazyk, texty), kterému v jeho prostředí málokdo rozumí.

Při překladu musí překladatel text přetvořit, měnit, vlastně jej znásilnit, aby „vešel“ do druhého, cílového jazyka. Přitom má nejednou pocit, že to, co dělá, je nesmysl: „vyndat“ příběh, myšlenky, pocity z určitého textu (chceme říci kon-textu) a vměstnat je do druhého.

Navzdory jeho nemožnosti je překlad nutností. Jeho proces se nám velmi často jeví jako zoufalý zápas: děláte to, trápíte se, protože se vyskytují stále nové a nové neřešitelné problémy, které přesto nějak řešíte, ale – jakoby nic – hned se vyskytne několik dalších potíží a tak to pokračuje (téměř) donekonečna. Jeden jazyk chce zoufale znásilňovat druhý. Je to tedy spíše válka, při které lze sice vyhrát bitvu, ale celou válku nikdy – to jest: dva rozlišné jazyky nikdy nemohou být totožné – čeština nikdy nebude maďarštinou.

Úkol maďarského a vůbec zahraničního bohemisty je tedy mnohohrstevný: má zkoumat, poznat, šířit a učit českou kulturu, ale k tomu má poskytnout i materiál především pomocí překladatelské činnosti. Je to prostě válka na více frontách. Samozřejmě, nechci si stěžovat, naopak: myslím si, že čím složitější je problém stojící před námi, tím zajímavější bude jeho výzva a možnosti řešení.

V tomto příspěvku bych chtěl poukázat na několik „pravidelných bitev“, které překladatel vede na frontách česko-maďarského překladu. K tomu mi poskytuje materiál jednak má několikiletá překladatelská činnost, jednak zkušenosti získané při vedení překladatelských seminářů pro maďarské studenty bohemistiky na Katolické univerzitě Petra Pázmánye.

1 Vörös, I.: „Lyukak az irodalomtörténetben“. In: *A Duna vallomása*. Eds. Ábrahám, Barna – Pilecky, Marcell. Pilis-csaba, 2006, s. 507.

I. OBECNÉ A/NEBO HOVOROVÉ PRVKY V ČEŠTINĚ

Jde o – podle mého soudu – největší a nejčastější problém, se kterým se překladatel češtiny setkává, a to především v současné literatuře.

Důvodů je několik. Nechceme tu jít do podrobností, ale je dostatečně známo, že definice hovorové vrstvy spisovného jazyka a obecné češtiny, popř. moravštiny, hanáčtiny atd., nejsou úplně jasné. Často je těžké rozlišovat nejenom mezi hovorovým a obecným jazykem, ale je většinou jasné, že kvůli kodifikaci v době obrozenecské jsou mezi spisovnými a nespisovnými útvary rozhodně pravidelné rozdíly, které v literárních textech mohou mít důležitou úlohu.

Podle *Encyklopedického slovníku češtiny*² je obecná čeština druhý standard, který se – alespoň podle soudu cizího bohemy – objevuje jak v Česku, tak na Moravě nebo ve Slezsku. Pražští hrdinové Miloše Urbana nebo Antonína Bajaji používají podobný jazyk jako jihočeští protagonisté Jiřího Hájíčka nebo jako mongolské ženské postavy Petry Hůlové.

V maďarštině ostrý a jasný rozdíl mezi obecným a spisovným jazykem, alespoň na úrovni systematické (mám na mysli především morfologii, skloňování a časování), neexistuje. Pravidelné rozdíly se vyskytují snad jenom na úrovni lexikologické. Proto je pro maďarského čtenáře překvapivé, když si čte literární rozhovor, kde se redaktor ptává ve spisovném jazyce a spisovatelka odpovídá v obecné češtině – takový příklad jsem nedávno našel v časopisu *Host*, kde se redaktor Balašík ptal spisovatelky Petry Hůlové:³ ihned ve mně vyvolalo zarážející pocit, že autorka nemluví *slušně*, že používá slangu a expresivních obrátů; přestože vím, že nejde o nižší, nýbrž o obecnější výraz. Pro cizího mluvčího je těžké rozlišovat mezi slangem a obecnou češtinou, kdežto Čech ihned pozná (ač si to ani neuvědomuje), jestli jde o spisovnou, hovorovou češtinu, resp. o slang.

Vyjadřovat systematické rozdíly mezi spisovným a nespisovným jazykem při překládání do maďarštiny je tedy dost obtížné. Ale i tento problém musíme vyřešit. Jde o způsob, jak máme označit druhotný význam, který nese výraz *dobřej mlíko* proti spisovnému *dobré mléko*, *chytřej kluk* proti výrazu *chytrý kluk*, anebo – abychom uvedli příklad z oblasti krásné literatury – jakým způsobem znázorňujeme, že Jiří Hájíček úměrně nezvolil za název svého románu *Selské baroko* nýbrž *Selský baroko*, a že mezi těmito variantami jsou obrovské rozdíly.

Podívejme se nyní na další příklad ze současné české literatury, jmenovitě z románu Miloše Urbana *Stín katedrály*.⁴ Jedna z kapitol začíná následující větou: „Tejden jsem nemluvila s Ropsem.“⁵ Při přečtení této věty si každý český čtenář uvědomuje, že mluvčí nepoužívá vzletného slohu a že to pravděpodobně nebude odměřená a elegantní starší dáma, nýbrž mladší žena, která příliš vybraně nemluví. Toto poznání určí základní tón kapitoly a do jisté míry i postoj čtenáře k protagonistce. Pokud tuto větu doslovně přeložíme do maďarštiny („Egy hete nem beszéltem Ropsszal.“), z původního významu mnoho uniká: čtenáři nebude poskytnuta vlastně žádná informace o mluvčí, dokonce o jejím rodu se nic nedoví; slohově se mu tato věta též bude jevit jako neutrální. Zatímco v původním znění jsou příznakové hlásky – *ej-* místo *-y-* ve slovu *tejden* a ženská koncovka *-a* u slovesa, v maďarské verzi nám žádný fonologický nebo morfologický rys tyto informace neprozradí.

2 Bachmannová, J. a kol.: *Encyklopedický slovník češtiny*. Praha, 2002.

3 Hůlová, P.: „Je pro mě těžký napsat knihu o současných Čechách...“ (ptal se M. Balašík), *Host* 22, 2006, č. 2, s. 5–8.

4 Urban, M.: *Stín katedrály*. Praha 2003.

5 Tamtéž, s. 51.

Jaké možnosti řešení se tedy maďarskému překladateli nabízejí? Můžeme například klást důraz na nespisovnost tím, že přepisujeme každodenní, nepečlivou *vyjsovnost* („Egy hete nem beszétem Ropssza’.”), tj. označujeme i v psaní vynechané hlásky, které by ve spisovném jazyce měly být přítomné. Tím však bychom rozhodně nadsazovali: maďarský čtenář by pravděpodobně cítil takhle napsanou větu, jako by patřila k velmi nízké vrstvě: k slangu nebo argotu.

Viděli jsme výše, že maďarština nemá k dispozici morfologické prostředky k vyjádření nespisovnosti: proto má překladatel používat lexikologických nebo sémantických prostředků a to nelze vždy vyřešit věrným, doslovným překladem: k dobrému řešení je často třeba přidat výraz nebo celou větu. Výše uvedenou větu lze doplnit další větou: „Egy hete nem beszéltsem Ropsszal. Kezd hiányozni a szépfü.” (Tj.: Hezounek mi začíná chybět), kde slovo *szépfü* má rozhodně hovorový a stylisticky nižší ráz. Výraz nám tedy dá přesnější představu o situaci a především o mluvčí a o jejím vztahu k Romanu Ropsovi. Další výhodou použití „doplňující věty“ v daném případě je – zvlášť se to týká slova *szépfü* –, že nepřímě označuje i rod mluvčího. Maďarština totiž nevyjadřuje gramatický rod: zatímco v české větě participium *nemluvila* jednoznačně ukazuje rod mluvčí, maďarština k tomu znovu potřebuje lexikální prostředky, tj. většinou další slova. (Gramatický rod je v česko-maďarském překladu znovu a znovu se vracějící problém, kterému by se dalo věnovat samostatný příspěvek).

K označování nespisovnosti českých originálů si překladatel může ještě pomoci použitím nejrozumnějších citoslovců jako *hát, na, apám, figyu!* (přibližně: *no tak, nu, vole, hele!*) i tam, kde v češtině ani nejsou.

Další příklad pochází z výše zmíněného románu Jiřího Hájíčka. V *Selským baroku* totiž obecná čeština hraje zvláště důležitou roli – **toto se ukazuje hned v názvu románu. Dějiště příběhu** – stejně jako i v jiných Hájíčkových dílech – je většinou jihočeský venkov a jeho odlehle, prachem pokryté, opuštěné vesnice, zchátralé chalupy, propadlé střechy zemědělských družstev; protagonista Pavel – stejně jako i jiní autorovi protagonisté – je melancholický, poněkud vystrízlivěly intelektuál trápící se nejrozumnějšími osobními a emocionálními problémy. Další charakter v románu většinou pocházejí z nižších společenských vrstev, jsou to zpravidla „jednodušší“ lidé vyjadřující se jednoduchými promluvami. Zmíněnému prostředí a charakterům dobře vyhovuje autorem zvolený jazykový útvar, tj. obecná čeština, která se ovšem nevyskytuje pouze v dialogích, nýbrž i v popisných částech, což silně určuje základní sloh a tón celé knihy. Hned v úvodní dedikaci čteme:

„Mýmu tátovi, kterému je letos sedmdesát [...], kterej se ve zdraví vrátil a místo s koňma, jako jeho předci sedláci, handloval s motorkama a ojetejma autama.“⁶

Není tu třeba podrobněji rozebírat úryvek, poněvadž každý rozpozná prvky patřící do vrstvy obecné češtiny (*mýmu, tátovi, kterému, kterej, s koňma, ojetejma autama* atd.). Překladateli znovu činí potíže, aby našel řešení, jakým způsobem zprostředkovat tyto atributy textu, aniž by nadsazoval, anebo nechal text příliš neutrálním. Řešení nabízí opět lexikální vrstva, poněvadž vhodné gramatické prostředky se v maďarštině nacházejí obtížně:

„Apunak, aki idén hetvenéves [...], aki épen-egészségesen visszatért, és a lovak helyett, amikkel paraszti ősei kupeckedtek, motorokkal meg használt autókkal seftelt, [...]“⁷

V tomto krátkém úryvku obecnost označuje například familiární slovo *apunak* (tátovi) a sloveso *kupeckedtek* (handlovali), která se málokdy vyskytují ve spisovném jazyce; spojka *meg*

6 Hájíček, J.: *Selský baroko*. Brno 2005, s. 5.

7 Hájíček, J.: *Parsztbarokk*. Pozsony 2008, s. 5.

(a) místo jeho spisovné varianty *és*. Jediná možnost označit nespisovnost morfologickým prostředkem je použití vztažného zájmena *aminek*, jež spisovně (a správně) by mělo být *amelynek* – i když první varianta stále častěji vniká i do spisovných jazykových projevů.

Jedním z charakterických rysů obecné češtiny je poměrně vysoká frekvence univerbizovaných výrazů. Myslíme tu především podstatná jména typu *občanka*, *řidičák*, *panelák*, *sámoška*, *tramvajenka*, *osmnáctka* atd., která také způsobují četné překladatelské potíže. Tyto problémy se většinou vyskytují z následujících důvodů:

– jsou to velmi často neologismy, které se v – bohužel dost zastaralých – slovnících nenacházejí (*eseróčko*, *dívídičko*, *socdemák*);

– maďarština sice univerbizované výrazy též zná, ale výsledkem tohoto procesu jsou většinou přídavná jména, a ne substantiva (*személyi igazolvány* > *személyi* [občanský průkaz, občanka], *önkiszolgáló étterem* > *önkiszolgáló* [samoobslužná restaurace] atd.);

– dalším a – jak se ze zkušeností z překladatelských seminářů zdá – poměrně častým problémem je, když si překladatel zmylí univerbizaci s deminutivním výrazem. To se na jedné straně může stát, protože při univerbizaci dostane v češtině substantivum koncovku, jež je identická se sufixem zdvojnásobného slova (*tramvajenka*, *sámoška* || *Hanka*, *knížka*). A zadruhé, protože maďarština zná podobné koncovky k tvoření deminutiva: *Júlia* > *Julika*, *Juliska* (křestní jméno); *fa* > *fácska* (strom, stromek), *Gábor* > *Gáborka* (křestní jméno). Při překladu tedy musíme dát pozor na to, abychom si nemysleli, že slova *tramvajenka* nebo *sámoška* jsou zdvojnásobné a neinterpretovali je jako *malý a líbezný průkaz* nebo jako *malíčká útulná samoobslužná restaurace*. V maďarštině by takové vyjádření vedlo úplně jinam a patřilo by spíše do říše nějaké – snad absurdní – pohádky. Tady by bylo třeba upozornit na značné rozdíly mezi oběma jazyky v této oblasti, poněvadž maďarština používá mnohem méně zdvojnásobení než čeština a než slovanské jazyky vůbec. Proto není vhodné přeložit například slovo *knížka* jako *könyvecske* (zdvojnásobina ze substantiva *könyv*): toto slovo patří spíše do dětské řeči a zdaleka nemá tak obecný ráz jako *knížka*.

2. SÉMANTICKÉ ROZDÍLY A REALIE

Oblast sémantiky je snad nejširší a nejsložitější oblastí, kde neshoda dvou jazyků a jejich vztahu k realitě nejvíce „bije do očí“. O této problematice se Jiří Levý vyjadřuje následujícími slovy: „Ještě výraznější je ovšem nespočetnost jazyků po stránce sémantické. Skutečnost, která nás obklopuje, je kontinuum, které mluvčí člení na segmenty, a ty pojmenovává. Toto členění se zčásti řídí strukturou skutečnosti, zčásti je dáno pojmenovacím systémem daného jazyka [...].“⁸ Jednoduše to znamená, že v různých jazycích jsou různá označení pro jednotlivé úseky skutečnosti. Typickým příkladem je vysoký počet označení v severních jazycích (zvláště v inuitštině) pro bílou barvu a sníh nebo mnoho synonymních slov pro atributy písku v některých afrických jazycích.

V kontextu česko-maďarském by bylo vhodné uvést některé příklady z oblasti gastronomie: je všeobecně známa úloha piva a pivní kultury nejen v českém každodenním životě, ale i v dějinách, umění a samozřejmě i v krásné literatuře. Z toho vyplývá, že čeština má k dispozici mnohem více „pivních“ termínů, které se v maďarštině vůbec nevyskytují anebo jsou známy pouze mezi experty. Na slova *desítka*, *dvanáctka*, *plzeň* sice existují maďarské ekvivalenty, avšak

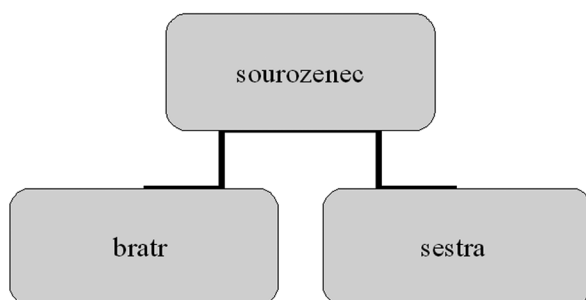
8 Levý, J.: *Umění překladu*. Praha 1998, s. 70.

průměrným čtenářům rozhodně nic neřeknou, kdežto v maďarštině – znova z kulturně-historických, geografických a zemědělských důvodů – mají širší spektrum vinařské výrazy: myslíme tu na slova typu *aszú* (přibližně: tokajský výběr, nejkvalitnější druh vína z tokajské vinné oblasti) nebo *puttony* (*putna*: je to vlastně měřicí jednotka kvality tokajského *aszú*), které jsou všeobecně známé Maďarům, ale Čechům o jádru věci mnoho nenapovědí.

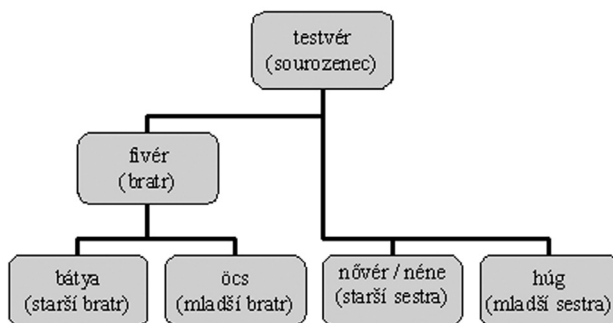
Dalším zajímavým příkladem, se kterým se překladatel často setkává, je z oblasti označení přírodních jevů nebo rostlin. Předpokládám, že ani českým čtenářům, ani literárním vědcům není následující jev příliš nápadný, ale při překládání takové „nesouměřitelnosti“ je problémem. V češtině (nejen v odborném jazyce, ale také v běžné komunikaci) se používá mnohem více pojmenování pro různé odrůdy jehličnanů. V maďarské vědecké systematice samozřejmě existují názvy pro odrůdy *smrku*, *borovice*, *modřínu*, *jedle* atd., ale v obecných jazykových projevech se používá většinou jen širší pojem *fenyő* (jehličnan obecně), nikoli *luc(fenyő)*, *erdei fenyő*, *vörös fenyő* nebo *jegenyefenyő*. Je snadné představit si situaci, kdy překladatel má transponovat do maďarštiny lyrické líčení krajiny, při kterém pojmenovává tyto různé stromy: maďarský překlad nebude moci realizovat stylistické odstíny popisu; bude rozhodně „šedší“ a monotónnější, zvláště když všechny výrazy končí slovem *fenyő*.

Podobným případem je označení různých druhů vod, především jezer. Důvody ovšem spatřuji opět v zeměpisném pozadí: česká, zvláště jihočeská krajina je plná nejrůznějších jezer, *tůní*, *jezírek*, *nádrží*, *rybníků*, *rybníčků* atd. – maďarština ani tu nemá k dispozici dostatečně odlišná slova: při překladu si lze pomoci pouze perifrází anebo kompozity tvořenými ze základního, neutrálního slova *tó* (jezero): *kis erdei tó*, *halastó*, *tavacska* (zdrobnělina tvořená ze slova *tó*). Snad není nadsázkou zdůraznit, že tato tvrzení se vztahují i k esenci české beletrie a k některým jejím oblíbeným toposům: nemyslím tu pouze na klasiky a na adaptaci národní mytologie a starých pověstí v 19. století (Erben, Neruda, Němcová aj.) ale i na mnoho spisovatelů z 20. století nebo ze současnosti: stačí zmínit Urbanova *Hastrmana*, rybářské příběhy Oty Pavla anebo výše jmenovaný román Jiřího Hájíčka. V *Selském baroku* slouží motiv vody jako kontrast horké, suché a opuštěné jihočeské krajiny a vesnic: hlavní postava Pavel neustále kupuje a pije minerálky, prochází se při různých řekách (vracející se řekou je Vltava, a to i v jiných jeho prózách) a nádržích; jedna kapitola se dokonce jmenuje *The Rivers of Babylon*; a snadno bychom našli vodní paralely i v Hájíčkově románu *Dobrodruzi hlavního proudu*.

Nakonec bych uvedl další příklad neshody mezi oběma jazyky v oblasti sémantické. Týká se rodinných vztahů: základní označení sourozeneckých vztahů v češtině jsou velmi jednoduchá:



Kdežto maďarské schéma je poněkud složitější:



Složitost situace a – navzdory geografické blízkosti – vzdálenost mezi našimi jazyky velmi plasticky ilustruje fakt, že Jiří Levý se tohoto problému ve svém *Umění překladu* též dotýká, ale všechny příklady uvádí nesprávně: *batya*, *öccs*, *nene* a *nug*.⁹

Další ilustrace problematiky pochází z románu Antonína Bajaji *Zvlčení*:

„Měl jsem chrabrou sestru,“ přidal se Jiří.

„I já bráchu,“ zvedla k němu Markéta pohled a pousmála se.“¹⁰

Pokud to kontext neprozradí, překladatel nebude vědět, zda má psát *nővérem* / *bátyám* (má starší sestra / můj starší bratr) anebo *húgom* / *öcsém* (má mladší sestra / můj mladší bratr). Celý text knihy přitom neobsahuje jedinou zmínku o tom, kdo je starší a kdo mladší, proto se tu nabízejí dvě možnosti: buď se zeptat spisovatele, anebo používat obecnější slovo *testvérem*, což ovšem vede k určitému ochuzení textu.

Ve svém příspěvku jsem ukázal pouze dvě nejdůležitější oblasti bitevního pole česko-maďarských překladatelských zápasů a uvedl jsem několik příznačných literárních příkladů. Ve výčtu by bylo možné pokračovat ještě dlouho: nezmínil jsem se podrobně o problému jazykového rodu, překládání nářečí, frazeologii, pravopisných rozdílů, slovesném vidu a o mnoha jiných problémech. Tyto a další příklady mohou však sloužit jako úvod k rozsáhlejšímu systematickému dílu o česko-maďarském překládání. Taková monografie by mohla vést i k některým závěrům, které by obohatily nejen maďarskou bohemistiku a českou hungarologii, nýbrž i obecnou translatologii.

Filozofická fakulta KUPP Piliscsaba, Maďarsko

⁹ Levý, J.: *Umění překladu*. Praha 1998, s. 71.

¹⁰ Bajaja, A.: *Zvlčení*. Brno 2003, s. 92.

POSTAVA „JUGOSLÁVCE“ V SOUČASNÉ ČESKÉ POVÍDCE

POKUS O KULTURÁLNĚ-NARATOLOGICKÝ POHLED

JIŘÍ HRABAL

Když jsem před časem sestavoval pro jedno záhřebské nakladatelství antologii současné české povídky,¹ všiml jsem si, že se v těchto povídkách objevují postavy, které jsou jakožto fikční entity určeny pojmenováním označujícím státní příslušnost: „Jugoslávec“, případně pejorativnější variantou tohoto výrazu: nejčastěji „Jugoš“ či „jogurt“. Ukázalo se, že se tyto postavy vyznačují až nečekaně příbuznými rysy, a že dokonce v rámci narativu mají velmi podobný status a plní obdobnou funkci.

V té době jsem shodou okolností narazil v českém tisku i na výsledky sociologického průzkumu, který zjišťoval, ke kterým národům pociťují Češi negativní emoce. Na jednom z předních míst (spolu s Romy, Rusy či Ukrajinci) se umístili lidé pocházející z bývalé Jugoslávie (příslušníci kterých národů to jsou, nebylo blíže rozlišeno).

Tyto dva podněty mne pobídly k následující úvaze a k sepsání tohoto příspěvku, v němž jsem se pokusil propojit myšlení naratologické s kulturálním. Využil jsem tedy proponované interdisciplinárnosti této konference a cílem mého zájmu jsem v případě tohoto příspěvku neučinil literární dílo samo, resp. literární díla, ale spíše jejich účinky.

V knize *Maps in Minds*² tvrdí Roger M. Downs a David Stea, že člověk si prostřednictvím zjednodušených diferenciací utváří svou imaginární mentální mapu světa, která mu umožňuje orientovat se v čase a prostoru, konstituovat si vlastní identitu a vymezit si své místo ve společnosti. Konstrukce identity z hlediska kulturní, etnické, ideologické a sociální přináležitosti se děje především pomocí difference *vlastní vs. jiné/odlišné/cizí*.

Na této mentální mapě světa sehrává při diferenciaci v rámci evropského kontinentu – viděno z pozice Západu – roli „odlišného“ Balkán. My, kteří se řadíme k tzv. Střední Evropě, kterou považujeme za pouze dočasně a nedobrovolně „vyňatu“ ze západoevropské kultury (alespoň ústy některých středoevropských intelektuálů počínaje Milanem Kunderou), přebíráme pohled Západu, a Balkán tak i pro nás plní roli diferentního, vůči němuž se vymezujeme při utváření vlastní identity.

Představa diferenciacního pólu při konstituci vlastní identity se vždy pojí i s něčím negativním. A Balkán si (západní) Evropan (jenž přece nikdy nevyvolával válečné konflikty, nekolonizoval, držel slovo, nekradl a nelhal) projektuje jako svět strachu, nestability, nekontrolovaných emocí a následných nekontrolovatelných konfliktů... „Balkánský“ si spojuje s atributy: primitivní, zaostalý, nespolehlivý, nedůvěryhodný, svárlivý, nekultivovaný, barbarský; někdy až: temný, agresivní, deformovaný, démonický.

1 Hrabal, J. – Vuković, P. (ed.): *Baršunaste priče. Antologija češke kratke priče*. Zagreb 2005.

2 Downs, R. M. – Stea, D.: *Maps in Minds. Reflection on Cognitive Mapping*. New York 1977.

Obraz postavy charakterizované jako komicky primitivního, emotivního, svárlivého, nespo-lehlivého či vychytralého jedince – avšak bez nadměrně akcentovaných negativních příznaků agresivity, nesnášlivosti, brutality – najdeme v řadě uměleckých děl i děl populární kultury samozřejmě nejen českých autorů: v povídkách Jaroslava Haška (např. v povídce *Láska v Mezimuří*³ ad.), ve vídeňských operetách 19. století a počátku 20. století (např. ve *Veselých vdovách* Franze Lehára (1905), kde je pod jménem Pontevedro zesměšňována Černá Hora, tedy Montenegro), ale též v dobrodružných románech Karla Maye (součástí románového cyklu *Ve stínu Padišáha* nejprve vydávaném v letech 1880–1888 a 1892 jsou např. romány *V balkánských roklích*, *Zemí Škipetarů*) či v detektivním románu *The Secret Chimneys* (1925) Agathy Christie (do češtiny přeloženém až v roce 2006, který se odehrává v jakémsi fiktivním necivilizovaném balkánském státě zvaném Hercoslovensko – přeloženo jako Herzoslovensko –, jehož obyvatelstvo tvoří vesměs pouliční zloději a jejich oblíbenou činností je vraždění králů a vyvolávání revolucí).⁴

Zatímco ještě v osmdesátých letech pro nás prostor tehdejší Jugoslávie znamenal otevřené okno na Západ, po válce v bývalé Jugoslávii byl překryt mediálním obrazem uprchlíků, masového zabíjení atd. Tyto události zřejmě zapříčinily ztotožnění „Jugoslávce = Balkánec“ a posílily negativní složky stereotypu. „Jugoslávce“ tak přebírá rysy, které byly v dřívějších představách přisuzovány obyvatelům Balkánu, a to v těch nejnepříjemnějších akcentacích. Jugoslávce už tedy není primitivní vesničan chovající dobytek či rázovitý ostrovan, námořník s oděrem rakije, natož pak záhřebský intelektuál.

Pokud se v současné české povídce vyskytuje postava označená jako „Jugoslávce“ apod., pak jde převážně o vedlejší, epizodickou postavu, a „být Jugoslávce“ je základním a substanciálním atributem těchto postav. Příznačné je, stejně jako pro výše zmíněný sociologický výzkum, že bližší národnostní určení je pod prahem rozlišování. Zanedbatelné přitom není ani to, že „Jugoslávce“, „Jugo“, není pouze označení určité bývalé státní příslušnosti, ale že jde o pojmenování skupinové, které – řečeno Lévinasovými slovy – neumožňuje „setkání tváří v tvář s Jiným“.

Charakteristika těchto postav je převážně až překvapivě shodná: jedná se vesměs o muže, žijící ve „vyloučených“ společnostech, vznětlivé, dominantní, s násilnickými sklony, s nepředvídatelnými úmysly a jednáním, hrubé, horkokrevné. V příběhu se objevují v konfliktních situacích a pokud už tyto postavy samy nejsou činiteli způsobujícími tuto situaci, násilníky ohrožujícími druhého (a to nejlépe nožem, neboť nějaká sofistikovanější zbraň by mohla narušit zamýšlený obraz), objevují se alespoň v nějakém periferním prostředí spojeným s násilím (jako případná oběť násilí).

V povídce Petra Šabacha *Jugo*⁵ je výjimečně postava „Jugoslávce“ centrem dění, nikoli však hybatelem dění. Povídku by bylo možné nejstručněji parafrázovat právě jako „střetnutí s Jiným“. Výjimečně postava dostává i jméno, avšak ihned je naznačena jeho nedůležitost: „Jmenoval se správně Branko Župančić nebo tak nějak, ale všichni mu říkali Jugo.“⁶

3 Hašek, J.: „Láska v Mezimuří“. In: *Dekameron humoru a satiry*. Praha 1972, s. 61–68.

4 Srov. Maticki, M. (ed.): *Svoj i tuđ. Slika drugog u balkanskim i srednjoevropskim književnostima*. Beograd 2006; zejména studii: Schubert, Gabrielle: „Imaginarna geografija ‚Balkana‘ iz suprotnih perspektiva i njihove manifestacije u književnim delima“, s. 17–30.

5 Šabach, P.: „Jugo“. In: *Jak potopit Austrálii*. Praha 1986, s. 118–124.

6 Tamtéž, s. 118.

K určujícím rysům této postavy patří: být tajemný, neproniknutelný, hrdý, dominantní (vzhledem ke své ženě, která je naopak malá, mlčenlivá, pracovitá a oddaná svému muži). Přímo je charakterizován takto: „Měl oči jak dva blesky a mohutný knír. Ten knír byl tak velký, že to všem připadalo až nemožné. Trčel do stran a když Jugo mluvil, mával tím knírem tak, že vůbec nepotřeboval ruce.“⁷ Mohutný knír jako tradiční znak mužnosti a síly charakterizuje postavu metonymicky.

Typické je, že postava prakticky nemluví. Na otázky, jež kladou Jugovi jiné postavy, on neodpovídá. Jeho nemluvnost je zde jednak projevem vnitřní převahy, jež je součástí charakteristiky postavy, ale jednak také součástí narativní strategie, z níž plyne, že vypravěč, který je na téže fikční úrovni jako Jugo, může pouze „odhadovat“, co by si postava-Jugo mohl myslet. Ač je postava v centru dění, promluví pouze jedinkrát, a to když pronese klíčovou větu, jíž se brání těm, kteří ho chtějí opít, fyzicky napadnout a ponížit (ostříhají mu knír): „Myje ty žena nohy?“⁸ O záměrech, úmyslech, emocích, vzpomínkách a úvahách Juga se tedy čtenáři nedostává jiných informací, než například z takovýchto vypravěčových „domněnek“: „Těžko říct, na co v té chvíli myslel. Možná, že na moře a bílé útesy, na divokou nádheru dravých řek, na tajemné ženy někde daleko, na vyprahlou zem a umírněnost oslů...“⁹ Tato vypravěčova promluva přispívá též k nepřímé charakterizaci postavy: v nitru je ve svém původu neproniknutelný, nespoutaný, divoký, vášnivý, tajemný, zarputilý... Převážně je však vypravěč omezen na referování o pouze ve fikčním světě „viditelných“ projevech chování Juga: „Myslel si svoje a pohodlně se rozvaloval na židli.“¹⁰

V povídce Josefa Moníka *Boženec*¹¹ postava českého emigranta přijíždí do Austrálie přesvědčit svou bývalou dívku, aby se k němu vrátila. Ta se tam však právě vdává: „Brala si nějakého Jugoslávce a pozvánka Božencovi se ve světle táborového ohně v buši jevila jako rafinovaná msta.“¹² Už to, že při svatbě sedí tzv. „Jugoslávci“ u táborového ohně v buši (níže dostává oheň dokonce atribut „kultovní“) vyvolává představu primitivismu, zaostalosti a divokosti.

Postavám je odepřena jakákoli individualita, jsou charakterizovány pouze jako skupina, která má povahu tlupy či smečky, jejíž jednání lze předvídat: „Jižní kříž propaloval nebeskou klenbu na čisté noční obloze a jižní Slované mu po několika pivech strčili nůž pod krk, popadli ho za kotníky a vytřepali z něho u kultovního ohně, na kterém se opékal beran, pracovně nazvaný Zrinski, ohmatanou milostnou korespondenci a peněžní hotovost, lehce ho pořežali na tváři a vynesli za katastrální obvod své klokaní Prištiny, Subotice a Úplavice, načež mu přátelsky sdělili, že příští návštěvu by nepřežil, a doprovodili to jakousi posunkovou azbukou, kterou mu opsali nožem v oblasti rozkroku.“¹³

V povídce Emila Hakla *Dva dny ze života Evy F.*¹⁴ putuje český pár na Vaganski vrh, proto si kompetentní čtenář konkretizuje prostor jako fikční Chorvatsko. V horách se pár setkává s „domorodci“, výhradně muži, kteří jsou pojmenováni pouze ve výpovědi: „„Krava je mrtva!“ křičeli Jugoši a smáli se.“¹⁵ Oproti Moníkově povídce tyto postavy mají vlastní individualitu,

7 Tamtéž.

8 Tamtéž, s. 121.

9 Tamtéž, s. 120.

10 Tamtéž, s. 120.

11 Moník, J.: „Boženec“. In: *Neser bobý*. Praha – Litomyšl 2004, s. 16–22.

12 Tamtéž, s. 18.

13 Tamtéž.

14 Hakl, E.: „Dva dny ze života Evy F.“ In: *O létajících objektech*. Praha 2004, s. 68–104.

15 Tamtéž, s. 92.

nikoli však vlastní jména. Pro charakteristiku postav „Jugoslávců“ je totiž příznačné, že při návštěvě nedojde k představení (opět zde funguje nemluvnost postav jako projev určitých vlastností): „Vstoupili jsme. Uprostřed tmavé dřevěné místnosti stál stůl, okolo sedělo v kotoučích kouře asi osm chlapů, v ruce vějíře odrbaných karet. Měřili si nás zažloutlýma očima.

„Dobry den,“ řekli jsme.

Dva tři pokývli, ať se posadíme. Opřeli jsme batohy o nohy stolu a sedli jsme si. V krbu hořely nalámané větve a v plamenech visel velký kotel. Ze stěny trčela kravská lebka s rozpráženými rohy. V místnosti bylo horko jako v peci. Karty pleskaly o stůl. [...]“¹⁶

Veškeré postavy „Jugošů“ jsou podivíni, a to v souladu s podivným, mírně exotickým a nebezpečným okolím. Pokud už tyto postavy promlouvají, promluva je vulgární, diferencuje my a oni, a jsou v ní postihovány znaky tradiční (patriarchální) hierarchie – generačně starší okřikuje mladšího: „Ticho!“ zaduněl patriarcha z kouta.“¹⁷ Jejich jednání je omezeno na pití vína, provokace s xenofobním podtextem, lascivní řeči na účet mladé ženy, napůl výhrudnou hru s puškou, mužské „hecování se“, které vyústí v soutěživou střelbu na kraví lebku.

Za zmínku stojí, že jedna z postav je stejně jako v Šabachově povídce metonymicky charakterizována prostřednictvím kníru: „Vzadu u stěny dřepěl na lavici neuvěřitelně široký holohlavý stařec a upřeně na nás hleděl. Zpod baňkovitého nosu mu vyrůstalo cosi, co mu zakrývalo celou spodní půlku obličeje. Vypadalo to, že drží v zubech koště či co. Nějakou koudel. Nějaké zakousnuté zvíře, lekla jsem se. Postupně mi docházelo, že je to nejspíš knír. – „Šta tu radíte?“ pohnula se vousiska.“¹⁸ Je zřejmé, že některé stereotypy bývají fixovány i prostřednictvím opakujících se symbolů.

V povídce Jáchyma Topola *Výlet k nádražní hale*¹⁹ se též objevují postavy „Jugoslávců“, a to v prostředí pražské periferie. Činča, tj. postava, z jehož hlediska je příslušná dějová pasáž podána, je přezdívaná v dialogích a narativním monologu „jogurti“ či „jugoši“ (opět představují sociálně vyloučenou komunitu). Jejich role v příběhu začíná a končí tím, že se s Činčou vzájemně povraždí noži (když se Činča dostaví na smlouvenou schůzku, kde jim má předat peníze).

Bývá zdůrazňováno, že literatura a umění mají (třeba i oproti pojmové filozofii) schopnost otevírat cestu k porozumění jinakosti, k porozumění Druhému, dokáží předvést jeho „jinost“, aniž by došlo k jeho přivlastnění, mají schopnost rozevírat čtenáři odlišné verze světa. Literatura vyznačující se těmito schopnostmi bývá často považována za literaturu vysokou, oproti literatuře, která těží jen z naplňování konvencí a očekávání. Ale i tzv. vysoká literatura využívá ustálených sociálních a kulturních konstruktů a stereotypů. Na případě, který jsem si vytýčil, lze mimo jiné sledovat, že literatura naopak stereotypů využívá – činí tak skrytěji a nenápadněji, jako by v druhém plánu –, a tím stereotypy utvrzuje a posiluje. Literatura se tedy podílí na performativním procesu, který je iterativní, a jehož důsledkem je vznik a upevňování kulturních a sociálních forem (stereotypy nevyjímaje).

Naratoložka Rimmon-Kenanová uvádí, že jména postav mohou být z textu abstrahována a sloužit jako označení pro určitý rys lidských bytostí („on je takový Hamlet“ apod.).²⁰ Zde však dochází k jevu retrográdnímu: ze souboru rysů (stereotypů), které jsou přisouzeny určité

16 Tamtéž, s. 86.

17 Tamtéž, s. 90.

18 Tamtéž, s. 86.

19 Topol, J.: *Výlet k nádražní hale*. Brno 1995.

20 Rimmon-Kenanová, S.: *Poetika vyprávění*. Brno 2001, s. 41.

skupině lidských bytostí, je utvořena postava. V narativech pak tato postava plní obdobnou funkci, do jisté míry tedy funguje vždy jako týž aktant, především si věk podržuje konvenční vlastnosti spojované se stereotypem Jugoslávce/Balkánce; s použitím Greimasovy terminologie lze říci, že jde vždy o téhož *acteurs* – tedy o entitu, jež si podržuje tytéž vlastnosti v různých narativech.

Ať už budeme na literární postavy nahlížet z jakéhokoli teoretického přístupu (Barthes, Margolin, Parsons, Howell, Pavel ad.), opustíme-li pole literárněteoretických bádání, tedy bádání, v němž je literární dílo cílem zkoumání, lze jen stěží popřít, že literární postavy mohou existovat a často existují v představách čtenářů jako konstruované imaginární entity vyvolané účinky četby, obdobně jako se vzpomínky na skutečné lidi, s nimiž se někdy v minulosti setkali, mění v paměti na imaginární entity (které dávno pozbyly vztahu k označovanému). Podílejí se tak na formování našich kulturních a symbolických forem a různých identit, pro které existenciální distinkce (existence/neexistence) není rozhodující, a potažmo i na utváření stereotypů.

Ruth Ronenová završuje svou úvahu o neúplnosti fikčních entit tvrzením: „Literární teoretici směřují k tezi, že fikční entita je principiálně celek složený z těch vlastností, které mu byly v průběhu narativního textu skutečně přiřazeny.“²¹ To se nezdá být zcela přesné. Tato představa o konstituci postavy jakožto postupného skládání puzzle, nebo spíše postupného nalepování fotek do prázdného alba, je dle mého názoru příliš zjednodušená, řekl bych dezinfikovaná od čtenářových kulturně sociálních zkušeností a představ. Naratologové, kteří zastávají názor, že postava je postupně „sestavována“ tak, že k vlastnímu jménu/zájmenu jsou přiřazovány jednotlivé atributy (na základě přímé či nepřímé charakterizace, různých forem implikací atd.), jako např. být arogantní, být hnědoký, být muž atd., však zapomínají na to, že samo pojmenování – např. vlastní jméno či přisouzená národnostní identita – již s sebou v určité kulturně specifikované societě nese větší či menší soubor atributů bez ohledu na konkrétní narativ. V momentu čtení tady-a-teď bude např. již samo vlastní jméno Sandra vyvolávat patrně jiné představy než jméno Anežka či Aloisie. Nebo Francouzka ve středním věku bude tady-a-teď předchůdně vnímána spíše jako elegantní dáma než Albánka ve středním věku. Není to však obvykle zapříčiněno narativem a jeho strategií, ani skutečným jedincem určité státní příslušnosti, nýbrž stereotypy, s nimiž čtenář k dílu nutně přistupuje. A není tím řečeno, že postava elegantní Albánky nemůže být z narativu konstituována, ale takový narativ vyžaduje použití jiné strategie a jiných narativních informací, než konstituce elegantní Francouzky. Narativ, který bude mít za cíl utvořit postavu elegantní Albánky, bude muset počítat se stereotypy, s nimiž čtenář tady-a-teď k textu přistupuje. Domnívám se, že narativní strategie vedou často dokonce marný boj proti kulturním stereotypům.

V námi sledovaném případě jsou postavy „Jugoslávců“ konstituovány takřka okamžitě přiřazením kolektivního pojmenování, jež s sebou nese nános stereotypu – a zdůrazňuji přitom, že výstavba narativu s tímto stereotypem počítá – a další strategie textu může námi konstituovanou postavu pouze pozměnit, „osochat“ či zcela změnit (což ovšem již s sebou nese změnu horizontu očekávání).

Kdyby totiž byla do narativu vsazena namísto postavy Jugoslávce postava Skota, Japonce či Kanaďana, muselo by být v textu přítomno více narativních informací k objasnění důvodů, proč postava jedná právě tak, jak jedná. Národnostní příslušnost tedy konstituuje identitu postavy, kterou domněle označuje. Co znamená být „Jugoslávцем“? Narativ spoléhá na to, že čte-

21 Ronenová, R.: *Možné světy v teorii literatury*. Brno 2006, s. 144.

nář ví, že k „přirozenosti“ Jugoslávce patří být výbušný, horkokrevný atd. Jednání těchto postav tak potvrzuje stereotypy, a tudíž nemusí být v narativu nikterak vysvětlováno.

Postavy v námi sledovaných povídkách tedy přebírají kulturní stereotypy, reprezentují je a jejich opakováním je posilují, a také těchto stereotypů využívají pro své narativní strategie.

Zatímco v povídkách Emila Hakla (viz výše) a Magdalény Platzové (viz níže) je využití postavy, jíž přináležejí atribut „být Jugoslávce“, naplněním požadavků narativu, jelikož jsou postavy situovány do fikčního Chorvatska, v povídkách Josefa Moníka a Jáchyma Topola je „důvodem k fikčnímu bytí“ těchto postav evidentně pouze využití stereotypu pro splnění určité role v narativu. Pokud jde o Šabachovu povídku *Jugo*: přestože se zde jedná o postavu, jež je centrem dění, je postava především nositelem stereotypu, ač poněkud posunutého oproti stereotypu využitým v povídce Moníkově, Topolově a Haklově.

Postava „Jugoslávce“ je vždy někdo cizí, nikdy se s ní „neidentifikujeme“. Prostřednictvím identifikace s postavou, o níž čteme, utváříme sami sebe, říká Jonathan Culler,²² resp. prostřednictvím identifikačních mechanismů proměňujeme sami sebe. To, že se s takovou postavou neidentifikujeme, není docíleno pouze tím, že jsou jí připisovány jisté sociálně potlačované osobnostní vlastnosti, ale také tím, jakou funkci v narativu tato postava zastává a jakých narativních prostředků a postupů je k její konstituci použito.

Tyto postavy totiž samy mnoho nepromlouvají ve formě přímé řeči – jde tedy vždy o postavy vyprávěné, nikdy o vyprávěče –, nejsou však ani fokálními postavami, neznáme tedy jejich pohnutky, záměry, úmysly, emoce, vzpomínky jinak než zprostředkovaně. Fikční svět tedy není utvářen z jejich perspektivy, z pohledu jejich hodnot a postojů. Známe vždy pouze jejich vnější jednání, případně jim přisouzené vlastnosti. Postava si proto podržuje svou cizost, tajemnost, neproniknutelnost a nevypočitatelnost i z důvodů narativních požadavků, které se pak rovněž podílí na utrvozování stereotypu.

Poněkud neblahý obraz „Jugoslávce“ je do jisté míry poupravován povídkami Magdalény Platzové sebranými v knize *Sůl, ovce a kamení*,²³ jež se do jisté vymykají předestřeným maticím. Zcela pak první z povídek, *Veronika*, která je zasazena do chorvatského prostředí, a roli hlavní a též fokální postavy v ní sehrává stará žena-Chorvatka. Tím, že však není přítomen „náš/český prvek“, je zrušena diference „vlastní/cizí“, a nejsou tak produkovány ani výše uvedené matrice. V povídce *Všechny kultury mají svůj vrchol*, jejíž prostor je označován jako Praha, se objevuje postava Chorvata Vladimira, který se žije jako producent pornofilmů, a která naopak do těchto matic zapadá.

Je však třeba zdůraznit, že zatímco Šabach, Moník, Topol či Hakl víceméně zužitkovávají dané stereotypy pro svou vyprávěčskou strategii, Platzová tyto stereotypy naopak svou narativní strategií nabourává, jelikož promluvy kopírující tyto stereotypy vkládá do úst postavám, které jsou představeny jako „nedůvěryhodné“ – viz např. promluva Jarouše: „Je to banda proľhaná tihle Slovani z jihu. Všechno verbež, mafie. Ať přijdete v Praze do kterékoli restaurace nebo baru, majitelé jsou vždycky od nich a nebo Arabové. Perou tam peníze.“²⁴ Anebo promluva Květy: „Už nám to sem leze! Tady na Václaváku má každej v kapse kudlu, a ty jejich oči, jak vlci! A včera večer byla na chodníku před domem obrovská kaluž krve!“²⁵

22 Culler, J.: *Krátký úvod do literární teorie*. Brno 2002, s. 123.

23 Platzová, M.: *Sůl, ovce a kamení*. Praha 2003.

24 Tamtéž, s. 48.

25 Tamtéž, s. 44.

Jsem dalek toho, abych ze svého čtení současné české povídky vyvodil například závěr, že snad autoři, o nichž jsem mluvil, mají xenofobní názory, či vůbec cokoli o autorských záměrech. Chtěl jsem pouze poukázat na to, že literatura, a to dokonce díla, jejichž vyznění může být zcela protichůdné snahám o „potlačení či přisvojení si Jiného“, často v druhém plánu využívá stereotypů pro realizaci vlastní narativní strategie, a přispívá tak svým podílem (úměrným vlivu současné literatury) k performativnímu procesu utváření různých forem identity, jež mohou mít povahu stereotypu. Literatura totiž nepřebývá v jakémsi lepším křišťálovém světě umění, ale je součástí symbolického světa, v němž žijeme.

PRIMÁRNÍ LITERATURA:

HAKL, E.: „Dva dny ze života Evy F.“ In: *O létajících objektech*. Praha 2004, s. 68–104.

HAŠEK, J.: „Láska v Mezimuří“. In: *Dekameron humoru a satiry*. Praha 1972, s. 61–68.

MONÍK, J.: „Boženec“. In: *Neser bohy*. Praha – Litomyšl 2004, s. 16–22.

PLATZOVÁ, M.: *Sůl, ovce a kamení*. Praha 2003.

ŠABACH, P.: „Jugo“. In: *Jak potopit Austrálii*. Praha 1986, s. 118–124.

TOPOL, J.: *Výlet k nádražní hale*. Brno 1995.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA:

BAKER, Ch.: *Slovník kulturních studií*. Praha 2006.

BERGER, P. L. – LUCKMANN, T.: *Sociální konstrukce reality. Pojednání o sociologii vědění*. Brno 1999.

CULLER, J.: *Krátký úvod do literární teorie*. Brno 2002.

DOWNS, R. – STEA, D.: *Maps in Minds. Reflection on Cognitive Mapping*. New York 1977.

GENETTE, G.: *Narrative Discourse*. Ithaca 1980.

CHATMAN, S.: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno 2008.

CHATMAN, S.: *Dobrodtuté termíny*. Olomouc 2000.

MARGOLIN, U.: „On the What, the When and the How of Being a Literary Character.“ *Style* 24, 1990, č. 3, s. 453–469.

MATICKI, M. (ed): *Svoj i tuđ. Slika drugog u balkanskim i srednjoevropskim književnostima*. Beograd 2006.

MCROBBIE, A.: *Aktuální témata sociálních studií*. Praha 2006.

RIMMON-KENAN, S.: *Poetika vyprávění*. Brno 2001.

RONENOVÁ, R.: *Možné světy v teorii literatury*. Brno 2006.

TODOROVA, M.: *Imagining The Balkan*. New York 1997 (srbsky: *Imaginarni Balkan*. Bělehrad 2006).

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



Ke stálým účastníkům patří Helena Kosková ze Švédska a Prahy



...a také Dobrava Moldanová (z Ústí n. L. a Prahy)



Pavlové Janoušek a Janáček z Ústavu pro českou literaturu



Márton Beke pojal překládání jako zápas



Jiří Pechar se zamýšlel nad vzájemným vlivem Mileny Jesenské a Franze Kafky



Vladimír Novotný a Joanna Czaplinska naslouchají diskusi



Mezi začínající badatele patří Zuzana Zemanová



Interdisciplinarita v pojetí Kabaretu Kaldera



Vladimír Just, Petr Bednařík, Jiří Pechar a Eero Balk mimo konferenční místnosti



Za pozornost děkujeme s Tomášem Kaválkem



...a příště zas na shledanou

VARIA

EX LIBRIS (AUTOINTERVIEW)

LUBOMÍR MACHALA

Je to už více než tři léta, co vznikl cyklus autorských čtení a besed Ex libris. Na těchto besedách se svých hostů ze světa knih po každé vyptávám tak, abych je a jejich tvorbu co nejlépe a co nejvšestranněji představil našemu publiku s cílem přispět k lepšímu poznání a pochopení tvůrčích motivů, záměrů a samozřejmě hlavně výsledků autorského usilování.

A jelikož jsem přesvědčen, že každé činnosti prospěje, když je jednou za čas bilančována, rozhodl jsem se poohlédnout se za dosud proběhnuvšími Ex libris a využít přitom výše popsanou roli tazatele i vůči sobě samému coby původci celého podniku.

Jak se tedy projekt Ex libris zrodil?

Během mé desetileté spolupráce s Výstavištěm Flora na dramaturgii literárního festivalu doprovázejícího knižní výstavy Libri a moderování většiny jeho besed jsem si několikrát říkal, že mnohý z hostů by si zasloužil více pozornosti a prostoru než dovoľoval festivalový program a že by autorským prezentacím i jejich návštěvníkům prospělo, kdyby nebyly soustředěny pouze do dvou, tří dnů konání výstavy. Poprvé jsem se pokusil nastartovat takovýto celoroční cyklus v květnu 2004, když jsme s vídeňskou bohemistkou Christou Rothmeierovou za asistence Antonína Bajají a Radka Malého debatovali o jejich překladech a edicích české literatury a o pozici naší beletrie v Rakousku. A třebaže to byl (soudě podle reakcí zpodobněných i publika) večer zdařilý, vrátil jsem se

k tomuto záměru znovu až ve chvíli, kdy se definitivně rozešly mé představy o koncepci, organizaci a propagaci Literárního festivalu s praxí uplatňovanou hlavním pořadatelem. Takže přesně měsíc poté, co jsem se 10. 3. 2007 na besedě s Milošem Urbanem veřejně rozloučil s Libri, jsem přivítal prvního hosta v rámci Ex libris.

Kdo to byl a kde se beseda uskutečnila?

Na rozjezd jsem si pozval svého kamaráda Petra Šabacha. Ale udělal jsem chybu. Přistoupil jsem na to, aby před besedou přednášel na fakultě o svých zkušenostech s adaptacemi literárních děl do filmové podoby. Přednáška před přeplněným sálem se, jak jinak, zvrhla v šabachovský happening, jehož byla následná beseda v Café a Tě Kratochvíle bohužel už jen slabším odvarem, a to také ve smyslu divácké účasti. A přitom v tomto směru jsem si od příjemné čajovny a kavárny s kulturními ambicemi dost sliboval, doufal jsem, že to bude místo, kam dorazí nejen studenti bohemistiky, ale i širší veřejnost. Když to pak následně nijak zvlášť „nedopadlo“ ani při besedách s Jakubou Katalpou či Jiřím Kratochvílem, vsadil jsem na domácí půdu a od prosince 2007, tedy od setkání s pěticí slovenských literátů a literátek, si zvu hosty na filozofickou fakultu. S potěšením pak konstatuji, že sem za spisovatelů chodí ve stále větším počtu nejen akademická obec.

Jak probíhá výběr hostů?

Nemám žádný pevný dramaturgický záměr, využívám i vnějších podnětů, jako v případě

Pavla Kohouta, když se na mne obrátili organizátoři jeho návštěvy v Olomouci. Mnohdy jde o mé literární oblíbence, s nimiž jsem se v některých případech i spřátelil. Na jednom kritériu ale trvám, a sice aby šlo o výraznou osobnost, která ani nemusí být nijak zvlášť známá, ale rozprava s ní by měla nabídnout nejen sem tam nějaký bonmot a zábavu, ale měla by účastníky vybídnout k přemýšlení, ke čtení a třeba i k vlastní tvorbě. Proto vedle mediálních hvězd, jakými jsou už jmenovaný Pavel Kohout či Ludvík Vaculík nebo Michal Viewegh a J. H. Krchovský, zvu také začínající tvůrce, respektive tvůrkyně – viz besedy s Jakubou Katalpou či Blankou Kostřicovou.

Dostávají hosté otázky před zahájením besedy?

Ne, pouze vědí, že budou dotazováni nejdříve mnou a pak publikem a že si mají vybrat nějaké ukázky ke čtení.

Pak je ale dosti pravděpodobné riziko nějakého trapasu či komplikací...

Nejtrapněji mi bylo po besedě s Martinem Reinerem. S tímto podle mne nedoceněným básníkem a prozaikem, který je známější pod jménem Martin Pluháček, a to díky svému prvnímu nakladatelství Petrov, jsme si při besedě vysloveně padli do noty, Martin byl ve formě, vyprávěl s chutí a opravdu zajímavě, ale reakce publika se mi zdály nějaké vlažné, respektive hrstka návštěvníků se dobře bavila a zbytek se tvářil tak nějak podivně. No a při autogramiádě vyšlo najevo, že šlo o početnou skupinu polských středoškoláků, kteří neuměli vůbec česky a na besedu je zatáhly jejich dvě učitelky, jimž se Martinovy knihy líbily a byly moc rády, když se o besedě buhvíjak dozvěděly...

Svrázná byla také beseda s J. H. Krchovským, který mi chvíli před zahájením volal, že si spletl adresy a je někde úplně jinde. Tak jsem mu šel pro jistotu naproti, nějak jsme se ale minuli a půl hodiny se naháněli kolem fakulty. Když jsme pak přece jen dorazili do po-

sluchárny, nabité návštěvníky i jejich očekáváním, tak se zas ukázalo, že básník Krchovský je zvyklý před publikem své básně číst, ale dosud o nich skoro nikde nebesedoval. Nakonec nám pomohly ukázky z alba, které nahrál se skupinou Krch off: při rockových riffech zřetelně pookřál a stal se sdílnějším.

Který z hostů přilákal nejvíce publika?

Jednoznačně Arnošt Lustig, třebaže mu zdatně sekundovali Pavel Kohout, Ludvík Vaculík, Michal Viewegh i J. H. Krchovský. Ovšem na Lustigově besedě jsem počet diváků rozšířil de facto i já. Arnošt Lustig si totiž vystačil sám. Ani jsem ho nestihl přivítat a stručně připomenout jeho tvorbu a on už vyprávěl anekdoty a u nich nakonec skončil takřka při jakémkoli dotazu. Tak jsem ho nechal, lidi přišli na něj a ne na mě. Musím ale dodat, že vykládat vtipy začal pan Lustig hned při obědě, na který jsme zašli těsně po jeho příjezdu do Olomouce, pokračoval na přednášce své průvodkyně doktorky Mališové, besedu jsem už popisoval a proud anekdot se nezastavil ani při večeři v Hanácké restauraci.

Při obdobných bilancích bývají zmiňovány i nějaké rarity či kuriozity...

Jestliže už byla zmíněna beseda s nejvíce diváky, tak bych měl připomenout besedu s největším počtem hostů. Byla to ta se slovenskými literáty, kterých jsem přivítal pět najednou. Kromě Lubice Somolayové tehdy přijeli Michal Habaj, Martin Solotruk, Ivan Štrpka a Peter Šulej. Svým způsobem ale tento počet vyrovnal literární historik a kritik Pavel Janoušek. Během besedy totiž vyšlo najevo, že své texty publikuje s oblibou pod pseudonymy, tudíž přítomni byli rovněž Mojmír Jahoda, Robo Vaňátko, Alois Burda, ale i Eliška F. Juříková. Za kuriózní považuji také kousek Ludvíka Vaculíka, který přiměl publikum, z něhož je někdy obtížné vymáčkout byt jen hlásku, ke sborovému zpěvu.

Také bývají uváděny negativní momenty či zdroje nespokojenosti.

Nevybavuji si nic zásadního, ale mrzí mne, že ze všech besed nemám zvukové záznamy a ani fotky. Tudíž už nebude moci vzniknout třeba kompletní knižní připomínka uskutečněných besed

A jaké jsou plány do budoucna?

Udržet nastavenou laťku, co se četnosti i kvality hostů Ex libris týká. Jejich jména bych tady s dovolením neprozrazoval. Ale mohu slíbit, že setkání s nimi zužitkuji také pro rozhovory publikované v příštích číslech časopisu Bohemica Olomucensia..

Uskutečněná autorská čtení a besedy Ex libris

Petr Šabach – 17. 4. 2007

Jakuba Katalpa – 17. 5. 2007

Jiří Kratochvíl – 27. 11. 2007

Michal Habaj, Martin Solotruk, Ľubica Somolayová, Ivan Štrpka,
Peter Šulej – 4. 12. 2007

Michal Viewegh – 26. 2. 2008

Antonín Přidal – 8. 4. 2008

Blanka Kostřicová – 16. 4. 2008

Martin Reiner – 29. 4. 2008

Ludvík Vaculík – 13. 5. 2008

Lubomír Martínek – 8. 10. 2008

Pavel Kohout – 3. 11. 2008

Arnošt Lustig – 18. 2. 2009

Pavel Janoušek – 3. 3. 2009

J. H. Krchovský – 14. 4. 2009

Tereza Boučková – 5. 5. 2009



Ivan Štrpka, Michal Habaj a Peter Šulej



Michal Viewegh



Lubomír Martínek



Pavel Kohout a Lubomír Machala



Arnošt Lustig obklopen svými obdivovatelkami



Arnošt Lustig své početné publikum vskutku bavil

OLOMOUCKÉ AKTIVITY LITERÁRNĚVĚDNÉ SPOLEČNOSTI OD PROSINCE 2008 DO KVĚTNA 2009

JANA KOLÁŘOVÁ

V rámci činnosti olomoucké pobočky Literárněvědné společnosti, o. s., zazněly během uplynulého půl roku další přednášky, a to v souladu se záměrem představovat nejrůznější oblasti literární vědy i historie včetně různorodých metodologických přístupů.

Podzimní přednáškový cyklus zpestřila beseda s manželkou básníka Josefa Kostohryze, malířkou a spisovatelkou Marií Kostohryzovou, jež představila svou vzpomínkovou knihu *Polární záře nad pastvištěm*. Osobní vzpomínky na básníka a statečného člověka spojené s recitací Kostohryzových veršů doplnil zasvěcený komentář lingvistky Jany Steinerové, jež se nyní v rámci doktorandského studia na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze věnuje osobnosti a dílu Josefa Kostohryze. Akci připravil a moderoval Petr Komenda.

Rok 2008 uzavřela přednáška Jana Schneidera nazvaná *Vyprávění – intermedialita – Hrabal*, usilující nahlédnout dílo velikána moderní české literatury z hlediska naratologického a s přihlédnutím k intermediálnímu aspektům (či přesahům) jeho textů.

Básník, prozaik, lékař, botanik a v neposlední řadě japanolog Petr Hrbáč prezentoval v úvodu letního přednáškového cyklu exotické téma – *Svět básníka Taneidy Santóky, pijáka a haidžina éry Taišó/Šówa, inspirátora beat generation*. Petr Hrbáč přiblížil posluchačům jednu ze spojnic mezi literaturou západu a východu: představil nekonvenčního japonského básníka přelomu 19. a 20. století, jednoho z autorů haiku (haidžina), který in-

spiroval beatníka Jacka Kerouaca. Americký spisovatel v této specifické formě také tvořil (označoval své básně jako západní haiku) a inspirace východní kulturou i náboženstvím je v jeho tvorbě zřejmá i v dalších ohledech.

Literárněteoretické zamyšlení nad rolemi vypravěče v próze (*Co všechno vědí vypravěči?*) přinesla přednáška mladého olomouckého literárního teoretika a překladatele Jiřího Hrabala, na nějž svým způsobem navázala o měsíc později úvaha literární kritičky Blanky Kostřicové *Románový cyklus Jiřího Kratochvíla*. Jeden z nejvýznamnějších autorů současné postmoderní prózy zde byl představen vskutku komplexně, tedy včetně onoho vypravěčského řešení jeho próz.

Prozaik, esejista, divadelník, hudebník a v neposlední řadě profesor pražské DAMU Přemysl Rut zaujal olomoucké publikum mimořádně. Jeho přednáška *Proměny autorství* totiž vynikala nejen poutavým podáním, ale i svébytným přístupem k tématu, v němž Rut nezapřel svůj sklon k propojování odborného i čtenářského pohledu na věc a představil pozoruhodnou autorskou „typologii“ v diachronním přehledu, doplněnou celou řadou konkrétních příkladů. Jak vidno, široké spektrum témat nabídnutých v uplynulém období vycházelo vstříc nejrůznějším zájemcům o literaturu, čímž, jak doufáme, naplňuje činnost LVS základní smysl a cíl své práce.

Errata

První číslo BO obsahovalo mimo jiné přehled polistopadové činnosti olomoucké pobočky Literárněvědné společnosti. Článek začínal nepřesným konstatováním, že v roce 1990 se stal předsedou naší pobočky LVS profesor Jiří Skalička. Jiří Skalička samozřejmě tehdy už předsedou byl, a to od roku 1969. A zůstal jím až do své smrti v roce 1997. Přijměte naši omluvu.

Redakce



Petr Hrbáč



Jiří Hrabal a Jan Schneider



Blanka Kostřicová



Přemysl Rut



Někdy je publikum početné...



...jindy je skrovnější

RESUMÉ

RESUMÉ

„GEHÖREN SIE ZU UNS?“ EINIGE ÜBERLEGUNGEN ZU IDEOLOGISCHEN UND METHODOLOGISCHEN GRÜNDEN FÜR DIE VERTEILUNG DER DEUTSCHBÖHMISCHEN LITERATUR AUS DEM KORPUS DER TSCHECHISCHEN NATIONALLITERATUR

INGEBORG FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ

Der Beitrag beschäftigt sich mit Gründen, die die tschechische Literaturgeschichtsschreibung dazu führten/führen, die deutschsprachige Literatur vom eigenen Gebiet – Mähren und Böhmen – nicht in den nationalliterarischen Kanon aufzunehmen, welche Gründe sowohl im Ideologischen als auch im Methodologischen zu suchen sind. Zum einen ist die Kulturpolitik des ehemaligen sozialistischen Staates (und ihre Residua) für diesen Zustand verantwortlich, zum zweiten geht die Abschottung des tschechischen Literaturkanons auf die – in der Literaturgeschichtsschreibung – seit Herder und Jungmann überwiegend praktizierte glottozentrische Methode zurück. Der Aufsatz nennt Vor- und Nachteile beider Methoden, der glottozentrischen und der territorialen und plädiert für reflektierten Einsatz der einen oder der anderen dort, wo es Sinn macht.

HEBREW LITERATURE AND ITS PLACE IN THE HISTORY OF OLDER CZECH LITERATURE (LITERARY – HISTORIOGRAPHIC EXCURSION)

DANIEL SOUKUP

Hebrew literature has developed in Bohemia from 10th century and its first written documents come from 13th century. First part of this article presents one of the possible causes, why old Hebrew literature had been displaced from the Czech literary history, particularly on the example of Jakobson's polemic with German-Judaic researchers and to be specific with Berthold Bertholz. Roman Jakobson pointed out the fact, that Hebrew literature had been from Middle-Ages incorrectly associated with German cultural circle; although Czech Jews of Přemysl-Kingdom communicated in Czech. The second part of the article discuss the Czech literary historians, who involved Hebraic literature in the Czech literature research. Hebraists and Judaists sympathizing with the interdisciplinary studies found the integration of old Jewish literature into Czech studies important. In 20th century, after the independent Czechoslovakia was established, people started to look for the connections between Older Czech and Hebraic literary relics. At first, among Hebraists writing in German, later also among Czech and Jewish students of Czech. Czech and Hebraic (or "Juden-Deutsch") Bohemian relics are not connected by one language, but by place of origin and by shared historical experience; even though possibly differently perceived. It is the shared history, although parted throughout

the centuries, which is the main criterion for introducing Hebrew literature in the old Czech literature context. Interdisciplinary studies of written texts could enrich and also in many ways correct our knowledge of Jewish and Christian relations.

WRITING OF WOMEN WITHIN CANON OF MEN

DOBRAVA MOLDANOVÁ

The study *Writing of women within canon of men* deals with the question to what degree women writing in the 19th century accepted standards requested by their male counterparts and to what degree they expressed their authentic attitudes. It points to difference between their reflections of life in their literary works and private texts. As writers they intentionally followed the context of the day but the reflection of their human lot revealed in private texts suggests that this alignment was not without problems for them. Even if in the connection of the artistic direction of Fin de Siècle the literary characters change as well as the design of the stories a new requirement for an individualized literary work appears and also the request "that a woman should speak in her mother tongue". Even here the female authors conform with the norm of the day that earmark both the selection of topics and the way of treatment. Their private texts attest that the norm is more important for their literary works than the authenticity of their personal experience.

ST. WENZELSCHES MUSIKDENKMÄLER DES 20. JHS. ALS DOKUMENTE POLITISCHER, KULTURELLER, RELIGIÖSER UND NATIONALER AUSEINANDERSETZUNGEN

VIKTOR VELEK

Das 20. Jh. spielte in der Entwicklung einer der ältesten kulturellen Traditionen Tschechiens eine wichtige Rolle. Seine Bedeutsamkeit erlangte es aus seiner mehrschichtigen Struktur, die sowohl die politische, als auch nationale, kulturelle und religiöse Dimension umfasste. Im Referat werden chronologisch zahlreiche musikalische Beispiele zu einzelnen Zeitabschnitten vorgestellt und so werden eine große Menge damit zusammenhängender Kompositionen veranschaulicht. Die Aufmerksamkeit ist zuerst dem St. Wenzelschoral, dessen symbolischer Wert mit anderen „Identifikationsliedern“ der Wende 19./20. Jhs. verglichen wird, gewidmet. Die ersten Erwägungen gehören der Rolle der St. Wenzelverehrung in den letzten Jahren der Monarchie, im Milieu der tschechoslowakischen Legionen in Russland, dem Standpunkt des Hofes und der Wahrnehmung des St. Wenzelkultes in Tschechien. Ausführlichere Behandlung verdient die Entwicklung in der Zeit der Ersten Republik, wobei den Feierlichkeiten des Wenzelschen Millenniums im Jahre 1929 mehr Platz gewidmet wird. Außer Acht darf natürlich nicht der Missbrauch der Tradition während des Protektorates Böhmen und Mähren gelassen werden. Die Beschreibung der Entwicklung in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts endet mit dem Jahr 1989 und wird in drei Abschnitte – vor, während und nach 1968/69 – gegliedert. Das Referat zeigt überzeugend, dass man mittels der St. Wenzelschen

Musikdenkmäler die Entwicklung der Tradition und Gesellschaftskonflikte gut rekonstruieren kann.

HIGH VERSUS POPULAR ART

PAVEL ZAHŘÁDKA

The goal of the article is a systematical enquiry about the conceptual difference between high and popular art, which is directed to the question, on which grounds does this difference operate. There are in principle two different theoretical approaches to the problem in question, which bring two different solutions: the aesthetical one or the sociological one. While some aestheticians (Theodor Adorno, Max Horkheimer, Abraham Kaplan, Clement Greenberg, Dwight Macdonald) believe, that the difference between high and popular art consists in different aesthetical qualities of both types of artworks, sociological orientated authors (Pierre Bourdieu, Lawrence Levine) assume, that the distinction is a man-made social construction, which does not reflect any differences in aesthetical qualities of artworks, but serves to reproduction and legitimization of the social inequalities. The goal of the article is an explanation and critical evaluation of the particular attempts to find an aesthetical justification of the difference between high and popular art.

US AND THEM. OUR AND THEIR WAY OF UNDERSTANDING LITERATURE

PAVEL JANOUŠEK

The essay inquires into the issue of subjectivity in our attitudes towards literature and in literary criticism. It starts from the premise that every utterance on literature is intended not only to report on the subject concerned but also to legitimize the speaker as an individual entitled to make professional comments on literature. In fact, the scholar's discourse includes not only the subject of his or her inquiry but also a certain community which he or she wishes to join, particularly in order to win its recognition. Thus, the scholar has to accept the supraindividual rules of the discourse in question, and employ adequate communication strategies within. As a result, he or she is inevitably bound to accept certain relations of value and specify his or her position along the value axis marked by "Us and Them", or "Ours and Theirs" respectively. The fundament of the essay results from an analysis of this inevitable process in particular disciplines, i. e. literary history, theory and criticism, paying attention both to the correspondences, and the differences between them. Or, more precisely, it inquires into the intersections of a variety of criteria, above all the national and professional ones in order to find out what influence these aspects exercise both on literature as a scholarly issue, and on the internal subject of the utterance on literature as well.

FRIEND OF OPPRESSED NATIONS KARL EMIL FRANZOS AND THE CZECHS

EERO BALK

The Galician-born German-Jewish writer Karl Emil Franzos (1848–1904) wrote mostly about the poor life of Jews and Ruthens under the rule of Polish local gentry and the conflict between orthodox Jews and the modern world. In two of his works he, however, thematizes even the Czechs, Bohemia and Moravia.

In the short story *Altösterreichisches* (Old Austrian, in *Halb-Asien*, 1876) we find a South Russian estate owner on his way home from Marienbad spa via Vienna. The train is full of all kinds of inhabitants of the Eastern part of Austro-Hungarian Monarchy. He admires the clean and wealthy Moravian countryside. When he hears that the inhabitants are Czechs, Slavic people, he gets confused: the Czechs complain on their oppression in Austria, and here they have better houses than even the most rich people in Russia.

The novel *Der Wahrheitssucher* (*The Truthseeker*, 1893) tells us a life story of a German boy from Northern Bohemia called Georg Winter. He attends monasteries in Prague, Graz and Rome and comes back to Prague just before the revolutionary year of 1848. He sees that the Czechs are led to the revolution by Germans who don't really care of their freedom. The Czech intellectual elite looks very odd in their pseudonational clothes and is interested mainly in money. After the revolution Winter starts a new life free from revolutionary ideals.

The Czech characters are not treated deeply. In fact, the author needs them to justify the message of the text: there is no need for rebels, it is enough to do good deeds in the nearest neighbourhood. For this aim he needs suitable characters and resorts to the common stereotypes of the time concerning the Czechs.

THE NEGATION OF ORIENTALISM IN THE EXOTIC WRITINGS OF JAN HAVLASA

JOSEPH N. ROSTINSKY

The study deals with prosaic and essayistic writings of Jan Havlasa (1883–1964) issued in 10's and 20's of 20th century which was inspired with his stay in Japan, where Havlasa repeatedly stayed as a diplomat. The author is concerned with the novel *Okna do mlhy* (1919) and the collection of essays *Kvetoucí nopaly* (1929). He alerts to the striking negation of the famous conception of orientalism presented by Edward Said. Havlasa doesn't envisage the Orient as the space for an imperialistic grubbing of the West or as an object for scientific researches, but, conversely, he highly appreciates the merits of an oriental man. At first, he managed to reveal the concordant symbiosis of a man with a nature, which he could miss in the Czech and in the European milieu, too. Moreover, according to Havlasa, the barbarian west of the white men, where he ranks himself, might improve only in the case of advancing towards the East. Then we can classify Havlasa among European intellectuals, who essentially went against the exploitation and oppression of other nations, whether in the East or in the West.

CENTRAL EUROPEAN CABARET AS MULTICULTURAL SPACE
(SOME NOTES TO THE HISTORY AND CHANGES IN CONOTATIONS OF ONE
PHENOMENON)

VLADIMÍR JUST

We can rarely follow such changing reception in the connection to modern phenomenon as "multicultural" term cabaret. Not only in European but also in our language context. In Czech countries there never formed continual tradition of the cabaret as in our neighbourhood, in the countries with a strong cabaret tradition. In comparison with Berlin, München, Vienna, Budapest, Warsaw and Paris we had rather "the theatre of cabaret type" (as *Osvobozené divadlo*, *Semafor*). We haven't long, continual and famous tradition of cabaret as French or German. With the exception of Jaroslav Hašek, there were not so strong individualities as Alfred Jarry, Jacques Prévert, Boris Vian, Christian Morgenstern, Frank Wedekind, Max Reinhardt, Kurt Tucholski, Walter Mehring, Marlene Dietrich, Karl Kraus or Helmuth Qualtinger. The boom of the term cabaret came in the times when it manifested new trends of the art (in Berlin expressionism – see Neoplatonic cabaret, in Zurich dadaism – Cabaret Voltaire etc.). Later the term cabaret fused rather with the image of sentimental local-patriotism, and there were added noble refined adjectives as "literary" or "art" cabaret (*Červená sedma*) or later during the communist era there were contrived new alternative names (scenic pop-up picture book, text-appeal, *sceniv party*, *recitale* etc.). Only after the fall of communism the new generation without the connections with the roots in carnival tradition of European culture of laugh, and with that experience uses the term cabaret (in connection with the roots in carnival tradition of European culture of laugh, and with the French word "le cabaret" – as a pub, inn) in its original, still declined non-demeaning sense. The name for this type of theatre activity is connected with the ostent of the individuality of the author and interpreter and the main topic "here and now" (in the sense of the term "presentness" of the German theatreologist Hans-Thies Lehmann).

SEMANTIC PARALLEL OF KAFKA'S LYRICS AND FRENCH EXISTENTIALISM

MARCEL FORGÁČ

Kafka's specific "approach" to human being problem causes his work is often compared to existentialism philosophy. The most significant parallel between Kafka's and philosophy-literary initiative of French existentialists we can see in the specific transformation of human being as a problem. In both poetics the characters are autonomous, individual personas who despite their rationality and character of self-reflection collide with general disconnectedness of the system around them. Kafka's geometer K., or Jozef K, Camus's Mersault, Sartre's Antoine Roquentin or Matheiu Delarue represent personas wrested out of social relations, reflecting their status of individuality without these relations, but at the same time they figure as personas who are not existentially determined by social and private relations. Insolubility, steadiness and stoutness of this conflict and final abalienation of individual individualum is caused by his uniqueness.

MILENA JESENSKÁ ET FRANZ KAFKA

JIŘÍ PECHAR

Dans les lettres que Franz Kafka écrivait à Milena Jesenská, on peut suivre les péripéties de leurs rapports qui ont commencé quand Milena a traduit ses textes. Ils ne se sont rencontrés que deux fois, et quelque temps après la seconde rencontre, qui s'est déroulée d'une façon assez malheureuse, Kafka commence à soupçonner ce moyen de communication qu'est la lettre, d'être «commerce avec des fantômes, non seulement avec celui du destinataire, mais encore avec le sien propre» qui grandit sous la main qui écrit. Et au début du janvier 1921, Milena parle à Max Brod de la lettre que Kafka lui a envoyée et qui contenait la prière de ne plus lui écrire: cela seul lui permettra «de continuer un peu à vivre». Nous n'avons pas de lettres de Milena à Kafka, mais il y a des lettres qu'elle envoyait justement à cet ami de Kafka.

On peut suivre aujourd'hui les destins de Milena Jesenská, journaliste courageuse, dans le livre de Margarete Buber-Neumann qui était sa compagne dans le camp de concentration de Ravensbrück, où Milena est morte au mois de mai 1944. Avant son arrestation, elle a pu encore participer au sauvetage de certains personnages juifs, par leur transfert illégal en Pologne.

THE CONFLICT BETWEEN TRADITIONALISM AND REVOLUTIONARY SPIRIT

JAROSLAV MED

The paper deals with the long-lasting conflict of two fundamental values that form the essentials of an intellectual discussion – namely traditionalism and revolutionary spirit or, let us say, antitraditionalism. This conflict is recognized on the historical background of interwar Czechoslovakia in the way it was interfered with the figures of literary and cultural life in the period of first republic. On one hand the nationalist tradition (represented by V. Dyk), Hussite reformation (T. G. Masaryk, E. Rádl), the tradition of „national awakening“ as well as the defence of the traditional democratic character of Czech man were blending there. All of these traditions stood in the abrupt opposition against the antitraditionalism of left-wing thinking, which tried to deny and exceed the traditions in the name of a revolutionary act (Z. Nejedlý, S. K. Neumann, B. Václavek). Furthermore, the author observes the argument between Arne Novák and Bedřich Václavek and theses they supported. A. Novák's revivalist assessment of realism, nationalism and catholicism stood in the direct opposition against B. Václavek's socialist realism and international Marxism. In the time of threatened republic and the nation's struggle for its own inherence both sides of the conflict united finally, which is witnessed by A. Novák's installing vice-chancellor's lecture given on 15th December 1938 – this was highly appreciated by B. Václavek.

SEARCHING FOR THE SHARED DENOMINATOR (BASED ON KAREL ČAPEK'S REFLECTIONS)

NATALIA CHUVELEVA

The article is dedicated to the problem of national self-consciousness, concentrating on the creative activity of Karel Čapek, a remarkable Czech writer and thinker of the 1st part of the 20th century. Čapek's writings are regarded in context of his active searching for the worldwide unity and for an appropriate basis of it. The article focuses on Čapek's essays, where he straightly gives his own understanding of the problem, as well as the way to resolve it, and on the famous drama *RUR* – Čapek's symbolic warning. The author attempts to observe influence of these works on the society of our century.

THE PATIENT OF DR. HEGEL IN A LOVELY BEACHWEAR. THE MAGAZINE „EVA“ AT THE BACKGROUND OF POPULAR MAGAZINES FOR WOMEN

BLANKA HEMELÍKOVÁ

Traditionally, the less legitimized cultural field of popular literature is conceived in sharp cultural contrast to the legitimized field of high literature. However, detailed research has revealed many cultural contacts instead of cultural clashes which are not nugatory in comparison with the clashes. We want to conduct research further in this direction. We are concerned with the popular Czech magazines for women in the 20's and 30's of the 20th century and we want to explore just the contacts of the high and the low. Thus, we want to show two editorial conceptions of popular magazines, the standard magazine and, on the other hand, the cultivated one, which attempted to gap the bridge between high and popular literature. This attempt is illustrated by the magazine *Eva*. Magazine for modern woman (1928–1943), published by company Melantrich, which attempted to combine the "successful formula" of the magazines for women with the aesthetic quality (successful formula means the combination of pictorial content and serialized popular fiction). Thus *Eva* was intended both for discerning audience and middle-class and did not want to elevate above other magazines for women, i. e. family-oriented *Hvězda* (*The Star*), *List paní a dívek* (*Magazine for Women and Girls*) and *Pražanka* (*The Woman of Prague*). *Eva* gained literary prestige by good novel writers, such as Marie Pujmanová, Božena Benešová, Olga Scheinpflugová and, in contrast to other magazines, by cultural journalism written by leading cultural figures, such as Bedřich Fučík, Marie Majerová, E. F. Burian. However, together with cultural refinement, *Eva* took up important features of other popular magazines, e.g. more conventional reading, conventional journalism defending sentimental novels for women, and, what is more, the way of pictorial accompaniment to the published novels. The novels were not illustrated, but photographs of model costumes were adjoining the text, unrelating to the content. The inappropriate photographs reduced the cultural status of the novels by aligning them more with other conventional "consumer objects" than "literary artifacts".

As a result of the editorial programme, amalgam arose there which proved to be quite successful and *Eva* was published to 1943.

However, ironically, the photograph accompaniment of model costumes "killed" up one of the much prestigious novels of *Eva, Pacientka dr. Hegla* (*The Patient of dr. Hegl*) by Marie Pujmanová. We argue, that instead of developing reader's empathy for the deal of a heroine as an unmarried mother, the effect was that the women readers were looking forward to examine other beautiful model costumes.

FRANTIŠEK ZAVŘEL AGAINST ALL

JANA KOLÁŘOVÁ

This paper deals with almost forgotten playwright František Zavřel (1885–1947), whose life was full of political, law and literary conflicts. He wrote very controversial dramas especially influenced by expresionism. This was the most important part of his work but he wrote the poems too which were inspired by love and early death of his "femme fatale" Milada Pakůrová. It meant another conflict for Zavřel – with God and Christianity. Despite the fact that Zavřel's work is very inconsistent, it could be still interesting.

RIMBAUD, TRAKL UND IHRE ÜBERSETZER – EINE ÜBERRASCHENDE PARALLELE. AUFGABE UND EINFLUSS DES ÜBERSETZERS IN DER ENTWICKLUNG UND REZEPTION DER MODERNEN LYRIK

RADEK MALÝ

Der Beitrag befasst sich mit der Problematik der Übersetzung von Lyrik, konkret mit der Frage, inwieweit auch Irrtümer und Missverständnisse in Lyrikübersetzungen für die Zielsprache inspirativ sein können. Die Dichtung Jean Arthur Rimbauds faszinierte und beeinflusste Anfang des 20. Jahrhunderts die deutschen Lyriker, und zwar mittels der Übersetzungen von Karl Klammer. Seine Übersetzungen sind zwar empathisch, verfügen aber über viele Desinterpretationen und fehlerhaft übersetzte Stellen. Interessant ist, dass auch diese Stellen den österreichischen Lyriker Georg Trakl inspiriert haben, der diese in seine Gedichte in der Form eines Zitates übernommen hat. Der erste Übersetzer von Trakls Lyrik ins Tschechische, Bohuslav Reynek, hat seine Lyrik auch auf eine sehr spezifische Weise übersetzt, v.a. mit einer hochstilisierten Sprache, die dem Sprachstil von Trakl nicht entspricht. Reyneks Trakl Übersetzungen haben aber in Tschechien eine Welle melancholischer Lyrik hervorgerufen und v. a. haben sie den jungen Lyriker František Halas stark geprägt. Wieder in Zitatform übernimmt er Trakl'sche Wortverbindungen durch Reyneks Übersetzung. Es zeigt sich, dass die Kategorie der sprachlichen und inhaltlichen Fehlerlosigkeit im Rahmen des Lyrikübersetzens eine nicht so große Rolle spielen muss: trotz einer – aus heutiger Sicht – problematischen Übersetzung kann diese nicht nur zu einer intensiven Rezeption führen, sondern auch auf die heimische Lyrik einen grossen Einfluss ausüben.

OLMÜTZ UND ZWEI DEUTSCHE STIMMEN

LUDVÍK VÁCLAVEK

Über die tschechisch-deutschen Beziehungen im Bereich Literatur und Kultur gibt es bereits eine Menge von Publikationen. Der vorliegende Beitrag soll auf zwei deutsche Schriftsteller hinweisen, deren Haltung und Erfahrung von dem bilingualen Milieu der Stadt bestimmt wurde.

Joe Saunig (geb. 1888) spricht in seinem Roman *Mirjama und die Welt* (1932) u. a. sehr positive Urteile über die Tschechen und die junge Tschechoslowakische Republik aus, negativ äußert er sich dagegen über Nationalismus, Kommunismus und den drohenden Nationalsozialismus in Deutschland.

Peter Härtling (geb. 1933) gibt in mehreren Veröffentlichungen, auch in seinem neuesten Buch – *Erinnerte Wirklichkeit – erzählte Wahrheit* (2007) zu verstehen, dass sich seine humane Einstellung zu Menschen jeglicher Nationalität in seiner Kindheit zu gestalten begonnen hat, wo er in Olmütz und Brünn die tschechische und jüdische Ethnie kennengelernt hat. Zugleich erklärt er, stets mit Olmütz innig verknüpft zu sein.

THE TRANSFORMATION OF AUTOBIOGRAPHY INTO A POPULAR TEXTURE

MARCELA MIKULOVÁ

The novel of Janko Jesenký *Demokrati* (1st volume 1934, 2nd volume 1938) belongs to the category of cryptic autobiographies which form and content are determined by sadness and melancholy. These emotional estates form initial impulse to the subjective topics which haven't been done yet and which matured in author's inside like depth in the face of himself and his closest. The author needed to hide his intimate statement. That's why he set love intrigue into the story. In this level no one would look for a personal statement. This is the author's sign that to cope in harmony with a distortions in not real.

NATIONALISM AND ANTI-SEMITISM IN THE CZECH CINEMATOGRAPHY IN THE PERIOD OF THE SECOND REPUBLIC

PETR BEDNAŘÍK

In the period of the second republic the film organizations and the press began to exercise a new view of the Czech cinematography. Films should have been forced to be full of optimism, to preach positive values, to draw the attention to famous historical periods. Also the Czech cinematography was involved in the wave of anti-semitism. The film organizations made suggestion the Czech films should not have been shot by the producers of the Jewish origin. The film *Cech panen kutnohorských* shot by Otakar Vávra was the most successful picture in the period of the second republic in the aspect of audience and evaluation of the expert critique. The conflict poor honest Czechs versus new rich dishonest Germans was accented in the picture. In the period of the second republic the film *Neporažená armáda* and *Zborov* were

shown. They were shot in summer 1938 as the celebration to honour of Czech army that is why they had to be modified after Munich.

DID EMIGRATION INFLUENCE THE WORK OF JAN ČEP?

KAMILA PŘIKRYLOVÁ

The topic of possible influence on the literary work of Jan Čep has been depicted in following entire study. A methodical approach applied is mainly based on the presumption of philosophical, literary and theoretical coherence of Jan Čep's prosaic work. Additionally, an essayistic aspect of his work has been considered to emphasize evident compactness of his work as a whole. The core of the analysis follows gradual transition from prose to the genre of essay. Besides intratextual elements, the ones referring to the outside context are thematized as well. When studying the transition from prose to essay, the most significant fundament appears to be a progressive aspect that is primarily coming from the fact of gradual occurrence of essayistic traces throughout Čep's short stories including its beginnings. Hence, the term of discontinuity in Čep's prosaic work has been ultimately eliminated. The project has proved that Čep's actual emigration together with his hard existential times have influenced transition from prose to essay rather secondarily. It is especially the amount of suggestively unique soliloquies that has been present in his early literary texts and that has become a distinctive essence of his essays, essays joined with the related-based principle. External context might have just contributed to the internal coherence and continuity in Čep's literary work in its wholeness rather than being considered as its presumption.

JAZZ AND BEAT MUSIC: THE MUSIC AND GENERATION GAP IN CZECH PROSE IN 1960'S

ZUZANA ZEMANOVÁ

The aim of this article is to show the relations between music and literature in Czechoslovakia in the 1960's, especially the opinions of the new beat sound presented by the "older generation" authors Josef Škvorecký (1924) and Karel Pecka (1928–1997). They both were musicians and loved jazz, however, they didn't refuse beat music completely. Their feelings about this kind of music are double-dealing. On one hand they mean it's just a short-term fashion and a little bit shallow, "three-chords" music (unlike jazz), on the other hand they find it as a natural difference between the youth and the older generation and there's no reason to fight against it (although they feel injured because they realise "the older generation" means them now). They understand that young people want to be different from their parents and create their own lifestyle in every period. Finally Pecka and Škvorecký show that in this case the role of beat music in the 1960's was similar to the role that jazz music had before.

FOUND IN TRANSLATION (SOME NOTES ON ENGLISH VERSIONS OF SKVORECKÝ'S NOVELS *PŘÍBĚH INŽENÝRA LIDSKÝCH DUŠÍ* AND *SCHERZO CAPRICCIOSO*)

ALENA PŘIBÁŇOVÁ

When Josef Skvorecký came to Canada, his English was so excellent that he could immediately start teaching English and American literature at the University of Toronto; obviously he would be able to write in his favourite, though not native language and gain wider audience for his books. Still he voluntarily decided to continue writing in Czech which meant to be dependent on translators. Coming from the analysis of two of his major exile novels, *Příběh inženýra lidských duší* and *Scherzo capriccioso*, and the experience of their translator Paul Wilson, the author of this article attempts to point out several attributes characteristic of Skvorecký's style (e. g. the writer's passion for "American Czech" dialect or the influence the political context of his novels had on the language of the characters) that represent a major problem for a translator trying to transfer the original Czech novel into an original English or rather American novel.

EXILE AND THE SPECIAL PROBLEMS OF CONTACT AND CONFLICT WITHIN DIFFERENT CULTURES

HELENA KOSKOVÁ

This paper deals with the phenomenon of exile and the special problems of contact and conflict within different cultures. The loss of native land and the process of searching for a new bilingual and bicultural identity was especially difficult for writers. The work of Milan Kundera and Sylvie Richterová is analysed here as an example of the effort made not to yield to discontinuity and at the same time to preserve personal and artistic integrity. Kundera's narrative technique became gradually more universal, his metaphors and allusions referred to common European spiritual and cultural background. Richterová focuses on language and multicultural aspects, searching for personal identity and establishing a connection between two separated worlds, between the past and present.

NATIONAL AND SUPRANATIONAL ELEMENTS IN THE WORK OF MILAN KUNDERA

ALEŠ HAMAN

Czech writer Milan Kundera undoubtedly belongs to a few Czech authors, who managed to overcome the barrier of a "minor context of literature" (which is meant in the sense of the context of national history) and to enter the "major" one, which is understood by Kundera as supranational history of a genre of art, the history of world's novel.

The central Europe with its mosaic of nations becomes Kundera's favourite topic. He sees this specific territory as a transitional point between the major and minor national contexts.

The article deals with Kundera's understanding the minor context of Czech provincialism in the Communist era, which he sees as the threat because it is closely connected with its commitment to a language as a part of cultural history of a nation and as an element of a national singularity.

Kundera is fascinated by the abilities of novel writers observing the world from various perspectives. This is symptomatic for his work as the whole – since his first novel *Žert* up to the last one, *L' Ignorance*. Kundera is interested in the ability of novel writing to keep historical relations. Thus his work is going above the borders of limited context of national literature and history, is opening the outlook for the values of European and worldwide implications and enriches us with the sense of humanistic coherence of art. Thereby Kundera's writing belongs to the supranational, worldwide culture.

BETWEEN PORNOGRAPHY AND POSTMODERNISM – CASE OF JAN KŘESADLO

JOANNA CZAPLIŃSKA

The article is devoted to two phenomena: postmodernism and pornography which have no strictly limited borders. In Jan Křesadlo output both terms are used to describe his works. There is no doubt that writer uses postmodernist means like playing with readers and with text itself, language games, emphasizing author's role as a creator of the world. Křesadlo's texts are also full of erotic, described in detail scenes, which is considered as pornography by some critics. However, analysis of the role of eroticism in author's output leads to a conclusion, that it is always a mean for another aims like allegory, parody, criticism of human's morality.

DIALECT - SPECIFIC KIND OF PERCEPTION. READING BOOKS "U POČÁTKŮ VOD" BY JAN KOBZÁŇ AND "SEKYRA" BY LUDVÍK VACULÍK

JAKUB CHROBÁK

The author of this study tries to outline the problem of regionalism as a structural aspect in Czech literature. He has chosen two authors and their novels, Jan Kobzán's *U počátků vod* and Ludvík Vaculík's *Sekyra*. The specific structural elements that he analyses were used in different ways by Kobzán and Vaculík. The former tried to find his roots in the folklore of the people who lived in Wallachia. The latter tried to define his own personal history by exploring the life of his father.

Both came to the same conclusion: the life of each of us is defined by the landscape that we live in.

LA CONCEPTION DES COMMUNAUTÉS INTERLITTÉRAIRES DE DIONÝZ
ŽURIŠIN DANS SON ASPECT CULTUREL

HANA BEDNAŘÍKOVÁ

Les communautés interlittéraires sont des formations vivantes, multiformes et variées. Dans leur conditionnement il y a certains caractéristiques et déterminants sans prétention de leur hiérarchie. Parmi les nombreux critères ce sont les facteurs ethniques et linguistiques, c'est aussi le principe géographique qui forme les communautés typiques par exemple celles du Centre de l'Europe, de l'Est de l'Europe, les littératures méditerranéennes ou l'espace culturel latino-américain etc.

La recherche des rassemblements des communautés interlittéraires particulières mène à la connaissance de leur traits et qualités, en même temps elle suggère l'imagination des grands ensembles qui intronisent la problématique des centrismes littéraires.

THE RUSSIAN SCHOOL OF STAGE DIRECTION IN THE CZECH THEATRE IN
1990'S OF THE 20TH CENTURY

TATJANA LAZORČÁKOVÁ

The study deals with the phenomenon of the Russian school of stage direction in the Czech theatre in 1990's. The theoretical base of the study is the reminiscence of ideologically deformed interpretation of K. S. Stanislavskij's method from 1950's. Two examples of outstanding personalities of stage directors – Oxana Smilkova and Sergej Fedotov – are given to illustrate the essentials of the methods of Russian directors.

SLAVIC IDENTITY OF CZECHS – FROM IMMANENT NATURE TO INNER CONFLICT
(WITH POINT TO THE REFLECTION OF THE PROBLEMS IN THE CONTEMPORARY
CZECH PROSE)

ANŽELINA PENČEVOVÁ, VLADIMIR PENČEV

This paper focuses on the problem of the losing (or intentional destruction) of Slavonic self-identification with Czechs nowadays and literary reflection of this phenomenon in the contemporary Czech prose (novel *Sister* by Jachym Topol). The author interprets the problem of contrast Slavonic – Central European or Slavonic – European nowadays. Some questions that have no answers are determined. For example: Is the ethnic and non-ethnic belonging subjective category; if it is objective category, what are the criteria of this objectivity; which ethnic belonging is more relevant – territorial, historical or genetic; is the ethnic belonging only pragmatic category that is used when political interests demand this; can a person overcome the conscious of ethnic belonging?

„WIDERHALL TSCHECHISCHER LIEDER“ IN RUSSLAND FRÜHER UND HEUTE

DMITRIJ POLJAKOV, SERGEJ SKORVID

Das Ziel dieses Artikels ist es, die Rezeption der tschechischen Literatur sowie der Tschechen in Russland vom 19. Jahrhundert bis heute zu folgen. Am Beispiel der im Jahre 1871 herausgegebenen Sammlung *Dichtung der Slaven* und der Übersetzungen des Werkes von J. A. Comenius wird gezeigt, wie wurde das Bild der Tschechen im 19. Jahrhundert von der Idee der slavischen Gegenseitigkeit beeinflusst. Nach der Revolution 1917 war diese Idee nicht mehr attraktiv und seit den späten 20. Jahren bis heute ist bei den Russen alles, was tschechisch ist, durch der unterschiedlich rezipierten Figur des *Švejk* verkörpert. Dabei im nachsowjetischen Russland entsteht aus den Ruinen der slawophilen Weltsicht des 19. Jahrhunderts und der späteren „volksdemokratischen“ Auffassung ein neues Tschechien-Bild als eine teils heimische nette Ecke von Europa mit einer Literatur, die ebenso nett ist.

POSTMODERN VARIATIONS IN THE HORRORS OF MILOŠ URBAN

VLADIMÍR NOVOTNÝ

Czech present-day postmodern prose, while employing various genre and style methods, at the same time creates new style and genre methods, among others through "reconstituting" the existing narrative traditions and specific variants of the canonical narrative modes. Present literary work by the prose writer Miloš Urban (1967) represents the exemplary attempt at the transformation of the prosaic structures. In his books Urban systematically applies the principle of variation, he reflects the poetics of horrors, fantastic story, the so-called gothic novel etc., as well as the journalistic story, he tends to parody, paraphrase, he tends to use allusions or postmodern quotations as well. His narrative methods, referencing to distinct culture canons and mutual contacts in literature development, may be interpreted also in the context of ideas of Jan Mukařovský, the founder of the Czech structuralism, on intentionality and unintentionality in art or in the context of ideas of literary theoretician Milan Jankovič on the work of art as the phenomenon of "self-transcending activity".

THE CONFLICT OF GOTHIC CULTURE AND CULTURE OF THE 20TH CENTURY
IN MILOŠ URBAN'S NOVEL *SEDMIKOSTELÍ*

TOMÁŠ KAVÁLEK

The article follows the conflict of two historical styles represented in Urban's novel *Sedmikostelí*. It is important how these cultures included in the works of architecture are perceived by individual characters of the novel. It seems to be evident that main characters are favoured by the territories of Gothic. Positive aspects like functionality, sensibility towards surrounding areas or spiritual dimension of the Gothic territories are emphasized here. On the contrary, up-to-date spaces are criticized for their insensitiveness, "pure functionality" or plainness. It means that, similarly to other Urban's novels, author's style of writing results in the criticism

of unwanted and emotionless. Compared to Vilém Mrštík who published his critical essays in the form of journalistic genre, Urban uses attractive and readable genre of the Gothic Revival novel. This genre offers wide interpretative possibilities, powerful storyline and a range of intertextual references.

FROM PRAGUE UP TO MALTA

EVA FORMÁNKOVÁ

The essay is looking for the inspiration of the series of the monographic plays of the last decade, which are devoted to the personalities, especially of the popular culture (Adina Mandlová, Vlasta Burian, E. F. Burian, L. N. Teremin). It also explores the nature of the model of the theme of the extraordinary individual counter to the ordinary society. Discoursing on the inability of the heroes to meet expectations, it states that all the plays attempted to surmount the attractiveness of their heroes, not only by introducing the socially resonant themes and problems.

THE CHARACTER OF A "YUGOSLAV" IN THE CONTEMPORARY CZECH SHORT STORY: AN ATTEMPT AT A CULTURAL-NARRATOLOGICAL PERSPECTIVE

JIŘÍ HRABAL

Using the example of the character of a Yugoslav in the contemporary Czech short story (Jáchym Topol, Emil Hakl, Petr Šabach, Josef Moník, and Magdaléna Platzová), the paper shows how fiction consolidates cultural and social constructs and stereotypes by using them as part of its narrative strategies. While contributing to the "understanding of the Other", literary works also participate in the iterative performative process of creating and strengthening cultural and social forms.

BOHEMICA OLOMUCENSIA 2 – SYMPOSIANA

1. ročník (Studia Bohemica I vyšla 1975)

REDAKCE: Lubomír Machala (šéfredaktor), Božena Bednaříková (zástupkyně šéfredaktora), Erik Gilk, Darina Hradilová, Vladimír P. Polách (technická redakce), Karla Strnadová (tajemnice)

REDAKTOŘI ČÍSLA: Erik Gilk, Lukáš Neumann

TECHNICKÉ ZPRACOVÁNÍ: Jitka Kratochvílová, Vít Gvoždiak

Vydávání časopisu je finančně podpořeno Ministerstvem kultury ČR

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci

Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

www.upol.cz/vup

email: vup@upol.cz

Adresa redakce:

Katedra bohemistiky Filozofické fakulty UP

Křížkovského 10, 771 80 Olomouc

tel.: 585 633 180

email: tajemnik.kb@centrum.cz

Olomouc 2009

MK ČR E 18600

ISSN 0231-634X

Cena: 150 Kč