

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

BOHEMICA 4
OLOMUCENSIA

Olomouc 2011

OBSAH

STUDIE

SCHNEIDER, Jan	
Text a vyprávění. Na okraj hrabalovského vypravěčství	7
GILK, Erik	
Parabola zla. K Fuksovu románu <i>Myši Natálie Mooshabrové</i>	17
VRAJOVÁ, Jana	
Macharova polemika o Hálek jako prostředek re-konstrukce subjektivity	30
MALÝ, Radek	
K aktuálním překladům básně <i>Herbsttag / Podzimní den</i> Rainera Marii Rilka	39
BÁRTOVÁ, Barbora	
Vliv Apollinairova <i>Pásma</i> na genezi díla Vladimíra Holana ve 20. letech 20. století	49
SVOBODOVÁ, Jindřiška	
Prostředky verbální komiky ve vybraných prozaických textech Jaroslava Žáka	60

SKICI

ZEMANOVÁ, Zuzana	
Specifika prvních slovenských rockových textů	71

RECENZE

(ČESKO-SLOVENSKÉ LITERÁRNĚVĚDNÉ KONFRONTACE)

MACHALA, Lubomír	
Malá bilance česko-slovenských (literárněvědných) konfrontací	79
BARBORÍK, Vladimír	
Beletrizovaná paměť (Antonín Bajaja: <i>Na krásné modré Dřevnici</i>)	81
CSIBA, KAROL	
Vážne aj parodicky (Antonín Bajaja: <i>Na krásné modré Dřevnici</i>)	84
HUČKOVÁ, Dana	
Dejiny v pohybe (Papoušek, Vl. a kol.: <i>Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923</i>)	88
BARBORÍK, Vladimír	
Poznámky k možnostiam literárnych dejín	92

FIALOVÁ, Alena	
Svědectví o stavu duše, paměti i doby (Ján Rozner: <i>Sedem dní do pohrebu</i>)	98
JANOŠEK, Pavel	
Ján Rozner: <i>Sedem dní do pohrebu</i>	101
TRÁVNÍČEK, Jiří	
„Kúpil si fľašu vína, sedel doma a nič nerobil“ (Ján Rozner: <i>Sedem dní do pohrebu</i>)	103
MÁLKOVÁ, Iva	
Rudolf Jurolek: <i>Smrekový les</i>	107
JAREŠ, Michal	
Rudolf Jurolek: <i>Smrekový les</i>	111
PASSIA, Radoslav	
Nad knihou Pavla Ctibora <i>Silentbloky</i>	113
HABAJ, Michal	
Načo taká poézia (Pavel Ctibor: <i>Silentbloky</i>)	116
SOMOLAYOVÁ, Ľubica	
Poetického stavu nebylo dosaženo (Pavel Ctibor: <i>Silentbloky</i>)	123
JAREŠ, Michal	
Jaroslav Šrank: <i>Nesamozrejmá poézia</i>	127
RESUMÉ	131
SEZNAM AUTORŮ	137

STUDIE

TEXT A VYPRÁVĚNÍ

NA OKRAJ HRABALOVSKÉHO VYPRÁVĚČSTVÍ

JAN SCHNEIDER

Text je (měl by být) výrostek, vystrkující řiť na politického otce.

Roland Barthes

Dílo Bohumila Hrabala zůstává stále otevřené a poskytuje stále dostatek prostoru k novým interpretacím. Stále se mnozí hrabalovské interpretace dokládají, že se stále hledá odpověď na otázku, v čem spočívá magická formule jeho textů, nebo vyjádřeno jinak, strukturalistickým žargonem, abychom použili rortyovského pojmu, a tedy rovněž z poněkud jiného úhlu: stále se hledá odpověď na otázku, v čem tkví sémantické gesto Hrabalova díla. Hrabal je autor, jehož tvorbu nelze vměstnat do přísně formulovaných kategorií a pojmů, autor, u něhož každá odpověď je vykoupena novými otázkami. I proto, že se s každým jednotlivým čtenářem, a tedy samozřejmě i s každým interpretem, literárním historikem nebo teoretikem, mění „point of view“, v tom nejširším možném významu, místo i čas, z něhož je jeho dílo nahlíženo. Proměňuje se kontext literární i společenský, liší se diskurs, do něhož jsou jeho interpreti vpleteni a se kterým vstupují s Hrabalem, tedy s jeho texty, do dialogu. Každý pohled na Hrabalovu tvorbu tedy v sobě nutně nese rys neúplnosti.

Co lze souhrnně a se značnou mírou zjednodušení o Hrabalově díle, sebraném do devatenácti svazku spisů, konstatovat? Na první pohled se může jevit nejednotné. Co se týká přiřazení k literárním směrům a tvůrčím metodám, najdeme v něm někdy zřetelnější, jindy slabší ozvuky poetismu či neopoetismu, objevíme v něm rysy surrealismu i tzv. totálního realismu, a také existencialismu, někdo v něm může spatřovat i rysy postmodernismu.¹ Hrabalovo dílo je rozmanité z hlediska žánrového: rozpíná se od lyrických básní k románu, od úvodů k vernisážím k fiktivním dopisům a deníkovým záznamům. A přesto o něm můžeme tvrdit, že vykazuje silnou vnitřní jednotou. V čem spočívá? Mj. i v tom, že se vyznačuje neustálým hledáním. Hledáním vlastního vidění světa, které by se odlišovalo od vidění ostatních, hledáním vlastního způsobu, jak se „vbourávat“ do světa a zároveň jak se „vbourávat“ do sebe sama. Psaní je Hrabalovi totiž především způsobem, jak zahlédnout podstatu světa, který žije, a tím zároveň způsobem hledání vlastní identity; je mu sebepoznáváním, sebeodhalováním, ale přitom také vytvářením vlastního mytu a jeho následnou demytizací.

Hrabal sám se čas od času k podstatě své tvorby vyslovuje. Činí tak v četných metatextech i v některých svých prózách. Může být překvapivé, že v souvislosti s charakterizací svého

1 Jako doklad může sloužit studie Květoslava Chvatíka *Dílo Bohumila Hrabala a problém postmoderny*. In: *Hrabaliana. Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala*. Prostor, Praha 1990, s. 113–120.

psaní, hovoří nejednou o hře. Nemyslí tím však hru ve smyslu nezávaznosti. Jedním dechem totiž dodává, že psaní pro něho znamená něco bytostného. Na jednom místě k tomu poznamenává: „Psaní je hra, tedy také zábava, ale zároveň v ní musím ručit za každé slovo svým tělem i duší.“² Tady můžeme tušit zásadní předpoklad jednoty Hrabalova díla v jeho rozmanitosti. Jeho psaní je totiž jednotné stylem, a to nikoli snad ve významu použitých stylistických prostředků, nýbrž v hlubším smyslu. Tak, jak to chápal např. F. X. Šalda, který v přednášce *Nová krása: její genese a charakter* napsal:

At' jde o novou poesii nebo o novou architekturu, poznáte je vždy po tom, že si *hledají* nejprve svůj nový jazyk výrazový a tvarový, že si hledají svůj styl, poněvadž ho nikde nenalézají hotový, nemohou ani nalézt, neboť všechen posavadní výraz a styl jim nevyhovuje [...]. Opravdu nová at' poesie at' architektura kuje si svůj výraz a styl na ohni nejvnitřnější bolesti a touhy z křehké, tekuté, oblačné hmoty poslední chvíle a z její úzkosti, stále proměnné a stále živé a zjitřené.³

Hrabal jde ještě dál, když styl vidí jako něco fyziologického, biologického. Dovolává se v této souvislosti Rolanda Barthesa. V jednom z jeho textů se dočteme:

Protože, jak píše pan Roland Barthes, styl se rodí z těla a minulosti pana spisovatele, pod jménem stylu se tvoří autarkní řeč, která noří se jen do osobní a tajné mytologie autorovy... styl má vždycky něco surového... je jakousi vertikální a osamělou dimenzí myšlenky, jeho souřadnice jsou v úrovni biologie... ne historie: je věcí spisovatele, jeho skvělosti a jeho žalářem, je jeho samotou.

A o něco dále Hrabal pokračuje:

Styl je uzavřené gesto osoby... je soukromou částí rituálu, zvedá se z mýtických hloubek spisovatele a rozvíjí se mimo jeho odpovědnost. Je to dekorativní hlas neznámého a tajemného těla... [...] styl je vlastně rázu klíčivého, je přeměnou tekutiny... [...], má vertikální dimenzi, noří se do uzavřených vzpomínek osob... styl je vždycky metafora, je to rovnice mezi literárním záměrem a tělesnou strukturou autora...⁴

Není nevýznamné, že zde Hrabal použil jako jeden z pretextů této své pozdní koláže úryvky z *Nulového stupně rukopisu* Rolanda Barthesa.⁵ Použil je,⁶ aby s jejich pomocí pojmenoval problém, který znovu a znovu prakticky řeší každým svým textem: aby postihl podstatu svého vlastního psaní (*écriture*), jak zní původní francouzský pojem, který používá Roland Barthes) a snad i podstatu tvorby jako takové. Že tak učinil vytržením z kontextu a zrazením smyslu původního textu (ideologický a politický zřetel, který je v Barthesově textu zásadní, zcela opomíjí), je logické a legitimní.

2 Hrabal, Bohumil: Interview pro domov. In: *Spisy Bohumila Hrabala*, sv. 17. Pražská imaginace, Praha 1996, s. 187.

3 Šalda, F. X.: *Boje o zítřek. Meditace a rapsodie*. Melantrich, Praha 1948, s. 91.

4 Hrabal, Bohumil: Dubnové idy. Koláž pro Dubenku. *Spisy Bohumila Hrabala*, sv. 14. Pražská imaginace, Praha 1996, s. 41, 42, 43. Tatáž slova ovšem použil už v roce 1982 v Epilogu k textu věnovanému Josefu Jírovi *Život bez rukávů* (*Spisy Bohumila Hrabala*, sv. 18, Pražská imaginace, Praha 1996, s. 178).

5 Hrabal zde cituje, ne vždy úplně doslovně, Barthesovy výroky z úvodní kapitoly. Barthes, Roland: *Nulový stupeň rukopisu*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 13–15.

6 Jistě lze v této souvislosti odkázat na pojmy Umberta Eca: interpretace a nadinterpretace a použití textu. Srov. Eco, Umberto: *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004; nebo Eco, Umberto – Culler, Jonathan – Rorty, Richard – Brooke-Roseová Christine: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Archa, Bratislava 1995.

Jak velmi rozmanité je Hrabalovo dílo, tak je jednotné rovněž např. v tom, že je svou podstatou proklamativně intertextové. I to je nedílnou součástí jeho stylu. Ukazuje to konečkonců i předchozí citát a jeho zapojení do Hrabalova textu jako jednoho z pretextů koláže. Hrabal jakoby chtěl svým dílem dokázat platnost pojetí intertextovosti, jak ji chápou poststrukturalističtí teoretici (navazující na Julii Kristevovou), kteří předpokládají, že každý text je svou podstatou intertext. Jestliže se k tomuto principu otevřeně hlásí, pak proto, že si je vědom, že přes veškeré sepětí literatury se životem, které konečkonců naplňoval svou teorií umělého osudu, žije literatura zase z literatury.

Píše o tom, a ne nepříznačně v sebeironickém modu, v textu *Kdo jsem?*:

Jsem vlastně okrádač mrtvol a vylupovač vznešených sarkofágů. To je vlastně můj charakter a v tom jsem novátor a experimentátor, pořád šmíruju, kde se co dá od mrtvých i živých spisovatelů a malířů ukrást a potom jak liška zametající ocasem zahladit stopy, které by vedly na místo činu. Dokonale jsem vyloupil hrobku pana Louise Ferdinanda Céline, Ungarettiho, Camuse, pana Erasma Rotterdamského, pana autora textu *Idioti* mají přednost, Ferlinghettiho a Kerouaca. Perličku na dně jsem vydlobnul z očí Jakoba Boehmeho, zrovna tak jako jeho krásnou větu *Člověk se nemůže odpárat od epochy*. Melancholii věčné stavby jsem vykradl z Leibnize – nebo Nietzscheho? A z náhrobku pana Rolanda Barthesa jsem odcizil *Umění dělá z vědění slavnost*, a to je tak jen na ukázkou, vlastně co je moje pořádná myšlenka, to je vždycky ukradeno, včetně Platonovy věty *Plození v krásném*. A potom, co jsem kdy pěkného napsal na tom svém a jen mém skákacím prkně, to mi vždycky řekli ti druzí, jsem vlastně kapesní zloděj hostů hostinců a restaurací, to samé, jako bych jim ukradl převlečník nebo deštník. Ovšem největší frajer jsem na vyhlášení situací, ve kterých jsem nikdy nebyl, předstírání, že jsem četl knihy, které jsem nikdy nečetl, svědectví o událostech, které se mi nestaly, přísahání, které je krivopřísežnictvím, vychvalování se činy, které vykonal někdo jiný, falešné vidění očitého svědka, jsem nevěstka, která předstírá, že miluje z lásky, jsem podtrhávač a křivák a lhát je mi tak přirozené jako rybě voda, očištec pro moje hříchy musí být tak velký, že zasloužilé kriminálníky a vandaly nebesa propustí do nebes jenom proto, aby konečně došlo na mne, než budu sražen do pekel. Hlavně ale, aby ten očištec, aby ta nebesa, aby to peklo bylo! Aby na světě něco bylo, nic víc, než na co si hrají děti Nebe-Peklo-Ráj. Nic víc než tohle aby byl reál, a pak jsem spasen, a pak jsem nežil nadarmo.⁷

U Hrabala lze dokonce konstatovat, že v určitém směru pro něho není podstatné, zda svůj text propojuje s textem beletristickým, filozofickým nebo literárněteoretickým či estetickým, nebo s Biblií.⁸ Je to jeho způsob reflexe jeho psaní i umělecké tvorby obecně a činí tak z mnoha svých textů metatexty.

Odkazy na autory a jejich texty, jež jsou součástí naší (kulturní) encyklopedie, představují pouze jednu vrstvu Hrabalova intertextového tkaniva. Tou druhou, která se zdá být přímo jejím protipólem, jsou záznamy „hovorů lidí“, promluv postav historicky „bezejmenných“. Na

7 Hrabal, Bohumil: *Kdo jsem? Spisy Bohumila Hrabala*, sv. 12. Pražská imaginace, Praha 1995, s. 224–225.

8 Problematice vztahů Hrabalových textů (zejména autobiografické trilogie) k Bibli se věnoval ve své knize *Intertextovost a utváření smyslu v textu* Jiří Homoláč (Karolinum, Praha 1996, zejména s. 50–56). Samostatné studie na toto téma napsali Jacek Baluch: *Kain według Hrabala* (Scriptum, Kraków 2007) a Ans F. Linssen-Hogenbergová: *Dvě Hrabalovy verze Kaina a verze biblická* (*Viselec* 2001, č. 16, s. 4–19).

nich autor postavil nejen svou nevydanou prvotinu *Hovory lidí* a poté i povídkovou tvorbu z 60. let, ale prochází jako výrazný významotvorný i estetický činitel v podstatě celou jeho tvorbou, třebaže základní organizační princip už je jiný. Zde se naplňuje onen princip „různořečí“, heteroglosie, který podle Bachtina charakterizuje promluvu románovou a román jako takový.⁹ U Hrabala však můžeme konstatovat, že různorečím se vyznačují i texty mnohem menšího rozsahu, než je román. Heteroglosie paradoxně představuje významnou textovou složku i v Tanečních hodinách pro starší a pokročilé, třebaže jde o formálně o monolog. Strýc Pepin, v mnohém Hrabalův inspirátor, který je vypravěčem, však funguje jako jakési „médiu nevědomí“ tohoto světa; v jeho hlase se ozývá celá řada cizích hlasů, které pronikají do jeho monologu z různých diskursů.

Za rozšířenou verzi intertextovosti lze považovat intermedialitu. Nebudeme zde usilovat o nějakou podrobnou analýzu tohoto fenoménu, spíše chceme upozornit na jev, který bývá u nás doposud opomíjen. Proto se omezíme pouze na orientační charakteristiku intermediality jako zvláštního typu intertextovosti, který překračuje mediální hranice. V užším smyslu významu, jak jej chápe např. Irina Rajewská, jde o stopy jiných médií, např. filmu, hudby, výtvarného umění v literatuře, které při rozsáhlejšímu použití ovlivňují poetiku textu.¹⁰ A v mnoha Hrabalových textech můžeme pozorovat, že jsou inspirovány nejen cizími texty, ale často odkazují k jiným druhům umění, k jiným médiím: ať už Hrabal zůstává v rovině zmínky o nich (prostřednictvím odkazu na autora, titul atp.), nebo implantuje postupy jiného média do svých textů (byť pochopitelně pouze „jakoby“, ¹¹ tzn. že hranice média nejsou fakticky překročeny). Význam intermediálních kontaktů nezůstává v Hrabalově tvorbě nikdy v rovině pouhé tematizace. Každý intermediální odkaz, i punktuální, který se o jiném médiu pouze zmiňuje, představuje jistý rámec, který čtenáři směřuje k určitému kulturnímu kontextu, o němž má, nebo může mít určitou představu, a může ho propojit s celou řadou dalších významů.

V Hrabalových textech najdeme odkazy na film (v této souvislosti lze uvést zejména němou grotesku, jejíž postupy jsou v některých textech zřetelné, např. v povídkách Pan notář nebo Chcete vidět zlatou Prahu? – tuto potenci pak rozvinul ve svých hrabalovských filmových adaptacích i Jiří Menzel), hudbu (některé texty mají hudební odkaz už v paratextu titulu, jako např. Adagio lamentoso nebo Harlekýnovy miliony) a zejména na výtvarné umění. V Imaginárním rozhovoru z roku 1984 se můžeme dočíst: „Já totiž jsem mileneček viditelného světa, ale rozumět tomu viditelnému mne naučili malíři, ti mne naučili chodit do obrazu a za obraz.“¹² Jistě nejen díky přátelství s Vladimírem Boudníkem ovlivnilo právě výtvarné umění poetiku Hrabalova díla zřejmě nejvíce. Jeho texty se vyznačují mimořádným smyslem pro zachycení vizuální stránky světa; na mnoha místech by bylo možné hovořit až o „ekfrázi“, ¹³ když líčí ať

9 Významnou složku podle Bachtina představují vedle přímé autorovy promluvy, různých pololiterárních promluv, forem literárních i neliterárních, promluv autorových, stylizovaných promluv protagonistů i „stylizace rozmanitých orálních promluv z každodenního života.“ Srov. Bachtin, Michail: Promluva v románu. In: Týž: *Román jako dialog*. Odeon, Praha 1980, s. 40–186, konkrétně s. 42n.

10 Rajewská svou teorii koncipuje jako teorii obecnou, platnou pro intermediální vztahy ve všech médiích, nicméně prověřuje ji v podstatě pouze na literárním materiálu, a to zejména ve vztahu k filmu. Srov. Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Francke, Tübingen – Basel 2002.

11 Tento efekt považuje Irina Rajewská za jeden zakládajících. Srov. tamtéž, zejména strany 36–44.

12 Hrabal, Bohumil: Imaginární rozhovor. *Spisy Bohumila Hrabala*, sv. 12. Pražská imaginace, Praha 1995, s. 207.

13 Připomínáme, že zde v intencích intermediálních zkoumání metonymicky rozšiřujeme tradiční pojem ekfráze (ekphrasis), známý už z antické rétoriky, jehož použití se v průběhu staletí ustálilo na významu poetického žánru verbálního znázornění uměleckých děl (malby a soch).

předměstské či přírodní scenérie nebo také interiéry (např. domu a bytu Na hrázi, hospody). V jednom případě Hrabal charakterizuje svůj způsob psaní jako „Leicastyl“,¹⁴ což nás odkazuje k fotografii. Tady se ukazuje, že nejde jen o zvnějška přejatou poetiku, ale vztah k výtvarnému umění (či fotografii) má podstatnější rozměr. Spoluurčuje totiž styl v onom hlubším smyslu. Zvláštní místo zaujímá v tomto směru zejména Jackson Pollock, jehož způsob tvorby okouznil jak Hrabala, tak Vladimíra Boudníka. Hrabal u Pollocka našel zásadní inspiraci pro způsob svého psaní: „tak jako je gestická malba, tak já jsem odvodil moje spontánní a urychlené psaní na psacím stroji nejen od Jacksona Pollocka.“¹⁵

Inter- i intramedialní intertextovost přispívají značnou měrou k tomu, že Hrabalovo dílo zůstává otevřeným dílem. Tomu odpovídá i autorovo zacházení s druhy i žánry. Najdeme u něj lyriku i epiku (a koneckonců i dramatické útvary – filmové scénáře), poezii i prózu, povídky, romány, autobiografii, koláže, montáže, eseje, úvahy, literární dopisy, úvody k výstavám, deníkové zápisy atd., někdy prostě jen „texty“. Vedle této rozmanitosti se však jeho dílo vyznačuje tím, že přináší texty, jež jsou žánrově hybridní, do značné míry „protižánrové“. Hranice mezi žánry jsou u něho často otevřené, průchodné, rozmyté, žánry se navzájem prostupují a ozvlášťují. Jednotlivé texty jsou konfrontovány s architektonickými schématy, aby s nimi polemizovaly, ironizovaly je či dekonstruovaly. Hrabal tak pracuje nejen s poetikou různých žánrů, ale také s očekáváními, které u čtenáře jednotlivé žánry vyvolávají. Označení žánru bývá často umístěno v paratextech titulu a zejména podtitulu. A právě žánrové paratexty představují „významné místo kognitivního rámcování v literatuře“.¹⁶ Poskytují čtenáři „oporu“, rámec, pro to, jak text číst. Připomínáme v této souvislosti např. Hrabalovu polemiku s pojmem „dívčí románek“, který je podtitulem *Svateb v domě* a vyvolává očekávání určitého schématu, jež však Hrabal vlastním textem ironizuje. Další doklad takového způsobu práce s žánrem poskytuje jeho desakralizující použití legendy (v *Legendách a morytátech*).

Tyto textové charakteristiky se podepisují i na způsobu, či způsobech Hrabalova vyprávění: jeho texty nebývají prvotně pouhým „průhledným“ médiem pro příběh, naopak pozornost na sebe strhává způsob prezentace příběhu. To, jak vypravěč/postava příběh vyprávějí, je tedy mnohdy důležitější než samotný příběh. Způsob vyprávění totiž zásadně charakterizuje postavu, ale i svět, který vypráví. Hrabal se tak vyhýbá příběhům rozsáhlým, vnitřně členěným a uzavřeným a preferuje spíše drobné situační historky. Jeho princip psaní je v podstatě lyrický: stojí na vzpomínce, *Erinnerung*, jež je zároveň „Er-Innerung“, zvnitřněním, abychom si pomohli pojmy Emila Staigera, který v tom spatřuje podstatu lyrického principu.¹⁷ Vnitřní organizace textu se proto nejednou podrobuje nikoli potřebám a zákonitostem příběhu, časově-logickému členění, nýbrž vlastnostem, které charakterizují lyriku: rytmizací, opakováním, refrény (např. *Příliš hluchá samota*), ale také obrazností a někdy dokonce veršovou dikcí. A tak jsou mnohé jeho texty z hlediska příběhu plné narativních pauz v podobě filozofických reflexí, nebo popisů a líčení, což na jednom místě Hrabal sám reflektuje aluzí na Zolu a cituje z jeho eseje o experimentálním románu: „Nakonec se budou psát jen pouhé studie bez peripetií

14 Hrabal, Bohumil: Jakpak se člověk stane spisovatelem? *Spisy Bohumila Hrabala*, sv. 15. Pražská imaginace, Praha 1995, s. 14.

15 Hrabal, Bohumil: Veselé vánoce. *Spisy Bohumila Hrabala*, sv. 14. Pražská imaginace, Praha 1996, s. 12.

16 Wolf, Werner: *Mise en cadre*. A Neglected Counterpart to *Mise en Abyme*: A Frame-Theoretical and Intermedial Komplement to Classical Narratology. In: *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Ed. Jan Alber, Monika Fludernik. Ohio State University, Columbus 2010, s. 61.

17 Staiger, Emil: *Základní pojmy poetiky*. Čs. spisovatel, Praha 1969.

a rozuzlení, rozbor jednoho roku existence, historie vášně, biografie postavy, podrobnosti vzaté ze života a logicky klasifikované.¹⁸

Hrabalovy texty nejsou postaveny na klasičtém, přesněji řečeno pro realistickou prózu charakteristickém střídání scén a shrnutí, které bývají metonymicky propojeny a které tak slouží konstruování narativních syntaktických vztahů. Tento způsob realismu je mu příliš schematický. Jeho narativní syntax směřuje spíše k minimalismu, torzovitosti a rozvolněnosti. Jako kdyby usiloval zachytit něco z toho, co existuje před příběhy. Jako by mu šlo více o záznam dění, *Geschehen*, řečeno s Wolfem Schmidem.¹⁹ Hrabalova snaha tedy směřuje k zachycení události a existentů tohoto světa v jakémsi ur-stavu, tedy ve stavu, kdy ještě nebyly podrženy vztahům příčina–následek. Jako by chtěl zachytit dění světa ještě před tím, než z něho začneme vytvářet dějová schémata (*mythos, plot*) příběhů (*Geschichte, story*), které svět organizují podle určitých ideových, ne-li přímo ideologických schémat výkladu. Příběhy, či spíše jejich „stopy“, jsou tak skládány z obrazů kolem událostního jádra, často nicotného, je jim ponechávána jejich autonomnost, nebvají spojovány do vyšších syntaktických narativních, a tím i epických celků. Smysl získávají svým (ne)spojením, svou prostou soumězností. A tak hovoří-li se v souvislosti s textem *Obsluhoval jsem anglického krále* o románu, či dokonce Bildungsromanu, pak Hrabal sám, vědom si volné struktury svého textu, opatřil jej žánrovým paratextem „povídky“. Příběh se svou logickou strukturou je pro něj příliš svazující, příliš hierarchizující, odporuje jeho vidění světa jako konfrontáže – někdy ostřeji jindy tlumeněji formulované – věcí nespojitých, vysokého či vznešeného a nízkého, sakrálního a profánního, krásného a ošklivého, vnitřního a vnějšího, tělesného a duchovního, soukromého a veřejného. A zároveň je v rozporu s jeho způsobem psaní: Hrabal píše *à la prima*, ať už s následným střiháním v raných textech, či bez něj (v pozdní vrstvě svého díla). I jeho rituál psaní koresponduje spíše s již zmíněným lyrickým principem vzpomínky, než s epickým rozvrhem textu.

Marginalizace, nebo dokonce potlačování velkého vyprávění (ve smyslu příběhu) jde ruku v ruce s preferencí principu mluvenosti. Hrabal se však nezastavuje u vytváření iluze bezprostřední řeči, skazu, jak tento fenomén nazvali ruští formalisté. Nejde mu o vytěžení mluvenosti jako pouhého vnějškového prostředku, který by měl víceméně stvrdit realističnost postav či textu jako takového v tradičním slova smyslu. Skazu používal v dialogích postav, v tzv. hovorech, na nichž jsou založeny zejména povídky z *Perliček na dně* (také je tak v podtitulu označuje). Ve skutečnosti mají tyto dialogy mnohdy povahu monologů: postavy stále umanutě mluví to svoje a na promluvu partnera v dialogu nereagují (připomeňme např. dialogy v povídce Smrt pana Baltisbergera). Z těchto dialogů prosvítají příběhy jejich mluvčích (ve své podstatě plní roli analepsy), často pak představují kontrastní hlas vůči výchozímu narativu (např. události na Velké ceně Československa jsou kontrapunktovány vyčtenými „zážitky“ Francinovými, osudy beznohého diváka či Pepinovými historkami). Událostní kapacita výchozího narativu bývá nejednou redukována až na pouhou záminku dialogů, uvozovací formulí, jak je tomu např. v povídce Večerní kurs. Takové povídky jsou postaveny na událostech, které nejsou ukázány přímo vypravěčem, ale jsou čtenáři zprostředkovány vyprávěním postav, které je nespolehlivé.

18 Hrabal, Bohumil: Na struně mezi kolíbkou a rakví. In: *Spisy Bohumila Hrabala*, sv. 15, Pražská imaginace, Praha 1995, s. 12.

19 Schmid dění charakterizuje jako „amorfní celek situací, osob a konání“, z něhož autor výběrem událostí a dalších vlastností příběh teprve vytváří. Dění představuje výchozí rovinu narativu (dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění / *Geschehen – Geschichte – Erzählung – Präsentation der Erzählung*). Srov. Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. De Gruyter, Berlin – New York 2005, s. 241n.

Připomínám v tomto ohledu povídku Smrt pana Baltisbergera, v níž Francin vypráví o svých setkáních se slavnými motocyklovými závodníky, ale vypravěč později odhalí, že vše vyčetl z knih. Takto koncipované vyprávění vypovídá o postavě, která příběh vypráví, minimálně tolik jako o událostech samotných. Nebo jsou povídky postaveny na konfrontaci takto zprostředkovaných událostí s událostmi ukázanými. To se děje ruku v ruce s omezením role a s významovou marginalizací vypravěče (autorského typu) na původce stručných a nevýznamných scénických poznámek, či dokonce v extrémním případě s jeho zmizením: jako v povídce Podvodníci, do níž se vypravěč zapojuje až v epilogu povídky. Vypravěči východního příběhu bývají většinou heterodiegetičtí, tzn. nejsou postavami narativu, a to i v případě, kdy vypravěč prezentuje svůj vztah k postavám (ve Smrti pan Baltisbergera jsou protagonisty otec, matka, strýc), sám se však do příběhu jako jeho aktér nezapojuje. Takový postup odpovídá roli zapisovatele, ke které se Hrabal jako autor hlásil. Pokud se zapisovatel mění v komentátora, pak komentátora minimalistického, který zůstává v pozadí, aby hovorům a dění nechal vyniknout samým o sobě. Extrémní formu zmizení vypravěčské instance pak registrujeme v jeho textu Mrtvomat, který je koncipován jako koláží cizích textů:²⁰ zde je na jedné straně deklarována radikální intertextová práce, na straně druhé pak tento text přináší extrémní destrukci příběhovosti. Ačkoliv je koláž, která konfrontuje texty nejrůznější provenience, výsostně lyrickým prostředkem, přece jen v sobě určitou implicitní příběhovost obsahuje. Tím, že ve čtenáři vyvolává potřebu nesourodé texty nějak souvztažnit, vlastně aktivizuje jeho potřebu spojit jednotlivé, vedle sebe, či spíše proti sobě postavené texty spojit v příběh svého druhu, který ovšem z moci tradičního příběhu uniká. K takému tvrzení ovšem můžeme dospět pouze za předpokladu, že jsme ochotni přistoupit na „kognitivistickou“ premisu, která říká, že člověk reflektuje svět kolem sebe – tedy i texty – tak, že jeho prvky spojuje v příběh, a tím je osmyslňuje.²¹

Jiný princip, který organizuje některé významné Hrabalovy texty a který je určitou extrémní verzí jeho „hovorů“, představuje proud vyprávění. Oproti dialogům, které se jeví mnohdy jako střet monologů, je monolog strýce Pepina v *Tanečních hodinách* experimentem, v němž celý text je tvořen jedním dlouhým souvětím, ve své podstatě paradoxně dialogického charakteru v bachtinovském smyslu: vyznačuje se totiž permanentní konfrontací s cizí řečí. Pepinovsky monolog je vlastně jistým přenesením principu joyceovského vnitřního monologu, proudu vědomí, do mluvené podoby. O to je Hrabalův postup radikálnější a inovativnější: Joyceův proud vědomí postup odhalil nové možnosti literárního výrazu subjektivnosti, Hrabal to, co zůstává běžně skryté (v literatuře ve vnitřním monologu), exteriorizoval a povýšil na princip vidění světa. Jeho proud vyprávění je pastišem různorodých diskursů, který má ukázat, že svět je právě takový, nesourodý, nekoherentní a že koherenci mu propůjčujeme tím, že ho diskursivně organizujeme, čímž ho hierarchizujeme. A to nám zabráňuje nazření jeho podstaty.

20 Miloslava Slavičková zde nachází střípky „tajuplného slovníku mezinárodního telegrafního lázeňského klíče, citátů ze snáře, odposlouchaných instrukcí dopravního strážníka, ceníku koupelí a československých lázní, letáku pražského spolku Krematorium, proloženého záznamem vlastních snů, novinové zprávy o zavražděné ženě, účtu za prodej hraček firmy TOFA, rozhovoru při setkání Koláře a Bednáře, kombinovaného s útržky vlastních básní a konečně nápisů z nymburského hřbitova“ – Slavičková, Miloslava: *Hrabalovy literární koláže*. Akropolis, Praha 2004, s. 13.

21 Kognitivní přístup umožňuje hledat prvky narace nejen v lyrice, ale také v neprogramní instrumentální hudbě, která je svou podstatou od příběhu nejvzdálenější. Srovnej např. Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Ed. Vera Nünning & Ansgar Nünning. Wissenschaftlicher Verlag, Trier 2002, s. 23–104.

K tomuto postupu se Hrabal s jistou obměnou vrátil ještě v druhé části své autobiografické trilogie *Vita nuova*, v níž jako základní organizační princip textu románového rozsahu zaujímá ještě mnohem větší plochu. V předmluvě pak připomíná potřebu originálního ozvláštňujícího gesta (které nás z diskursivní steoretypičnosti osvobodí). Dovolává se přitom opět Rollanda Barthesa: „... já jsem si dovolil ten luxus diagonálního čtení nejen proto, abych se objevil tam, kde mne nikdo už nečeká, jak říká Roland Barthes.“²²

Hrabalovi ich-vypravěči bývají více či méně manifestací autorského subjektu (to tvrdíme s vědomím, že vypravěč v textu, třebaže nese jméno autorovo, se nerovná historickému autorovi), jako např. v Něžném barbarovi nebo v povídce Kain. Hrabal se však ještě raději převtěluje – a zde se opět mluví o experimentu – do jiných postav, aby je nechal mluvit v ich-formě. „Kráčím sice vpřed,“ píše ve *Svatbách v domě*, „ale prstem ukazuju na svoji masku, kterou jsem si nasadil, jako herec, který si usmyslil, že bude dělat kašpara, šaška...“²³ Bere na sebe masku povětšinou postav skutečných a spjatých s jeho životem (jako např. Maryšky, tedy své matky, nejen proto, aby se snad do nich lépe vcítil a lépe je tak vystihl, ale i proto, aby skrze ně se podnikal návraty k sobě samému.

V trilogii *Svatby v domě – Vita nuova – Proluky* jde v tomto ještě dále. Hrabal zde zkoncipoval zcela unikátní formu autobiografie/autobiografického románu,²⁴ kterou ani nenaplnuje tradiční ich-formu, v níž by platilo, že *autor = vypravěč = hrdina*²⁵ a v níž by šlo o autodiegetického vypravěče, ani nevyužívá jiné, byť poněkud méně běžné formy autobiografického diskursu, kdy autor o sobě píše v er-formě. Místo toho si Hrabal nasazuje masku své manželky Pipsi. Vypravěč je „pouze“ homodiegetický, protože na prvním místě nevypráví o sobě, ale o v centru jeho pozornosti je postava doktora, tedy spisovatele Bohumila Hrabala), aby se tak od sebe vzdálil a zároveň o to ostřeji se sám sobě přiblížil. Pohled očima manželky je ozvláštěním, které otevírá prostor pro výraznou sebeironii, která autobiografickou trilogii – ale nejen ji – charakterizuje.

V autobiografické trilogii si Hrabal masku (alespoň v tomto narativním smyslu) nasadil naposledy. V textech z konce osmdesátých a z devadesátých let ji definitivně odkládá, rezignuje na zprostředkující vypravěčskou instanci a mluví sám za sebe, přímo ústy „autora“. K tomu si v části textů vytváří alespoň fiktivní komunikační situaci, konstituuje si explicitního adresáta: v dopisech Dubence píše fiktivní dopisy reálnému adresátovi, americké bohemistce April Giffordové, v jiných textech se obrací na svého kocoura (např. *Věčerníčky pro Cassia*).

Hrabalovo dílo charakterizuje permanentní úsilí o ozvláštňující gesto. Zcela podle konceptu ruských formalistů je mu ozvláštění uměleckým postupem, který má čtenáře vytrhnout z automatického vnímání literatury i světa kolem nás. Ne nadarmo se Hrabal vícekrát dovolává Viktora Šklovského. Např. v *Klíkách na kapesníku* píše, že „Umět dát vedle sebe něžnost a barbarství, vždyť v tom je celá poetika Šklovského, metoda ozvláštění.“²⁶ Hrabal ozvláštění oceňoval i u jiných autorů, literátů, ale i výtvarných umělců:

22 Hrabal, Bohumil: *Vita nuova*. In: *Spisy Bohumila Hrabala*, sv. 11. Pražská imaginace, Praha 1995, s. 181–182.

23 Hrabal, Bohumil: *Proluky*. In: *Spisy Bohumila Hrabala*, sv. 11. Pražská imaginace, Praha 1995, s. 480.

24 Bliže o tom Schneider, Jan: Hrabalova autobiografická trilogie: jiná verze Dichtung und Wahrheit. In: *Opera Academiae Paedagogicae Liberecensis. Series Bohemistica*. Ed. Oldřich Uličný. Technická univerzita, Liberec 2008, s. 19–26.

25 Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt: Suhrkamp, 1994.

26 Hrabal, Bohumil: Co uděláme s tím ouškem? *Spisy Bohumila Hrabala*, sv. 17. Pražská imaginace, Praha 1996, s. 197.

Od svých dvaceti let jsem miloval malíře, protože milovali věci a dovedli je ozvláštněně namalovat nebo nakreslit, protože skutečnost pro ně nebyla vůbec jednoduchá, protože podnikali svým osudem a experimentem všechno, jen aby se dostali do srdce věcí a událostí.²⁷

Tento citát ukazuje, že Hrabal ozvláštnění nechápal jako pouze samoučelný poetický prostředek. Ozvláštnění mu vždy bylo – a dokazuje to jeho tvorba – i prostředkem poznávání (byť třeba vedlo k závěrům o nepochopitelnosti tohoto světa). Bylo obojím zároveň, jedno s druhým, jedno pro druhé, nikdy jedno bez druhého. Estetická dimenze ozvláštnění násobila noetickou a naopak.

Ačkoliv se dovolával celé řady děl a autorů a hlásil se k nim jako k inspiraci, ve jménu originality je zrazoval. Hrabala lze označit za „silného básníka“, řečeno s Haroldem Boomem. Plně pro něj platí slova, kterými Bloom v knize *Strach z vlivu* (*The Anxiety of Influence*, 1973) charakterizoval silného básníka jako toho, který „píše literární dějiny tím, že čte chybně jiné silné básníky a vytváří si tak pro sebe imaginativní prostor.“²⁸ Hrabal si tento prostor vytvořil, o čemž svědčí i to, že má celou řadu sledovníků, že se píše o hrabalovském stylu, o hrabalovských postavách, hrabalovském světě atp.

Jedinečnost Hrabalova psaní, parataktického a asyndetického, vyrůstajícího více či méně z „nerozlišené pozornosti“, abychom použili vlastní hrabalovské charakteristiky, spočívá i v tom, že se tříbila rozporem s vládoucím diskurzem, ať společenským nebo estetickým. Čtyři desítky let dominoval české (a slovenské) společnosti diskurs, který vnucoval a vynucoval určitou mocensky danou přísnou hierarchizaci hodnot, sloužící ideologickým cílům, utopickému příběhu komunismu. Vůči takovému diskursu působily proměnlivé Hrabalovy „tekuté texty“, jak je výstižně pojmenoval Milan Jankovič,²⁹ subverzivně.

To je však pouze jedna stránka věci. Subverzivnost hrabalovského psaní má totiž obecnější platnost, která neskončila s rozpadem ideologického diskursu komunistického režimu. Hrabalovo dílo vstupuje do kritického dialogu s tradičním diskursem západní kultury obecně. A na tomto místě se můžeme vrátit už poněkolikáté k Rolandu Barthesovi, tentokrát však použijeme metaforiku jeho pozdního poststrukturalistického žargonu: můžeme tvrdit, že Hrabalovy texty se pohybují v trhlině mezi dvěma břehy:

Jeden je rozumný, přístupný, plagiátorský, ve shodě s kanonizovaným jazykem školy, vzdělanosti, literatury, kultury; druhý je pohyblivý, pustý, nehotový (hotov přijmout jakýkoli obrys, jakýkoli tvar), je místem, v němž vládne pouze účinek místa, výspou, z níž je možné zahlédnout smrt řeči.³⁰

Hrabalovo dílo někdy přináší texty, které jsou spíše texty potěšení (a přimykají se více k prvnímu břehu, jako např. *Ostře sledované vlaky*), jiné jsou více textem rozkoše a slasti, kdy se blíží k onomu neznámému, pustému břehu násilí, jako ve svých raných rabiátských textech nebo v *Příliš hlučné samotě*. Hrabalovo dílo lze v tomto ohledu označit také jako *experiment* v šaldovském smyslu, experiment, který žije v této „barthesovské trhlině“ a žije z ní.

27 Hrabal, Bohumil: Povězte pane Hrabal. *Spisy Bohumila Hrabala*, sv. 17. Pražská imaginace, Praha 1996, s. 175

28 Bloom, Harold: *Einfluß-Angst. Eine Theorie der Dichtung*. Stroemfeld/Nexus, Frankfurt am Main – Basel 1995, s. 9.

29 Jankovič, Milan: *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Torst, Praha 1996.

30 Barthes, Roland: *Rozkoš z textu*. Triáda, Praha 2008, s. 10.

LITERATURA

- Hrabal, Bohumil: *Sebrané spisy Bohumila Hrabala*. 19 svazků. Pražská imaginace, Praha 1992–1997.
- Bachtin, Michal: *Román jako dialog*. Odeon, Praha 1980.
- Baluch, Jacek: *Kain według Hrabala*. Scriptum, Kraków 2007.
- Barthes, Roland: *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie*. Československý spisovatel, Praha 1967.
- Barthes, Roland: *Rozkoš z textu*. Triáda, Praha 2008.
- Bloom, Harold: *Einfluß-Angst. Eine Theorie der Dichtung*. Stroemfeld/Nexus, Frankfurt am Main – Basel 1995.
- Eco, Umberto: *Meze interpretace*. Karolinum, Praha 2004.
- Eco, Umberto – Culler, Jonathan – Rorty, Richard – Brooke-Roseová, Christine: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Archa, Bratislava 1995.
- Homoláč, Jiří: *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Karolinum, Praha 1996.
- Jankovič, Milan: *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Torst, Praha 1996.
- Chvatík, Květoslav: Dílo Bohumila Hrabala a problém postmoderny. In: *Hrabaliana. Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala*. Prostor, Praha 1990, s. 113–120.
- Lejeune, Phillipe: *Der autobiographische Pakt*. Suhrkamp, Frankfurt 1994.
- Linssen-Hogenberg, Ans F.: Dvě Hrabalovy verze Kaina a verze biblická. *Viselec* 2001, č. 16, s. 4–19.
- Mukařovský, Jan: *Studie z poetiky*. Odeon, Praha 1983.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Francke, Tübingen – Basel 2002.
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. De Gruyter, Berlin – New York 2005.
- Schneider, Jan: Hrabalova autobiografická trilogie: jiná verze Dichtung und Wahrheit. In: *Opera Academiae Paedagogicae Liberecensis. Series Bohemistica*. Ed. Oldřich Uličný. Technická univerzita, Liberec 2008, s. 19–26.
- Slavičková, Miloslava: *Hrabalovy literární koláže*. Akropolis, Praha 2004.
- Šalda, F. X.: *Boje o zítřek. Meditace a rapsodie*. Melantrich, Praha 1948.
- Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Ed. Vera Nünning & Ansgar Nünning. Wissenschaftlicher Verlag, Trier 2002, s. 23–104.
- Wolf, Werner: *Mise en cadre – A Neglected Counterpart to Mise en Abyme: A Frame-Theoretical and Intermedial Complement to Classical Narratology*. In: *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Ed. Jan Alber, Monika Fludernik. Ohio State University, Columbus 2010, s. 58–82.

PARABOLA ZLA. K FUKSOVU ROMÁNU *MYŠI NATÁLIE MOOSHABROVÉ*

ERIK GILK

Natalie Mooshabrová vpadla do našich literárních počátků jako pokyn z jiných světů. Kdo ji přijal, už nemohl být tím, kým byl předtím.

Eva Kantůrková¹

ÚVODEM

Výklad následující statě, jež tvoří jednu z kapitol připravované monografie věnované prozaickému dílu Ladislava Fukse, je veden s úmyslem objasnit sémantický klíč k porozumění jeho románu *Myši Natálie Mooshabrové* (1970). Jako interpretační prostředek jsme zvolili tematickou analýzu směřující od obecnější charakteristiky fikčního světa románu k uchopení titulní postavy. Předpokládáme, že tento postup nám pomůže pojmenovat úzké sepětí textové reprezentace postavení jedince v totalitní společnosti a podivný příběh paní Mooshabrové s překvapivým rozuzlením. Tyto dvě roviny se stejnou měrou podílejí na celkovém vyznění prózy a jejich vzájemné vztahování nám umožňuje nakládat s interpretovaným dílem jako s „děním smyslu“.

Román *Myši Natálie Mooshabrové*,² jednu z nejrozsáhlejších Fuksových próz, vydalo nakladatelství Československý spisovatel, v němž vycházela většina autorových děl. Jde o první text Ladislava Fukse,³ který není situován do konkrétního historického času, ale odehrává se ve smyšleném světě. Příběh je lokalizován do fiktivního časoprostoru nepojmenovaného velkoměsta v době, která v sobě spojuje rysy minulosti (koňská spřežení), přítomnosti (podzemní dráha) i budoucnosti (obydlení Měsíce). Takto konstruovaný fikční svět ovšem Fuks nevyužil k sepsání fantastické prózy, jakkoliv byl román soudobou kritikou právě takto charakterizován,⁴ ale stal se svérázným prostředím pro bizarní a místy hrůzyplný příběh titulní hrdinky i pro vykreslení pokřivené společnosti.

Románový příběh od prvních scén ovládá atmosféra strachu a latentního násilí. Výrazný podíl na tom nese politický režim, který ve fiktivní zemi vládne a který můžeme označit za autoritativní či přímo totalitní. Nebudeme-li se při četbě koncentrovat pouze na život titulní

1 Kantůrková, Eva: Tajemná dvojdomost. *Literární noviny*, 19, č. 10, 2008, příloha Povídka roku, s. 4.

2 V prvním vydání z roku 1970 bylo křestní jméno titulní hrdinky uvedeno dle tehdejších pravidel českého pravopisu jako Natalie.

3 S výjimkou dvou drobnějších textů souboru *Smrt morčete*.

4 Viz např. Pochop, Zdeněk: Fuksova parabola zla. *Orientace*, 5, č. 5, 1970, s. 82–85; Soldan, Fedor: Značně zamžela „modernost“. *Rudé právo*, 50, 4. 9. 1970, s. 5.

hrdinky, zjistíme, že román je mimo jiné obžalobou či spíše analýzou zla a násilí, které s sebou jakýkoliv totalitní režim nutně přináší. V tomto světle se Natálie Mooshabrová jeví po většinu děje jako jeho součást a zároveň oběť, zatímco v závěru románu náhle vystoupí jako jeho oběť největší, stane se doslova národní mučednicí.

Protagonistčiny pohnuté životní osudy však zatím ponecháme stranou a budeme se nejprve soustředit na charakter totalitního režimu v oné neznámé zemi. Jak uvidíme, autorovi tu nešlo o kritiku nějakého konkrétního politického zřízení, ať už fašistického či komunistického, ale spíše o obecné varování před nebezpečím takového státního systému. Systému, který prorůstá do všech vrstev života svých občanů, rozežírá je zevnitř a následně i zevnitř, aby nakonec nahradil jejich autentické životy přetvářkou, maskou, herectvím.

Příběh Fuksova románu na jedné straně zachycuje nadčasový problém, který se v dějinách pravidelně vrací a může mít kolikrát fatální následky, na druhé straně životní zkušenost soudobých čtenářů *Myši* jistě vedla k tomu, že si smyšlené státní zřízení zaměňovali s komunistickým režimem. Takových odkazů, stejně jako narážek na praktiky fašistické diktatury nalezneme v románu dost. Autor sám ostatně oba režimy prožil, a chtěl-li vytvořit co nejobecnější model, jednou z možností bylo propojit prvky obou zřízení v určitou symbiózu. Výsledkem je alegorie, jakýsi symbol totalitní vlády, který nejenže se vztahuje k předchozím historickým zkušenostem, ale varuje také do budoucna před podobným zneužitím občanských práv a omezením lidské svobody. Zvláště uvážíme-li, že román vyšel na prahu nadcházející normalizace.⁵ Množství paralel románu s příliš živou minulostí komunistické nadvlády autora nejspíš přimělo – svoji roli tu jistě sehrála i hraniční doba vydání textu – umístit jeho děj do nereálného světa.

V této souvislosti je potom vysvětlitelná a zdá se i obhajitelná jedna z mnoha úliteb, kterou musel Ladislav Fuks učinit, aby mohly být již za tuhé normalizace jeho prózy oficiálně vydávány. Když nakladatelství Odeon připravovalo v roce 1977 román k druhému vydání, trval autor na původní textové podobě a nedovolil redakci zásahy do pasáží, které příliš očividně připomínaly již plně „normalizovanou“ realitu. Musel ovšem vydání doprovodit předmlouvou,⁶ v níž opakovaně ujišťoval, že režim zobrazený v románu je výhradně fašistický, a neobratně vysvětloval svůj umělecký záměr. Mělo jím být poznání zla, tedy, citujme: „zachytit zlo nitrem několika vybraných jednajících postav, ale mimoto zjistit motivy, podmínky, příčiny zla, které deformuje jedince a společnost, aniž však výklad příčin zla byl v plánu knihy“;⁷ neboť umění přece „může a musí odhalovat i zlo“.⁸

STÁTNÍ A SPOLEČENSKÉ ZŘÍZENÍ

Zemi pevnou rukou ovládá již půl století Albín Rappelschlund. K moci se zjevně dostal prostřednictvím machinace, když objevil údajné zrádce vládnoucí dynastie a následně byl povýšen na generála. Od té doby oficiálně vládne po boku následnice trůnu, ovdovělé kněžny

5 Je ovšem pravděpodobné, že román měl vyjít již o dva roky dříve, ale běžný postup nakladatelské redakce vedl k tomu, že román nakonec vyšel až v roce 1970. K tomuto tvrzení nás opravňuje interview v týdeníku *Nové knihy* z roku 1967, kde autor uvedl, že román *Myši Natálie Mooshabrové* je ohlášeno do Československého spisovatele na rok 1968 a má se podle něj dokonce natáčet film. Viz *Otázky pro L. Fuxe, autora románu Spalovač mrtvol. Nové knihy*, 1967, č. 25, s. 4.

6 Viz Několik poznámek autora k *Myším Natálie Mooshabrové* a k literatuře a umění vůbec. In: Fuks, Ladislav: *Myši Natálie Mooshabrové*. Odeon, Praha 1977, s. 7–12.

7 Fuks, Ladislav: *Myši Natálie Mooshabrové*. Euromedia Group – Odeon, Praha 2004, s. 10.

8 Tamtéž, s. 7.

Augusty Thálské. Brzy po svém samozvaném nástupu k moci ovšem Rappelschlund kněžnu zbavil vlády a odstranil ji neznámým způsobem – jedni se domnívají, že ji zavraždil nebo ji vězní na zámku, druzí zastávají názor, že se kněžna skrývá někde ve městě. Rappelschlundova samovláda tedy prokazatelně představuje neomezenou diktaturu jedince, na jejímž počátku stál násilný čin.

Rappelschlund velmi obezřetně a úzkostlivě pěstuje kult vlastní osobnosti: je po něm pojmenováno centrální náměstí i letiště, jeho jméno nese Muzeum míru, které nechal vybudovat a v němž jsou paradoxně vystaveny sbírky nejrůznějších zbraní, jeho nejvýznamnějším činem má být stavba obří věznice na Měsíci. Ve školách se musí děti z paměti učit oficiální verzi jeho životopisu, jinak budou vyslýchány a pohnány před Státní tribunál, soudní orgán připomínající církevní inkvizici či Akční výbory Národní fronty, který plně podléhá Rappelschlundově zvoli.

Brutální praktiky této instituce ilustruje případ osmiletého sirotka Napoleona Stallrucka, který byl po vyčerpávajících výsleších a mučení obviněn z čarodějnictví a odsouzen k rozčtvrcení zaživa. Na začátku přitom stálo anonymní udání na chlapce, který údajně létá vzduchem a dokáže pohnout kameny, ač ve skutečnosti „přeskočil jednu vyšší zídku a vyrazil kamenem okénko“.⁹ Obhájcovu žádost o Napoleonovu milost Rappelschlund příznačně zamítl, ostatně jako ve všech ostatních případech Státního tribunálu.

Uctívání kultu diktátorovy osobnosti a trvání totalitního systému by byly nemyslitelné bez cenzurní kontroly, tedy zamlčování a filtrace informací, či přímo jejich lživých manipulací s nimi. Svědčí o tom rozhlasové zprávy o politickém převratu, který vzejde z nespokojenosti lidu s Rappelschlundovou vládou. Zatímco zemské rádio nejprve propagandisticky zveličuje zásluhy generálových činů, ujišťuje o spokojenosti obyvatel a kněžnině zdraví a posléze referuje o úspěšném zásahu vojsk proti vzbouřencům, družicová stanice pravdivě informuje o reálném stavu i počtu shromážděných.

Rappelschlundovo státní zřízení připomíná policejní stát,¹⁰ v němž občané podléhají všudypřítomné kontrole ustavičného slídění, špehování, žijí v neustálých obavách před udavači, donašeči a následným vyslýcháním, jež je v textu frekventovaně líčeno i zmiňováno. Institucí, která je součástí slídilského systému a zároveň se podílí na dusné atmosféře existenčních obav, je Péče o matku a dítě. Jejím úkolem je vysledovat neúplné rodiny s problematickými dětmi, o nichž po důkladném „vyšetřování“ rozhodne, zda výchova dítěte je zanedbána či nikoliv, a je tudíž třeba je matce (většinou jde o ovdovělou či rozvedenou samoživitelku) odebrat a umístit do výchovných zařízení. Při takovém zásadním rozhodnutí přitom nijak nepřihlíží ke skutečné sociální situaci neúplné rodiny a matčině péči a lásce k dítěti. Péče tedy působí jako dohlížecí orgán na výchovu nezletilých a prostřednictvím selekce zajišťuje, aby se budování totalitního státu účastnili jen občané řádně vychovaní a uvědomělí, zatímco jeho potenciální nepřátelé budou včas zlikvidováni „převýchovou“. Instituce Péče je součástí represivního systému Rappelschlundovy vlády, což mimo jiné dokládá skutečnost, že z budovy jejího sídla se po přestěhování má stát kriminál, neboť „má mříže v oknech [...] v přízemí i nahoře, a to se

9 Fuks, Ladislav: *Mysí Natálie Mooshabrové*. Euromedia Group – Odeon, Praha 2004, s. 246.

10 Tento motiv může připomenout román *Variace pro temnou strunu*. Zatímco tam šlo ovšem pouze o důsledek Michalovy fantazie vyvěrající z negativního vztahu k otci, který je chlapcem mylně vnímán jako součást, ne-li dokonce původce policejního státu, a sousloví bylo přitomno výhradně ve verbální rovině, v *Mysích* jde o románovou postavami akceptovanou skutečnost. O tom, že jde pouze o metaforické označení a ne přímé sepětí s policií, svědčí fakt, že právě policie se od takového státního zřízení distancuje, jak dále ještě uvidíme.

právě hodí.¹¹ Vedoucí pracovnice paní Knorringová ovšem působení Péče vykládá, jak už to tak bývá, přesně naopak, jako obětavou činnost prospěšnou na prvním místě matkám: „[...] my zde děláme, co je v naší moci, abychom uchránili mládež a starali se, aby se matkám dostalo po právu.“¹², jinde zase: „[...] aspoň vidíte, že je Péče lidská a nikomu neublíží ani neterorizuje, jak se občas mezi lidmi myslí.“¹³

Není jistě náhodné, že právě pracovníci Péče vedou politické hovory – jako zaměstnanci státního orgánu se sice na vládě nepodílejí, ale zároveň jsou o ní lépe informováni než ostatní. Vyniká mezi nimi pan Rott odsuzující obří stavbu věznice na Měsíci, jež má být památným symbolem Rappelschlundovy vlády. Právě tam, do zcela izolovaného pracovního tábora, budou posláni všichni lidé, kteří jsou podle norem samovládcova politického režimu společensky nepřijatelní. Takové jedinci jsou doslova nehodni chodit po Zemi a mají být vystěhováni na družici.

Naštěstí ne všichni obyvatelé jsou takto degenerováni a nehodlají se účastnit pouze tichého odporu vůči diktátorově zvlí, když ve svých domácnostech neuctívají státní svátek jeho narozenin. Lidová vzpoura by ovšem pravděpodobně nevedla k Rappelschlundově svržení, kdyby se k ní nepřidala jedna z ozbrojených složek, a to zcela překvapivě policie. Právě ona se pod vedením ministra Scarcoly postaví proti vojsku, zajme Rappelschlunda a vládu předá do rukou zjevnější se kněžny.

SPOLEČENSKÉ A INSTITUCIONÁLNÍ ROLE PANÍ MOOSHABROVÉ

Paní Mooshabrová je do činnosti Péče o matku a dítě zapojena jako jakási pomocnice, která za svou práci nedostává zaplacení. Není jasné, zda v Péči pracuje z blíže neurčeného donucení, anebo do ní vstoupila dobrovolně. Sama má totiž dospělé děti, při jejichž výchově selhala: syn Wezr pracuje jako zednický přidavač a za svoje krádeže je opakovaně trestán kriminálem, dcera Nabule je bez zaměstnání, žije se podobně jako bratr a její pokus založit rodinu končí rozvodem. Neúspěšná matka Mooshabrová tedy paradoxně pracuje ve službách výchovné nápravy problematických dětí, zároveň ovšem svoji zkušenost rafinovaně využívá při výsleších matek a jejich synů. Aby dodala svým slovům na větší působivost, vykládá nezdařilý život svých nezvedených dětí nejprve jako obecnou výstrahu nebo odstrašující příběh cizí matky, aby vzápětí dodala, že se jedná o její vlastní¹⁴ potomky. Příkladem může být její řeč k paní Eichenkranzové:

„Světlo věčné,“ zavrtěla paní Mooshabrová hlavou, „co víte, co se z něho stane. Pomocná škola, polepšovna, pomocnej dělník, nádeník, možná nakonec i krimi... Já znám, milá paní, matku, kteréj se vdávala dcera a před hostinou ji vyhodila a nedala jí ani kůrku.“¹⁵

A o deset stran dále:

11 Fuks, Ladislav: *Myši Natálie Mooshabrové*. Euromedia Group – Odeon, Praha 2004, s. 174.

12 Tamtéž, s. 171.

13 Tamtéž, s. 90.

14 Ve skutečnosti byly ovšem děti adoptivní; viz dále.

15 Fuks, Ladislav: *Myši Natálie Mooshabrové*. Euromedia Group – Odeon, Praha 2004, s. 37.

„Ale paní,“ řekla udiveně paní Eichenkranzová, „tak to tedy byly vaše děti, co jste o nich vyprávěla na hřbitově?“ a paní Mooshabrová kývla.

„To byly můj vlastní děti,“ kývla paní Mooshabrová, „vyprávěla jsem vám o nich.“¹⁶

Protagonistčinou pracovní náplní v Péči je důkladné poznání poměrů v přidělené rodině, a to prostřednictvím odděleného vyslýchání nejprve matky, následně pak jejího syna. Závěrečný pohovor v budově Péče je veden v přítomnosti obou dvou a nápadně se podobá soudnímu řízení případu, jehož korunním svědkem je právě paní Mooshabrová. Její nadřízená Knorringová při něm definitivně rozhoduje, zda bude dítě z rodinné péče odebráno, či nikoliv.

V průběhu románu jsou protagonistce přiděleny dva případy chlapců podezřelých z několika přestupků na základě anonymních udání na Péči. Jedná se o dvanáctiletého syna vdovy Eichenkranzové, který údajně chodí za školu, toulá se a v parku střílí na ptáky, a o rok staršího Linpecka, který je obviněn z účasti na krádežích poštovních balíků. Oba případy jsou přitom spjaty s prostředím hřbitova, které hrdinka velmi dobře zná, neboť její druhou činností je pečovat o hroby několika rodin. Tak paní Eichenkranzová prodává hřbitovní potřeby v malém domě na okraji hřbitova, který se synem zároveň obývá, Linpeckova matka zase pracuje ve stánku s občerstvením na peronu podzemní dráhy ve stanici Centrální hřbitov. V první fázi paní Mooshabrová důkladně vyzvídá fakta případu od matek (v druhém případě za asistence domovnice Kralcové) podezřelých synů a prostřednictvím jejich domácnosti či pracoviště zároveň dokonale poznává sociální poměry obou neúplných rodin. V druhé části si pak vyčká na samotné chlapce na příhodném místě, nejprve je nepozorovaně sleduje a teprve potom s nimi začne hovořit. Jejich pozornost si získá koupí jejich oblíbené sladkosti, anebo je zaujme přednesem básně.

A je tu ještě jedna okolnost, která chlapce očividně fascinuje: zevnějšek paní Mooshabrové. Na setkání s nimi se totiž dostaví vyparáděna ve výstředním oblečení, které vzhledem k jejímu věku budí údiv u všech kolemjdoucích. Přestože původně nechtěla svým převlekem, který si opatřila za zcela jiným účelem, chlapce ohromit, přesně takový efekt u nich vyvolal:

V té chvíli zvedl chlapec [Eichenkranz] hlavu, rozhlédl se a v té chvíli poprvé spatřil paní Mooshabrovou. Viděl, že šest kroků od něho je nějaká stařena v klobouku s dlouhým barevným pápěřím, v dlouhé lesklé černé sukni, v jupce. Viděl, že tváře má bílé, rty červené a obočí černé. Viděl, že v uších má sklíčka na drátech, na krku červené, zelené a žluté koule a na rukou bílé rukavičky.¹⁷

Při setkání s Linpeckem se její zevnějšek promění jen nepatrně: namísto klobouku s dlouhým peřím má na hlavě „strašný čepce s mašlí“ a na očích pak brýle bez sklíček. Její extravagantní vzhled kontrastuje se zcela civilním oblečením, jaké používá při rozhovorech s matkami. Může se zdát, že paní Mooshabrová tu coby poučená agentka Péče používá přestrojení k zamaskování své pravé identity.¹⁸ Svědčí o tom i scéna, kdy převlečená protagonistka již za tmy doprovází Eichenkranze až před jeho dům a z obav před prozrazením před jeho náhle zjevivší matkou uskočí za keř.

¹⁶ Tamtéž, s. 47.

¹⁷ Fuks, Ladislav: *Myši Natálie Mooshabrové*. Euromedia Group – Odeon, Praha 2004, s. 68.

¹⁸ Ladislava Lederbuchová označuje používání převleků za techniku kuklení, již považuje za subtyp tematické mystifikace. Viz Lederbuchová, Ladislava: Ladislav Fuks a literární mystifikace. *Česká literatura*, 34, č. 3, 1986, s. 239–241.

Zásluhou výsledků šetření paní Mooshabrové a ovšem také laskavosti paní Knorringové nakonec oba chlapci zůstávají v matčině péči. Závěrečný výslech, který se odehrává v budově Péče a jsou mu přítomni všichni aktéři případu včetně titulní hrdinky, je ovšem plný zmatků, neboť z důvodu její dvojí identity chlapci nejsou schopni rozpoznat její podobu. Eichenkranzovi se ji nakonec podaří identifikovat podle básně, kterou mu při setkání dvakrát přednesla, Linpeck žádný takový důkaz nemá. Přestože jeho popis hrdinčina bizarního převleku včetně brýlí bez skel se zakládá na pravdě, jeho absurdnost vyvolává u paní Knorringové pochyby o chlapcově pravdomluvnosti.

Oba hoši se v textu zjevují ještě jednou, dávno po uzavření jejich případu, v závěru románu, když se bouří lid proti autokracii. Nejsou sice určeni jménem, ale podle jejich atributů a charakteru jejich úkrytu je lze jednoznačně identifikovat: Eichenkranz má vzduchovku a před „Rappelschlundovými běsy“ se ukrývá na hřbitově v nějakém hrobě, „blondákovi“ Linpeckovi se podaří schovat ve výtahu. Je příznačné, že oba chlapci jsou pronásledováni vládnoucím režimem, ale oběma se podaří uprchnout, navíc do míst, která figurovala na seznamu jejich domnělých provinění.

PANÍ MOOSHABROVÁ V ROLI „MATKY“

Další podstatný rys, který se podílí na modelaci protagonistky ve fikčním světě románu, tvoří vztah k jejím dvěma dospělým dětem. Hned úvodní scéna, kdy se paní Mooshabrová účastní svatební hostiny dcery Nabule, tento vztah dostatečně ilustruje. Do lokálu U Víl sice byla pozvána, ale rozhodně zde nezaujímá čestné místo jakožto nevěstina matka. Sedí na opačné straně stolu, co nejdál od novomanželů, rozmlouvá se dvěma studenty a pomalu nemá čeho se napít. Dceřin pokoušící vztah k matce pak vrcholí, když ji nejprve se svými přáteli přinutí zpívat, aby ji následně, přesně v momentě, kdy se roznáší slavnostní občerstvení, s urážlivými slovy vypoklonkovala ven: „Už skučení nech a jdi.“; „Tak už, kristepane, jdeš? Už jdeš kropit hřbitov? Už jdeš k dětem? Maž!“¹⁹ K dokonání matčina hořkého ponížení Nabule vyhodí z okna přivázanému koni celou mísu koláčů, které paní Mooshabrová napekla. Tento čin svým způsobem anticipuje sama hrdinka, když studentům vypráví o nuzných poměrech, ve kterých žije, a mimoděk přirovná svoji obživu ke koňské stravě:

„Nebydlíme ve vile, ale v domě na spadnutí, však tam právě zedníci opravují pavlač... no a jíme kaši z *ovsa*,“ paní Mooshabrová pohlédla oknem na dvůr na koně, který měl pod krkem pytel *ovsa* [...] ²⁰

Jako krajně nenormální, převrácený, či spíše zvrácený vztah dětí k matce se dále realizuje ve třech pravidelně se opakujících kapitolách (páté, desáté a patnácté). V nich syn Wezr, který na svatbě pro „pracovní vyčerpání“ nebyl přítomen, „navštěvuje“ svoji matku spolu s Nabulí a s dalším mužem, který má „kratší rozházené vlasy, nízké temné čelo a svislé koutky úst“ a vypadá jako „zplhlý černý pes“. Místo radostných návštěv potomků ovdovělé matky, které bychom očekávali v běžných poměrech, se ovšem mnohem více jedná o terorizující vpády do jejího soukromí.

Jejich pohrdání paní Mooshabrovou se projevuje již jejich vulgárním vyjadřováním, které je doprovázeno konstantními, negativně zabarvenými uvozovacími výrazy: Wezr mluví hlasem

19 Obojí Fuks, Ladislav: *Myši Natálie Mooshabrové*. Euromedia Group – Odeon, Praha 2004, s. 12.

20 Tamtéž, s. 8. Zvýraznil E. G.

„drsným jako hlas hrobaře“ a hledí na matku „chladnýma světlýma očima“, Nabule pokaždé „vrískne“. „Cizí člověk černý pes“ mluví naopak vždy „hebkým sametovým hlasem“ a „tíse se usmívá“. Svým uhlazeným vystupováním, které ovšem značně kontrastuje s jeho zevnějškem, se snaží vyvrátit hrdinčino mínění o kriminálních dětech, jež právem podezřívá z krádeží a jiných přestupků. Má k tomu ostatně pádné důvody, neboť při první návštěvě přepočítávají peníze, při druhé se probírají poštovními balíky a potřetí, když si jdou ukryté věci vyzvednout, si vymýšlejí historku o studně v blízkém okolí jejího domu, do níž se má protagonistka spustit pro ukrytý poklad (!).

Podivná trojice projevuje svou mocenskou převahu nad staříčkou a ustrašenou protagonistkou především překrucováním skutečností, ať už se týkají jejich vlastních zločinů, nebo předchozích výstupů paní Mooshabrové (např. jí sugerují, že na svatební hostině se náhle zvedla a bez příčiny odešla). Mnohem bolestnějším výsměchem při prvních dvou návštěvách jsou ovšem jejich falešné přísliby (návštěva exkluzivního hotelu, možnost vydělat si prodejem deníku, jehož výtisk je ovšem týden starý), jimž hrdinka slepě uvěří.

Poslední návštěva obou dětí a jejich tajemného společníka se sice obejde bez podobného podvodu, ale jejich poslední a generální „vtip“ přijde teprve v následující, šestnácté kapitole. Odehrává se na hřbitově, kam přišla paní Mooshabrová připravit jí svěřené hroby na Dušičky. Když čistí hrob nešťastné matky Bekenmoschtové, která se kvůli svým nezvedeným dětem oběsila, zahlédne na něm vyryté svoje vlastní jméno s titulem „majitelka pastí“ a s obrovskou vyrytou myší na místě obvyklého křížku. Přestože ve skutečnosti byl nápis na hrobě jen přelpen, vyvolal u hrdinky tento morbidní žertík cynické trojice smrtelný šok:

Paní Natálie Mooshabrová stála před svým vlastním hrobem.

Nikdo neví, jak dlouho tam paní Mooshabrová stála. Hrob nebyl u cesty, takže ji nikdo neviděl, a tak nikdo ani neviděl, jak třesí zrak a jak se třese, chvěje se jí hlava, brada, ruce, nohy, jak jí u nohy leží hadřík, velká černá taška, nikdo ani neviděl, jak je bledá, a neviděl ani pot, který se jí řine zpod starého šátku. [...] Zírala na hrob, na své vlastní jméno, na ten titul a na tu myš, a myslila, že je mrtva.²¹

VYPRÁVĚCÍ SITUACE ROMÁNU

Než budeme pokračovat ve výkladu následující kapitoly, jež reflektuje předchozí dění na hřbitově a zároveň hraje klíčovou roli před rozuzlením románu, zmíníme se krátce o způsobu jeho vyprávění. Ostatně právě úvod sedmnácté, stejně jako introdukce jedenácté a dvacáté kapitoly naznačují, že *Myši Natálie Mooshabrové* znamenají posun v autorské poetice i z aspektu naratologického. Právě tyto pasáže explicitně dokládají, že vypravěč nemá dokonalou kontrolu nad protagonistkou a v některých momentech mu nezbyvá než přiznat, že nemá povědomí o projevech její existence a musí se domýšlet:

21 Fuks, Ladislav: *Myši Natálie Mooshabrové*. Euromedia Group – Odeon, Praha 2004, s. 206. Svědkem podobné scény, v níž protagonista spatří svůj vlastní hrob, je čtenář v třidvacáté kapitole románu *Variace pro temnou strunu*. Michal v ní jde na Dušičky se svými spolužáky Mínkem a Brachtlem zažehnout náhrobní svíčky a představuje si, jak „nějací tři hoši“ navštíví jeho hrob za padesát nebo sto let (svoje jméno na imaginárním náhrobku přitom ovšem čte jako Michael – tak se jmenoval hrdina cyklu *Mí černovlasí bratři*). Tato představa, jež má svou dobrovolností daleko ke krutému žertu vůči paní Mooshabrové, zanechává v hrdinovi výhradně pozitivní konotace. Jakási příjemná sounáležitost s přáteli, ale i s lidstvem obecně, již přitom zakouší, tvoří predehru k Michalovu prohlédnutí skutečného stavu věcí a jeho návratu do reality v závěrečných pasážích románu.

Co dělala ten večer paní Mooshabrová, nikdo neví, protože ten den, po příchodu ze hřbitova, nikdo u ní nebyl. Nebyla u ní ani správčová Kralcová. Ale co se dělo v nitru paní Mooshabrové, neví nikdo tím spíš a nikdo se to nikdy nedozví. Možná že paní Mooshabrová celý večer nehybně seděla v kuchyni na kanapi, hleděla před sebe a tato vnější nehybnost byla výrazem jejího nitra. [...] A nikdo neví, co paní Mooshabrová dělala druhý den, od rána do večera nevyšla z bytu.²²

Přestože narátor se od vyprávěcí situace Fuksových předchozích próz, v nichž převládala pozice reflektorská, výrazně odlišuje, nejedná se o objektivního er-formálního vypravěče ve vlastním slova smyslu. Jeho „vševědoucnost“ je totiž omezena znalostmi o vystupování paní Mooshabrové na veřejnosti (v ulicích města, při pohovorech s matkami a jejich syny, na Pěči), anebo při návštěvách (jejích dětí s kumpánem-černým psem, policií, sousedy z domu) v její domácnosti, zatímco v ostatních situacích ji nezahledneme. Čtenář tedy nemá možnost poznat paní Mooshabrovou o samotě, kdy je jedine sama sebou, v její autenticitě. Chybí mu vhled do jejího soukromí a vnitřního života, v textu není přítomna jediná introspekce, jediný vnitřní monolog, a charakterizace titulní hrdinky se tak omezuje výhradně na její vnější projevy při dialogu s komplementárními postavami.²³ Jestliže v předchozích autorových textech byl tedy fikční svět konstruován anebo interpretován ústředním hrdinou, představuje paní Mooshabrová pouze jednu z postav, jež tento svět obývají. Byť se jedná o postavu centrální, zůstává její nitro důsledně zahaleno.

PANÍ MOOSHABROVÁ V ROLI FALEŠNÉ TRAVIČKY

V sedmnácté kapitole, po šoku utrpeném po zhlédnutí vlastního náhrobku a po výše zmíněné cézuře ve vyprávění o paní Mooshabrové, se odehraje groteskní scéna v lékárně. Protagonistka požaduje nějaký vysoce účinný jed na myši, který jí lékárník nejprve odmítá prodat, neboť se obává, že by ho mohla omylem zaměnit za cukr. Ovšem poté, co se zákaznice legitimuje průkazkou Pěče o matku a dítě a zodpoví magistrovy otázky, které jako by namátkou prověřovaly její duševní zdraví (ptá se jí, kolik je sedm krát sedm a jaký tvar má Země), jí přece jen krabičku jedu nabídne. Když si uvědomíme naprostou neadekvátnost sortimentu, který poněkud neurotický magistr v lékárně nabízí a zvážíme podivné okolnosti, za jakých se koupě odvíjí, jeví se situace jako značně absurdní. Jistou komičnost jí dodává kontrast mezi lékárníkovým vysokým hlasem, který je při rozhovoru uvozen vždy slovesy „zapištěl“, „pískl“, popřípadě „vypískl“, a hlubokým pěveckým hlasem, který má zpívat při velkolepém koncertu: „Bude zpívat v Rekviem v obrovském pěveckém sboru soprán. Já tam zpívám též,‘ zapištěl, bas.“²⁴

Jisté zmínky v textu této kapitoly ovšem naznačují, že koupí jedu zamýšlí paní Mooshabrová spáchat sebevraždu. Tomuto výkladu nahrává skutečnost, že její návštěva lékárny následuje bezprostředně po spatření vlastního hrobu, kdy „myslila, že je mrtva“. Komické vystupování lékárníka by tak mohlo odvádět čtenářskou pozornost od nenápadných odkazů k hrdinčinu závažnému rozhodnutí, jako například: „Já chci něco silnějšího, po čem by byl zaručený konec. A aby se nikdo moc netrápil.“²⁵

22 Fuks, Ladislav: *Myši Natálie Mooshabrové*. Euromedia Group – Odeon, Praha 2004, s. 208.

23 Toto tvrzení však platí i o těchto vedlejších postavách.

24 Fuks, Ladislav: *Myši Natálie Mooshabrové*. Euromedia Group – Odeon, Praha 2004, s. 212.

25 Tamtéž, s. 210.

Ještě jiné vysvětlení koupě velmi jedovatého jedu poskytuje devatenáctá kapitola, jež se odehrává v domácnosti paní Mooshabrové. Za přihlížení několika obyvatel jejího domu i trojice nadřízených z Péče, kteří ji přišli navštívit, protagonistka pečce koláčky na zítřejší slavnost státního svátku kněžniných narozenin. V ten den má totiž poprvé navštívit syna obchodníka Felsacha Oberona, o něhož se má z pověření Péče o matku a dítě starat v době otcovy pracovní zaneprázdněnosti, a chce mu přinést pečivo vlastní výroby. Zvláštní barevné krabičky, kterou má hrdinka položenou na kredenci trochu stranou, si všimne nejprve sousedka Kralcová a posléze i paní Knorringová. Na její přímou otázku, o jakou ingredienci se jedná, reaguje paní Mooshabrová takto:

„Co,“ řekla náhle paní Mooshabrová prudce, „co.“

„No támhleta barevná krabička,“ ukazovala paní Knorringová na kredenc, „ta s tím černožlutým pruhem a s červeným nápisem. Není pod ním lebka a zkřížené hnáty, či co... já tam špatně vidím.“

„To nic není,“ řekla paní Mooshabrová suše, „to tu jen tak stojí, že mám málo místa. Když tu mám vanilku, hrozinky, mandle, když tu mám mléko, máslo, cukr, nevím ani, kam s tím, je to jen prášek na mytí oken... Tak teď,“ řekla paní Mooshabrová, „přiložím do plotny a budu péct.“²⁶

Zjevné lhaní protagonistky, stejně jako časté připomínání cukru, se kterým si lze jed snadno splést, a také žádost paní Mooshabrové o zapůjčení domovního černého praporu nazítří, sugerují představu, že otrávené koláče mají usmrtit mladého Felsacha. Tato hypotéza přivádí k životu motiv otráveného pečiva a vraždy neposlušných dětí z vůle paní Mooshabrové. Ten byl v průběhu dosavadního textu několikrát naznačen, ale vždy se ukázal jako nepravdivý. Měly-li údajné vražedné sklony hrdinky odvádět čtenářovu pozornost a mystifikovat jej, dochází při jasném důkazu o otrávených koláčích ke čtenářovu opětovnému znejistění. Jak to tedy s údajným zabíjením chlapců bylo?

První (a vlastně jediná) nešťastná smrt chlapce, u níž se paní Mooshabrová jakoby náhodou naskytne, je pád syna sousedů Faberových z lešení. Chlapec se zřítí zrovna v momentě, když jde protagonistka na dvůr nastražit pasti na myši; u jeho hlavy byl navíc nalezen „strakatý hadřík“, přičemž hrdinka předtím vynášela vědro s „vlhkým hadrem“. Podezření posilují policistova slova, která paní Mooshabrové tlumočí správcová Kralcová: „Mně je to nějak divný. Ten inspektor řekl přepad, přepad, ale řek to nějak divně, jak by řek málem, že ne. Jak by chtěl říct něco jiného. Mně se zdálo, že chtěl říct tak skoro jako něco... já vlastně nevím.“²⁷ Protagonistčino utěšování nešťastné matky nadto vyznívá značně alibisticky, s odvoláním na svoje problematické děti ujišťuje paní Faberovou, že synova smrt byla téměř vykoupením: kdoví, co by jej v životě potkalo, jestli by neskončil na Pěči a zdali by se kvůli němu matka neousoužila.

Až cynický černý humor používá vypravěč v pasáži, kdy se sice paní Mooshabrová ocitá v budově Péče, ale scéna je uvedena, jako by šlo o policejní výslech, navíc je řeč o pachateli jakéhosi zločinu, jímž je žena. Když do místnosti vstoupí matka malého Eichenkranze, o jehož další výchově se má právě rozhodovat, je oblečena celá v černém a při spatření paní Mooshabrové zděšeně vykřikne. Podezření je vygradováno v momentě, kdy jeden z úředníků Péče bez okolků prohlásí: „Ano,“ kývl pan Smirsch, „je to smutné, ale nedá se nic dělat. Ostatně

26 Fuks, Ladislav: *Myši Natálie Mooshabrové*. Euromedia Group – Odeon, Praha 2004, s. 247–248.

27 Tamtéž, s. 31.

madam snese všechno. Viděla dokonce už i mrtvoly v rozkladu, což váš chlapec dosud není.“²⁸ Vzápětí se ovšem rozplyne, neboť chlapec se objeví živ a zdráv, navíc je rozhodnuto, že zůstane v matčině péči.

Zatímco v případě Eichenkranze jde spíše o nenáročnou hru se čtenářem, jejíž výsledky jsou ihned bez pochyb vyjasněny a prostředky použity poněkud samoučelně (není např. jasné, proč je použito tak necitlivých slov v předchozím citátu), v druhém případě, který paní Mooshabrová „vyšetřuje“, už se s mystifikací pracuje promyšleněji. V jedenácté kapitola čeká hrdinka na malého Linpecka před útlukem, aby ho doprovodila na stanici podzemní dráhy, kde pomáhá matce s prodejem obcerstvení. Po cestě mu v přepychové cukrárně koupí medový koláček, o němž od matky dobře věděla, že patří mezi chlapcovy oblíbené pochoutky.

Zvláštní pozornost na již tak bizarním protagonistčině zevnějšku věnuje vypravěč malé tašce, která se poprvé, ještě před jejím odchodem z domu, vyskytne v textu v těsném sousedství jedu na myši: „Chvilí hmatala po kredenci, kde stál sáček s tím práškovým cukrem jedem Marokanem, snad na sáček sáhla, snad jej odsunula, snad jej přisunula, nikdo neví. Rozhodně však chytla menší černou tašku [...] a pak vyšla z bytu.“²⁹ Když pak paní Mooshabrová koupí Linpeckovi slíbenou dobrotu, ocitne se koláček v nebezpečné blízkosti tašky: „Šla pomalu ke dveřím s otevřenou taškou a balíčkem, koláček v jemném papírku, a jak šla, trochu ten papírek na koláči nadzdvihla a mrkla do otevřené tašky...“³⁰ Hoch, který čeká před cukrárnou, se podivuje tomu, že medový koláč je silně pocukrovaný a má zvláštní vůni po hořkých mandlích. Připočteme-li k tomu podobnost bílého prášku cukru a Marokanu,³¹ v prvním citátu explicitě zmíněnou, můžeme konstatovat, že čtenáři je rafinovaně sugerováno, že protagonistka posypala koláč jedem, aby paní Linpeckovou zbavila trápení s problematickým dítětem, potenciálním delikventem.

Když se pak ve třinácté kapitole projednává případ Linpeck na Pěči, situace se opakuje. Paní Linpecková se dostává ve smutečním obleku, je popisována jako lidská troska, která se třese zimnicí a bledá je „jako smrt“. Žena opět reaguje afektovaně, když zahlédne paní Mooshabrovou, znovu je řeč o neštěstí a o smrti, ba dokonce o pohřbu, tentýž zaměstnanec Péče prohlásí téměř fatální větu: „Paní Linpecková, [...] co se stalo, stalo se, co je tam, to je tam. Je vlastností jedu, že otráví, to je tak odnepaměti, proto se jmenuje jed. S tím se holt musíte smířit.“³² Přestože podezření se zase – jak jinak – ukáže jako liché, neboť chlapec je zanedlouho vpuštěn do místnosti, je tentokrát opodstatněné, a to nejen vzhledem k důmyslnému propracování falešného motivu. V prvním případě totiž čtenář ví, že paní Mooshabrová doprovázela Eichenkranze až domů, neměla s ním žádný tělesný kontakt a nic mu nepředala, k případné vraždě tedy chyběly jakékoli indicie. U druhého chlapce jich naopak bylo až příliš mnoho.

SKUTEČNÁ IDENTITA PANÍ MOOSHABROVÉ

Když má protagonistka nastoupit ke své první službě u třetího chlapce Oberona Felsacha, znovu se (obligátně) vyskytnou koláče a ještě silnější jed na myši. Že by paní Mooshabrová opravdu chtěla vraždit neposlušné syny, protože je jí – podle vlastní zkušenosti – líto bu-

28 Tamtéž, s. 84–85.

29 Fuks, Ladislav: *Myši Natálie Mooshabrové*. Euromedia Group – Odeon, Praha 2004, s. 137.

30 Tamtož, s. 146.

31 Ihned po protagonistčinu příchodu domů, na začátku následující (dvanácté) kapitoly, je „sáček s bílým práškem, jedem Marokanem“ opětovně, jakoby na stvrzení, zmíněn.

32 Fuks, Ladislav: *Myši Natálie Mooshabrové*. Euromedia Group – Odeon, Praha 2004, s. 162.

doucího osudu jejich matek:³³ táže se nanovo zpochybněný čtenář. Napotřetí by se jí to snad podařit mohlo, když u dvou předchozích neuspěla. Skutečnost je ovšem jiná, docela jiná. Protagonistka nechce otrávit nikoho jiného než samu sebe, navíc v den svých narozenin, neboť paní Mooshabrová je – hledaná kněžna Augusta!

Překvapivá pointa, jež byla trnem v oku soudobé domácí marxistické kritiky,³⁴ se odehraje v domě Felsachových ve chvíli, kdy vrcholí oslavy kněžniných pětasedmdesátých narozenin a zároveň masové demonstrace za její znovunastolení. Protagonistčinu pravou identitu nejprve odhalí Oberon Felsach, který ji prostřednictvím stařícké rodinné hospodyně Máry Capricorny, za jejíž spolužačku se paní Mooshabrová vydávala, usvědčí ze lži a z vymyšlení nepravého životního příběhu, následně se v domě objeví zástup politiků v čele s policejním ministrem Scarcolou a chtějí ji zlatým kočárem odvézt do panovnického sídla.

Prostřednictvím senzačního odhalení se náhle nasvěcuje ve skutečnosti tíživá situace pronásledované a štvané centrální postavy, jež byla zakryta neprodyšnou banalitou. Zatímco pro čtenáře je vyzrazení její pravé totožnosti zcela nečekané, hrdinka jej evidentně předpokládala, ba obávala se ho, jinak by právě v této převratné situaci nesnědla otrávený koláč, který si sama napekla. Důvody její sebevraždy jsou zřejmé: žila-li protagonistka dvě třetiny svého života jako prostoduchá paní Mooshabrová, identifikovala se s touto rolí natolik, že již nebyla schopna tuto masku vyměnit za svůj původní, autentický život kněžny. Otázkou ovšem je, zdali silná vrstva smyšlených příběhů a jakýchsi prefabrikovaných kadlubů, v nichž protagonistka vystupuje, jí vůbec ještě umožňuje zahlédnout to, co by se pod ní mělo skrývat. Pregnantně to vyjádřil Zdeněk Pochop: „[...] paní Mooshabrová byla nucena být ‚velkou herečkou‘ [jak o ní v samém závěru prohlásí správcová domu], měla padesát let nasazenu masku, a to tak pevně, že k ní její tvář už zcela přilnula, takže tato stařena snad ani sama neví, kdo je.“³⁵

Otevření skrytého významového plánu v samém závěru textu umožňuje čtenáři zrekonstruovat fabuli, nabízí klíč k uchopení labyrintického syžetu.³⁶ Vysvětluje rovněž mnohé skutečnosti, roztroušené v textu příběhu, jež byly samy o sobě jen stěží pochopitelné, a čtenář jím na úkor jiných motivů, jež se později ukázaly jako falešné stopy, buď nevěnoval pozornost, anebo je vykládal v jiném kontextu. Jsou to jednak poněkud zvláštní návštěvy policie, jež nevyšetřuje žádný zločin, nemá vůči hrdince nejmenší podezření a přišla se jen podívat, jak bydlí. Ač ona sama považuje policejní „výsledky“ za nesmyslné, z její přípravy na finále příběhu je patrné, že správně tušila, proč se policisté do takové míry zajímají o její minulost. Objasňuje se rovněž chladný až pohrdavý vztah Wezra a Nabule k matce Mooshabrové, neboť děti byly adoptovány.

33 Ladislava Lederbuchová uvažuje o paní Mooshabrové jako o potenciální vražedkyni v souvislosti s totalitním režimem, na němž se svou činností pro Pěči o matku a dítě podílí: „V oblasti zrůdného přerodu postavy trpící ženy do obrazu přísluhovače totalitního fašistického [!] režimu však představa vražedkyně dětí přestává být falešnou, a stává se organickým prvkem ve výstavbě postavy.“ Viz Lederbuchová, Ladislava: Ladislav Fuks a literární mystifikace. *Česká literatura*, 34, č. 3, 1986, s. 241.

34 Viz Soldan, Fedor: Značně zamželá „modernost“. *Rudé právo*, 50, 4. 9. 1970, s. 5; Dostál, Vladimír: Větší funebrácká pohádka. *Tvorba*, 1970, č. 47, s. 10. První recenze je krajním odsudkem Fuksovy prózy en bloc, druhá sice hodnotí vysoko Fuksův styl a kompoziční důmyslnost prózy, ale kárá autora za ideovou nedostatečnost: „Fuksův příběh, plný pastí a umrlčiny, nenese v sobě víc myšlenkové potence než obyčejná detektivka a sotva koho zláká, aby si jej podruhé přečetl mezi řádky a dodatečně zaregistroval všechny signály, kolem kterých ho autor téměř exaktně vodil za nos. Hora nadání a dovedností porodila myš. Docela malou myšku, šedivou, běžnou, kostelní, jaká nestojí ani za diskusí.“

35 Pochop, Zdeněk: Fuksova parabola zla. *Orientace*, 5, č. 5, 1970, s. 84.

36 Luboš Merhaut v této souvislosti trefně připodobňuje román ke kryptogramu. Viz Merhaut, Luboš: Nelehká cesta za poznáním zla. Interpretace Fuksova románu Myši Natálie Mooshabrové. *Česká literatura*, 37, č. 5, 1989, s. 401.

Svůj smysl náhle získává pečeti, které se opakovaně vyskytuje ve výčtu propriet jejích podivuhodných převleků. Do skládanky zapadá i tajemné největší Rekviem, jehož zpěv nejedna postava nacvičuje, aniž by přitom věděla, za jakým účelem; je provedeno den po kněžnině smrti. Dále např. hned zkraje textu lze nalézt poměrně nenápadnou zmínku paní Mooshabrové o vladařské koruně, kterou ovšem čtenář v proudu její poněkud zmatené řeči takřka nevnímá: „A klobouk jsem neměla ani na svatbě, tak se mi jen zdá, že jsem snad někdy měla na hlavě nějaký kroužek.“³⁷ Konečně se vyjeví smysl přísloví, které je vetknuto jako románové motto: „Když je dům hotov, pán umírá.“ Po celou dobu příběhu je totiž dům, v němž paní Mooshabrová-kněžna bydlí, obehnán lešením a v průjezdu u jejího bytu mají zedníci uloženo nářadí a stojí tu tajemný sud s vápnem. V momentě její smrti však „přede dveřmi bytu paní Mooshabrové nebyla už jediná cihla, trakař ani sud“.³⁸

V prvé řadě se ovšem prohlédnutím identity protagonistky vysvětluje její skrývání (ve špiclovském režimu nijak jednoduché), nejistota při jejích pochůzkách městem, odkud prchá do svého „zchátralého domu“, záliba v převlecích či strach před prozrazením (především ve scéně, kdy doprovází malého Eichenkranze domů a před jeho matkou se ukrývá). A vlastně je tím vysvětlitelný celý její stereotypní a všední život, kterým se ukazuje navenek, život primitivní stařenky, k němuž patří neměnné výrazy komentující opakované činnosti (pečení koláčů, nastrožování pastí na myši) a stále táž vyprávění o jejích dvou nehodných dětech či varování matek před osudem jejich neposlušných dětí. S jejím prostým a jednoduchým životem souvisí naivita jejího vyjadřování, jež se nejspíš bezděčně stala součástí její vnucené identity. Dokládají ji zvláštní výrazy, které vznikly jednoduše zkrácením původního slova: krimi(nál), trol(ejbus), tram(vaj), les(ní roh), hvězdo(let), resta(urace), ali(menty), atra(pa), bižu(terie) atp. Protagonistčin idiolekt tedy také participuje na její kamufláži, na dokonalém maskování v zemi, v níž „vládne největší nepřítel – strach“.

Ale není to jen paní Mooshabrová, která skrývá či neprojevuje svůj vnitřní život, jsou to i další postavy, které beze smyslu opakují své činnosti a pojmenovávají jev jediným a týmž výrazem.³⁹ Stereotypní, „letargizující“⁴⁰ způsob vyprávění vypovídá o strnulosti a duchovní chudobě světa lidí, kteří v něm žijí. Lidí, kteří kolem sebe staví neproniknutelnou zeď anonymity, ve snaze neupozornit na sebe podléhají zavedenému systému banality a neupřímnosti, vytvářejí si bezpečné a často poněkud dětské mimikry.⁴¹ Vzniká situace všeobecné simulace,

37 Fuks, Ladislav: *Myši Natálie Mooshabrové*. Euromedia Group – Odeon, Praha 2004, s. 62.

38 Fuks, Ladislav: *Myši Natálie Mooshabrové*. Euromedia Group – Odeon, Praha 2004, s. 294.

39 Jak upozornil Luboš Merhaut (viz Merhaut, Luboš: Nelehká cesta za poznáním zla. Interpretace Fuksova románu *Myši Natálie Mooshabrové*. *Česká literatura*, 37, č. 5, 1989, s. 402), opakování se projevuje i na nejvyšší kompoziční úrovni, tedy v řazení kapitol. Ty na sebe navazují v neměnném pořadí a vytvářejí blok, který se pak symetricky opakuje (platí to především o dvou středních celcích románu, tedy o bloku čtvrté až osmé kapitoly a deváté až třinácté kapitoly). V případě, kdy se opakující kapitoly doslova řetězí v závazném sledu, můžeme mluvit o tzv. katenálním kompozičním principu.

40 Viz Dostál, Vladimír: Větší funebrácká pohádka. *Tvorba*, 1970, č. 47, s. 10. Ona letargičnost či hypnotizace čtenáře výraznou měrou přispívá k zahlazování stop protagonistčina skutečného původu.

41 Výstižná jsou v tomto smyslu slova prozaika Jiřího Kratochvíla: „[...] čím víc se společnost blíží totalitnímu systému, tím víc a důkladněji využívá infantilní regrese svých občanů, až s nimi zachází jako s dětmi, jež dosud nedospěly svéprávnosti ani vlastního úsudku a je třeba za ně rozhodovat [...]“. Viz Kratochvíl, Jiří: *Urmedvěd*. Petrov, Brno 1999, s. 225.

způsobené nikoliv společností informační, jak je tomu v úvahách Jeana Baudrillarda, ale společností veskrze totalitní, jež má ovšem ke skutečnosti podobný, totálně uzurpující vztah.⁴²

V této intenci pak vnímáme román nejen jako příběh titulní hrdinky, ale rovněž jako obraz života ve vyšinuté společnosti, která své jedince terorizuje, vyhání z nich lidství. Lidství, jehož gesto náhle, až v samém závěru, poněkud pateticky, zazní z úst umírající kněžny, která udělí milost svým úhlavním nepřítelům, tyranům svého života: diktátoru Rappelschlundovi a jeho „běšům“, tedy svým adoptovaným dětem.

LITERATURA

- Dostál, Vladimír: Větší funebrácká pohádka. *Tvorba*, 1970, č. 47, s. 10.
- Fuks, Ladislav: *Myši Natálie Mooshabrové*. Euromedia Group – Odeon, Praha 2004.
- Fuks, Ladislav: Několik poznámek autora k Myším Natálie Mooshabrové a k literatuře a umění vůbec. In: Týž: *Myši Natálie Mooshabrové*. Odeon, Praha 1977, s. 7–12.
- Kantůrková, Eva: Tajemná dvoudomost. *Literární noviny*, 19, č. 10, 2008, příloha Povídka roku, s. 4.
- Kratochvíl, Jiří: *Urmedvěď*. Petrov, Brno 1999.
- Lederbuchová, Ladislava: Ladislav Fuks a literární mystifikace. *Česká literatura*, 34, č. 3, 1986, s. 234–244.
- Merhaut, Luboš: Nelehká cesta za poznáním zla. Interpretace Fuksova románu *Myši Natálie Mooshabrové*. *Česká literatura*, 37, č. 5, 1989, s. 398–412.
- Otázky pro L. Fukse, autora románu *Spalovač mrtvol*. *Nové knihy*, 1967, č. 25, s. 4.
- Soldan, Fedor: Značně zamželá „modernost“. *Rudé právo*, 50, 4. 9. 1970, s. 5.

42 Pro Zdeňka Pochopa představuje román důmyslnou parabolou zla, neboť v jeho světě nic „není živé a přirozené, všechno působí dojmem umělosti a panoptikálnosti, ba zrůdnosti, lidé se pohybují od banality k banalitě, všednost prožívají jako napětí, ale nevnímají dramatickosti skutečnou, všichni jako by hráli naučené role a neustále se bojí, aby z nich nevypadli. Zaujímají pózy, násilně, jaksi strnule a ochotnický gestikulují, snaží se jen plnit nějaký režijní pokyn, ale nejsou sví a přirození, nežijí vlastní aktivitou a nekrácejí po cestách, které si sami zvolili a jejichž perspektivy je lákají.“ Viz Pochop, Zdeněk: Fuksova parabola zla. *Orientace*, 5, č. 5, 1970, s. 83.

MACHAROVA POLEMIKA O HÁLKA JAKO PROSTŘEDEK RE-KONSTRUKCE SUBJEKTIVITY

JANA VRAJOVÁ

Devadesátá léta devatenáctého století bývají charakterizována a spojována s důrazem na dichotomii moderního jako aktuálního a subjektivního a minulého jako uzavřeného v historii; a na emancipaci subjektu v situaci, kterou provází moment naprosté osamělosti individua. Daniel Vojtěch v recentní studii věnované moderně a kritickému myšlení přelomu 19. a 20. století poukázal na to, že tato radikální touha po diskontinuitě je však korigována obratem k „transhistorickým a nadosobním svazkům tradice a paměti, k symbolickým zábleskům věčnosti v uplývajícím časovém proudu“.¹ Následující text chce nahlédnout polemický článek Josefa Svatopluka Machara o Vítězslavu Hálkovi v kontextu modernismu, pro nějž v dějinách tohoto pojmu stanovil H. R. Jauss jako předěl polovinu 19. století, kdy to, co je v estetických kategoriích vnímáno jako moderní, se již nevymezuje proti starému, minulému, ale proti tzv. klasickému.² Zároveň též bude poukázáno na mnohost přístupů, jichž bylo užito v průběhu procesu recepce tohoto Macharova provokativního gesta v rámci literární historie.

V prvním čísle časopisu *Naše doba* 20. října 1894 publikoval Josef Svatopluk Machar kritický text nazvaný *Vítězslav Hálek*. Literární historie tento článek již od dvacátých let 20. století neoddelitelně spojuje s diskusemi, v nichž byly položeny základy České moderny.³ Hálkovská stať stála na počátku Macharovy rozsáhlé publicistické činnosti, která právě v devadesátých letech 19. století rozšířila pole jeho publikační aktivity. Článek rozpoutal bouřlivou diskusi, která se týkala nejprve estetických kvalit díla Vítězslava Hálda a jeho pozice v české literatuře, v neposlední řadě se však dotýkala i samotného jádra romantického a realistického přístupu k literární tvorbě. O tom, že si byl Machar dobře vědom „výbušnosti“ textu, který zaslal k otištění, svědčí dopis T. G. Masarykovi z 20. 9. 1894.⁴ Vyplývá z něj, že chtěl vyprovokovat diskusi s mladočechy, od nichž očekával, že se Hálda zastanou. Byl tedy zřejmě připraven na vlnu polemik či polemických útoků (které však nabyly místy až hrubých a vulgárních rozměrů). Jak ale připomněl Zdeněk Pešat, Machar nemohl očekávat, že se do čela jeho odpůrců postaví jeho dosavadní přítel Jaroslav Vrchlický a nepřímo (v článku k šedesátinám F. Schulze, v němž oceňuje jeho zásluhy při obhajobě Hálda) i J. V. Sládek. Jaroslav Vrchlický v *Nedělních listech Hlasu národa* ze dne 4. listopadu 1894 vyjádřil názor, že neví, zda šlo *Naši době* o pikantní článek pro

1 Vojtěch, Daniel: *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny*. Academia, Praha 2008, s. 15.

2 Jauss, Hans Robert: Dějiny literatury jako výzva literární vědě. In: Sedmidubský, Miloš – Červenka, Miroslav – Vízdalová, Ivana (eds.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Host, Brno 2001, s. 7–38. Viz též Vojtěch, Daniel: *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny*. Academia, Praha 2008, s. 54.

3 Máchal, Jan: *Boje o nové směry v české literatuře (1880–1900)*. Jednota českých filologů, Praha 1926, s. 92–97.

4 Možným motivacím k napsání článku i Macharovu dopisu Masarykovi se v macharovské monografii věnoval Zdeněk Pešat. Viz Pešat, Zdeněk: *J. S. Machar básník*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1959.

první číslo, nebo jestli ta „velká pravda“, že byl Hálek „malá duše“, byla tak akutní, že „musila takto a tímto pérem býti vyslovena“.

Machar v duchu pozitivismu zohlednil v článku biografická data, akcentující vliv životních situací na autorovu tvorbu. Domníval se, že velká část úspěchu Hálkova díla tkvěla v příznivých vnějších okolnostech: momentálním nedostatku básnické konkurence v okamžiku jeho vystoupení, vlivu Hálkova osobního zjevu, náhlé popularity jeho milostné poezie a z ní vyplývajícího nedostatku kritiky. Sociologický aspekt Macharovy kritiky pak směřoval k poznámkám, připomínajícím vliv prostředí na Hálkovu tvorbu.⁵ Podstatná část studie je podepřena argumenty komparatistickými (srovnání Hálkových děl s texty G. G. Byrona, K. H. Máchy, H. Heina, W. Shakespeara, A. Mickiewicze ad.).

Článek v *Naší době* rozproudil diskusi, jejíž podstata ležela hlouběji než v samotném sporu o Hála. Od rozdílných názorů na hodnocení Hálkova díla se záhy přenesla polemika do obecnější roviny, v níž se již vedl spor o vlastní charakter a povahu literatury. Různorodé a často protichůdné literární skupiny diskutovaly o otázce volnosti umělecké tvorby a kritiky (např. realisté v *Čase* a *Naší Době*, dekadenti v *Moderní Revue* a *Literárních listech* ad.).⁶

Šlo tedy spíše o pokračování již dříve se vyskytujících polemik mezi představiteli tzv. školy národní, realisty, moravskou kritikou a *Lumírem*. Právě spor o Hála se stal podnětem pro mnohdy emocionálně motivované reakce, jelikož byl ikonou básnictví a jeho texty se těšily oblibě širokých čtenářských vrstev. Kritické hodnocení oblíbených a etablovaných autorů jakožto nápor na existující literární normu bývá vítanou příležitostí pro konfrontaci stávající a nastupující umělecké generace. Naopak tendence k novým konkretizacím starších autorů, kteří se tak stávají předchůdci, demonstrovuje potřebu autora nebo generace začlenit se do literárního procesu, navázat na kanonizovaná či čtenářskou veřejností ceněná díla (v Macharově případě tedy na Jana Nerudu).⁷

Prvním autorem, který přenesl spor do mezigenerační polemiky, byl právě Jaroslav Vrchlický v již zmíněné reakci v *Hlasu Národa*. Vzal na vědomí, že na literární scénu nastoupila mladá generace; nevdaly mu tolik její odlišné názory, jako spíš forma, kterou jsou prezentovány. Od argumentů proti Macharovu článku postupně přešel k argumentům proti celé mladé generaci, proti způsobu, jakým vystupovala. O něm tvrdil, že byl převzat z Německa. Na tuto poznámku Machar reagoval 10. 11. 1894 v *Času*: „Všechnu úctu před německou Modernou, ale formu boje jsme od ní nepřevzali. „Brutálně a cynicky“ jsme nehodili naše předchůdce mezi staré železo.“ Na podporu svého tvrzení uvedl Machar řadu starších autorů (především Havlíček, Němcová, Pflieger, Mayer), jimž se ze strany mladé generace dostalo ocenění. Vrchlického podrážděná odpověď však byla pochopitelná; již Jan Mukařovský označil jeho reakci za reakci toho, o něhož především šlo, protože ač byl atak nastupující generace veden na vůdčí osobnost

5 „Hálek byl dítě venkova. V mělnické krajině stála jeho kolébka. [...] Lid její má pověst po Čechách. Tvrdé lebky, básnivá duše, vznětlivá krev, jakýsi nádech furiantství a náklonnost k romantičnosti. V té krajině, mezi tím lidem žil básník svá dětská léta, jichž dojmy trvají v duši po celý život.“ Machar, Josef Svatopluk: Vítězslav Hálek. *Naše doba*, 1, 20. 10. 1894. Též in: Týž: *Knihy fejetonů I*. Nákladem Času, Praha 1901, s. 41.

6 Na zástupnost tématu upozornil v roce 1935 Jan Mukařovský, když zdůraznil nutnost při hodnocení Hálkova a Nerudova díla „odstranit zabarvující filtr“, jímž rozuměl právě boje o Hála z devadesátých let 19. století. Mukařovský májovce charakterizoval jako „první novočeskou básnickou generaci v strukturním slova smyslu“. Poukázal na „dialektickou antinomii“, která skupinu nerozbijí, ale spíše spojuje. Klasifikoval společné rysy obou básníků a na základě strukturního rozboru Hálkových textů zpochybnil tvrzení charakterizující Hálkovu poezii jako „naivní citový výlev“. Mukařovský, Jan: Vítězslav Hálek. *Slovo a slovesnost*, 1, č. 2, 1935, s. 73–87.

7 Vodička, Felix: Problematika ohlasu Nerudova díla. In: Týž: *Struktura vývoje*. Dauphin, Praha 1998, s. 316n.

generace „předpředslé“, patřil generaci bezprostředně předchozí. Tento ne zcela běžný jev vysvětlil Mukařovský solidaritou lumírovců s předchozí generací májovců.⁸ V návaznosti na Vodičkovy i Mukařovského závěry a pod prizmatem v úvodu zmíněného Jaussova pohledu na historii modernismu se otevírá prostor k rozšíření literárněhistorické interpretace Macharova protihálkovského vystoupení: totiž že kritice je podrobena to, co se již v soudobé čtenářské recepci ustálilo jako klasické.

V průběhu polemik vystupoval Machar za celou mladou generaci a stával se jakýmsi jejím neoficiálním mluvčím. Názory, které formuloval jménem své generace, dostaly definitivní podobu o rok později v *Manifestu České moderny*, který vedle Machara podepsali také např. F. X. Šalda, O. Březina, A. Sova. Tato nesourodá skupina českých umělců přijala původně hanlivé označení Vrchlického *Česká moderna*. Její představitelé plánovali vydat sborník a založit umělecký spolek. Tyto projekty se však nerealizovaly, mimo jiné také pro značnou rozdílnost tvůrčích individualit.

Jestliže srovnáme text *Manifestu České moderny* a Macharova článku *Vítězslav Hálek*, je patrná jejich příbuznost. Machar v kritice Hála vlastně částečně v praxi realizoval teze, které v teoretické rovině dostaly definitivní podobu v *Manifestu České moderny*. *Moderna* postulovala právo mít v kritice individuální přesvědčení, volnost slova, bezohlednost. Žádala, aby kritická činnost byla prací tvůrčí, umělecko-vědeckou, samostatným literárním žánrem. Machar se již ve své kritice Hála pokusil dostat všem těmto kritériím. Pozoruhodným se jeví požadavek bezohlednosti; právě ona byla Macharovi tolikrát vytýkána jako něco nepatřičného, jako vlastnost, která vyplývala z jeho povahového založení a již by bylo žádoucí eliminovat. Machar však neváhal postulovat bezohlednost jako obecný požadavek kladený na kritický text. Bylo důležité ji explikovat jako možnost, jejímž prostřednictvím se kritikovi rozšíří prostor pro vyjádření individuálního názoru.

Diskuse nad Hálkovým dílem se opětovně rozpoutaly ve čtyřicátých letech 20. století, když Oldřich Králík publikoval v prvním čísle *Řádu* v roce 1940 článek *Zabíječi labutí*. Polemické reakce a průběh polemiky podrobně popsal Josef Galík.⁹ Oldřich Králík ve stati *Ještě k Hálkovi*, otištěné v druhém ročníku olomoucké revue *Výhledy do života a světa*, poukázal na skutečnost, že Machar nebyl první, kdo se k Hálkovi stavěl kriticky, ba naopak.

Je to paradoxní, že článek, který tak stroze odsuzuje Hála pro nepůvodnost, je ve své koncepci i podrobnostech pramálo původní. Macharova stať z *Naší doby* byla dostatečně připravena literárně historickými pracemi Čechovými a Vlčkovými z let 1892 a 1893, Machar přidal jen příkrost tónu.¹⁰

Oldřich Králík též upozornil, že v době, kdy Macharovi vyšel článek o Hálkovi (1894), byly již starší hálkovské práce téměř zapomenuty; Macharova studie tedy působila novátorským a provokujícím dojmem. Přitom však Eliška Krásnohorská již roku 1879, tedy o patnáct let dříve, podrobila kritice Hálova dramata a o rok později (1880) odsoudila Hálkovy

8 Mukařovský, Jan: Vítězslav Hálek. *Slovo a slovesnost*, 1, č. 2, 1935, s. 73–87.

9 Galík, Josef: Králíkovy příspěvky v časopisech válečných let. In: *Badatelská metoda Oldřicha Králíka v kontextu soudobé literární vědy*. Danal, Olomouc 1998, s. 66–67. Galík se zaměřuje na Králíkova kritická stanoviska a na základě analýzy polemického sporu dochází k závěru, že „obrana Vítězslava Hála se stala i Králíkovou sebeobranou ve věci znalosti literatury předmětu“.

10 Králík, Oldřich: Ještě k Hálkovi. *Výhledy*, 2, č. 8–10, 1940, s. 548–549.

skladby lyrickoepické.¹¹ Králík zaregistroval i to, že si Krásnohorská sama povšimla, že Machar mnohdy pouze převzal její hodnocení. Položil si otázku, v čem tkví spřízněnost názorů Machara a Krásnohorské, když Krásnohorská stála přece na straně Macharových odpůrců. Došel k závěru, že „se ve skutečnosti Krásnohorská nelišila zásadně od Machara. Je pozoruhodné, že ve sporu o Hála šlo mezi oběma o Hálkův liberalismus. [...] Vtipná básnířka a posuzovatelka básníků byla v jádře stejným liberálem jako Machar.“¹²

Eliška Krásnohorská byla téměř o generaci starší než Machar a z vulgarizovaně bývá nezřídka její charakteristika redukována pouze na bojovnici proti kosmopolitním tendencím v české literatuře. Na stránkách *Ženských listů*, které redigovala pětadvacet let, však publikovala fundované a často velmi jasnoživé kritiky, které vzbuzovaly velký rozruch. Roku 1877 napsala na objednávku pro *Musejník* článek *Obraz novějšího básnictví*, v němž postulovala požadavek ryze národního básnictví. Byla kritická a nesmlouvavá vůči všemu, co se jí zdálo povrchní nebo kopírující cizí vzory. Právě v tomto ohledu má k Macharovým postojům velmi blízko. Viděno v nastíněných souvislostech, podobnost jejich názorů na Hála tedy není tolik překvapující.¹³ Navzdory svým již zmíněným dříve formulovaným závěrům Eliška Krásnohorská po otištění Macharova článku Vítězslava Hála obhajovala (*Kritika o kritice*, *Osvěta* 1894) a Macharovi vytýkala předpojatost a snahu zpochybnit kvalitu Hálova díla.

Vraťme se však k vlastnímu Macharovu článku a způsobům jeho argumentace. Machar nejprve ironicky líčí Hálkův poměrně snadný vzestup na vrchol literárního Parnasu, setrvání na něm až do jeho smrti, která podle něj přišla právě v okamžiku, kdy by Hálkovu pozici v literárním světě mohli ohrozit básníci jako Svatopluk Čech nebo Jaroslav Vrchlický. A do tohoto kontextu je zasazeno tvrzení, na které bude mnohdy toto Macharovo provokativní vystoupení redukováno: totiž upozornění na nadhodnocení Hála vzhledem k Nerudovi. „Druh jeho, Jan Neruda, kolos jak talentem tak vzděláním o několik hlav vyšší, stál v jeho stínu.“¹⁴ Od počátku se hálkovská stať nese v natolik nemilosrdně kritickém duchu, že je pochopitelné, proč byl Machar vzápětí obviněn Vrchlickým z nedostatku úcty k předchozí generaci.¹⁵ A Eliška Krásnohorská ve výše zmíněném článku *Kritika o kritice* dodala: „Dle Machara venkoncem nejlepší, co Hálek kdy udělal, bylo právě, že umřel.“¹⁶

V prvé řadě vytýkal Machar Hálovi nesamostatnost a nepůvodnost. V prvotině *Alfred* viděl obměnu Máchova *Máje*, o *Večerních písních* tvrdil, že jsou „dítkami Heineovy *Knihy písní*“ ovšem bez satiry, ironie, sarkasmu a humoru. Ten naopak nechyběl ve sbírce *Hřbitovní kvítí* Janu Nerudovi, třebaže i zde je patrný Heiinův vliv. Jaroslav Vlček pak o necelá dvě desetiletí později, roku 1912, v knize *Několik kapitol z dějin naší slovesnosti* již s odstupem a nadhle-

11 Ostatně v již zmíněné reakci Vrchlického z Hlasu národa bylo patrné, že i v sedmdesátých letech si mnozí uvědomovali, že byl Hálek vůči Nerudovi přeceňován.

12 Králík, Oldřich: Ještě k Hálovi. *Výhledy*, 2, č. 8–10, 1940, s. 615.

13 Pozoruhodné je také to, že Machar i Krásnohorská zde obhajují jiné důrazy, než s jakými budou později spojováni. Tak můžeme v Macharově kritice Hála vysledovat příklon k obhajobě literatury ryze české, bez cizích vlivů, a u Krásnohorské vidíme zdůraznění individuality básníka.

14 Machar, Josef Svatopluk: Vítězslav Hálek. *Naše doba*, 1, 20. 10. 1894; též in: Týž: *Knihy fejetonů I*. Nákladem Času, Praha 1901, s. 27.

15 „Článek, který leckde pravdu povídá, chybí všechna noblesa, veškeré pojítko tradice, které je svaté útlocitným a jemným lidem. A to uráželo, neboť pravdy v něm pronesené jsme znali všichni, v tom směru nám p. Machar nepověděl vskutku nic nového. [...] Ale že na svého předchůdce a takřka soudruha zde básník hodil kámen tak brutálně a drze, to překvapilo všeobecně.“ Vrchlický, Jaroslav: K našim posledním bojům literárním. *Hlas Národa*, 4. 11. 1894, s. 592.

16 Krásnohorská, Eliška: *Kritika o kritice*. *Osvěta*, 24, 1894, s. 1128.

dem konstatoval: „Snívá, přenežnělá romantika citu, jak ji v nejlepších verších svých vyzpívali u nás již Kollár, Čelakovský a jiní, vrací se u Hálka, jenž vedle toho zřejmě prošel školou Heinovou, ale přenesl k nám pouze její lyrický med, Heinův ‚vzteklý humor‘ zůstává proze Fricově a Nerudově.“¹⁷ Naopak Eliška Krásnohorská se domnívala, že Hálka s Heinem srovnávat nelze: Heinova tvorba sice je satirická a ironická, ale za těmito atributy se skrývá již jen sentiment, který není srovnatelný s opravdovostí citů lyrického subjektu v Hálkových básních.

Ani vnitřní podstata, ani zevní výzbroj písní Heinových se ve Večerních písních neopakuje; v čem tedy podobnost obou? Slavík, růže a hvězdy figurovaly snad již také někdy před Heinem v poesii a snad podnes nebyly ještě prodány do židů s jinou veteší, pro slušný život poetický již příliš ušpiněnou a zchátralou. Machar nepostřehl, že jest ve *Večerních písních* ještě něco jiného, čeho u Heina nikdo ani lupou nenalezne. Jest to naprostá serióznost citů a představ, stupňující se až na přesvědčenost a nadšený patos.¹⁸

Machar redukoval záměrně ironicky interpretaci Hálkovy milostné poezie na pouhá klišé a výčet sentimentálních loci communes:

Lásku líčí Hálek zde, jak všude, prastarým tradičním způsobem: on a ona se uvidí, on již nemá pokoje, těká v přírodě, monologuje pod hvězdami, rozpráví s květy a ptáky – ale i u ní není jinak. Konečně si lásku vyznaří, padne polibek a nyní tonou v štěstí.¹⁹

Eliška Krásnohorská odmítla akceptovat recepčně subverzivní charakter Macharovy kritiky zdůrazněním autenticity citové angažovanosti lyrického subjektu:

A sliboval-li milence trůn z písní svých, nebyla to žádná herecká póza, byl to výraz upřímné víry, že poezie jest královnou srdcí a oslava písní nejkrásnějším trůnem, na nějžto možno vznesti bytost milovanou.²⁰

Dalibor Tureček na Hálkově poezii demonstroval typ komunikačního modelu, který je založen na závazně hierarchicky uspořádaném poměru jednotlivých prvků komunikačního řetězce, kdy nejvýše se nachází imaginární „říše poezie“, s níž je v bezprostředním kontaktu autor, který pak zprostředkovává skrze báseň čtenáři náhled do jemu jinak nedostupného světa „říše krásy“.²¹ Zjednodušující pohled na Macharovo vystoupení proti ikoně dvou předchozích literárních období by sváděl ke konstatování, že se Machar tento typ komunikačního modelu snažil destruovat či minimálně narušit. Machar sám jej však záhy přijme za svůj, když se ve sbírce *V záři helénské slunce* (1906) bude stylizovat do role syna božího (Modlitba Ovidiova), čímž bude vědomě opětovně mytizovat pozici básníka. Akceptujeme-li fakt, že staré básnictví bylo zároveň kultem, sváteční zábavou, společenskou hrou a básník byl vates (tedy posedlý, boha plný, vědoucí), pak obraz archaického básníka, který nám vyvstane, je podobný Macharově stylizaci. Role básníka v tomto pojetí byla zároveň sakrální i literární. Machar se tedy

17 Vlček, Jaroslav: *Několik kapitol z dějin naší slovesnosti*. Bursík a Kohout, Praha 1912, s. 141.

18 Krásnohorská, Eliška: Kritika o kritice. *Osvěta*, 24 1894, s. 1126.

19 Machar, Josef Svatopluk: Vítězslav Hálek. *Naše doba*, 1, 20. 10. 1894; též in: Týž: *Knihy fejetonů I*. Nákladem Času, Praha 1901, s. 36.

20 Krásnohorská, Eliška: Kritika o kritice. *Osvěta*, 24, 1894, s. 1127.

21 Tureček, Dalibor: Fikční světy lyriky J. H. Krchovského. *Česká literatura*, 54, 2006, č. 2–3, s. 315.

vědomě zapojil do oné „posvátné hry“, v níž básnictví nemá jen estetickou funkci a není možno jej vykládat a rozumět mu pouze na základě estetických kategorií.²²

Typus básníka, který představoval Hálek, byl typem básníka zasvěceného života: života oddaného tvorbě (sám se po studiích na filozofické fakultě věnoval pouze literární činnosti). Machar mu strhává pomyslnou gloriolu slovy: „Hálek slevil ze svých snů o velikosti a posvěcení básníka. Vůči tomu všemu, co vidí v přírodě, scvrká se básník na zpěvavého ptáka, jenž má svůj čas písní, na růži, jež má čas svého květu – potom je konec.“²³ Jaroslav Vlček v pozdější studii o Hálkovi upozornil, že básník chtěl ve své tvorbě zachytit a demonstrovat konstanty lidství, že uměleckým předmětem mu byl „člověk vůbec“, uměleckým cílem „poesie vůbec“ a jeho touhou že bylo ne stát se českým básníkem, nýbrž „básníkem vůbec“.²⁴ Vlček dokazoval, že je toto Hálkovo východisko založeno na omylu a že je tomu právě naopak: dílo, které umělecky zachycuje to, co je ve vlastním národě autorově charakteristické, odlišné, své, se posléze stává opravdu světovým.²⁵

Prece jen našel Machar u Hála několik textů, pro které byl ochoten jej nazvat skutečným básníkem. Těmi jsou *Balady a romance*, *V přírodě* a zvláště pak *Pohádky z naší vesnice*. *Balady a romance* pro něj byly „výronem nefalšovaným čisté individuality Hálkovy, jedním z tří pilířů, na něž se bude opíratí jméno Hálkovo jako poety“.²⁶ Machar z realistické pozice ocenil především to, že Hálek v *Pohádkách z naší vesnice* čerpal z autentických zážitků svého rodného kraje. Pochválil Hálkovy příběhy, typy, scény, nálady, usouvztažnil je s Mánesovými figurami z jeho ilustrací k národním písním a zvýraznil jejich „rázovitost a českost“. Oldřich Králík připomněl, že impulz pro Macharovo rozpomenutí se na Mánesa mu opět dala Krásnohorská a její článek v *Osvětě*.

Při charakteristice sbírky *V přírodě* se Machar v estetických soudech odvolával na Josefa Durdíka, kritizoval však Hála za nedostatečný kritický odstup od svého díla.²⁷ Nedostatek této autokritiky Machar shledal v Hálkově malé sečtělosti a velké víře v sebe. „Co není ve mně, jinde nenajdu, říkával. Věřil teoreticky v jediný pramen poezie, vlastní duši, v praxi po celý život podléhal těm několika autorům, které za dob studií přečetl.“²⁸

Ani v tomto případě (stejně jako v pozdějším přirovnání Hála k dítěti) však Machar nebyl tím, kdo by v dějinách recepce Hálkova díla vyslovil podobný názor poprvé.²⁹

22 Viz Huizinga, Johann: *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Mladá fronta, Praha 1971, s. 24nn.

23 Machar, Josef Svatopluk: Vítězslav Hálek. *Naše doba*, 1, 20. 10. 1894; též in: *Týž: Knihy fejetonů I*. Nákladem Času, Praha 1901, s. 43.

24 Vlček, Jaroslav: *Několik kapitol z dějin naší slovesnosti*. Bursík a Kohout, Praha 1912, s. 150.

25 „V novověkém umění došli zvěčnění ne Rusové, Norové, Francouzové jako lidé, nýbrž lidé v typické a charakteristické podobě ruské, norské, francouzské. Neruda novelista i básník, Smetana v operách a symfonických skladbách, Mánes ve svých malbách nezvěčnili typ český jako abstraktního ‚člověka‘, nýbrž člověka jako konkrétního, živoucího, ode všech jiných odlišného Čecha.“ Viz Vlček, Jaroslav: *Několik kapitol z dějin naší slovesnosti*. Bursík a Kohout, Praha 1912, s. 151.

26 Machar, Josef Svatopluk: Vítězslav Hálek. *Naše doba*, 1, 20. 10. 1894; též in: *Týž: Knihy fejetonů I*. Nákladem Času, Praha 1901, s. 41.

27 „[...] neměl ani špetku té vzácné umělecké vlastnosti, již jeho druh, Neruda, byl obdařen v míře až příliš vrchovaté – autokritiky. Co napsal, napsal, a co napsal, vydal, jak bylo napsáno.“ Machar, Josef Svatopluk: Vítězslav Hálek. *Naše doba*, 1, 20. 10. 1894; též in: *Týž: Knihy fejetonů I*. Nákladem Času, Praha 1901, s. 42.

28 Machar, Josef Svatopluk: Vítězslav Hálek. *Naše doba*, 1, 20. 10. 1894; též in: *Týž: Knihy fejetonů I*. Nákladem Času, Praha 1901, s. 46.

29 „[...] důvěřivý, otevřený jako děcko, pln pocitu své síly, podává se snadnosti svého vzletu nejvábnějším vidinám své obraznosti, nenaučil se záhy tomu, co umělci nahrazuje polovicí talentu: autokritice. Nezvykl záhy zkoumat s rozvahou i myšlenku díla i dílo samo již hotové, a tak mohl uvěřiti, že jen to jest dobré, co básník bez pomoci

Věra Lišková v *Lidových novinách* ve stati *Nové hodnocení Hálkova díla* ze dne 27. 5. 1940 polemizovala s Králíkovými názory otištěnými v článku *Zabíječi labutí*. Králík zde nejvíce napadal Machara za to, že veškeré hodnocení Hálka podřídil realistickému hledisku. Sám Králík se však podle Liškové dopustil stejné chyby, jen s opačným znaménkem: klíč k interpretaci veškerého Hálkova díla totiž viděl pouze v hudebnosti a lyričnosti, která je skutečnou hybnou silou Hálkova díla.³⁰ Králík se navíc dopustil metodologické chyby, když vyvodil obecné závěry na základě rozboru jedné Hálkovy povídky *Na vejminku*. (Albert Pražák v reakci na Králíkův článek v *Kritickém měsíčníku* připomenul ve stati *Obhájce obhájeneho*, že tutéž prózu pochválil i Leandr Čech v *Literatuře české 19. století*.) Povídka vznikla v posledním období Hálkovy tvorby, období, které Machar a zastánci jeho názorů považovali za nejzdařilejší, protože se v něm nejvýrazněji projevy realistické tendence. Králík však právě tuto povídku použil jako doklad Hálkovy lyričnosti a hudebnosti. Lišková zproblematizovala obecnou platnost Králíkova pohledu:

[...] není možno demonstrovat koncepci, kterou pokládáme za vševládnou a základní, na rozboru jediné osamocené povídky. Jakou průkaznost má taková analýza, i kdyby byla sebe přesnější, pro hodnotu a charakteristiku díla celého? Co si [...] čtenář počne třeba jen s rozsáhlou prózou *Na pustém kopci* z téhož básníkovy tvůrčího období, kde v ní najde mythus vševládné hudby ve skladbě či jenom v motivech, co s třemi „křídovými kresbami“, například se známým *Poldíkem rumařem*, opět z téže periody?³¹

Lišková se též domnívala, že soudobá strukturalisticky orientovaná literární věda by odhalila podstatu Hálkovy osobitosti zcela jinde: „[...] v napětí, vznikajícím z protikladu dramatické působivých výjevů a úmyslně zamlžených, rozplývajících se kontur, stejně jako z kontrastu dvojího typu Hálkovy povahokresby, lyrického a ostře realistického.“³² V odpovědi na veškeré kritické útoky³³ se Králík zmínil o článku Věry Liškové jen okrajově na závěr. Liškovou zmíněný strukturalistický protiklad označil za umělý, v jejích názorech viděl vliv Vlčkův.

Jak tedy dnes nahlížet Macharův kritický text? Daniel Vojtěch v již zmíněné studii připomněl, že si v kontextu dějin české (evropské) literární kritiky nevystačíme vzhledem k užšímu smyslu literárně-kritické praxe coby soustavného posuzování soudobé literární situace s pojmy dějin myšlení.

Aby mohl vyslovit soud o své době, hledá kritik něco, co vyslovuje celek jeho přítomnosti, co však také zároveň tuto přítomnost přesahuje. Literárněkritická hodnocení a měřítka v sobě nesou otisk dobových poznávacích systémů z různých oblastí. Kritik neusiluje o přísnou metodu a ohraničení svého předmětu, jako to činí literární historik, aby svůj postup objektivizoval a umožnil jej ověřit. Naopak – v jeho hodnocení

třibíčího a měřícího rozumu v bezprostředním zanícení inspirace třeba na kvap vytvořil.“ Krásnohorská, Eliška: O Hálkovi slovo včas. *Osvěta*, 9, 1879, s. 588.

30 „Svádět Hálka do úzké koleje takovýchto objevů znamená ochuzovat záměrně a vědomě básníkovu dílo; v nejlepším případě zde totiž Králík nahradil jedno dogma dogmatem jiným, dogma realističnosti, jehož strnulosti se posmívá, neméně strnulým dogmatem lyrické zpěvnosti.“ Lišková, Věra: Nové hodnocení Hálkova díla. *Lidové noviny*, 48, 27. 5. 1940, s. 3.

31 Lišková, Věra: Nové hodnocení Hálkova díla. *Lidové noviny*, 48, 27. 5. 1940, s. 3.

32 Tamtéž, s. 3.

33 Králík, Oldřich: Přehled kritické literatury o Hálkově próze. *Výhledy*, 2, č. 8–10, 1940, s. 85.

se vědomě a záměrně mísí nejrůznější elementy soudobé kulturní, sociální, politické a celkově duchovní situace.³⁴

Vypjatý individualismus, který v Macharově případě nalézá jeden z vrcholů ve zvolání „Buď svým a buď to ty!“, bývá chápán jako výraz krize subjektu spojený s otřesem společenských vazeb (či jím vyvolaný). Kritérium subjektivity, Macharem formulované v kritice Hálka a korespondující s tendencemi (nejen) v umělecké sféře konce 19. století, bude posléze v Macharově tvorbě realizováno skrze důslednou stylizaci. Křesťanství se mu stane metaforou mocenského systému, který prostřednictvím apelů na religiozitu člověka potlačuje individuální osobnostní projevy. Macharovská antika pak bude jeho antipodem: myšlenkovým konstruktem, v jehož intencích člověku zůstává ponechána svobodná vůle. Vyhrocenost tohoto přístupu bude zřetelná zejména v básních *Jedu z Judey* (1906).

Vojtěchova analýza individualismu jakožto jednoho ze základních stavebních kamenů moderny, v níž mimo jiné odkazuje k Foucaultovu zkoumání ukazujícímu rozpouštění subjektu v diskursu, však vede k závěru, že krize subjektu je ve své podstatě též krizí tohoto pojmu samotného a že požadavek subjektivity nepředstavuje jen konflikt mezi jedincem a nátlakem prostředí, ale též zápas s „rozpuštěním já“.³⁵ V návaznosti na toto tvrzení bychom mohli v souvislosti s Macharovým protihálkovským vystoupením konstatovat, že Machar svým ikonoklasmem demonstruje právě jednu z možností onoho zápasu. Atakem na tzv. klasické boří jeden typ subjektivního zobrazování (Hálkův), přičemž tendenci k důslednému stylizačnímu procesu je možno vnímat jako přípravný proces pro následnou re-konstrukci subjektivity.

LITERATURA

- Galík, Josef: Králíkovy příspěvky v časopisech válečných let. In: *Badatelská metoda Oldřicha Králíka v kontextu soudobé literární vědy*. Danal, Olomouc 1998, s. 66–67.
- Haman, Aleš: *Trvání v proměně*. Arsci, Praha 2007.
- Huizinga, Johann: *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Mladá fronta, Praha 1971.
- Jauss, Hans Robert: Dějiny literatury jako výzva literární vědě. In: Sedmidubský, Miloš – Červenka, Miroslav – Vízdalová, Ivana (eds.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Host, Brno 2001, s. 7–38.
- Králík, Oldřich: Ještě k Hálkovi. *Výhledy*, 2, č. 8–10, 1940, s. 548–549.
- Krásnohorská, Eliška: O Hálkovi slovo včas. *Osvěta*, 9, 1879, s. 582–589.
- Lišková, Věra: Nové hodnocení Hálkova díla. *Lidové noviny*, 48, 27. 5. 1940, s. 3.
- Máchal, Jan: *Boje o nové směry v české literatuře (1880–1900)*. Jednota českých filologů, Praha 1926.
- Machar, Josef Svatopluk: Vítězslav Hálek. *Naše doba*, 1, 20. 10. 1894; též in: Týž: *Knihy fejetonů I*. Nákladem Času, Praha 1901, s. 27n.
- Mukařovský, Jan: Vítězslav Hálek. *Slovo a slovesnost*, 1, č. 2, 1935, s. 73–87.
- Pešat, Zdeněk: *J. S. Machar básník*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1959.
- Sýkora, Petr: *Básník proti bradu*. Libri, Praha 2009.
- Tureček, Dalibor: Fikční světy lyriky J. H. Krchovského. *Česká literatura*, 54, 2006, č. 2–3, s. 314–322.
- Vlček, Jaroslav: Vítězslav Hálek. *Čas*, 6, č. 44–45, 1892, s. 693.

34 Vojtěch, Daniel: *Ideál a vášně. Na křižovatkách moderny*. Academia, Praha 2008, s. 22.

35 Vojtěch, Daniel: *Ideál a vášně. Na křižovatkách moderny*. Academia, Praha 2008, s. 59–61.

Vlček, Jaroslav: *Několik kapitol z dějin naší slovesnosti*. Bursík a Kohout, Praha 1912.

Vodička, Felix: *Struktura vývoje*. Dauphin, Praha 1998.

Vojtěch, Daniel: *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny*. Praha 2008.

K AKTUÁLNÍM PŘEKLADŮM BÁSNĚ *HERBSTTAG* / *PODZIMNÍ DEN* RAINERA MARIIL RILKA

RADEK MALÝ

Tedy je překlad Rilka hlavně a především interpretací textu. Technika běžného překladu, zavedené osvědčené finty (ekvivalence, kompenzace) tu selhávají, protože funkční adekvátnost ze sebe nevydají. [...] Proto je historie českých překladů dějinami leckdy větších i menších nezdarů.¹

Hanuš Karlach

Je známou skutečností, že překlady poezie z cizích jazyků hrály v českém kulturním prostředí často velmi důležitou roli. Některé básně představovaly a stále představují výzvu pro desítky překladatelů, kteří se vždy znovu po svém vyrovnávají s úskalími, která poezie v procesu překládání představuje. K takovým stále znovu překládaným textům patří například z angličtiny *The Raven* / *Havran* Edgara Allana Poea nebo *The Tiger* / *Tygr* Williama Blakea, z francouzštiny mistrovskou eufonií oplývající *Chanson d'Automne* / *Podzimní píseň* Paula Verlaina a z němčiny *Wandrer's Nachtlied II* / *Poutníková noční píseň II* Johanna Wolfganga von Goetha. V případě nových překladů těchto i jiných básní nejde o to, přiblížit českému čtenáři neznámý text, ale mnohem spíše se jedná o pokus poukázat v případě zdánlivě známého textu na nové možnosti jeho interpretace prostřednictvím básnického překladu. Některé z překladů, čím blíže současnosti, tím spíše, pak mají až přídech jakési schválnosti až „furiantství“.²

Dost možná největšího množství překladů do češtiny se dostalo básni *Herbsttag* / *Podzimní den* pražského rodáka Rainera Marii Rilka. Ludvík Kundera a Mojmír Trávníček jich v roce 1992 napočítali 31 a větší část z nich byla publikována a zhodnocena v časopise Světová literatura.³ Cílem této studie je představit, souhrnně publikovat a komentovat nové dostupné překlady za posledních téměř dvacet let, které dokazují, že Rilkův text pro překladatele neztratil nic na své uhrančivosti. Celkem se podařilo shromáždit sedm nových překladů *Podzimního dne*, přičemž pouze jeden z nich byl publikován knižně. Čtyři překlady nabízí internet, ve dvou případech se jedná o mé vlastní překlady.

Čím je Rilkova báseň tak působivá? Zaměříme se nejprve na německý originál:

1 Karlach, H.: Rilke – básník plodných nejistot. In: RILKE, Rainer Maria: ... a na ocozdech smrti jsi viděl stát. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 343.

2 Dva příklady: Poeovu báseň *The Raven*, která v českém prostředí zdomácněla pod názvem *Havran*, překladatel Tomáš Jacko však překládá jako *Krkavec* (nakladatelská anotace knižního vydání básně dokonce mluví o frontálním útoku na zažitý kulturní znak); dále 28 verzí Verlainovy *Chanson d'Automne* v českých překladech Libora Kovala.

3 Trávníček, M. – Kundera, L.: Rainer Maria Rilke – *Herbsttag* – *Podzimní den*. Výběr z existujících českých překladů připravili Ludvík Kundera a Mojmír Trávníček. Světová literatura 1/1992, s. 42–51.

Herbsttag

Herr: es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß.
Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren,
und auf den Fluren laß die Winde los.

Befiehl den letzten Früchten voll zu sein;
gib ihnen noch zwei südlichere Tage,
dränge sie zur Vollendung hin und jage
die letzte Süße in den schweren Wein.

Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.
Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,
wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben
und wird in den Alleen hin und her
unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.⁴

Báseň byla napsána 21. září 1902 a ještě téhož roku vyšla ve sbírce *Das Buch der Bilder* / *Kniha obrazů*. Působivost textu se zakládá na harmonickém souladu zdánlivě banálního obsahu a dokonale zvládnuté formy. Ta představuje důmyslnou transformaci sonetu: dvanáct veršů tvořených pětistopými jamby rytmicky odkazuje k ruskému sonetu, avšak tradiční znělkové schéma je narušeno už v první tříveršové sloce. Obkročný rým, pro sonet příznačný, je zde nahrazen vnitřním rýmem ve třetí verši. Druhá sloka naplňuje klasický model sonetu, avšak závěrečná terceta, která bychom u sonetu očekávali, jsou zhuštěna do jediné pětiveršové sloky s rýmovým schématem *ababb*. Pro celou báseň je příznačné pravidelné střídání mužského a ženského zakončení veršů. Po formální stránce jsou dále nápadné dva meziveršové přesahy (mezi šestým a sedmým a mezi závěrečnými dvěma verši) a několikerá aliterace v první a třetí sloce.

Takto by mohl znít doslovný, pomocný překlad básně do češtiny:

Podzimní den

Pane: je čas. Léto bylo velmi velké.
Polož svůj stín na sluneční hodiny
a vypuť vichry na pláň (*ale i: nivy či pole*).

Příkaz posledním plodům, aby se naplnily;
dej jim ještě dva jižnější dny,
přinut' je k naplnění a vžeň
poslední sladkost do těžkého vína.

Kdo teď nemá dům, už si žádný nepostaví.
Kdo teď je sám, dlouho sám zůstane,
bude bdít, číst, psát dlouhé dopisy
a alejemi bude sem a tam
neklidně chodit, když se honí listy.⁵

4 Rilke, R. M.: *Das Buch der Bilder*. Axel Junder Verlag, Berlin 1906, s. 48.

5 Překlad RM.

Po obsahové stránce jedná o prostý podzimní žánrový výjev, avšak s přesahy k transcendentnu a úvahám až existencialistickým. Výrazná je přesná volba lexika: každé z pouhých šestnácti substantiv má v básni své nezastupitelné místo, napomáhající úspornému výrazu celého textu. Mojmír Trávníček se k básni a jejímu „vnitřnímu dramatu“ vyjadřuje fundovaně a zároveň sugestivně takto:

Text krystalicky průzračný, čítankově přehledný. Za jeho všedními, nejobyčejnějšími slovy však ochromuje závrať. Již z prvních veršů dýchne ze žhavého léta apokalyptická tucha božího zásahu do času. Dotek stísněné hrůzy [...] se uvolní ve druhé sloce, až bukolicky jasné, pokojné, ale plné energie, která se akumuluje. [...] Závěrečná sloka při vši melancholii zní na první poslech jako pedantický protokolární zápis. [...] Konec je otevřený, naděje naznačena, nikoli zaručena. S vířícím listím v závěru se vrací vítr z první sloky, i když není jmenovitě identifikován.⁶

Je nabíledni, že Rilkův *Podzimní den* čtenáře i překladatele okouzlují svou prostotou, která je však jen zdánlivá. Ve skutečnosti v sobě báseň skrývá rafinovaná překvapení a zpočátku netušenou hloubku. Mistrovský kus, který je pro překladatele skutečnou výzvou.

1.

První z dosud v tištěné podobě nepublikovaných překladů básně je z pera Miroslava Macka:

Podzimní den

Je, Pane, čas: dals létu příliš hřát!
Teď na slunečních hodinách stín zanech
a venku v lánech nech jen vítr vát.

Všem pozdním plodům oblou plnost vnuť,
dva dny jim dopřej plné jižních krás,
ať dozrají – pak ty budeš mít čas
dát do těžkých vín jejich sladkou chuť.

Kdo nemá dům, už nemůže jej mít,
kdo zůstal sám, už nenajde si paní,
bdít bude, číst, psát smutně dlouhá psaní,
sem tam se toulat, nenajde už klid,
jak suché listí, hnané bez ustání.⁷

Překlad byl publikován na autorově osobní webové stránce (www.macekvbotach.cz) věnované kromě překladů např. gastronomii nebo politickým komentářům. Miroslav Macek, veřejně známý spíše jako donedávna vrcholný politik, je rovněž erudovaným překladatelem poezie, který knižně vydal např. Shakespearovy *Sonety*.⁸ Macek ke svému překladu bez uvedení data uvádí následující informaci (s chybným uvedením názvu originálu s německým členem určitým):

⁶ Trávníček, M: Rainer Maria Rilke – Herbsttag – Podzimní den. *Světová literatura* 1/1992, s. 42.

⁷ Macek, M.: Výhled z okna a Rainer Maria Rilke [online, cit. 11. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.macekvbotach.cz/vyhled-z-okna-a-rainer-maria-rilke/>>.

⁸ Shakespeare, W: *Sonety*. Přeložil Miroslav Macek. Lyra Pragensis, Praha 1992.

Výhled z okna a Rainer Maria Rilke. Ne, že by ten dnešní výhled z okna nebyl oku lahodící, ale venku holt poprchává, vane docela čerstvý severozápadní vítr a vůbec všechno jaksi začíná připomínat blížící se podzim. Optimista ve mně sice stále doufá, že přijde dlouhé babí léto a pak vlídný podzim a mírná zima, romantická část mého já si ovšem hned připomíná Rilkeho báseň *Der Herbsttag*... Kdysi dávno jsem ji s potěšením přeložil, dnes třeba ty krásné verše potěší vás... A to nádherné babí léto ovšem ještě přijde!⁹

Mackův překlad svědčí o tom, že jeho autor si suverénně osvojil rýmovou techniku a že po řemeslné stránce překládání poezie ve vázaném verši rozumí. Dokládá to bravurní převod formálních fines Rilkovy básně – přirozeně je zachována jak rytmická struktura, tak vnitřní rým i aliterací řady, byť z obou významných enjambementů zachovává jen první. Avšak již první verš se sémanticky od originálu dost odchyluje: místo oslavy končícího léta čteme jeho hodnocení vyznívající spíše negativně, navíc umocněné nepatřičným expresivním vykřičníkem na konci verše. Originální a svěží je řešení vnitřního rýmu: pár *zanech / v lánech* se neobjevuje u žádného z ostatních českých překladů; je ovšem otázkou, zda se v originále spíše než o „lány“ evokující dost možná lány zlátoucích obilí nejedná o již sklizená strniska a holé pláne.

Naopak neoriginální, ale pravděpodobně nabízející se je rýmový pár *chuť / vnůť* z druhé sloky – stejné řešení nacházíme už v druhé verzi překladu Otto F. Bablera¹⁰ (aniž bychom chtěli Mackovi podsouvat, že se snad mohl nechat inspirovat). Inovativní je spojení „obláplnost“, přes jistou archaičnost příznačnou pro celý tento překlad plně funkční. Ve třetí sloce zarazí zúžení významu druhého verše, který v Mackově překladu interpretuje samotu jako záležitost čistě partnerskou, nikoli existenciální. Třetí verš jako by chtěl existenciální motiv naopak posílit spojením „smutně dlouhá psaní“ – avšak chtěl-li překladatel gradovat melancholii textu, bylo by snad na místě zvolit adjektivní podobu adverbia „smutný“; takto spojení vyznívá až nechtěně komicky. Trochu na škodu je rovněž nevystižení pointy a směřování překladu kamsi do prázdna. Přes všechny tyto drobné nedostatky je Mackův překlad svébytným a důstojným členem dlouhé řady českých verzí této básně.

2.

Autorem druhého překladu publikovaného na serveru Písmák (jednom ze dvou nejznámějších českých serverů určených autorům publikujícím na internetu) od 26. března 2001 je František Vyjan (lze předpokládat, že se jedná o skutečné jméno překladatele):

Podzimní den

Pane: již čas. Léta bylo dosti.
Na sluneční hodiny polož svůj stín,
větry do rovin vpust' po libosti.

Posledním plodům oblou plnost vnůť,
dopřej jim ještě dva dny tepla jihu,
poruč jim oble zrát a v oka mihu
sladce jim dolej těžkou vína chuť.

9 Macek, M.: Výhled z okna a Rainer Maria Rilke [online, cit. 11. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.macekvbotach.cz/vyhled-z-okna-a-rainer-maria-rilke/>>.

10 Trávníček, Mojmír; Kundera, Ludvík: Rainer Maria Rilke – *Herbsttag* – Podzimní den. Výběr z existujících českých překladů připravili Ludvík Kundera a Mojmír Trávníček. *Světová literatura* 1/1992, s. 45.

Kdo svůj dům nemá, sotva zrobí jej.
 Kdo nyní sám je, zůstane sám léta,
 bdít bude, číst, dopis jak provaz splétat,
 neklidem zmítán kráčet přes alej,
 až vítr počne zvadlé listí smetat.¹¹

Překladatel k básni připojil následující výmluvný komentář:

Včera když jsem si ze šuplíku vyhrabával podklady pro daňové přiznání, vyhrabal jsem taky zmačkaný cár papíru s překladem, který jsem už strašně dlouho postrádal. Je to asi vůbec jeden z nejpřekládanějších (do češtiny) textů od Rilka, ale když můžou všichni, proč ne já?¹²

Pokud jsme u Macka konstatovali jistou archaičnost, první verš Vyjanova překladu jí přímo oplývá. Překladatel v první sloce bohužel nezvládl ani převod originálního rytmu, což je spodivem, neboť další sloky jsou již v tomto směru přeloženy bezchybně. (Zde je třeba zdůraznit, že po stránce metrické k sobě mají němčina a čeština velmi blízko a v případě Rilkovy básně není důvod originální umně budovaný rytmus nezachovat). Archaismus (či spíše poetismus?) se objeví i v šestém – „oka mihu“ – a osmém verši – „zrobí“. Stejně jako Mackův používá i tento překlad spojení „oblá plnost“, avšak jeho efekt je vzápětí rozmělněn nepatřičným zopakováním adjektiva „oblý“ v šestém verši.

V mottu k této stati konstatuje překladatel Hanuš Karlach o překládání Rilka, že „technika běžného překladu, zavedené osvědčené finty (ekvivalence, kompenzace) tu selhávají“ – to bohužel nechtě potvrzuje ve svém překladu i František Vyjan, když v desátém verši opisuje jednoznačné spojení „dlouhé dopisy“¹³ poněkud krkolomným přirovnáním „dopis jak provaz splétat“, byť se takto překladateli otevřel prostor pro vyřešení rýmové trojice ve třetí sloce. Avšak celkově působí překlad vyváženě, překladatel si je přinejmenším vědom formálních nástrah originálu a snaží se je převést. Což tak jednoznačně neplatí pro oba následující překlady.

3.

Třetí z překladů publikovaných na internetu najdeme pod adresou <http://rilke.blog.cz>, na níž najdeme vyzrálé překlady celkem desíti Rilkových básní. Báseň *Podzimní den* sem byla vložena 15. října 2010. Překladatel se po výzvě deanonymizoval, překlad pořídil Radovan Šoba, vystudovaný právník a básník, autor sbírky *Ke hvězdám stíny*.¹⁴

Podzimní den

Pane: je čas, byl léta velký vzmach.
 Střel na sluneční hodiny své stíny,
 a větrům činy povol v pustinách.

11 Vyjan, F.: *R. M. Rilke – Podzimní den*. [online, cit. 11. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://bezvedeni.pismak.cz/index.php?data=read&id=21529>>.

12 Vyjan, F.: *R. M. Rilke – Podzimní den. Prolog*. [online, cit. 11. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://bezvedeni.pismak.cz/index.php?data=read&id=21529>>.

13 Jež se mimo jiné v jasně narážce objevuje v básni Ivana Blatného *Podzim* ze sbírky *Stará bydlíště*.

14 Vetus Via, Brno 2003.

Posledním plodům vel se naplnit;
ještě jim dej po dvou jižnějších dnech,
přiměj je dílo završit a nech
poslední sladkost v těžká vína vlít.

Kdo teď jej nemá, už si nepostaví dům.
Kdo sám teď je, bude tak prodlívat,
bdít bude, číst a dlouhá psaní psát
a půjde alejemi neklidně vstříc dnům,
kdy vítr jimi listů bude hnát.¹⁵

Čtení tohoto překladu znesnadňuje rytmická rozkolísanost ve třetí sloce, začínající se však projevovat už ve sloce druhé. Především druhý verš druhé sloky sice počtem slabik odpovídá originálu, ale rytmicky rozhodně nemá žádoucí jambický spád; tím tedy nenaplnuje požadavek sylabotóničnosti českého verše. Je to škoda: neboť překladatel si je vědom formálních úskalí originálu a snaží se s nimi vyrovnat. Nápadité řešení vnitřního rýmu *stíny / činy* bohužel ztroskotává na nepřírozené a neadekvátní dikci celého verše: *a větrům činy povol v pustinách*. Neporozuměním nebo dosti svévolnou interpretací je rovněž expresivum *střel* namísto prostého *polož* z druhého verše – možná kvůli poctivému dodržení aliterací a snaze najít jednoslabičný výraz.

Ke druhé sloce nelze mít po obsahové stránce vážnějších výtek; naopak vyzdvihnout je třeba důsledné opakování osudově vyznívajícího adjektiva *poslední* v prvním a čtvrtém verši. Ve třetí sloce působí svévolně především poslední dva verše, které – kvůli rýmu, zdá se – přesouvají děj z přítomnosti do mlhavé budoucnosti.

4.

Čtvrtý překlad vznikl v lednu 2006 a jeho autorem je tehdejší gymnazista, v současné době především internetový politický komentátor Martin Pánek. Publikován byl na autorově blogu 16. ledna 2006:

Podzimní den

Už je čas, pane. Letos bylo léto z nejteplejších.
Slunečním hodinám svůj stín odevzdej,
a nech větry vlát na nivách vezdejších.

Poruč dozrání plodům zpozdlým,
ještě dva jižnější dny můžeš jim věnovati,
pěstí je k dokonalosti, však nezapomeň dáti
poslední sladkosti vínům ušlechtilým.

Kdo teď nemá domu žádného, nového si nepostaví.
Kdo teď samoten jest, dlouho zůstane tak,
Bude nespát, číst, dlouhé dopisy psát a pak
v alejích chodit sem a tam bude ve stromoví,
neklidně bude se toulat, až vyraší listy a odejde mrak.¹⁶

15 *Měj Rilke. Podzimní den*. [online, cit. 11. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://rilke.blog.cz/1010/podzimni-den>>.

16 Pánek, M.: *Podzimní den*. [online, cit. 11. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://mmister.com/podzimni-den>>.

Na dotaz po okolnostech vzniku překladu Pánek v komentáři na svém blogu odpověděl: „Vznikl z toho důvodu, že jako dobrovolný domácí úkol na hodinu literatury ve třetáku na gymplu jsme měli přeložit první sloku. Když už jsem byl v tom, tak jsem to přeložil celé.“¹⁷

Aniž bychom chtěli snižovat míru a hodnotu překladatelova úsilí, je třeba rozhodně říci, že se jedná o překlad nezdařilý. Obsahuje nejružnější začátečnické chyby od zásadního nedodržení pravidelného rytmu originálu po deformaci obsahu pravděpodobnosti v důsledku úporného hledání rýmových párů. Rýmy jsou nakonec to jediné, co báseň po formální stránce s originálem propojuje – avšak jedná se o rýmy vesměs gramatické, ne-li jednoduše koncovkové (*věnovati / dáti*). Nápadný vnitřní rým v první sloce je v překladu zcela ignorován.

Příznačná je snaha o vyvolání „poetického dojmu“ (neadekvátního, protože originál je vlastně civilní) celou škálou prostředků: od lexika (*na nivách vezdejších; samotén*) přes archaické genitivní spojení (*Kdo teď nemá domu žádného*) po užití koncovky *-ti* v infinitivu, navíc v příznakové rýmové pozici. Po obsahové stránce lze pozorovat zásadní neporozumění originálu v posledním verši. Neklidné podzimní víření listů je přeloženo jako *až vyraší listy a odejde mrak*, tedy nemístným upnutím se k jaru. Zajímavé je, že stejný lapsus zavádí do svého překladu z roku 1913 Jakub Deml, u nějž *rašící listy* Mojmír Trávníček hodnotí dokonce jako „určitou schválnost“.¹⁸

5.

Pátý z překladů byl jako jediný otištěn. Vyšel knižně roku 2008 v antologii *Skrytý poklad – zasuté verše z Čech*, jejímž editorem a zároveň překladatelem Rilkovy básně je Zdeněk Hron, básník a překladatel z angličtiny:

Podzimní den

Pane, je čas: Tvé léto nejde dál.
Slunečním hodinám svěř svoje stíny
a vypusť vítr, aby poli vál.

Posledním plodům přikáž plnost dní,
ještě dva jižní poskytni jim k zrání,
přiměj je k naplnění, které vhání
těžkému vínu sladkost poslední.

Kdo teď dům nemá, nepostaví nic.
Kdo teď je sám, má osud dlouho jistý,
bude bdít, číst, psát samé dlouhé listy
a v stromoradích sem a tam tím víc
neklidně bloumat, když se honí listí.¹⁹

Ze všech překladů zde publikovaných vykazuje Hronův nejvíce řemeslné zručnosti. Zdeněk Hron je zkušený překladatel (nejen) poezie a zdá se, že němčina, z níž nepřekládá často, mu nečiní problémy. Báze i zvláštnosti formy Rilkovy básně jsou vesměs zachovány, jedinou dů-

17 Pánek, M.: *Podzimní den*. [online, cit. 11. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://mmister.com/podzimni-den>>.

18 Trávníček, M. – Kundera, L.: *Rainer Maria Rilke – Herbsttag – Podzimní den. Výběr z existujících českých překladů připravili Ludvík Kundera a Mojmír Trávníček*. Světová literatura 1/1992, s. 50.

19 Hron, Z. (ed.): *Skrytý poklad. Zasuté verše z Čech*. Prostor, Praha 2008, s. 141.

ležitou výjimkou: překladatel nezachoval vnitřní rým v první sloce. Částečně jej kompenzuje aliterací ve třetí verši a zejména pak nápadnou aliterací řadou ve verši čtvrtém.

V druhé sloce je mistrovsky zachován meziveršový přesah; překladatel pracuje s elipsou v druhé verši a nijak zvlášť neruší ani opis, kterého je užito v třetí a čtvrté verši. Třetí sloka pak přináší překvapení: Hron vyřešil rýmovou trojici zavedením de facto tautologického rýmu *listy / listí*, který využívá polysémie slova *list*. Tím, že slova nejsou úplně totožná, se podporuje jejich významové odlišení; zároveň však není přehlédnutelná formální i etymologická příbuznost obou výrazů. Takový postup asi není legitimní v každém překladu, u této konkrétní básně však má své opodstatnění už jen proto, že je na něj položen důraz (poslední slovo celé básně) a čtenář se s ním konfrontuje, byť i nechtěně a nevědomě.

6.

Vymezit se vůči stávajícím překladům: už jen to by jistě byl možný i pochopitelný důvod, proč překládat některé básně stále znovu – ostatně právě tuto motivaci ve svém komentáři k překladu zmiňuje František Vyjan. Já jsem se pokusil *Herbsttag* přeložit dvakrát, avšak motivace prvního překladu přibližně z roku 1998 byla jiná. S básní jsem se setkal jako začínající student germanistiky a netuše, nakolik je báseň v českých překladatelských kruzích proslulá, vytvořil jsem jeden ze svých prvních překladů poezie z německého jazyka:

Podzimní den

Již, Pane, stůj. Byl velký léta čas.
Sluneční hodiny tvůj stín ať chrání
a pustou plání nech znít vichrů hlas.

Posledním plodům poruč rychle zrát,
ať všechny za pár dní cítí tu změnu,
dožeň je k uzrání za každou cenu
a sladkou šťávou zaplav vinohrad.

Kdo nemá přátel, bude dlouho sám.
Kdo nemá dům, již nový nepostaví,
bude psát dlouhé věty na pozdravy
a alejemi půjde sem a tam
neklidem zmítán jak list, stéblo trávy.

Z překladu, mohu-li si dovolit s odstupem let soudit, je patrné řemeslné zvládnutí (včetně aliterací, rytmu a vnitřního rýmu), avšak zároveň přílišná svévole ve výkladu některých veršů. V první verši zaujme přesun substantiva „čas“ do rýmové pozice – čímž se poněkud vytrácí monumentální vstup originálu. Třetí verš pak zbytečně poetizuje – „znějící hlas vichrů“ svou abstraktností a opisností originálu plně neodpovídá. Místo „dvou dnů“ z pátého verše překlad zbytečně zobecňuje: *ať všechny za pár dní cítí tu změnu*. Šestý verš pak nezachovává důležitý meziveršový přesah. Sedmý verš, přesto, že svou rozvitou metaforou představuje spíše volnou variaci na originál, si i s odstupem troufám hodnotit jako zdařilý, lehce apokalyptickou náladou Rilkeovy básni odpovídající.

Třetí sloka tohoto překladu přináší několikerá zklamání. První dva verše jsou významově prohozeny, což je přinejmenším svérázné. Místo „dlouhých dopisů“, kterými je Rilke ve své

osobní korespondenci proslulý, nacházíme svévolnou parafrázi *dlouhé věty na pozdravy*, která je svým významem naprosto jinde. A nevydařil se ani závěr překladu – stéblo trávy z dvanáctého verše je svým významovým potenciálem zcela vzdáleno podzimní náladě celé básně.

7.

Nespokojenost především se závěrem první verze překladu, dále obeznámení se s historií a problematikou překládání Rilka do češtiny a v neposlední řadě desetiletá osobní zkušenost s překládáním poezie byly důvody, proč jsem básně roku 2008 přeložil znovu:

Podzimní den

Pane: je čas. Dnes rok se naplnil.
Krok hodin slunečních tvůj stín ať chrání,
ať dují plání vichry ze všech sil.

Posledním plodům v jižním poledni
dvou dnů pak přikaz uzrát, ať jsou plné
až po okraj a vžeň pak v žhavé vlně
do ztěžklé révy sladkost poslední.

Kdo nemá dům, už nepostaví si.
Kdo teď je sám, ten dlouho bude ještě,
bude bdít, číst, psát dlouhé dopisy
a alejemi neklid jakýsi
jak list ho bude hnát a vítr, deště.

Mým cílem bylo zachovat především jedinečnou atmosféru osudovosti Rilkovy básně, a to nikoli na úkor jejích estetických kvalit. Překlad je tak rozkročen mezi doslovnost některých prvků a mezi výrazné ukročení od originálu, které by ovšem mělo být ústrojné.

Doslovností míním například první půlverš celé básně; dále lpění na dvojm slovním opakování (adjektiva „poslední“ a „dlouhý“) a důsledné zachování obou meziveršových přesahů. To je možná až nemístně podtrženo třetím, domnívám se však, že funkčním enjambementem v druhé sloce. Ta je vůbec specifická: značné významové odchýlení se od originálu je kompenzováno formálními prostředky: inovativními rýmy a výraznou aliterací s konsonantem „ž“. „Plnost plodů“, mající oporu v originálu, pak v tomto překladu koreluje s druhou polovinou vstupního verše – který se významem zcela odchýlil od nápadného i nápaditého „velmi velkého léta“.

Klíčovou je pak třetí sloka: podařilo se tomuto překladu překonat nedostatky první verze? Rád bych věřil, že ano. První verš, aby rytmicky mohl odpovídat originálu, nezachovává adverbium „teď“ opakující se v následujícím verši a ze stejných důvodů pracuje s elipsou zájmena v poněkud zvláštní, ale snad srozumitelné formulaci *Kdo nemá dům, už nepostaví si*. Tím se podařilo dostat významné substantivum „dopisy“ v třetím verši sloky do rýmové pozice. Poslední dva verše jsou pak svérázným řešením, a to především přeskupením syntaktických poměrů oproti originálu. Subjektem výpovědi se stává „neklid jakýsi“, nikoli osamělý poutník – ten se stává pouze objektem, hnaným neklidem, větrem a deštěm. Kvůli rýmu se pak do výpovědi dostala slovosledná inverze, která může ztížit porozumění textu na první přečtení. Proto ani tuto verzi nelze považovat za definitivní.

Ukazuje se, že překladatelské možnosti Rilkovy básně *Herbsttag* nejsou zdaleka vyčerpány a že i posledních dvacet let přineslo několik básnických překladů, které jsou hodny toho jména. Počet českých verzí shromážděných Mojmiřem Trávníčkem a Ludvíkem Kunderou v roce 1992 lze tedy směle upravit na třicet sedm, přičemž nelze očekávat, že by toto číslo mělo být do budoucna číslem konečným. Navíc svou životaschopnost prokázal i internet jakožto prostředí vybízející k publikacím různého druhu, tedy – proč ne i jako platforma pro adepty překladatelství poezie.

LITERATURA

- Hron, Z. (ed.): *Skrytý poklad. Zasuté verše z Čech*. Prostor, Praha 2008.
- Kufnerová, Z., Skoumalová, Z. (ed.). *Překládání a čeština*. H&H, Jinočany 1994.
- Levý, J.: *Umění překladu*. Ivo Železný, Praha 1998.
- Poe, E. A.: *Krkavec / The Raven*. Přeložil Tomáš Jacko. Prstek Aleš, Praha 2008.
- Rilke, R. M.: ... a na ochozech smrt jsi viděl stát. Vybral a uspořádal Hanuš Karlach. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 343.
- Rilke, R. M.: *Das Buch der Bilder*. Axel Junder Verlag, Berlin 1906.
- Stromšík, J.: Češi a Rilke. K Recepce Rilkova díla v českých zemích. In: *Svět literatury* 9, 1995, s. 38–58.
- Trávníček, M. – Kundera, L.: Rainer Maria Rilke – Herbsttag – Podzimní den. Výběr z existujících českých překladů připravili Ludvík Kundera a Mojmiř Trávníček. *Světová literatura* 1/1992.
- Verlaine, P.: *Podzimní píseň Paula Verlainea (soubor 33 českých překladů)*. Uspořádal Petrik Ouředník. Volvox Globator, Praha 1993.
- Verlaine, P.: *Podzimní zpěv: v 28 překladech*. Přeložil Libor Koval. Arca JiMfa, Třebíč 1995.

VLIV APOLLINAIROVA *PÁSMA* NA GENEZI DÍLA VLADIMÍRA HOLANA VE 20. LETECH 20. STOLETÍ

BARBORA BÁRTOVÁ

Guillaume Apollinaire napsal roku 1913 básnickou skladbu *Pásma*, která se stala svou originální strukturou podněcujícím impulsem pro nadcházející avantgardní směry. Ve 20. letech 20. století recepce tohoto ojedinělého textu českými básníky dala vzniknout specifickému lyrickému žánru, který si osvojil některé ze strukturních rysů Apollinairovy skladby.¹ Přijetí *Pásma* v našem prostředí podpořil překlad Karla Čapka,² jenž vznikl již roku 1919 a který Zdeněk Pešat hodnotí ve své knize *Dialogy s poezií* jako průlomový, jelikož porozumivě zhodnotil implicitní tendence soudobé české poezie. Metoda *Pásma*, jeho simultánnost a polytematicnost, se plynule napojila na symbolistické spojování odlehlých oblastí a pojmů. *Pásma* v Čapkově překladu obohatilo českou poezii o asociativnost, již bylo nahrazeno symbolistní spojování vzdálených představ.

Zdeněk Pešat rozdělil recepci *Pásma* u nás na dvě fáze. První období je charakteristické opomíjením analytické stránky jeho skladby.³ Autoři básní náležejících do druhé fáze se naopak k analytické povaze *Pásma* přiklánějí. Dochází v ní k pokusům o rozklad homogenního tématu na kontrastní mikrotémata. Metoda *Pásma* byla prostředkem komplexního sebevyjádření mladých autorů, jež mělo konfesijní a retrospektivní povahu. Využili cesty, kterou ukázal volný tok představ: jím je rozkládána realita, která je poté interpretována subjektivně. Ovlivnění *Pásmem* se v poetistických skladbách 20. let projevuje mimo jiné výskytem apostrofy a sebeoslovení. Pokud Apollinairova skladba význačně ovlivnila českou poezii, bylo to právě užitou básnickou technikou, jež umožňovala vyjádřit vnitřní stav subjektu.

1 Mezi tyto skladby patří například *Svatý kopeček* Jiřího Wolkera, *Akrobat* Vítězslava Nezvala či *Nový Ikaros* Konstantina Biebla.

2 Roku 1920 byl zařazen do antologie překladů *Francouzská poezie nové doby*.

3 Ve skladbách patřících do první fáze přijímání recepce *Pásma* nedochází k destrukci světa v proud vědomí. Plně realizována zde není ani možnost subjektivního důrazu, namísto nějž nacházíme tendenci k objektivaci, která se podílí na tvorbě koherentního tématu, jež v *Pásmu* chybí. S existencí monotematicnosti souvisí přítomnost náznaků děje, které mají podobu soudržného příběhu. Projevem první fáze ovlivnění textem *Pásma* je například skladba *Svatý kopeček* Jiřího Wolkera z roku 1921. Tato báseň obsahuje náznaky děje, o nichž Pešat napsal: „které se však sbíhají do jediného bodu – jednotné významové výstavby skladby“ (Pešat, Z.: *Dialogy s poezií*. Československý spisovatel, Praha 1985, s. 145.); v souvislosti se *Svatým kopečkem* hovoří o „drobných dílčích příbězích“ (Pešat, Z.: *Dialogy s poezií*. Československý spisovatel, Praha 1985, s. 145.), jež stojí v protikladu k simultaneitě dějů *Pásma*. Vykazují totiž spojitou časovou posloupnost, která není rozbita proudem vědomí – čas od rána do večera i s udáním přesné hodiny a také pohyb promlouvajícího subjektu koherentním prostorem. Lyrický subjekt navštěvuje babičku, podniká výlet do lesa, setkává s kamarádem z dětství. Skladba začíná ránem a končí večerem, kdy lyrický subjekt usíná. Taková skladba nemohla dospět k polyfonnosti, ani k simultaneitě.

Holanova básnická skladba *Mědirytina*, která byla vydána roku 1927 (téhož roku jako Nezvalův *Akrobat*), vykazuje – podobně jako již zmíněné avantgardní texty – ovlivnění Apollinairovou básnickou technikou. Na podobnost mezi *Pásmem* a *Mědirytinou* upozornil už Vladimír Justl: „Mědirytina je subjektivní kresba, prstence proudících obrazů připomínající metodu apollinerovského *Pásmu* a jeho českých poetistických ohlasů“.⁴ V *Mědirytině* narážíme na téměř doslovné citace veršů z textu *Pásmu*, na tytéž sekvence, a to dokonce v jedné strofě: shodný motiv tajných modliteb a motiv zhasínajících lamp. Obě skladby obsahují motiv mlékaře, který je zasazen do atmosféry všedního dne, jež tvoří pozadí pro náznakový posun děje skladeb. Shodný je také tragický motiv pijáka alkoholu, přítomný v obou skladbách; prostor Hradčan, který se též objevuje v obou textech, je naopak subjektem nazírán prostřednictvím stejných motivů rozdílně. Hudba vnímaná subjektem na Hradčanech má v Apollinairově *Pásmu* charakter písně, v *Mědirytině* naproti tomu děsivé litanie.

Pokud tvrdíme, že *Mědirytina* technikou psaní navazuje na Apollinairovo *Pásmo*, je otázkou, jaké podněty z této skladby přejímá důsledněji než česká avantgarda a v kterých aspektech se od francouzského básníka odlišuje. Můžeme se také tázat, které z českých „adaptací“ Apollinairovy skladby mají k Holanově *Mědirytině* nejbližší. Není nakonec *Mědirytina* skladbou, která rozvinula impulsy *Pásmu* věrněji než například Nezvalův *Akrobat*? V následujících úvahách se proto pokusíme srovnat Apollinairovu skladbu jak s poetistickými texty *Pásmem* jistě ovlivněnými (Nezvalův *Podivuhodný kouzelník*, *Akrobat*, Bieblův *Nový Ikaros*), tak s Holanovou *Mědirytinou*, u níž rovněž vymezíme blízkost i odlišnost vůči skladbám poetistickým.

Všímat si budeme, zda básníci, kteří recipovali vliv *Pásmu*, realizují potenci volného proudu vědomí a rozklad koherentního tématu na polytematičnost,⁵ dále se soustředíme na souvislost mezi užíváním aktu sebeoslovení a vznikem simultánnosti. V Nezvalově *Akrobatovi*, v Bieblově *Novém Ikarovi* i v Holanově *Mědirytině* nacházíme sebeoslovení,⁶ které je prostředkem konfese a bilancování. Na bázi bilancující retrospektivy je založena souběžnost časů a dějů v *Pásmu*. Každý ze jmenovaných autorů zaujímá k této základně ve svých textech specifický postoj, který je čitelný ze způsobu, jakým se lyrický mluvčí jejich básní pomocí sebeoslovení vztahuje k minulosti. Recepte básnické techniky *Pásmu* se u jednotlivých autorů může podobat či lišit tím, jakou hodnotu připisují vzpomínané minulosti, či jak se k ní vztahují.

A) SEBEOSLOVENÍ A JEHO PROVÁZANOST SE VZNIKEM SIMULTÁNNOSTI

K dominantním rysům *Pásmu* patří simultaneita dějů a časů. Souběžnosti minulosti, přítomnosti a budoucnosti je v tomto textu dosahováno pomocí aktu sebeoslovení. Lyrický mluvčí zde oslovuje adresáta, kterého (právě pomocí druhé osoby singuláru) nechává navštěvovat rozličná místa v rychlém sledu za sebou, čímž vzniká dojem adresátovi přítomnosti v různých městech a prostorách v tentýž moment. Pohyb osloveného podléhá asociacním skokům ve vědomí lyrického mluvčího. Akt sebeoslovení má v textu funkci nejen zpovědní, pozorováním postavení adresáta dospívá oslovující k poznání vlastního psychického stavu, ale též autosugestivní. Skrze osloveného prožívá rychlé přemísťování v prostoru a čase také sám lyrický mluvčí, který si tímto způsobem navozuje prožité chvíle, na něž vzpomíná, či které by

4 Justl, V.: Triumf smrti Vladimíra Holana. (Poznámky k vývoji a interpretaci básnickovy rané epiky). *Česká literatura*, 13, 1965, s. 401.

5 Jestli v jejich textu dochází k destrukci spojitého příběhu, nebo zda je jeho spojitost dodržována.

6 Výjimkou je skladba Jiřího Wolkera *Svatý kopeček*, v níž sebeoslovení nenacházíme. Lyrický subjekt zde promlouvá v ich-formě.

prožít chtěl. V rámci simultaneity se vzpomínaná minulost stává souběžnou přítomné chvíli, ovšem přímý přístup k ní má pouze v textu nepromlouvající adresát. Jestliže se vyznává lyrický mluvčí, v ich-formě, činí tak v minulém slovesném čase. Pokud tento subjekt oslovuje sebe sama, je použit slovesný čas přítomný. Účast lyrického mluvčího na aktuálnosti vzpomínaného je omezena na pozorující reflexi subjektu, který je oslovován. Vytvoření simultaneity je spjato s autokomunikační povahou sebeoslovení.

V *Novém Ikarovi* i v *Mědirytině* se systematicky, i když nikoliv bezvýjimečně, pojí druhá osoba singuláru s přítomným slovesným časem a pro vyznání v ich-formě je vyhrazen minulý slovesný čas. V obou textech dochází k vytvoření simultaneity. Tomu, jak je užito sebeoslovení v *Pásmu*, se tedy nejvíce blíží *Nový Ikaros* a *Mědirytina*, v níž se však autor vyhraňuje vůči extenzivní rozpínavosti dojmů, jež zakouší lyrický subjekt *Pásma*. V *Pásmu* totiž oslovující subjekt oslovované „ty“ rozptyluje do uzavřené mnohosti cestování, ze kterého nelze vyčíst chronologii příběhu. Dějovost je v této skladbě redukována na epický princip – náznak. Oproti tomu avantgardní touha po novém a po mnohosti naráží v reflexích lyrického subjektu *Mědirytiny* na existenciální odcizení. Lyrický subjekt dospělosti se v *Mědirytině* pokouší o návrat do minulosti skrze sebeoslovení: simultánnost časů a dějů je výsledkem aktu vzpomínání, v němž je ho užito. V této básni nedochází k rozboření linie příběhu, naopak objevujeme v ní náznaky příběhu dospívání, proměny dítěte v dospívajícího jinocha. *Mědirytina* není skladbou založenou pouze na volném toku vědomí, zároveň obsahuje linii příběhu, která vykazuje určitý vývoj (od věku dvanáctiletého chlapce, přes období dospívání až k dospělosti).

Ve skladbě *Akrobat* nacházíme ovlivnění užitím sebeoslovení z *Pásma* v části *Vyznání*. V této části textu působí metoda *Pásma* nejintenzivněji. Ovšem v *Pásmu* je výpověď v první osobě součástí složitějšího překrytí první a druhé osoby singuláru v jednom verši,⁷ který odhaluje, že akt sebeoslovení je formou autokomunikace. Zdá se, že v *Akrobatovi* oslovující subjekt s adresátem totožný není. Tato různost se neslučuje s užitím sebeoslovení v Apollinairově skladbě. Lyrický mluvčí je v *Akrobatovi* jedním ze svědků, kteří zažili příchod, prohru a vyznání akrobata. Patří mezi ty, kteří jej viděli. První a druhá část básně obsahují jeho promluvu o tomto legendárním muži.

B) SIMULTÁNNOST A POLYTEMATIČNOST

Pokusy českých básníků o realizaci proudu vědomí, simultánnosti a polytematičnosti ztroskotaly na způsobu, jakým tito autoři modifikovali užití sebeoslovení, jež je vlastní básnické technice *Pásma*. U Nezvala, Biebla i Holana se setkáváme spíše s monotematicností a s náznaky koherentního příběhu.

Vliv skladby *Pásma* je v Nezvalově *Podivuhodném kouzelníkovi* čitelný ve verších *Předzpěvu*, v nichž je užito sebeoslovení. Daleko výrazněji se však působení Apollinairovy básně projevilo v další Nezvalově skladbě, v *Akrobatovi*. Příběh postavy akrobata je rozvedením motivu kutálejícího se slunce ze závěru básně *Pásma*. Akrobat, který kráčí po laně napříč kontinenty, je přirovnáván ke slunci, jehož cyklický pohyb napodobuje. Slunce v *Akrobatovi* symbolizuje věčný tok času, který není zdrojem tíživých myšlenek, jelikož přináší nová zrození. Skladba *Akrobat* je rozdělena na tři části;⁸ už toto rozčlenění brání realizaci polytematického proudu vědomí, jelikož podporuje gradaci naznačeného příběhu, podtrhuje jednotlivé fáze jeho vývoje

7 Které vypovídá o totožnosti oslovujícího a oslovovaného, na níž je zpovědní charakter *Pásma* založen.

8 *Slavnost, Vyznání, Akrobat*.

(v první části je na slavnosti očekáván příchod zázračného akrobata, ve druhé části je zachycen akrobatův osud, ve třetí části končí slavnost).

I když ve *Vyznání* objevujeme druhou osobu singuláru, vztah mezi oslovujícím a adresátem je tu volnější než v *Pásmu* nebo v *Mědirytině*, což je způsobeno tím, že lyrický mluvčí vlastně „vypráví“ o akrobatově příchodu na slavnost, čímž se od něj distancuje. Úvodní a závěrečná část *Akrobata* tvoří epický rámec pro část střední, v níž se lyrický mluvčí s pocity akrobata zřejmě ztotožňuje (čemuž by napovídalo i Nezvalo napodobení *Pásma* v závěru *Akrobata*, kde nechal lyrického mluvčího promluvit v první osobě singuláru). Vytvoření simultaneity je v *Akrobatovi* znemožněno vyprávěcím kontextem, a to i přesto, že se autor o simultánnost dějů a časů ve druhé části s názvem *Vyznání* pokusil. Pokud uvažujeme skladbu jako celek tří částí, dospějeme k závěru, že *Akrobatem* prolíná koherentní linie příběhu a volný proud vědomí v ní nebyl plně realizován. Navíc druhá část básně, která je osobním příběhem akrobata, plynule navazuje na část úvodní.

Bieblovu skladbu *Nový Ikaros* a Holanovu *Mědirytinu* s *Pásmem* sblízuje způsob, jakým jejich autoři přejali užití sebeoslovení a to, jak přijali existenciální aspekt *Pásma*. V obou skladbách dochází k vytvoření simultaneity: souběžného výskytu minulého, přítomného a budoucího času. Zatímco Biebl zůstává, i přes existenciální zachycení pomíjivosti, nicoty a marnosti, věrný avantgardní technice *Pásma* (co se týče rozvinutí volného proudu vědomí, jeho asociačního rozrůstání, v němž existenciální aspekt přeci jen ustupuje do pozadí, činíc tak prostor novému, zasvěcení se proměnám, které způsobuje opouštění již prožitého), Holan se v *Mědirytině* proti avantgardnímu adorování proměn staví odmítavě. Pro poetistické texty je typické směřování k budoucnosti, pro Holanovu skladbu obrácení se k minulému: pohyb proti proudu času. Dá se říci, že *Nový Ikaros* je, i když ne cele, na proudu představ založen, kdežto *Mědirytina* tomuto principu v některých aspektech přímo odporuje.

Motivací pro realizaci simultánnosti časů je v Holanově básnické skladbě touha lyrického subjektu pozastavit plynutí času – učinit minulé přítomným. Simultaneita je v tomto textu důsledkem usilování o návrat do vzpomínek a je též prostředkem k jeho dosažení. Lyrický mluvčí se pokouší skrze oslovení adresáta, kterého tímto aktem umísťuje do atmosféry prožitých chvil, autosugestivně dosáhnout návratu do uplynulého času. Stejně jako lyrický mluvčí *Pásma* nemá ke zkušenosti oslovovaného přístup: přítomnost již prožitého mu zůstává uzavřena. Lyrický mluvčí oslovenému navozuje prožité situace a jeho prostřednictvím se tyto chvíle snaží zpřítomnit.

Koherentní linie příběhu v textu vzniká ze snahy lyrického subjektu rekonstruovat minulost. Tato snaha koresponduje se zpovědním charakterem *Mědirytiny* – lyrický mluvčí vyjadřuje příběh svého života. Když se lyrický mluvčí obrací ke vzpomínkám, nečiní tak nezávazně. Vzpomínaná minulost není pouze časovým pásmem v retrospektivě, ale má být rekonstruována. K simultánnímu navrstvení časů (minulosti, přítomnosti, budoucnosti) tedy dochází ve verších, v nichž si lyrický subjekt aktem sebeoslovení evokuje prožité chvíle, které se tímto počínáním snaží fixovat, zadržet: „Navrátil bych se tiše rád, v sasanky ulehl,/ na nebe pomyslíl,/ jen slyš ten šumot kapradí, když večer provlhl,/ když v jaspisový pološer se snášel obraz chvil“.⁹ Oproti tomu v *Pásmu* je princip sebeoslovení prostředkem k zmnožení osloveného „ty“, díky čemuž se může oslovený subjekt v rychlých strážích, asociačních skocích, pohybovat současně na různých místech nebo alespoň v rychlém sledu za sebou, což vytváří dojem simultaneity.

9 Holan, V.: *Bagately. Sebrané spisy Vladimíra Holana*, Odeon, Praha 1988, s. 169.

Existenciální aspekt je v *Pásmu* součástí chaotického vědomí lyrického subjektu, jež je rozdělováno asociacním přemísťováním adresáta. Vědomí odcizení v *Pásmu* funguje jako kritické hodnocení zdánlivého souladu oslovovaného s vnější skutečností, ten není absolutní: rychlý spád života mění jeho identitu k nepoznání. Avšak toto nazření zapadá do hektického proudu vědomí jako jedna ze znepokojujících představ.

C) DŮRAZ NA EXISTENCIÁLNÍ MOTIVIKU NEBO JEJÍ OPOMÍJENÍ

Apollinaire ve skladbě *Pásmo* reflektuje odcizení z mnohosti dojmů, z extenzity, ale jeho lyrický subjekt je nesen dál tokem vědomí.¹⁰ Lyrický subjekt *Pásma* od motivu dna života, jeho báze a hloubky, odbíhá k mnohosti vnějších dojmů. K tematizovanému autentickému životu zaujímá existenciálně nedůsledný postoj. Vše je v tomto textu podrobeno asociativní hektičnosti cestování a přemísťování, kterými je znemožňováno soustředění.

Bieblova básnická skladba *Nový Ikaros* nabízí ztotožnění básníka s vojákem. Motiv války vede lyrického mluvčího k existenciálním úvahám. Její krutost jej přivádí k nekompromisním výpovědím o jeho postoji k životu: „Ty jediný živý svědek celé této nesmírné tragédie/ proč jsi se raději nezabil/ proč jsi nehodil bohu zpátky do tváře jeho hlínu/ tak jako sluha jenž nečeká výpověď ale dává ji sám/ jako to udělali jiní/ jako to dovedou ta nejtěžší děla u Verdunu“.¹¹ Proud volného vědomí se v této skladbě stává prostorem pro nespoutané vyznání zoufalství, podobně je tomu v *Mědirytině*.

Nový Ikaros má z uvedených skladeb nejbližší k *Pásmu* a současně i k Holanově *Mědirytině*. I Biebl stojí v jistém smyslu v opozici vůči existenciální laxnosti lyrického mluvčího z *Pásma*. V *Novém Ikarovi* se vyskytuje motiv dna, ale postoj jeho lyrického subjektu se od postoje lyrického mluvčího Apollinairova textu liší větší naléhavostí. Reflektuje tíživost nemožnosti přiblížit se dnu, nemožnost překlenout odcizení, jež v něm vzbuzuje hrůzu, a navíc je ke dnu magneticky přitahován: „Hledíš dolů na svůj obličej zkřivený vlnami jako hrozným smíchem/ chytáš se zábradlí/ ale marně/ tvé srdce těžké závaží jak odbíjí samo tě táhne dolů do hlubin“.¹² Existenciální motivy však mají ve struktuře básně stejné umístění jako je tomu v *Pásmu*, ačkoliv autor *Nového Ikara* nechává lyrického mluvčího hlouběji postihnout problematiku lidského odcizení, volný tok vědomí nechává tyto reflexe ustupovat do pozadí, mezi ostatní představy. Skladba končí sebevraždou lyrického mluvčího, který ji doprovází slovy: „Miluji změnu/ pluji všemi moři“.¹³ Prohra, pád nového Ikara, má příděch oddání se proměnám času, jež je typické například pro Nezvalovu skladbu *Akrobat*.

Skladby Vítězslava Nezvala nabízejí další variantu uchopení vlivu básnické techniky *Pásma* vzhledem k jeho existenciální motivice. V jeho textech se setkáváme s časovostí, která je založena na neustálém přicházení nového, čemuž jsou podřízeny i existenciální motivy. Čas je ztvárněn jako měnlivý princip, který směřuje od minulého k budoucímu. Proměny a změny časem způsobené nejsou podchyceny nostalgickou perspektivou lyrického subjektu, naopak jsou nahlíženy jako žádoucí, lyrický mluvčí se principu proměny oddává. Přesto, například

10 Srovnej s verši: „Bolestná úzkost hrdlo svírá ti/ jako bys nikdy už se neměl lásky dočkatí [...] Sobě se vysmíváš a smích tvůj vlá výhni pekelnou/ Jiskřičky zlatí života tvého dno// Toť obraz visící ve stínu musea/ A občas se přijdu na něj zblízka podívat/ Vždyť u tebe dlí ten obraz jenž prchá k nevrácení“ (Apollinaire, G.: *Pásmo a jiné verše*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1958, s. 31–32.).

11 Biebl, K.: *Modré stíny pod zlatými stromy*. Československý spisovatel, Praha 1988, s. 72.

12 Tamtéž, s. 98.

13 Tamtéž, s. 197.

Nezvalův *Akrobat*, obsahuje rozporné kolísání mezi melancholickým vědomím pomíjejícínosti a proudem neustálých změn příznačným pro poetismus. Proměnlivost jsoucího je bodem, k němuž Nezval a Holan zaujímají zcela protikladný postoj.

Přestože v pokusu o proud vědomí ve skladbě *Akrobat* konstatujeme otevřenost plynutí času, nelze opomenout, že tato skladba obsahuje velké množství motivů, kterým lze přiřknout existenciální charakter. Existenciální aspekt básnické skladby *Edison* je ještě důraznější. Setkáváme se v ní s motivy absurdity života, s motivem sebevraždy, jež jsou spjaty s motivem hazardního hráče, který koresponduje s motivickým komplexem hry v *Mědirytině* i v *Blouznivém vějíři*, jež odporuje poetistickému pojetí hry jako čehosi zábavného a nezávazného; poukazuje naopak na její fatální důsledky. Oproti *Mědirytině* není náhled lyrického mluvčího *Edisona* na tyto aspekty prohlubován. Jsou opouštěny ve prospěch povzbudivějšího pohledu na realitu, který je probuzen při uvědomění si možnosti pokroku lidské civilizace. Snaha pohlížet na svět, v němž existuje marnost, pozitivně, je ale oslabována reflexí pomíjení: „pocítil jste smutek tak jako já včera/ nad poslední stránkou svého románu/ jako akrobat jenž přešel po lanu [...] jako milenec po sladké rozkoši“.¹⁴ Tyto verše, v nichž oslovující subjekt uvažuje nad nostalgii z naplnění, sblíží skladbu *Edison* s *Mědirytinou*. Staví se totiž do protikladu k tendování k novému, k objevům, k poznání jako takovému.

Báseň *Nový Ikaros* má s *Pásmem* společný charakter dobové výpovědi. Zahlcené vědomí lyrického subjektu *Pásma* nestihá zpracovávat veškeré dojmy, jež jsou vzbuzovány technickým pokrokem a novými objevy. Pozice lyrického subjektu v tomto textu odpovídá člověku, který manicky a bez odstupeu zaznamenává zničující působení vřavy civilizace a pokroku. Ustupování existenciálního aspektu v *Pásmu* a ve skladbě *Nový Ikaros* je bezprostředním zachycením rizika, které hrozí lidstvu, soustředí-li se na neustálý rozvoj. Lyričtí mluvčí básní *Akrobat*, *Podivuhodný kouzelník* a *Edison* tento aspekt opomíjejí, ač jej zmiňují. Odklánějí se od existenciálního významu, který se skrývá ve zpovědi oslovujícího subjektu *Pásma*.

D) SÉMANTIKA MOTIVU PROMĚNY A JEHO REALIZOVÁNÍ

Ve skladbách, jež recipují text a metodu *Pásma*, se objevuje sémantika proměny, která souvisí s tím, že všichni básníci se nechali inspirovat zejména zpovědní polohou *Pásma*, jež byla v českých textech uskutečněna jako vyjádření životního příběhu s důrazem na erotické zasvěcení.

Motivy proměny či změny jsou hybným elementem Nezvalova *Akrobata*. V části *Vyznání* objevujeme akrobatovo milostné zasvěcení. Hned první chvíle jeho narození jsou popisovány jako „proměna bolesti v rozkoš“.¹⁵ V *Mědirytině* se setkáváme také s erotickým zasvěcením lyrického subjektu, ale rozkoš se zde proměňuje v bolest, či ji způsobuje. Ačkoliv jsou motivy proměny nebo změny lyrickým mluvčím skladby *Akrobat* zčásti vnímány v intencích programu poetismu, v pozadí zůstává vědomí utrpení lidí a pocit samoty.¹⁶ Úkolem mladého akrobata je povzbuzovat během války lidstvo optimismem, jemu se však musí učit i on sám, tak jako se učí akrobatické cviky. Tvůrčí principem této skladby je podléhání změnám či proměnám, které je otevřeno budoucnosti, novému: „nechceš skládat zrcadlo v starý celek/ všechny střepy odrážejí přítomnost [...] polykáš z tisíce úhlů tutěž vteřinu/ jíž víckrát neuzříš/ spálená jepice padá

14 Nezval, V.: *Dílo II*. Československý spisovatel, Praha 1952, s. 92.

15 Tamtéž, s. 61.

16 Srovnej s verši: „cestuješ za probouzející se květenou/ v nesčíslných světlech/ vleka za sebou stín soumraku dešťů a úzkosti“ (Nezval, V.: *Dílo II*. Československý spisovatel, Praha 1952, s. 72).

v tisícerych obrazech“.¹⁷ Intence lyrického subjektu *Mědirytiny* se od tvůrčího principu *Akrobata* zásadně liší. Vytouženým cílem lyrického mluvčího *Mědirytiny* je návrat do minulosti, její rekonstrukce pomocí vzpomínek. Minulost a dětství pro lyrického mluvčího znamenají ztracenou autenticitu. Vše nové, lákající ve vnější svět a k uskutečnění je horce zdiskreditováno faktem pomíjení a nejistou hodnotou zakoušeného, která může klamat. *Mědirytina* je skladbou existenciálního ražení.

Proměna chlapce v dospívajícího je v *Mědirytině* ztvárněna jeho metamorfózou v hastrmana. K této metamorfóze nacházíme jistou analogii v Nezvalově skladbě *Podivuhodný kouzelník*, v níž se chorý chlapec mění v kouzelníka, který touží provést revoluci. Jestliže lyrický subjekt *Mědirytiny* bolestně prožívá změnu v dospívajícího, jež vlastně znamená poznání lidské smrtelnosti,¹⁸ milostné zasvěcení je zároveň zasvěcením v pomíjení, v *Podivuhodném kouzelníkovi* je metamorfóza hodnocena kladně. Holanův dětský lyrický subjekt v *Mědirytině* i chlapec v *Podivuhodném kouzelníkovi* prožívají touhu po jiném, jež předchází jejich proměně. Metamorfóza se v obou skladbách děje na základě pocitu nenaplněnosti. Avšak to, co dětský lyrický subjekt *Mědirytiny* žene do dálky, přírodní scénérie plodného léta, je pro chlapce z *Podivuhodného kouzelníka* nezajímavou kulisou, od níž odhlíží do přesahujících výšin. Proměna chlapce v kouzelníka je pouze první proměnou, po které následuje metamorfóza základní, proměna kouzelníka v kamennou sochu stojící v kašně s vodotryskem.¹⁹ Symbolika vody, která prostupuje celou skladbou, tu značí věčně proměnlivý tok času; tento motiv ladí s adorováním neustálého přícházení nového, které vrcholí v závěrečné metamorfóze. Voda, jež sochou protéká, znázorňuje vyrovnání se s protikladnými principy života a smrti, které kouzelník přijímá.

Touha po novém a samotná proměna nejsou v Nezvalově skladbě kriticky nahlíženy – rozpoznány coby principy, které odcizují člověka sobě samému. Jejich význam je dán účelností, která souvisí s motivem revoluce, s touhou po změně světa. Lyrický subjekt *Mědirytiny* proměny odmítá. Kontakt s konečností je pro něj pramenem hlubokého zoufalství. I v básni *Podivuhodný kouzelník* se však nacházejí verše tragického významu, existenciální aspekt skladby je ale upozadován směřováním k závěrečnému řešení skladby, v němž se kouzelník (jako socha, jíž protéká voda) stává neosobní součástí proudu života a smrti, čímž je potlačena tendence k melancholické rozháranosti. Pro subjekt dětství *Podivuhodného kouzelníka* je cestou z aporie časovosti²⁰ splynutí s vnějším světem, čemuž odporují východiska lyrického subjektu *Mědirytiny*, v níž je vnější svět příčinou pádu a odcizení lyrického subjektu tematické vrstvě dětství. O této Holanově existenciální dimenzi se v *Podivuhodném kouzelníkovi* neuvažuje.

Skladby Vítězslava Nezvala *Podivuhodný kouzelník*, *Akrobat* a *Edison* obsahují verše, které změny nebo proměny adorují; jejich lyrický subjekt se proměním (času) oddává a poddává. Samotný text *Pásma* proměny realizuje, ale v rovině metajazykového vyjádření se o nich nezmiňuje. Pro Nezvalovy skladby platí, že spíše popisně podchycují metodu *Pásma*, ale její realizace je omezena pouze na prezentaci vztahu lyrického subjektu k proměním na úrovni metajazyka, aniž by byl destruován souvislý příběh. Sémantika proměny vznikla pod vlivem

17 Nezval, V.: *Dílo II*. Československý spisovatel, Praha 1952, s. 71.

18 V *Mědirytině* nese tato proměna negativní příznak přiblížení se smrti. Postava hastrmana je metaforou stavu subjektu dospívání, jehož dětství propadlo minulosti.

19 Tato proměna nabízí kouzelníkovi odpověď na rozpory, jež ho provázely od dětství: pocit prázdnoty a zároveň soustředění se na přesah. Pokud by zůstalo u něj, nenaplnil by se osud vody pod zemí, který symbolizuje jeho básnický, kouzelnický úděl. Proměna chlapce v sochu v kašně umožňuje vodě vyjít na povrch a zaznít jako píseň básníka.

20 Ambivalentní významovost času, který se vyznačuje, jak trváním, tak pomíjením.

působení Apollinairovy skladby; reflektováním básnické techniky tohoto francouzského autora.

Impulesem pro Vladimíra Holana se staly především existenciálně vyhocené verše *Pásma*, jejichž impetus nenechal zapadnout v toku proudu vědomí – v *Mědirytině* jej, na rozdíl od Nezvalových skladeb, rozvinul: lyrický mluvčí *Mědirytiny* se od ostatních lyrických subjektů ze skladeb přijímajících působení *Pásma* odlišuje svým odmítavým postojem k principu proměny a existenciální aspekt se v jeho skladbě stává určujícím, čímž přesahuje i působení Apollinairova textu.

E) HOLANOVÝ VYROVNÁNÍ SE S POETISMEM A S BÁSNICKOU TECHNIKOU *PÁSKA*

Vytváření básnického světa Vladimíra Holana probíhalo ve 20. letech 20. století. Čelné podněty pro tvorbu mladých básníků tohoto období představoval text *Pásma* a vznikající poetismus. Oba vlivy recipoval Vladimír Holan současně s prvními artikulacemi vlastního básnického vidění. Působení metody *Pásma* a teoretického podloží hravého poetismu mohly Holanovi poskytnout, jak inspiraci, tak omezení, s nímž se v průběhu další tvorby musel kriticky vyrovnat, aby jeho básnický pohled nebyl zastřen a zkreslen působením strukturních elementů, jež neodpovídaly jeho básnickému postoji a vidění, což je patrné na úrovni poetistických nápodob už v Holanově první sbírce *Blouznivý vějíř* a zčásti ve skladbě *Mědirytina*.

Ve sbírce *Blouznivý vějíř* se střetává vznikající Holanův osobitý styl s programem poetismu. Je otázkou, zda je vůbec možné u tohoto básníka o poetistické tvůrčí metodě hovořit.²¹ Poetistická snaha vnímat svět jako báseň, programové úsilí vidět konkrétní tělesné objekty, nazírané v mnohosti jejich podob, jako estetický objekt, jsou v rozporu již s prvním veršem sbírky *Blouznivý vějíř*, s jejím mottem.²² To navozuje bloumavou a zamlženou atmosféru, která neodpovídá rychlé brysknosti asociálního toku, jež má čtenáře šokovat.

Na motivický komplex „kuřáka“, poprvé se objevující v mottu, narážíme v průběhu celé sbírky. První oddíl sbírky, *Milostná vánice*, je, stejně jako ostatní části sbírky, propojen ustálenými obrazy kouře, dýmky a podzimního deště. K těmto obrazům autor dospěl pomocí metody řízených představ, avšak obrazy nejsou dále extenzivně zmnoženy. Nemění se a vypovídají o asociacemi nerozptýlovaném tematickém usebrání subjektu, o intenzivním soustředění se na dění jeho nitra. Významové zabarvení veršů *Blouznivého vějíře* tak odporuje principům poetistického programu. Již v případě této sbírky můžeme uvažovat o tematickém usebrání lyrického subjektu a o oslabení poetistické extenzity a asociální diskontinuity, což dokazuje vývoj motivu a také motivického komplexu „kuřáka“ (jenž se mnohdy vtěluje do postavy kuřáka) a způsob vyplývání četných obrazů obsahujících kouř, dým či déšť, které byly asociálně objeveny. Tyto obrazy nejsou dále rozšiřovány; jejich konotace se ustalují a v různých obměnách opakují.

21 Žoržeta Čolakova ve studii *Vladimír Holan a česká meziválečná avantgarda* analyzovala základní disproporci mezi poetismem a mezi znaky Holanovy rané tvorby. Dle ní fungují prostředky poetismu ve skladbě *Zmizelá katedrála* jen jako obrazotvorný prvek, tělesná vlastnost předmětu je dematerializována tím, že v textu vzbouzí nesourodý, heterogenní vjem, nebo je konfrontována se smyslovým příznakem jiného předmětu. Poetistický pocit hravosti se podle ní rozkládá pomocí spojení obrazů, které mají smyslový charakter, ale mají odlišnou sémantiku. Tyto teze platí pro *Triumf smrti*, v *Blouznivém vějíři* ještě nedochází k sémantickému křížení motivů. Konstatovat lze halucinační, snové vyznění, jehož původcem je kouř a dým zaclánějící ostré, bdělé rysy všedního dne.

22 „Snivý kuřáku, který jsi bděl nad vášnivým časem/ deštivých nocí podzimu, naslouchej dále stínům/ měnícím se v housle a loutny“ (Holan, V.: *Bagately. Sebrané spisy Vladimíra Holana* X. Odeon, Praha 1988, s. 10).

Dokladem ustálených, opakujících se obrazů je pevně spojená asociační řada: cigareta/ dýmka – kouř/dým – moře/mořská pěna. Sepětí dýmu s vlhkostí navazuje na spojení dýmu a pláče, zůstává v jeho vymezeném poli, které posléze není asociačně rozvíjeno. Větvení představ je omezeno existenciální bází melancholie; důraz není kladen na neočekávanost v jejich spojení, tatáž linie imaginace se opakovaně vrací. Povahu asociačního postupu ve verších *Blouznivého vějíře* dokládá též báseň – hříčka – *Večere*. V této básni navozená představa podřazuje či podmiňuje výběr souvisejících slov z blízkého významového okruhu, nerozvíjí se vně sebe, své navíjející členy v sobě implicitně obsahuje. Je v ní patrná tematická souvislost, oproti poetistickému řazení obrazů je základní téma dodržováno. Inovující řízenou představou v intencích poetismu je přechod od smetany k moři, další pochody již bez asociačních přeskoků rozvíjejí metaforu moře.

Básně sbírky *Blouznivý vějíř* obsahují poetistické motivy, především exotické typu. Nejvýrazněji jsou poetismem ovlivněny části *Milostná vánice* a *Biblická půlhodina*. Projevem tohoto vlivu je poetistický slovník, jemuž ale neodpovídá významový kontext básní.²³ Typické motivy poetismu přítomné v této sbírce jsou pouhými poetistickými nápodobami, vnějším využitím rysů poetismu. Poetistický žertovný tón je popřen samou strukturou sbírky *Blouznivý vějíř*. Pozorujeme gradaci temného tónu až k oddílu *Chryzantémy*. Stupňování temného zabarvení je zázemí poskytnuto v oddílech předcházejících. Důkazem toho jsou motivy, jež procházejí všemi oddíly a jejichž existenciální význam je obnažen teprve v části poslední. Všechny čtyři oddíly se vzájemně vyžadují, mají společné motivy, s tím, že oddíl *Chryzantémy* je poetismu vzdálen. Čolakova ve studii zabývající se Holanovým postojem k avantgardě v raných dílech, píše, že v *Blouznivém vějíři* se poetismus „projevil jako touha po nové senzibilitě prožitku světa“.²⁴ Tato senzibilita je ale strhávána, nejen básněmi části *Chryzantémy*, do mučivé bezútešnosti.

Báseň *Ultima Thule*, jež uzavírá sbírku *Blouznivý vějíř*, bere v potaz celou její strukturu, se všemi jejími významovými akcenty. Poetistické nápodoby se náhodně střetly s touhou lyrického mluvčího znovu nazírat svět jako dítě. *Milostná vánice*, jež se v textech sbírky projevovala motivy sněhu, je v oddílu posledním nazvána sněhovou bouří a *blouznivý vějíř* má v básni *Ultima Thule* přívlastek večerní. Jestliže v oddílu *Milostná vánice* hrál lyrický subjekt šachy s Pan-nou Marií, tato hra nebyla nezávazná, její ničivá povaha je nazřena v závěru sbírky. Těžiště zde trvale přebírá těžkomyslnost. Poetistický topos pouti není vnímán v určeních avantgardního směru, lyrický subjekt se vůči němu tragicky vymezuje: „Daleko mušle růží jsou smrtelné perly

23 To se týká například básně *Obraz v zrcadle*, ve které je zkrešlena poetistickým slovníkem exotická postava Araba. Ovšem už zde nacházíme prvky rezignace a hloubavého, poznávajícího odstupu k mladé Momian, nikoliv senzuální uchvácení její tělesností, která je příznačná pro poetismus: „Tyrkysy zářijové/ Momian dobře zná a tajemství/ Zábavy večera vějíře její nové/ Na velkém melounu se noci zobrací// Ve spánku lorion má a peníz byzantský/ Náklonnost důmyslnou/ Plášť z karet je jak účet sám nad lehkověrnou vlnou// Protože neznámý Araba jsem/ Prý jste mne milovala/ Nuda jest zbožnost králů churavých/ Momian malá“ (Holan, V.: *Bagately. Sebrané spisy Vladimíra Holana* X. Odeon, Praha 1988, s. 15). Přítomny jsou poetistické motivy: exotická Momian, vějíř, motiv melounu, byzantský peníz. Tematizován je však churavý král, jehož zbožná nuda je protikladem k novým vějířům zábavy mladé Momian. Zdůrazněna je pomíjivost lásky Momian k Arabovi, jehož nebyla schopna poznat pro neurčitou identitu. Zábavy Momian a Araba mají své důsledky v zúčtování hazardní hry. Motiv hry je definován problematicky – báseň nevede k opěvování její lehkosti, nespoutanosti.

24 Čolakova, Ž.: Vladimír Holan a meziválečná avantgarda. In: Faerber, V. (ed.): *Hodnoty a tradice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě*, sv. 2. Vladimír Holan a jeho soupevníci. Příspěvky z 3. kongresu světové literárněvědné bohemistiky. ÚČL AV ČR, Praha 2006, s. 11.

chryzantém“.²⁵ Papírová chryzantéma je znamením konečnosti. Pouť nevzbuzuje v lyrickém subjektu veselí, ale zklamané usebrání a intenzivní zaměření do vlastního nitra, v protikladu k odstředivým cílům poetismu, jehož snahou bylo potlačení subjektu autora v díle. Poetistické nápodoby jsou dobově metodickým užitím, nijak nerozrušují homogenní, tematické vyznění sbírky.

Vliv poetismu se v raném díle Vladimíra Holana omezuje na povrchové využití znaků poetismu, které se odráží především ve slovníku. Poetistické nápodoby stojí v protikladu k celkovému kontextu sbírky, který je melancholický. Technika vybavování představ se tu střetává s opačnou tendencí; namísto extenzivního množení konotací sledujeme tematizování melancholie, jež řídí a proměňuje samu obraznost. Oproti poetistické odstředivosti vykazuje sbírka *Blouznivý vějíř* silnou tendenci k ustalování tématu.

Jestliže se v *Blouznivém vějíři* autor vyrovnával s působením poetistického vlivu, *Mědirytina* byla ovlivněna metodou *Pásma*, již se inspiroval a zároveň se, již během recepce této metody, vydal vlastním básnickým směrem. Impulsy ze struktury *Pásma* transformoval Holan v *Mědirytině* v osobitou básnickou výpověď, i přes projev vlivu *Pásma* na úrovni citací a motivických shod.

Propastný rozdíl mezi *Pásmem* a *Mědirytinou* spočívá v odlišném nahlížení lyrického subjektu na odstředivé a rozpínavé rozvíjení představ. Extenzita není v *Mědirytině* cílem, jako je tomu v *Pásmu*, nýbrž důsledkem, symptomem období dospívání, které je roztékáno mnohostí dojmů a tužeb, jejichž negativní význam není subjektu dospívání znám. Motiv dna je v *Pásmu* metaforou původu života, ovšem zároveň je obrazem, který visí mezi jinými obrazy v muzeu, kam se na něj chodí lyrický subjekt občas podívat. Ač motiv dna představuje obraz vlastního, hlubinného života, lyrický subjekt k němu zaujímá existenciálně nedůsledný a líknavý postoj.

Jinak je tomu v *Mědirytině*. Ekvivalentem motivu muzea z *Pásma* je v *Mědirytině* motiv galerie, která je subjektem vysmívána, již pohrdá, ztrativše s ní kontakt odhalením povahy života (motiv muzea z *Pásma* odpovídá v *Mědirytině* také podivuhodná obrazárna žití). Oproti lyrickému subjektu *Pásma*, který si může zvolit, kdy přijde s niterností života do povrchního kontaktu (občas se přijde na obraz svého života, jenž je zařazen do proudu mnohých jiných obrazů, podívat), lyrický subjekt *Mědirytiny* je obětí extenzity. Namísto volního rozhodnutí lyrického subjektu *Pásma* nacházíme v Holanově textu symbol bloudění. Lyrický subjekt je podivuhodnou obrazárnou žití (mnohostí vnějšího života) neorganizovaně obklopen.²⁶ Muzeum je v *Pásmu* stimulací touhy vedoucí k rozmanitosti proudu vědomí, kdežto Holanova podivuhodná obrazárna žití v *Mědirytině* je nerozšifrovatelná a přitom nezvratnou determinací, oblastí tápání dospělého v labyrintu extenze oproti soustředěnosti dětství.

ZÁVĚR

Holanova recepce vlivu *Pásma* zahrnuje zároveň kritiku východisek a závěrů této skladby, z níž je možné vyvodit dominanty jeho básnického světa. Co nechává Apollinaire znepokojivě

25 Holan, V.: *Bagately. Sebrané spisy Vladimíra Holana X*. Odeon, Praha 1988, s. 40.

26 Na rozdíl od lyrického subjektu *Pásma* neputuje městem nazíraje jeho silné impulsy, bloudí a plíží se pod hradbami na Hradčanech: „vzpomínky miluji, jež dávno osaměly/ bylo to včera přec, já ulicemi vrávorá,// a krčmy vybíjím/ Probůh proč plakati byt' božsky podveden?/ V podivuhodné obrazárně žití zbloudil jsi/ a marně tápati to snů je rekviem// Jak pobuda plížím se městem dole pod hradbami,/ zasnoužil jsem se s tmou/ a s komáry se chechtám vznešených lidí moudré galérii// odstrašen přízrakem zbloudil jsem na Hradčanech“ (Holan, V.: *Bagately. Sebrané spisy Vladimíra Holana X*. Odeon, Praha 1988, s. 171–172).

odplynout v proudou představ, to Vladimír Holan, inspirován možností vyznání z *Pásma*, nezávisle na dobovém kontextu uchopuje: neuhýbá existenciální problematice autenticity.

Mědirytina Vladimíra Holana svébytně rozvinula existenciální potenciál *Pásma* využívajíc přitom principu sebeoslovení, který je *Pásmu* též vlastní. Způsob, jakým je v ní s aktem sebeoslovení zacházeno, odpovídá povaze aktu sebeoslovení, jak jej pozorujeme v *Pásmu*. Tento princip v obou skladbách odemyká možnost souběžnosti časů. V *Novém Ikarovi* nacházíme princip sebeoslovení taktéž se shodující s *Pásmem*. Společně s Bieblovým *Novým Ikarem* je *Mědirytina* básní, která na rozdíl od *Akrobata*, dosahuje simultánní povahy, ač i v ní jsme konstatovali přítomnost koherentního tématu, jež se projevuje existencí určité linie příběhu lyrického mluvčího. O *Mědirytině* lze tvrdit, že navazuje důsledněji na existenciální aspekt Apollinairova textu, Nezvalovy básně naproti tomu důsledněji přejímají princip proměny, který existenciální aspekt upozaďuje. Mezi texty ovlivněnými básnickou technikou *Pásma*, o nichž hovoříme jako o textech vyznačujících se sémantikou proměny, *Mědirytina* právě svým přístupem k tématu proměny zcela vybočuje. Živoucí rozpracování změny, proměny a časovosti v *Pásmu* znamená pro genezi díla Vladimíra Holana intenzivní impuls, který jej ovlivnil a s nímž se už v raném období tvorby kriticky vyrovnal.

LITERATURA

- Apollinaire, G.: *Pásmo a jiné verše*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1958.
- Biebl, K.: *Modré stíny pod zlatými stromy*. Československý spisovatel, Praha 1988.
- Červenka, M.: *Obléhání zevnitř. Torst*, Praha 1996.
- Červenka, M.: *Fikční světy lyriky*. Paseka, Praha 2003.
- Čolaková, Ž.: Vladimír Holan a meziválečná avantgarda. In: Faerber, V. (ed.): *Hodnoty a tradice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě*, sv. 2. Vladimír Holan a jeho souputníci. Příspěvky z 3. kongresu světové literárněvědné bohemistiky. ÚČL AV ČR, Praha 2006, s. 11–19.
- Holan, V.: *Bagately. Sebrané spisy Vladimíra Holana X*. Odeon, Praha 1988.
- Justl, V.: *Triumf smrti Vladimíra Holana. (Poznámky k vývoji a interpretaci básnickovy rané epiky)*. Česká literatura, 13, 1965, s. 399–417.
- Kubínová, M.: *Proměny české poezie dvacátých let*. Československý spisovatel, Praha 1984.
- Křivánek, V.: Vladimír Holan – zrození básníka. In: Faerber, V. (ed.): *Hodnoty a tradice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě*, sv. 2. Vladimír Holan a jeho souputníci. Příspěvky z 3. kongresu světové literárněvědné bohemistiky. ÚČL AV ČR, Praha 2006, s. 20–27.
- Magická zrcadla. Antologie poetismu*. Kubín, V. (ed.). Československý spisovatel, Praha 1982.
- Nezval, V.: *Dílo II*. Československý spisovatel, Praha 1952.
- Pešat, Z.: *Dialogy s poezií*. Československý spisovatel, Praha 1985.
- Walker, J.: *Host do domu*. Primus, Praha 2002.
- Zajac, P.: Estetika chvění. (Holanova poezie v kontextu meziválečné lyriky). *Host*, 8, 2001, s. 34–39.

PROSTŘEDKY VERBÁLNÍ KOMIKY VE VYBRANÝCH PROZAICKÝCH TEXTECH JAROSLAVA ŽÁKA

JINDŘIŠKA SVOBODOVÁ

VÝCHODISKA

V následujícím příspěvku se zaměříme na analýzu prostředků užitých při rozehrání jazykové hry mezi primárním podavatelem textu a jeho adresátem, které v rámci uměleckého textu fungují při dosažení komického efektu. Materiálovou bázi pro analýzu jsme získali excerpcí dvou prozaických textů Jaroslava Žáka *Konec starých časů* a *Na úsvitě nové doby*. Soubor excerpt je tvořen krátkými textovými úseky, v nichž je přítomna aktualizace; znamená to tedy, že je v nich nutně obsažen funktiv¹ aktivizující čtenářovo povědomí o střetu vysokého s nízkým, o vnitřním rozporu, nelogičnosti, případně o tabuizovaném sdělování apod., který v kontextu uměleckého díla působí jako spouštěcí mechanismus iniciující jazykovou hru.

Pokud má dojít mezi podavatelem textu a jeho příjemcem k porozumění, což v daném kontextu znamená, že prvek humoru je adresátem rozpoznán a adekvátně interpretován, je třeba na straně obou komunikujících „stran“ vycházet ze společného jazykového, situačního i zkušenostního kontextu. V našem případě jsou adekvátní interpretace a tím i dosažení úspěšného komunikačního efektu komplikovány skutečností, že ačkoli analyzované texty vznikly jako okamžitá reakce na události únorového převratu roku 1948 a dobu bezprostředně následující, ke čtenáři se dostaly až po další společenské změně přicházející po více než čtyřiceti letech.²

Daná historická událost byla v aktuálně vznikajících literárních textech, které na ni bezprostředně reagovaly, zobrazována určitým preferovaným způsobem. To ve svém důsledku vedlo ke vzniku jakéhosi očekávaného „kanonického“ textového typu. A právě srovnání s tímto očekávaným jazykovým jednáním umožňuje vytvářet komické situace, neboť v Žákových prózách se setkáváme s naprosto odlišným způsobem jejich zpracování. Autor píšíci kroniku své doby si uvědomuje existenci společného souboru znalostí o světě sdíleném s předpokládaným adresátem a řadu komických situací buduje na vědomém vytváření kontrastu mezi obecně známou realitou a způsobem, jakým je její obraz budován v dobových uměleckých textech.

1 Pojem funktiv se objevuje v lingvistické teorii L. Hjelmsleva, tzv. glosématicke; tento pojem je zde užít pro jednotku, která má funkci vzhledem k jiným jednotkám. (Bližší poučení viz např. Hjelmslev, Luis: *O základech teorie jazyka*. Academia, Praha 1972, přeložil František Čermák.)

2 Román *Konec starých časů: romance v Dur o lidech a zvířatech* vydalo poprvé Chvojko nakladatelství v Praze v roce 1991, volné pokračování *Na úsvitě nové doby* následovalo v roce 1993; objevení „neznámých“ Žákových románů doprovázela řada recenzí, za všechny např. Krulichová, Marie: Neznámý román Jaroslava Žáka. In: *Knihy* 92, roč. 2, č. 32, 1992, s. 4, Petříček, Miroslav: Únorové panoptikum Jaroslava Žáka. In: *Nové knihy*, č. 40, 1992, s. 3 nebo Poláček, Jiří: Vítězný únor v Pepově Týnci. In: *Rovnost*, roč. 3(108), č. 3, 1995, s. 5.

Předpokládáný adresát je schopen hledat a pochopitelně i nalézat styčné body s historickou skutečností, která si nachází svůj obraz ve fikčním světě uměleckého textu, autor záměrně spoléhá na jeho jazykovou kompetenci a verbální humor nezřídka staví na neobvyklosti jazykového vyjádření. Humorný účinek vzniká jako výsledek součinu zamýšlené funkce a jí adekvátně užitých form, autor při dosahování komunikačního efektu pracuje s jistými „zastřešujícími typy komických funkcí“ působícími společným mechanismem aktivizace čtenářovy pozornosti. Tyto jednotlivé typy podrobíme detailnějšímu rozboru v analytické části příspěvku.

1.

Přirozený jazyk funguje jako vhodný materiálový substrát pro esteticky pojaté ztvárnění skutečného nebo fikčního světa uměleckého textu. Jazykový kód užívaný jako komunikační médium systematicky sdružuje znaky, které jsou zase užívány při předávání informací. Podatel původního sdělení přitom znaky kombinuje tak, aby informaci strukturoval způsobem, který je nejvhodnější, a tedy obecně srozumitelný. Při procesu „běžného“ způsobu užívání těchto jazykových jednotek se vytváří mentální lexikon uživatelů, v němž jsou tyto jednotky lokalizovány v síti společných znaků. Jazyk si pak hraje v tom smyslu, že umožňuje kombinaci běžných obsahů s neobvyklými formami a naopak; znalost pragmatického kódu napomáhá stanovit hranice obvyklosti a neobvyklosti, přičemž do hry pochopitelně vstupuje i jazykový a situační kontext.

Systém možných nebo přijatelných konotací, který se v jazyce utváří při zachycení pragmatických dimenzí reflektovaného časoprostoru, omezuje kombinatoriku znaků. Vědomé a záměrné překračování těchto kombinatorických omezení je jedním z prostředků aktualizace celého sdělení. Znak, který si jeho uživatel spojuje s určitým způsobem užití, vstupuje do nových korelací, v komunikačním styku to působí jako prostředek aktivizace recipientovy pozornosti. Podle dánského glosematika Hjelmsleva jsou jazykové jednotky v rámci kódu provázány ustáleným systémem denotací a konotací, které v součinnosti s kontextem uživateli umožňují interpretovat význam těchto jednotek.³

Užívat jazyk tedy znamená hrát hru s danými pravidly a s výrazem jazyková hra se např. ve *Filozofických zkoumáních* pracuje podobně jako s představou společenského chování; při dodržování jistých pravidel můžeme dosáhnout komunikační úspěšnosti. Přirozený jazyk ale svým uživatelům umožňuje rozehrát i hry s jazykem, které vycházejí z kreativity a hravosti; je v nich výrazně omezen vliv pravidel, protože text konstituující novou komunikační situaci může pro původně dané pravidlo vytvořit kontrastní prostředí. Uživatel jazyka si zachovává schopnost rozpoznat toto původní pravidlo a jeho znalost umožní novou interpretaci. Podle Wittgensteina: „Paradox zmizí jedině tehdy, jestliže se radikálně odpoutáme od představy, že řeč funguje vždy jedním a týmž způsobem, že slouží vždy témuž účelu: přenášet myšlenky [...]“.⁴ Při „neobvyklém“ užití jazyka záleží na adresátovi, zda je schopen vyslané sdělení správně interpretovat a porozumění této neobvyklé formě je do jisté míry závislé i na míře jeho aktualizace. Recipient musí dekodování aktualizovaného vyjádření věnovat větší pozornost, než by tomu bylo v případě běžného užití jazyka. Aby probíhající komunikace neztratila smysl, musí fungovat mechanismus, jímž jsou užitá prvky aktualizovány, současně ale musí být zachována srozumitelnost textu. Struktury, které u rodilého uživatele jazyka vyvolávají pocit neobvyklosti

3 Eco, Umberto: *Teorie sémiotiky*. Janáčkova akademie múzických umění, Brno 2004, s. 101.

4 Wittgenstein, Ludwig: *Filozofická zkoumání*. Filosofie, Praha 1998, s. 128.

nebo ozvláštnění, jsou jedním z projevů kreativní jazykové hry. A právě kreativita při užívání jazyka spojená s neobvyklým aktualizovaným vyjádřením vede ve svém důsledku ke vzniku verbální komiky. Kategorie komična je definována např. v Komenského slovníku naučném následujícím způsobem: „[...] v estetice komický nazývá se, co na první pohled zdá se nebo chce se zdáti důležitým, avšak ihned postřehne se jeho nicotnost,⁵ Mukařovský zase ve své definici komična zdůrazňuje, že jde o: „[...] společnou vlastnost jevů vzbuzujících smích, [...] který je symptomem, nikoli specifickým znakem.“⁶ Podle J. V. Bečky:

„Humor není veselí, je to duševní rozpoložení, které chce budit veselí u jiných. [...] Podstata humoru je tedy jiná: je to duševní dispozice, podle povahy jednotlivých lidí buď trvalejší, nebo jen chvilková, vidět věci s jejich komické stránky nebo hledat na věcech jejich komickou stránku, nebo ještě lépe, vykládat věci s jejich komické stránky. Humor bývá sice často projevem veselí, ale méně často se pramení z překonané bolesti, z překonaného strachu nebo z překonané nejistoty. Prostředkem humoru není tedy komika sama, nýbrž komický výklad nebo pojetí věci.“⁷

Jazykový humor pak může být myšlenkový, situační nebo slovní, jak ale Bečka sám uvádí, ačkoli se od sebe jednotlivé formy liší užitou formou i dosaženým účinkem, velmi často se v praxi kombinují. „Humor slovní užívá k humornému účinku jen prostředků jazykových [...] Hlavním nositelem humoru je tu zvláštní způsob vyjadřování.“⁸ Vedle toho existuje humor, který: „nazývá **myšlenkový**. Při něm humorný účinek vzniká ze stylisace myšlenek. Myšlenky jsou stavěny tak, že vzniká mezi nimi úmyslná nelogičnost, nebo jsou vedeny ad absurdum.“⁹ Recipient vybavený odpovídající komunikační kompetencí je tedy schopen konfrontovat bezpříznakové jazykové vyjádření s aktualizovanou formou, správně dekodovat komický prvek v něm obsažený a tím završit úspěšnost probíhajícího komunikačního aktu.¹⁰

2.

Při práci s textem jsme našli několik typů komických funkcí, které mají schopnost vyvolávat u recipienta textu humorný účinek. Působí vždy společným mechanismem aktivizujícím čtenářovu pozornost a dosahujícím autorem zamýšleného efektu.

2.1

Jednou z možností, kterou autor využívá, je záměrné zdůraznění kontrastu mezi nízkým a vysokým, to znamená mezi společně sdílenou představou objektivní reality a záměrně patetizujícím způsobem jejího vykreslení.¹¹

5 Komenského slovník naučný. Nakladatelství a vydavatelství Komenského slovníku naučného, Praha 1938, s. 372.

6 Ottův slovník naučný nové doby. Díl 3., sv. 1. J. Otto, Praha 1934, s. 661.

7 Bečka, Josef, Václav: *Komika a humor v jazyce*. [online, citováno 14.7.2011] Dostupné z WWW: <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=3967>>.

8 Ibidem.

9 Ibidem.

10 Za zmínku pak stojí i další práce věnované humoru, např. Boreckého *Teorie komiky* (Borecký, Vladimír: *Teorie komiky*. Hynek, Praha 2000.) či Bergsonův *Smích* (Bergson, Henri: *Smích*. Naše Vojsko, Praha, 2012, přeložili Eva Majorová a Ladislav Major.).

11 Pro jednoduchost v tabulkách uvádíme pouze název citovaného díla a stranu; další bibliografické údaje jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Tabulka č. 1

Konec starých časů, s. 9	<i>Na těchto filosofických procházkách jej [psa Flotýnka staršího] často provázel skotačivý synek, jenž nepodědil po otci robustní postavu a také letory byl mnohem veselejší. Patrně ho na těchto toulkách otec informoval o svých žalárnících a jejich tvrdých metodách, neboť záhy se počala u Flotýnka mladšího projevovat averze vůči nacistům a Němcům vůbec, uniformovaným pak zvláště.</i>
Konec starých časů, s. 13	<i>To totiž byla denní protektorátní šichta páně Koldova – zahlazovat štětkou namočenou ve vápně velezrádné průpovídky o Říši a jejich představitelích. Ježto tyto květy lidové studentské básnivosti vyrůstaly znovu a znovu na stěnách hygienických kabinetů, bylo více než pravděpodobné, že i dnes se tam skví čerstvé ukázky české protektorátní lyriky.</i>
Konec starých časů, s. 114	<i>Později rozšířil obchod i na jiný tovar, viktualie, spiritualie i statky zbytné, a poškozoval nenáviděné okupanty zejména láhvemi plněnými ředěnou libovinou nevalné jakosti. Všichni okupanti totiž nesmírně pijí a zejména na sklonku okupace utápějí v libu bolest nad rozpílyvajícím se iluzí světovlád.</i>
Konec starých časů, s. 155	<i>Kromě fyzické zdatnosti okouzloval Dášu hlavně robustní intelekt svarného řezníka. Jeho způsob myšlení, promítaný rovnou ze srdce do životní reality a oděný do mužných slov osobitého podhorského nářečí, Dáše zejména udělal.</i>

V textu *Konec starých časů*, který druhému dílu *Na úsvitě nové doby* chronologicky předchází, se podobný typ humorného funktivu vyskytuje i v případě běžné každodenní reality, jak je patrné z ukázek citovaných v tabulce č. 1. Děj v obou textech postupuje od vykreslení bouřlivé revoluční únorové noci roku 1948 v Pepově Týnci k zachycení událostí, které jí v tomto malém městečku bezprostředně následovaly. S tím, jak se v závislosti na společenských změnách vyvíjí dějová linka příběhu, mění se i funkce tohoto typu komického mechanismu:

Tabulka č. 2

Konec starých časů, s. 112–113	<i>Jeho nadání se rozvíjelo, bičováno novými a novými křivdami, když ani profesori reálného gymnasia nechtěli uznat, že Áda Servít je jeden z největších talentů všech dob. Vědom si své duševní převahy, vystupoval Áda vůči vychovatelům sebevědomě, pokud to byli mužové dobráctí a málo energií: ty pak týral a stíhal satirou, kdežto pedagogům rázným se hleděl zalíbit. Již z toho je patrné, že měl vrozené nadání pro marxismus a pudově pochopil, co je správná taktika.</i>
Konec starých časů, s. 235	<i>Už sociální původ pěti kumpánů, z nichž jediný mistr Trtílek byl příslušníkem pracujících vrstev, a to příslušníkem odrodilým, svědčí, že byli vědomými nástroji odporných upírů na Wall Streetu. Způsob, jak potupili a pontžili Ádu Servíta, jednoho z vyvolených, jenž se těšil důvěře velikých proroků z Východu, prozradil jejich nepřátelský postoj k lidu a jeho představitelům. A my nejsme ochotni omlouvat Ohnivě muže opojením: i Cholěvka a jeho družina, i Malý Sovět byli namazáni víc, než zákon káže, a přece setrvali věrně v táboře pokroku.</i>
Na úsvitě nové doby, s. 35	<i>Tak ušel otec Breburda zatčení, aniž o tom věděl, a jeho politický protivník opustil právě vzniknuvší socialistický ráj, nedočkav se splnění svých ideálů [= zatčení a fyzická likvidace nenáviděného švagra]. Neboť velicí revolucionáři umírají zklamání, se srdcem zlomeným, ba i s propálenými ledvinami.</i>
Na úsvitě nové doby, s. 45	<i>„Vyloučeno, soudruhu veliteli akční policie,“ rozhodně odmítl pan Kandík, „zdejš lid nejni ou-točnej a mimo to, masově stojí jako jeden muž za novou vládou. Sme město socialistický, vodjak-živa sme byli, to můžu prohlásit za Týnečáky, město drobnejch, příčinlivých lidí, který se pokojně živěj takřkajíc z ruky do huby, tedy, jak čteme u soudruha Engelse, prodějem svý pracovní síly. Kdepak atentát! Leda že by ...“</i>

Zamýšlený rozpor mezi sdělovaným obsahem a užitou formou funguje jako prostředek kritiky reflektovaných společenských poměrů. Právě v těchto případech je výrazně iniciován recipientův zkušenostní kontext, autor při vytváření humorných vyjádření předpokládá jeho schopnost pochopit, „o co ve skutečnosti jde“, současně také aluzivním napodobováním dobové rétoriky začíná se svým recipientem rozehrávat intertextovou hru.¹²

2.2

V kontextu stylově jednotného uměleckého vyjádření se stále častěji vyskytují pasáže, které jsou na první pohled nápadné svým přechodem k jinému registru daného jazyka. Tento přechod funguje jako jasný signál probouzející dojem nepatřičnosti a u předpokládaného recipienta začne bezprostředně vyvolávat snahu identifikovat zdrojový text. Sporadicky jsou v primárním textu tyto pasáže uvozeny v pásmu vypravěče: „Tento účinný propagační manévř obou delegátek vydatně podpořila pobočnice Malého Sověta profesorka Kasandová, která onu demokratickou výzvu přednesla ve třídách, nahradivši výraz „viset na stromě“ jemnějším opisem, že „neúčast bude mít vážné důsledky a bude posuzována jako nevlídný postoj k lidové demokracii“. Díky tomuto sugestivnímu způsobu agitace byl veliký sál Národního a hasičského domu nabit ženami, jež všechny toužily být považovány za pokrokové.“¹³ Ve většině případů je ovšem podobný cizorodý prvek do textu včleněn, aniž by byl signalizován dalším explicitním vyjádřením. Autor tak využívá nejenom možnosti napodobovat agitační rétoriku politických propagandistických textů, ale stylizuje např. i strohý, odosobněný jazyk „ekonomické“ nebo „národně-hospodářské“ správy; přítomné prvky ironie pak humorný efekt ještě zesilují:

Tabulka č. 3

Konec starých časů, s. 9–10	<i>[...] germánští dobyvatelé ušetřili v podstatě kastu majetnickou, uložili jí rukojmí a moudře pak odsávali nadměrné zisky podnikatelů, čímž odstranili nezdravou kumulaci hodnot a podnítili zámožné vrstvy k větší pracovitosti; naproti tomu lidové reformátoři orientálního směru tuto složku zlikvidovali příliš překotně a tím zničili cenné a vydatné prameny pro přikrmování režimu, [...]</i>
--------------------------------	--

Stylizace projevu dobové propagandy je pochopitelně nejnápadnější ve veřejných projevech představitelů nové politické garnitury. Jak je ale pro podavatele textu příznačné, znovu dochází k rozporu mezi sdělovaným obsahem a užitou formou, když jsou oblíbená a pro daný diskurz příznačná klíše užívána v soudním procesu s „politickým odpůrcem“, kterým ovšem není nikdo bezvýznamnější než Flotýnek, pes školníka Koldy, který napadl čelného představitele lidové revoluce v Pepově Týnci, středoškolského profesora Šošolku:

Tabulka č. 4

Na úsvitě nové doby, s. 199–200	<i>Jestliže lidové soudnictví věnuje vážnou pozornost případu psa Flotýnka, je to proto, že na něm lze ukázat celou prohnitost, mravní bídu, záludnost, úskočnost a zbabělost naší buržoazie, která místo aby se zapojila do socialistického soutěžení a budovatelského úsilí, v němž se teď rozvíjí nejvyšší iniciativa pracujících, aby stoupající spotřeba při stoupající životní úrovni lidu byla plně kryta, takže produktivita jeví příkře vzestupnou linii, místo toho se buržoazní spodina zabývá kutím piklů proti mužům, jejichž jména jsou nerozlučně spjata s bojem za osvobození lidu ze jha fašismu.</i>
------------------------------------	--

12 K pojetí intertextovosti viz např. Homoláč, Jiří: Aluze ve slovesných textech uměleckých. (Úvaha pojmoslovná) *Slovo a slovesnost*, 50, 1989, s. 288–294. Detailnější klasifikaci typů intertextového navazování viz též Homoláč, Jiří: *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Karolinum, Praha 1996, zejména s. 19–26 a 44–47.

13 Žák, Jaroslav: *Konec starých časů. Romance v dur o lidech a zvířatech*. Plus, Praha 2010, s. 186.

2.3

Absurdita reflektovaných událostí se v uměleckém textu často odráží ve vzniku vnitřně kontradiktorických vyjádření. Autor záměrně užívá znaky, které jsou běžně spojovány s novým „spravedlivým“ řádem a jeho strukturami a které v dobové rétorice konotují nejvyšší společenské hodnoty, k tomu, aby jimi referoval o těžko akceptovatelném převrácení dosud platných hodnot. Toto „nazývání věcí pravými jmény“ opět u recipienta znalého jak společenského kontextu, tak způsobu, jakým byla historická realita standardně zachycována, působí neotřele; podavatelem textu a jeho předpokládaným adresátem společně sdílený zkušenostní a vědomostní kontext umožňuje užití a odhalení prvků ironie:

Tabulka č. 5

Konec starých časů, s. 23	<i>[...] dcery, jež pracovaly v textilce a provdaly se třídně uvědoměle. Ne snad, že by si vzaly dělníky, naopak, obě si přivedly chlapíky, kteří nikdy nic nedělali a dělat nebudlali, ale tyto mužové byli rozenými komunisty.</i>
Konec starých časů, s. 101	<i>A tak, co mu odepřeli nenávidění okupanti, k tomu mu teď bohdá dopomůže vítězný lid, jenž právě mstí všechna minulá příkoří.</i>
Na úsvitě nové doby, s. 128	<i>Tato funkce mu byla udělena spontánně, protože se kdysi proslavil mezi soudruhy tím, že si sám sestavil žádost o rybářský lístek a vlastnoručně ji vytukal na stroji. Od té doby slyšel jako odborník na listiny a písemnosti vůbec.</i>

2.4

Při interpretaci předávaného sdělení je třeba vždy pracovat s kontextem, právě aktivizací společného zkušenostního a obecně vědomostního kontextu lze pro pojmenování objektů reality užít i takových znaků, které v systému jazyka primárně plní jiné funkce, zde však aktualizují sdělení záměrně konstruovanou nedoslovností a tabuizací. Eco s odkazem na Pierce tvrdí, že: „Znakem je všechno, co můžeme chápat jako významovou substituci něčeho jiného.“¹⁴ Žák ve svých textech jakoby akceptuje dobovou módu obrazných vyjádření a využívá je např. místo proprůi významných tvůrců dobové ideologie:

Tabulka č. 6

Konec starých časů, s. 16	<i>Chybělo ještě několik hodin do okamžiku, kdy Veliký prorok v beranici zvěstoval zděšenému pražskému lidu, že to [lid] vyhrál), [...]</i>
Konec starých časů, s. 58	<i>Na Sovětský smysly začala dotírat vášeň, která v něm odevždy bojovala s posvátným zaujetím pro převratné učení vousatého filosofa.</i>

Porušování obvyklých kombinatorických vztahů vede ale ke vzniku nedoslovnosti i v případě eufemistických vyjádření, která jsou autorem užívána při označování velmi tvrdé reality brutálních praktik „spravedlivého“ společenského řádu. Humorného efektu je tak dosaženo zejména v případech, kdy jsou pro jejich označení užívána oblíbená klíše dobové oficiální propagandy:

¹⁴ Eco, Umberto: *Teorie sémiotiky*. Janáčkova akademie múzických umění, Brno 2004, s. 14.

Tabulka č. 7

Na úsvitě nové doby, s. 27	<i>Právě jsme byli svědky, jak hlouček výtržníků byl dopraven do okresní věznice v Kněžebradu, aby tam byl mužnými metodami vychováván v uvědomělé lidokratické socialisty.</i>
----------------------------	---

2.5

Žák jako zkušený vypravěč ovšem ve svých prózách nevyužívá pouze možnosti vytvářet neobvyklá užití znaků pro pojmenování prvků objektivní reality, ale vedle toho dosahuje komického efektu i při nestandardní kombinaci běžně užívaných forem. Jako zvlášť nápadná se jeví záměrná archaizace vyjádření, při níž pracuje zejména s dobově příznakovými morfologickými formami a syntaktickými konstrukcemi, a hra se slovními formami, založená např. na práci se společným slovním základem, na společensky přijaté symbolické funkci barev nebo na vytváření tzv. paronym.

Tabulka č. 8

Konec starých časů, s. 7	<i>Leč předsednictvo týneckých kynologů učinilo celkem dvakrát výjimku a odblédnuvši od přísných stanov Klubu přijalo psy nízkého původu [...].</i>
Konec starých časů, s. 118–119	<i>Z recesistky se stala fanatická komunistka. Příčinu jest hledati v tom, že Josef Jílek se začal na veřejnosti objevovat se septimánkou Božkou Horkých.</i>
Konec starých časů, s. 243	<i>O nich platí dějinné pravidlo, že kdyby nebylo Vůdce, musili by ho vytvořit. On byl oním obdělavatelem nepoddajné liché, on připravil půdu a důkladně ji promrvil, aby ji pak komunisté zmrvili docela.</i>
Na úsvitě nové doby, s. 166	<i>„[...] takových padesát chlapů sme zavřeli za dopoledne a voni už teď modraj.“ „Haba,“ zasmál se Ferda, „modrají, ale měli by rudnout, kdežto ty seš rudej a měl by ses červenat.“</i>
Na úsvitě nové doby, s. 104	<i>Tadydle mi napište na kousek papíru ména, adresy a takový ty represálie a zatím můžete jít.</i>

ZÁVĚR

Ve dvou prózách Jaroslava Žáka jsme sledovali způsob, jakým autor užívá výrazové prostředky pro dosažení komického efektu. V textech, které vznikly jako bezprostřední reakce na konkrétní historickou událost, se autorovi daří dosahovat komického efektu zejména ve strukturách budovaných na rozporu mezi sdělovaným obsahem a formou záměrně parodizující způsob reflexe těchto událostí v ostatních dobových textech.

LITERATURA

- Bečka, Josef Václav: *Komika a humor v jazyce. Naše řeč*, 30, 1946, č. 4–5, 6–7, s. 71–78, 111–120. Dostupné z WWW: <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=3967>>.
- Danielová, Kateřina: *Jazyková hra a verbální komika ve vybraných prózách Miroslava Horníčka*. Nepublikovaná bakalářská diplomová práce, FF UP, Olomouc 2009.
- Eco, Umberto: *Teorie sémiotiky*. Janáčkova akademie múzických umění, Brno 2004.
- Hjelmslev, Luis: *O základech teorie jazyka*. Academia, Praha 1972.
- Homoláč, Jiří: Aluze v slovesných textech uměleckých (Úvaha pojmoslovná). *Slovo a slovesnost*, 50, 1989, s. 288–294.
- Homoláč, Jiří: *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Karolinum, Praha 1996.
- Hubík, Stanislav: *K postmodernismu obratem k jazyku*. Albert, Boskovice, 1994.
- Komenského slovník naučný*. Nakladatelství a vydavatelství Komenského slovníku naučného, Praha 1938.
- Kořenský, Jan: *Konstrukce gramatiky ze sémantické báze*. Academia, Praha 1984.
- Ottův slovník naučný nové doby. Dodatky k velikému Ottovu slovníku naučnému*. Díl 3., sv. 1. J. Otto, Praha 1934.
- Wittgenstein, Ludwig: *Filozofická zkoumání*. Filosofia, Praha 1998.
- Žák, Jaroslav: *Konec starých časů. Romance v dur o lidech a zvířatech*. Plus, Praha 2010.
- Žák, Jaroslav: *Na úsvitě nové doby*. Plus, Praha 2010.

SKICI

SPECIFIKA PRVNÍCH SLOVENSKÝCH ROCKOVÝCH TEXTŮ

ZUZANA ZEMANOVÁ

Konstatování, že slovenská populární hudba šedesátých let se vyvíjela velmi podobně jako česká, nebude asi pro nikoho překvapením. Stejně jako v Čechách a na Moravě i tady sílila zprvu amatérská, pozvolna se však profesionalizující opozice k oficiální pop music prezentované rozhlasem, televizí a gramofonovou produkcí. Jak čeští, tak slovenští mladí hudebníci pociťovali vřelý vztah k rock'n'rollu a beatu a získávali podněty ze stejných zdrojů, především ze zahraničního rozhlasu a podomácku nahraných pásků. Diference, dané i růzností obou kultur, zde pochopitelně existovaly, tvůrčí potenciál české a slovenské hudební subkultury byl však přinejmenším vyrovnaný, jak si ukážeme v tomto článku.

Analogicky k vývoji u nás pozorujeme v polovině šedesátých let i u rockových souborů na Slovensku tři tendence: přejít od rock'n'rollu, který byl stále silněji pociťován jako reziduum, k tzv. liverpoolskému zvuku (mersey beatu) a nahradit převzatý repertoár postupně vlastní tvorbou; s tím souvisí i postupný odklon od anglických textů ve prospěch češtiny, resp. slovenštiny. První dvě tendence se plně podařilo realizovat nejdříve slovenským hudebníkům, a to zejména v tvorbě skupiny The Beatmen. Ta během vystoupení v Praze roku 1965 oslnila původní tvorbou a kompoziční i interpretační vyspělostí nejen publikum a kritiku, ale i naše beatové kapely. Jandův Olympic, touto pomyslnou ztrátou československého prvenství postižený zřejmě nejcitelněji, v odpověď na úspěch The Beatmen přizpůsobil svůj repertoár liverpoolskému vokálnímu stylu, své písně však záměrně otextoval česky a nikoli anglicky. U Beatmen se slovenské texty naproti tomu nikdy zcela neprosadily a anglicky zpívaly také další úspěšné slovenské skupiny.

Úplná emancipace slovenštiny tak přichází až o něco později v písních bratislavské skupiny Prúdy. Umělecký vedoucí skupiny Pavol Hammel, zpěvák, kytarista a skladatel, se tehdy už výrazně profiloval ve stylu angloamerických folkových veličin, především Boba Dylana a Donovana Leitcha, pro něž byl obsah písňového textu mimořádně důležitý. Podobně jako Dylan a Donovan se i Hammel stal „akýmsi generačným hovorcom, tlmočníkom pocitov, názorov, túžob a sklamaní nielen svojej generácie, ale aj mladších generácií.“¹ K dylanovské inspiraci zřetelně odkazují v ranějším Hammelově období např. písně *Po písničku* či *Spievam si pieseň*, jednoduché melodie se střídavým instrumentálním doprovodem a přemýšlivými introspektivními texty.

Na rozdíl od mnoha folkových písničkářů Prúdy nepodceňovaly hudební složku písně, kladly ji na roveň slovesnému vyjádření a usilovaly o jejich co nejdokonalejší, vzájemně se obo-

1 Jurík, L. – Šuhajda, D.: *Slovenský bigbít*. Slovart, Bratislava 2008, s. 149.

hacující propojení. Zvuk a celkovou hudební koncepci Prúdů v tomto směru výrazně obohatil příchod klavíristy a varhaníka Mariána Vargy, konzervatoristy s nebývalou schopností syntézy jazyka hudby a jazyka slov. Na obalu LP desky *Zvoňte zvonky* (1969) je Varga už dokonce uveden jako vedoucí skupiny a jeho vliv na výslednou podobu desky nelze přehlédnout. Sám popisuje okolnosti jejího vzniku takto:

Chtěl jsem tam mít pestrost, jasnost, kontrasty i v instrumentaci, proto jsem hledal prostor i pro smyčcové kvarteto, dechové kvinteto, je tam dixieland i valčík i folklor a, samozřejmě, je to ještě pořád hlavně bigbít. [...] A trval jsem na původních slovenských textech, což byla skoro až odvaha, i tím jsme se tak trochu odlišovali od tehdejších kapel, které se domnívaly, že slovenština se s bigbítem nesnáší.²

Kvalitu tvorby Prúdů v celorepublikovém kontextu potvrdilo už dlouho předtím i ocenění za nejlepší texty, získané na 1. československém beatovém festivalu v Praze v prosinci roku 1967.

Zvoňte zvonky, první dlouhohrající deska skupiny Prúdy, se stala první slovenskou beatovou LP deskou vůbec a obsahovala výlučně původní skladby Vargovy a Hammelovy. Písňe vznikly zhudebněním většinou již hotových básnických textů Kamila Peteraje, Borise Filana, Rudolfa Skukálka, Borise Voroňáka a Jána Masaryka. Zatímco Peteraj v té době již oficiálně debutoval jako básník knižní sbírkou a coby klasicky vzdělaný hudebník se na beatové dění doposud díval spíše odtazité, o několik let mladší Boris Filan se k psaní poezie a povolání televizního dramaturga dostal právě přes písničky. S Hammelem začal spolupracovat během středoškolských studií, kdy oba navštěvovali stejné gymnázium.

K raným textům pocházejícím z toho období patří například *Balada o smutnom Jánovi*. V populární hudbě se často jako balada označuje jakákoli pomalá, většinou milostná píseň, Filanova alegorická epická výpověď však naplňuje znaky balady v tradičním slova smyslu. Stejně jako např. u Jiřího Wolкера i zde je patrná inspirace lidovou slovesností, především ve struktuře textu, kdy dochází k rytmickému opakování celých pasáží a verš pravidelně uzavírá jméno protagonisty: „Mohol si vybrat pravdu a lož / slabý Ján / mohol si vybrat pravdu a lož / váhavý Ján / mladú, krásnu a vábivú lož / videl Ján / starú, všednú a plesnivú pravdu / spoznal Ján.“³ Odvěké téma souboje pravdy a lži je tu vykresleno na příběhu osamělého mladíka, který v závěru odmítá vlastní morální selhání a dobrovolně odchází ze života. Tragika okamžiku zůstává záměrně nevyslovena a je opsána tak, aby v závěrečném úderném, lakonickém dvojverší skladba dospěla ke svému emocionálnímu vrcholu: „Smiech je praskot suchých konárov / mŕtvy je Ján“. Po smrti Jana Palacha v lednu 1969 připravili manželé Černí zvláštní vydání svého rozhlasového pořadu Čtrnáct na houpačce, složené z písní Karla Kryla a čtených úryvků z Bible. Mimo Krylovy nahrávky tehdy zařadili pouze dvě jiné: Mertovu píseň *Dlouho se mi zdá* (*Chytit vítr*) a *Baladu o smutnom Jánovi*. Ta se přitom v hitparádě objevila už koncem roku 1967. „Jasně že to byla náhoda. Ale když jsme *Baladu o smutnom Jánovi* v Houpačce pustili pár dní po Palachově smrti, nic přesnějšího jsme tam dát nemohli,“ vysvětluje Jiří Černý⁴. Text, který vznikl dávno před Palachovým sebeobětováním, po této tragické události nabyl zcela nových možností interpretace a byl později také mylně vykládán jako reakce na ni, mimo jiné se stal jednou z příčin, proč deska *Zvoňte zvonky* nesměla až do roku 1990 vyjít v reedici.

2 Uličný, P.: *Marián Varga. O cestách, které nevedou do Říma*. Slovart, Bratislava 2004, s. 36.

3 Prúdy: *Zvoňte zvonky* [LP]. Opus, Bratislava 1990. Transkripce Z. Zemanová.

4 Riedel, J.: *Kritik bez konzervatoře. Rozhovor s Jiřím Černým*. Galen, Praha 2007, s. 59.

Přestože album nebylo nahráno najednou a z větší části vzniklo jako kompilace starších snímků posbíraných v rozhlasovém archivu⁵, působí pozoruhodně celistvě. Svůj podíl na tom má i promyšlené řazení jednotlivých skladeb. Titulní *Zvoňte zvonky* předznamenává náladu celé desky a ve zkratce vyjadřuje témata, s nimiž se v dalších písních setkáme: lásku, smrt, radost i zklamání. Textař Rudolf Skukálek zde využívá pohádkový motiv kouzelného zvonku, resp. zvonků, jež přinášejí člověku naději a pomáhají mu vyrovnat se se strastmi života („prizvoňte nám krásny sen / nech vládzeme prežiť tento deň“⁶). Píseň *Zvoňte zvonky* se v mnohém podobá písni *Ring-o-ding* s textem Zdenka Rytíře, kterou přibližně ve stejné době nazpívala Marta Kubišová. V obou textech zvonky symbolizují víru v počátek něčeho nového, v *Ring-o-ding* navíc i víru v nápravu věcí stávajících. Tento způsob užití zčásti vychází z tradiční funkce kouzelného zvonku v lidových pohádkách, s ohledem na dobu vzniku obou písní však implicitně vnímáme i odkaz k ideálům hnutí hippies (Rytíř je metonymicky promítá do představy „zvonkových lidí“), k nenásilí a pospolitosti, jež zejména v posrpnovém období znovu nabyly na aktuálnosti. V *Ring-o-ding* je inspirace těmito myšlenkami zřetelnější, Zdeněk Rytíř si ale zároveň více uvědomuje jejich naivitu a svůj text proto záměrně stylizuje jako krásnou sice, ale přece jen pohádku, včetně charakteristických vyprávěcích postupů („Za mořem nehlubším / za horou vysokou...“⁷). Rudolf Skukálek s motivem zvonků nakládá uměřeněji a svou výpověď chápe spíše v intimní rovině, nikoli společenské. Opět s přihlédnutím k atmosféře po srpnu 1968 však nemůžeme vyloučit ani druhý způsob interpretace.

Zatímco titulní píseň alba vyjadřovala naději, druhá, nazvaná *Pred výkladom s hračkami*, pojednává o deziluzi. Textař Boris Filan si tu všímá přerodu hodnot, vnímání a názorů, kterými prochází jedinec na cestě mezi dětstvím a dospělostí. Pro dítě jsou metou vysněné hračky, pociťuje štěstí, když jich dosáhne, a v dětské bezelstnosti zahrnuje celý okolní svět láskou („chlapec po všetkom túži / a všetko môže mať / bubon / mačku / celý svet...“⁸). Dospělý člověk už si uvědomuje složitost věcí kolem sebe a vnímá je kritičtěji. Namísto hraček touží po vyšších cílech, zjišťuje však, že jejich dosažení je mnohem obtížnější a nelze je zakoupit tak snadno jako bubínek nebo plyšovou kočku z výkladní skříně. Musí se náhle vyrovnat s problémy, které doposud neznal, a připadá mu, že světu kolem sebe přestává rozumět („modré oči mi zostali / ale stratil som / bubon / mačku / celý svet...“). Nostalgie po dětství je pro populární hudbu šedesátých let do značné míry typická, ať už nabývá podobu radostného okouzlení dětským vnímáním světa (např. texty Jiřího Suchého či dadaizující experimentátorství Pavla Chrastiny), nebo stejně jako v tomto případě představuje formu úniku z mnohdy truchlivé reality dospělosti (např. skladby Beatles *Penny Lane*, *Strawberry Fields Forever*, *In My Life* apod.).

Na píseň *Pred výkladom s hračkami* tematicky nepřímo navazuje další Skukálekův příspěvek *S rukami vo vreckách*. Ze všech písní obsažených na desce se nejvíce blíží dylanovskému typu protestsongu, s nímž bývá Pavol Hammel jako interpret někdy ztotožňován. Text nás zavádí do světa mladých lidí, kteří se pohybují na přechodu mezi dětstvím a dospělostí a citové zmatky, vnitřní osamělost i pochybnosti o sobě samých se snaží skrýt za světáckou pózu, potloukající se „s rukami vo vreckách“ po barech a pasážích. Dobové mínění s moralizujícím podtónem vytykalo těmto skupinám mládeže pasivitu, nezáměr o veřejné dění a nezřídkla i sklony k chu-

5 Datum nahrávání uvedené na obalu desky – prosinec 1968 – je zavádějící.

6 Prúdy: *Zvoňte zvonky* [LP]. Opus, Bratislava 1990. Transkripce Z. Zemanová.

7 Kubišová, M.: *Songy a balady* [LP]. Supraphon, Praha 1969. Transkripce Z. Zemanová.

8 Prúdy: *Zvoňte zvonky* [LP]. Opus, Bratislava 1990. Transkripce Z. Zemanová.

ligánství. Skukálek oponuje argumentem, že mládež se sice dívá „na zhon sveta s ľahostajnou tvárou“⁹ a nemá proč do něj zasahovat, ale stejně tak necítí, na rozdíl od dospělých, potřebu nikoho ovládat a vnucovat ostatním svůj výklad světa jako jediný správný („jej uši od detstva sú mŕtve pre frázy“¹⁰). Pro dvojici mladičkových milenců jsou podstatné jiné věci – jak co nejupřímněji vyznat lásku jeden druhému, aniž by museli sáhnout po slovech a větách, jež nadužíváním dávno ztratily svůj pravý obsah.

A přece lze vhodná slova nalézt, jak Skukálek dokazuje v úvodní písni druhé strany alba *Pod'so mnou*. Jsou jednoduchá, a přece dokážou vyjádřit podstatu lidské existence i koexistence: „Som / si / je / sme / ste / sú.“¹¹ Užítím časování slovesa být ve funkci skandovaného refrénu autor vtipně upozornil na to, že škola vštěpuje žákům od malička do paměti morfologii slova, aniž by je zároveň vedla k tomu, o bytí přemýšlet. Jestliže jsme v souvislosti s písní *Zvoňte zvonky* hovořili o návaznosti na myšlenky hippies, zde je tato inspirace nezpochybnitelná. V textu se objevují odkazy na květiny ve vlasech, chození naboso či volnou lásku, je však evidentní, že autor k těmto vnějším znakům přistupuje s nadsázkou. Poučen životem v socialismu si je vědom zneužitelnosti sebekrásnějších myšlenek a nebezpečí dogmatismu, a tak se spíše než o propagaci idejí jednoho hnutí snaží apelovat obecně na lidskou sounáležitost a solidaritu. Důraz na tyto hodnoty byl v naší populární hudbě koncem šedesátých let velice častý; nešlo už o vnucený kolektivismus známý z dřívějšíka, ale o spontánní víru v sílu společenství, kterou podtrhly události jara 1968 i srpnová okupace.¹²

Kamil Peteraj přispěl na desku dvěma texty – mladistvě radostným milostným vyznáním *Dám ti lampu a Jesennými litániami*¹³, které svým melancholickým nádechem představují přímý protějšek první jmenované. Tematickou strukturu alba rozšiřují o prvek pomíjivosti, smrti a strachu z ní. Peteraj zpracovává téma dvěma způsoby, doslovně („život je len chvíľa / chvíľa v čase“), ale i působivou metaforou „staříčkého“ podzimu („jeseň má už dlhé vlasy / vlasy popola“), který náhle přechází v zimu symbolizující konec života. Strach z konce je podnícen zejména nejistotou, co bude následovat po něm („... na jej konci stojí / stojí kat / v srdci sa ti smútok trasie / nevidíš mu do karát“). Druhá sloka drobnou modifikací však už naznačuje názorový posun: „Jeseň má už dlhé vlasy / vlasy **pokoja**.“ Člověk prošel okamžikem smíření se smrtí a snad i našel odpověď na otázku, co bude po ní. Nasvědčuje tomu i jeho přání zemřít co nejdříve („každé ráno kričíš k výškam / som tu sám / som tu sám“) a následně metaforou sněhu vyjádřená skutečnost, že přání bylo vyslyšeno („v tvári neba zabelie sa / sneh čo zvoní ako chrám“). Nejen tématem, ale především obrazností se *Jesenné litánie* staly jedním z nejsilnějších míst celého alba. Jejich zařazení za *Baladu o smutnom Jánovi* nebylo náhodné. Zatímco *Balada* popisuje příběh smrti pohledem zvenčí, *Jesenné litánie* na ni pohlíží z druhé strany, zevnitř. Obě písně tak společně tvoří sémantický celek.

K tématu pomíjivosti se vyjadřuje i Boris Voroňák v textu *Keď odchádza kapela*, pojímá jej však zcela opačně, s humorem a sebeironií. UVědomění si nestálosti stavu muzikantského a pochybné světské slávy se tu promítá do nářků, vážných ale jen zdánlivě: „Už naša pieseň nepobeží / vlasy nám môžu vypadáť / nikomu na nás nezáleží / a nikto nás už nemá rád.“¹⁴ Tím,

9 Prúdy: *Zvoňte zvonky* [LP]. Opus, Bratislava 1990. Transkripce Z. Zemanová.

10 Prúdy: *Zvoňte zvonky* [LP]. Opus, Bratislava 1990. Transkripce Z. Zemanová.

11 Ibidem.

12 K tématu podrobněji viz Zemanová, Z.: Come together! *Tvar*, 19, 2008, s. 10–11.

13 Prúdy: *Zvoňte zvonky* [LP]. Opus, Bratislava 1990. Transkripce Z. Zemanová.

14 Ibidem.

že Prúdy na své vůbec první album zařadily píseň o vysloužilé kapele, které „hrajú trauermarš“, projevily sympatickou schopnost udělat si legraci ze sebe sama a pohlédnout na vlastní práci s dávkou odstupu. Odlehčenou atmosféru písně dotváří hudební doprovod, sebeparodicky kombinující rock s dixielandem a prvky smutečního pochodu.

Druhou stranu desky uzavírá text Jána Masaryka *Čierna ruža*, v němž se stejně jako v úvodní *Zvoníte zvonky* vrací pohádkový námět. Tentokrát je to černá růže, která dokáže vysvobodit ze zakletí osamělosti a naplnit touhu po lásce. Aby jí člověk dosáhl, musí však překonat nejednu překážku („tú ružu stráží na blatách / chiméra v sivých záplatách“¹⁵) a o získanou růži se pečlivě starat („potom tú ružu na stôl daj / denne jej vodu vymieňaj“¹⁶), teprve pak se její kouzlo projeví. Metaforicky je zde pojmenována nesamozřejmost a křehkost lásky, nutnost chránit ji i to, že láska může nabývat nezvyklých podob (černá růže), a není ji tudíž vždy snadné najít.

Prekvapivě brzy po vydání alba odešel ze skupiny Marián Varga, baskytarista Fedor Frešo a bubeník Vlado Mallý. Zánikem „klasické“ sestavy Prúdů bylo zároveň završeno i první období, kdy dostal slovenský rockový text možnost plně projevit svou autonomii. Jakkoli dlouho panoval neotřesitelný názor, že angličtina patří k beatu stejně jako italština k opěře, nyní se situace obrátila. Potřeba sdělení v mateřském jazyce přirozeně začala sílit v okamžiku, kdy rocková hudba přestala být pouhou formou zábavy a začala být chápána jako způsob vyjádření pocitů, názorů, protestů... Rock 'n' roll a beat svou podstatou tlumočil myšlenky mladé generace od prvopočátku, avšak teprve s texty, jimž mohli posluchači porozumět a ztotožnit se s nimi, se stal plnohodnotnou komunikační platformou. Prúdy navíc spoluprací s talentovanými mladými básníky ukázaly, že poezie se s beatovým rytmem nevyklučuje, neubírá mu nic z jeho energie a přímosti, ba naopak ji dokáže umocnit.

Porovnáme-li první album Prúdů s produkcí českých, resp. česky zpívajících beatových skupin ve stejném období (tj. např. bez Matadors či Blue Effect, kteří preferovali až do konce 60. let angličtinu), jen s velkými obtížemi nalézáme jeho ekvivalent. Opus *Odyseja* Petra Ulrycha, skupiny Atlantis a Orchestru Gustava Broma (1969) výrazně přesahoval dobová měřítkla kladená na populární hudbu, svou artificálností a monotematickou koncepcí však mířil spíše do oblasti artrocku s prvky folku a onen „bigbít“, o němž Marián Varga mluvil jako o pilíři desky *Zvoníte zvonky*, se tu z větší části vytratil. Podobně bychom mohli charakterizovat i *Město ER* skupiny Framus Five (1970), kde navíc nelze hodnotit dramaturgické řešení alba, poněvadž klíčová je tu jen ústřední dvacetiminutová skladba s textem Josefa Kainara. Originálním zpracováním pohádkových námětů zaujalo posluchače i odbornou veřejnost LP skupiny Rebels *Šípková Růženka* (1968), první z našich koncepčně stavěných alb se zdařilými texty Michaela Prostějovského. Participace velkého tanečního orchestru tu bohužel poněkud rozmělnila rockový zvuk a tím i bezprostřednost sdělení, ani tady proto nelze mluvit o období slovenských *Zvonků*.

Nejbližší se jim tak nakonec zdá být LP *Pták Rosomák* skupiny Olympic (1969). Po hudební stránce je stejně pestré a vnímavé ke všem domácím i zahraničním podnětům, folklórem počínaje a psychedelickou hudbou konče. Paralely lze identifikovat i v oblasti tematické a žánrové – inspirace hippies (píseň *Báječné místo*), apel na lidskou soudržnost (*Everybody*), dylanovský protestsong (*Ikarus blues*), osamělost (*O půlnoci*), pomoci jinotajů skrytá politická a společenská problematika (*Čekám na zázrak*, *Pohřeb své vlastní duše*), recesistická báživost (*Svatojánský*

15 Prúdy: *Zvoníte zvonky* [LP]. Opus, Bratislava 1990. Transkripce Z. Zemanová.

16 Ibidem.

happening, Kamenožrout zelený; u Prúdů *Strašidlo*). I přes veškerou snahu a řadu originálních nápadů zůstávají ale texty Pavla Chrastiny na půli cesty, nedaří se jim pojmenovat zobrazovací skutečnost s básnickou lehkostí a zároveň pregnancí tak, jak to dokázali Boris Filan, Kamil Peteraj či Rudolf Skukálek. Slabá místa *Ptáka Rosomáka* ostatně přiznává i sám Chrastina:

Výsledkem dobrého prodeje [předchozí desky *Želva*, pozn. aut.] byla okamžitá nabídka natočit druhé album. Nebyli jsme na to úplně připraveni, trochu nás to zaskočilo. Tak se stalo, že jsme několik titulů uvařili ve spěchu a doslova z vody. To je důvod, proč má album *Pták Rosomák* v sobě tolik nevyrovnanosti.¹⁷

Jestliže připustíme, že první adekvátní, plnohodnotnou odpověď na *Zvoňte zvonky* se stala až LP *Kuře v hodinách* skupiny Flamengo (1971), znamená to, že úrovní textů a důrazem na celkovou koncepci rockového alba předběhla slovenská scéna českou o několik let. Přirovnání k přelomové LP Beatles *Sergeant Pepper's Lonely Heart's Club Band*, jež se často v hudební publicistice v souvislosti se *Zvonky* objevuje, nezní se znalostí kontextu nakonec nijak zvlášť nadsazeně, i přesto, že Marián Varga v reakci na tuto otázku skromně krčí rameny: „Slovenský Seržant Pepper? Co já vím... Nesporné je jen to, že jsou slovenské.“¹⁸

LITERATURA

Černý, J.: Lepší než Olympic? *Mladý svět*, 20, 1965, s. 12.

Jurík, L. – Šuhajda, D.: *Slovenský bigbít*. Slovart, Bratislava 2008.

Kubišová, M.: *Songy a balady* [LP]. Supraphon, Praha 1969. Transkripce Z. Zemanová

Opekar, A.: Čestina versus angličtina. In: Vlasák, V. (ed.): *Československá rocková poezie*, Nakladatelství XYZ, Praha 2010.

Prúdy: *Zvoňte zvonky* [LP]. Opus, Bratislava 1990. Transkripce Z. Zemanová.

Riedel, J.: *Kritik bez konzervatoře. Rozhovor s Jiřím Černým*. Galen, Praha 2007.

Uličný, P.: *Marián Varga. O cestách, které nevedou do Říma*. Slovart, Bratislava 2004.

Zemanová, Z.: Come together! *Tvar*, 19, 2008, s. 10–11.

Zemanová, Z.: Počátky a vrcholy českého beatového textu. *Bohemica Olomucensia*, 1, 2009, s. 76–82

17 Chrastina, P.: *Olympic chvíli po ránu a zase znovu spolu*. Laguna, Praha 1994, s. 102.

18 Uličný, P.: *Marián Varga. O cestách, které nevedou do Říma*. Slovart, Bratislava 2004, s. 36.

RECENZE
(ČESKO-SLOVENSKÉ
LITERÁRNĚVĚDNÉ
KONFRONTACE)

MALÁ BILANCE ČESKO-SLOVENSKÝCH (LITERÁRNĚVĚDNÝCH) KONFRONTACÍ

LUBOMÍR MACHALA

Vzájemné kontakty mezi českou a slovenskou kulturou, popřípadě vědou mají hodně dlouhou tradici. Přibližně stejnou dobu se na obou stranách řeky Moravy přemýšlí, je-li toto stýkání či ovlivňování v něčem zvláštnější, nežli jsou třeba obdobné vazby s jinými sousedy, tedy například styky česko-polské, respektive slovensko-polské atp. Odpovědi víceméně odpovídají dobovým politickým poměrům a zájmům, přesněji tomu, co za národní zájmy vydávají aktuální politické reprezentace. Ovšem bez ohledu na tyto mnohdy omezeně užitelné přístupy funguje těsná jazyková blízkost češtiny a slovenštiny – Slováci a Češi si rozumějí lépe nežli například Bretonci a Gaskoňci, sdílející francouzskou státní správu, či Sasové a Bavoři, spoluvytvářející Německo. Z logiky věci se pak tato jazyková přístupnost projevuje nejintenzivněji ve slovesném umění a jeho odborné reflexi.

Jedním z konkrétních projevů česko-slovenské vzájemnosti, ale i svěbytnosti se v roce 2002 staly Česko-slovenské (literárněvědné) konfrontace. Jejich zrod podnítili tehdejší ředitel Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky v Praze Pavel Janoušek a ředitelka bratislavského Ústavu slovenské literatury Slovenské akademie věd Jelena Paštětová. Realizátory záměru se stali Tomáš Kubiček a Vladimír Barborík, kteří nemohli pro premiérové konání akce zvolit místo příhodnější než Luhačovice, tedy město, které je pro česko-slovenské střetávání a setkávání vskutku emblematické. Nutno podotknout, že byla dohodnuta také inspirativní a přínosná koncepce: ke kritickému posouzení si česká a slovenská strana vybraly z aktuální nabídky jedno dílo básnické, prozaické a literárněvědné, které se v domácím kontextu dočkalo výraznějšího ohlasu. Ten pak byl prověřen dvěma až třemi reflexemi od sousedů. Česko-slovenské konfrontace tak byly zmnoženy střetáváním individuálních badatelských názorů.

Poprvé se diskutovalo nad knihami Miloše Urbana *Sedmikostelí*, Petera Pišťanka *Mladý Důň*, Ivana M. Jirouse *Magorova vanitas*, Jána Ondruše *Prehltanie vlasu*, Daniely Hodrové a kol. *Na okraji chaosu: poetika literárního díla 20. století* a Petra Zajace *Pulzovanie literatúry*. Při druhém setkání v Budmericích (2003) byla pozornost účastníků věnována *Silnému pocitu čistoty* Michala Hvoreckého, *Želarám a Jozově Hanuli* Květy Legátové, *Cvičné pitvě* Petra Maczovského, básnické sbírce Petra Hrušky *Vždycky se ty dveře zavíraly* a Trávníčkově literárněvědné rozpravě *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy*.¹

1 V dalších letech CS konfrontace proběhly v Lednici (2004 – Ota Filip: *Sousedé a ti ostatní*, Marek Vadas *Prečo se smrťka smeje*, Miloslav Topinka *Trhlina*, Mária Ferenčuhov *Skryté titulky*, Miroslav Červenka *Fikční světy lyriky*, Tomáš Horváth *Rétorika historie*), Starém Smokovci (2005 – Jan Balabán *Možná že odcházíme*, Mária Kopcsay *Stratené roky*, Viola Fischerová *Matečná samota*, Nóra Ružičková *Bezťvárie*, Pavel Janáček *Literární brak*). Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951, Oskár Čepan *Literárnoteoretické state*. Výber z diela Oskára Čepana 4),

V září 2010 CS konfrontace dospěly do Olomouce, s níž se účastníci akce mohli seznámit kromě běžné pouliční perspektivy též z perspektivy undergroundové (prohlídka olomouckého podzemí), ptačí (vyhlídka z věže chrámu sv. Mořice) a vodní (raftová projížďka po Mlýnském potoce). Nejdůležitější ovšem bylo samozřejmě jednání, které probíhalo 15.–17. 9. jednak v Pensionu u sv. Jakuba, jednak v prostorách katedry bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého. Věnováno bylo prózám Antonína Bajají *Na krásné modré Dřevnici* a Jána Roznera *Sedem dní do pobrehu*, básnickým sbírkám Pavla Ctibora *Silentbloky* a Rudolfa Juročka *Smrekový les* a rovněž literárněvědným pracím autorského kolektivu vedeného Vladimírem Papouškem *Dějiny nové moderny* a Jaroslava Šranka *Nesamozřejmá poézia*.

Príspevky z předchozích setkání byly publikovány porůznu a nikdy pospolu, jak zazněly na akci samotné. Tím se ovšem vytrácelo jedno z výše akcentovaných specifík CS konfrontací, a sice souběžné střetávání více pohledů na jedno dílo, které bývá základem interpretační a hodnotové fixace slovesného artefaktu. Proto jsme velmi usilovali, aby referáty z olomouckých CS konfrontací vyšly kompletně v našem časopise. Tento zdánlivě jednoduchý záměr byl ale naplňován nečekaně složitě a nakonec ani není realizován v úplnosti, protože reflexi Bajajova románu, přednesenou Ivanou Taraněnkovou, se nám nepodařilo získat. Nicméně doufáme, že i shromážděný konvolut dostatečně prezentuje onu názorovou multiperspektivitu, jejíž obnovení patří k zásadním přínosům polistopadové doby, a to jak v kontextu literatury české, tak i slovenské.

Kunštátě (2006 – Jiří Hájíček *Selský baroko*, Pavel Vilikovský *Čarovný papagáj a iné gýče*, Ivan Wernisch *Hlava na stole*, Peter Milčák *Prípravná čiara 57 / Preparation line 57*, Jiří Opelík *Holanovské nápovědy*, Fedor Matejov *Lektúry*), Štúrově (2007 – Jan Novák *Děda*, Monika Kompaníková *Biele miesta*, Inka Machulková *Neúplný čas mokré trávy*, Ivan Štrpka *Tichá ruka. Desiat' elégií*, Igor Hájek *Prokletá i požehnaná. Eseje o literatúre*, Marcela Mikulová *Tajovského obrodenecká moderna*), Ostravě (2008 – Lubomír Martínek *Olej do ohně*, Stanislav Rakús *Excentrická univerzita*, Lubor Kasal *Orangutan v továrne*, Ján Štrasser *Staré železo*, Vladimír Papoušek *Gravitace avantgard. Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*, Peter Darovec *Pavel Vilikovský*), Trnavě (2009 – Tereza Boučková *Rok kobouta*, Jana Juráňová *Žila som s Hviezdoslavom*, Bohumila Grögerová *Rukopis*, Katarína Kuchelová *Malé veľké mesto*, Pavel Janoušek *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura*, René Bílik *Historický žáner v slovenskej próze*).

BELETRIZOVANÁ PAMÄŤ (ANTONÍN BAJAJA: NA KRÁSNÉ MODRÉ DŘEVNICI)

VLADIMÍR BARBORÍK

*Drahá Jeanne,
zas mě napadlo, že udělám – tentokrát definitivně – pořádek ve starých věcech. V těch krabicích
a šuplicích. Popřípadě v mozku, kde se to čím dál víc schyluje k minulosti.*

Prvé vety románu Antonína Bajaju nám ešte skôr, než sa dozvieme čokoľvek o postavách, ich príbehu a jeho čase (miesto signalizuje už názov) prezradia niečo o kompozičnej výstuži diela i situácii rozprávania: kapitoly sú rámcované ako listy sestry a pisateľ-rozprávač, ktorému sa „schyluje k minulosti“, robí si poriadok „v mozgu“ – teda spomína.

Bajajova kniha je románom pamäti. Jej usporiadanie rešpektuje nepravidelnosť, ruptúrnosť i náhodnosť pamäťovej práce. Skladajú sa tu útržky minulého, tak ako sa zachovali v aktuálnom vedomí rozprávača, ale aj v jeho predchádzajúcich literárnych pokusoch, v poviedkach, črtách i v konceptoch k nim. *Na krásné modré Dřevnici* je tak románom dvoch temporálnych vymedzení, pričom každý z časov prináša vlastnú tému. Obe sa v diele rovnocenne prelínajú a navzájom kooperujú. Šťasti je román rozprávaním o definitívnej minulosti, v sebe uzavretej a hneď dvakrát oddelenej od prítomnosti spomínania. Časový „rez“ jednak rešpektuje individuálno-vývinovú zákonitosť, podľa ktorej sa takmer každému detstvo raz navždy „stráti“ a oddelí od zvyšku života. Takýto prirodzený prerýv však má v prípade Bajajovho rozprávača aj svoju dejinno-spoločenskú dimenziu. Sprevádzala ho radikálna historická zmena, ktorá v druhej polovici 40. a na začiatku 50. rokov postihla svet spomienky. Postihla tak, že ho zničila. Druhým časom, ktorý si generuje vlastnú tematickú líniu, je prítomnosť obklopujúca rozprávača v okamihu spomínania, pričom témou tu nie je iba táto aktuálna situovanosť, ale aj samotný proces rozpamätávania sa ako podujatie neisté, bez záruky, že poskytne spoľahlivý výsledok zodpovedajúci vynaloženej námahe. (Pre úplnosť možno spomenúť ešte jedno časové vymedzenie, súčasnosť najsúčasnejšiu, explicitne vymedzenú „letným slnovratom“ 2009, v ktorej je rokmi nazhromaždený spomienkový materiál redigovaný a skompletizovaný do knižnej podoby.)

Ako každý pamäťový výkon osciluje aj tento román medzi privátnym, jedinečným a jeho jazykovou, teda nadosobnou a u Bajaju aj silne literarizovanou artikuláciou. Jedinečný je obsah spomienok, nadosobné zasa ich jazykové stvárnenie: to je však určujúce pre takú podobu diela, ktorá by mala mať schopnosť urobiť individuálne významovo platným aj pre iných. Ako teda Bajajov románový svet vyzerá, ako je v ňom reflektovaný samotný akt rozpomínania a ako sa táto reflexia „podpísala“ na jeho výslednej podobe?

Svet minulosti, teda pred katastrofou a čiastočne aj v jej priebehu, je stvárný v modálite akejsi retro idyly – trochu fraška, trochu biedermeier –, v paradoxnom protiklade k mo-

dernizačnej dynamike literárneho priestoru, ktorým je Zlín, ale aj k okázalému americkému selfmademanstvu niektorých postáv: vyberané jedlá (napr. podľa receptu p. prezidentovej Benešovej), meštiansky luxus v bývaní a obliekaní, miestna smotánka na nekonečných posedeniach v prívetivom bezčase, dámy a páni a služobníctvo (sem tam šľachta), pitoreskné figúrky pletúce s milou nešikovnosťou v jednej vete niekoľko jazykov – jedným slovom selanka, ktorú iba občas pokazia dospelým nezbedné deti... Tento svet je odvodený, druhotný, generovaný skôr literárnymi vzorcami než tlakom nezameniteľnej osobnej minulosti. Spoznávame ho ako známy, má už v literatúre aj v iných typoch zobrazenia svoje evidenčné číslo. Dostáva sa tak do rozporu s jedinečnosťou, ktorú zvyčajne sugerujú pamäťové žánre. Aj keby celé to prázdne, makaronizmami povypchávané trkotanie o jedlách, klobúkoch a róbach malo byť chápané ako forma vzdoru voči pofebruárovým pomerom, v usporiadaní diela ostáva retardujúcim, neúmerne extenzívnym a málo intenzívnym prvkom: je toho moc. (Ak len autor nechcel rafinovane ironicky povedať, že väčšina z jeho postáv po februári 1948 dostala to, čo jej už dávno patrilo.) Moc, teda priveľa, najmä ak porovnáme takéto stvárnenie detstva s „dospelou“ časťou života rozprávača, ktorú zachycujú niektoré z vložených fragmentov: spomienky na v podstate vnútenú prácu v poľnohospodárstve sú omnoho výraznejšie, krajovo kontúrovaný jazyk postáv samozrejmější, atmosféra – napriek všetkej strohej nevľúdnosti a drsnosti iného, vidieckeho sveta – živšia (viď vložené fragmenty od s. 199). Popri týchto pasážach pôsobí „detská“ línia knihy umelo, kaširovane, akoby rozprávač svoje najmladšie roky ani neprežil, iba o nich niekde počúval alebo čítal.

Román Antonína Bajaju nie je celistvý. Šťasti ide o zámer, veď kolážový princíp jeho výstavby, v ktorom sú do základnej epistolárnej formy „vstrihnuté“ fejtónové glosy aktuálneho diania, prerozprávania filmu, dávnejšie i novšie literárne pokusy alebo ich fragmenty, ako aj rozprávačove komentáre k nim, to všetko sa vedome približuje spomínaniu: nesústavnému a pretržitému. Akceptovateľná fragmentárnosť – v zmysle vedomého postupu – však prerastá do rozbitosti: dielo je síce otvorené, ale hodnotovo nevyrovnané, vzbudzuje rešpekt a zároveň unavuje. Čo je dôvodom takejto ambivalencie?

Na záložke sa o románe hovorí ako o „moravskom *Amarcorder*“. Takúto na prvý pohľad propagačnú charakteristiku by sme mohli pokojne vynechať, má však oporu v knihe samotnej. Ako sa ukáže v druhej polovici textu, priznaným inšpiračným východiskom rozprávania je skutočne spomenutý film. Nejde iba o impulz, ktorý odštartuje vlastné spomienky, *Amarcord* poskytuje románu aj určitú mustru, ktorá rozpomätávanie organizuje. Nejde o šťastnú voľbu. Zmyslová nasýtenosť Felliniho diela je spätá s inou modalitou prežívania a iným temperamentom, než sú tie, ktorými disponuje Bajajov rozprávač. V snahe priblížiť sa atmosfére filmu hromadí – najmä v „detských“ sekvenciách – veci i ľudí, interiéry a exteriéry, no výsledný efekt má bližšie v muzeálnej enumerácii než k životnej plnosti. Postavy vyplňajúce prvé roky rozprávačovho života (starí rodičia, tety, zahraničné príbuzenstvo, učiteľka jazykov, všetky tie „paní doktorové“ a „paní lékárníkové“ a ďalší príslušníci mestskej honorácie...) pripomínajú viac figúrky, literárne už domestikované typy, ako charaktery. Výnimkou sú rodičia, najmä tlmene, neokázalo podaný otec, disponujúci veľkou mierou vnútornej noblesy. Rozprávač je presvedčivý na miestach, kde vyjadruje sklúčenosť a znechutenie z toho, čo prišlo, pocity zmaru zo zániku ďalšieho zo „svetov včerajška“. Kde však chce tento svet evokovať v jeho plnosti, znovu stvoriť ako jedinečný, svoj, tam prevažuje klišé. Obsah *Amarcordu* zdĺhavo prerozpráva rovnakými slovami, ktorými si inde pripomína povojnový Zlín. Ako model sprostredkovania, kód, v ktorom spracúva svoje spomienky a ktorý sa tak stáva kódom vnímania, využíva to, čo už

bolo použité niekým iným pre iný svet. Tento postup narúša ilúziu pôvodnosti, Zlín si môžeme zameniť s Rimini a naopak, pričom obe mestá sa napokon rozpustia v akejsi kultúrnej univerzálnej predstave z času vytrhnutej provinčnej idyly, ktorú navždy pochovala nepriazeň dejín. Spomienky tak strácajú to podstatné – silu jedinečnosti, ktorá nám presvedčivo dokáže povedať: to bolo, vtedy a tam. Ak to však mohlo byť aj hocikde inde a inokedy, akoby to ani nebolo.

Voľba základnej „tóniny“, ktorú autor, inšpirovaný Fellinim, zvolil pre svoj opus, nebola šťastná. Neveľmi ladí s Bajajovým rozprávačským naturelom. Ten má, ak možno usudzovať podľa vydarenejších pasáží románu, skôr neidylickú, deziluzívnu podobu a viac sa uplatní na spoločenskom margu a v tragicky vypätých situáciách než v exkluzívnom meštianskom strede. Jednou z najsilnejších v knihe je scéna, v ktorej dieťa vyvlastneného a uväzneného otca musí so spolužiakmi začiatkom 50. rokov absolvovať propagačnú výstavu, ktorá predvádza, čo si „buržoázia“ vykorisťovaním nakradla a nadobudla: nebyť neokázalo statočného učiteľa, musel by sa pozerieť na veci, ktoré ešte nedávno tvorili súčasť jeho domova. Takýchto drsnejších výjavov je v knihe viac, patria k tomu lepšiemu, ale neprevládajú a neprekryjú farbotlačový základ diela.

Bajajova podoba pamäti je silne literarizovaná. Vedomie vlastnej (a aj pre čitateľa nepochybnnej) spisovateľskej kompetencie je na ceste k minulosti skôr prekážkou než pomocníkom. K detstvu si rozprávač úporne kliesni cestu cez veľký počet žánrových schém i lyrizujúcich digresíí, ktoré uvádza do textu s mimoriadnou inscenačnou vervou, no pri uvažovaní o tom, ako rafinovane, vtipne, duchapľne či frivolne vyjadriť svoju skúsenosť, miestami zabúda na to, čo vlastne chcel povedať. Silný je tam, kde dokáže byť prostý. Ale áno, v dobrom slova zmysle naivnú samozrejmosť detského vnímania po rokoch stratí každý z nás a pripomenúť si ju aspoň sčasti v jej pôvodnej jednoduchosti nie je vôbec ľahké. Ale komplikovanosť takéhoto úsilia som si plne uvedomil až po prečítaní Bajajovho diela.

LITERATURA

Bajaja, A.: *Na krásné modré Dřevnici*. Host, Brno 2009.

VÁŽNE AJ PARODICKY (ANTONÍN BAJAJA: *NA KRÁSNÉ MODRÉ DŘEVNICI*)

KAROL CSIBA

Spomienkový román *Na krásné modré Dřevnici* od českého prozaika Antonína Bajaju vystihujú viaceré tematické vrstvy. Ich pôsobenie stanovuje túžba po autentickejšť, umeleckosti, dokumentárnosti a možno aj knižnej usporiadanosti, čoho výsledkom je viacvrstvový autorský portrét, zložený z naoko malých, ale vnútri imaginatívne prežívaných zlínkových (gottwaldovských) pomerov začínajúcich tesne po vojne. Rozprávanie je preto v zajatí detstva („to detstvo mohlo byť i šťastné, kdyby nespadała železná opona, Zlín se nestal Gottwaldovem a soudruzi nelikvidovali třídního nepřítel¹⁾“), ktorému tvorca vďačí za najpodstatnejšie impulzy, za samotnú „schému“ vlastného prežívania. V ňom sa všetko rozbieha do rozporov, aj vzťah k vlastnému reakcionárskemu pôvodu. Značne mýtizovaná existencia je odrazom podôb a zvrátov komunistického režimu, zároveň je autorskou potrebou spolupodieľať sa na osobnej výpovedi. Zodpovedá sugestívnej správe o vtedajšej nielen duchovnej klíme, miestami je anekdotou o vzťahu ľudí k systému. Zachytáva spoločnosť v stave zvláštnej agónie, ktorú formuje vstup „veľkých“ dejín na scénu. Špeciálnu náladu charakterizujú najprv nenápadné a takmer neviditeľné historické kalamity, neskôr dochádza k prezentácii totalitného sveta.

Próza *Na krásné modré Dřevnici* je osobný text, ktorý vznikol ako výber z listov sestry Jane. Za dramatickými úvahami a existenciálnymi manévrami oživa bizarný príbeh ich spoločného detstva. Oživovanie pamäti však nie je chronologickým súborom udalostí, ale skôr „kľúčom k určovaniu skutočností“. Kľúč neznámená iba „čo“, ale niečo zásadnejšie: „ako“, metódu vnímanosti, štýl videnia sveta, často v sprievode zvláštnej logiky príčin a následkov, s vlastnými zákonmi času a priestoru. Objavuje sa tu sloboda pohybu, predstáv a snov z detských rokov, neskôr ju tvorca rozpúšťa v pocitoch strnulosti a bezmocnosti, najmä keď sa dotýka svojich dospelých zážitkov. Oproti sebe sa preto ocitajú vnútorne slobodný, ktovie nakoľko mýtizovaný detský Zlín a zatuchnutá klíma Gottwaldova. Vnímame tiež stretnutie dvoch rozprávačov v jednej osobe: jeden akoby mal v mýtizovanom dávnoweku detstva nevedomky všetky tromfy a predpoklady v ruke, druhý ich po ťažkých rokoch hľadá. Nachádzanie je zároveň túžbou rozprávať príbehy, a to aj napriek tomu, že niektoré spätne prečítané zápisky nemusia spĺňať nároky, ktoré s nimi dlhé roky spájal. Napriek tomu v nich rezonuje istá láskavosť voči svetu a do určitej miery aj voči vlastným determináciám, alebo – ak chceme – sklonom. Emocionálne prežívanie sa prepaľuje do sympatickej senzibility, ktorá je prológom a zároveň epilógom k jedinečným etickým pravidlám. Ich podobu si formuje prípad od prípadu. Čitateľa zaujme najmä v situáciách, keď nepredpokladá prítomnosť vyššej morálky. Predstieraná ab-

1 Bajaja, Antonín: *Na krásné modré Dřevnici*. Host, Brno 2009, 2. strana obálky.

sencia prirodzeného poriadku sa v týchto momentoch príťažlivo spája s mystickejším prežívaním existencie. Napriek tomu, že sa snaží vyhnúť zjavnej hierarchizácii okolitých javov, obsah jeho katalógu je celkom presne určený. Zanietenosť v ambivalentnom manévrovaní s dobrom a zlom však ohrozuje pevnosť výstavby textu. Permanentný prísun nových situácií stráca spontaneitu a vytvára viacnásobne dešifrovaný kód. Opakovane zdôrazňované vrstvy sú preto na hrane vypovedaného a sémanticky vyčerpaného. Dodajme len, že neprekračujú hranicu nestráviteľných múdrosti, nepredstavujú ani beztvarú hmotu. Tento aspekt zmierňujú najmä expedície do hlbšej minulosti. Na jej pozadí autor upozorňuje na snahu priznať a prekonať životné bolesti, ale zároveň preberá modernú masku, ktorá je príznakom nedôveryhodnosti vlastných zmyslov. Forma spoločenských úloh je prekrytá estetikou odstupe a imagináciou. Na jeho konci stojí autonómny subjekt a prostredníctvom sebareflexie hľadá do rodinného zrkadla.

Zápal podrobne niečo vyrozprávať sa objavuje už v samotnom jazyku: v tvrdohlavom a súčasne disciplinovanom prúde viet, ktorý dôrazne smeruje k vnútornému životu rozprávača a zároveň selektuje podstatné životné zážitky. Tých sa dotýka s akoby drsnou zdvorilosťou, čoho dôkazom sú napríklad obrazy schátraných domov, ošarpaných stien, demaskovanej zaostalosti:

Nasral jsem se. Vzpomněl jsem si na paní katechetku, na její milosrdenství. Nebo na toleranci? Po večeri jsem trojlístku ironicky poděkoval za velkorysost, s níž přehlížejí naše zaostalé životy, protože chápu, jak je jim u nás těžko na příklad bez klimatizace, myček nádobí, přečpaných mrazáků... nakonec jsem si rýpnul otázkou: „Co vám ta Amerika dala, když neumíte jíst vidličkou a nožem?“ trochu jsem to přehnal, cosi mě zaslepilo (závist, stud, bezmoc, méněcennost?).²

Obrazy rozpadu sú však pre autora niečím príťažlivým (nepriamo, rozprávačsky, imagináciou), sú súčasťou detsko-dospelých spomienok a súčasne sa prostredníctvom nich ocitáme v šesťdesiatych rokoch, keď začali jednotlivé texty vznikať. Takýto návrat je výsledkom snahy o nedeformovanú pôvodnosť a rovnako pokusom o nachádzanie štýlu, ako rozprávať naozaj osobne. Na jednej strane písať privátne, denníkovo, na strane druhej pohrávať sa s myšlienkou na jeho zverejnenie. Hlásiť sa výlučne k sebe, i s konkrétnymi odkazmi, napríklad k dôverne známym zlínskym lokalitám, postavám a rodinným udalostiam. Tieto aspekty sú postavené na citových väzbách, ktoré dostávajú vďaka spomienkam konkrétny tvar v čase a priestore. Tento svet vníma autor ako objekt, ktorý ho priťahuje, a preto sa k nemu neustále vracia. Špehovanie je nástrojom poznania všetkého, čo rozprávača obklopuje a k čomu sa týmto spôsobom približuje. Výsledkom je zvláštna dobová fotografia, viac čiernobiela ako farebná, nesúca stopy odchádzajúcej generácie. Jej súčasťou je viacero postáv, ktoré tvoria ústrednú os spomienok. Limitom je glorifikácia, ktorá kazí dojem z ostatných dimenzií čítania.

Výnimkou z tejto palety je trpezlivo zachytená postava otca. Vďaka úspornému narábaniu s rozprávačskými technikami sa nám predstavuje prepracovaný typ mužskej postavy ovplyvnenej tradíciou a zvykmi, ktoré koordinujú autorskú osobnosť a jeho vzťah k životu. Portrét otca vytvorený ako dokumentárny obraz je zhodný s obrazom sveta „vyššej“ zlínskej spoločnosti vymedzenej presne danými pravidlami správania a konania, ako aj normami spoločenského vystupovania. Otec k tomuto svetu vo všetkých ohľadoch patrí, dokonale sa v ňom vyzná, a preto ho pokladá za prirodzené prostredie, v ktorom sa pohybuje s absolútnou istotou. Zosobňuje všadeprítomného sprievodcu v chronológii rozprávačovho života a zároveň protagonistu ci-

2 Bajaja, Antonín: *Na krásné modré Dřevnici*. Host, Brno 2009, s. 232.

telne chýbajúceho. Na niektorých miestach dochádza k prekryvaniu týchto dvoch identít, hoci tento moment je len jemne naznačený. Návrat do detstva znamená pre tvorcu návrat k otcovi, a teda k vlastnému „ja“, k osobným zážitkom a skúsenostiam. Ku kľúčovým situáciám patrí predstava, že oživuje stuhnuté pravdy a namiesto nich verbalizuje konkrétne zážitky. Neza-meriava sa na iba stav vecí, oveľa viac sa zaujíma o priebeh ich vzniku. Ich aktuálny záver je spojený s vrstvami minulosti, ktoré sú symbolicky umiestnené nad otcovým hrobom. Ná-kazlivá „živost“ tejto postavy je základnou hodnotou, ktorá sa pohybuje medzi vypovedaným a zamlčaným. Rozprávač poukazuje na spodné sily a formuluje ich význam. Všetko, čo sa pros-tredníctvom rozprávania dostáva na povrch, má punc kvality: prirodzenosť, nenútenosť, šarm. Vlastnému spôsobu videnia neprekáža zjednocujúci pohľad, ktorý knihe pomáha. Portrét otca je dokumentárnym záberom a zároveň neoznačenou substanciou.

Charakteristiky ostatných postáv sa prelínajú s vykreslením miesta udalostí, sú zasadené do prostredia, v ktorom vynikajú ich typické vlastnosti, zvyky a spôsoby správania. Prítom-nosť matky využíva autor na prezentáciu nehy a ozajstnej lásky a zároveň ju nachádza pri oblasti zaistenia každodenných potrieb. Otca a matku na niekoľkých miestach prozaického diela charakterizuje paralelná činnosť, ktorá sa vyznačuje veľkou mierou podobnosti. Zvláštne postavenie má v tejto súvislosti osobnosť sestry Jany. Jej naratívny význam vychádza z per-manentnej prítomnosti v kontexte príbehov, keďže je dominantným objektom spomínania a zároveň tvorí skrytý dialogický pól rozprávania, ktorému je adresovaný výber z listov. Je formovaná ako paralelná postava prelínajúca sa so subjektívnym pohľadom autobiografického rozprávača. Z viacerých konštatovaní vyplýva, že tematický obraz jej sveta je totožný s cestou, po ktorej sa tvorca vracia do minulosti: „Drahá Jeanne, tys byla hlavně bojovnicí za spravedl-nost. My oba jsme byli bojovníky za spravedlnost. Za spravedlivou spravedlnost. Ach jo, co s tím? Brácha.“³ Podobné zistenia sa v texte pohrávajú s úrovňou spoľahlivosti umožňujúcej poznanie aktuálneho sveta. Ich zmysel nesmeruje k extra závažným úvahám o podstate exis-tencie, ale zostávajú v polohe pozorovateľa „vnútra“, ktoré je v prípade rozprávača prepojené s telom. Jednotlivé listy zhmotňujú čas a ponúkajú reakcie na podoby relatívne príjemného pohľadu na život. So samozrejmosťou sa tu ponúkajú viaceré perspektívy. Patrí k nim radosť z čítania, ktoré súvisí s kompletizáciou dovtedy prežitého. Autor predstavuje najkrikľavejšie rozpory, no nezabúda pritom na funkciu humoristického sprievodcu. Samotné listy preto nie sú kategorickým odkazom k dočasným úľavám vtedajšieho spoločenského úpadku. Citová náklonnosť sa však pod tlakom obmedzení javí ako stav bezvedomia. Vypĺňajú ho obrazy na-pojené na jednotlivé stránky, ktoré sa rozptyľujú do zachytenej krajiny. To, čo rozprávač práve číta, mu na chvíľu ožíva. Občas sa takáto predstava nekontrolovane rozpíja, no väčšinou má plynulý a vyrovnaný profil. Aktuálna autorská intimita vrasť do veľkého počtu listov, vďaka čomu spomienky prechádzajú do momentálneho sveta, do prítomnosti. Rozprávač napriek rozsahu diferencuje medzi slovami, ktorým bežne nevenujeme pozornosť. Ústrednej téme tak poskytuje dostatok súkromia.

Prostredníctvom jeho detailného, no zároveň implicitne skrytého spoznávania sa spomien-ková próza *Na krásné modré Dřevnici* dotýka ľudskej hlúposti a obmedzenosti deformujúcej charakter. Vďaka tragikomickému kľúču ukazuje absurditu života spoločnosti v 50. a 60. ro-koch. Môžeme ju preto čítať ako kroniku. Nemá však objektívny charakter dokumentu, au-torský prístup je síce realistický, ale skutočnosť je vždy filtrovaná autorovou pamäťou, vytvá-

3 Bajaja, Antonín: *Na krásné modré Dřevnici*. Host, Brno 2009, s. 232.

rajúcou obrazy za pomoci imaginácie, ktorá dokáže za banálnymi detailmi všedného života zahliadnuť jeho „neopísateľnú“ esenciu. Vďaka tomu časy minulé evokuje ako „staré dobré“, hoci vie, že pamäť má dar retrospektívnej idealizácie. V najsilnejších momentoch je próza zrkadlom odľahlých kútov a odvrátených strán vecí, ktorých reflexia nie je založená na racionálnej úvahe, ale skôr na snahe pochopiť nedokonalosti a slabosti ľudského života. Slabšie miesta nás, naopak, posúvajú k hraniciam autobiografického žánru a zároveň tesne na hranu čitateľnosti, samozrejme, ak sa nám toto slovo ešte nezhnusilo. Čím sa však odlišuje od bežnej literárnej premávky, je práve to, že je knihou silnou, smiešnou a tvrdou, zároveň roztáhanou a prehnane kontrolovanou. Dá sa teda čítať vážne aj parodicky. Predovšetkým však opakovane.

LITERATURA

Bajaja, A.: *Na krásné modré Dřevnici*. Host, Brno 2009.

DEJINY V POHYBE (PAPOUŠEK, VL. A KOL.: DĚJINY NOVÉ MODERNY. ČESKÁ LITERATURA V LETECH 1905–1923)

DANA HUČKOVÁ

Publikácia *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*, materiálovo bohatá, edične výpravná a už na pohľad zaujímavá kniha, má ambíciu predstaviť dejiny českej literatúry 20. storočia v novom pohľade a na základe nových metodologických východísk, pričom novotu predovšetkým znamená inak ako doteraz. Už v názvoch jednotlivých kapitol sa opakujú pojmy ako tradícia, hľadanie, znovupomenovanie, nové videnie, nový tvar, takže ak sa posledná kapitola v rámci interpretačnej časti nazýva *Reinterpretací tradic k novému tvaru* (jej autorom je Jiří Brabec a týka sa roku 1923), toto slovné spojenie pokojne možno vzťahovať na charakteristiku celého projektu.

Východiskový materiál, s ktorým pracovali už predchádzajúce dejiny českej literatúry, je rovnaký (nejde teda o prehodnotenie doterajšieho kánonu), iný je však deklarovaný prístup k nemu. Nemá ísť o pevný výklad, hierarchický a kanonizačný, ale o výklad vyznačujúci sa otvorenosťou, výklad v neukončenosti a najmä – v pohybe, v toku a v pulzovaní. Nie kategorizácia, ale pozorovanie, stopovanie, zachytávanie premien. Moment pozorovania – ako sústredeného sledovania problematiky so zámerom poznať literatúru v danej dobe – je odkazom na inšpiráciu metódami exaktného výskumu, ktorý stavia na presnosti a na zistených faktoch. Práve pozorovanie a sledovanie vytvára podložie pre konštrukciu príbehu, tzv. „drama jedného roku“, ¹ pričom priradením interpretácií jednotlivých rokov zvolenej periódy do jedného radu sa obsahovo naplní model postupnej synchronie (sledovať a pozorovať, čo sa dialo s literárnymi textami, keď vstupovali do dobového prostredia), hoci aj s otázkou, či sa dá rekonštruovať celistvý príbeh jedného roka napriek početnosti a rôznosti dobových diskurzov. Pozorovanie dejín je vedené so zámerom vytvoriť príbeh – príbeh stopovaný prostredníctvom textov, pričom tento novovzniknutý literárno-historiografický naratív je konštrukčne plne v rukách konkrétneho literárneho historika, autora danej kapitoly: „Konfigurace, výběr materiálových akcentů i způsob utváření syžetu jsou záležitostí volby každého autora.“ ² Písanie dejín literatúry je tu teda pochopené ako suverénny tvorivý akt, čo jednotliví autori v medziach svojho múzického nastavenia aj dosvedčujú (napr. epické rozprávania Jana Wiendla – čo „vraj“ zažívala pani Einsteinová v Prahe v roku 1911, ako introdukcia k vlastnej literárnovednej analýze daného roka).

Podľa slov vedúceho autorského kolektívu je kniha vystavaná na štyroch pilieroch: už uvádzaný model postupnej synchronie, texty zachytávajúce premenu dobového literárneho jazyka a dobovej imaginácie (modelové typy rozprávajúceho „ja“), chronologické a priestorové mapy, metodologická štúdiá. V edičnom výstupe metodológiu objasňuje úvodná časť publikácie *Pa-*

1 Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Academia, Praha 2010, s. 7.

2 Tamtéž, s. 8.

radigmata nové moderny s teoretickými štúdiami Vladimíra Papouška a Josefa Vojvodíka, uvádzaný prvý a druhý pilier spoluvytvárajú interpretačnú časť s označením 1905–1923, chronologické a priestorové mapy zas dostali názov *Mapy polí literárneho a kulturního dění v jednotlivých letech období 1905–1923* a tvoria obsahlu materiálovú prílohu knihy, svojím spôsobom istú kultúrnu encyklopédiu, v rozsahu až jednej tretiny celého vydania (hoci aj s upozornením na umelosť, približnosť a nutnú selektívnosť pri zostavovaní predmetných súpisov).

Predložené *Dějiny nové moderny* zároveň nemajú byť variantom už jestvujúcich tradičných chronologicky poňatých dejín (hoci aj metodologicky odlišných – z hľadiska koncepcie národných, pozitivistických, duchovedných, formalistických), ani sa nemajú primárne zakladať na všeobecných dejinách. Namiesto hľadania tradície a nacionálnej identity sa autori podujali stopovať príznaky estetickej novosti a rôznosti, a to v ich početných vzájomných konfiguráciách. Východiskom ich prístupu je už spomínaný moment pozorovania („Spíše tu pozorujeme řadu nejružnějších výměn i pokusů o diferenciaci [...]“³) a následný pokus prepojiť texty čo najužšie s dobou ich vzniku, s dobovou atmosférou. Vybrané texty a javy sú pozorované vo vnútrotextových, medzitextových a interdisciplinárnych väzbách, kontextoch a súvislostiach, a tak je vytváraný viacrozmerný obraz doby. Tento postup je základom úvodných tabuľkových prehľadov *Plocha času* i záverečných zoznamov *Mapy polí literárneho a kulturního dění v jednotlivých letech období 1905–1923*, v samotných interpretáciách až natoľko badateľný nie je. Interpretácie rokov sú profesionálne štandardné výkony, niekedy viac, inokedy menej presvedčivé literárnovedné analýzy, zjavne predpokladajúce znalosť problematiky a orientáciu v nej. Jednotliví autori v nich uvažujú o celom komplexe dobových ideí, pojmov, estetických kategórií, ktoré uvádzajú do sietí vzťahov a súvislostí, často však aj napriek proklamovanej novosti pomerne tradične, klasicky až konvenčne.

Na literatúru a širšie na umenie sledovaného obdobia (1905–1923) autori vzťahujú pojem nová moderna, hoci súbežne používajú aj označenie moderna a raná avantgarda 10. a 20. rokov 20. storočia, resp. umelecká moderna a avantgarda 10. rokov,⁴ alebo ešte inak symbolistická a posymbolistická moderna prvého desaťročia 20. storočia, staršia moderna, prvá vlna moderny 90. rokov 19. storočia, predvojnová moderna,⁵ povojnová avantgarda, či moderna a historická avantgarda (rané počiatky historickej avantgardy v prvom desaťročí 20. storočia).⁶ Vzhľadom na toto voľné narábanie s pojmom „moderna“ má potom nový pojem „nová moderna“ najmä diferenciatívnu funkciu, a to predovšetkým pre samotný autorský kolektív (východiskový koncept novosti). Nová moderna je predstavená ako „typ paradigmatu, který se ustavuje ve sledované periodě“,⁷ ako prejav nového jazyka, pričom literárna paradigma je prezentovaná ako istý spôsob videnia skutočnosti. Moderna z polovice prvého desaťročia 20. storočia je tu radikálne odlišená od moderny konca 19. storočia (symbolistická moderna, zástupne reprezentovaná Manifestom českej moderny), pričom za jej základné charakteristiky platia heterogenita, simultánnosť a inovácia – alebo povedané inými slovami: ambivalentnosť, paralelnosť/súbežnosť, aktuálnosť. Práve na základe týchto vlastností potom autorský kolektív dospieva k presvedčeniu, že z dôvodu uvedenej „paralelní koexistence a působení literárních a uměleckých skupin, škol, programů a jejich ‚generací“ po roku 1900 je nemožné „tyto současně probíhající

3 Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Academia, Praha 2010, s. 8.

4 Tamtéž, s. 59.

5 Tamtéž, s. 65.

6 Tamtéž, s. 61.

7 Tamtéž, s. 8.

vývojové proudy a línie popsať jako proces a diachronní řadu“,⁸ takže do popředí sa dostávají sondy a rezy, pokusy o odhalenia vrstiev, ktoré ukážu a ďalej potvrdia konštatovanú synchronnosť a rozbiehavosť. Na inom mieste, v metodologickom expozé k záverečným mapám, je toto potlačenie kategórie imanentného vývinu a lineárneho časového plynutia od „starého“ k „novému“ prezentované už ako metodologická propozícia celého projektu.⁹

Dějiny nové moderny sú konštrukt, pričom ich konštrukčný charakter autori priznávajú hneď v úvode. Vykonštruovaný pojem novej moderny dopĺňa myšlienková konštrukcia o uchopení kontinuity prostredníctvom jej konvenčného rozdelenia na jednotlivé roky, ktoré sú k sebe mechanicky priradené, a konštrukcia sietí vzťahových súvislostí. Tu vzbudzuje najväčšie otázky práve výber faktov vytvárajúcich obraz na ploche času, ktorá sa najmä v kolónke *Udalosti historické a politické* mení na načisto nereprezentatívny, subjektívny katalóg podivuhodne až bizarne vybraných javov, ktoré by pokojne mohli byť nahradené inými, rovnako náhodnými či subjektívnymi. Jeden príklad: v tabuľke *Plocha času* v kolónke *Zabranitní umění a myšlení* sa v rokoch 1910, 1911, 1912 opakovanne uvádza srbský autor Ivo Vojnović s tromi svojimi dielami, no v celom nasledujúcom texte o ňom už niet ani slova, jeho meno dokonca nie je ani v záverečnom registri, iba v záverečných mapách sa opätovne uvádzajú už spomenuté diela v časti 1.2 *Překlady do češtiny*. Vojnovičov iniciačný vplyv na českú kultúru či české prostredie tak ostáva pre nezainteresovaného čitateľa neobjasnený, bez vysvetlenia či zdôvodnenia aktuálnej dobovej popularity.

Iný problém predstavuje napr. miera vzťahov dôležitých pre výklad literatúry (niekde mimoliterárne javy akoby boli v prevahe, napr. akcent na oblasť fyziky v roku 1922),¹⁰ alebo uvádzanie historických faktov a ich transformácia na literárnu tému, čo sa označuje ako prenikanie iných typov dejinných sociálnych väzieb do literárnej reči. Bitka pri Zborove na Ukrajine je tu vo výklade roku 1917 predstavená ako jeden z pilierov integrujúcej mytológie ešte len budúceho Československa, ako udalosť nabitá veľkým univerzalizujúcim príbehom,¹¹ ako podklad legionárskeho mýtu,¹² teda všetko udalostí mladšieho dáta. O niekoľko strán ďalej, v rámci tej istej kapitoly, síce sám autor (Vladimír Papoušek) upozorňuje na fakt, že takéto novo sa rodiace integrujúce príbehy (okrem Zborova napr. ruská októbrová revolúcia) boli v sledovanom roku ešte „príliš mladé na to, aby v roce 1917 přinesly konkrétní literární výsledky“,¹³ napriek tomu ale podáva chronológiu literárneho spracovania zborovskej témy (1918, 1920, 1928), či cez príklad Marie Majerovej odkazuje na neskorší mýtus ruskej revolúcie: „jedna z autorek (M. Majerová), která se v budoucnu stane propagátorem mýtu ruské revoluce, vydává aktuálně knihu pohádek českých spisovatelů...“¹⁴ Aj na týchto malých príkladoch sa ukazuje problematickosť prísneho a presne (či skôr mechanicky) stanoveného časového členenia: aktuálna dobová udalosť zo všeobecných (vojenských, politických) dejín sa stala predmetom literárneho spracovania neskôr, čo však výklad v rámci vybraného roka anticipuje. Literárny historik pra-

8 Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Academia, Praha 2010, s. 60.

9 Tamtéž, s. 397.

10 Broučková, Veronika: Mosty a opojení. In: Papoušek, V. a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Academia, Praha 2010, s. 366–384.

11 Papoušek, Vladimír: Ze života umělce. In: Týž a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Academia, Praha 2010, s. 286.

12 Tamtéž, s. 292.

13 Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Academia, Praha 2010, s. 297.

14 Tamtéž, s. 297.

cuje s faktami, ktorých súvislosť so sledovaným rokom pozná až zo svojej časovej situovanosti, vkladá ich do svojho výkladu, čím zvolenú časovú hranicu jedného roka prirodzene prestupuje.

Autorský kolektív vedený Vladimírom Papouškom sa v prvom rade snaží o kontextovosť: keď číta literárne texty, uvažuje nielen o literárnohistorických súvislostiach, ale o súvislostiach v čo najširšom slova zmysle. Toto úsilie o zasadenie do širšieho kontextu možno čítať v dvoch kódoch: ako snahu o priznanie „vyššieho“ statusu českej literatúry – povedané slovami V. Papouška – vyčleniť „českú literaturu z xenofobní uzavřenosti a provinciální lokálnosti“,¹⁵ ale súčasne – pre prítomný dôraz na euroamerický priestor a transatlantický kontext – ako konvertibilnú menu pre samotných tvorcov projektu a ich zapojenie do aktuálnej globalizovanej anglo-americkej literárnovednej prevádzky (aj s využitím adekvátnej terminológie, napr. tej „areálovej“: areál jazyka, areál neliterárnej reči). A hoci autori deklarovali odklon od povrchných sumarizácií a vágnych generalizácií, ktoré sú podľa nich príznačné pre iné projekty dejín, sami sa im celkom prirodzene a aj zodpovedajúco takému komplexnému žánru, ako sú dejiny, nevyhli.

Dějiny nové moderny sú ambiciózný a vydavateľsky výpravný projekt narábajúci s pomerne mechanickou schémou konštru, v princípe odmietajúci chronológiu a linearitu, ktorým sa však nemôžu celkom vyhnúť. Ich nákladný aparát potom ponúka len jednu z ďalších verzií možného výkladu istej vybranej epochy – dejiny necelého dvadsaťročia na začiatku 20. storočia. V jednotlivostiach síce prinášajú – a to je aj ich nesporný prínos – množstvo impulzov, zaujímavých formulácií a postrehov, no výsledne nie sú dejinami, hoci sa tak nazývajú... Nie sú ani súhrnom, ani opisom vývinu, len jednotlivými sondami mechanicky zvolených rokov. Keďže už v zásade nemalo ísť o ustálujúce dejiny, aj konečný tvar má viac podobu otvoreného prieskumu stále provokujúceho literárnohistorického terénu.

LITERATURA

Papoušek, V. a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Academia, Praha 2010.

15 Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Academia, Praha 2010, s. 8.

POZNÁMKY K MOŽNOSTIAM LITERÁRNYCH DEJÍN

VLADIMÍR BARBORÍK

Predhovor vedúceho redaktora *Dějiny nové moderny* VI. Papoušek otvára deklarácia: „Autoři této knihy mají ambici nazývat ji literárními dějinami“¹ a uzatvára otázka: „... jaké jsou možnosti psaní dějin literatury?“² Čitateľ teda hneď na začiatku publikácie stojí pred dvoma otázkami: do akej miery sa naplnila ambícia autorov, teda či ich dielo možno nazvať literárnymi dejinami, a aké možnosti – pokiaľ ide o literárne dejepisectvo – nám práca otvára?

Ak uvažujeme o literárnych dejinách v širokom a veľmi všeobecnom zmysle, teda ako o konštrukcii a artikulácii predpokladaného minulého, špecificky vymedzeného diania na základe materiálu, ktorý k tomuto daniu v rámci zvolenej špecifikácie (v tomto prípade pôjde o literatúru) odkazuje, potom *Dějiny nové moderny* literárnymi dejinami nepochybne sú. Rovnako, ako každá práca, ktorá reflektuje literatúru v minulostnej hypostáze. Minulé možno konštruovať rôzne: literárne dejiny – v užšom, tradičnom vymedzení – sú tak iba jednou z možných konkrétnych uvedenej konštrukcie, jedným z viacerých žánrov literárnej historiografie, pre ktorý sú charakteristické *syntetizujúce* ambície v rámci zvoleného obdobia alebo vymedzeného celku, napr. celku národnej literatúry. Takáto syntéza chce byť reprezentáciou celku. Nemôže mať však podobu jeho úplnej materiálnej reprodukcie (byť mapou v mierke 1:1), prakticky je možná iba prostredníctvom redukovúceho modelu, konštruovaného v intenciách zjednocujúceho zmyslu, pre ktorý sa jeho tvorcovia rozhodli. Zmysel, pripísaný celku (z neho odvodený – konštruovaný – predpokladaný), sa preveruje v jeho prístupných častiach a jeho prítomnosť v nich (miera schopnosti častí zvolenú podobu zmyslu „emanovať“) sa stáva kritériom pre ich výber a ďalšie „modelové“ spracovanie. V praxi však väčšinou ide o reprezentáciu, ktorá pri výbere a spracovaní materiálu berie do úvahy viacero zreteľov: „zjednocujúci zmysel“, pripisovaný celku, sa utvára v konkrétnom prítomnom čase artikulácie a zároveň sa pomeriava – v rôznej miere konfrontačne alebo afirmatívne – s prácou predchodcov. Každé dejiny sú aj dejinami dejín – aspoň implicitne.

V úvode deklarovaná ambícia autorov nazývať svoju publikáciu „literárnymi dejinami“ sa tak pravdepodobne vzťahuje k žánru dejín, založenému na syntetickom prístupe. Nechcú ho zopakovať v tradičnej podobe, ale priniesť k nemu alternatívu. Publikácia tak vznikala na určitom kontrastnom pozadí, okrem „ako“ má aj svoje „ako nie“: o tom je reč už v úvodnom slove a v nasledujúcej metodologickej prologomene *Metoda pozorování dějin a její souvislosti*: „Chtěli jsme, [...] aby čtenář našel dost materiálu k případné vlastní konstrukci – a především – k tvorbě vlastních otázek“,³ [...] „není úkolem naší konstrukce být kronikářským svo-

1 Papoušek, VI. a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Academia, Praha 2010, s. 7.

2 Tamtéž, s. 9.

3 Tamtéž, s. 9.

dem všeho, co bylo v dané době napsáno. Není mystickou pamětí národa, doby, literatury.“⁴; „Výsledek by tedy měl přinést otevřenou síť [...], kterou čtenář může číst [...], aniž bude přesvědčován o nějaké definitivní dějinné pravdě.“⁵ Okrem vymedzenia sa voči inej, povedzme tradičnejšej podobe literárnej historiografie si tak publikácia „generuje“ svojho čitateľa, ktorý už nebude manipulovaný („presvedčovaný o nejakej pravde“), ale z materiálu si zostaví „vlastnú konštrukciu“ a vlastné otázky. K tejto predstave modelového percipienta sa v závere nakrátko ešte vrátim, teraz sa však budem venovať tomu, čo sa mu ako „materiál k vlastnej konštrukcii“ ponúka.

Zjednocujúcim pojmovým úbežníkom kolektívnej práce je pojem „novej moderny“, ktorá má byť predpokladanou dominantou zvoleného obdobia. Vybraný objem minulého historického času je členený na jednotlivé roky, každému je venovaná samostatná kapitola (štúdia), vypracovaná jedným autorom. Chronologicky zoradený súbor týchto štúdií tvorí jadro publikácie. Jej súčasťou sú okrem už spomenutých a citovaných vstupných metodologických (meta-dejinných) textov dve všeobecnejšie obrysové štúdie, vymedzujúce zvolené obdobie v koncepcnom kľúči moderny a druhej moderny od Vl. Papouška (*Paradigma nové moderny – proměny literárních diskurzů v letech 1905–1923*) a Josefa Vojvodíka (*První dvacetiletí aneb fyziognomie moderny mezi tradicí a inovací, nevědomím a „přísnou vědou“, entuziasmem a uměním extrémů*), a napokon dva „priestorové“ rozvrhy minulostného materiálu (*Plocha času a Mapy polí literárního a kulturního dění v jednotlivých letech období 1905–1923*), kombinujúce výber udalostí z jednotlivých rokov s výberovou bibliografiou.

CELOK – ČASTI

Problémom každej kolektívnej práce je koordinácia individuálnych príspevkov do celku, ktorý bude predstavovať niečo viac než iba mechanický súčet častí. Je to otázka vzájomného vzťahu, tu napríklad vzťahu „servisných“ textov k centrálnej časti, pod ktorou rozumiem devätnásť štúdií o devätnástich zvolených rokoch, ale aj vzájomného vzťahu jednotlivých štúdií: inak povedané, ide o to, či sa podarilo prekročiť formálne vymedzený rámec a či sú tieto texty spojené aj niečím iným než postupnosťou rokov. Väčšinou sú samostatné a uzavreté, bolo by možné ich publikovať aj v inom kontexte. Do určitej miery sa podobajú zvoleným postupom tým, že si ako východisko práce vytýčia dominantu toho ktorého roku, s ktorou potom ďalej materiálovo a interpretačne pracujú (v zaujímavej štúdii Libuše Heczkovej 1905 – *Ornamenty revoluce* je tak pozornosť sústredená na dve špecifické témy, ktorými sú kultúrna Morava a rozvoj ženského hnutia). Inak sa jednotlivé príspevky líšia – už aj tým, do akej miery je pre nich ohraničenie rokom záväzné (napr. J. Brabec sa vo svojich textoch, z hľadiska prístupu najtradičnejších, interdisciplinárne zdržanlivých a pokiaľ ide o výsledný tvar najzaujímavejších, nedá zväzovať rámcom roka, je to pre neho iba orientačné východisko), ale aj tým, či dodržiavajú proklamované metodologické propozície. Veľmi odlišne, až kontrastne sú koncipované napr. štúdie Petra A. Bílka a Michala Bauera. Prvý pristupuje ku zvoleným tematickým dominantám interpretačne, druhý poňal svoju kapitolu o r. 1915 predovšetkým ako materiálový prehľad, svojho druhu komentovanú bibliografiu k tomu, čo utváralo zvolené obdobie (v danom roku to boli postoje umelcov k vojne, Husovo výročie a význam tradície). Štúdie sú zaujímavé ako čiastkové príspevky k zvolenej téme. Ich objavnosť či materiálový prínos neviem

4 Papoušek, Vl. a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Academia, Praha 2010, s. 15–16.

5 Tamtéž, s. 18.

posúdiť, nepoznám stav výskumu daného obdobia v českej literatúre, rovnako sa nedokážem vyjadriť, do akej miery zvolené tematické „dominanty“ sú skutočne reprezentatívne práve pre jednotlivé roky, či nejde o zložky, ktoré by mohli reprezentovať širší časový úsek (napr. či Bílkom vymedzená „melanchólia“, „skutočnosť“ a „reč minulosti“ sú reprezentatívne práve pre rok 1906).

Ak sú dejiny koncipované ako syntetický žáner, v hraniciach vymedzeného času a „pries-toru“ pracujú s predpokladom celistvosti: utvárajú reprezentatívny model zvoleného predmetu *ako celku*. Reprezentatívny rovnakým spôsobom, akým model z detskej železnice reprezentuje celok skutočnej lokomotívy. Niektoré detaily sa možno ani nedajú rozoznať, drobnejšie súčiastky absentujú úplne, ale rušň je *celý* a *pomer* kolies a kotla je rovnaký ako pri skutočnom stroji. Ide o iný typ reprezentácie, než by bol napríklad tlakomer zo skutočnej lokomotívy, ktorý má niekto doma na stole ako pamiatku na vlak, ktorým jazdil dedko-strojvodca: oba predmety, tlakomer i detský vláčik, určitým spôsobom lokomotívu sprítomňujú, každý však iným. Ani jeden zo spôsobov pritom nie je horší, iba sa odlišujú. Bolo by však nedorozumením, ak by majiteľ tlakomera začal tvrdiť, že má doma funkčnú lokomotívu, alebo ak by sme za reprezentatívny model vydávali zlepenec súčiastok z viacerých stavebníc v rôznych mierkach. Nejde pritom o nič iné, len o východiskové uvedomenie si hraníc žánru: ak z dobrých dôvodov spomenutú celistvosť odmietnem, môžem sa úspešne zaoberať minulosťou, no výsledkom mojej práce nebude literárnohistorická syntéza. Samozrejme, vždy ide o celistosť aktuálnu, pohybujúcu sa v rámci limitov a možností, ktoré sú dané stavom spoločnosti a disciplíny. Tento nárok myslieť celok nemá hodnotovú, ale žánrovú relevanciu, oddeľuje jeden spôsob písania o minulosti od iného a bude vznášať na každý projekt, ktorý syntetické nároky deklaruje.

SÚVISLOSTI A ICH HRANICE

Predstava celku implikuje aj vymedzenie sa navonok, ohraničenie. Každý pokus o jeho rekonštrukciu sprevádzajú dve riziká. Jedným je redukcia, ochudobnenie, keď sa mu neprizná „čo jeho jest“, druhým neúmerné rozšírenie do priestoru, kde sa rozplynie v čomsi inom a stratí vlastnú totožnosť. Pre *Dějiny nové moderny* je charakteristický „odstredivý“ pohyb, rozširovanie siete vzťahov na všetky strany. Ak napr. hľadáme súvislosť medzi udalosťami, ktoré nám ponúka chronologická tabuľka nazvaná *Plocha času*, a dianím, rekonštruovaným v jednotlivých štúdiách, je na mieste otázka, či je výber jednotlivých faktov spoľahlivý a garantuje možnosť historicky relevantnej rekonštrukcie civilizačných a kultúrnych vzťahov onoho času, alebo ide skôr o náhodnú a zameniteľnú prezentáciu „100+1 dobových zaujímavostí“. Plochu času autori charakterizujú ako konštrukt: „který má čtenáři sloužit [...] k jeho vlastnímu promýšlení možných vztahů [...]“.“ Otázkou ostáva, prečo by mal čitateľ uvažovať nad faktami, ktoré za neho vybral niekto iný: premýšľať bude skôr nad tým, aké boli (a či vôbec) kritériá výberu, napr. v oddiele *Události historické a politické* (ak čítame, že v r. 1909: „Italský horolezec [...] d’Abruzzi zdolal K 2, druhou nejvyšší horu světa“,“7 nejde iba o omyl, ale aj o absenciu historickej predstavivosti vo vzťahu k nastolenej téme, ktorou je himalájizmus: prvé osemtisícovky boli zdolané o štyri desaťročia neskôr).

Takáto rozbiehavosť či odstredivosť je sčasti vedomým dôsledkom proklamovanej rezignácie na vývinový aspekt: „metodickou propozicí celého našeho projektu je potlačení kategorie

6 Papoušek, Vl. a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Academia, Praha 2010, s. 40.

7 Tamtéž, s. 25.

imanentní vývojovosti a lineárního časového plynutí od „starého“ k „novému“ [...].“ (Bílek)⁸ Tradičná štruktúra premenlivých a vyvíjajúcich sa vzťahov medzi prvkami literárneho radu sa nahrádza inou, interdisciplinárnou vzťahovou štruktúrou (pomer literárnych faktov a udalostí k filozofii, vede, výtvarnému umeniu...). Najmä Vojvodík, ale aj Papoušek aktivujú euroamerický duchovný kánon danej doby, teda diskurz humanitných vied, výtvarného umenia a literatúry, ako aj pomedzných oblastí medzi prírodnými a humanitnými vedami (z prírodných vied hlavne to, čo atakovalo dobovú imagináciu). Takéto rozšírenie a zároveň zneprehľadnenie výskumného poľa je spojené s rizikom diletantizmu pri pokuse usúvzťažňovať literárny rad s objektmi záujmu iných disciplín (dejiny vedy, kunsthistoria...) – z kontextu vytrhnuté sú potom niektoré formulácie nechcene komické: „Picassova díla jsou vizuálním vyjádřením Jamesova filozofického problému s veverkou.“⁹ Citovaná propozícia o „potlačení kategórie imanentnej vývojovosti“ navyše v jednotlivých štúdiách celkom dodržaná nebola a pravdepodobne, vzhľadom na to, že ide o dejiny, teda o organizáciu materiálu v čase, ani nemohla byť (viď už prvá štúdia VI. Papouška, exponujúca výsostne „vývojový“ protiklad starého – „tradičného“ – a „nového“, napr. v poňatí priestoru na s. 45).

USPORIADANIE

Už som spomenul, že kapitoly – štúdie sú v publikácii usporiadané na základe ročnej postupnosti. Takéto lineárne nadväzovanie formálne zabezpečuje minimálnu vzájomnú väzbu jednotlivých textov. Na prvý pohľad to vyzerá ako kronika, pričom historicky pomerne krátky horizont roka by mal podľa metodologických propozícií „strhnúť“: „pozorovatele, zpět do momentálního dobového dění“,¹⁰ teda, ak dobre rozumiem, „preniesť“ ho v čase znova „tam“. Prístup k dobovému daniu v tejto podobe však má definitívne uzavretý, na rozdiel od kronikára, ktorý zapisuje aktuálne udalosti v ich následnosti bez toho, aby vedel, ako sa v budúcnosti významovo zhodnotia. Súčasný bádateľ jednoducho – či chce alebo nechce – má k dispozícii vedomie súvislosti viažucich sa k udalostiam, ktoré presahuje horizont ich súčasníka.

Čas môže byť vymedzený udalosťami (Čo sa *uteľ* stalo?), alebo udalosti vymedzené časom (Kedy sa *to* stalo?). Na prvý pohľad ide o zanedbateľný významový posun, pričom reč je o tom istom, no tento rozdiel rozhoduje o prioritách, o tom, či udalosti podriaďujeme času, alebo čas udalostiam. Publikácia využíva prvú možnosť a v podstate naplňa žánrovú štruktúru kalendária, žánru, ktorý je formálne organizovaný *na spôsob* kroniky (ktorou už byť nemôže). Kronika je záznamom *prítomného* pre budúcnosť, narastá s postupujúcim časom, kým kalendárium štruktúrovaním uzavretého *minulého* podľa vopred zvolenej „hustoty“ časovej osi, pričom môže iba zväčšovať svoj objem rozširovaním poľa udalostí. Práve toto rozšírenie môže byť ziskom pri dodržaní postupu, pre ktorý sa rozhodli autori publikácie. Nebol však záväzný rovnako pre všetkých, viacero štúdií implicitne počíta s „kategóriou imanentnej vývojovosti“ a rešpektuje aj „lineárne časové plynutie“ od „starého“ k „novému“.¹¹

⁸ Papoušek, VI. a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Academia, Praha 2010, s. 397.

⁹ Tamtéž, s. 48.

¹⁰ Tamtéž, s. 13.

¹¹ Tamtéž, parafráza pasáže zo s. 397–398.

ČITATEĽ

Napokon sa dostávame k otázke, komu je publikácia určená. Ako sme už mohli vidieť, venujú jej pozornosť aj autori. Konštruujú si akéhosi „ideálneho“ (modelového) čitateľa a sem-tam mu aj poradia, ako na to: „[...] v nasledujúcich soupisech se snažíme nabídnout čtenáři vše relevantní, aby si mohl dříve nabídnutý příběh kteréhokoli roku konkretizovat, ověřovat, ale i ve své mysli napsat jinak.“ (Bílek)¹²

Predstaviteľný príjemca publikácie má dve podoby, podobu študenta a podobu kolegu z odboru. Najväčšou a asi jedinou pravidelne sa reprodukovajúcou skupinou recipientov výsledkov literárnohistorického bádania sú študenti a v širších rámcoch školská praxe s jej funkčnou (či ak chceme mocenskou) hierarchiou. Na to, aby bolo možné veci „písať inak“, treba ich poznať aspoň „nejako“ – „pozitívne“. V tomto zmysle s obľubou kritizovaný „pozitívizmus“ literárneho dejepísectva, ale aj jeho vlastivedný, s národným jazykom spätý charakter, vždy zostanú jeho súčasťou, aspoň dotiaľ, kým odbor bude existovať v aliancii so školou ako najdôležitejšou inštitucionálnou základňou („regionalizmus“ tejto základne spôsobuje, že aktuálne spoločenské „bytie“ literárnej histórie sa zásadne odlišuje od existenčných podmienok teórie: tá má univerzalistické nároky, aj z hľadiska prevádzky je globalizovaná, hoci inak obe disciplíny formálne môžu zdieľať spoločný inštitucionálny rámec toho istého akademického pracoviska).

ALTERNATÍVA

Autori metodologickej prolegomeny deklarujú nielen iný metodologický prístup, ale aj inú než tradičnú výskumnú rolu – nechcú sa ocitnúť „jakoby v roli soudce, který vzhledem k odstupu i šíří prozkoumaného materiálu má právo na definitivní dějinný soud“.¹³ Vymedzujú sa voči „mocenskému“, manipulatívnemu aspektu histórie a historiografie, vyjadrujú svoju podporu liberálnejšiemu prístupu v tvorbe a distribúcii vedenia (viď vyššie citované apely na čitateľa, výzvy k spoluúčasti, k tvorbe vlastného názoru). Vedúci autorského kolektívu v úvode publikáciu zároveň situuje mimo doterajší kontext literárnohistorického bádania: „Autoři [...] neměli prázdnou touhu nahrazovat či obohacovat stávající, v domácím vědním a kulturním kontextu ustavené varianty dějin české literatury pojaté národně, pozitivisticky, duchovědně či formalisticky.“¹⁴ Rozumiem tomu ako pokusu o alternatívu: nejde o polemiku s doterajšími prístupmi či o ich vytesnenie, ale „iba“ o rozšírenie ponuky – o možnosť vybrať si. Aj autori si uvedomujú – súdiac podľa úvodu – že ich publikácia nie je *funkčnou náhradou* doterajších historiografických syntéz. Opäť sa vracia do hry otázka, komu je kniha určená. Publikácia ako *celok* predpokladá čitateľa s určitým historickým vedomím a literárnohistorickým základom, nevenuje sa elementárnym veciam, a tak počíta s niekým, kto ich už zvládol. Nevytvára predstavu celku, ale sieť do všetkých strán sa rozbiehajúcich súvislostí: tie potrebujú zjednocujúce centrum, ktorým napokon zostáva spoločný, školou utvorený vzdelanostný základ, spoločný pre autorov i pre ďalších účastníkov literárnovednej prevádzky. *Dějiny nové moderny* sú tak alternatívou v zmysle nadstavby, ktorá vyžaduje určitú oporu – už len ako kontrastné pozadie. Bez neho sa neuplatní.

Publikácia je súborom rôznorodých štúdií, zjednotených jednoduchým formálnym princípom. Niektoré sú veľmi zaujímavé (ich prínos pre výskum obdobia si môžeme iba domýšľať,

12 Papoušek, Vl. a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Academia, Praha 2010, s. 397–398.

13 Tamtéž, s. 13.

14 Tamtéž, s. 7.

jeho zhodnotenie je v kompetencii českej literárnej vedy). Nie som presvedčený o tom, že by tieto štúdie spolu navzájom výraznejšie komunikovali.

LITERATURA

Papoušek, Vl. a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Academia, Praha 2010.

SVĚDECTVÍ O STAVU DUŠE, PAMĚTI I DOBY (JÁN ROZNER: *SEDEM DNÍ DO POHREBU*)

ALENA FIALOVÁ

„Ak byste toho roku mali prečítať v slovenčine iba jednu knihu, nech je to Ján Rozner: *Sedem dní do pohrebu* [...] kľúčovú slovenskú knihu druhej polovice dvadsiateho storočia, ktorá má samozrejmy nárok stať sa súčasťou kánonu.“¹

Těmito superlativy označil Roznerovu knihu *Sedem dní do pohrebu* Michal Hvorecký v českém *Respektu* v říjnu loňského roku a o dva měsíce později ve slovenském deníku *Pravda*; v prosincové anketě Kniha roku 2009 román získal – na české poměry téměř neuvěřitelných – 16 hlasů.² Kniha dnes pozapomenutého kritika, dramaturga, překladatele a literárního vědce, navíc již šest let mrtvého, se tak evidentně stala literární událostí. Přestože literární ocenění ani pochvalné kritiky nemusí zaručovat uměleckou kvalitu, v tomto případě jde opravdu o dílo nadprůměrné, jež má na to stát se trvalejší součástí moderní slovenské literatury.

Jak naznačuje samotný název knihy, základní osu autobiografického textu tvoří záznam událostí jednoho týdne následujícího bezprostředně po smrti manželky hlavního hrdiny (to-tožného s autorem), tedy publicistky, literární kritičky a překladatelky Zory Jesenské. Sedm dní na konci roku 1972, které ubíhají od telefonátu lékaře, oznamujícího ženino úmrtí, až k jejímu pohřbu v rodném Martině, sedm dní, během nichž musí hlavní hrdina zařídit praktické náležitosti posledního rozloučení a zároveň má čas a příležitost bilancovat svůj dosavadní život. Detailní a stroze věcný popis všedních, až banálních činností a setkání, které hrdinovi dávají alespoň nějaký denní řád, tak doplňuje další tematická linie: nesouvislý proud vzpomínek, jež zahrnují primárně Zoru Jesenskou jako manželku a kulturní i literární osobnost, ale také autorovo dětství a mládí, válečné a poválečné události, a to včetně reflexe reálných osobností slovenského kulturního života. Banalita a bezútěšnost všedního dne v konfrontaci s reflexí stavu tehdejší slovenské společnosti daly vzniknout dalšímu výraznému tématu knihy, kterým je prožitek nastupující normalizace. Všechny tyto tematické linie se protínají v době příprav pohřbu a během samotného smutečního aktu, jenž se ze záležitosti soukromého smutku a osobního rozloučení mění v událost politickou, státními orgány komplikovanou a nevíтанou. Příznačným rysem doby tu je totiž fakt, že účast na pohřbu je bezpečnostními orgány vnímána

1 Hvorecký, M. 2009. *Do všetkého sa miešajú, kurvy!* [online]. Respekt.cz [online, cit. 4. 9. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://respekt.ihned.cz/spisovatele-o-knihach/c1-38584390-do-vsetkeho-sa-miesaju-kurvy>>. Hvorecký, M. 2009. *Kniha roka 2009: Sedem dní do pohrebu obracia obraz naruby* [online]. Kultura.pravda.sk [online, cit. 4. 9. 2010]. Dostupné z WWW: <http://kultura.pravda.sk/kniha-roka-2009-sedem-dni-do-pohrebu-obracia-obraz-naruby-ppg-/sk-kniha.asp?c=A091210_181819_sk-kniha_p46>.

2 Fellegi, J. 2009. *Kniha roka: Sedem dní do pohrebu, 12 do Vianoc* [online]. Kultura.pravda.sk [online, cit. 4. 9. 2010]. Dostupné z WWW: <http://kultura.pravda.sk/kniha-roka-sedem-dni-do-pohrebu-12-do-vianoc-fgz-/sk-kniha.asp?c=A091211_172044_sk-kniha_p46>.

jako nežádoucí politické gesto, totiž přihlášení se k ideám a postojům osobnosti, odsouzené novým režimem k zapomenutí a vymazání z kulturní paměti národa. Metaforicky by se tak dal název knihy chápat také jako aluze na stav slovenské společnosti a kultury v době počínající normalizace, pomalu, ale jistě umrtvované dozorem a šikanou vládnoucího režimu, doby, jež pozvolna pohrbívala svobodný kulturní život tak, jak se ustavoval při uvolňování v šedesátých letech.

Kombinace asociativního proudu vzpomínek, pocitů a reflexí se strohým popisem nenápadných činností a detailů všedního dne dávají knize výrazný, a v tomto případě i působivý rys autenticity. Místo prosté vzpomínkové prózy tu před námi vyvstává osobitý román, jenž v náznacích odkrývá svou literární stvořenost zejména v závěrečných pasážích, v nichž je znejišťován dosavadní hrdinův i čtenářův dojem přesné rekonstrukce konkrétních událostí. Vnímání díla jako autentického dokumentu nahrává přítomnost příloh, jako jsou rodinné fotografie či vlastní text Zory Jesenské, ale i signály uvnitř textu (poznámka o ztraceném záznamu jednoho dopoledne, jehož absence v celku knihy vyjadřuje odmítnutí literární fabulace), které tak kontrastují s poslední větou románu: „Pamäť, ktorá niečo vymýšľa alebo niečo mení z toho, na čo sa usiluje rozpomenúť sa. Mrzelo ho a hnevalo, že tak, ako v Martine manipulovali účty, čosi v ňom manipuluje to, na čo sa rozpomína.“³

Netypický prvek autobiografického textu zde tvoří vyprávění v er-formě. Jak ovšem vyplývá z autorovy nepřímé charakteristiky sebe sama, není jisté, zda byl tento postup primárně zvolen z důvodu rafinované literární hry, umožňující podívat se na vlastní myšlenky a soudy jakoby zvenčí; je tu spíše prostředkem nutným k tomu, aby se Ján Rozner, jinak autor zejména textů publicistických a odborných, odvážil odhalit vnitřní, intimní svět vlastního já. To, co umocňuje naléhavost a sílu Roznerova textu, je totiž nesmlouvavá upřímnost zejména k sobě samému, bez potřeby přikrášlovat, vysvětlovat, hájit se či stylizovat do role režimní oběti, na niž by měl jistě morální právo. Určitá míra autostylizace vlastní každému autobiografickému textu tu spočívá zejména v tematizaci nedorozumění a konfliktů mezi okolním světem, přiznání se k alkoholismu, nejistotě, zbaběloství, pocitu outsiderství a vlastní neschopnosti, jež se obnažují právě tváří v tvář smrti člověka, jenž tvořil a stále tvoří střed, od něhož se protagonistovy úvahy odvíjejí a k němuž zpátky směřují. V kontrastu s vlastní nejistotou a tápáním tak ještě výrazněji vyniká osobní profil hrdinovy manželky, schopné, sebejisté a odvážné ženy s pevnými politickými i osobními postoji, jejíž ztráta je bolestná a nenahraditelná nejen pro jejího náhle neukotveného muže, ale i pro upadající posrpnovou slovenskou společnost a kulturu. (Autorovu stylizaci tu výstižně doplňuje také obrazová příloha knihy: na jedné z fotografií z výletu v Tatrách Zora Jesenská sedí naproti své neteři, zřejmě jedí a vyprávějí si. Zatímco tato dvojice působí naprosto přirozeně a v harmonii s okolím, Ján Rozner sedí dál od nich, na opuštěném vyvýšeném kameni, schoulený, se svěšenými rameny, s pohledem upřeným k zemi, jako životní vydědělec, který nedokáže zapadnout mezi ostatní, ač jejich společnost potřebuje.) I přes značnou otevřenost Roznerovy výpovědi tu však nejsou překročeny hranice mezi soukromým a intimním životem, ačkoliv jedním z hlavních témat díla je vztah mezi mužem a ženou. Zdrženlivost v těchto záležitostech, související se záměrem stvořit text, jenž má být zároveň připomínkou a oslavou manželčina charakteru i literární práce, zřeknutí se touhy odhalovat a obnažovat intimnosti a pikantní detaily činí román v současném kontextu poměrně výjimečným.

3 Rozner, J.: *Sedem dní do pobrehu*, Marenčin PT, Bratislava 2009, s. 307.

Vyhrocená autenticita otevřené zpovědi, ale zároveň její znejišťování, vzpomínky na všední záležitosti běžného života i partnerského vztahu, ale také „velké“ společenské angažmá v poválečné československé společnosti, decentní skrývání partnerského soukromí i sebemrskáčské odhalování vlastního já, rezignace a uzavírání se do soukromého ticha zdí vlastního bytu i obnažování šikany normalizovaného státu, to jsou jen některé kontrasty, které se podílejí na mnohovrstevnatosti Roznerovy prózy. Opomenutí mnoha dalších rovin a vrstev textu, ale i nejistota a nespokojenost s výše uvedenou charakteristikou díla, které neustále vybízí k novým a výstižnějším výkladům a interpretacím, může být samozřejmě pouze chybou autorky tohoto textu. Zároveň však poukazuje na to neuchopitelné, co činí z knihy literární dílo a z literárního díla literární událost.

LITERATURA

- Rozner, J.: *Sedem dní do pohrebu*. Marenčin PT, Bratislava 2009.
- Fellegi, J. 2009. *Knihy roka: Sedem dní do pohrebu, 12 do Vianoc* [online]. Kultura.pravda.sk.
- Hvorecký, M. 2009. *Do všetkého sa miešajú, kurvy!* [online]. Respekt.cz.
- Hvorecký, M. 2009. *Knihy roka 2009: Sedem dní do pohrebu obracia obraz naruby* [online]. Kultura.pravda.sk.

JÁN ROZNER: *SEDEM DNÍ DO POHREBU*

PAVEL JANOUŠEK

Priznávám, že jsem k přítomné knize musel hledat cestu nadvakrát. Poprvé jsem ji vzal do ruky na doporučení Vlado Barboríka¹ a nepotkali jsme se. Přečetl jsem pár stránek, zalistoval a odložil ji s přesvědčením, že toto není můj šálek čaje. Otevřel jsem ji napodruhé – a tentokrát jsem se začel, podlehl kouzlu autorova tichého sebezpytujícího hlasu a navzdory relativně pomalému tempu vyprávění zůstal v jeho světě až do poslední věty. Zažil jsem tedy něco, co se mi jako pravidelnému recenzentovi takto spontánně už stává jen málokdy.

Roznerův román patří k textům, které tváří v tvář smrti milovaného člověka rekapituluji běh života a smysl autorova – ale nejen jeho – bytí. Před čtenářem defiluje sedm dní muže, který se musel ve vánočním čase, mezi 21. a 28. prosincem roku 1972, vyrovnávat se smrtí ženy a připravovat pohřeb, aniž by se přitom zastíralo, že tato postava je – byť se o ní vypráví ve třetí osobě – identická s autorem a reálný základ mají i ostatní figury příběhu.

Máme tu tedy co do činění s tzv. autentickou výpovědí. Pro slovenského čtenáře, respektive vzdělance, má toto vyprávění, sepsané v osmdesátých letech v mnichovské emigraci, přitažlivost dokumentu. Jeho autorem je totiž Ján Rozner (1922–2006), dnes pozapomenutý překladatel, literární a divadelní kritik a dramaturg. Jeho zesnulou manželkou pak byla překladatelka, kritička a publicistka Zora Jesenská (1909–1972): neteř Janka Jesenského, žena, jež pocházela z významné martinské rodiny, tedy z města zosobňujícího tradici slovenského národovectví a kultury, ale také měšťanstva. Autorovo rozpomínání tak obeznámenému čtenáři otevírá zajímavý subjektivní pohled na slovenské kulturní a literární dění v čase socialismu a přináší mu také důvěrné informace o konkrétních jménech a lidech, o jejich činech, vzájemných vazbách, morálce a charakterech. A to všechno z perspektivy počátku normalizace, kdy Rozner i Jesenská byli zařazeni mezi nepřátele režimu, protože v roce 1968 patřili k těm nemnoha Slováckům, pro které demokratizace byla důležitější než federalizace, a nástup Husákova režimu tedy nevnímali jako národní satisfakci. Obdobné potěšení z dokumentárnosti Roznerova románu ostatně může mít i Čech, kterému ještě něco říkají jména jako například Mňačko, Mináč, Matuška, Felix anebo již zmíněný Husák.

Jestli je ale tento román pro mne osobně něčím zajímavý, tak je to autenticita daleko vyššího řádu. Tedy nikoli sám fakt, že Rozner *musel* prostřednictvím psaní vyslovit sám sebe a své bližní, ale skutečnost, že dokázal své zpovědi dát svrchovaně literární výraz. Transformoval konkrétní zážitky a pocity v nadčasovou literární výpověď o úskalích lidské existence.

Shodou okolností jsem nedávno četl a recenzoval zatím dvoudílné memoáry Ivana Klímy *Moje šílené století*, nahlížející zhruba stejné časové období a události z pohledu českého literáta. Jsou to vzpomínky takřka učebnicové, jejichž účelem je představit spisovatelův život

1 Barborík, Vl.: *Sústředné kruhy pameti*. *Tvar*, 21, 2010, č. 3, s. 10–11.

tak, aby před čtenáři získal vyšší smysl, byl uveden do souladu s vyšší kauzalitou a včleněn do interpretačního a hodnotového kontextu adekvátně vyložených dějin. Klímovy paměti jsou mi příkladem psaní autoprezentačního. Naopak Roznerovu románovou výpověď čtu jako projev nejistého pátrání po sobě samém a svém místě v životě, jenž zachycuje především individuální prožívání událostí. A pokud se vymezuje vůči sféře velkých idejí, tak jen tehdy, když tyto velké ideje neodbytně vstupují do hrdinovy každodennosti a ohrožují ji.

Sedm dní a nocí svého hrdiny autor vykresluje s důrazem na drobný detail, takřka minutu po minutě. Jeho přístup je v zásadě dušezpytný, třetí vyprávěcí osoba mu však umožňuje uchovávat si od svého „já“ odstup pozorovatele, který nejednou prostupuje i náznak tiché ironie. Spisovatel Rozner tak svou postavu Roznera s neúprosnou upřímností prezentuje jako člověka nezakořeněného a nejistého. Jako Slováka, jenž je po matce Němec. Jako vlastence identifikujícího se se státem, v němž žije (a ve své době snad i se socialismem), avšak neschopného akceptovat jakoukoli demagogii, ať již v rouše politickém nebo nacionálním. Jako nepřítel úspěšného kritika, jako dramaturga nepopulárního v divadle. Jako vědce vykonávajícího tuto profesi patrně jen proto, že v příslušném ústavu po něm nikdo nikdy nic nechtěl. Jako alkoholika, ale jenom kvartálního. Zkrátka jako takového podivného „chrústa“ těžko hledajícího svůj vztah k jiným lidem a prožívajícího jen dočasná přátelství... Jedinou jeho životní jistotou mu tak je vztah k jeho zemřelé ženě, která mu byla oporou téměř mateřskou. Zosobňovala mu toleranci a pochopení, ale rovněž autoritu, neboť je to ona, kdo dával jeho všednosti rozměr a cíl. A tato žena mu zůstává oporou a vůdkyní i po smrti, kdy je jeho emocionální prožívání ztráty zdánlivě zastřeno obtížnou, současně ale také útěšnou povinností obstarávat záležitosti spojené s pohřbem.

Hlavním tématem románu je totiž hrdinovo prožívání každodennosti poznamenané především osobní, ale také sociální depresí tak, jak ji utvářela neomalenost komunistické totality. Roznerovu hrdinovi nezbyvá, než aby den po dni procházel městem a zařizoval. Navštěvoval známé, příbuzné i úřady, vyplňoval, vyzvedával a posílal, konfrontoval se s těmi, kteří mu jsou milí, i s těmi, kterým by se nejraději vyhnul. Tato pouť v něm přitom vyvolává řetězec nesoustavných reflexí, vzpomínek a úvah, z nichž pak vyrůstá obraz jeho soukromého mikrosvěta, ale také řada soudů o zemi, v níž musí žít a pohřbívat své bližní. Kulisy aktuální znormalizované Bratislavy jej provokují k reflexi slovenské společnosti, její minulosti a aktuálního stavu.

Běžná lidská situace, jakou může zažít kdokoli a kdykoli, je tak v druhém plánu významově násobena nesmyslností společenského kontextu: pitomostí režimu, který je prostoupen strachem ze samostatně myslících lidí a z jejich slov, a proto se snaží potlačit vše, co by se mohlo stát příležitostí pro odpor a nesouhlas. A jeho služebníci a drobní vykonavatelé tuto režimní paranoii nedokáží překročit ani v případě majestátu smrti. Tak samozřejmá věc, jako je právo člověka na důstojný pohřeb, proto logicky naráží na tupost moci a její potřebu vylučovat, pronásledovat, likvidovat nebo alespoň trapně šikanovat, třeba za necenzurovaný projev odvážného přítele nad rakví nepohodlné zemřelé.

Roznerův román chápu jako obecnější výpověď o jedinečné existenci v čase, kdy jsou i ty nejběžnější věci člověka podřízeny absurdním principům zvůle. A považuji jej za jednu z nejlepších próz, co jsem v posledních letech četl.

LITERATURA

Barborík, Vl.: Sústredené kruhy pameti. *Tvar*, 21, 2010, č. 3

Rozner, J.: *Sedm dní do pohrebu*. Marenčin PT, Bratislava 2009.

„KÚPIL SI FĽAŠU VÍNA, SEDEL DOMA A NIČ NEROBIL“ (JÁN ROZNER: *SEDEM DNÍ DO POHREBU*)

JIŘÍ TRÁVNÍČEK

Záložka praví, že jde „o rozsiahly román s dokumentárno-biografickými prvkami“, což je určení natolik široké, že snad ani nemůže být nepřesné. Vejde se do něj totiž – střízlivým odhadem – ne méně než dvě třetiny románové produkce. A stejně tak široce rozebraný je i autor: publicista, překladatel z němčiny a angličtiny, literární a filmový kritik, literární vědec, nakladatelský redaktor, bratislavský rodák (1922), jenž zemřel v mnichovském exilu (2006), kam se odstěhoval v roce 1976, manžel slavné ženy.

ŽÁNŘ A ZPŮSOB PSÁNÍ

Ano, text se pohybuje na hranici mezi *fact* a *fiction*, mezi *Wahrheit* a *Dichtung*. Přitom pól *Wahrheit* je tu zastoupen konkréty, o nichž se vypráví (Husák je Husákem, stejně tak Martin je Martinem), prvek *Dichtung* se postaral o celek, tedy zejména o spojitost textu, o její kompozici sedmi dní a dvou jakoby předmluv. Poměr mezi *Wahrheit* a *Dichtung* je dokonce učiněn i tématem reflexe, a to v souvislosti s Ladislavem Mňačkem, autorovým přítelem: „u neho vždy presvitala realita, lebo mal výbojnú literárnu ambíciu“. ¹ Docela výmluvné: realita nikoli jako únik z literatury, ale naopak – jako cesta k vyšší literárnosti. Čtení samotné však ukazuje, jak je uvažování o této hranici iluzorní a vlastně i nepřípadné. Už symbolické číslo „sedm“, které dává textu kompoziční osnovu, získává svou symboličnost zcela mimoděk, tedy tím, že se vypravěči nepodařilo dohodnout s pohřebním ústavem pohřeb časněji, jak chtěl. Jeho životní družka totiž zemřela před Vánocemi, takže první volný termín připadl až na 29. prosince 1972. Ona hranice mezi *fact* a *fiction* nijak nevádí ani samotnému autorovi. Ten prostě vypráví události sedmi dní, to vše s bohatými exkursy do minulosti, v níž ožívají uzlové body jeho vztahu k zemřelé partnerce.

Text je bohatý na introspekce, přičemž introspekce se děje jakoby z odstupu: za pomoci *er-formy*. Je znát, že kniha je psána velmi svobodně, čímž nemyslím ani tak, co se zde říká o době započaté normalizace a o různých blízkých i neblízkých lidech, ale svobodně ve smyslu evokace, která si razí svou vlastní cestu. Nebezpečí amorfnosti? Ano, to tady určitě je, ale po většinu textu mu Rozner vzdoruje. Zachraňuje ho dílem velké téma, konkrétně majestátnost smrti, dílem pak samotná kompozice, tedy oněch sedm dní, které si vetkl do čela. O téma a řád knihy je jakoby postaráno zvnějšku. Osobně mě na tomto textu zaujalo právě ono svobodné až ležérní oscilování mezi faktem a fikcí, konkrétně to, jak autor toto dilema nepotřeboval mít ujasněno dopředu, co psát a kam je potřeba dojít. Je to tedy i zpráva o tom, že román, který by

1 Rozner, J.: *Sedem dní do pohrebu*. Albert Marenčin PT, Bratislava 2009, s. 111.

se spolehl pouze na čistou fikcionalitu, je logicky nemožný nebo – v lepším případě – odsouzený k tepelné narativní smrti. Stejně tak čistá fakticita je možná jen do chvíle, než se stane faktem tvaru, jazyka, tedy vlastně nikdy. Rozner aneb Jak psát, když chci psát, domnívám se, že mám o čem psát a tak úplně nevím či nepotřebuji si dělat hlavu s tím, jak psát. Takový *virus vaculikus*... To, že text nenabývá na kašovitosti, je hlavně díky tématu a také díky autorově věčnosti. Nemáme co činit s narcisem, který se potřeboval nimrat ve svém zraněném nitru a dávat z toho literární počet, stejně tak i to, o čem se vypráví, je poutavé, ba často i pikantní, třeba to, jak Alexandr Matuška, „pápež literárnej kritiky“,² nadával na Židy, Maďary i Čechy. Dost se dozvídáme o době a o lidech z různých názorových a politických táborů. Přesto to všechno se mi však s touto knihou stávalo, že jsem se ztrácel, tedy že jsem si kladl otázku, zda v občasném bujení detailů vypravěč nepřišel o červenou nit. Roznerovi jdou výborně portréty lidí, stejně tak umí najít vzpomínce její vypravěčsky přilnavé místo, vnímavé je zachycení vztahů mezi lidmi, tedy i toho, jak se pod tlakem doby mění, únosné jsou i jeho reflexe (zejména ty, které se týkají jeho alkoholismu), ale místy dost bezradný mi přijde v popisech. Jinak řečeno: suverénně vládne časem minulým, velmi nejistý je vůči času přítomnému. Jako by se dost často jeho popisy odchlipovaly od linie vyprávění, trpíce často nadbytečným zahlcením podrobnostmi – jde velmi často především o začátky kapitol a pak o situace, kdy vypravěč chodí odkudsi kamsi městem. Je tu znát, že autor zde předvádí spíše svou výmluvnost, to, jak „literárně“ (podívejte, jsem i spisovatel!) dokáže věc popsat, než aby se nechal vést látkou samou. Jsou to manýristické etudky, které v Roznerově věcně-analytickém textu působí dost cize, přinejmenším stylisticky.

Čas

Autor si předsevzal týden, do něhož se má vejít portrét tě, která ho právě opustila. Předsevzal si tedy pobývat týden v „jiném“ čase, v radikálně jiném čase: „každý jeho den je v znamení pohrebu“.³ Jde o čas eschatologický, tedy přesně o onen poslední ze čtyř významů Písma, jak je rozvrhl sv. Augustin, význam, kdy smyslem příběhu je naše místo v dějinách spásy, to nejpodstatnější, čím jako křesťané jsme, se děje pod sankcí *memento mori*. Roznerova eschatologie je však skrzna skrz světská, bez transcendentního bodu umístěného někde vně. Tedy i bez naděje? Čteme verzi sartróvského existencialismu, tj. života zbaveného smyslu a ponechaného ve stavu svobody, která však není vykupující? Nebo snad herojskou vizi ve stylu Friedricha Nietzscheho, v níž jde o to, pohled do propasti vydržet, aniž bychom si rukama museli zakrýt oči? Bez těšitek víry či metafyziky? Ani jedno, ani druhé... V tom případě je otázka, kde tedy vypravěč v době, která ho postupně připravuje o všechny jistoty, bere naději. A potřebuje ji vůbec? Každému z nás jí je třeba, on i ten sartróvský existencialismus, který se jí jakoby zřekl, je jen pouhá formulovitá proklamace. Rozner tuto naději našel v samotném aktu psaní. Člověk, kterému právě uhodila padesátka a kterému zemřela životní družka, člověk, který ví, že věci kolem něho se politicky a historicky nevyvíjejí v jeho prospěch: normalizace se právě pevně zabydlela ve svém historickém „poslání“. Co takovému člověku zbývá? Vypsat se z toho. Projít jakousi terapeuticko-očistnou kúrou, v níž pacient i terapeut budou jednou osobou. Odtud i ona er-forma. Je přijatelnější pozorovat sebe sama aspoň za pomoci této epické objektivace než se drásat niterným sebezpytem. Jenomže až oněch sedm dní skončí, co pak? Třeba se něco stane, třeba ten, kdo projde touto kúrou, prodělá něco jako iniciační obřad, po němž se stane

2 Rozner, J.: *Sedem dní do pohrebu*. Albert Marenčin PT, Bratislava 2009, s. 89.

3 Tamtéž, s. 117.

někým jiným. Ostatně na straně 71 stojí: „Teraz nebude mať ženu doma natrvalo. A natrvalo tam do menzy asi nebude môcť chodiť, ale možno nejaký čas. A na nejaké ‚natrvalo‘ môže začať myslieť o sedem dní“.⁴ Panuje víra, že nějaké „natrvalo“ se zkrátka musí dostavit. Autor hledá *věčnost* na počátku normalizačního *bezčasí*. Sedm dní má rozhodnout o tom, zda se mu podaří první, nebo zda podlehe druhému.

PRÓZA NEJENOM UMNÁ, ALE I VĚDOUCÍ... A ČTENÁŘSKY POTENCOVANÁ

Roznerova kniha vychází tři roky po autorově smrti a získává první místo v anketě Kniha roku, a to s velkou převahou: 16 hlasů, přitom druhá kniha obdržela 3 hlasy. Čím to? Osobou autora i osobou té, která se stává důvodem autorova psaní? To jistě také. Oba patří mezi známé osobnosti slovenského kulturního života. Takže jistý symbolický potenciál tady je. Sáhnutí k této knize už dopředu znamená čist kus slovenské kultury, nejenom jakési singulární vyznání. Své sehrává i to, že kniha vychází až po autorově smrti. Navíc tato mortalita je tu ještě zdvojená: již mrtvý autor vydává knihu o své právě zemřelé ženě. Bez ní by na ni nedošlo. Ano, tohle máme rádi, tedy když se něco vynoří jakoby ze záhrobí, z pozůstalosti, mimo to, že si autor svůj ohlas může nějak aranžovat. Působí to důvěryhodně. Fakt ztraceného a nalezeného rukopisu patří nejenom mezi staré a vyzkoušené vypravěčské postupy, ale má i značný socio-kulturní potenciál: poutá k sobě daleko větší pozornost, než když žijící autor vydá během svého života jednu ze svých dalších knih. Lidé, kteří v anketě dali Roznerovi svůj hlas (s přihlédnutím k tomu, co o knize psala kritika), zdůrazňovali vesměs dvě hlavní věci: 1. osobní tón („múdre, bolavé, osobné“ – Marián Pecko, „je to výnimočne úprimná spoveď“ – Zuzana Piussi) a 2. fakt, že autor podal obraz doby a Slovenska daného času („ide o skvelú výpoveď o obludnosti doby“ – Richard Cziedo); K. Földvari spojuje ve své odpovědi obojí: „Nelútostná sonda do vnútra moderného človeka i svedectvo zvrátených rokov normalizácie.“ Aktualizovaly se však i kontexty velmi dobové: „Kniha zároveň zarezonovala aj pre dnešnú dobu, keď mečiarizmus s ľudskou tvárou nevedie k ničomu inému ako k normalizácii s ľudskou tvárou.“ (Damas Gruska).⁵ V Roznerově knize se tedy vynořil text, který mnohým pomáhá číst naši současnou situaci, situaci, k níž nám jakoby chybí klíč. Nejčastějším slovem v anketních odpovědích je „svědectví“. Roznerova kniha tak představuje ideální soulad mezi *výrazovostí*, tj. ručením autorskou individualitou, a *noetičností*, tj. faktem, že čtením se něco dozvíme, tj. i něco jiného než pocity a názory jejího autora. Ze čtenářského hlediska je nastavena přímo ideálně: píše ji člověk kulturně a společensky ne úplně neznámý a píše ji o dalším člověku kulturně a společensky ne úplně neznámém. Navíc tu je i mnoho těch, kteří k sobě poutají pozornost, nejenom spisovatelé či vědci, ale sem tam i nějaký ten politik, včetně toho nejvyššího. Tedy: Roznerova kniha dokáže uspokojit „ty, kteří vědí“, stejně tak i „ty, kteří jen tuší“, přičemž stranou nenechává ani „ty, kteří tak úplně nevědí“. Pro ty první (snoby, odborníky a fajnšmekry) jde o doplňování mozaiky o další kamínky z dobové kultury a politiky (např. zázemí toho, jak se překládal *Doktor Živago*); ti půjdou především po autorovi. Pro ty druhé (lidi kulturně senzitivní) je zde dost pikantních či detronizačních příhod, kdy mnoho slavných a zavedených je zachyceno jakoby v nedbalkách; ti asi půjdou po ohlasu a šeptandě, která kolem románu panuje. Pro ty poslední

4 Rozner, J.: *Sedem dní do pobrehu*. Albert Marenčin PT, Bratislava 2009, s. 71.

5 Fellegi, J. 2009. *Kniha roku: Sedem dní do pobrehu, 12 do Vianoc* [online]. Kultura.pravda.sk [citováno 23. 5. 2011]. Dostupné z WWW: <http://kultura.pravda.sk/kniha-roka-sedem-dni-do-pobrehu-12-do-vianoc-fgz/-sk-kk-niha.asp?c=A091211_172044_sk-kkniha_p46>.

(lidi kulturně ještě ne zcela okoralé) jde o sice nesystematickou, ale přece jenom srozumitelnou lekci jakéhosi člověka od kultury, lekci česko-slovenských dějin na přelomu 60. a 70. let – to vše na pozadí let 60., 50., 40. i 30.; ti asi půjdou po žánru a tak trochu tématu.

I ON SE KDYSI NAPIL ZE STUDÁNKY PLNÉ KRVE

Rozumím tomu, proč Roznerova kniha tak přesvědčivě zvítězila v anketě o knihu roku, pořádané deníkem *Pravda*. Je znát, že ta kniha je v mnohém slovenská, bolestně slovenská, aniž ji to však nějak umenšuje. Znalost dobových reálií je důležitá, to ano, ale Roznerova výpověď není založena jen na nich. Je to i výpověď *jakéhosi člověka od kultury v jakési podivně bizarní době*, který má mnoho důvodů, aby se touto dobou cítil zašlapáván, ale současně člověka, kterému dějiny kdysi dovolily být na straně vítězů. Výpověď poraženého, ale ne bez viny... I on si musí přiznat, že se kdysi napil – řečeno skácelovsky – ze studánky plné krve. Ostatně velmi středoevropské. Jde o scénář, v němž se dřívější vítězové stávají novými poraženými. Ale dílem lze Roznerův román číst i optikou jiných scénářů: noví vítězové sdíleli kdysi s novými poraženými kdysi stejný osud, ale teď je dějiny postavily proti sobě; hra, kterou jedni rozehráli proti druhým, nakonec semele i její původce; dřívější poražení a noví poražení se nakonec setkávají, v exilu či v disentu, ve společném úsilí proti novým vítězům; event. se nesetkávají a jdou si po krku jako zastara – to vše k velké radosti nových vítězů.

Autor této knihy není strhujícím vypravěčem, ba snad ani kdovíjakým intelektuálním ohněstrůjcem. Je to kniha, která se namnoze musela prosadit i na úkor autora samého, tedy člověka trpícího deficitem spontánnosti, „kvartálního alkoholika“ či „popleteného intelektuála bez vnitřní disciplíny“, pro něhož byl stín vržený jeho ženou občas až příliš dlouhý. *Sedem dní do pohrebu* je textem, který jeho autor píše současně ze sebe, o sobě i proti sobě. Text, který stejně tak osvobozuje, vydává svědectví i bolí.

LITERATURA

Rozner, J.: *Sedem dní do pohrebu*. Albert Marenčin PT, Bratislava 2009.

Fellegi, J. 2009. *Knihy roku: Sedem dní do pohrebu, 12 do Vianoc* [online]. Kultura.pravda.sk.

RUDOLF JUROLEK: *SMREKOVÝ LES*

IVA MÁLKOVÁ

Počítám-li dobře, je *Smrekový les* Jurolkovou šestou knihou; v každé z nich (podle zveřejněných recenzí) opakovaně, už 22 let (jestliže prvotina vyšla v roce 1987 a poslední knížka v roce 2009), prostřednictvím veršů podává zprávu o vlastním pohledu na svět, o pokusech určit a pojmenovat svůj pobyt.

Záměrně jsem užila slovo, které upomíná na filozofické vymezování bytí člověka na zemi, protože Jurolek zachycuje také v *Smrkovém lese* základní způsoby svého vidění a prožívání světa.

Sbírku doprovází ilustrace Vladimíra Jeníka, které pro mne mají podobu jeskynních maleb. Zachycují prvotní schematizaci života. Zabstraktňují, naznačují i ukrývají pohyb, jedinečnost, sílu, vlastní obavu. V černých kresbách objevují procesualnost, substanci i esenci, okouzlující naivitu.

Jurolek sbírku zaklel krásou a ženským prožitkem osamělé melancholie, když si jako motto vybral slova Johna Maxwella Coetzee: „...cítila tú strašlivú melanchóliu tých, čo trávia svoje dni uprostred neznesiteľnej krásy a vedia, že jedného dňa zomrú.“ Melancholie, dny, které lze trávit, vědomí konečnosti skutečně předznamenávají rytmus a atmosféru do sbírky vložených veršů. Zpomalení, utkvívání, ulpívání, básnické „já“ v osamění budou určovat výběr motivů a témat sbírky. Modré bude kontrastovat s červenou, šípek se bude proplétat s trnkou, bílá se bude měnit v světlo, cinkot se bude srážet s vánkem, nebe se bude dotýkat země, horečka bude vystřídána zimničním zachvěním, osamělost bude jenom výjimečně narušena chichotem.

Zosnovanie, které otevírá knihu veršů, když první oddíl nese název *Zosnovanie neba*, toto zosnování bude v sobě rozevírat různost významů a bude odkazovat ke snování sítí – ochranných i svazujících, bude v sobě mít ohrožující osnování, když ne zločinů, tak potměšilostí, které narušují harmonii, a někde v ozvěnách se bude v osnování ozývat sen, který ke slovu významově nepatří. Ale hlásková příbuznost může také rozehrávat asociace. Nebe pak budeme poznávat jako jeden ze stěžejních motivů sbírky, jako horizont, k němuž je potřeba se vztahovat, jehož dimenzi je potřeba v sobě uchovávat. Bude to prostor, prostor nad námi, prostor mimo naší tělesnost, ke kterému se bude sbírka přivracet. Jurolek nás bude provázet ztišelymi a zklidnělymi krajinomalbami, ve verších bude redukovat slovesa, opakovaně se bude vracet k týmž motivům, bude ulpívat na totožných barvách, bude ohraničovat prostor a vymezovat je tradičními kulisami – jako by utvářel locus amoenus. K čemu jsou dnes amoenitas loci – místa líbezná?

Dlhá, utišující
prechádzka poľom.

Zapadá slnko.
Nič veľké, nič osudné,

len stopa svetla:
tušenie nebeských záhrad.¹

Jurolek uchováva své básnické jednoty: místo, čas a základní kontrasty ticho a zvuk, teplo a chlad. Hledá jas, pokud najde v zachyceném prostoru jen průlinku, prostoupí ji jasně: „Raj niekedy mínať len o chĺpok reality, / o chýbajúci protón jasu.“²; „Tak mi je smutno, / až som si musel založiť oheň:“³ „Podstatné je znovu zažiť leto, / so všetkým jeho nebeským svetlom.“⁴

Jeho básně jsou často úžasem, a mohly by se stát popisky pod impresionistické obrazy:

Chvejivé tiene tráv na trblitavom dne
bystriny, tónistá lesná cestička.

Dych lesných zvierat, farby poľných
plodov, vôňa žihlavy.

Tak z tohoto sa spriada nebo?
Z tej najskromnejšej látky sveta?⁵

Když vychází jeho básnické já z osamělosti, vstupuje znovu do idylického prostoru: „Muž a žena při rieke: / sedia a čítajú si. / A nablízku deti.“⁶

Topos harmonie je mimořádně ustaven v souznění lidí navzájem, nikoli člověka a přírody.

Jurolek má stratifikovaný svět, jeho rozdělení je však prastaré a pohádkové: nebe – peklo; ctí hodnoty, které jsou rozpoznatelné a rozprostírají se kolem horizontálních a vertikálních os. Básnické „já“ se občas vysvlékne ze své idyličnosti a promluví se zraňující upřímností:

Uprostred noci za zobudím
s hrôzou v duši:

budem musieť prežiť
život bez lásky?

Ale to nie mňa nemilujú.
já nemilujem.⁷

Pojmenuje svou slabost, ta jej přivede k vyslovení teze, titulu druhé části sbírky. Je trochu sloganem, proklamací ve sbírce definovaného postoje:

Niekedy už nevládzem: najradšej
by som si ľahol do jesenného lístky
a splynul so zemom a nebom.
Nebyť – aké by to bolo božské!
Ľudské je byť.⁸

1 Jurolek, R.: *Smrekový les*. Modrý Peter, Bratislava 2009, s. 15.

2 Tamtéž, s. 18.

3 Tamtéž, s. 29.

4 Tamtéž, s. 35.

5 Tamtéž, s. 19.

6 Tamtéž, s. 22.

7 Tamtéž, s. 32.

8 Jurolek, R.: *Smrekový les*. Modrý Peter, Bratislava 2009, s. 33.

Sbírka je ustavováním a znovuustavováním sebe sama, sebe sama jako bytosti mezi nebem a zemí, sebe sama jako muže:

Podstatné je znovu zažiť leto,
so všetkým jeho nebeským svetlom
a zemským túžením.

Podstatné je znova uvidieť
svoju ruku, ako sa drží života.

Vydýchnuť sa
vdýchnuť sa.

Len potom môžem milovať.⁹

Stejně tak je to s obsazováním, ovládnutím, pochopením a procítěním prostoru mezi nebem a zemí. Sníh, průvodce pobytu básnického „já“ ve sbírce, prochází odhmotněním a zduchovněním. Do něj je transformována bělost, čistota, chlad, světlo a krása:

Sniež: všetka vzdialená krása neba
padla do korún stromov.

Vpúšťam do seba jej svetlo,
zľahka dýchajúci obraz sveta.

Na okamih mnou zachveje
doznievajúca triaška

akéhosi pradávneho blaha.¹⁰

Idylická krajina Rudolfa Juroľka generuje ideálny nalaďený bytosti ľudskej a priestoru prírodného. Tomu odpovedajú zachytené obrazy, ktoré sa chvejú až k znehybneniu, ktoré sa prozačujú až k oslepeniu, ktoré sa harmonizujú až k neuvereniu.

Čtení Juroľkovy sbírky tak tradiční, tak hledané pro své ztišení a nadějně poselství, mi připomenulo dávnou sbírku Petra Mikeše *Paměť rány*. Jeho krajiny se utvářely v nepokojích, v bolesti a znejistění z vlastního selhání. Byly naopak zalidňovány bytostmi znicotňovanými hospodským prostředím a zaplňovány děním banálním a přehlédnutelným, a přesto byly stejně naplňovány, pro mne věrohodnějším úžasem nad životem a jeho jedinečností.¹¹

Ještě jedna asociace mě neodbytně zasáhla. V jedné z Juroľkových básní je incipit: „Co tam celé dni robíš?“ a odpovědi patří dalších pět veršů: „Chodím do hôr, / jem lesné jahody, / dívám sa na oblaky – / a som šťastný. / Čo viac môžem pre svet urobiť.“

Poslední čtyři roky prožívám v jedinečném společenství Františka Hrubína – procházím jeho pozůstalostí, pročítám rukopisy, poznávám genezi jeho básnických a prozaických děl.

9 Tamtéž, s. 35.

10 Tamtéž, s. 35.

11 Velkotýnecká IV: „Dva hoši / hrají kulečník / ve vesnické hospodě, / už notně opilí. / Na počítadle štouchů / už pranic nezáleží. / A já se svým přítelem / se bavíme / o Lužinově obraně. / Schází nám ale / šachovnice.“

Velkotýnecká II: „Pes zívá / a válí se po hřbetě / a podává mi packu / mráz na dvoře / nehnuté tkví. / Připadám si tady / jako na věčnosti.“ (Obě básně ze sbírky Mikeš, P.: *Paměť rány*. Revue MUKL, Havířov 1990, stránky nečíslovány.)

Prostřednictvím dochovaných dopisů si zpřítomňuji horečnatost a prohry tvůrčích pokusů, psaní pro uchování existenčních jistot.

V jeho *Zlaté renetě* zaznívá čtyřikrát jedna neodbytná věta: „Co tam vlastně děláš?“ ve variacích: „Co tam vlastně děláš, v té knihovně“¹² a jejím prostřednictvím hlavní postava dochází k ochromujícímu a bolestiplnému poznání, že svůj život promarnila, nenaplnila, že si ráda nechávala diktovat činnosti, které vyplňovaly její práci, že se nechávala unášet vlnou, kterou s někým sdílela, ať to bylo propíjení se až k běsům, nebo uhýbání před jakýmkoli, třeba milostným, závazkem.

Jurolkova odpověď je vyrovnaná, je prostá jako dýchání, je v ní v souznění se sebou samým. Incipit „Co tam celé dni robíš?“ není vnímán jako řečnická otázka, tradiční figura, která znepokojuje, a nepřináší explicitní odpověď. Naopak Jurolek – demonstrací klidného, prostého života, mimo společenství – odpovídá. Ohlasová poezie, v níž se vracíme k idylám přes více století.

LITERATURA

Jurolek, R.: *Smrekový les*. Modrý Peter, Bratislava 2009.

Mikeš, P.: *Paměť rány*. Revue MUKL, Havířov 1990.

Hrubín, F.: *Zlatá reneta*. Československý spisovatel, Praha 1964.

12 Srovnej Hrubín, F.: *Zlatá reneta*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 39, 84, 95, 105.

RUDOLF JUROLEK: SMREKOVÝ LES

MICHAL JAREŠ

Melancholický básník, napadá nás při čtení veršů Rudolfa Juroleka. Melancholický až příliš, soustředěný na to, aby vyplnil své zprávičky o světě, ve kterém žije, mírným, empatickým popisem všednosti a kouzlem obyčejných věcí. Nebojuje s živly, s posedlostmi noci a šílenstvím, je vyrovnaný. Zkoumá a bere to, co je, a komentuje tuto danost s porozuměním. Taková lyrika je kořením poezie, ale musí se s ní opatrně a hlavně se to s ní musí umět, jinak vzniká balzamování a tvoření zátiší, ve kterém je vše úplně mrtvé. Jurolekovi se daří v čistotě a prostotě (nemyšlené zde ovšem nijak negativně!) postihovat to srozumitelné, ale zároveň to mírně přesahující, to, co se vybavuje víceméně automaticky při charakteristikách básnické tvorby jako lyrika s meditativním přesahem a podobně. Je přinejmenším zajímavé sledovat, jak Jurolekova drobná sbírka sklízí úspěch – viz dvojrecenze Jaroslava Šranka a Ľubici Somolayové v *Romboidu* č. 5–6/2010, ve které oba recenzenti takřka svorně konstatují, že jde v rámci slovenského kontextu o jeden z „najpôsobivejších obrazov sveta i básnického myslenia“¹ (Šrank).

Harmonické, klidné verše Rudolfa Juroleka samy nabízejí interpretům slova a obraty jako přírodní, zasněná, melancholická lyrika, poezie hledající rovnováhu světa, poezie jemně zachycující s melancholií pomíjivost a reflektující zkušenost a moudrost autora. Budiž, můžeme tu vidět přesahy mírně náboženské, rozumění krajině, zvýšenou citlivost na barevnost atd. Odpověď na otázku, proč je vlastně Jurolekova sbírka zajímavá, je však jinde. Nejde zdaleka jen o tradiionalistický přístup k lyrické poezii s málomluvností (zde například je daleko silnější poezie Viery Prokešové), o transcendentno zabudované v poezii (výraznější Erik J. Groch) nebo o filozofující, zamýšlené a přitom ještě přístupné verše (z větší škály slovenské lyriky třeba Ján Litvák). Jurolek má své místo trochu jinde: možná v hodnotě trvalosti tématu, který celou sbírku objímá. Tou trvalostí je zvýšená problémovost a reflexe samoty, destrukce někdejšího vztahu a následná bolest, která se celou sbírkou výrazně probourává i skrz jinak bezpečné verše přírodní.

Jurolek není oběť v tom smyslu, že by se na něj jako na Jóba sesypal svět a on nevěděl proč. Chce se stát obětí, ale tak, aby byla situace spíše pro něj výhodnější. Jde do vztahu s rozumem, možná až s příliš jasnou hlavou a tvrdostí. Poté se ale – dostižen melancholií – sám z toho všeho hrouť. Všimněme si, jak Jurolek využívá ročních období k charakteristice jednoho rozpadu – podstatnou roli zde hraje též zvýšená citlivost na barvy. Úhelným kamenem pro čtení celé sbírky je dle mého názoru tato báseň:

Uprostred noci sa zobudím
s hrôzou v duši:
budem musieť prežiť
život bez lásky?

1 Šrank, J.: Nemenej (Rudolf Jurolek: Smrekový les). *Romboid*, 45, č. 5–6, 2010, s. 15–21.

Ale to nie mňa nemilujú,
ja nemilujem.²

Pokud budeme tímto prizmatom čísta Jurolekovu sbírku, jde o následování koloběhu roku v souvislosti se stavem života a vztahu, stavem věcí: na jaře se vrací naděje a sny, léto je spojené s útěšnějšími vzpomínkami, se splynutím. V létě je svět (a básník) šťastný, žije „život, ktorému možno uverit“³ v tomto živote je podstatné opätovné prozření k vůli žít. Znovu spatřuje „svoju ruku, ako sa drží života“.⁴ Žije a je zde, prožívá a současně nemá „k tomu čo dodať“.⁵ Tato chvíle je ale následně zastižena podzimem, který „bolestne pripomína lásku“,⁶ podzimem, ve kterém všechno už bylo. Pomalost podzimního světa a zániku kopíruje Jurolekův stav mysli, vcházející do strachu ze zimy, do polohy, kde se už jen vzpomíná na to, co bylo. Využití střídání ročních dob je přirozené, ale u Juroleka není zároveň otrocky přítomné ve stavbě celé sbírky. Období se střídají, naděje a víra se mísí se skepsí a beznadějí. Barevnost prochází celou sbírkou a přidává veršům intenzivní vnímavost. Barvy hrají vedle vnitřního, usebraného komentování sebe ve světě důležitou roli. Ať je to v nadužívání červené, a to i v zástupných motivech lesních jahod, červánků, dozrávajících šípků, nebo v modré (zejména barva nebe, exponovaná též do „modroty modrej“).⁷ Dodávají skromným veršům introverta prostor, komunikují s ním, ukotvují jej silně v čase a místě a vytvářejí spojenci mezi jeho vnitřním světem a světem ročních dob.

Sbírka se skládá ze dvou oddílů – *Zosnovanie neba* a *Byť je ľudské*. V těchto názvech je ukryt dialog mezi přesahujícím (nebe) a nejvnitřnějším. Jurolek je v takové dualitě schopen existovat, nestává se, že by sklouzával na jednu nebo druhou stranu – tzn. nestává se spiritualistou, ani „pozemšťanem“, je schopen sympaticky nahlížet na jednu i na druhou stranu, aniž by mu překážely. Umí vyrovnávat stav věcí a přes skepsi, která je evidentní a místy převažující, vyúsťuje sbírka do melancholicky vyrovnané naděje: „Musím ísť: / [...] / [...] všetko / sa môže stať.“⁸ Ta skromnosť a oddanosť je odzbrojujúca, a prinejmenším výrazná. Jen jednomu stále na kloub nemohu přijít – proč se sbírka jmenuje *Smrekový les*, když by si subjekt rád „lahol do jesenného lístia“,⁹ jsou tu „odkvítajúce vrby“¹⁰ a skutečnost je „pod mohutnými listnáčmi a borovicami“.¹¹ Je to tajemství, které tkví mezi introspekci a světem, do kterého jsou verše posílány?

LITERATURA

Jurolek, R.: *Smrekový les*. Modrý Peter, Bratislava 2009.

Šrank, J.: Nemenej (Rudolf Jurolek: *Smrekový les*). *Romboid*, 45, č. 5–6, 2010.

2 Jurolek, R.: *Smrekový les*. Modrý Petr, Bratislava 2009, s. 32.

3 Tamtéž, s. 22.

4 Tamtéž, s. 35.

5 Tamtéž, s. 23.

6 Tamtéž, s. 24.

7 Tamtéž, s. 21 (modrá barva využívána např. na s. 17: „a tri červené strechy / v zasnenej modrote“).

8 Tamtéž, s. 39.

9 Tamtéž, s. 33.

10 Tamtéž, s. 20.

11 Tamtéž, s. 23.

NAD KNIHOU PAVLA CTIBORA *SILENTBLOKY*

RADOSLAV PASSIA

Zmienka o tom, že autor *Silentblokov* je profesiou fyzik, ma spolu s vedomím mojich chabých technických znalostí donútila hľadať, čo sa vlastne za týmto názvom-pojmom skrýva. *Silentbloky* sú bežnou súčasťou strojných zariadení, najmä motorových vozidiel, ich úlohou je obmedziť prenos hluku a vibrácií z náprav a pohonu do karosérie. Čím tvrdšie silentbloky, tým vyšší prenos vibrácií a hluku a opačne... Ťažko povedať, o aký typ tlmenia ide presne Pavlovi Ctiborovi – na jednej strane sú tieto „tiché bloky“, tiché záznamy a pozorovania reprodukované s pomerne veľkým časovým oneskorením, podľa edičnej poznámky ich jadro vzniklo v polovici 90. rokov, no napokon autor predsa len neudržiaval otrasy v nich zachytené a svoje zápisky zverejnil. V tomto zmysle sú to teda silentbloky tvrdé, a tvrdý čitateľský oriešok predstavovali aj pre mňa – po tomto úvodnom oslom mostíku sa dostávam od názvu k čítaniu tejto knižky.

Viacerí recenzenti hovoria v súvislosti s ňou vcelku jasne o poézii, pravda, ako o jej hraničnom prípade, ale predsa len o poézii. Citujem aspoň Jakuba Vaníčka z Tvaru: „[...] Ctibor opravdu zaujíma jednoznačne radikálnu pozíciu, z níž intervenuje na území parametrov umelckého diela. Na strane čtenáře proto vyvstává úkol, jak takový text číst. Je to filosofický traktát? Poezie? Zápisky někoho, komu jeho hrátky s vědomím přerostly přes hlavu? Tak či tak, odpověď se těžko hledá.“¹ Zaujímavé v tejto súvislosti je už to, prečo sa vlastne pomeriava táto kniha básnickou tradíciou. Lebo autor predtým vydal básnické zbierky? Alebo autor, či iná „autorita“ v knihe, o textoch hovorí ako o básnických? To nie. Má kniha nejaké vonkajšie znaky básnickej zbierky? Má. Je v nej niekoľko veršovaných textov, najmä v závere, ale sú vo výraznej menšine. Nie je ich omnoho viac ako textov s otvorene či latentne dialogickým/dramatickým pôdorysom (napr. *Anketa* na strane 95). Kvantitatívne dominujú prozaické miniatúry. Prečo sa teda ocitla v básnickej kategórii Magnesie Litery 2009?

Bez toho, že by som sa teda vnútorne presvedčil o schodnosti tejto cesty, skusmo po nej vykročím. Edičná poznámka hodnotí formu knihy ako „zápisky“, informácia na vnútornej obálke zase hovorí o „fragmentárnych literárnych textoch“. Je teda zrejmé, že s poéziou môžu Ctiborove zápisky a poznámky spájať predovšetkým signály z významovej/tematickej roviny: teda motívy sebaopozorovania subjektu, hlbinej introspekcie, zámerného vystavovania subjektu do rozličných hraničných situácií. Tradičnejšiu emocionálnu angažovanosť tu však vystriedal iný postup: „vedecká“, „technologická“ analýza reakcií, správania, defektov aj ziskov subjektu v situáciách zámerne zmeneného vedomia. Subjekt Ctiborových *Silentblokov* je až v pozícii akéhosi hypostazovaného, zvecneného subjektu. Autor v sérii cielavedomých zásahov, zväčša chemickej povahy, do vedomia tohto subjektu opisuje ich príznaky a dôsledky; tieto

1 Vaníček, J.: Mít odvahu k sobě. *Tvar*, 20, 2009, č. 13, s. 2.

zásahy sú zväčša neprirodzené, umelé, ale ich paradoxným výsledkom má byť vecná informácia o „prirodzenej“, „skutočnej“ povahe ľudského vedomia overenej v extrémnych podmienkach.

Univerzálnejší výsledok tohto skúmania však nenachádzam, ide skôr o denníkový zošit s opisom chemických, fyziologických, ezoterických pokusov. Ak by sme stále zotrvali pri hypotéze o primárne básnickej povahe Ctiborových textov, potom by som istú, skôr čitateľsky sebazáchovnú ako vecne preukaznú paralelu hľadal v „cogitovských“ subjektoch Zbigniewa Herberta, zámerne „inštalovaných“ do rozličných kultúrnych a dejinných kontextov. Básnikovým cieľom je prostredníctvom tohto postupu overiť funkčné prvky európskej kultúry. Ctibor robí v prvej, ešte pomerne vecnej časti knihy čosi podobné, aj keď nie na kultúrno-historickej, ale akoby elementárnej úrovni, dajme tomu fyziologicko-psychologickej. Kým pán Cogito musí reagovať na plejádu mytologických a historických postáv, udalostí, subjekt Ctiborových zápiskov sa musí vyrovnávať s celým radom nástrah – holotropným dýchaním počnúc, konzumáciou muchotrávok a muškátových orieškov končiac. Táto voľná paralela však neplatí pre väčšinu špekulatívnych textov z centrálnej časti knihy, ktoré sú ťažko sledovateľnými komentármi k jungovským výskumom, indickej filozofii, jóge a podobne.

Platí teda, že analýza subjektu neprebíha tradičnými metódami lyriky/poézie, ale radikálne podrobným opisom mysle, stavov vedomia a tela, ktorý od fyziologickej úrovne smeruje ešte nižšie, k chemickým a fyziologickým procesom. Jednotiace gesto autora sa prejavuje jednak odvahou vystavovať svoje vedomie týmto riadeným pokusom a zmenám, ktoré jeho celistvosť pochybnujú, ako aj záverečným scelením týchto poznámok a zápisov do podoby knihy.

Jazyk fyziky či biológie by pri pohľade na slovenskú básnickú scénu mohol Ctibora v niektorých momentoch postaviť do blízkosti aj generačne porovnateľnej Nóry Ružičkovej; tejto paralele by aj na úrovni lexiky a štylistiky nahrávala ich spoločná emocionálna nepríznakovosť, vecnosť, odosobnenosť, „citová anestézia“, ale tu by asi podobnosti končili, a ak by sme *Silentbloky* stále považovali za básnickú zbierku, museli by sme aj z novátorskej Nóry Ružičkovej urobiť dosť tradičnú poetku.

Ďalším prvkom, ktorý ako výzva a problém vstupuje do vnímania a žánrovo-druhovej charakteristiky tohto diela, je CD *Bilancsloky*. V edičnej poznámke sa totiž píše: „Nedílnou súčasťou knihy je hudba.“² Ako inak, opäť tu nejde o hudbu v jej tradičnejšom chápaní, ale skôr o produkty „zvukového inžinieringu“ alebo „sonológie“. V každom prípade je toto cédečko dôležitou inštrukciou pre čítanie Ctiborových textov. V mojom prípade som si túto inštrukciu vyložil tak, že medzi textami a Ctiborovou hudbou, či lepšie povedané zvukmi, existuje štruktúrna a typologická súvislosť: pre celok CD aj jednotlivé skladby nie sú rozhodujúce harmónia či melódia, ale predovšetkým rytmus, technika mixáže, prepisov, prekryvania jednotlivých zvukových plôch. Napríklad z rytmu a zvuku harmoniky v štýle argentínskeho tanga Astora Piazzolla vystupuje štylizovaný prehovor v cudzom jazyku, snáď arabčine, neskôr podložený „podmazom“ so zámerne narušovaným rytmom, aby som priblížil opisne aspoň úvodnú skladbu. Ako základný hudobný princíp tu pri celkovom pohľade vystupuje zrážka, antinómia a neskoršie prekrytie dvoch alebo viacerých melodických a rytmických celkov (v konkrétnej realizácii európskeho a blízkovýchodného/arabského), ako aj miešanie tradične chápanej hudby a širokého spektra „nehudobných“ zvukov. Celkový dojem mixáže najrozličnejších podnetov od „spodných“, základných (filozofia, jóga, experimenty s vedomím) po „vrchné“ (náhodné podnety) možno podľa mňa preniesť aj na literárnu časť Ctiborových *Silentblokov*.

2 Ctibor, P.: *Silentbloky*. Dybbuk, Praha 2009, s. 124.

Ctiborova literárna metóda je založená na preverovaní prirodzeného sveta pomocou zámerného vybočenia, literatúra v jeho verzii, ako ju podáva v tejto knihe, je záznamom experimentálnych vybočení z „normality“, ktorých cieľom je dosiahnuť, aby sa, povedané jeho slovníkom, „namerané hodnoty“ líšili od „požadovaných“ hodnôt, alebo synekdochicky, aby sme zdravý orgán, ktorý cítime „jako púhé nič“, ³ pocítili. Stav krízy (deficitnosti, nedostatku) ako iniciačný stav modernej lyriky je tu v istom zmysle ironicky prevrátený – aspoň v podobe autorskej autoštylizácie, čo možno chápať aj ako pozitívnu inováciu knihy – pretože nemá emocionálne, fatálne príčiny, ale je výsledkom toho, čo Pavel Ctibor lakonicky nazýva „aplikovanie chemikálie“. ⁴

LITERATURA

Ctibor, P.: *Silentbloky*. Dybbuk, Praha 2009.

Vaníček, J.: Mít odvahu k sobě. *Tvar*, 20, 2009, č. 13, s. 2.

3 Ctibor, P.: *Silentbloky*. Dybbuk, Praha 2009, s. 11.

4 Tamtéž, s. 74.

NAČO TAKÁ POÉZIA (PAVEL CTIBOR: *SILENTBLOKY*)

MICHAL HABAJ

Knihu Pavla Ctibora *Silentbloky* môžeme na úvod charakterizovať ako súbor fragmentárnych textov, ktoré zaznamenávajú autorove pokusy o zmenu vnímania a premenu vlastnej citlivosti. Presne toto nám hovorí text na záložke knihy, s tým dodatkom, že spomínané fragmentárne texty špecifikuje ako „literárne“. Inou informáciou, ktorá môže a nemusí ovplyvňovať čitateľovu reflexiu predmetnej knihy, je zistenie, že *Silentbloky* boli nominované na Cenu Magnesia Litera za rok 2009, a to v kategórii poézia. To znie už zaujímavejšie: nielenže pôjde o literatúru, ale dokonca o poéziu. Priznám sa: som zmätený – dôvodom mojej neistoty nie je ani tak samotný text, o ktorom tu má byť reč, ako skôr jeho reflexia a hodnotenie v českom literárnom a kultúrnom kontexte. Zdá sa mi totiž, či dokonca, domnievam sa, že v inom kultúrnom kontexte, napríklad v slovenskom, by kniha Pavla Ctibora bola považovaná za literatúru azda len s veľkými výhradami. V tom lepšom prípade by sa ocitla v kategórii denníkového písania, pravdepodobne s prívlastkom pochybného experimentu. Tu by sa však jej púť končila: Ctibor by bol vyhlásený za filozofujúceho grafomana a fajka zhasla. Čo chcem ale podčiarknuť, je skutočnosť, že *Silentbloky* by boli celkom prirodzene reflektované výhradne ako text prozaický. O poézii by tu nepadlo ani slovo. Ak by aj padlo, určite by nepadlo na úrodnú pôdu. Slovenská rodná zem v tomto zmysle leží úhorom.

Je to teda možno i problém tradície, jej prítomnosti, či neprítomnosti, čo by mohlo zásadne vplyvať na reflexiu a hodnotenie Ctiborovej knihy. Napríklad Miroslav Topinka v recenzii *Silentblokov* hneď na úvod upozorňuje: „(Ctibor – pozn. M. H.) V týchto textech navazuje na to nejpodstatnější, co ve světové poezii dvacátého století vznikalo a co je u nás tak často opomíjeno: na experimentální metafyziku francouzské parasurrealistické skupiny Vysoká hra, na „kruté divadlo“ Antonína Artauda, na meskalinové experimenty jednoho z největších francouzských básníků, Henriho Michauxa.“¹ Topinka celkom samozrejme identifikuje tradíciu, ku ktorej možno Ctiborovo písanie priradiť, ba čo viac, jeho formulácia obsahuje už i hodnotiaci aspekt. Otázne ale je – a tu by som videl ako tak možný kameň úrazu – či Ctibor na poéziu autorov ako Gilbert-Lecomte a Daumal, resp. na filozofiu a metodiku viazucu sa k ich písaniu, nadväzuje filozoficky, básnicky, esejisticky alebo prozaicky (atp.): tu potom oprávnené môže vzniknúť otázka, ktorá asi spontánne vyvstane vo vedomí čitateľa, a síce: „je toto poézia?“ Odhliadnuc od skutočnosti, že v *Silentblokoch* nájdeme veľa poézie, rozumiem takémuto spochybňujúcemu či odmietavému stanovisku, hoci osobne; takto položená otázka nie je podľa mňa zaujímavá a produktívna. Je adekvátna iba potiaľ, pokiaľ nebude limitovať naše uvažovanie o texte samotnom, ale naopak, bude iniciovať ďalšie otázky o podstate, zmysle a možnostiach poézie.

1 Topinka, M.: Průsvitné prstence plující prostorem. *Tvar* 20, 2009, č. 13, s. 2.

To už sú ale otázky, ktoré nemusia zaujímať každého, azda by si ich však mali klásať literárni kritici, príp. autori poézie samotní. Čo ale *Silentbloky* ponúkajú bežnému čitateľovi? Neponúkajú toho veľa, mohlo by sa zdať. Primárne zrejme zaujmú tých, ktorí rovnako ako Ctibor cítili, či cítia túžbu experimentovať so svojim životom, skúmať limity, hranice a možnosti ľudského vnímania a cítenia – tých, ktorí sa rozhodli (alebo o tom aspoň špekulovali) robiť pokusy s vlastným telom a myslou, aby sa prostredníctvom radikálnej skúsenosti dozvedeli čosi viac o sebe i o svete. V tomto zmysle môže Ctiborova kniha popri svojom poslaní umeleckom a výskumnom plniť i funkciu (takpovediac) orientačného a výberového bedekra metód, ktoré sú mladému adeptovi umenia a výskumu (v oblasti zmenených stavov vedomia) k dispozícii. *Silentbloky* však skúmajú i iné limity: limity nášho vlastného čítania a myslenia – to už v rovine praktickej; keďže *Silentbloky* ako literárny text sa nečítajú ľahko, čitateľ bude veľmi skoro postavený pred otázku, koľko času a energie je ochotný do Ctiborovej knižky vložiť. Sledovať niť autorových myšlienok, ktoré sa v rýchlom tempe, ale zároveň akosi pokojne, vyrovnane, chladno analyticky odvíjajú jedna od druhej, pričom sa ďalej vrstvia a zároveň odrážajú krížom cez seba a následne späť k sebe, aby odhalili súvislosť medzi naoko vzdialenými predmetmi myslenia, nebude jednoduché – v každom prípade takéto čítanie môže pomôcť čitateľovi prečistiť, či aspoň prevetrať jeho vlastné myšlienkové schémy (a nebude tu treba ani experimentovať, bude stačiť čítať).

Ctiborovo písanie v pozoruhodnej symbióze spája dva základné prístupy: praktický a teoretický – východiskom je tu konkrétny experiment s telom, resp. s vedomím, ktorý je s vedeckou presnosťou a precíznosťou zaznamenaný, popisovaný, analyzovaný. Autentická skúsenosť je podporovaná vedeckou erudíciou. Pritom rovnako pozoruhodný je rozsah experimentálnych metód, ktoré Ctibor využíva na preskúmavanie vlastného vedomia, ako i rozsah vedeckých disciplín, ktorých poznatky využíva vo svojich úvahách. Záznamy lucidných snov, skúmanie synchronicity, intoxikácie psychoaktívnymi látkami, šamanské praktiky a najrôznejšie experimenty s telom a telesnosťou vôbec (test R.E.M. a iné), holotropné dýchanie, mystické rituály (menhiry v Carnacu), pozorovanie UFO, pokus o intenzívne vnímanie atď. sa striedajú a dopĺňajú, pričom v túžbe po premene vlastnej citlivosti Ctibor siaha po naozaj minuciózných technikách, ktoré však dokáže rovnako minuciózne a detailne analyzovať (viď napr. experiment s pohybom viečok).² K tomu mu pomáha jeho vedecká aprobácia (autor je povolaním fyzik), ale najmä rozhľad naprieč celým spektrom vedeckých disciplín: popri modernej fyzike Ctibor vo svojich úvahách využíva poznatky z hlbínnej i transpersonálnej psychológie, filozofie, semiotiky, biológie, medicíny, neurofyziológie, akustiky, teológie. So samozrejmosťou siaha po terminológii z alchýmie a najmä z (hinduistickej) jógy či príbuzných duchovných náuk (šivaizmus, tantrizmus, buddhizmus). Autori, ktorých priamo cituje, na ktorých sa odvoláva, príp. s ktorými vedie dialóg, odkazujú na tradíciu, ktorú zdôraznil už M. Topinka (Antonin Artaud, René Daumal), príp. s touto tradíciou nejakým spôsobom súvisia, pohybujú sa viac či menej na pomedzí psychológie a mystiky (Alexandra David-Neel, Carl G. Jung, Timothy Leary). Z domácej, českej tradície sa v Ctiborových zápiskoch objavajú pionieri v oblasti výskumu LSD a jeho využitia v psychoterapii Stanislav Grof a Milan Hauser, ale tiež autority z oblasti hermetických vied ako Pierre de Lasenic (alchýmia, mágia) či Květoslav Minařík (jóga, mystika), opakovane sa Ctibor odvoláva na svojho súčasníka USRHS-PHA (tantrajóga, indický ezoterizmus). V texte sú ale spomínani, resp. text priamo komunikuje s mnohými ďalšími autormi

2 Ctibor, P.: *Silentbloky*. Dybbuk, Praha 2009, s. 14–15.

z oblasti filozofie, semiológie či psychológie (Ladislav Klíma, Bohuslav Brouk, Gabriel Marcel, Jean P. Sartre, Albert Camus, Jean Baudrillard, Roland Barthes a iný.).

Metóda, ktorú Ctibor vo svojich textoch uplatňuje, vychádza z jednoty medzi teoretickým a praktickým výskumom. Môžeme v nej identifikovať symbiózu medzi vedou skúmajúcou vonkajší svet a vnútornou jójou, teda spojenie tradície Západu s tradíciou Východu, tak ako to napríklad ešte v šesťdesiatych rokoch 20. storočia požadoval Láma Góvinda od Timothy Learyho. Hovorilo sa vtedy o infiltrácii orientálnej filozofie do Európy a Ameriky, o nevyhnutnej transformácii Západu a o tom, že v rovnakej miere ako *poznanie* musí byť dosahovaná i *múď-rost*. Obe intencie sú v Ctiborovom prístupe prítomné. V tomto zmysle môžeme hovoriť o jednote systémov vedy a mysticizmu, ktorá bola napríklad ešte pre staroveké východné kultúry celkom prirodzenou – práve alternatívna kultúra zrodená v šesťdesiatych rokoch 20. storočia z opačnej strany nadväzuje na takú interpretáciu reality, v ktorej poznanie vonkajšieho sveta zodpovedá hlbokému poznaniu seba samého. Môžeme tu spomenúť fyziku, teoretiku hnutia New Age Fritjofa Capru, ktorého „populárne“ a „osvetové“ knihy sa na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia spolupodieľali na kultúrnej premene a vzniku novej vízie reality, v centre ktorej je holistický pohľad na svet. Capra upozorňoval práve na analógie medzi modernou vedou, fyzikou na jednej strane a mystickými koncepciami taoizmu, hinduizmu a buddhizmu na strane druhej. Vznik holistickej fyziky prepája systematické skúmanie hmoty s výskumom samotnej mysle, resp. vedomia, predmetom bádania sa stávajú vzájomné vzťahy medzi hmotou a myslou. Vízia „kvantovej tantry“, ako to formuluje Nick Herbert, by na rozdiel od „konvenčnej fyziky“ dospela k zrušeniu rozdielu medzi vonkajšou, objektívnou realitou a vnútorným, subjektívnym svetom vnímania. Ctiborove experimentovanie s vlastným „ja“ v istom zmysle vychádza z čohosi podobného: z čohosi ako „vnútorná fyzika“. Jazyk, ktorý pri analýzach a záznamoch svojho výskumu autor používa, odkazuje na obdobnú kombináciu fyziky a mystiky, aká je obsiahnutá napríklad i v spomínanom pojme „kvantovej tantry“. V Ctiborových textoch sa tak prirodzene prelína terminológia z modernej fyziky a hinduistickej jógy, pričom práve ich kombinácia umožňuje vôbec pomenovať zložitost', či delikátnost' skutočností, o ktorých text pojednáva, ako i celistvosť reality, v ktorej vedomie a svet splyvajú. Príbuznosť týchto dvoch pohľadov a produktivnosť ich spájania ilustruje samotný Ctibor, možno mimovoľne, napríklad tam, kde sa venuje fenoménu morfickej rezonancie s ohľadom na avatary a meditáciu (alebo tam, kde uvažuje o ahamkäre v kontexte Jungovej psychoanalýzy, Husserlovej fenomenológie a filozofie existencializmu). Pritom práve teória morfogenetických polí je ďalším dôležitým príspevkom k holistickému pohľadu na svet, v tomto prípade vychádzajúcim zo symbiôzy chémie, resp. biochémie s celostnou „východnou“ filozofiou. V užšom ohľade Ctibor skúma, ako som už spomínal, predmety z naoko vzdialených oblastí, pričom jeho uvažovanie na princípe analógie odhaľuje súvislosti medzi štruktúrami týchto predmetov či javov (viď napr. úvahu o nanokryštáloch, planéte Zem a kultúre).³ Iným spôsobom Ctiborove výskumy s halucinogénnymi látkami môžu odkazovať – v súvislosti s problematikou vzťahu mysle a hmoty, príp. duše a vesmíru – na termín „psychokozmu“ známy z kultúrnej antropológie či etnopsychológie v tom zmysle, ako s touto skúsenosťou prakticky narába moderná psychoterapia využívajúca poznatky ázijských meditačných techník a šamanských metód liečenia. Na margo jednotlivých pokusov a výskumov s vlastným „ja“ zároveň treba zdôrazniť, že Ctibor svojmu experimentovaniu nikdy celkom nepodľahne: nenechá sa uná-

3 Ctibor, P.: *Silentbloky*. Dybbuk, Praha 2009, s. 111–115.

šať samotným „zážitkom“, ale naopak priebeh tohto „zážitku“ s vedeckým odstupom sleduje, analyzuje a zaznamenáva. Obzvlášť cenná je táto schopnosť pri textoch popisujúcich zmenené stavy vedomia prostredníctvom intoxikácie psychedelickými látkami: zachovanie racionality, pozornosti a koncentrácie, neraz i v kritickej situácii (viď text *Dětskej den – Na hrob Timoteje Learyho*).⁴ Ono „diskurzívne“ vzopnutie sa pred silami rozkladu a chaosu, teda sila *nestotožniť sa* s iracionálnymi obsahmi mysle, ale naďalej ich odosobnene, vedecky sledovať a zaznamenávať, je nielen jediným možným spôsobom, ako sa s týmito silami vyrovnáť a nepodľahnúť im, ale tiež jedným zo základných aspektov Ctiborovej, pre väčšinu potenciálnych čitateľov v tomto ohľade možno nezázivnej, tvorivej metódy. Nezázivnej, pretože exaktnej. Exaktnej, ale básnickej.

Práve experimentovanie s psychedelickými látkami je tou metódou, ktorá je v Ctiborových skúmaníach „ja“ a reality využívaná najčastejšie. Opakovane sa v *Silentbloky* stretávame s textami, ktoré sú záznamom skúsenosti zmeneného stavu vedomia prostredníctvom intoxikácie psychoaktívnymi látkami rôzneho druhu (LSD, THC, XTC, halucinogénne huby, muchotrávka červená, muškátový orech, guarana, Pharmavit a iné). Ctiborove motivácie sú skôr vedecké, než umelecké – zmena vedomia, zmena pozície, zmena perspektívy však prirodzene podmieňuje, produkuje, iniciuje nový spôsob videnia a následne s tým existenciu novej, prekvapivej skutočnosti, ktorá môže byť skutočnosťou rovnako vedeckou, ako i básnickou, a tiež mystickou („Pak se dívám z okna na stromy kymácející se ve větru. Zcela prožívám jejich spoutanost: Stromy chtějí za krajní polohy, které se teď jeví zcela nepochopitelně, ale nemohou, protože příliš věří ve svůj tvar.“⁵). Klúčovou skúsenosťou je však skúsenosť tela: v tomto zmysle skúmanie mysle vedie k intenzívnejšiemu prežívaniu telesnosti, k fyziologickým pozorovaniam, ktoré zase neraz vyúsťia v skúsenosť metafyzického charakteru („Tělo je zaplněno citem [...] Zásadní je zjištění, že zlo a neláska určitým způsobem souvisí se zatínáním zubů.“⁶). Práve prepojenie tela a mysle možno považovať za východiskový bod a v užšom zmysle predpoklad Ctiborových skúmaní: fyzické, anatomické dispozície potom spoluurčujú naše psychické prežívanie, zásah do tela znamená zásah do samotnej „štruktúry vedomia“, od „nervovo-svalového systému“ vedie cesta k psychickým, mentálnym procesom (pozri text *Kašmírske ozubení*).⁷ To je i základná skúsenosť jógy, ktorá s telom a myslou pracuje obdobným spôsobom: na rozdiel od experimentovania s psychedelickými drogami však subjekt neovplyvňuje svoje vnímanie zvonka, prijímaním cudzích látok, ale výlučne zvnútra, technikami, ktoré má prirodzene k dispozícii (telo, myseľ, dych, slovo). V oboch prípadoch subjekt pozmeňuje základnú štruktúru samotného vedomia, miesto toho, aby iba modifikoval jeho obsahy. To si Ctibor dobre uvedomuje tam, kde napríklad hovorí o zúženom a rozšírenom vedomí, podľa mňa, v asi najdôležitejšom texte knihy *Život na schovávanou*. Pars pro toto:

Láska, na jakou jste ochotni přísahat, je vám neustále plně k dispozici. Nijak se vám nemůže stát, že vás někdo opustil, zklamal, že v dopravním prostředku jsou všichni spolucestující ledově lhostejní k vaší dobrosrdečnosti. Zúžené vědomí zužuje lásku na hrst projevů, jejichž interpretací se pak lidé sužují. Pod krunýřem ztuhlých nánosů le-

4 Ctibor, P.: *Silentbloky*. Dybbuk, Praha 2009, s. 76–81.

5 Tamtéž, s. 27.

6 Tamtéž, s. 93.

7 Tamtéž, s. 42–43.

targie je v každom tepu vášho srdca uchováno to nemenné a neohroziteľné – potenciál milosti bez hraníc.⁸

Rovnako dôležité sú Ctiborove úvahy o rozšírenom, resp. zúženom stave vedomia s ohľadom na recepciu hĺbky textu a rozlišovanie medzi textami „múdrymi“ a „nemúdrymi“, o princípoch života a smrti, o otázke zodpovednosti, rozlišovaní dobra a zla a mnohé ďalšie úvahy, ktoré svojou povahou, odvahou a intenzitou spravidla prekračujú rámce myslenia, s akým sa v našom dobovom literárnom kontexte bežne stretávame. Opakovať by bolo zbytočné (*Silentbloky* si treba prečítať), dodávať zase nadbytočné (je to tiež otázka kompetencií). Preto iba niekoľko záverečných poznámok ohľadom kontextu Ctiborovho písania.

Ako upozorňuje edičná poznámka, *Silentbloky* predstavujú výber z textov, ktoré pôvodne vznikali bez úmyslu spoločného publikovania: knižné vydanie si vyžiadalo isté úpravy či modifikácie, pričom jednotlivé texty nie sú usporiadané chronologicky, ale tematicky, resp. na základe spoločného kontextu. Až na niekoľko záverečných textov sa vznik zápiskov datuje rokmi 1995–1996: je to práve obdobie, kedy sa intenzívne (do češtiny) prekladajú a vydávajú texty podobného charakteru, mám na mysli predovšetkým viaceré základné texty alternatívnej kultúry šesťdesiatych rokov od autorov ako Timothy Leary, Aldous Huxley, Alan W. Watts, William S. Burroughs, Stanislav Grof a mnohí ďalší. Ctiborovo hľadanie, uvažovanie a písanie by som potom vnímal i v tomto kultúrnom kontexte (v ktorom sa okrem iného spája veda, mystika, filozofia a umenie) – a to aj v súvislosti s metódou, ktorú *Silentbloky* najčastejšie využívajú, resp. nepriamo akcentujú, teda oným otváraním „brán vnímania“ prostredníctvom halucinogénnych látok. V tomto zmysle môžeme *Silentbloky* s tým odstupom registrovať i v nadväznosti na tvorivé hľadania autorov, ktorých texty spracúvajúce experimentovanie s omamnými látkami sú ešte o celé storočie staršieho dátá, plnili však rovnako priekopnícku či iniciačnú funkciu, pričom ich preklady sa v našom (česko-slovenskom) kultúrnom kontexte (ak nepočítame prakticky už viac alebo menej nedostupné vydania z prvých desaťročí 20. storočia) systematicky objavujú tiež práve v polovici deväťdesiatych rokov 20. storočia (Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Thomas de Quincey a iný). Základná intencia týchto textov je niekedy výskumná, inokedy umelecká. U Ctibora, na miestach, kde autor exaktne uvádza veľkosť požitej dávky, vonkajšie podmienky, časové súradnice pokusu s podrobným záznamom zmien a vývoja účinkov látky, text neraz nadobúda vyslovene vedecký charakter upomínajúci napríklad na podobne zamerané výskumy psychologického či etnografického charakteru. Rovnako sa v tomto období (často aj vďaka tým istým vydavateľstvám) začínajú objavovať preklady základných a ťažiskových textov z oblasti východného mysticismu. Ctibor vo svojom súbore textov pracuje s terminológiou rôznych duchovných náuk a náboženských systémov východnej proveniencie, či už je to hinduistická jóga s jej mantrami a magickými rituálmi, kašmírsky šivaizmus, príp. višnuizmus, alebo tantrický buddhizmus, vadžrajána. Prienik môžeme identifikovať práve v učení a praxi tantrizmu – ako súčasť ezotericky ladených smerov v rámci hinduizmu i buddhizmu.

Kombinovanie týchto dvoch metód, ktoré vnímam v centre Ctiborovho experimentálneho výskumu, myslenia a písania, teda na jednej strane práca s psychedelickými látkami, na strane druhej meditačná prax a jóga, pravdepodobne nemôže viesť k uspokojivým riešeniam a dlhodobo je, domnievam sa, ťažko udržateľná. Charakter Ctiborovho výskumu je v tomto zmysle pokusný, nesúrodý, roztrieštený, v čom vidím jeho slabiny – metodickosť, ktorá sa prejavuje

8 Ctibor, P.: *Silentbloky*. Dybbuk, Praha 2009, s. 99.

ako v myslení, tak i v samotnom písaní, absentuje v základnom autorovom postoji: Ctibor akceptuje naozaj všetko, čo je naporúdzi, jeho výskum je skôr výrazom intenzívneho hľadania než systematickej práce. V tomto zmysle by ma zaujímali ďalšie autorove osudy, teda otázka, akým smerom pokračoval, ak pokračoval vo svojom výskume. Pýtam sa takto aj, či práve, s ohľadom na kontext tradície, ktorú v súvislosti s Ctiborovým súborom textov identifikoval Miroslav Topinka, v tom zmysle, ako sa v dôsledku experimentálnej pracovnej metódy (bdely spánok, drogy, extaticko-rituálne techniky, meditácia) písanie a život neoddeliteľne preklenujú a zlúčia – riešenia, dopady či následky u rôznych autorov môžu byť rôzne (viď šílenstvo Artauda, drogová závislosť Gilbert-Lecomta, ale tiež Daumalova „experimentálna metafyzika“ a praktizovanie Gurdžijevovho Učenia). V záverečnom texte súboru sa v súvislosti s psychedelickými stavmi Ctibor zamýšľa nad fenoménom zodpovednosti, ktorý skúma s ohľadom na disproporciu vzťahu k zážitkom a skúsenosti: dostáva sa tak k problémom naozaj základného charakteru (svedomie, dobro, zlo...): tak ako v kontexte celej knihy i tu Ctibor miesto jednoduchých odpovedí uprednostňuje poctivé kladenie si otázok – tie spätne spochybňujú každú predchádzajúcu odpoveď, aby za ňou objavili novú, znepokojujúcu otázku. V tomto zmysle je Ctiborovo myslenie naozaj nekompromisné, čo je však ešte dôležitejšie, nezostáva uzatvorené samo v sebe, ale naopak, prirodzene sa stáva súčasťou úsilia o takpovediac „celostný rozvoj“.

Spôsob písania, ktorý predstavujú *Silentbloky*, totiž ťažko oddeliť od životnej praxe: autor a text tu splývajú, estetické, literárne kategórie nebudú zrejme tým najdôležitejším, čo nám Ctiborove záznamy chcú tlmočiť. Pritom však práve preto tieto zápisky obsahujú čosi, čo sa čitateľa dotýka oveľa intenzívnejšie než bežný literárny text: vidíme, že za týmto písaním stojí autorovo rozhodnutie pracovať nie iba s textom, ale primárne s vlastným životom, úsilie vrátiť literatúre jej stratené, existenciálne, metafyzické či inak dnes všeobecne nevnímané funkcie a rozmery umeleckého diela. Tu je skutočný význam Ctiborovho textu: v otázkach, ktoré tento text kladie smerom k nám – k literárnym kritikom, literárnym vedcom, čitateľom. Nezastaví sa totiž tam, kde by sme to čakali: ukazuje nám, že naše istoty v kategóriách, na ktorých sme sa dohodli, neznamenajú vôbec nič. Nezáleží na tom, či je Ctiborov súbor textov viac denníkovou prózou, básnickým experimentom alebo filozofickou esejou: dôležité je, že nás nevyhnutne stavia pred otázku, AKO ho čítať, a že nám tým ponúka možnosť učiť sa čítať odznova a možno aj lepšie, pozornejšie a poctivejšie. Pre súčasnú poéziu a myslenie o poézii je to určite dôležitejšie než haldy básnických kníh, ktoré jedna za druhou vychádzajú z počítačov básnikov bez toho, aby si ich autori (vydavatelia, kritici, čitatelia) vôbec položili otázku, čo je to písanie, čo je to poézia a aký je jej zmysel – pre človeka i svet, napríklad. V celej tejto nevydarenej klauniáde, ktorú nazývame tak vznešene literatúrou, zúfalo absentuje vôľa stretnúť sa sám so sebou, stretnúť sa s iným, s tým, čo je vo mne nepoznané, o čom nič neviem, čo by ma mohlo závažne znepokojovať, v prípade, ak by som to neobchádzal, s tým, čo možno úplne jednoducho a banálne nazvať životom. Áno, poézia je potom mŕtva, nepotrebný krám, ktorý sa hodí akurát tak do vitrín, knižníc a na nočné stolíky. Načo to. *Silentbloky* vnímam ako pokus písať (myslieť a vnímať) poctivo, klásť si otázky, ktoré majú zmysel, nie iba význam, otvárajú pred čitateľom text, ktorý možno nie vždy je ústretový, naopak, vyžaduje od svojho príjemcu plnú pozornosť a vôľu myslieť. Azda je skutočne najvyšší čas začať uvažovať o poézii inak, ako je tomu dnes zvykom. Ctiborova kniha má predpoklady k tomu iniciovať.

LITERATURA

Ctibor, P.: *Silentbloky*. Dybbuk, Praha 2009.

Topinka, M.: Průsvitné prstence plující prostorem. *Tvar*, 20, 2009, č. 13, s. 2.

POETICKÉHO STAVU NEBYLO DOSAŽENO (PAVEL CTIBOR: *SILENTBLOKY*)

LUBICA SOMOLAYOVÁ

Verejne prístupný životopis Pavla Ctibora, narodeného v roku 1971, ho charakterizuje ako autora troch básnických zbierok (*Takže; Zvířátka z pozůstalosti; Předkus* – všetky vyšli v priebehu 90. rokov) a zároveň pripomína jeho povolanie fyzika. Za najzaujímavejšiu informáciu však v kontexte jeho básnickej tvorby možno s istým nadsadením považovať jeho zameranie na výskum plazmy, teda pre laikov celkom tajomného javu s istým poetickým potenciálom. Reflektovaná kniha však preukazuje, že autor sa zameriava predovšetkým na odhaľovanie „tajomného“, nie na jeho ďalšie poetické „stajomňovanie“. Od špecialistu na plazmu by sa zároveň mohli očakávať fluidné premeny významu a tvaru.

Básnická kniha *Silentbloky* vyšla minulý rok (2009) ako výber z autorových zápiskov z rokov 1995–1996, ktoré podľa informácii v tiráži vybral a zostavil editor Martin Vlček. Výber zaujme už svojím titulom. *Silentbloky* evokujú tiché zapisovanie úvah a postrehov o spoločensky nevelmi preferovaných témach do akýchsi blokov, teda zošitov. Termín silentblok však znamená taktiež „gumokovovú podložku na tlmenie chvenia“, teda akýsi znecitlivujúci prostriedok na obmedzenie rezonancií, teda v istom zmysle prostriedkom objektivizácie, anestezizácie či až harmonizačného utlmenenia. Názov knihy mi zároveň asocjuje fenomén internetových „blogov“, teda akýchsi osobných on-line denníkov, určených na prezentáciu myšlienok a postrehov ich autorov v rámci špecifickej komunity. Pôsobenie týchto textov je totiž do istej miery uzavreté, obmedzené, akoby sa uspokojovalo s fungovaním v rámci akejsi „blogosféry“. Tieto charakteristiky možno taktiež v určitom zmysle vzťahnúť aj na texty Pavla Ctibora.

Silentbloky predstavujú poéziu pravdepodobne len v najširšom zmysle tohto výrazu ako spôsob prístupu k svetu. Sú autorovým pozdravom z neprístupnej dimenzie, kam sa mnohí z nás (z rôznych dôvodov) nikdy nedostanú. Odrážajú predstavu o tvorivom spojení vedy a umenia – na niektorých miestach knihy sa tak konfrontuje presnosť a asociatívnosť, častejšie však dominuje analogickosť pripomínajúca úsilie romantických vedátorov:

[...] průřez tepen je přesně odstupňován a je v poměru výšky tónů [...]¹

Znak sám hlad mít nemůže. Tělo samo nemůže hladovět. Prostě nezná ten pojem. Anorexie představuje dobrovolné odmítnutí potravy. Mysl se sytí z jevů skrze diskurz jejich znaků. [...] Graffiti art představuje dobrovolné odmítnutí diskurzu. Ty znaky nejsou spojeny s významy. Mysl odmítá diskutovat znaky, ale už neodmítá současně vykrmovat tělo.²

1 Ctibor, P.: *Silentbloky*. Praha, Dybbuk, 2009, s. 24.

2 Tamtéž, s. 62.

Na kontext romantizmu odkazujú nielen špekulatívne analogické postupy, ale aj charakter romantického žánru – fragmentu, ktorý má zachytiť premeny vnímavosti a citlivosti subjektu. Okrem špekulatívneho vyvodzovania tu nachádzame aj postupy analyzovania, pozorovania – teda metódy exaktného výskumu. Pozorovanie sa pritom sústreďuje predovšetkým na vlastné telo, ale napr. aj UFO. Okrem zmyslu pre simulovanie vedeckého jazyka však autor prejavuje aj zmysel pre humor, keď pri zázname o pozorovaní neznámeho lietajúceho objektu podotýka:

Další okolnosti: pozorovateľ nebol pod vlivem alkoholu ani jiných látek, nosí brýle – 0,5 / 1,5 II, které v tu chvíli na očích neměl.³

Zreteľne je tu prítomný moment detského očarenia, objavovania toho, „ako to funguje“. Intenzita subjektívneho, autentického zážitku, späť s detským očarením, sa tu však tlmi, výpoveď sa objektivizuje, mení sa na informatívne vecné konštatovanie, záznam z laboratórneho protokolu. Subjekt predvádza pokusy s omamnými látkami a technikami navodzujúcimi stavy zmeneného vedomia, experimentuje s telom, s vnímaním. Nie je to artistný, prešlachtený, prekultivovaný textový experimentátor, ale laborant, ktorý vecne opisuje konkrétne zážitky, sny a úvahy, ktoré sa mu prihodili, prislili, ktoré si navodil. Subjektívny prežitok má zároveň zaručiť istú mieru originality, neodvodenosť, efekt autenticity, ktoré sa však kvôli značnému zvecneniu často nedostávajú. Navyše sa potvrdzuje podozrenie, že všetky tripy, výpravy do neznámych sfér vedomia, akokoľvek jedinečných individuí sa na seba zúfalo banálne podobajú.

Zde zařazené „psychedelické“ texty jsou autorovy subjektivní záznamy jeho psychických stavů, a pokud se v nich objevují konkrétní prvky rituálu nebo cvičení či poukazy na přítomnosti dalších osob, je to pouze v míře nezbytné pro zachycení kontextu.⁴

Experimenty vyžadujú laboratórne podmienky a presné pozorovanie a opisovanie vyžaduje znečitlivenie objektu exaktného výskumu, ktoré však zasahuje i celkom bežné aktivity. Anestéza, umŕtvenie citlivosti, tak priamo determinuje anestetickosť textu, umŕtvenie jeho estetickej dimenzie, resp. upustenie od tejto jeho funkcie.

Mozek prověřuje základní fakta o umístění jednotlivých částí. Na zahradě si lehám do mraveniště – nic necítím, resp. mezi lezoucími mravenci a svým tělem není žádná difference.⁵

Niekoľkokrát sa zvýznamňuje motív „odpojenia tela“ prostredníctvom meditácie, zastavenia dychu a význam meditácie v súčasnosti vo všeobecnosti. Predstavuje situáciu vymania sa z kolobehu, z biologickej podmienenosti, resp. z fungovania, aké poznáme, a jeho oslobodenie od týchto determinácií.

Zbývá okamžik a má mysl zmizí! Teď teprv začínám myslet – vše za celý život předtím bylo jen nanečisto – v tomto momentě se mysl obrovskou silou zvedá, aby se ubránila zničení. A tvoří svět. Přiveden do tohoto stavu člověk poznává, že vše bylo vytvořeno volbou, že je to jeho volba, nejlepší, jakou mohl učinit.⁶

3 Ctibor, P.: *Silentbloky*. Praha, Dybbuk, 2009, s. 56.

4 Tamtéž, s. 31.

5 Tamtéž, s. 26.

6 Tamtéž, s. 39.

Pokud človek nezmizí z žití, musí v ňom zcela prostě vydržet. [...] zastavit myšlenky a zastavit dech je opět to nejtěžší.⁷

Ak by sme chceli túto komunikačnú situáciu pomenovať paradoxne, autor tak nadväzuje na „tradíciu modernistického experimentu“, na patafyzikov, básnikov experimentujúcich s drogami či na skupinu OULIPO. Predmetom výskumu sú omamné látky (hašiš, LSD, extáza, muchotrávka červená, vysoké dávky horčička, guarany, dokonca muškátové oriešky alebo prípravok Polar Ice Gel), ale aj staré techniky navodzujúce zmenené stavy vedomia bez chemickej podpory, bez prídavných látok (holotropné dýchanie, rytmizovanie atď.); detailne si zaznamenáva ich vplyv na vedomie a vnímanie.

V knihe sa prejavuje záujem o filozofiu, najmä východnú filozofiu, jogínske techniky, buddhizmus, fenomenológiu, psychológiu (Freud, ale predovšetkým Jung). Z exaktných vied hrá z pochopiteľných dôvodov centrálnu úlohu fyzika – tu je Ctibor prirodzene najpresvedčivejší a dokáže zaujať originálnejšími analógiami a drobnými detailami (napr. sekvencia o nanokryštáloch). Autor predvádza i svoju sčítanosť, odkazuje na mená rozmanitej proveniencie – od Henriho Michauxa, cez Věru Linhartovú, Ladislava Klímu, až po Jeana Baudrillarda či Ezru Pounda.

Výpravnými úvahami sa autor dopracúva k nevyvrátiteľným pravdám, neuveriteľným postrehom: „Při stojce ovšem spodní víčko do půl oka nespadne“,⁸ „šedá kůra je předkožkou křišťálu“.⁹ Uvažovanie často upadá do opisov pôsobiacich neznesiteľne banálne (napr. slubne nazvaný záznam *Hodina intenzivního vnímání*).¹⁰

Pavel Ctibor v tejto knihe prejavuje len nepatrný zmysel pre narábanie s jazykom. Jeho štýl je postavený na simulácii odborného textu: definície, citáty z odbornej literatúry, odkazy pozri, viz, či dokonca všeobecnejšie poučné inštrukcie: „Čti něco o akustice [...] Čti něco o neurofyzologii“.¹¹ Objavíme tu i vety pripomínajúce simulácie reklamných sloganov „nezoufejte – vaše těla zoufají za vás!“¹² alebo jazykové hry na úrovni „konejšit (konej shit!)“.¹³

Už spomenuté výdobytky prírodných vied, ale aj jeho poznatky z odbornej literatúry, príp. literatúry faktu iného druhu (religionistika, psychológia atď.), tu fungujú ako primárne zdroje autorskej „obraznosti“. Možno uvažovať o poézii faktu, diskurzívnej poézii, o poetickom pokuse o esejistiku alebo v intenciách OULIPO o „potenciálnu poéziu“. V skutočnosti sú to však primárne denníkové zápisky, zápisy snov a detailne zaznamenané skúmanie umelo navodených psychických stavov.

Za problém tejto knihy považuje predovšetkým jej monotónnosť, neschopnosť selektovať, hierarchizovať, štruktúrovať a z týchto nedôsledností plynúci dojem redundancie, nadmiery až záplavy slov, uvravenosti. Na začiatku som si kládla otázku, či sa z vybraných záznamov podarí vystavať akýsi príbeh, nejaký sémantický oblúk či napätie, na konci som pochybovala, či je kniha i niečím viac než len mechanickým súčtom častí, jednotlivých záznamov. Základným dezorganizujúcim princípom sa totiž ukazuje odstredivý pohyb bez selekcie či zmysluplnejšej následnosti záznamov. Záverečným vyvodzovaním sa autor dostáva k problému totožnosti,

7 Ctibor, P.: *Silentbloky*. Praha, Dybbuk, 2009, s. 40.

8 Tamtéž, s. 14.

9 Tamtéž, s. 111.

10 Tamtéž, s. 15.

11 Tamtéž, s. 24.

12 Tamtéž, s. 8.

13 Tamtéž, s. 8.

definovanej relatívne stálym, jeho slovami „referenčným“ stavom vedomia.¹⁴ Tejto sa totiž časťtými únikmi do zmenených stavov vedomia dobrovoľne zrieka alebo ju prinajmenšom spochybňuje. Podobne ako spochybňuje svoju schopnosť písať:

„Nemohu nic psát – myslím na 20 věcí najednou – životy přicházejí a odcházejí jak stíny na zácloně“,¹⁵ alebo na inom mieste: „Slova mají určité meze a za ně jít nelze, nebo za ně třeba někdo jít umí, já to nejsem“.¹⁶

Naráža teda na obmedzenia samotného média poézie, jej hraníc, ale aj na jej podstatu, ktorá súčasne môže byť ziskom experimentálneho pôvodu, môže byť produktom manipulácií s vedomím a vnímanosťou, ale ako forma slovesného umenia je vždy determinovaná schopnosťou funkčne využívať jazyk a slová ako prostriedky (umeleckej) komunikácie.

LITERATURA

Ctibor, P.: *Silentbloky*. Praha, Dybbuk, 2009.

Myšková, I. *Pavel Ctibor: Silentbloky*. [online]. Rozhlas.cz. 2010.

14 Ctibor, P.: *Silentbloky*. Praha, Dybbuk, 2009, s. 113.

15 Tamtéž, s. 27.

16 Myšková, I. *Pavel Ctibor: Silentbloky*. [online]. Rozhlas.cz [citováno 1. 9. 2010]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/mozaika/literatura/_zprava/713364>.

JAROSLAV ŠRANK: NESAMOZREJMÁ POÉZIA

MICHAL JAREŠ

Poznámky a možné úvahy nad knihou Jaroslava Šranka *Nesamozrejmá poézia* by se mohly vést v několika rovinách. Tou první by měl být ten fakt, že Šrank vystupoval od 90. let programově jako generační kritik a vykladač jedné skupiny současných slovenských básníků, které dlouhodobě naslouchal a uděloval pak rady okolí, jak má poezii skupiny, označované též jako „text generation“, číst. Na tom není nic špatného, každá avantgarda měla svého teoretika, ovšem na druhou stranu takový teoretik podléhá dost často kolektivnímu nadšení pro vlastní skupinu, aniž by si uvědomoval a vůbec připouštěl limity, které tvorba seskupení může mít. Dalším proudem, ke kterému se musí zákonitě přihlédnout, je to, že předložené studie v knize *Nesamozrejmá poézia* vznikaly zčásti jako texty používané pro vysokoškolskou výuku. To s sebou nese značná úskalí ve zbanalizování textu, ve výkladu jdoucího až příliš do podrobností, které by čtenář poezie mohl s klidným svědomím postrádat. Na druhou stranu je ale právě takové seminární soustředění důležité pro celkovou čtivost Šrankových textů. Nechybí jim plynulost, suverénnost, umění podívat se na problém spíše očima naprostého laika než profesionála. To znamená, že předložené studie ve Šrankově knize netrpí zatížeností povrchně moderního aparátu vědeckého pajazyka. S tím ale souvisí další rovina, kterou při čtení Šrankovy knihy musíme vzít v potaz – bohužel někdy až příliš neadekvátně využívá a roubuje právě literárněvědné a kulturně-filozofické texty na své vlastní vývody. Šrank si dost často totiž neuvědomuje míru, s jakou zahrnuje čtenáře a zájemce o interpretaci poezie. Místy znesnadňuje chápání svým vlastním zápallem pro věc, kdy jeho jinak bystré analýzy jsou už myslím na hraně.

Nesamozrejmá poézia se věnuje ve třech kapitolách – zjednodušeně řečeno – experimentálním tendencím ve slovenské poezii druhé poloviny 20. století. První kapitolu věnuje autor veršům Štefana Moravčíka (*Frazeologicky motivovaná obraznosť a intertextualita v poézii Štefana Moravčíka*), druhou debutu Petera Macsovszkého (*Niektoré aspekty debutu Petera Macsovszkého Strach z utópie*) a třetí, s názvem *Pseudonym a mystifikácia v súčasnej slovenskej poézii*, si všímá veršů Petry Malúchové a Anny Sneginy (čili Petera Macsovszkého a Michala Habaje). Jak je vidět, platí zde ve dvou případech ze tří výše popsany princip Šrankova pohledu – tj. být vykladačem své vlastní stáje. Proto se nejprve podíváme na kapitolu věnovanou Štefanu Moravčíkovi a poté bychom si mohli dovolit další dvě kapitoly víceméně spojit dohromady.

Ke čtení Štefana Moravčíka a jeho poezie si vybral Jaroslav Šrank klíč velmi inspirativní a zajímavý – využití přísloví nebo ustálených spojení, které jsou pro část Moravčíkovy tvorby typické – a snaží se na ukázkách vysvětlit, jak s nimi básník zachází a co to s kterou básní dělá. Šrank vychází z Moravčíkových básnických sbírek z přelomu 70. a 80. let a z přelomu 80. a 90. let, přičemž tato období považuje za dvě podstatné fáze básnickova tvůrčího období. Moravčíkova hravost a místy až neposedná vtípnost za každou cenu, okořeněná slovíčkařením, je v kontrastu s evidentním směřováním básníka k národoveckému tónu, posouvajícího tu více

a tu méně k erotickému, tj. tělesnému soužití člověka. Na několika básních pak Jaroslav Šrank představuje svůj poučený, ale místy myslím až příliš vykloubený pohled na některé metafory a verše. Dává jim tu a tam jiný význam, který bezpečně doloží argumentací. Bohužel přání je zde často otcem myšlenky. Stává se tak, že místy zcela dobře nechápe dobový kontext a čte báseň v duchu dneška. To je legitimní způsob, ale není důvod ho používat už z podstaty – Šrank vzhledem ke svému roku narození (1975) situaci tzv. normalizace může normálně chápat (a rovněž ji předat dál). K tomu ale nedochází, nebo si takový způsob Šrank ani neuvědomuje. Když Moravčík napíše: „Si v mojom bezručí“, je nutné chápat ono „bezručie“ nejen jako neologismus (jak podotýká Šrank na s. 40), ale jako jasný československý kontext.

Podrobnější příklad najdeme i v důkladné revizi Moravčíkovy básně *V úrade*,¹ evidentní humorné zkratce záznamu denního koloběhu v úřadu. Tady nachází Šrank například: „škálu prehreškov voči pracovnej morálke, ktorých sa dopúšťajú [...] nedisciplinované kolegyne riešiacie počas pracovnej doby svoje súkromné záležitosti [...]“.² To je poněkud školometské (navíc jako vystřižené z nějaké příručky), stejně jako řada zcela banálních pokusů o vysvětlení některých evidentních věcí. Pokud báseň končí odchodem subjektu pro láhev vína, aby mu z klevetění kolegyň nepřeskočilo, Šrank to interpretuje následovně: „Riešenie nachádza v úniku, najprv fyzickom (do obchodu) a potom v tom, ktorý spočíva v zmene vnútorného stavu organizmu (vdaka alkoholu).“³ Navíc o stránku dále tvrdí, že: „subjekt zachraňuje svoju ľudskosť útekem z obklíčenia monštier.“⁴ Chápu, že vydržet v některé společnosti některým lidem nejde, ale takový přístup se mi zdá až příliš extrémní. Banalita a setrávání v ní je častým Šrankovým problémem. Pokud se dále věnuje Moravčíkově básni s názvem *Zlatá stredná cesta?*, neopomene hned v počátku zdoulhavě popsat, že tento výrok souvisí s Ciceronem a hlavně s Aristotelem. (Na druhou stranu je ve své důslednosti a touze po vysvětlení polovičatý, nabízel by se zde daleko více třeba buddhismus s konceptem střední cesty coby směřování od vnitřní síly k probuzení atd.). Toto vysvětlování za každou cenu, které natahuje některé úvahy do nesnesitelná, je asi největší problém Šrankova přístupu k poetickým textům.

Úsměvné to je ve chvíli, kdy zcela s vážnou tváří Šrank vysvětluje poněkud kostrbatou teorií dvouverší: „Lepšie je mať vrabca v hrsti ako holú Anču na streche.“⁵ V intencích stále přítomnosti erotického dění v Moravčíkově poezii není myslím potřeba takovou věc vysvětlovat. Šrank takového názoru není. S až cimrmanovským rozkladem dochází od slova „holub – holubička – holá pička“ až ke kýženému tvaru „holá Anča“. Takových úteků od reality a svatého boje a nadšení však naštěstí není ve studii o Moravčíkovi tolik. Vybral jsem záměrně spíše extrémy, které vidím jako problémové, ale zároveň tím neupírám Jaroslavu Šrankovi čtivost, srozumitelnost, zájem a hlavně detailní znalost a schopnost interpretovat poezii.

Nyní přejdeme k dalším dvěma kapitolám, které jsou věnované Peteru Macsovszkému a Michalu Habajovi. V případě Petera Macsovszkého je vidět Šrankův evidentní hluboký zájem o jeho tvorbu, takřka uhranutí a víra v jedinečnost Macsovszkého poetiky. Šrank jde v intencích názornosti tak daleko, že např. na s. 85–92 popisuje kompletně a dopodrobna, jak vypadá první i druhé vydání Macsovszkého debutové sbírky *Strach z utópie*. Samozřejmě je to zřejmý a zřetelný vtíp, aluze na Macsovszkého postupy a zkoušení, co ještě můžeme nazývat

1 Šrank, J.: *Nesamozrejmá poézia*. Literárne informačné centrum, Bratislava 2009, s. 21–27.

2 Tamtéž, s. 25.

3 Tamtéž, s. 24.

4 Tamtéž, s. 25.

5 Tamtéž, s. 44–45.

básní, co ještě poezie vydrží atd. Šrank v ohledávání debutu krouží často kolem téhož a vrací se k některým autorům dobových recenzí v cyklech (Hamada, Redey, Barborík). Vystupuje tu do popředí – víc než by si Šrank přiznával – trvalý odkaz na texty Františka Mika (velmi často si Šrank vypomáhá Mikovým termínem „lyrika faktu“). Přesvědčení, s nímž Šrank přistupuje k poctivé a velmi podrobné analýze Macsovszkého textů, ruší snad jen ten fakt, že sledované texty z Macsovszkého debutu jsou i přes Šrankovu obhajobu stále stejně eklektické. Chápejme, že v kontextu roku 1994 byl tvůrčí akt vytvoření centa (tedy z fragmentů textů vytvořen text nový) ve slovenské poezii novum. V českém kontextu (zejména po vlně experimentální poezie 50. a 60. let a po Kabešových sbírkách) se to, co Macsovszký předvádí ve svém debutu, zdá minimálně překonané. Nadšení Jaroslava Šranka pro poezii Petera Macsovszkého zároveň mírně zchladuje i pohled na Šrankův velepoctivý přístup k básni. Rozebírá takřka totožně Macsovszkého i Moravčíka, o každém z autorů sepiše mnohdy desítky stran, věnuje se podrobně významu, je vykladačem, který chce podat co nejširší pohled na věc. Macsovszkého básně z debutu, charakterizované Šrankem jako „koláže, asambláže či brikoláže“, popřípadě celá sbírka, kterou Šrank chápe jako „textovou instalaci“,⁶ mají smysl v samotném aktu vzniku. Podobně jako v případě konceptuálního umění jsou proto logicky funkční ve chvíli, pro kterou vznikly. Fixováním – v případě Jaroslava Šranka fixováním slovním – se z nich stává skanzen, ovšem skanzen, ve kterém je někdejší smysl náhodně zachycen natrvalo a vytváří v kontextu ostatních vlastně nefunkční změt. Provokace, která chce zůstat programovou i po zániku toho, co měla (vy)provokovat. Šrank odmítá ve svém chápání Macsovszkého světa poezie připustit právě tuto možnost; chybí mu odstup, který by byl veden minimálně skepsí, strachem nikoliv z utopie, ale strachem z nicotnosti, z banality. Přitom Macsovszky směřuje od debutu jinam, což dokazuje například jeden z jeho mnoha pseudonymů Petra Malúchová.

Třetí kapitola Šrankovy knihy začíná pravděpodobně nejlepší částí z celé předkládané knihy. Šrank se zde věnuje podrobně pseudonymu, jeho smyslu, podstatě a snaží se alespoň v rámci studie nabídnout několik typů i řešení přístupu k pseudonymu jako takovému. Náhle vidíme, že právě tento typ studie, postavené na detailní znalosti daného literárněhistorického problému s přesahy k filozofii (často a hojně adorovaná postmoderna i Foucault), sedí Šrankovi asi nejvíc ze všeho. Může si dovolit velkou míru podrobnosti, která v některých jiných okamžicích působí již nudně, a je vidět, že právě v takovém typu psaní je výrazně doma. Nedrží ho tu tolik „láska“ (tj. čti k poezii některých současníků, kterých je Šrank generační kritik, resp. přímo k Peteru Macsovszkému) ani „povinnost“ (jak si lze zpětně uvědomit při četbě Moravčíka a Šrankova přístupu k jeho básním). Drží ho tu „zájem“, poctivý a hledačský. Můžeme namítnout, že i zde jsou místa až školometská (např. vysvětlování základních myšlenek z dostupných knih Rolanda Barthesa,⁷ avšak nepůsobí až tak problematicky jako v předchozích případech. Mám celkový dojem, že právě tento text o pseudonymech, resp. první část poslední studie z námi sledované knihy, je autorův nejmladší text, a ukazuje se v něm také možná další zájem a směřování Jaroslava Šranka.

Po této velmi dobré studii následují rozbor dvou básní od pseudonymních „autorek“, Petry Malúchové a Anny Sneginy. Tyto „gynonymy“, jak jsou nazývány pseudonymy mužských autorů písničích pod ženským jménem, skrývají již dávno odhalené autory Petera Macsovszkého a Michala Habaje. V případě Šrankova přemítání o básni *Výjav z mučiarnie* od Petry Malúcho-

6 Šrank, J.: *Nesamozrejmá poézia*. Literárne informačné centrum, Bratislava 2009, s. 138.

7 Tamtéž, s. 172–174.

vej se opět na dosti dlouhou dobu dostáváme k Šrankově metodě podrobného vnímání básně, postupující takřka až za mez schopnosti sdílet s ním takové soustředění. Výsledek však není až natolik překvapující: „Vytvorenie a odhalenie falošnej ženskej identity autora nás upozorňuje, že báseň, nech je akokoľvek subjektívna, sebaobnažujúca, expresívna, vždy je len fikciou, virtuálnou realitou, znakom, ktorý vládne označujúcimi, ale nemusí nevyhnutne disponovať aj označovanými.“⁸ U Anny Sneginy navíc vystupuje další z podstatných věcí, která by měla být v rámci Šrankovy práce zmíněna. Jaroslav Šrank totiž nepřipouští existenci nadsázky a humoru. Bere – což je kontrastní právě v básni Anny Sneginy – daný stav absolutně vážně, bez jakékoliv minimální snahy podívat se na to ze strany vnímatele vstřícnějšího pro ironii. Právě ona by však měla být (v rámci mnoha odkazů na postmodernu či post-postmodernitu) jedním z důležitých momentů pro recepci.

V závěru již jen stručně – Šrankova práce je zajímavá, sourodá hlavně v přístupu k věci. Je přístupná vysokoškolským studentům, ale zároveň někdy přesahuje mez čitelnosti na úkor autorovy urputnosti vytěžit z předloženého básnického textu maximum. Jeho přístup je ale minimálně osvěžující (nehledě na to, že se věnuje živé, současné slovenské poezii, byť se zaujetím hlavně té, se kterou přichází „jeho“ okruh). Každopádně bych se raději dozvěděl něco méně o Macsovszkém a něco více o jiných jménech. To, že to Jaroslav Šrank dovede, přesvědčuje ve svých jiných textech mnohonásobně.

LITERATURA

Šrank, J.: *Nesamozrejmá poézia*. Literárne informačné centrum, Bratislava 2009.

8 Šrank, J.: *Nesamozrejmá poézia*. Literárne informačné centrum, Bratislava 2009, s. 196.

RESUMÉ

TEXT A VYPRÁVĚNÍ.

NA OKRAJ HRABALOVSKÉHO VYPRÁVĚČSTVÍ

JAN SCHNEIDER

The article discusses the text properties of Hrabal's work, which is very varied (e.g. in terms of genre). Style has a very important function for his writing. Author reflects this issue quite often in his work, he professes the concept of style of Roland Barthes: he sees style as something physiological, biological. Hrabal's texts are full of intertextual connections, too. On one hand, his work is characterized by citations or allusions to world literature, on the other side Hrabal listens to the speech of ordinary people and rewrites it. In his work, intermediality is equally important: Hrabal often invokes personalities, works, methods, and genres of art, music or film in confrontation with his own writing. His texts tend to disturb genre stereotypes, the narrative structure of his epic works is weakened. Hrabal's work undermines not only the communist discourse with its hierarchy of values, but also enters critical dialogue with the traditional discourse of Western culture in general.

PARABOLA ZLA.

K FUKSOVU ROMÁNU *MYŠI NATÁLIE MOOSHABROVÉ*

ERIK GILK

The paper deals with the fiction "Mice of Natalie Mooshabr" (1970; *Myši Natálie Mooshabrové*) by famous Czech novelist Ladislav Fuks (1923–1994). The article is concerned especially with a structure of the fictional world of the story and with mystification techniques there used. These methods participate in the surprising metamorphosis of the title hero in the end of the story. The Fuks's fiction is an indictment of any totalitarian regime that invokes the primitive evil in everyone who lives in such conditions and it puts pressure on him to share the power and liquidate its enemies.

MACHAROVA POLEMKA O HÁLKA

JAKO PROSTŘEDEK RE-KONSTRUKCE SUBJEKTIVITY

JANA VRAJOVÁ

The following study intends to look Machar's polemical article about Vítězslav Hálek in the context of modernism, where what is perceived as aesthetic categories of modern, already does not define against the old, the previous, but the so-called classical. Daniel Vojtěch's analysis of individualism as one of the cornerstones of modern leading to the conclusion that the crisis of the entity is essentially also the crisis of the concept itself and that the requirement is not just

a personality conflict between the individual and pressure of the environment, but also struggle with the „dissolution of self“. Machar through his iconoclasm demonstrates just one of the possibilities of that match. Attack on the so-called classical destroys one type of subjective imaging (Hálek), consistent with the tendency to wording process can be seen as a preparatory process for the subsequent re-construction of subjectivity.

K AKTUÁLNÍM PŘEKLADŮM BÁSNĚ *HERBSTTAG / PODZIMNÍ DEN* RAINERA MARII RILKA

RADEK MALÝ

The study presents and comments six translations of poem *Herbsttag* from Rainer Maria Rilke from years 1992–2011. The translators are Miroslav Macek, František Vyjan, Radovan Šoba, Martin Pánek, Zdeněk Hron and Radek Malý. Czech versions of the translation of this poem collected by Mojmír Trávníček and Ludvík Kundera in 1992 can be increased on thirty eight. Only one of these translations is published in a book, others were mostly found on the Internet.

VLIV APOLLINAIROVA *PÁSMO* NA GENEZI DÍLA VLADIMÍRA HOLANA VE 20. LETECH 20. STOLETÍ

BARBORA BÁRTOVÁ

The early work by Vladimír Holan was influenced by Apollinaire's *Pásmo* (*Zone*). Holan's poem *Mědirytina* (*Copperplate*) belongs among the poems that show evidence of his reception of Apollinaire's poetic technique that, in the 20's, is characterized principally by confession-like verses, use of self-addressing as a means for auto-communication, and simultaneousness and polythematic structure. Holan followed primarily the existential aspect of *Pásmo*, which is what distinguishes his poem particularly from Nezval's poems influenced by *Pásmo* where the aspect is rather neglected, yet still present. Among all the texts that incorporate a motif of metamorphosis, Holan's poem differs from the others in depiction of the metamorphosis. The lyric subject in *Mědirytina* refuses extensivity of the motif and the principle of the new. Although the poetic technique used in *Pásmo* contributed to the genesis of Holan's work, he dealt with its influence as early as in his first collection of poems.

PROSTŘEDKY VERBÁLNÍ KOMIKY VE VYBRANÝCH PROZAICKÝCH TEXTECH JAROSLAVA ŽÁKA

JINDŘIŠKA SVOBODOVÁ

The article deals with expressing verbal comicality in two texts written by Jaroslav Žák: *Konec starých časů* and *Na úsvitě nové doby*. This paper describes methods of actualization used in the texts, and principles enable the language play, main goal is to describe principles of this language play for the individual cases, so that the language play and its kernel become recognisable.

SPECIFIKA PRVNÍCH SLOVENSKÝCH ROCKOVÝCH TEXTŮ

ZUZANA ZEMANOVÁ

The article deals with the beginnings of rock lyrics in Slovakia in 1960s, especially with the LP *Zvoňte zvonky* (1969) by the group Prúdy, which is used to be considered as the first Slovak rock record. The aim of the paper is present the composition of several songs and their main topics, analyse methods of writing, search relation to other Czechoslovak or foreign songs and show the specific function of pop music in social and political context at that time. Finally it compares this Slovak record to the work of Czech rock groups of this period, find the accordance and the difference between them.

BELETRIZOVANÁ PAMĚŤ

(ANTONÍN BAJAJA: *NA KRÁSNÉ MODRÉ DŘEVNICI*)

VLADIMÍR BARBORÍK

The review of Antonín Bajaja's book *Na krásné modré dřevnici* points out to a discrepancy between the authenticity of a material and the literary adaptation of the reality, which suppresses both empiric ground and urgency of the testimony.

VÁŽNE AJ PARODICKY

(ANTONÍN BAJAJA: *NA KRÁSNÉ MODRÉ DŘEVNICI*)

KAROL CSIBA

The object of my study is a novel *Na krásné modré Dřevnici* (2009) written by Antonín Bajaja. The author discovered his typical autobiographic protagonist who became a narrator. Modernity in that text bears a character of self-discovered and self-identification in the existentially historical period. The semantic logic of commemorative narration supposes aesthetic influence of documentary elements of real world on the structure of the literary world. The point of reading is then the searching for answers to the questions how we can reconstruct the commemorative narration in the intersection of the fictional and the real world

DEJINY V POHYBE (PAPOUŠEK, VL. A KOL.: *DĚJINY NOVÉ MODERNY. ČESKÁ LITERATURA V LETECH 1905–1923*)

DANA HUČKOVÁ

Dějiny nové moderny (History of New Modern Art, Papoušek V. et al.) is ambitious editorial project working with relatively mechanical scheme of construct, on principle refusing chronology and linearity. This monumental text offers one of possible versions of interpretation of certain epoch only, i. e. history of a little less than twenty years on the beginning of 20th century. Even though the book in details offers a number of impulses, interesting formulations and observations, it is not a „history“ in right meaning of this term. The book is neither a summary

of the epoch, nor a description of development of art – it brings individual probes of some mechanically choosen years only. In general the book has a nature of open research of a big theme in the field of history of literature.

POZNÁMKY K MOŽNOSTIAM LITERÁRNYCH DEJÍN

VLADIMÍR BARBORÍK

The object of this review is to answer the question about the form of literary historical writing represented by the book *Dějiny nové moderny* by V. Paušek et al. I asked myself whether it is a collection of individual partial studies devoted to a certain period, or a collection of contributions giving a more compact of a chosen period, in other words – literary-historical synthesis. The publication is closer to the first option.

SVĚDECTVÍ O STAVU DUŠE, PAMĚTI I DOBY (JÁN ROZNER: *SEDEM DNÍ DO POHREBU*)

ALENA FIALOVÁ

The article deals with the Slovak prose work *Sedem dní do pohrebu* (*Seven Days until the Funeral*) by Slovak literary critic, dramaturge and publicist Ján Rozner. The work describes seven days in 1972 following the death of Rozner's wife, Zora Jesenská, a famous Slovak translator and important figure in Slovak cultural and literary life. The main themes of the novel are the personal situation of a husband who must cope with the death of his beloved wife, memories of the Second World War and post-war events, and the period called "Normalization", when Ján Rozner and Zora Jesenská were not allowed to publish and participate in cultural life.

JÁN ROZNER: *SEDEM DNÍ DO POHREBU*

PAVEL JANOUŠEK

Consideration is given to novel Ján Rozner *Sedem dní do pohrebu*. It describes the novel and the his approach to literature. Rozner's text is understood as a testimony to the author about his own life in times of crisis the death of his wife. Current social and political situation shows through purely individual perspective on events. Writing text perceives as part of the author's self-discovery. The starting point for the author's approach to literature is asking for their own place in life and individual experience of events. Towards the sphere of big ideas are then defined only hen these big ideas insistenty come into the hero of everyday life and threaten him.

**„KÚPIL SI FLAŠU VÍNA, SEDEL DOMA A NIČ NEROBIL“
(JÁN ROZNER: *SEDEM DNÍ DO POHREBU*)**

JÍŘÍ TRÁVNÍČEK

This essay discusses Ján Rozner's factual novel *Sedem dní do pohrebu* (Seven days to the funeral, 2009), particularly from the point of view of genre, time as well as of a critical response. Rozner's novel concentrates on a short period between his wife's death and her funeral. The narrator is, thanks to this time, allowed to rethink his former life and to find moments which have been yet invisible. This intermediate time gives him also a chance to discover a sort of secular eternity. One of the crucial moments of this novel is not only a narration on personal losses but also a witness about a time of the early 1970s, i. e. about a period when roles are changing. Former winners turn into losers; an era of new winners begins.

RUDOLF JUROLEK: *SMREKOVÝ LES*

IVA MÁLKOVÁ

The text presents motivic and thematical dominants of Rudolf Jurolek's poetry in the book *Smrekový les* (2009). The text collects and analyzes topoi used by the poet and his poetical reflections, tending to harmonization of reality, and records idyllic tune of human beings and nature. Jurolek's poetical reflections are compared here with Petr Mikeš's poetry from 1990 and Jurolek's key question is explained here as the "echo" of one repeated question sentence in František Hrubín's *Zlatá reneta*.

RUDOLF JUROLEK: *SMREKOVÝ LES*

MICHAL JAREŠ

The short study of Rudolf Jurolek's poetical title *Smrekový les* reflects motives, used in the book, functioning of colours and the ground of Jurolek's intimate poetry.

NAD KNIHOU PAVLA CTIBORA *SILENTBLOKY*

RADOSLAV PASSIA

The author of the article reflects upon the genre classification of Pavol Ctibor's book *Silentbloky*. The analyzed texts namely possess heterogeneous genre character, they move on the border of diary entry, prose, dramatic and scientific text. These experimental texts are drawing near to poetry especially through concentrating on subject analysis, human consciousness exploration, especially its altered states. The state of crisis (deficiency, lack) as initiative state of the modern lyric is, in a certain sense, ironically reversed in Ctibor's texts. The crisis of the subject here does not have fatal causes and effects, but it is deliberately evoked, "artificial" – it is part of authorial experiment with alternations of consciousness.

NAČO TAKÁ POÉZIA (PAVEL CTIBOR: *SILENTBLOKY*)

MICHAL HABAJ

The work underlines the context in which Pavel Ctibor's book *Silentbloky* can be reflected and in this sense it captures its expression among art, science and mysticism. We consider analyzed texts to be crucial regarding its potential in reviving of artistic reflections focused on the question of nature of artistic work and potentialities of poetry.

POETICKÉHO STAVU NEBYLO DOSAŽENO (PAVEL CTIBOR: *SILENTBLOKY*)

ĽUBICA SOMOLAYOVÁ

The author of the present contribution *Poetického stavu nebylo dosaženo* analyzes fourth Pavel Ctibor's collection *Silentbloky*. The paper seeks to model readerly expectations generated by author's biographic background and title in order to confront them with a particular affects of the poems-reports. The analysis draws upon both the tradition of speculative analogies, as well as methods of research such as analysis or observation. The paper concludes with evaluation of stylistic and compositional properties of the collection.

JAROSLAV ŠRANK: *NESAMOZREJMÁ POÉZIA*

MICHAL JAREŠ

The essay deals with Jaroslav Šrank's book *Nesamozrejmá poézia*. This book belongs to the interesting attempts trying to interpretate poetical texts. Šrank's approach is enlivening – the author studies the contemporary Slovak poetry in three texts and he focuses on the work of Štefan Moravčík, Peter Macsovszky and Michal Habaj. He analyzes their poetry with strong preoccupation (he tries to explore maximum from analyzed poetry), which sometimes complicates the readability of his texts.

SEZNAM AUTORŮ

Mgr. Vladimír Barborík, CSc.
Ústav slovenskej literatúry SAV
Slovenská akadémia vied
Konventná 13, 81364 Bratislava
Slovenská republika
Vladimir.Barborik@savba.sk

Mgr. Barbora Bártová
katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Křížkovského 10, 77180 Olomouc
barbora.bartova@upol.cz

Mgr. Karol Csiba, PhD.
Ústav slovenskej literatúry SAV
Slovenská akadémia vied
Konventná 13, 81364 Bratislava
Slovenská republika
Karol.Csiba@savba.sk

Mgr. Alena Fialová, Ph.D.
Ústav pro českou literaturu
Akademie věd ČR, v. v. i.
Na Florenci 3/1420, 11000 Praha 1
fialova@ucl.cas.cz

doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.
katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Křížkovského 10, 77180 Olomouc
erik.gilk@upol.cz

Mgr. Michal Habaj, PhD.
Ústav slovenskej literatúry SAV
Slovenská akadémia vied
Konventná 13, 81364 Bratislava
Slovenská republika
michalhabaj@post.sk

Mgr. Dana Hučková, CSc.
Ústav slovenskej literatúry SAV
Slovenská akadémia vied
Konventná 13, 81364 Bratislava
Slovenská republika
Dana.Huckova@savba.sk

prof. PhDr. Pavel Janoušek, CSc.
Ústav pro českou literaturu
Akademie věd ČR, v. v. i.
Na Florenci 3/1420, 11000 Praha 1
janousek@ucl.cas.cz

Mgr. Michal Jareš
Ústav pro českou literaturu
Akademie věd ČR, v. v. i.
Na Florenci 3/1420, 11000 Praha 1
jares@ucl.cas.cz

prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc.
katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Křížkovského 10, 77180 Olomouc
lubomir.machala@upol.cz

doc. PaedDr. Iva Málková, Ph.D.
Katedra české literatury a literární vědy
Filozofická fakulta
Ostravská univerzita v Ostravě
Dvořákova 7, 70103 Moravská Ostrava
iva.malkova@osu.cz

Mgr. Radek Malý, Ph.D.
katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Křížkovského 10, 77180 Olomouc
radek.maly@upol.cz

Mgr. Radoslav Passia
Ústav slovenskej literatúry SAV
Slovenská akadémia vied
Konventná 13, 81364 Bratislava
Slovenská republika
Radoslav.Passia@savba.sk

PhDr. Jan Schneider, Ph.D.
katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Křížkovského 10, 77180 Olomouc
jan.schneider@upol.cz

Mgr. Ľubica Somolayová, Ph.D.
Ústav slovenskej literatúry SAV
Slovenská akadémia vied
Konventná 13, 81364 Bratislava
Slovenská republika
Lubica.Somolayova@savba.sk

Mgr. Jindřiška Svobodová, Ph.D.
katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Křížkovského 10, 77180 Olomouc
jindriska.svobodova@upol.cz

prof. PhDr. Jiří Trávníček, M. A.
Ústav pro českou literaturu
Akademie věd ČR, v. v. i.
Květná 8, 603 00 Brno
travnicek@brno.cas.cz

Mgr. Jana Vrajová, Ph.D.
katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Křížkovského 10, 77180 Olomouc
jana.vrajova@upol.cz

Mgr. Zuzana Zemanová, Ph.D.
katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Křížkovského 10, 77180 Olomouc
zuzana.zemanova@upol.cz

BOHEMICA OLOMUCENSIA 4

3. ročník, 2011

Redakce:

Ondřej Bláha, Darina Hradilová, Karel Komárek,
Tomáš Kubíček, Jan Schneider

Redaktor čísla:

Ondřej Bláha

Sazba:

Veronika Hanáková, Lenka Mráziková

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 Univerzity Palackého
v Olomouci, Křížkovského 10, 771 80 Olomouc, tel. 585 633 173,
ondrej.blaha@upol.cz

Olomouc 2011

ISSN 1803-876X