



**BOHEMICA
OLOMUCENSIA**

1/2021
———— LITTERARIA

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře, udělené roku 2021 Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR v rámci Institucionálního rozvojového plánu, Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci.

OBSAH

- 5 **Editorial**
Erik Gilk
- 10 **Adamité: topoi – fikce – realita?**
Petr Čornej
- 54 **Staročeská smrt**
František Všetická
- 62 **Do hlubin lidské duše**
Nástin protektorátní psychologické prózy
Alena Šidáková Fialová
- 84 **Případ *Největšího z pierotů* Františka Kožíka**
Martin Lukáš
- 102 **Plastickosť matérie alebo k povahe experimentovania
v prózach Jáchyma Topola, Edmunda Hlatkého a Ziemowita
Szczerka (Náčrt problematiky)**
Marek Mitka
- 126 **Spirituálne pozadie slovenskej prírodnej poézie**
Ján Gavura
- 142 **Energia podnetu**
K recepcii diela Viktora Šklovského na Slovensku
Dušan Teplan
- 174 **Poiesis jako rozhodování: Opojaz a Bachtin**
Petr Steiner
- 200 **Self-referentiality in narrative literary fiction: A strategy
of autopoiesis or autodestruction?**
Bohumil Fořt

- 216 Literatura teď, tady a spolu?**
Literární komunikace na internetu jako otázka
Pavel Janoušek
- 222 Mýtem překrytý střet hodnot a očekávání**
Příspěvek k výzkumu digitální literatury sociálních médií
Pavla Hartmanová
- 231 Světla a stíny husitství znovu**
David Papajík
- 234 Zelený mužik zatleskal: Vodníková cesta českou literaturou**
Radek Touš
- 241 Dějiny čtení z ptačí perspektivy**
Tereza Roháčová
- 249 Paul Celan a Franz Kafka jako Kosí bratři**
Radek Malý
- 252 Cenová bilance 2019–2020**
Tereza Roháčová
- 254 K jubileu Jiřího Opelíka**
Lubomír Machala
-

EDITORIAL

ERIK GILK

Literárněvědné číslo našeho časopisu, které zahajuje letošní ročník, přináší tematicky i metodologicky pestrou paletu příspěvků a naplňuje tak snahu redakce o pluralitní přístup k literárnímu dílu. Oddíl *Studia* otevírá další husitologický příspěvek Petra Čorneje, pojednávající tentokrát o sektě adamitů a jejich zobrazení ve středověkých literárních památkách. Medievisticky je zaměřena také stať Františka Všetičky, který zůstává věrný své metodě, když zkoumá tektoniku textu staročeské básně „Smrt“. Nástin protektorátní psychologické prózy podává ve svém syntetickém příspěvku „Do hlubin lidské duše“ Alena Šidáková, zúročujíc tím svoji klíčovou účast v aktuálně probíhajícím projektu Dějiny české literatury za Protektorátu Čechy a Morava realizovaném Ústavem pro českou literaturu AV ČR. Textovým podkladem pro tentýž projekt je případová studie týkající se románu Františka Kožíka *Největší z pierotů*, kterou napsal Martin Lukáš. Komparativní studie prešovského badatele Marka Mitky se zabývá podobami experimentování v prozaickém díle představitelů tří střeoevropských literatur v polistopadovém období: Čecha Jáchyma Topola, Slováka Edmunda Hlatkého a Poláka Ziemowita Szczereka. Mitkův kolega Ján Gavura se věnuje slovenské přírodní lyrice v poválečném i polistopadovém období, resp. jejímu duchovnímu rozměru. Další slovenský literární vědec Dušan Teplan zkoumá ve svém hutném textu recepci díla přední osobnosti ruského formalismu Viktora Šklovského na Slovensku. O tomtéž badateli píše rovněž Petr Steiner, jehož předmětem zkoumání jsou vzájemné vztahy petrohradského sdružení OPOJAZ (Společnost pro studium poetického jazyka), jehož byl Šklovskij členem, a dalšího významného ruského literárního vědce Michaila Michajloviče Bachtina. Brněnský teoretik Bohumil Fořt se

ve svém anglicky psaném příspěvku zaměřuje na strategie autoreference v literárních narativních textech a zamýšlí se nad její funkcí.

Značně různorodý je také oddíl *Varia*, který otevírá úvaha Pavla Janouška nad problémem literatury na internetu, především nad možnostmi badatelského uchopení čím dál rozšířenějšího fenoménu. Polemickou reakcí na toto zamyšlení je „příspěvek k výzkumu digitální literatury sociálních médií“ Pavly Hartmanové. Utěšeně se tak rozvíjí aktuálně potřebná diskuze, jež byla započata při obhajobě její disertační práce v Olomouci a jejímž oponentem byl právě Janoušek. V recenzním bloku se David Papajík kriticky vyrovnává s výběrem studií Petra Čorneje *Světla a stíny husitství*. Pochvalně se vyjadřuje Radek Touš o folkloristické knižní studii Pavla Šidáka *Mokře chodí v suše*, pojednávající o figuře vodníka v české literatuře. Tereza Roháčová se zamýšlí nad přínosem posledního výstupu výzkumu čtenářské recepce, který Jiří Trávníček vydal pod titulem *Kulturní vetřelec*. Radek Malý hodnotí německou monografii Florianu Wellinga, jež zpracovává vzájemný vztah dvou německy píšících literátů spjatých s Prahou, Franze Kafky a o dvě generace mladšího Paula Celana. V posledních dvou příspěvcích se Tereza Roháčová promptně vyjadřuje k tradičnímu olomouckému semináři *Cenová bilance 2019–2020* (konanému v červnu 2021) a Lubomír Machala připomíná nestora české literární historie a olomouckého rodáka Jiřího Opelíka, od jehož narození loni uplynulo neuvěřitelných devadesát let.

STUDIE

BOHEMICA
OLOMUCENSIA
1/2021
LITTERARIA

ADAMITÉ: TOPOI – FIKCE – REALITA?

PETR ČORNEJ

THE ADAMITES: TOPOI – FICTION – REALITY?

For several centuries, scholars have been debating whether the Hussite Adamites really worshipped ritual nudism and free love in the remote corners of the South Bohemian Nežárka River, or whether this was merely a slander aimed at discrediting the so-called Picards, who denied the presence of Christ in the sacrament of the altar and rejected the priest's prerogative. For Catholics and for most Hussites, these views were totally unacceptable, since they denigrated one of the central sacraments (the reception of the Eucharist under both ways, of which the chalice was the sign, was considered by the Hussites to be a condition of salvation) and the basic structures of Christian society. On the basis of a re-analysis of key texts, the study confirms the earlier finding that the so-called Adamite group broke away in the spring of 1421 from the persecuted community, originally centred around the Tábor priests Martin Húska and Petr Kánisz. Soon it found refuge on still unlocalized „island“ between Veselí nad Lužnicí and Stráž nad Nežárkou, and here (in an isolated place) it lived according to its own principles. Whether the community here restored the paradisiacal state in which no human action is sinful, following the example of Adam and Eve, cannot be said with certainty. The testimonies of the leading Hussite thinkers Jakoubek of Stříbro and especially the well-informed Petr Chelčický do not speak of ritual nudism or sexual extravagance, but of free sexual relations in conjunction with the blasphemy of the sacrament of the altar. The South Bohemian sources supplement this picture with reports of armed raids by so-called adamites or adamians (Old Czech used the term naháči for them, only later the names adámkové, adamci, resp. adamicí), who – in an attempt to make a living – robbed and killed the inhabitants of nearby villages and towns. Their propensity for violence completely precludes their identification with the strictly pacifist Waldensian sect. It was their violent actions, together with their heresy, that were the main reason why the Hussite governor Jan Žižka, in cooperation with the surrounding nobles, came out against them and physically exterminated the entire group of several dozen people in October 1421.

In an attempt to discourage the population from following the liquidated sectarians, Catholic and Hussite propaganda spread blatant lies about the Adamites (they were said to be incestuous and paedophilic and to deny all Christian principles), drawing on a reservoir of inquisition protocols and older literary topoi. To make it easier to remember,

some of the slanders were rhymed into simple verse. Some of these slanders made their way into historiographical texts (the Old Czech Annals, the Verse Annals, the Czech Chronicle of Václav Hájek of Libočany) and were also introduced to Europe through the *Historia Bohemica* by the Italian humanist Eney Silvio Piccolomini. The original Adamite story, in which reality and fiction were intertwined from the beginning, was gradually fictionalized over the decades. The role of the sect's leader is played either by Adam, a Frenchman endowed with magical skills, or by Rohan, a valiant Czech blacksmith. In 1524, the Franciscan Jan Vodňanský-Aequensis went the furthest in the direction of episodization and fictionalization, enriching the Adamite story in his *Locustarium* with a number of stories drawn from legend and fiction (the sect leader's companion is the beautiful but barren Mary, a counterpart of the warrior Amazons). Adamite history, shrouded in ambiguity from the start and suffused with a tantalising erotic haze, slowly transformed into an attractive read, combining entertaining elements with a necessary moral mission. Almost all Hussite and Catholic authors were united in the conviction that the terrible Adamite heresy could not have originated in an ethnically Bohemian, deeply religious environment, but was the result of foreign influences, whether English, French, German or Austrian. The lesson of the Adamite history was obvious: if Czech society is to maintain stability, it must not lose its caution against foreigners and at the same time be able to take action against extremists.

Keywords: Hussitism, Picards, heresy, nudity, free love, island, historiography, fiction, abroad

Problém existence husitských adamitů trápí badatele už tři století a zřejmě je bude trápit ještě hodně dlouho. Důvodem rozhodně není nedostatek zpráv o působení sekty, která na sebe strhla pozornost v průběhu roku 1421, nýbrž jejich hodnověrnost. Vášnivé spory vyvolává především otázka, zda adamité skutečně pěstovali rituální nudismus, negovali manželství a libovali si ve volných sexuálních vztazích, nebo zda jde o smyšlené pomluvy, které měly diskreditovat příslušníky náboženské skupiny, zcela popírající Kristovu přítomnost ve svátosti oltářní a odmítající respektovat výsostnou funkci kněze. Zpochybnění jednoho z ústředních věroučných dogmat a destrukce základního modelu, na němž spočívala křesťanská společnost, pokládali za extrémně nebezpečné kacírství jak katolíci, tak naprostá většina husitů. I z husitského hlediska šlo o fundamentální záležitost, neboť reformní program, zrozený v letech 1414–1420, prohlašoval přijímání eu-

charistie pod obojí způsobou za Kristův příkaz i za nezbytnou podmínku spasení a bez působení kněží, řádně plnících své poslání, si nápravu křesťanstva nedokázal představit (Šmahel 1993a: 61–101; Soukup 2011: 93–114; Coufal 2012: 20–114).

Jádro vleklých vědeckých debat o fenoménu českého adamitství tkví, ač se to nezdá, v charakteru středověkého vnímání skutečnosti. I středověk rozlišoval hranici mezi dějinnou realitou a fikcí. Přesvědčivý doklad poskytují tehdejší významy pojmů *historia* a *báseň*, z nichž první označoval „pravenie o tom, což se stalo jest“, druhý pak výmysl, smyšlenku a báji (Gebauer 1970: 28; SSLČ 1993: 995; Němec – Horálek 1986: 362–364). Dělicí linie mezi historickým faktem a fikcí byla nicméně neurčitá, rozmytá a prostupná, jak ví každý, kdo se někdy začetl do středověkých dějepiseckých žánrů (análů, kronik, historií, kalendárií), ale i do deníkových záznamů či korespondence. Uvědomoval si to rovněž český encyklopedista Pavel Židek, který na počátku sedmdesátých let patnáctého věku formuloval mínění, že pravdu o minulosti zná jen Bůh, nejvyšší a nestvořená skutečnost, jenž ji lidstvu sdělil v Písmu, zatímco veškerá historická spisování „jsú jako básně“ (Židek 1908: 78). Bez ohledu na tento takřka postmoderní názor (Čornej 2016: 440, 463) prohlašovaly i generace raně novověkých historiků, že sdělují čtenářům pravdu, ačkoliv se jejich texty pověstmi a smyšlenkami jen hemží.

Příčin, proč tomu tak bylo, shledáváme více. Na prvním místě nemožnost verifikovat většinu zpráv, mechanicky považovaných za *factum*, tj. skutek, událost či příhodu (SSLČ 2019: verze 2.1), a na druhém dobově podmíněné zobrazování i chápání reality prostřednictvím dvou významových plánů. Základní (doslovný, literární, historický) byl viditelný a srozumitelný, duchovní (symbolický, přenesený) zpravidla skrytý či zašifrovaný. Středověcí vzdělanci považovali za důležitější duchovní význam, neboť odkazoval k vyšší, dokonalé skutečnosti obsažené ve věčné a neproměnné boží sféře. Odhalování skrytého významu tak bylo procesem, který zahrnoval i hledání morálního smyslu tradované události, zcela ve shodě s přesvědčením, že veškeré dění nejen ilustruje závaznost božího plánu, ale současně skýtá poučení o dobrých a zlých skutcích, jejichž rozpoznání je zásadní pro dosa-

žení spásy, hlavního smyslu pozemského života každého křesťana (Le Goff – Schmitt 2002: 777–788; Pastoureau 2018: 15–27). Téměř jakákoliv zpráva tak plnila, v souladu s dominující formativní funkcí středověkého umění a učenosti, úlohu příkladu, nutícího člověka k zamyšlení nad řádem světa i nad vlastním počínáním. Morální a alegorická rovina se tudíž prolínaly a doplňovaly i v dílech historiografické povahy (Petrů 1972: 94–105; Petrů 1984: 9–16; Čornej 2019a: 357–358, 407–415).

Středověké dějepisné texty potvrzují rovněž platnost poznatku, že každý zaznamenaný historický fakt obsahuje potenciál k epizaci a k beletrizaci (Beneš 1993: 49–62; Kolár 1999: 188–191, 200–201; Černá 2012: 259–269). I prostý analistický záznam nejednou posloužil jako základ pro postupně rozvíjený příběh, někdy dokonce doprovázený opisy úředních či soukromých materiálů potvrzujících jeho pravdivost. Fabulační rozvíjení, ať již se v něm promítala vlastní dějepisova invence, nebo zřetel k odlišným interpretacím a ústní tradici, posunovalo historiografický text směrem k literatuře faktu či k zábavné próze, byť tyto termíny tehdejší vzdělanci neznali (Petrů 1984: 17–20; Kolár 1999: 198–202; Čornej 2019a: 417–418). Značnou roli hrály v tomto procesu ohledy na autoritu bible, stěžejní zdroj poučení i obraznosti, na předchozí písemnou produkci, jejíž sdělení dějepisci přejímali a modifikovali, stejně jako receptce rozmanitých topoi a gnómičkových pravd upevňujících tradiční obraz světa.

Tento „koktejl“, v němž se rozdíl mezi skutečností, snahou o pravdivost a fikcí stíral, byl živnou půdou pro manipulaci s dějinami i pro jejich propagandistické využití a zneužití. Zejména na sklonku středověku ústily tyto snahy často v podvrhy i účelové lži (Hruza 2002: 9–25; Le Goff – Schmitt 2002: 123–124). Jejich smyslem bylo pošpinit náboženské, politické i hospodářské konkurenty, resp. umocnit společenskou prestiž jedince, rodu, instituce nebo etnické a sociální skupiny.

Vzrušená husitská epocha, v níž došlo k nábožensko-politickému rozštěpení obyvatel českých zemí a následně k revolučnímu výbuchu, nabízí takřka nepřeborné množství účelových smyšlenek. V době svého vzniku splnily své poslání natolik přesvědčivě, že je lidé dlouho považovali (a někteří stále považují) za fakta. Pro ilustraci uvádím tři příklady.

V průběhu roku 1416 sepsal neznámý mnich benediktinského kláštera v Břevnově pamflet proti vzrůstajícímu se husitství a jeho vlivným ochráncům, mezi něž řadil i krále Václava IV. V podání znepokojeného řeholníka vystupuje český panovník jako zvrhlík se zálibou v mladých chlapcích (Vidmanová 2006: 74–75). To byla závažná insinuace (pro homosexualitu i jiné formy sodomie reglementovalo tehdejší právo absolutní trest), využívaná ve středověku poměrně běžně i proti mnoha jiným potentátům, pokud se znelíbili vlivným skupinám. V případě českého monarchy vyvrací pomluvu, nestále opakovanou i částí nynější publicistiky, svědectví Václavova osobního lékaře Zikmunda Albíka z Uničova (Říhová 2006: 489–498). O mistru Janovi z Jesenice, jenž proslul jako Husův právník a přední přívrženec přijímání pod obojí způsobou, zase katolické kruhy rozšiřovaly, že se v hladomorně katolického magnáta Oldřicha z Rožmberka živil masem z těl dvou zemřelých spoluvězňů, a nakonec začal požírat sám sebe (Kejř 1965: 125; Coufal 2020: 351). Z katolického pohledu bylo zákonité, že stoupenec husitské hereze skončil jako kanibal, popírající svými činy základní civilizační normy.

V souvislosti s adamity je zvláště pozoruhodný příběh, v němž jako protagonista vystupuje Zikmund z Řepan (Řepanský), zastávající vyhraněné remanenní stanovisko (Kristus není v eucharistii přítomen tělesně, resp. osobně a podstatně), příznačné pro radikálně reformační proudy a nepřijatelné pro katolíky i většinový husitský proud. Tento názor údajně převzal od skupiny exulantů, kteří roku 1418 přišli do Prahy ze severofrancouzské Pikardie (Vavřinec: 430–431; Bílejovský 1537: h3b–h4a). Z vnitřně rozporných zpráv kališnických kronik, naznačujících Řepanského psychickou nestabilitu (SLČ 1937: 14, 30; SLČ 2018: 299, 366; Paměti 1907: 303–304), vytvořil posléze katolík Václav Hájek z Libočan ucelené podání. Panoš Zikmund z Řepan v něm figuruje jako kněz (!), který podává z kalicha dospělým i nemluvněům a prezentuje se jako ideový otec husitského obrazoborectví a okázalé neúcty k svatým. Po zásluze proto umírá „uvázan a ukován“ ve vězení „mezi bláznů“ (Hájek 1541: 371v, 373v). Ve skutečnosti se panoš Zikmund Řepanský distancoval od svých heretických názorů již roku 1421 a skonal někdy mezi léty 1428–1434, možná dokonce jako katolík (Maur 1999: 63–68; Halama 2015: 46–47, 62; Čornej 2019a: 379–380).

Všechny uvedené příklady by měly být i dostatečným varováním před důvěrou v pramenná svědectví, která o adamitech vznikla v průběhu 15. století, mnohdy jen s krátkým časovým odstupem po jejich fyzické likvidaci. To ale neznamená, že můžeme zprávy o existenci adamitské sekty jednoduše označit za fikci, jejíž zrod pramenil ze snahy osočit a pomluvit takzvané pikarty. Tak se v Čechách nejpozději od propuknutí husitské revoluce říkalo všem, kdo odmítali vzdávat poctu svátosti oltářní s odůvodněním, že je pouze znamením Kristovy oběti, resp. že je toliko zkáze podléhající hmotou (Beausobre 1731: 305–306; Beausobre 1954: 12–13; Haupt 1890: 393; Nedoma 1891: 39–40; Nejedlý 1913: 290–293; Chalupný 1924: 110–126; Macek 1952: 93; Macek 1955: 325–331, 348–352; Lerner 1972: 121–123; Patschovsky 1998: 176–195; Patschovsky 2018: 189–202). Týkalo se to především sekty valdenských, dále bratří a sester svobodného ducha (někteří badatelé však nenacházejí pro historicitu této sekty přesvědčivé doklady) a od druhé poloviny patnáctého věku také jednoty bratrské (Kaminský 1962: 166–186; Molnár 1973: 83–291; Patschovsky 1979: 11–18; Lambert: 218–253, 306–307). Na místě je proto obezřetnost a pečlivá analýza dochovaných pramenů (Cermanová 2013: 174–176, 336; Cermanová 2014: 104–105).

Dosavadní nezpochybnitelná zjištění o takzvaných adamitech se dají shrnout ve dvou odstavcích. Na počátku roku 1421 musela Tábor opustit skupina čítající 200–400 osob, jejichž názory popírající význam eucharistie se neslučovaly s výměrem, který prosazoval nedávno zvolený senior tábořské církevní organizace Mikuláš z Pelhřimova, zvaný Biskupec, a jeho blízký spolupracovník Jan z Jičína. Oba byli absolventy pražské univerzity a patřili k žákům Jana Husa a Jakoubka ze Stříbra, vlastních tvůrců husitského programu. Duchovními vůdci tábořských disidentů byli kněží Petr, řečený Kániš (tj. žvanil), a Martin Húska, zvaný Loquis (tj. mluvka), brzy zajatý a vězněný kališnickými šlechtici Oldřichem Vavákem z (Jindřichova) Hradce a Divišem Bořkem z Miletínka (Maur 1997: 25–27). Příběh tábořských exulantů, kteří zprvu (asi na sklonku února či na počátku března) našli útočiště v příběhnickém podhradí na břehu Lužnice, není prost symbolických souřadnic (Vavřínek: 474–475, 493; Veršované letopisy: 161). Ocitli se sice

mimo vlastní Tábor, avšak jejich vyobcování nebylo absolutní, protože se usadili na okraji tábořské mocenské domény a setrvali pod dohledem tábořské posádky umístěné na hradu Příběnice. Teprve poté, co uvnitř komunity propukly násilné třenice, byli její členové vypuzeni i z Příběnic, avšak nadále pod Kánišovým vedením vegetovali v blízkosti Tábora, dokud proti nim kolem 20. dubna nezasáhl Jan Žižka. Obávaný tábořský hejtman neměl s pikarty slitování. Poté, co se odmítli zřici svých názorů, přikázal jich údajně padesát, včetně Petra Kániše a dalšího (jménem neznámého) kněze, upálit v Klokotech, na dohled z tábořských hradeb. Drastická výstraha zřejmě nebyla dostatečná, poněvadž zanedlouho skonalo v plamenech rozhodnutím tábořské „strany pořádku“ dalších pětadvacet pikartů. Smrt upálením neměla ani Martina Húsku a jeho druha, jednookého kněze Prokopa. Zemřeli v Roudnici nad Labem 21. srpna, přičemž eminentní zájem o jejich likvidaci projevil Jan Žižka (Vavřinec: 475–476, 494–495; Šmahel 1993a: 76–77, 95–96; Šmahel 2020: 123–127; Bylina 2005: 115–137).

Někdejší tábořská pikartská komunita se po sérii represí rozpadla do několika izolovaných skupinek, z nichž největší, v počtu několika desítek lidí, se uchýlila na jakýsi ostrov u Valovského lesa (nyní Valské polesí), v prostoru mezi Stráží (nad Nežárkou) a Veselím (nad Lužnicí) v přímém dotyku s řekou Nežárkou. Dobové údaje pikartské sídlo lokalizují vcelku shodně.⁽¹⁾ Právě této skupině, zřejmě rozmnožené o sympatizanty z okolí, připisují některé pozdně středověké a raně novověké texty rituální nudismus a zvrácené sexuální praktiky, ač řada soudobých pramenů o těchto jevech mlčí. Ani na Nežárce se pikarti dlouho neudrželi. V součinnosti s ozbrojenci okolních vrchností, konkrétně pánů ze Stráže a z Hradce, proti nim nekompromisně zakročil Žižka, který na ostrov zaútočil a sektáře (prý kromě jediného) buď pobil, nebo zajal a následně poslal na hranici. Datování policejně-inkviziční akce kolísá, zřejmě se uskutečnila v úterý 14. či 21. října 1421 (Vavři-

1 Viz „in quadam insula prope Val“ (SLČ 2018: 95); „insulam inter Wesele et Hradecz Henrici sitam inhabitare ceperunt“ (Vavřinec: 517); „na ostrově“ (Chelčický 2016: 86); „některaký ostrov mezi vodami“ (SLČ 1937: 29; SLČ 2018: 364); „na Ostrově u Valuov“ (Kronika velmi pěkná o Janovi Žižkovi 1979: XIX); „na Valovský les se brali“; „blíž od Stráže na jednom ostrově byli“ (Veršované letopisy: 162); „na Ostrově“ (AJB I: 245, 252, 296, 322, 604).

nec: 519, 520), i když jedna z kronik uvádí 26. srpen (SLČ 2018: 95). Nelze tudíž vyloučit, že zásahů, z nichž některé směřovaly i na jiná místa, kde se pikarti skrývali (např. lesy u Bernartic v blízkosti Bechyně), bylo více.⁽²⁾ V každém případě skupinu na Nežárce zlikvidovali táborité s podporou několika jihočeských šlechticů, kteří k Táboru inklinovali.

Navzdory početným pokusům se dosud nepodařilo přesně určit ostrov, na němž se sektáři usídlili. V úvahu přichází více lokalit na Nežárce, zvláště prostor, kde na samém sklonku středověku vyrostla tvrz Ostrov, poprvé písemně doložená roku 1529 (Palacký III 1939: 351; Pekař 1933: 85; Chotěbor 1997: 229–233; Úlovec 1999: 187–190; Čornej 2019b: 430, 734). V době svého vzniku byla chráněna rybníky i tokem Nežárky, takže opravdu stála na „ostrově“. Sousední vsi Hamr dal jméno železný hamr, zmiňovaný již v předhusitské době. Dalšími kandidáty na pikartskou základnu jsou lokalita Metel, přibližně tři kilometry proti toku řeky, i blízké místo zvané Ostrov při ústí potoka Řečice do Nežárky (Čornej 1997: 41–42; Jukl 2014: 73–75). Možnosti se nabízí ještě několik (Teplý 1937: 115–116), bez patričního archeologického výzkumu, který by odkryl průkazné stopy po působení nonkonformní komunity, ale nikdy nepřekročí hranice hypotézy.

Přesná lokalizace by sice byla zajímavá, ještě důležitější však je, že se pikarti usadili „na ostrově“. Pod tímto slovem se může skrývat země ze všech stran obklopená vodou, kus pevné země mezi mokřinami (ÚJČ AV ČR – Vokabulář webový – s. v. Ostrov),⁽³⁾ lidské sídliště, „jenžto obklíčil jest potok“ (Próza českého středověku: 89), eventuálně i poloostrov. Z pohledu sektářů byl ostrov výhodným územím z praktického

2 Říjnové termíny vylučují účast pana Oldřicha Vaváka z Hradce, o němž mluví pozdní kronikářská kompilace (SLČ 1937: 29; SLČ 2018: 363), ačkoliv dotyčný zesnul na dýmějový mor v září 1421. Václav Hájek z Libočan tento rozpor vyřešil tak, že po bok Žižkovi postavil Vavákova syna (Hájek 1541: 397r), ovšem pan Oldřich žádného mužského potomka, který by se dožil právní zletilosti, neměl. Do zdánlivě nejasné situace vnesl světlo poznatek, že úřad vladaře (správce) jindřichohradeckého panství vykonával v posledním období Vavákova života i krátce po jeho smrti (a to až do nástupu oprávněného dědice Menharta z Hradce) pan Vilém ze Stráže, jehož bratři Jan a Jindřich drželi Stráž nad Nežárkou, tedy další statek v těsné blízkosti „adamitského“ ostrova. Kdo byl roku 1421 majitelem statku Fuglhaus (Klec), rovněž situovaného v sousedství „adamitské“ lokality, není zřejmé. Pomýšlet lze na Jana z Ústí či Václava ze Stráže; oba šlechtici se profilovali jako přívrženci tábořské strany (Sedláček 1994: 268; Sedláček 1995: 39; Úlovec 1995–1996: 203; Jukl 2014: 96, 99).

3 [Přístup 4. 2. 2021]

i symbolického hlediska. Byl na něj nesnadný přístup, dal se bránit před nepřáteli (prameny udávají, že se jeho obyvatelé „ohrazovali“, tj. budovali jednoduchou fortifikaci) a navíc vytvářel představu útěšného teritoria, odděleného od zkaženého světa, jakési paralely k pozemskému ráji, zpravidla situovanému na vzdálený, leč smrtelníkovi nepřístupný ostrov kdesi na Východě (Delumeau 2003: 46–78, 105–118). Zde, v malém ráji na Nežárce, mohli žít v souladu se svými zásadami. To, co pro sektářskou komunitu možná bylo půvabným místem (*locus amoenus*), ba zemí zaslíbenou (Curtius 1998: 215–219; Součková 1994: 7–12), pokládala většinová společnost, bez ohledu na husitskou či katolickou orientaci, za lotrovskou peleš a její obyvatele za zruďné heretiky, na něž čekají pekelné plameny věčného zatracení. Nikoliv náhodou se usadili na ostrově, v izolaci od společnosti, kterou odmítli a která je odvrhla. I v symbolické rovině tak ostrovní útočiště potvrzovalo, že se „kacířská“ skupina ocitla mimo systém, který nicméně svým působením nadále narušovala, což pro ni mělo tragické důsledky (Čornej 2011: 243).

Možná právě sepětí s ostrovem přispělo svým dílem k vnímání jejich příslušníků jako adamitů, kteří odhodili šat a horovali pro zcela uvolněný sexuální život, vyplněný prostopášností a rozličnými perverzemi. Není totiž možné přehlédnout, že středověk s oblibou projektoval tabuizovaná témata, včetně sexuálních, do daleké Asie a na (mnohdy vybájené) východní ostrovy, jež obydloval rozmanitými monstry vymykajícími se lidské zkušenosti (Scheinostová 2004: 159–160; Šedinová 2004: 269, 276). Stačí pohlédnout na známou katalánskou mapu světa z let 1375–1378, kde v prostorách Indického oceánu nalezneme Ostrov naháčů (*Insula nudorum*), nebo se začíst do *Cestopisu tzv. Mandevilla*, který do češtiny před rokem 1419 přeložil mistr Vavřinec z Březové. I v tomto oblíbeném díle se ve fiktivní zemi Lamoim objevují nazí lidé pěstující volnou lásku a řídící se božím příkázáním: „Rosťte a vzplodťte se a naplňte zemi.“ V jiném kraji, nazývaném Genosept, zase ženy a muži žijí promiskuitně a rodinné vztahy zde absentují (*Cestopis tzv. Mandevilla*: 107, 159–160). Naháč se ovšem hemžila ve středověkých encyklopediích také Etiopie a Indie (Iohannes Aquensis 2013: 12, 14). Máme tu před sebou životní způsob z křesťanského hlediska sice nepřijatelný, ale tím více

provokující fantazii. Africké i asijské země a ostrovy neležely, alespoň modelově vzato, od nežárecké lokality příliš daleko.

Přesto se zdá, že k typickým adamitům nežáreckí sektáři nepatřili. Žádný z pramenů husitské provenience je tímto původně latinským pojmenováním neoznačuje a také zprávy o jejich bludech, zaznamenané mistrem Jakoubkem ze Stříbra a Petrem Chelčickým, neříkají nic ani o rituálním nudismu, ani o naháčích. První autor, aniž by heretiky jmenoval, už v letech 1421–1422 konstatoval, že „smilstva a tělesné ohavnosti a tak temnosti nazývají blahoslavenstvím a světlem“, resp. že se doslechl o jejich „hříšších sodomských“ (Jakoubek ze Stříbra 1933: 366; Jakoubek ze Stříbra 1932: 527). Svědectví jihočeského myslitele má ještě větší průkaznost, neboť se opírá o informace z první ruky. V práci *O rotách českých*, dochované pouze v pozdním výtahu, hovoří Petr o krajních sektářských názorech a hédonické praxi jen obecně: „a někteří nevěří i o vzkříšení posledním ani o dni soudném, jiní z nich toliko o smilství stojí, aby jeden muž všechny ženy k smilství měl. A to praví býti dokonalým životem smilnití svobodně, jísti a píti ustavičně, což břicho může snést“ (Chelčický 1980: 99). Zato v polemice s Mikulášem z Pelhřimova i dalšími táborskými kněžími, s nimiž se osobně dobře znal, byl konkrétnější. Takoví lidé, „napáchavše vražd a narúhavše se té svátosti, i obrátili se v smilstvie ohavné do lesův a do zákutin, takže sú někteří na ostrově zmordováni i jinde“ (Chelčický 2016: 86). Petr i Jakoubek se zároveň shodovali, že hlavním důvodem pohlavní nevázanosti v prostředí nonkonformních sektářů byla neúcta k svátosti oltářní, přímý důsledek radikálního remanenčního stanoviska některých táborských kněží. Od urážek oltářní svátosti, již pikarti hanlivě nazývali škvarkem, motýlem či netopýrem, zašli někteří bludaři v blasfemickém zaujetí tak daleko, že svátostné přijímání ztotožnili se smilnými skutky.⁽⁴⁾

Už samotný fakt, že se Chelčický obracel ve svém spisu k táborským kněžím a jejich představenému, téměř vylučuje možnost cíleného výmyslu.

4 „A někteří položivše za jedenie těla Kristova své smilstvie, i položili sú v sobě v znamení chléb bělný, a když chtie mluvití o smilství, tehdy jediné jmenují chléb bělný a tak sobě rozumějí.“ Na jiném místě téhož spisu pak, víceméně v souladu s Jakoubkem, říká: „Takoví ovšem své rozkoši mrzké mají jako světlo dne božieho a následovanie života nového, ješto sú jej věrni poznali“ (Chelčický 2016: 86, 138).

Petr tak učinil zřejmě v roce 1425, kdy vzpomínka na tragické konce tábor-
ských sekt stále žila. Ani Mikuláš z Pelhřimova, ani další táborští duchovní
na rozsáhlé pojednání pravděpodobně nejen neodpověděli, nýbrž s jeho
autorem přerušili veškeré styky (Boubín 2005: 83–89; Boubín 2016: 26).
I později zmínky o sexuálně bezuzdných sektářích, jež cizina nazývala ada-
mity, přecházeli mlčením. Přesvědčil se o tom roku 1433 přední účastník
basilejského koncilu Juan Palomar, když mluvil o Žižkově likvidačním zá-
sahu proti „adamianům“,⁵ a zřejmě i další koncilní řečník Ivan Stojković,
zmínivši adamity jako doklad nesvornosti v husitských řadách. Mikuláš
z Pelhřimova, Markolt ze Zbraslavic i jiní prominentní táborité vyslechli
tyto narážky v poklidu. K epizodě na Nežárce se nehodlali vracet, mož-
ná se za ni i styděli (Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collec-
tio 1788: 1108; Krchňák 1967: 114; Coufal 2020: 181, 312). Nikde se také
nedočteme, že by se proti uváděným výtkám veřejně ohradili. To je svým
způsobem důkaz ex silentio.

Chelčického tvrzení jsou však zajímavá ještě z jiného důvodu. Vylučují
totiž valdenský charakter nežárecké sekty, o němž uvažovali někteří ba-
datelé s odkazem na typ šířených pomluv i s ohledem na ukotvení sku-
piny v jindřichohradeckém regionu, kde valdenství zapustilo hluboké ko-
řeny s příchodem rakouských kolonistů už v průběhu třináctého století
(Haupt 1890: 393). Represivní akce proti valdenským komunitám, včetně
vyhlášení kříže, tu máme doloženy od počátku druhé třetiny až do sklonku
čtrnáctého věku (Patschovsky 1979: 11–24, 84). Valdenští však byli důsled-
ní novozákonní pacifisté, odmítající jakékoliv násilí v mezilidských vzta-
zích, natož zabíjení a trest smrti. Petr Chelčický ale jednoznačně mluví
o vraždách, které sektáři spáchali. A zcela určitě si nevymýšlí. Jihočeské
prostředí uchovalo paměť o vpádech nežáreckých sektářů do blízkých měs-
teček Veselí nad Lužnicí, (Kardašovy) Řečice, Stráže (nad Nežárkou) a do
vsi Pleše (Veršované letopisy 1963: 162). To zpětně vysvětluje ozbrojené
zásahy okolních vrchností, zvláště pánů ze Stráže, ale zřejmě také katolic-

5 Husitský zapisovatel příznačně mluví o pikartech („de Picardis a Siscone occisis“), nikoliv o ada-
mitech (MC I: 311).

kého šlechtice Oldřicha z Rožmberka, držitele Veselí (Šimůnek 2005: 39), proti nepohodlné komunitě, jejíž členové si zajišťovali nezbytné životní potřeby loupežemi, doprovázenými pálením a zabíjením nevinných, pokud se obyvatelé postižených lokalit proti jejich řádění postavili. Chránit vlastní poddané patřilo k povinnostem každé vrchnosti. Nežárecká skupina nevyznávala valdenské zásady, nýbrž počínala si spíše jako dědic „krvavých andělů“, militantních tábořských chiliastů, kteří s mečem a pochodní v ruce hodlali během prvního roku husitské revoluce vymýtít hříšníky a uvolnit cestu Kristovu pozemskému království (AČ III: 218–219). Možná s tím souvisel i tragický osud panoše Šorce, držitele vsi Valu, vzdálené dva kilometry od levého břehu Nežárky. Sektáři ho na ostrově sťali a jeho mrtvolu, uvázanou za nohu, vhodili do řeky (Veršované letopisy: 163; Čornej 2019b: 429). Fyzická likvidace násilných nonkonformistů tak obsahovala i rozměr odvety a spravedlivé pomsty.

Rozbor relevantních pramenů ústí v poznatek, že nežárecká sektářská komunita opravdu existovala a na odlehlém místě pěstovala volnou lásku, což ostatně uznává větší část badatelů. Do důsledku tak dováděla radikální husitskou praxi z posledních předrevolučních a prvních revolučních měsíců. Někteří kazatelé tábořského směru tehdy hlásali, že každá žena může opustit manžela či rodiče, pokud ji brání žít podle závazných pravidel božího zákona (Jan z Příbramě 2000: 94, 95). Odtud už byl pouhý krůček k názoru o bezhříšnosti pohlavního spojení „s kterauž koli kterau [muž – pozn. P. Č.] miluje“ (Jakoubek ze Stříbra 1932: 527). Většinová společnost takový princip odmítala, spatřujíc v něm zdůvodnění sexuální promiskuity, která křesťanské bytosti snižuje na roveň pohanů, monster a zvířat (Šedinová 2013: LXIII–LXVI).

To je vše, co o nežáreckých bludařích dovedeme jakžtakž říci. Sektáři sami žádné písemné svědectví nezanechali a zřejmě ani zanechat nemohli, i kdyby chtěli. Byli vesměs negramotní a kněze mezi sebou nestrpěli.

Všechny další zprávy, jež máme k dispozici a jež sdělují pozoruhodné detaily o organizaci a vnitřním životě skupiny, jsou bohužel problematické. Na první pohled prozrazují, že se při jejich formulaci výrazně uplatnil proces epizace i beletrizace historického faktu, motivovaný úsilím varovat co nejširší publikum před pikartskými sektáři, jejichž názory i skutky odporují křesťanské víře. Formativní funkce tu došla přímo čítankového naplnění.

Tato slova bezesbytku platí o latinsky psané *Husitské kronice* mistra Vavřince z Březové, věrného stoupence Husova a Jakoubkova. Žel, na pásáže, jež špičkový vzdělanec, vybavený mimořádnými historickými i zeměpisnými znalostmi, věnoval nonkonformním komunitám, nelze přisahat. Není totiž jasné, které z nich tvořily součást původního textu kroniky a které do ní byly zabudovány v rámci druhé redakce, posilivší protitáborské vyznění rozsáhlého spisu. Nevíme ani, zda tato druhá redakce pochází přímo z pera mistra Vavřince, nebo jak ukazuje nejedna indicie, spíše z dílny konzervativních husitů kolem mistra Jana Příbrama. Například obsírné antitáborské pojednání bylo do kroniky zjevně včleněno dodatečně (Vavřinec: 400–428, 429–431). Podobný šev shledáváme i v případě kapitoly o likvidaci nežárecké sekty. Její jádro tvoří (údajný) česky formulovaný list Jana Žižky, který po ozbrojeném zásahu na ostrově přikázal zaznamenat odsouzeníhodné bludy i činy usmrcených heretiků (Vavřinec: 517–519).

Není třeba zvláštního bystrozraku, abychom rozpoznali, že písemnost postrádá základní znaky listu (chybějí adresa, pozdrav, žádost, jméno vydavatele, místo a zřejmě i datum vydání) a že je kompilací poskládanou z několika zdrojů. Po úvodní větě, odvozující původ strašlivé hereze od remanenčních názorů Martina Húsky, následuje úsek, který charakterizuje zvrhlé praktiky vyhubené sekty prostřednictvím sdružených rýmů a asonancí. Ačkoliv je tato skutečnost známa déle než dvacet let (Čornej 1999: 148), bádání ji dosud vzalo v potaz pouze okrajově (Jukl 2014: 119), takže nezbyvá než ji zde znovu připomenout. Rozepíšeme-li kronikářský prozaický text v inkriminovaném místě do veršů, dostaneme přesvědčivý výsledek:

Kněh ižádných nemají,
aniž jich tbají,

neb zákon boží v srdci psaný mají.
 Tak oni dějí,
 Páteř když pějí,
 tehda takto říekají:
 Otče náš, jenž jsi v nás,
 Osvěť nás!
 Buď vuole tvá!
 Chléb náš daj nám všem! Etc.
 Item viery⁽⁶⁾ neříekají,
 neb naši vieru za blud mají.
 Item svátkuov ižádných netbají,
 než den jako den mají
 a sedmý den sedmým věkem vykládají.
 Item postuov ižádných nemají,
 vše napořád, což mají,
 vždycky žerú.
 (Vavřinec: 517)

Poté text přechází v prozaickou deskripci sektářských zvrhlostí, založených na destrukci a parodování křesťanských zásad i výroků („rufiáni a nevěstky předejdú vás do nebeského královstvie“),⁽⁷⁾ přičemž výsledkem náboženství naruby jsou pedofilní praktiky („i děvčička najmenší, kterúž sú k sobě přijali, musila porušená býti a s nimi smilniti“) a sexuální orgie, zahajované u ohně rituálním tancem, rytmizovaným recitací Desatera, pokračující souložím nahých heterosexuálních párů a završené společnou koupelí v řece. I v tomto barvitěm popisu se zčásti uplatnily verše:

[...] potom u ohně stojiece,
 jeden na druhého hleděli,

6 Myšleno *Credo*.

7 Ježíšův výrok v českém ekumenickém překladu zní: „Amen, pravím vám, že celníci a nevěstky předcházejí vás do Božího království“ (Mt 21,31). Substantivum *rufián* označuje ve staré češtině smilníka, cizoložníka, eventuálně kuplíře.

a měl-li který muž rúšce,
 ženy jemu ztrhaly a řkúce:
 Vypušt' vězně a daj mi ducha svého
 a přijmi ducha mého!“
 (Vavřinec: 518)

S realitou nemělo toto líčení nic společného. Stejně či analogické nesmysly se tradovaly v předchozí době o nejrůznějších sektách, mimo jiné také o valdenských. Řadu z nich nalézáme v inkvizičních příručkách a materiálech po celé tehdejší západokřesťanské Evropě. Z nepravdivosti a lži usvědčuje podání ve Vavřincově kronice jeho vnitřní rozpornost. Programoví popírači křesťanských principů by sotva při svých rituálech recitovali Desatero. Ostatně velmi podobný text, jehož cílem bylo poškodit rakouské valdenské, pochází ze čtrnáctého století (SRA II: 533–536). Obvinění z pedofilních úchylek pouze dokresluje postupy pozdně středověké propagandy, která v prvním plánu sdělovala pobuřující i vzrušující senzaci, avšak zároveň skrytě dehonestovala Martina Húsku i další hlasatele remanence jako falešné proroky, jejichž stoupenci zákonitě zešíleli, takže neunikli tvrdému, leč zaslouženému trestu. Je to shodné schéma jako v případě příběhu o Zikmundovi Řepanském, kterého prý nežárečtí sektáři nazývali „tovaryšem věrným“ (Vavřinec: 519).

O skutečných důvodech, proč komunita na Nežárce vyznávala sexuální volnost, písemnost téměř nemluví. Jejím cílem bylo odradit a zastrašit všechny, kdo podléhali pokušení následovat radikální husitské nonkonformisty, ať již v odmítání úcty ke svátosti oltářní, v preferování volné lásky, nebo v militantně pojímaném chiliasmu, inspirovaném hrůznými apokalyptickými obrazy. Proto se v textu objevují i některé zásady, známé z frekventovaných soupisů chiliastických článků (Vavřinec: 413–416, 454–462; AČ III: 218–225; Jan z Příbramě 2000: 93–99; Jakoubek ze Stříbra 1932: 525–528), kritizovaných a odmítnutých především husity pražského směru.⁽⁸⁾ To by však pro náležitý účinek nestačilo. Realitu bylo tudíž nutné překroutit.

8 Přehled všech příslušných edic podal Soukup (2011: 318–319).

Písemnost tak, zcela v souladu s pravidly středověké estetiky, představila nežárecké sektáře jako perverzní kacírský spolek, který nejposvátnější záležitosti převrátil v nejnižší a nejodpudivější tělesnost, ústící v zločiny proti člověku, víře, Bohu a jím ustanovenému řádu. Bachtinova poučka o záměně vznešeného a nízkého nachází i v tomto případě znamenité uplatnění (Bachtin 2007: 346–405). Prolnutí dráždivé sexuality (sektáři se nestyděli souložit v přítomnosti jiných členů komunity) s násilím zajišťovalo textu patřičnou publicitu i odezvu, s čímž autor (resp. autoři) nepochybně kalkulovali (Vavřinec: 518). Střídání prózy a veršů, využívajících gramatické a homonymní rýmy, pak vytvářelo předpoklad, aby si sdělení vyslechl i zapamatoval široký okruh negramotných lidí.

Přesvědčivost písemnosti propůjčovaly stručné dokumentární pasáže, obsahující zlomky autentických výpovědí zajatých a posléze popravených sektářů. Právě tyto úseky byly zřejmě přejaty z původního, leč nedochovaného Žižkova listu. Nikdo jiný než příslušníci pronásledované komunity nemohl vědět podrobnosti o Marii, usmrcené v rámci sekty, o Zdeně, inklinující k „pravé víře“ a upálené ještě v době příběnického exilu, či o knězi Janovi, který doplatil životem na své důstojenství, jež komunita neuznávala.⁹ Autenticky působí též zpráva, že sektáři „přijímanie těla božieho chlebnic nazývali“ (Vavřinec: 519), bezpečně potvrzená Chelčickým. Opatrnější musíme být v případě údaje, že sektáři nazvali jakéhosi Petra Ježíšem a Mikuláše Mojžíšem, spatřující v nich své vůdce a správce „všeho světa“ (Vavřinec: 518). K obezřetnosti vybízí nejen analogie s ústředními postavami Starého a Nového zákona, ale i jméno Mikuláš, totožné s antiochijským diákonem, s nímž tradice mylně spojovala první sexuální výstřednosti v prostředí raně křesťanských obcí. Jako mikulášenci byli ve třetím století po Kristu označováni sektáři hlásající svobodu těla.

Ačkoliv nevyřešených problémů zůstává víc než dost, je jisté, že Vavřincova kronika neobsahuje autentický list, který dal po zásahu na Nežárce vypracovat hejtman Žižka, nýbrž kompilaci, sestavenou z vybraných chi-

9 Je obecně známo, že zmínky o Zdeně a knězi Janovi posloužily Aloisu Jiráskovi k vytvoření tragické milenecké dvojice Zdeny z Hvozdna a kněze Jana Bydlínského (ten byl opravdu historickou postavou, o jejímž konci ale nic bezpečného nevíme) v románu *Proti všem*.

liastických článků, inkvizičních protokolů (Döllinger 1890: 385–393, 400–402; Schweitzer 2009: 18–39, 47–49), zakořeněných stereotypů, sexuálních fantazií a jen částečně čerpající ze svědectví zajatých členů nežárecké komunity. I závěr písemnosti je, víme už proč, rýmovaný:

Item zimy ani horka se nebáli,
než nazí po světě těkati se nadáli,
jako Adam s Evú v ráji.
Ale to sú všeccko v hrdlo selhali,
a protož jsú hanebnú smrt ten úterý po sv. Lukáši vzali
anno domini MCCCCXXI.
(Vavřínek: 519)

Uvedené datum nemusí nutně označovat vznik Žižkova listu, nýbrž den exekuce. Jistoty se sotva dobereme.

Vavřincova kronika byla prvním dílem, jež v českém prostředí přisoudilo sektářům na Nežárce rituální nahotu, navozující spojitost s bezhříšným stavem, který prožívali Adam s Evou před vyhnáním z ráje. Z textu však není zřejmé, zda kronikář klade sexuální výstřednosti a „šílenství“ (*vesania*) již do jara 1421 (tj. do času kdy sektáři pobývali při řece Lužnici), nebo až do letních a podzimních měsíců. Tato pasáž, o několik stránek předcházející líčení života na Nežárce, vypráví, jak muži i ženy chodili úplně nazí a tvrdili, že se ocitli ve stavu rajske nevinosti. Šaty, které lidé přijali jen kvůli hříchu prvních rodičů, proto odložili jako zbytečnost.⁽¹⁰⁾ A poněvadž bezhříšnému člověku je dovoleno vše, nevyhýbali se ani incestním vztahům (Vavřínek: 475). Jako zlovolnou lež komentoval toto místo pozdější staročeský překladatel Vavřincova textu, zřejmě příslušník jednoty bratrské.⁽¹¹⁾ Ale

10 Pokud by tomu tak bylo, pak by vědomě obnovovali stav rajske nevinosti (*status innocentiae*) a zároveň odmítali dobový asketický názor o tělu jako odporném šatu duše (Töpfer 1996: 169–184; Le Goff – Truong 2003: 104). Ve prospěch této teze nepřímo hovoří soupisy chiliastických článků (Jan z Příbramě 2000: 95).

11 „O vyhřebený místře Vávro na onom světě [...] Byl-li si ty časy živ, tyto řeči a klevety do mně (!) nemohou a místa ve mně nemají, by to pravé bylo. Ba i těchto nadepsaných lží mohls je v řiti shnojití s sebou leže v hrobě“ (Vavřínek: 475). Není bez zajímavosti, že se proti zahraničním pomluvám o roz-

kdo ví, jak to bylo. Třeba si vzdělaný překladatel tzv. Mandevillova cestopisu bezděčně vzpomněl na zemi Lamoim, v níž byl incest běžnou záležitostí, neboť při míře tamní promiskuity nikdo netušil, kdo je „jeho otec“ (Cestopis tzv. Mandevilla 1963: 107). Nastíněná hypotéza je tím lákavější, že právě tato pasáž *Husitské kroniky* byla s vysokou pravděpodobností součástí Vavřincova původního textu.

I když pražský univerzitní mistr vysvětloval, jistě též na základě znalosti chiliastických článků, počínání jihočeských nonkonformistů příkladem Adama a Evy (Vavřinec: 475; Jan z Příbramě 2000: 95), nikdy je nenazval adamity. Toto pojmenování nezvolil ani anonymní katolický autor, který někdy v průběhu druhé poloviny patnáctého století složil nedlouhé dílko běžně označované jako *Veršované letopisy* (KNM V E 89, 222r–224v; Veršované skladby doby husitské 1963: 156–163). Obdobných prací, zjevně inspirovaných (a to i po formální stránce) oblíbenou rýmovanou *Kronikou tak řečeného Dalimila*, vzniklo tehdy několik.¹² Poslední kapitolka, obsahující množství nám už známých geografických údajů o působení nežárecké sekty, nese příznačný nadpis „O naháčích“. I ten prozrazuje souvislost s takzvaným Dalimilem, který k roku 1259 (jiné prameny udávají léta 1261 a 1262) zaznamenal příchod *naháčů*, jimiž rozuměl flagelanty, obviňované z utajeného uctívání vládce pekelných (Staročeská kronika tak řečeného Dalimila 2: 388; Bláhová 1995: 379–380). Vysloužili si proto pojmenování luciferiáni (resp. luciperiáni) a také pronásledování inkvizicí, zvláště v italských oblastech.

Na foliích *Veršovaných letopisů* se však sektáři neklaní ďáblu, nýbrž chodí nazí a téměř rozverně se oddávají hromadnému sexu („skupíce se potom spolu leháchu“). V následující sérii bezrozměrných veršů se odsudek sexuální svobody mísí s vzrušujícími obrazy nahých tanečnic a tanečnic, umocněnými sdělením, že „panny i paní krásné mezi nimi bíchu“

šíření incestu v husitských oblastech Českého království ohradili již na počátku června 1421 účastníci slavného čáslavského sněmu, byť jejich stanovisko známe až z pozdějšího podání (Cochlaeus: 204; Bartoš 1924: 106).

12 Jsou to především texty *Král Přemysl Ottakar a Závěše* (Král Přemysl 1882: 240–244), *Zlomky rýmované kroniky* (Veršované skladby doby husitské 1963: 151–155) a *O válce s Uhry I. 1468–1474* (Výbor II: 831–850).

(Veršované letopisy: 163). To je zajímavý moment vypovídající o okruhu adresátů díla určeného primárně k hlasitému přednesu, nikoliv ale pro výstrahu negramotným obyvatelům, nýbrž spíše pro poučení i pobavení šlechtickým a měšťanským kruhům. Sousedství *krásné paní* totiž vyvolávalo buď představu urozených žen, nebo (v ironické poloze) nevěstek.⁽¹³⁾ To je však očividná fikce, zvyšující atraktivitu podání, neboť šlechtičny a prostitutky by v nežárecké komunitě sotva hledaly, resp. našly místo. Zvrácenou idylu „na ostrově“ rázně utne rigidní Žižka. Celá epizoda i celé dílko (pokud se ovšem pokračování neztratilo) končí slovy opětovně připomínajícími dalimilovský vzor:

Tak to plémě pikartské snide,⁽¹⁴⁾
potom tak mocně vzhuru nevznide“
(ibid.)

Zde zpozorněme. Není to v žádném případě pouhá konvenční přejímka. Oba citované verše mají nezastupitelnou úlohu ve významové stavbě díla. Tvoří totiž pendant k incipitu, který oznamuje čtenářům a posluchačům, že by měl každý vědět, jak bludné „kniehy Viklefovy do Čech přišly“ (Veršované letopisy: 156) a co způsobily. Skladba tento úkol naplňuje. Podává v hutném přehledu a na několika klíčových příkladech genezi husitství s výčtem novot, které přinášelo, a s odsudkem nesvornosti, již vyvolalo, opírajíc se zprvu o podporu panovníka a české i moravské šlechty. Zavedení laického kalicha a pronásledování katolického kléru i řeholníků je tu předehrou bludů a činů ještě horších, spjatých s činností radikálních kněží (Martina Húsky, Petra Kániše, Jana Bydlinkého i dalších), názorově rozvrátivších Tábor a odpovědných za vzmach pikartství, jehož vyvrcholením byly aktivity naháčů, smilníků a násilníků, zabíjejících i „děti v kolébkách“. Obvinění z pedofilie

13 S císařem Zikmundem opouštěly v listopadu 1437 Prahu „krásné panie pod korúhvi“, tj. prostitutky, které v rigidním husitském městě nesměly zůstat (SLČ 1937: 79), o urozené krásné ženě např. manuskript KNM III E 43, fol. 50v.

14 Rým *snide* - *vznide* se u Dalimila, zvláště na počátku a v závěru kapitol, vyskytuje mnohokrát (např. Staročeská kronika tak řečeného Dalimila 2: 263, 422, 437).

a vraždění nemluvnat patří mezi běžná topoi středověké propagandy (to-těž tvrdili husité o křižácích, resp. Němci o husitech), takže je nemusíme brát vážně. Podstatnější je jiné sdělení. Jako pověstná červená nit prostupuje veršovaný text myšlenka, že za všechna kacířstva, která se rozmohla v husitských Čechách, nesou vinu cizinci. A to nejen Angličan John Viklef, hlasatel remanence a nesmlouvavý kritik světského panování církve, ale také v Praze žijící němečtí mistři Mikuláš a Petr z Drážďan, kteří (tady se autor ovšem mýlil) vnukli mistrům Janu z Jičína a Jakoubkovi ze Stříbra nápad zavést přijímání pod obojí způsobou (Veršované letopisy: 156, 158–159). Kdyby nebylo zhojbného vlivu ciziny, neexistovali by husité, natož jejich nejhorší odnož, popírající na nežáreckém ostrově zásady křesťanské civilizace. Ani Žižka nemohl přihlížet tak děsivým excesům a nemilosrdně zatočil s nejstrašnějším kacířským výhonkem, který se snad už nikdy nenadechne k novému životu. To bylo v posledních desetiletích patnáctého století, kdy opět nabývaly na síle radikálně reformní proudy (Macek 2001: 286–335), aktuální varování, programově umístěné na závěr textu. Není divu, že se mladá jednota bratrská v této atmosféře znovu a znovu důrazně distancovala od pikartů a naháčů, lidí „zlých smysluov“ a „u víře zkažených“, kteří za Žižkových časů sídlili „na Ostrově“ (AJB I: 245, 296, 322, 550).

Genetickou souvislost mezi heretiky na Nežárce a původem cizími kacířskými sektami našel též kompilátor takzvané *Kroniky o kněžích táborských*, zprvu zřejmě samostatné práce, později začleněné do souboru *Starých letopisů českých* (SLČ 1937: 27–31; SLČ 2018: 361–367; SLČ 1829: 478–479).¹⁵ Prvotním zdrojem „divné, zmámené viery“, která v temných barvách vykvetla v Českém království a nejodpudivější výraz nalezla „na ostrově“, jsou v jeho pojetí Němci (přesnější by bylo říci rakouští Němci), usazení na Jindřichohradecku a pronásledovaní i upalovaní v průběhu čtrnáctého století. Kronikář měl nepochybně na mysli valdenské, jejichž českým následovníkům (nesprávně) připisuje „mrzké a škaredé hříchy“ (SLČ 1937: 29; SLČ 2018: 363). Odtud už vede přímá linie k nežárecké

15 Psal o něco později než autor *Veršovaných letopisů*, jejichž část líčí orgie na Nežárce do svého dílka zabudoval stejně jako údajný Žižkův list o bludech a vyhubení pikartů. V druhém souboru je text rozdělen na dvě části, první nese pojmenování O kněžích, druhá O pikhartích a naháčích etc.

komunitě, pověstné popíráním církevních svátostí, krvavými výpady do okolních městeček a vsí, ba dokonce uctíváním vlastního boha, kterým byl kovář Rohan, původem z Veselí nad Lužnicí. Slovo *rohan* však v této době častěji fungovalo jako apelativum označující hrubého člověka, neotesance či venkovského primitiva ve smyslu ekvivalentního latinského sousloví *rusticus quadratus* (Spal 1973: 237; Vidmanová 2000: 52–58). Užití tohoto významu napovídá rovněž verš ve známém dialogu Václav, Havel a Tábor, složeném roku 1424: „pikharti, cafúři, svatokrádci, šíelení rohané“ (Veršované skladby doby husitské 1963: 144).

Když se o nežáreckých bludech a ukrutnostech dozvědí Jan Žižka a Oldřich Vavák z Hradce (!), odhodlaně prohlásí: „Nám jest toho pomstíti, aneb hrdla svá za to dáme!“ (SLČ 1937: 29; SLČ 2018: 363). Vkládání přímé řeči (v tomto případě šlechtické devízy mimořádně frekventované od počátku husitské revoluce) náleží k typickým znakům beletrizace historických textů. Oba muži potom se svými lidmi zaútočí na ostrov a v krvavém boji přemohou pikarty. Nejvíc jim dá zabrat kovář-rohan, jehož usmrtí až příval šípů. Obsazení kováře do úlohy pikartského boha či guru, ať už bylo ve shodě se skutečností nebo nikoliv, není náhodné. Kováři jako lidé pracující s ohněm a vytvářející ve výhni rozmanité předměty byli často vnímáni jako jedinci obdaření mimořádnými schopnostmi, ba téměř jako kouzelníci a čarodějové. Možná i proto v příběhu vzdoruje kovář přesile tak dlouho, byť zde nepřehlédnutelnou roli sehrálo zcela jistě topos. I záporný hrdina musí prokázat své neobyčejné vlastnosti, aby tím více vynikl úspěch vítězů.

Zjevný trend svalit vinu za rozšíření dříve neslýchaných forem hereze na cizince, ať již na Angličany, Pikardány, Rakušany, nebo Němce, souvisel s představou vždy pravověrného českého národa, který poznal boží zákon v jeho čisté a závazné podobě. To bylo zjevné dědictví mocenského a kulturního vzestupu českého státu v době vlády Karla IV., kdy Bůh pohlédl milostivě na České království a posílil v něm zbožnost, patrnou v hlubokém zájmu věřících o křesťanské hodnoty i v množství sakrálních staveb. Nikdo se tudíž nepozastavoval nad tím, že inkvizice a represivní orgány nenacházely heretiky mezi etnickými Čechy, nýbrž takřka výhradně v řadách německých přistěhovalců a jejich potomků. Už proslulý, byť nepřija-

tý zákoník *Majestas Carolina* konstatoval, že kacíři přicházejí do českých zemí „ex exteris nationibus“ (AČ III: 79). Na počátku patnáctého století se pak tento názor promítl do časových písní (Invectiva: 631; Nejedlý 1907: 499–500, 535) i do rozšířeného přísloví: „Nebyl kacír žádný Čech, aniž móż být nalezen v těchto dnech“ (Urbánek 1915: 36). V průběhu výroční disputace pražského vysokého učení jej v lednu 1409 prezentoval a zdůvodnil mistr Jeroným Pražský (Magistri Hieronymi de Praga Quaestiones. Polemica. Epistulae: 213; Šmahel 2000: 44–48; Šmahel 2010: 40–41). Toto národně vyhraněné pojetí zastávali v revolučním a porevolučním období jak stoupenci hlavního husitského proudu, tak čeští katolíci programově vyzvedávající časy panování Karla IV. Představa nejkřesťanštějšího Českého království jako paralely k biblickému Izraeli, zemí božího zjevení, se ujala především v husitském prostředí (Urbánek 1929: 144–145; Urbánek 1957: 10), které neváhalo argumentovat odvěkým českým pravověřím sledovatelným již od časů sv. Cyrila a Metoděje, resp. kněžny Ludmily (Bílejovský 1537: d3a; Coufal 2020: 330).

Ozvuk těchto tendencí nikoliv náhodou pronikl i do slavného díla *Historia Bohemica*, které v létě 1458 dokončil italský humanista Enea Silvio Piccolomini, vstoupivší zanedlouho do dějin jako papež Pius II. Úspěšný autor v roce 1451 Čechy osobně navštívil, profiloval se jako expert na husitskou otázku a ve své práci se opíral o rukopisy, materiály i osobní sdělení, které mu zprostředkovali jeho čeští přátelé (Šmahel 1998: XXVIII–XXXIV. Piccolomini 2005a: 0123–0124). Také Enea připisuje původ adamitské hereze cizinci, Pikardovi („Picardus quidam), který pocházel z belgické Galie a díky svým kejklům („prestigiis quibusdam“) k sobě v Čechách přilákal nemalý zástup lidí. Prohlašoval se za božího syna, říkal, že se jmenuje Adam, a svým přívržencům, s nimiž obsadil ostrov na řece Lužnici (!), přikázal, aby chodili nazí, a nazval je adamity („Adamitas vocavit“). Sekta, jejíž členové si zakládali na svobodě (ostatní lidi pokládali za otroky), sice pěstovala volnou lásku, avšak k tělesnému spojení jejích členů dával svolení sám Adam starozákonním citátem: „Plodte a množte se a naplňte zemi“ (Gn 9,1). Jako bychom se ocitli v Mandevillově zemi Lamoim, zato o statečném kovářovi nepadne ani slovo. V Eneově podání prostě vystřídal

světaznalý mág neotesaného „nadsamce“ Rohana. Poté již čteme známý příběh. Strašlivé zločiny sektářů pobouří i zločince Žižku natolik, že téměř všechny adamity zahubí. Tábořský hejtman ale nebyl jediný, kdo nebezpečně kacíře pronásledoval. Katolický šlechtic Oldřich z Rožmberka osobně vykládal Eneovi při jeho návštěvě Českého království, že zajal a dal upálit muže a ženy z této sekty považující prý všechny lidi, kteří nosí šaty, za ne-svobodné (Piccolomini 2005a: 290–295). Bohužel, Rožmberk spisovatelův údaj zpětně nepotvrdil. Bylo by to velmi zajímavé, poněvadž svědectví žijící osoby (pan Oldřich zemřel až v dubnu 1462) považovala středověká historiografie za vysoce hodnověrné. V případě jihočeského magnáta i velkého italského fabulátora si však nemůžeme být jisti téměř ničím.

Enea poskládal „adamitskou“ epizodu po svém, nicméně s ohledem na čtenáře. Především ji zjednodušil a zpřehlednil. Pikard'an Adam je více populární kouzelník než náboženský blouznivec,⁽¹⁶⁾ přesto svou profesí předurčený k zatracení. Kouzelníci, hadači, čarodějníci, věštcí, zaklínači a zařikávači přece nepatří do nebeského království, jeho brána je pro ně úzká (Malý výbor ze staročeské literatury: 40). Adamovi stoupenci, *Adamitae* (Piccolomini 2005a: 292), logicky chodí nazí jako Adam s Evou. Rovněž o něco starší formulace českého katolického exulanta Ondřeje z Brodu definuje adamity, pronásledované husity, jako lidi, „qui nudi gradiuntur“ (Ondřej z Brodu 1980: 17, 23). Zaslouhou mimořádné oblíbenosti i staročeských překladů Eneova díla se původní latinské pejorativní pojmenování adamité prosadilo v češtině spolu s rozličnými variantami (*adamci*, *adámci* i *adamníci*, poprvé doložení roku 1510 v Konáčově převodu Eneova díla), načas se stalo synonymem slova *naháči* a v moderní době jako označení nežárecké sekty zcela převládlo (Piccolomini 2005b: 82; Eneáš Sylvius: 147; Hájek 1541: 202 v, 397r; Vodňanský 1511: A VI b1, O VIII a1). Naproti tomu jiné, archaičtější latinské označení, *adamiani*, se příliš neujalo (Vodňanský 1511: A VI b1).

Starší texty české provenience Pikard'any, kteří do Prahy dorazili v roce 1418, neobviňují ze sexuálních excesů, nýbrž z neúcty k svátosti oltářní

16 To není moderní nadinterpretace, nýbrž respekt k staročeskému překladateli Mikuláši Konáčovi, který nepoužil slovo *kejklly*, ale *zázraky* (Eneáš Sylvius: 147). Také Maciej Miechowita zvolil v parafrázi Eneovy pasáže pojmy *prodigia et miracula* (Miechowita 1519: 296).

(Vavřinec: 430–431), což Enea nejspíš věděl. V první verzi adamitské epizody, kterou v polovině patnáctého století začlenil do listu určeného kardinálu Juanu Carvajalovi, totiž vyložil, plně v souladu s husitským většinovým míněním, zrod adamitské sekty jako důsledek pikartského učení tábořských kněží, zatímco kořeny vlastního husitství shledával v rozšíření Viklefových spisů (Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini 1912: 167–169). Na stránkách své slavné historické práce však interpretaci pozměnil. Zřejmě nechtěl čtenáře díla unavovat nezáživnou teologickou problematikou. Rozdílnost adresátů, byť ovládajících latinu, neztrácel ze zřetele. Jeho *Historia Bohemica* se v konečném tvaru obracela jak k církevním, tak k světským elitám západního křesťanstva (Piccolomini 2005a: 0228).

Čeští adamité zaujali v patnáctého až šestnáctého století i jiné autory včetně zahraničních, například vídeňského profesora Thomase Ebendorfera. Výborný znalec českých poměrů a protivník husitství, v práci *Cronica Austriae* stručně zaznamenal existenci nahých sektářů, kteří nevázaně souložili po způsobu psů, i jejich likvidaci, o níž se zasloužil hejtman Žižka, „armiger quidam ignobilis“, tj. jakýsi panoš nízkého rodu (Ebendorfer 1967: 352). Většina autorů se ale spokojila s parafrází *Starých letopisů českých*, kroniky Vavřince z Březové⁽¹⁷⁾ a především autoritativního díla Eneova, vydaného tiskem do roku 1600 sedmnáctkrát v latinském znění a v několika překladech do národních jazyků (Piccolomini 2005a: 0213–0215). Někteří se s větším či menším úspěchem pokusili o kompilaci uvedených zdrojů (Miechowita 1519: 296; Dubravius 1575: 250; Dačický 1955: 140).

Na osobitý přístup kupodivu rezignoval kronikář, u něhož bychom čekali pravý opak. Václav Hájek z Libočan se na foliích *Kroniky české* v zásadě přidržel líčení svých oblíbených *Starých letopisů* (Podlešák 1979: 224–240; Černá 2015: 37–54; Čornej 2019a: 384), jejichž topografické údaje, na něž si jindy tolik potrpěl, poněkud popletl. Jako katolický kněz a nesmlouvavý kritik husitského a raně reformačního radikalismu s chutí využil názor o adamitství jako přímém důsledku zhoubných nápadů Martina Húsky. Po-

17 Ohlas Vavřincova díla je patrný například v pojednání Václava z Krumlova *De signis hereticorum*, přisuzovaném někdy i dominikánu Petrovi z Klatov a sepsaném asi po polovině patnáctého století (Neumann 1920: 36).

čátek zvrácené hereze nicméně umístil do vsi v blízkosti Jindřichova Hradce,⁽¹⁸⁾ odkud se stoupenci sodomských hříchů přesunuli na ostrov mezi Veselím a Jindřichovým Hradcem. Autorovu zájmu pochopitelně neunikla literárně vděčná postava kováře Rohana. Pod jeho vedením *adamníci* nedodrží nahotu striktně, nýbrž před ozbrojenými výpady do okolí na sebe navlékají „šaty“ a „oděň“. Dá se proto předpokládat, že tak čelili i Žižkovým bojovníkům, přičemž se zvláště vyznamenal Rohan. Ačkoliv jeho tělo zasáhlo množství „šípův“, kovář nadále vzdoroval přesile, ale protivníci ho „cepami tak dlouho mlátili, až umřel“ (Hájek 1541: 397r).

Na otázku, proč Hájek nerozvinul adamitskou epizodu v zajímavější příběh, který mohl využít ke skandalizování radikálních husitů, se nabízí jediná schůdná odpověď. Zaměřil se na události a osoby (Hus, Jakoubek, Zikmund Řepanský, Rokycana), jejichž prostřednictvím mohl lépe demonstrovat sílu bludů, které rozvrátily odvěký řád v Českém království a které nejen podle jeho přesvědčení pocházely z ciziny (Čornej 2019a: 378–383, 387–390, 396–400). Adamitství bylo víceméně okrajovou záležitostí, jež (na rozdíl od remanence, redukce počtu svátostí, obrazoborectví, a hlavně rozpadu jednoty západokřesťanské církve) neměla dlouhého trvání. Navzdory malé pozornosti, již Hájkova kronika adamitům věnovala, se však zařadila k stěžejním pramenům, z nichž poučení a inspiraci o pozoruhodné sektě čerpala umělecká tvorba 19.–20. století, ať již výtvarné umění (mimo jiné František Ženíšek a Alfons Mucha), nebo (a to především) krásná literatura. Výčet autorů by byl dlouhý, takže se spokojíme pouze se stručným výběrem. V něm defilují Jan Kollár, Karl Herlossohn-Herloš, Alfred Meissner, Svatopluk Čech, Alois Jirásek, Václav Kaplický i další (Čornej 1999: 150–159; Farellová 2009: 249–256).

Od šestnáctého století ovlivnila i adamitskou tematiku síla tištěného slova, především „evergreenů“, jak lze ahistoricky, leč bez nadsázky označit Hájkovu kroniku i práci Eneovu. K nim se v osmnáctém a devatenáctém

18 Tuto ves nazývá Hájek *Strážnice*, ač *Staré letopisy* uvádějí *Stradim* (Hájek 1541: 397r; SLČ 1937: 29; SLČ 2018: 363). Žádné takové lokality na Jindřichohradecku však neexistují a neexistovaly. V úvahu snad přichází jen zkomolenina názvu Radouň. Takové vesnice jsou v regionu tři (Kostelní, Horní a Okrouhlá Radouň).

století přiřadila opakovaně vydávaná *Husitská kronika* Vavřince z Březové a *Staré letopisy české*. Přitom jediný text, který v roce 1524 zpracoval adamitskou historii v podivuhodném beletristickém náběhu, nikoho neoslovil, protože zůstal zaklet v zapomenutém latinském rukopisu nazvaném *Locustarium*. Tiskem bylo toto dílo částečně zpřístupněno až o čtyři století později (Neumann 1920: 42–89). Jan Vodňanský-Aquensis, někdejší kališník, který krátce po dosažení bakalaureátu konvertoval ke katolicismu a vstoupil do františkánského řádu, psal o adamitech s více než stoletým odstupem. Na jeho textu je to patrné. Data často nejsou ve shodě se skutečností a totéž se dá říci o topografických údajích. Celý příběh, prozrazující ohlasy četby Vavřince z Březové, Eney Silvia i *Starých letopisů* a doplněný různými domysly, ozvuky regionální tradice a údajnými vzpomínkami stoleté stařeny, působí jako snůška pověstí zasazených do pohádkového oparu (Čornej 1999: 148–149; Jukl 2014: 137–142). Na cestě směrem k beletrizaci adamitské epizody dospěl Vodňanský, který psal už dříve ve vokabuláři *Lactifer* o etiopských a indických naháčích, bezesporu nejdále.

Nechť čtenář posoudí sám. Náčelník sekty se jmenuje Cornutus (doslova Rohatý, resp. Roháč, Rohatec, v tomto případě nepochybně Rohan, byť o jeho kovářském řemesle neslyšíme), leč změní si jméno na Adam a za manželku pojme mladou, krásnou dívku, kterou pojmenuje Marie. I kvůli její neplodnosti žije Cornutus-Rohan s jinými ženami. Členové komunity chodí nazí, odkazující na Adama a Evu v ráji, získávají řady stoupců, nevdá jim incest, načas se usadí na prácheňském hradě a poté se přesunou do Vltavského kraje (!). Údajné osobní svědectví staré ženy, s níž Vodňanský hovořil šest let před sepsáním práce, vyhlíží jako souhrn povídaček, které si lidé o adamitech vyprávěli. Respondentčina sestra se prý připojila k adamitské sektě a spolu s ní vpadla do vesnice s cílem obstarat si potraviny. Když usedlá selka spatří mezi adamity obnaženou pokrevní příbuznou, neubrání se výkřiku: „Zakryj se, nepočestná děvko!“ Sektářka však zapáleně argumentuje, že Bůh stvořil lidi nahé a nahota dodává člověku sílu k podrobení světa. Pravdivost vyřčených slov vzápětí demonstruje. Bere do rukou žhavé uhlíky, aniž se popálí, a ochočí si slepici, která ji poslouchá na slovo. Proč by měl adamitům vadit nedostatek peněz, když vlastní vůli do-

vedou ovládat okolí? Záleží jen na nich, koho zabijí, a koho nechají žít. Svě síly ovšem sektáři přecení. Při odpočinku na ostrově nedaleko Stráže (zřejmě nad Nežárkou) je překvapí, porazí a usmrtí Žižka. V bitvě zahyne též Marie, která sprovedí ze světa několik mužských protivníků, aby nakonec, spíše vyčerpána tělesnou námahou než udolána nepřáteli, podlehla přesile (Neumann 1920: 73–75). To je formulace až nápadně připomínající smrt Prokopa Holého u Lipan v podání Eney Silvia (Piccolomini 2005a: 394). Urputná bojovnice, navzdory své kráse v podstatě mužatka, vystupuje jako obdoba amazonek, bájně Vlasy či proslulých tábořských žen, vyzbrojených cepy a sudlicemi (Karbusický 1967: 69–77; Karbusický 1995: 62–64; Klassen 1998: 119–133; Rychterová 1999: 127–143). Žižkovo vítězství ale u Vodňanského neznamena definitivní konec adamitské historie. Osudu upálených kacířů neuniknou dvě dcery šlechtice Vrabského; ostatní přeživší se zklidní a začnou si říkat saduceové (tj. spravedliví). Putují krajinou a vysmívají se kněžím (Neumann 1920: 75–76).

Z Vodňanského podání už částečně vane duch nové doby. Bezmála inkvizitorská posedlost shromažďovat a třídit všemožné údaje o rozličných kacířských sektách, nevyvěrá pouze ze středověkých myšlenkových souřadnic, nýbrž ohlašuje rodící se atmosféru honu na čarodějnice, tak příznačnou pro Evropu 16.–17. století. Hereze a nahota se v textu zřetelně pojí s čarodějnictvím a pekelnými silami. Adamité neváhají vzývat padlého anděla Labbadona (Labentena), čímž se shodují s čarodějnickými praktikami zaznamenanými v tehdejších inkvizičních příručkách. Zajímavosti nepostrádá ani Vodňanského tvrzení (sahající, jak víme, až do třináctého věku) o genetické souvislosti mezi flagelantstvím a adamitstvím. Ostatně vědomí úzkého sepětí mezi bičováním a sexuálním vzrušením dokázali pozdně středověcí tvůrci nejednou rafinovaně využít, mimo jiné ve veršované legendě o sv. Kateřině (Dvě legendy z doby Karlovy: 183–187). Rozměrná adamitská pasáž v *Locustariu* ale nemá pouze ponuré a drastické rysy. Smyslem pro pikantérii, magičnost a senzací souzní alespoň v dílčích aspektech s charakteristickými znaky zábavné prózy šestnáctého století.

Z dobového kontextu se Vodňanského podání o adamitech nevymyká ani v ideovém ohledu, byť autor programově akcentuje katolické pravo-

věří a vše husitské líčí v černých barvách. Řádění smilných sektářů tvoří pomyslný vrchol hereze, zavlečené do Českého království s knihami Johna Viklefa, jehož myšlenky šířil z kazatelny Jan Hus. Nakažlivou infekci umocnil ještě mistr Petr z Drážd'an, Němec z Míšně, spolu s beghardy (pocházejícími zjevně z Pikardie), usazenými po příchodu do Prahy v chatrčích pod Vyšehradem (téměř před očima významné kapituly i krále!) a scházejícími se ke svým obřadům po nocích ve slujích a jámách (!). Zavedení laického kalicha zhoubnost cizích vlivů dotvrzuje (Neumann 1920: 71). Od Hájkova výkladu geneze husitství se tato linie v podstatě neliší. S autorem *Kroniky české* se Vodňanský shoduje též v hodnocení zaznamenaných jevů. Heretické sekty, radikální husitství a adamity chápe jako varování před rozmachem obdobného, ne-li horšího kacírstva, které shledává v nastupujícím luterství. To je důvod, proč v jeho práci nemizí adamité z Českého království ani po Žižkově drakonickém zákroku. Aby varování neztrácelo na naléhavosti, musí být nebezpečí permanentně zpřítomňováno a vnímáno jako stále živé i aktuální.

Stručná analýza nejdůležitějších zpráv o takzvaných adamitech příliš nových a bezpečných poznatků nepřinesla. Na základě svědectví Jakoubka ze Stříbra a zvláště Petra Chelčického dospěla k závěru o reálné existenci sekty, praktikující na lukách a v lesních porostech u řeky Nežárky volnou lásku zdůvodněnou náboženskými argumenty. Rituální nudismus jako důsledek přesvědčení o dokonalosti a bezhříšnosti komunity zůstává krajně pochybný, stejně jako principy, jimiž se sektáři řídili a které by je umožnily bezpečněji zařadit do škály středověkých herezí. Ze zachovaných charakteristik, jež často mají ráz cílených pomluv, využívají literárních topoi a nejednou směšují názory rozličných sekt, nelze ucelený „adamitský“ systém (pokud vůbec existoval) bezpečně rekonstruovat. I stanoviska zaslužitých badatelů přesvědčených o historičnosti tzv. adamitů se v tomto směru dost liší, byť převládá mínění o vlivu tak řečených svobodných. Přímá souvislost mezi nimi a adamity se však prokázat nedá (Dobrovský 1788: 300–343;

Dobrovský 1978: 15–74; Palacký 1939: 350–352; Urbánek 1930: 618–628; Werner 1959: 73–130; Machovec – Machovcová 1960: 163–191; Kalivoda 1961: 358–383; Bartoš 1965: 159–160; Kaminsky 1967: 352–360, 426–433; Kejř 1981: 50–52; Šmahel 1993a: 132–134; Töpfer 1996: 169–1984; Kalivoda 1997: 222–261; Feigl-Procházková 1999: 109–125; Feigl-Procházková 2002: 9–27; Bylina 2005: 165–186). Tyto závažné, leč speciální otázky zde z pochopitelných důvodů neřešíme.

Historickou realitu v případě takzvané adamské sekty zkreslovala od samého počátku diskreditační kampaň, usilující znevěrohodnit skupinu, která zpochybnila uznávané hodnoty a principy života tehdejší společnosti, včetně svátosti eucharistie a svátosti manželství. To bylo zcela nepřijatelné jak pro katolíky, tak pro většinové husitské proudy, z nichž se komunita vyčlenila. Záměrná dehonestace nežáreckých sektářů proto pokračovala i po Žižkově ozbrojeném zásahu, motivována nejen úsilím zdůvodnit jejich fyzickou likvidaci, nýbrž především snahou varovat společnost před pokušením vstoupit do krajně nebezpečných bludných stop. Kromě průhledných a neopodstatněných obvinění z incestu a pedofilie, nepřijatelných pro jakoukoliv společnost, se zde uplatňovalo množství smyšlenek, vžitých stereotypů a topoi, postupně přispívajících k epizaci i beletrizaci dějinných faktů. Hranici mezi historickou skutečností a fikcí proto není možné přesně stanovit. Stejně jako v jiných případech i v adamském příběhu vstupoval život do literatury a literatura do života (Šmahel 2002: 244).

Adamská historie měla také výrazný morální a alegorický rozměr, těsně spjatý s hledáním viníka nepočtené, leč nebezpečné hereze. Zatímco v nejstarší vrstvě textů české provenience je jím skupina tábořských kněží kolem Martina Húsky, podřívající úctu k eucharistii, pozdější texty kališnických i katolických autorů poukazují na cizí vlivy a cizince, kteří semeno strašlivého kacírství přinesli do Čech. Poučení se sice skrývá mezi řádky, nicméně je dobře srozumitelné. Česká společnost musí zůstat obezřetná vůči novotám přicházejícím z ciziny a řídit se důsledně principy křesťanské víry, jež poznala v závazné podobě už v dřívějších dobách a které jsou zárukou její zdárné existence. V opačném případě se bude potýkat s obtížně řešitelnými problémy. Zůstává otázkou, do jaké míry si toto poselství,

tvořící ze zpětného pohledu most mezi předhusitskou tradicí a Hájkovou obhajobou řádu a stability jakožto základních podmínek prosperity českého státu a českého národa, uvědomovali čtenáři a zda adamitskou epizodu nevnímali především jako vzrušující zajímavý příběh.

prof. PhDr. Petr Čornej, DrSc.

Katedra historické teologie a církevních dějin
Husitská teologická fakulta Univerzity Karlovy
Pacovská 350/4, P.O.BOX 56, 140 21 Praha 4

SEZNAM ZKRATEK

AČ: ARCHIV ČESKÝ

AJB: AKTY JEDNOTY BRATRSKÉ

KNM: KNIHOVNA NÁRODNÍHO MUZEA

MC: MONUMENTA CONCILIORUM GENERALIUM

SLČ: STARÉ LETOPISY ČESKÉ

SRA: SCRIPTORES RERUM AUSTRIACARUM

SSLČ: SLOVNÍK STŘEDOVĚKÉ LATINY V ČESKÝCH ZEMÍCH

PRAMENY

A) NEVYDANÉ

KNM III E 43

KNM V E 89

B) VYDANÉ

ARCHIV ČESKÝ III

1844 ed. František Palacký (Praha: W kommissí u Kronbergera i Řiwnáče)

AKTY JEDNOTY BRATRSKÉ I

1915 ed. Jaroslav Bidlo (Brno: Historická komise při Matici moravské)

BÍLEJOVSKÝ, Bohuslav

1537 *Kronyka czeska* (Norimberk: Linhart Milichthaler – Václav Oustský – Jan z Chocně)

DER BRIEWECHSEL DES ENEAS SILVIUS PICCOLOMINI. II. ABTEILUNG: BRIEFE ALS PRIESTER UND ALS BISCHOF VON TRIEST (1447–1450)

1912 ed. Rudolf Wolkán (Wien: Historische Kommission der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien)

CESTOPIS TZV. MANDEVILLA

1963 ed. František Šimek (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění)

COCHLAEUS, Johannes

1549 *Historiae Hussitarum libri duodecim* (apud S. Victorem prope Moguntiam: Ex officino Francisci Behem Typographi)

DAČICKÝ Z HESLOVA, Mikuláš

1955 *Prostopravda – Paměti*, eds. Eduard Petrů – Emil Pražák (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění)

DUBRAVIUS, Iohannes

1575 *Historia Boiémica* (Basileae: apud Petrum Pernam)

DVĚ LEGENDY Z DOBY KARLOVY

1959 eds. Josef Hrabák – Václav Vážný (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd)

EBENDORFER, Thomas

1967 *Chronica Austriae*, ed. Alphons Lhotsky (Berlin – Zürich: Weidemann)

ENEÁŠ SYLVIUS

b. d. „Eneáše Sylvia Kronika česká (překlad Mikuláše Konáče)“; in *Fontes rerum Bohemicarum VII* (stránková korektura bez uvedení editora i dalších údajů), s. 61–258

HÁJEK Z LIBOČAN, Václav

1541 *Kronika česká* (Praha: Jan Severin ml. – Ondřej Kubeš ze Žipů)

CHELČICKÝ, Petr

1980 *Zprávy o svátostech – O rotách českých – O nejvyšším biskupu Pánu Kristu*, eds. Amedeo Molnár – Milan Opočenský – Noemi Rejchrtová (Praha: Kalich)

2016 *Spisy z Olomouckého sborníku*, ed. Jaroslav Boubín (Praha: Historický ústav)

INVECTIVA

1856 „Invectiva contra Husitas“; in Karl Adolf Constantin Höfler (ed.): *Geschichtschreiber der husitischen Bewegung in Böhmen. Theil I* (Wien: Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei), s. 621–632

IOHANNES AQUENSIS viz VODŇANSKÝ-AQUENSIS, Johannes

JAN Z PŘÍBRAMĚ

2000 *Život kněží táborských*, ed. Jaroslav Boubín (Příbram: Státní okresní archiv Příbram – Okresní muzeum Příbram)

JAKOUBEK ZE STRÍBRA

1932 *Výklad na Zjevení sv. Jana. Díl I*, ed. František Šimek (Praha: Nákladem Komise pro vydávání pramenů českého hnutí náboženského ve stol. XIV. a XV., zřízené při České akademii věd a umění v Praze)

1933 *Výklad na Zjevení sv. Jana. Díl II*, ed. František Šimek (Praha: Nákladem Komise pro vydávání pramenů českého hnutí náboženského ve stol. XIV. a XV., zřízené při České akademii věd a umění v Praze)

KRÁL PŘEMYSL

1882 „Král Přemysl Ottakar a Závaše“; in Josef Emler (ed.): *Fontes rerum Bohemicarum III* (Praha: Nadání Františka Palackého), s. 240–244

KRONIKA VELMI PĚKNÁ O JANOVÍ ŽIŽKOVI, ČELEDÍNU KRÁLE VÁCSLAVA

1979 ed. Jaroslav Štíla (Hradec Králové: Kruh)

MAGISTRI HIERONYMI DE PRAGA QUAESTIONES. POLEMICA. EPISTULAE.

2010 eds. František Šmahel – Gabriel Silági (Turnhout: Brepols Publishers)

MALÝ VÝBOR ZE STAROČESKÉ LITERATURY PODLE RUKOPISŮV C. K. KNIHOVNY VYSOKÝCH ŠKOL PRAŽSKÝCH XIV.–XVII. STOLETÍ POSUD Z VĚTŠÍ ČÁSTI NETIŠTĚNÝCH

1868 ed. Ignác Jan Hanuš (Praha: Nákladem knihkupectví J. L. Kober)

MONUMENTA CONCILIORUM GENERALIUM SAECULI DECIMI QUINTI. CONCILIIUM BASILEENSE. SCRIPTORUM TOMUS PRIMUS

1857 edd. Franciscus Palacky – Ernestus Birk (Vindobonae: Typis C. R. officinae typographicae aulae et status)

MIECHOWITA, Maciej (Mathiae de Mechow)

1519 *Chronica Polonorum* (Cracoviae: Jost Ludwik Decjusz)

PAMĚTI

1907 „Paměti o bouři pražské r. 1524“; in Josef Vítězslav Šimák (ed.): *Fontes rerum Bohemicarum VI* (Praha. Nadání Františka Palackého), s. 299–342

PICCOLOMINI, Aeneas Silvius

2005a *Historia Bohemica. Band 1: Historisch-kritische Ausgabe des lateinischen Textes*, ed. Joseph Hejnic mit deutscher Übersetzung von Eugen Udolph (Köln – Weimar – Wien: Böhlau)

2005b *Historia Bohemica. Band 3: Die erste alttschechische Übersetzung (1487) des katholischen Priesters Jan Húska*, ed. Jaroslav Kolár (Köln – Weimar – Wien: Böhlau)

PRÓZA ČESKÉHO STŘEDOVĚKU

1983 eds. Jaroslav Kolár – Milada Nedvědová (Praha: Odeon)

SACRORUM CONCILIORUM NOVA ET AMPLISSIMA COLLECTIO. TOMUS VICESIMUS NONUS. AB ANNO MCCCCXXXI USQUE AD ANNUM MCCCCXXXIV

1788 ed. Joannes Dominicus Mansi (Venetiis: apud Antonium Zatta)

SCRIPTURUM RERUM AUSTRIACARUM PLURIMAM PARTEM NUNC PRIMUM EDITORUM EX COD. MSS. TOMUS II.

1725 ed. Hieronymus Pez (Lipsiae: Sumptibus Joh. Frid. Gleditschii et filii)

STARÉ LETOPISY ČESKÉ Z VRATISLAVSKÉHO RUKOPISU

1937 ed. František Šimek (Praha: Historický spolek v Praze)

STARÉ LETOPISY ČESKÉ (VÝCHODOČESKÁ VĚTEV A NĚKTERÉ SOUVISEJÍCÍ TEXTY)

2018 eds. Alena M. Černá – Petr Čornej – Markéta Klosová (Praha: Filosofia)

STAROČESKÁ KRONIKA TAK ŘEČENÉHO DALIMILA (2). TEXTOVÝ MATERIÁL KAPITOL 53–103 A DOPLŇKŮ

1988 edd. Jiří Daňhelka – Karel Hádek – Bohuslav Havránek – Naděžda Kvitková (Praha: Academia)

STAŘÍ LETOPISOVÉ ČEŠTÍ OD ROKU 1378 DO 1527

1829 ed. František Palacký (Praha: Král. Česká společnost nauk)

TRAKTÁT MISTRA ONDŘEJE Z BRODU O PŮVODU HUSITŮ

1980 ed. Jaroslav Kadlec (Tábor: Muzeum husitského revolučního hnutí)

VAVŘINEC Z BŘEZOVÉ

1893 „Vavřince z Březové Kronika husitská“; in Josef Emler, Jan Gebauer, Jaroslav Goll (eds.): *Fontes rerum Bohemiarum V* (Praha: Nadání Františka Palackého), s. 327–534

VERŠOVANÉ LETOPISY

1963 „Veršované letopisy“; in František Svejkovský (ed.) *Veršované skladby doby husitské* (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd), s. 156–163

VERŠOVANÉ SKLADBY DOBY HUSITSKÉ

1963 ed. František Svejkovský (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd)

VODŇANSKÝ-AQUENSIS, Johannes

1511 *Vocabularium Lactifer* (Plzeň: Mikuláš Bakalář)

2013 *De monstruosis hominibus (Vocabularius dictus Lactifer IV / Lidská monstra (Vokabulář zvaný Lactifer IV))*, ed. Hana Šedinová (Praha: OIKOYMENH)

VÝBOR Z LITERATURY ČESKÉ. DÍL DRUHÝ. OD POČÁTKU XV. AŽ DO KONCE XVI. STOLETÍ

1868 ed. Karel Jaromír Erben (Praha: V kommissí u Františka Řivnáče)

ŽÍDEK, Pavel

1908 *Spravovna*, ed. Zdeněk V. Tobolka (Praha: Nákladem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění)

LITERATURA

BACHTIN, Michail Michajlovič

2007 *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, přel. Jaroslav Kolár, 2. vydání (Praha: Argo)

BARTOŠ, František Michálek

1924 „Žižka a pikarti“; *Kalich* IX, č. 3–4, s. 97–108

1965 *Husitská revoluce. I. Doba Žižkova 1415–1426*; (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd)

BEAUSOBRE de, Isaac

1731 „Dissertation de M. de Beusobre sur les Adamites de Boheme“; in Jacques Lenfant: *Histoire de la guerre des Hussites et du concile de Basle. Tome second* (Amsterdam: Pierre Humbert), s. 304–406

1954 *Rozprava o českých adamitech*, přel. Augustin Kadlec, Amadeo Molnár; ed. Amedeo Molnár (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd)

BENEŠ, Zdeněk

1995 *Historický text a historická skutečnost. Studie o principech českého humanistického dějepisectví* (Praha: Univerzita Karlova)

BLÁHOVÁ, Marie

1995 *Staročeská kronika tak řečeného Dalimila (3) v kontextu středověké historiografie latinského kulturního okruhu a její pramenná hodnota. Historický komentář. Rejstřík* (Praha: Academia)

BOUBÍN, Jaroslav

2005 *Petr Chelčický. Myslitel a reformátor* (Praha: Vyšehrad)

2016 „Chelčického spisy v Olomouckém sborníku“; in Petr Chelčický: *Spisy z Olomouckého sborníku*, ed. Jaroslav Boubín (Praha: Historický ústav), s. 9–58

BYLINA, Stanisław

2005 *Na skraju lewicy husyckiej* (Warszawa: Instytut Historii PAN)

CERMANOVÁ, Pavlína

2013 *Čechy na konci věků. Apokalyptické myšlení a vize husitské doby* (Praha: Argo)

2014 „Husitský radikalismus“; in Pavlína Cermanová – Robert Novotný – Pavel Soukup (eds.): *Husitské století* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 84–106

COUFAL, Dušan

2012 *Polemika o kalich mezi teologií a politikou 1414–1431. Předpoklady basi-
lejské disputace o prvním z pražských artikulů* (Praha: Kalich)

2020 *Turnaj víry. Polemika o kalich na basilejském koncilu 1431–1433* (Praha: Filosofie)

CURTIUS, Ernst Robert

1998 *Evropská literatura a latinský středověk, přel. Jiří Pelán, Jiří Stromšík, Irena Zachová* (Praha: Triáda)

ČERNÁ, Alena M.

2012 „Letopis na cestě ke kronice“; *Studia mediaevalia Bohemica IV*, č. 2, s. 259–270

2015 „Hájkova kronika a Staré letopisy české“; in Jan Linka (ed.): *Na okraj Kroniky české. Studia Hageciana I* (Praha: Academia), s. 37–54

ČORNEJ, Petr

1997 „Potíže s adamity“; in *Marginalia Historica II. Sborník katedry dějin a didaktiky dějepisu Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy* (Praha: Scriptorium), s. 33–63

1999 „Adamité – tabu 15. i 19. století?“, in Václav Petrbok (ed.): *Sex a tabu v české kultuře 19. století* (Praha: Academia), s. 142–159

2011 *Světla a stíny husitství (Události – osobnosti – texty – tradice). Výbor z úvah a studií* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

2016 *Historici, historiografie a dějepis. Studie, črty, eseje* (Praha: Univerzita Karlova – Nakladatelství Karolinum)

2019a *Husitství a husité* (Praha: Univerzita Karlova – Nakladatelství Karolinum)

2019b *Jan Žižka. Život a doba husitského válečníka* (Praha: Paseka)

DELUMEAU, Jean

2003 *Dějiny ráje. Zahrada rozkoše* (Praha: Argo)

DOBROVSKÝ, Josef

1788 „Geschichte der böhmischen Pikarden und Adamiten“; *Abhandlungen der Böhmisches Gesellschaft der Wissenschaften auf das Jahr 1788* (Prag: Haase), s. 300–343

1978 *Dějiny českých pikartů a adamitů*, přel. Rudolf Havel, ed. Rudolf Havel (Praha: Odeon)

DÖLLINGER von, Johann Josef Ignaz

1890 *Beiträge zur Sektengeschichte des Mittelalters. 2. Teil: Dokumente vornemlich zur Geschichte der Valdensier und Katharer* (München: C. H. Beck'sche Verlagsbehandlung)

FARRELLOVÁ, Iva

2009 „Blouznivci, snílci a vydědenci – adamité v literatuře 19. století – Heretyci, marzycele, banici w literaturze XIX wieku“; in Jarosław Malicki – Ilona Gwózdź-Szewczenko – Ladislav Janovec (eds.): *Na kłodzkim pogramiczu o czeskim języku i literaturze – Na kladském pomezí o českém jazyku a literatuře. VII. Stu-*

dencka Konferencja Naukowa Bohemistów, Radków 28. – 29. III 2008 (Radków: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Raciborzu), s. 249–264

FEIGL-PROCHÁZKOVÁ, Krista

1999 „Eine diffamierte Emanzipation: Petr Chelčickýs Zeugnis und Urteil über den hussitischen Dissent – die Ausgekräft einer „vernachlässigten“ Quelle“; in František Šmahel (ed.): *Colloquia mediaevalia Pragensia 1. Geist, Gesellschaft, Kirche im 13. – 16. Jahrhundert* (Prag: Filosofia), s. 109–125

2002 „Frei sollen sie sein, die Söhne und Töchter Gottes. Chiliastisches Gerüst, gnostisches Fundament des taboritischen Radikalismus?“; *Husitský Tábor. Sborník Husitského muzea XIII*, s. 9–30

GEBAUER, Jan

1970 *Slovník staročeský. Díl I /A–J/, 2., nezměněné vydání* (Praha: Academia)

HALAMA, Ota

2015 *Svatý Jan Hus. Stručný přehled projevů domácí úcty k českému mučedníku v letech 1415–1620* (Praha: Kalich)

HAUPT, Herman

1890 „Waldenserthum und Inquisition im südöstlichen Deutschland bis zur Mitte des 14. Jahrhundert“; *Deutsche Zeitschrift für Geisteswissenschaft III*, s. 337–411

HRUZA, Karel

2002 „Propaganda, Kommunikation und Öffentlichkeit im Mittelalter“; in Karel Hruza (ed.): *Propaganda, Kommunikation und Öffentlichkeit (11.–16. Jahrhundert)* (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften), s. 9–25

CHALUPNÝ, Emanuel

1924 *Žižka. Nástin psychologicko-sociologický* (Praha: Melantrich)

CHOTĚBOR, Petr

1997 „Výsledky průzkumu tvrže v Hamru (okr. Tábor)“; *Archaeologia historica XXII*, s. 229–233

JUKL, Jakub Jiří

2014 *Adamitě. Historie a vyhubení husitských naháčů* (Praha: Dokořán)

KALIVODA, Robert

1961 *Husitská ideologie* (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd)

1997 *Husitské myšlení* (Praha: Filosofia)

KAMINSKY, Howard

1962 „The Free Spirit in the Hussite Revolution“; in Sylvia L. Thrupp (ed.): *Millennial Dreams in Action. Essays in Comparative Study* (The Hague: Mouton), s. 166–186

1967 *A History of the Hussite Revolution* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press)

KARBUSICKÝ, Vladimír

1967 *Nejstarší pověsti české. Fantazie – Domněnky – Fakta* (Praha: Mladá fronta)

1995 *Báje, mýty, dějiny. Nejstarší české pověsti v kontextu evropské kultury* (Praha: Mladá fronta)

KEJŘ, Jiří

1965 *Husitský právník M. Jan z Jesenice* (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd)

1981 *Mistři pražské univerzity a kněží táborští* (Praha: Univerzita Karlova)

KLASSEN, John Martin

1998 „Válčíci dívky jako reflexe české středověké společnosti“; *Mediaevalia historica Bohemica* V, s. 119–134

KOLÁR, Jaroslav

1999 *Návraty bez konce. Studie k starší české literatuře* (Brno: Atlantis)

KRCHNÁK, Alois

1967 *Čechové na basilejském sněmu* (Řím: Křesťanská akademie)

LAMBERT, Malcolm

2000 *Středověká hereze*, přel. Tomáš Vítek (Praha: Argo)

LE GOFF, Jacques – SCHMITT, Jean Claude (eds.)

2002 *Encyklopedie středověku*, přel. Lada Bosáková (et alii) (Praha: Vyšehrad)

LE GOFF, Jacques – TRUONG, Nicolas

2003 *Tělo ve středověké kultuře*, přel. Věra Dvořáková (Praha: Vyšehrad)

LERNER, Robert E.

1972 *The Heresy of the Free Spirit in the Later Middle Ages* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press)

MACEK, Josef

1952 *Husitské revoluční hnutí* (Praha: Rovnost)

1955 *Tábor v husitském revolučním hnutí. II. díl. Tábor chudiny venkovské a městské* (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd)

2001 *Víra a zbožnost jagellonského věku* (Praha: Argo)

MACHOVEC, Milan – MACHOVCOVÁ, Markéta

1960 *Utopie blouznivců a sektářů* (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd)

MAUR, Eduard

1997 „Příspěvky k prosopografii tábořského kléru“; in Lenka Bobková – Kristina Kaiserová (eds.): *Vindemia. Sborník k 60. narozeninám Ivana Martinovského* (Ústí nad Labem: Albis international), s. 17-32

1999 „Příspěvek k prosopografii duchovních tábořské orientace v počátcích husitské revoluce“; *Tábořský archiv. Sborník Státního okresního archivu v Táboře IX*, s. 49-89

MOLNÁR, Amedeo

1973 *Valdenští. Evropský rozměr jejich vzdoru* (Praha: Kalich)

NEDOMA, Václav

1891 „Boleslavský kodex z doby husitské“; *Věstník Královské české společnosti nauk*, č. 3, s. 25-50

NEJEDLÝ, Zdeněk

1907 *Počátky husitského zpěvu* (Praha: Královská česká společnost nauk)

1913 *Dějiny husitského zpěvu za válek husitských* (Praha: Jubilejní fond Královské české společnosti nauk)

NĚMEC, Igor – HORÁLEK, Jan a kolektiv

1986 *Dědictví řeči* (Praha: Panorama)

NEUMANN, Augustin

1920 *České sekty ve století XIV. a XV.* (Velehrad: Cyrilo-met. tisk. spol.)

PALACKÝ, František

1939 *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě*. Svazek 3; ed. Miloslav Novotný podle posledního vydání vyšlého za života spisovatelova a podle původního rukopisu (Praha: Kvasnička a Hampl)

PASTOUREAU, Michel

2018 *Dějiny symbolů v kultuře středověkého Západu*, přel. Helena Beguivinová (Praha: Argo)

PATSCHOVSKY, Alexander

1979 *Quellen zur böhmischen Inquisition m 14. Jahrhundert* (Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger)

1998 „Der taboritische Chiliasmus. Seine Idee, sein Bild bei den Zeitgenossen und die Interpretation in der Geschichtswissenschaft“; in František Šmahel (ed.): *Häresie und vorzeitige Reformation im Spätmittelalter* (München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag), s. 169–195

2018 *Bludiště pravé víry. Sektáři, kacíři a reformátoři ve středověkých Čechách*, přel. Blanka Pscheidtová (Praha: Argo)

PEKAŘ, Josef

1933 *Žižka a jeho doba*. Díl čtvrtý. Poznámky k dílu třetímu. Opravy a dodatky – Příloha. Rejstříky (Praha: Vesmír)

PETRŮ, Eduard

1972 *Zašifrovaná skutečnost. Deset otázek a odpovědí na obranu literární medievalistiky* (Ostrava: Profil)

1984 *Vzrušující skutečnost. Fakta a fantazie ve středověké a humanistické literatuře* (Ostrava: Profil)

PODLEŠÁK, Jan

1979 „Hájkovy prameny k dějinám husitství“; *Jihočeský sborník historický* XLVIII, č. 3, s. 224–240

RYCHTEROVÁ, Pavlína

1999 „Frauen und Krieg in Chroniken über die Hussitenkriege“; in František Šnahel (ed.): *Colloquia mediaevalia Pragensia 1. Geist, Gesellschaft, Kirche im 13.–16. Jahrhundert* (Prag: Filosofia), s. 127–143

ŘÍHOVÁ, Milada

2006 „Byl Václav IV. homosexuál? Příspěvek k dějinám středověké každodennosti“; in Luděk Březina, Jana Konvičná, Jan Zdichynec (eds.): *Ve znamení zemí Koruny české. Sborník k šedesátým narozeninám prof. PhDr. Lenky Bobkové, CSc.* (Praha: Casablanca), s. 489–498

SEDLÁČEK, August

1994 *Hrady, zámky a tvrze království Českého. Díl III. Budějovsko*, 3. nezměněné vydání (Praha: Argo)

1995 *Hrady, zámky a tvrze království Českého. Díl IV. Vysočina táborská*, 3. nezměněné vydání (Praha: Argo)

SCHEINOSTOVÁ, Alena

2004 „Zrození místa ve středověkém cestopise (Cestopis tzv. Mandevilla)“; *Česká literatura* LII, č. 2, s. 149–171

SCHWEITZER, Franz-Josef

2009 *Europäische Texte aus der Hussitenzeit (1410–1423). Adamiten, Pikarden, Hussiten* (Dresden: Thelem)

SLOVNÍK STŘEDOVĚKÉ LATINY V ČESKÝCH ZEMÍCH – LATINITATIS MEDII Aevi Lexicon Bohemorum

1993 2. D-H, eds. Dana Martínková, Jana Pospíšilová a kolektiv (Praha: Academia)

SOUČKOVÁ, Milada

1994 „Locus amoenus, jeden z aspektů české národní tradice“; in Jiří Šubrt (ed.): *Locus amoenus – místo líbezné. Symposium o české hymně. Praha 27. 10. 1993* (Praha: Koniasch Latin Press – Ústav pro klasická studia Akademie věd České republiky), s. 7–12

SOUKUP, Pavel

2011 *Reformní kazatelství a Jakoubek ze Stříbra* (Praha: Filosofia)

SPAL, Jaromír

1973 „Cafúři a kasaličtí“; *Listy filologické* XCVI, č. 4, s. 233–237

ŠEDINOVÁ, Hana

2004 „Lidská monstra ve Vokabuláři zvaném Lactifer a v dalších středověkých pramenech“; *Listy filologické* CXXVII, s. 237–283

2013 „Lidská monstra ve Vokabuláři zvaném Lactifer Jana Vodňanského“; in Hana Šedinová (ed.): *Iohannes Aquensis, De monstruosis hominibus (Vocabularius dictus Lactifer IV) / Lidská monstra (Vokabulář zvaný Lactifer IV)*; (Praha: OIKOYMENH), s. IX–CXXIV

ŠIMŮNEK, Robert

2005 *Správní systém šlechtického dominia v pozdně středověkých Čechách. Rožmberská doména 1418–1472* (Praha: Historický ústav)

ŠMAHEL, František

1993a *Husitská revoluce II. Kořeny české reformace* (Praha: Historický ústav)

1993b *Husitská revoluce III. Kronika válečných let* (Praha: Historický ústav)

1998 „Enea Silvio Piccolomini a jeho Historie česká“; in *Aeneae Silvii Historia Bohemica / Enea Silvio Historie česká*; přel. a eds. Dana Martínková, Alena Hadravová a Jiří Matl (Praha: KLP – Koniasch Latin Press)

2000 *Idea národa v husitských Čechách*, 2. doplněné vydání (Praha: Argo)

2002 *Mezi středověkem a renesancí* (Praha: Argo)

2010 *Život a dílo Jeronýma Pražského. Zpráva o výzkumu* (Praha: Argo)

2020 *Tábor I. Od počátků osídlení do roku 1452* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

TEPLÝ, František

1937 *Příspěvky k dějinám českého rybníkářství* (Praha: Nákladem ministerstva zemědělství Republiky československé)

TÖPFER, Bernhard

1996 „Hoffnungen auf Erneuerung des paradiesischen Zustand (status innocentiae)“; in Alexander Patschovsky, František Šmahel (edd.): *Eschatologie und Hussitismus. Internationale Kolloquium Prag 1.–4. September 1993* (Prag: Historisches Institut), s. 169–184

ÚLOVEC, Jiří

1995–1996 „Hrad Fuglhaus u Klece“; *Táborský archiv. Sborník Státního okresního archivu v Táboře* VII, s. 169–218

1999 „Tvrz v Hamru-Ostrově“; *Táborský archiv. Sborník Státního okresního archivu v Táboře IX*, s. 186–211

URBÁNEK, Rudolf

1915 *Věk poděbradský* (České dějiny III/1) (Praha: Jan Laichter)

1929 „Počátky českého mesianismu“; in Otakar Odložilík, Jaroslav Prokeš, Rudolf Urbánek (eds.): *Českou minulostí. Práce žáků Václava Novotného* (Praha: Jan Laichter), s. 124–145

1930 *Věk poděbradský* (Praha: Jan Laichter)

1957 *Z husitského věku. Výbor historických úvah a studií* (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd)

VIDMANOVÁ, Anežka

2000 „Sedlák hranatý nebo chlap, jak se patří?“; *Listy filologické CXXIII*, s. 52–58

2006 „Ke zprávě břevnovského mnicha o počátcích husitství“; in Jaroslav Hrdlička, Jan Blahoslav Lášek (eds.): *My Jan bratr Žižka. Sborník z kolokvia „Jan Žižka a Žižkov“, které se konalo 11. října 2004* (Brno: L. Marek 2006), s. 70–84

WERNER, Ernst

1959 „Die Nachrichten über die böhmischen ‚Adamiten‘ in religionshistorischer Sicht“; in Theodora Bittner, Ernst Werner: *Circumcellionen und Adamiten. Zwei Formen mittelalterlichen Haeresie* (Berlin: Akademie-Verlag), s. 73–142

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

VOKABULÁŘ WEBOVÝ

Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky [on-line], <https://vokabular.ujc.cas.cz> [Přístup 4. 2. 2021]

SSLČ

Slovník středověké latiny v českých zemích [online], <http://lb.ics.cas.cz/#cs> [Přístup 4. 2. 2021]

STAROČESKÁ SMRT

FRANTIŠEK VŠETIČKA

OLD-BOHEMIAN DEATH

The Old Bohemian poem Death belongs to the sphere of works with the theme of *memento mori*, which was already expressed by its theorem-theme. The poem has a two-part strophe and includes a distinct introduction and finale. The essence of the poem is created by the passage of the world and the passage of the soul. The entire composition is built on an octavic principle.

Keywords: theorem-theme, strofa, introduction, final, passage of the world, passage of the soul, octavic principle

Smrt a spění člověka k smrti je odedávňý námět mravokárné literatury. Jeho šíři a složitost výstižně vyjádřil Roman Jakobson: „Smrt, její všemohoucnost a vztah člověka k ní je oblíbeným mezinárodním tématem básnictví a výtvarného umění v středověku. Mnohotvárné jsou formy ztělesnění tohoto tématu – lyricko-didaktické úvahy o nevyhnutelné, všudypřítomné a nepřemožitelné smrti, povídání o odchodu duše z těla, o smrtelných a posmrtných mukách nekajících se hříšníků, o posvátné smrti spravedlivých, lyrické nářky duše k tělu v hodině smrti nebo po ní, vyprávění o zápase dobrých a zlých duchů o duši nebožtíka a o božím soudu nad duší, konečně disputy života se smrtí a duše s tělem, ústní a dokonce i v listech.“ (Jakobson 1995: 328)

Zcela zákonitě se toto téma objevuje také v staročeské poezii.⁽¹⁾ V podobě *memento mori*, v podobě pocitu marnosti pozemského života, se vyskytuje v nejednom básnickém díle, např. ve skladbě *O nebezpečném času smrti* a v básních *Pravda* a *Smrt*. Poslední z nich má ústřední námět vyjádřen v koncovkách některých strof:

1 Všechny zde citované verše pocházejí z knihy *Česká středověká lyrika* (Lehár ed. 1990).

smrt jest naše osuda (v. 24)

smrti na se žádajíc (v. 56).

Stejně tak jinými slovy v koncovce 1. strofy:

život mi žáden nenie (v. 8).

Báseň *Smrt* zahrnuje navíc větu-téma. Básník ji vložil na začátek 2. strofy:

Smrt ke mně veždy pospiechá (v. 10).

Věta-téma ve zhuštěné zkratce sděluje námět díla.

Báseň je složena z dvojdílných strof o schématu 8a8a8a7b/8c8c8c7b. Dvojdílnosti strof odpovídá i její syntaktická stavba. Každá strofa je nejen dvojdílná, ale je také v posledním verši (sedmislabičném) pointována:

život mi žáden nenie (v. 8)

žeť i s tělem zahyne (v. 16)

dadúc hřiešnú odplatu (v. 64).

Dvojdílný charakter strof je v staročeském básnictví poměrně častý, viz např. *Ach, toť sem smutný i pracný* nebo makarónskou píseň *Detrimentum pacior*.

První strofa básně, tvořící introdukci, je neobyčejně jednotná. Tato jednotnost se projevuje především v prvních třech verších, spjatých substantivem radost (a jeho adjektivní odvozeninou). Ve všech třech verších má toto abstraktum shodné postavení – představuje vždy třetí a čtvrtou sylabu:

Což smrt *radosti* podává

podlé *radostného* práva,

tať mne *radost* všě ostává

pro žalostné vzdýchanie.

Radost se tušením a hrozbou smrti vytrácí, ve zbývajícím textu je proto připomenuta jen jednou, a sice až ve vzdálené sedmé strofě:

nebeskéť radosti zbude (v. 54).

I postavení tohoto substantiva ve verši je přibližně shodné – nepředstavuje sice stejné sylaby, ale nachází se obdobně uprostřed verše.

Radost lidské bytosti je však ohrožena už od prvopočátku, už čtvrtý verš skladby konstatuje *žalostné vzdýchanie*. Trojice radostného pocitu je tak v introdukční strofě jednoznačně uzavřena svým doprovodným protějškem.

Finále básně je v porovnání s introdukcí dvojstrofové. Mluví se v něm obrací k Panně Marii. Oproti předchozímu textu má finále částečně mariánský charakter.

Hlavním tématem finále je žalost, s níž se mluví obrací k Panně Marii. V textu je pocit žalosti dvakrát zvýrazněn v rýmové pozici, v každé strofě jedenkrát:

Auvech, běda té žalosti! (v. 65)

pro niž dušě žalost má (v. 76).

Oba verše jsou exponované – první zahajuje finále, druhý uzavírá pasus duše (o něm níže).

Rýmová sféra není však ve finále tak jednoznačná. Souzvuk v sedmislabičných verších *žalost má – Maria* není rýmem, ale asonancí, kterou básník nahradil zvukovou spodobou mezi *má* a *Ma(ria)*. Nejspíše jde o autorský záměr, který chce ozvláštnit finální postavu – *matku božieho syna*. V neposlední řadě jde u Mariina jména o explicit, jenž má spolu s finále vždycky svá zvláštní práva na výjimky a odchylky.

Mezi introdukcí a finále tak panuje jisté napětí. V introdukci je řeč převážně o radosti (byť *radost všě ostává*, tj. opouští), kdežto finále (a zdaleka nejen ono) je ve znamení žalosti. Napětí mezi oběma je nejen sémantické, ale také morfologické: *radost – žalost*. V sedmé strofě básník oba tyto krajní pocity bezprostředně, tj. ve verších následujících za sebou, konfrontoval:

Nejednať jí žalost bude,

nebeskéť radosti zbude (v. 53–54).

Citované dvojverší jeho tvůrce navíc dvakrát zvýraznil, a to na začátku veršů – dvojím *ne* a trojslabičností vstupního výrazu (sémanticky je závažné, že oba jsou různého slovního druhu).

Mezi introdukcí a finále vložil básník dvě pasáže, z nichž první se vztahuje k světu a druhá k duši. Svět je prostor, v němž se marnost pozemského života odehrává. Pasáž zahrnuje 13.–28. verš, má tedy celkem 16 veršů. Pojem svět se v ní vyskytuje čtyřikrát, z toho třikrát na začátku veršů:

Svět rozličné činy hodí (v. 13)
světe, ktož se k tobě vine (v. 17)
Světa ve mdlobě dobudem (v. 21)

Před třináctým veršem, tj. před začátkem pasáže, se pojem svět nenachází, po této pasáži rovněž ne.

Pasáž o duši je rozsáhlejší, navíc má dvě varianty. První varianta zahrnuje celou druhou strofu, 9.–16. verš. Tato varianta má charakter předznamenání, neboť druhá je podstatně rozměrnější. Už v první variantě je stěžejní pojem zdůrazněn tím, že se vyskytuje na začátku verše:

dušě kázní nemine (v. 12).

Předznamenání pak spočívá v důrazu na nepřímém sepětí těla a duše – lidské tělo zaniká, duše, byť narušená, setrvává:

Svět rozličné činy hodí,
a ty činy život vodí,
jimiž dušici uškodí,
žeť i s tělem zahyne (v. 13–16).

K plnému pochopení předznamenání přispívá však ještě přesahující sedmáctý verš:

světe, ktož se k tobě vine.

Druhá varianta pojmu duše zabírá podstatnou část druhé poloviny básně, konkrétně verše 45–76. Zahrnuje tedy celkem 32 verše, což je čtyřnásobek jeho první varianty. Zmíněný čtyřnásobek koresponduje se čtvrtým výskytem pojmu duše v této variantě, děje se tak ve verších 47, 58, 66 a 76. Výraznější postavení má tento pojem v prvních dvou verších, neboť se v nich objevuje na začátku veršů:

Dušíčka ponese viny (v. 47)
dušíčkať se nezasměje (v. 58)

Anonymní tvůrce básně je zručný rýmotvůrce (viz např. v druhé strofě *smiecha, pospiechá, hříecha*). Avšak stejně tak jako akcentuje konec verše, zdůrazňuje zvukově i jeho začátek, tj. vytváří čelní rým. Pojem svět se objevuje na začátku třikrát, stejně tak pojem duše a posléze i stěžejní pojem smrt:

Smrt ke mně veždy pospěchá (v. 10)
smrt jest naše osuda (v. 24)
smrti na se žádajíc (v. 56).

Zajímavé je především postavení prvního a posledního pojmu smrti, neboť se nachází jako desátý od začátku a jako devátý od konce básně, což je v celku skladby téměř shodné postavení. Za zvláštní pozornost však stojí skutečnost, že každý ze stěžejních pojmů (smrt, svět a duše) se vyskytuje v postavení čelního rýmu třikrát – tři základní pojmy třikrát. Jde o dílčí numerickou souhru, která je převrstvena celkovou číselnou souhrou, o níž bude ještě řeč.

Oba pasy (pasus světa a duše) končí vnitřním sedmislabičným veršem:

kde ty můžem naléztí? (v. 28)
pro niž dušě žalost má (v. 76).

Pasus světa a duše začínají pak prvním veršem druhé půle strofy:

Svět rozličné činy hodí (v. 13)
Tepruv přijdem v své dědiny (v. 45).

Oba pasy jsou navzájem spjaty také strofickým přesahem. Pasus světa mezi druhou a třetí strofou:

žeť i s tělem zahyne, (v. 16)
//
světe, ktož se k tobě vine (v. 17).

Pasus duše je svázán přesahem mezi šestou a sedmou strofou:

a na tělo vžaluje (v. 48)
//
řkúc: „Prokleté hřiešné tělo (v. 49)

Mezi pasem světa a pasem duše je přitom kontrastní vztah, neboť svět patří k jevům vnějším, kdežto duše k jevům nejnvnitřnějším. Pro tento protiklad je závažná i následnost pojmů – duše je nejen poslední, ale také rozhodující. Kontrastní vztah mezi pasem světa a pasem duše je obdobný vztahu mezi pojmy radost a žalost.

Kategorii světa zdůraznil básník proto, že v něm se spění k smrti odehrává. Svět je tedy zároveň záležitost prostorová, byť v daném případě má prostor pouze abstraktní, nekonkretizovanou podobu. Duše, u autora převážně dušička, je v popředí jeho zájmu posléze proto, že ona jediná po záhubě člověka zde pozůstává, setrvává. Proto také dostává v básni větší prostor, je jí věnována větší pozornost. Duše nejen zůstává, ale je také antropomorfizována, může jako jediná promlouvat:

řkúc: „Prokleté hřiešné tělo,
cos dle zaviniti smělo!
Pro tvé tak nesličné dielo
jsem milosti strádajíc“ (v. 49–52).

Celou báseň založil její tvůrce na oktadickém principu, neboť oktád je v ní několik. Báseň má osmiveršovou strofu a celkem osmdesát veršů. Z toho introdukce je osmiveršová a každá strofa zahrnuje šest veršů o osmi sylabách. Tyto sylaby jsou navíc patřičně podtrhávány, poněvadž po trojici osmislabičných veršů následuje vždy verš o sedmi sylabách. V druhé polovině strofy se toto slabičné schéma opakuje. A v celé básni se tak děje osmkrát.

Zbývající oktády mají násobkový ráz: pasus světa se rozprostírá na 16 verších (2×8). Pasmus duše, rozvržený do dvou variant, zahrnuje 40 veršů (první varianta 8, druhá 32 veršů, tj. 4×8). Konečně mariánské finále má celkem 16 veršů (2×8). Oktád je celkem osm, tento soulad dostatečně stvrzuje stavebnou jousocnost tohoto druhu.

Oktadický princip spolu s trojicí stěžejních pojmů třikrát se vyskytující v postavení čelného rýmu jednoznačně naznačují, že tvůrce básně byl nemalého artistního založení. V tomto smyslu měl velice blízko k autorovi *Legendy o sv. Kateřině*.

Výjimečnost oktadického principu básně o smrti spočívá v tom, že se jako neobyčejně složitá tektonická struktura objevuje už ve formujících se počátcích českého písemnictví. K existenci a působnosti tohoto komplikovaného principu přistupuje ještě zmíněná ternarita stěžejních pojmů. Výskyt obou numerických stavebných tendencí představuje zároveň nepřímý důkaz, že staročeská literární produkce byla ve své době nepochybně hojnější, neboť jenom početnější tvorba dává předpoklad k strukturovanějšímu a propracovanějšímu sugestivnímu literárnímu tvaru.

Číslo osm nepatří do okruhu běžných sakrálních čísel, o to byla jeho volba anonymním básníkem významnější a cennější, poněvadž se neopírala o zaběhaný a zafixovaný numerický stavebný úzus. V každém případě dobové námětové prvky z oblasti memento mori oktády a dílčí ternarita umně spojily v soudržný a působivý básnický celek. Třeba dodat, že v celek až artistní.

doc. PhDr. František Všetička, CSc.

Dělnická 29

779 00 Olomouc 9

fvseticka@seznam.cz

LITERATURA

JAKOBSON, Roman

1995 *Poetická funkce* (Jinočany: H & H)

LEHÁR, Jan (ed.)

1990 *Česká středověká lyrika* (Praha: Vyšehrad)

RYWIKOVÁ, Daniela

2016 *Speculum mortis. Obraz Smrti v českém malířství pozdního středověku*
(Ostrava: Ostravská univerzita)

VŠETIČKA, František

1996 *Stavba dramatu* (Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého)

DO HLUBIN LIDSKÉ DUŠE

NÁSTIN PROTEKTORÁTNÍ PSYCHOLOGICKÉ PRÓZY

ALENA ŠIDÁKOVÁ FIALOVÁ

INTO THE DEPTHS OF THE HUMAN SOUL.

AN OUTLINE OF PROTECTORATE PSYCHOLOGICAL PROSE

The study deals with the problems of the Protectorate psychological prose, its form and changes in the period 1939–1945. It first characterizes general tendencies and backgrounds, then discusses individual authors. It describes the top works of the period, i.e. the novels of Václav Řezáč and Jan Drda. It then describes a group of works that focus on exceptional characters, artists and doctors. Among the best known are Karel Schulz's *The Stone and the Pain*, and among the lesser known are the works of K. J. Beneš, Čestmír Jeřábek, Helena Dvořáková and others. Another section is devoted to specific works by younger authors such as Bohuslav Březovský, Vladimír Pazourek or Miroslav Hanuš. They are united by the figure of a young man suffering for love, loneliness and the search for the meaning of life. A large part of the Protectorate's prose consisted of works dealing with interpersonal relationships, especially marital and lover's relationships (Václav Řezáč, Jarmila Glazarová, František Kožík, Olga Barényiová). Interpersonal relationships on the background of small-town life were the subject of several novels by Jaroslav Havlíček, and the work of Vladimír Neff also stands out from contemporary production.

Keywords: Protectorate, psychological prose, Jaroslav Havlíček, Václav Řezáč

PŘEDPOKLADY A PODOBY

Česká próza vydávaná během Protektorátu Čechy a Morava doznala v některých žánrových oblastech svých uměleckých vrcholů i značných čtenářských úspěchů. Kromě historické, etnograficky a regionalisticky zaměřené prózy a vesnických románů k těmto oblastem patřila próza psychologická a psychologizující: jedním z hlavních rysů protektorátní prózy totiž bylo soustředění vypravěčské pozornosti na jednu postavu, na hlubiny jedné

lidské duše. Vyprávění bylo v těchto dílech zaměřeno na zkoumání duševních pochodů, dilemat, traumat a zmatků ústřední postavy, příčin a následků různých duševních stavů a nálad a jejich vlivu na lidské jednání. Důvody vzestupu této linie české prózy zhodnotila poválečná literární kritika jednoznačně: „Český spisovatel v porobené zemi se utíkal hlavně do vod psychologického románu. Vrchnost po něm žádala tendenční spolupracovnícký aktivismus, a tu spisovatel, jenž se nechtěl zpronevěřit, a přitom tvořit musil, se uchýlil do oblasti románu dušezpytného, kde ještě mohl nalézt i aspoň jakous takous tvůrčí svobodu. Českému romanopisci bylo tak zabráněno zabíhat do šířky, proto tím pronikavěji soustřeďoval svůj pohled do hloubi lidských niter a jejich sudby (Miroslav Hanuš, Václav Řezáč). Obnažoval lidskou duši až na dřev, vztahy mezi lidmi zbavoval nánosů zla a tvořil tak alespoň uvnitř kladnou a mravní krásu lidské bytosti“ (Linhart 1946: 162).

Protektorátní psychologická próza vycházela ze starších podob žánru, ale zároveň je též v mnohém překračovala. Inspirovala se v naturalistickém románu zdůrazňujícím genetickou předurčenost tragického lidského osudu, v němž autoři zejména z počátku století představovali zkázu jedince v sobeckém a krutém okolním prostředí; zpracovala podněty freudovské, prvky hlubinné psychoanalýzy, které dokazovaly pudovost lidského jednání, zajímala se o duševně narušeného, vyšinutého člověka či člověka biologicky nebo sociálně handicapovaného, jedince ovládaného zlem a neschopného odlišit dobré a špatné. V protektorátním období, inspirovaná staršími díly Boženy Benešové, Jaroslava Havlíčka, Jarmily Glazarové a dalších, se ovšem psychologická próza mnohem častěji dostávala k problematice běžných lidských problémů, zvláště vztahových. Produktivnější byla nyní tematika obyčejného člověka, nuceného řešit nejrůznější mravní dilemata, která mu zabraňují v prožití naplněného a smysluplného života. Psychologie jedince se mnohem více obnažovala v prózách zaměřených na mezilidské vztahy, rodinné soužití a jeho vliv na obecně lidské i profesní naplnění, inspirovala se v křehkém světě dětí a dospívajících. Lásku, rodinu a prožití smysluplného života nyní mnohem častěji řešily ústřední ženské postavy, což způsobil mj. větší počet autorek-žen v protektorátní produkci.

Kromě problémů běžných hrdinů či hrdinek byla pro protektorátní spisovatele atraktivní analýza postavy výjimečné: v centru pozornosti již nebyly postavy psychicky narušené, jako tomu bylo dříve, ale postavy nadané ojedinělým talentem, který je zavazuje k nadosobním úkolům. Podobně oblíbené byly postavy lékařů, tedy osob, které mají schopnosti, jimiž jiní neoplývají, což je podobně zavazuje k mravní odpovědnosti a zodpovědnému využití svých kapacit.

Specifický rozměr pak dostávala psychologizující tvorba v dílech autorů nejmladší generace, spojené s okruhem básníků kolem Kamila Bednáře, hledajících – většinou marně – skrze duševní trýzeň osudovou lásku a životní naplnění.

VRCHOLY PROTEKTORÁTNÍ PSYCHOLOGICKÉ PRÓZY

Psychologizace se tak stala důležitým prvkem většiny protektorátní produkce, ať už v prózách vysoké umělecké úrovně, nebo v dílech často využívajících charakterizační klišé a námětové senzačnosti. Na samém počátku protektorátu si například získal velký ohlas román K. J. Beneše *Kouzelný dům* (1939; podpořený i úspěšným zfilmováním Otakarem Vávrou v témže roce). Hlavní hrdinka v něm po nehodě ztratí paměť a několik týdnů se zotavuje v cizím venkovském domě, k jehož rodině a vlídné atmosféře přilne a v němž vzápětí najde i opravdovou lásku. Přesto je však zmítána pochybnostmi ohledně křehkého budování nové identity, nejistotou a strachem z neznámé minulosti i budoucnosti jakož i možnosti začít život znovu. Na rozdíl od filmové verze hrdinka v knižní verzi po svém „probuzení“ novou rodinu opouští a odchází zpět do velkého světa, přičemž uplynulé týdny se tu jeví jako idylický sen, jenž v běžném světě nemůže obstát.

Jedním z nejvýraznějších představitelů protektorátní psychologické tvorby byl Václav Řezáč. Jeho prózy, odehrávající se v prostředí maloměsta – *Svědka* (1942) – či v různých pražských čtvrtích – *Černé světlo* (1940), *Rozhraní* (1944) – jsou cele soustředěny na stav a proměny duševních pochodů ústředního hrdiny (v případě *Svědka* vícero hrdinů), jeho myslí, která je atakována plíživým pokušením překročit dosud respektované mo-

rální hranice. Výrazným etickým tématem se tu stává působení dobra a zla, která vyrůstají z nitra člověka a která mají moc ovlivnit okolní svět a životy bližních. Obecně formulované „zlo“, jeho působení i boj s ním byly v této době obzvláště silně vnímané jako aktuální jinotajné téma.

První Řezáčův protektorátní román *Černé světlo* byl v recenzích příznačně označen jako studie „červivého člověka“, román, v němž je „etická teze předvedena v plné naléhavosti“ (Šup 1940: 329). Je sondou do myšlení jedince, kterého vrozené slabošství, vnitřní osamělost, výchova psychicky labilní matkou i ztráta rodinného majetku (a tedy dosud jistého sociálního statusu) přivedly k přesvědčení, že lidskou touhu po moci lze beztrestně naplňovat prostřednictvím manipulace s druhými, pomocí podvodného chování, lži a předstírání. Zlé „černé světlo“, jež postava Karla vyzářuje, způsobí několik lidských tragédií, ovšem na konci románu se osudově obrátí právě proti jejich původci.

Pro protektorátní období je příznačná kritická reakce na tento román, od počátku do konce „prolezlý“ zlem, hrůzou z toho, čeho je schopna zprvu nenápadná lidská bytost, a to bez takřka jakéhokoliv zásadního obratu, mravního přerodu, za přítomnosti jen malé závěrečné naděje. Zatímco někteří kritici dokázali setrvat pouze u uměleckého hodnocení a považovali román za jeden z vrcholů soudobé tvorby či oceňovali alespoň „záblesk světla bílého“ (Inz 1940: 246), jiní román pro jeho pesimistické vyznění odmítli, jako například aktivistický kritik Jaroslav Janoušek: „[...] ale v této smrtelně vážné době je nám spíše třeba paprsku slunce místo slepé uličky pesimismu, bohatýrské písně místo chorobopisů červivých lidiček, prudkého cvalu silného mládí místo nalomených slabochů s pokřiveným charakterem, očistného hromu a blesku do nemocného světa!“ (Janoušek 1940: 7).

Dobově vítaná závěrečná mravní katarze a odstranění zla, které dokázal do malého města přinést „červivý“ jedinec, je již přítomna v druhém Řezáčově protektorátním románu nazvaném *Svědék*. Jeho ústřední postava, tajemný Emanuel Kvis, přichází do modelového městečka s příznačným jménem Byteň, aby naplnil prázdnotu své duše sledováním a „vysáváním“ životů druhých: jejich touhami, sny a pokušením, které v nich jeho přítomnost probouzí a které on zvědavě pozoruje a „krade“ pro sebe. Když

v závěru románu *Kvis* (jehož podoba sugeruje nepřirozenou, až ďábelskou podstatu) umírá, život byteňských opustí neklid a tíseň, ale i pokušení porušit pevný mravní řád (ať už rodinnou mstou, zneužitím, či sebevraždou) a nechat promluvit své temné stránky. Zároveň však tento prožitek, tedy odmítnutý dotek zla a opětovné včlenění do jistot pevných mezilidských vztahů, protagonisty románu lidsky vyzdvihuje a mravně očišťuje. Ne náhodou bylo možné dílo číst také jako aktuální alegorii o překonání těžkých časů s nadějí na vykoupení i návrat klidu a míru, obzvláště silně rezonující v kritickém roce 1942.

Další posun v oblasti žánru psychologické prózy přinesl Řezáč v próze *Rozhraní*, psané jako román v románu, v němž je spisovatel Jindřich Aust vystaven pokušení splynout se svou hlavní postavou, hercem Vilémem Habou. Prolínání jejich osobností ukazuje odvrácenou stranu vypravěčova charakteru, touhu po úspěchu, pýchu, samotářsky sobeckou existenci a odvržení lidské pospolitosti. Na hrdinově odmítnutí naznačené cesty, závěrečném mravním přerodu a vůbec celkové osobnostní proměně (kterou podněcuje sama možnost „stvoření“ osudu své postavy a tím i osudu vlastního) se již nepodílí odchod abstraktního zla, ale protagonistovo vevázání se do očišťujících mezilidských vztahů představených zde nejen vztahem mileneckým, ale také sousedským a vůbec družně lidským. Umělecká trýzeň a pochyby o vlastním talentu, ať už vypravěče-spisovatele, nebo jeho hrdiny-herce, byly oblíbeným dobovým tématem, avšak Řezáčovy literární schopnosti, psychologická kresba postav, zdařilá a originálně pojatá kompozice „románu o vzniku románu“ a neschematické zpracování etické problematiky dílo posunuly k vrcholným dobovým textům.

K úspěšným autorům, jejichž dílo si zachovalo životnost i v dalších obdobích a kteří užívali psychologizující postupy v charakteristice svých postav, byť jejich prózy nepatří mezi čistě psychologická díla, patřil Jan Drda. Po úspěšné prvotině *Městečko na dlani* z roku 1940, v níž načrtl životné typy obyvatel maloměsta, jejich osobní trápení a vztahy, publikoval prózy, jež dokazovaly prohloubení a zvážení jeho tvorby: donkichotské *Putování Petra Sedmilháře* (1943) a román *Živá voda* (1941), který podobně jako Řezáčovo *Rozhraní* nabízí východisko z duševních útrap hrdiny (a opatrně

tím naznačuje cesty poválečné české prózy a socialistickorealistického románu) prostřednictvím včlenění se do kolektivu. *Živá voda* představuje myšlenkový a citový vývoj chudého chlapce, který se po smrti matky probíjí životem v neutěšených rodinných a existenčních poměrech. Se svou frustrací a touhou uniknout strachu, bídě a malosti života se posléze vyrovnává v umělecké práci s kamenem: sochařství mu pomůže najít vlastní duši i životní naplnění.

Příznačný je tu sociální tón, kdy je hrdinův zápas s temnotou duše a následný mravní přerod formován nejen odmítnutím dekadentních nálad a svodů bohatého spolužáka, ale zejména soudružským vztahem ke kolegům-dělníkům: „Leč k jednomu už dozrál najisto: k dělnické družbě, která všem lidem v ohradě dává pocit nejkrásnější rovnosti“ (Drda 1941: 377).

Putování Petra Sedmilháře je netradičním příběhem „blázna“, nemanželského dítěte, z něhož kruté životní podmínky utvořily donkichotský typ snílka, utíkajícího z trudné reality do fantazie, ke vznešeným a romantickým ideálům rytířského života, které si promítá do svého života. Dobrodružné příběhy, které hrdina zažívá, jsou tak zároveň obrazem hrdinovy duševní choroby a znejišťují hranici normality a šílenství, ale i lidskosti, soucitu a utrpení. Čtenář je konfrontován s Petrovým vyprávěním o hrdinných bojích a krásných ženách, které potkává na romantické cestě za neznámým otcem, ale také s pohledem postav, které líčí prostředí psychiatrického oddělení, vězení a ponižující žebroty, jež jsou Petrovým reálným údělem. Sen se tu mísí s realitou, květnaté popisy krásných žen i míst a dramatická líčení hrdinských činů kontrastují se smutným svědectvím o týrání ubožáka, jemuž může být opravdovým vysvobozením jen dobrovolný odchod ze života.

Před ušima se mu ozval včerejší hlas. Ne víc, než moucha zapíská, a možná opravdu, že jenom zapískla moucha. Ale František Buzek to slyšel tak silně, jako kdyby zazněla andělova trouba:

Františku, piješ! –

Postavil tedy pln lítosti skleničku na stolní desku, utřel si po zvyku vous a skousl lačný pysk, jako by sám sebe chtěl potrestat za tu nezřízenou žádost.

Neboť František Buzek od nějaké doby ví, že na něj shlíží tam shora někdo, koho při každé skleničce popadne lítost nad bídným hříšníkem, někdo, jenž káže za každý přespřílišný doušek napsat Františku Buzkovi černou čárku na jeho životní účet.

Jan Drda: *Městečko na dlani*,
1940, s. 21–22

DO HLUBIN VÝJIMEČNÉ DUŠE

Drdova *Živá voda* i Řezáčovo *Rozhraní* odkazují k poměrně rozsáhlé skupině románů, v jejichž centru stojí výjimečná postava: ne již postava psychicky vyšinutá či nedostatečná (neboť v Drdově případě i psychické onemocnění představuje zároveň obohacení a výjimečnost), ale postava naopak Bohem obdařená, postava hledající ve své tvorbě nejen osobní naplnění, ale i nadosobní přesah: to splňovala především postava umělce, u níž se smysl umění, ale i celého lidského života, touha po kráse, nesmrtelnosti a poznání střetává s nutností uměleckých kompromisů, obav o materiální zajištění, s ohledy k rodinným vztahům, zvyklostem a řádu. Tradiční realistická kresba je v těchto dílech spojena s romantickou vizí nevšedního hrdiny, na něhož nelze aplikovat „běžná“ měřítká lidského života, s tématem osudovosti, již se nelze vyhnout, i s tématem nesmrtelnosti krásy i utrpení, které nejsou běžným lidem dopřány. Svár vnitřního světa individua se tu snoubí s problematikou služby společnosti (ideálně národu), ke které je právě takto obdařený jedinec svým nadáním předurčen. Ve výsledném zpracování tak toto romantické (a leckdy i výchovné) předurčení s sebou neslo určitou dávku sentimentality a patosu, v umělecky slabších, konvenčnějších dílech vedlo až ke kýčovitosti. Tentýž trend stál za oblibou životopisného historického románu, v němž autor sledoval cesty výjimečné postavy, která se navíc střetává s dobovými konvencemi a očekáváním, danou historickou epochu předbíhá, za což sklízí převážně nepochopení. I přes společenskou nepřízeň a nepochopení se však protagonisté posléze stanou nesmrtelnými prostřednictvím svého umění. K nejznámějším a umělecky nejzdařilejším historickým psychologickým románům patří *Kámen a bolest* Karla Schulze z roku 1942, který se zároveň silnému proudu konvenčních biografických románů vymyká. V rozsáhlé „fresce“, mnohovrstevnatém obraze dějin velkých i individuálních, líčí vnitřní svár Michelangelův, jeho představy o poslání umění a tvorby spolu s pouťavým představením pozdní renesance v rozbouřené Itálii. Dynamické, citově vzrušené a bohatě pojaté vyprávění využívá principu kontrastů, variací i opakování, aby postihlo neuchopitelnost doby, v níž se střetalo renesančně uměřené pojetí člověka, duše i umění s exaltovaným pohledem počínající-

ho baroka spolu s proměnou náboženského citění i krize církevního státu a církve vůbec. Bolest a bolestná vytrvalost, ideál prostoty a zároveň silné víry tu provázejí hluboce prožívanou uměleckou tvorbu a zároveň představují možné východisko z chaosu doby, krize osobní i z tíže komplikovaných mezilidských vztahů.

Většina psychologizujících děl s hrdinou-umělcem ovšem spadala mezi konvenční, tvarově ani jazykově nikterak originální produkci, často poznamenanou patosem, zjednodušeným viděním světa a touhou po senzacích. K nim patřila například čtenářsky úspěšná *Červená pečeť* (1940) K. J. Beneše, příběh osiřelého, leč talentovaného děvčátka, jež se posléze stane houslovou virtuoskou šířící dobré jméno českých muzikantů po celém světě. Patetické vlastenectví bylo dominantou tak jednoho z příběhů novelistického souboru Benjamina Kličky *Na březích Vltavy*, jehož hrdinka, krásná operní zpěvačka, měla v době vydání knihy (v říjnu 1942) čtenářům slovy Dvořákova Jakobína připomenout, „že jen ve zpěvu lze najít úlevu“ (Klička 1942: 85). Vývojový román věnovaný dozrávání nadané dívky, tentokrát vědkyně, jež kromě soukromých dramát řeší vyšší poslání vědecké a společenské realizace žen, lásku k rodné vlasti i etický problém nápravy člověka, přinesl román *Doktorka Diana Holcová* (1941) Heleny Dvořákové. Dilema, zda věnovat pozornost manželství, nebo herecké slávě, se vymstilo hlavnímu hrdinovi románu *Nedohráno* (1943) Čestmíra Jeřábka. Mnohaletým trápením se smrtí milované ženy a rezignací na světskou slávu je však hlavní hrdina v závěru vykoupěn a ve zmoudření i naději na nové herecké uplatnění nachází opět smysl života. Umělec, tentokrát cirkusový klaun, bojuje s nevlídným okolím, vlastními traumatizujícími zážitky z války i svým ponižujícím postižením (ztráta mužství po válečném úraze) v ex-

Odpověď z Prahy nepřicházela. Vlast odplácela dceři její nevěru, její lhotejnost a její zradu. Teprve deset let později vyslovil básník, co dnes Maty v Miláně protrpěla až do poslední slabiky jeho verše a do poslední krůpěje své krve:

Opustíš-li mne, nezahynu.

Opustím-li tě, zahyneš!

Ano, Maty to cítila s děsivou jistotou a silou. Jestliže ji Praha nezavolá, jestliže nechce slyšet její hlas, hlas Bohem jí daný pro radost lidu, pak zahyne, zahyne bídně a na věky! Celý její život, všechna její práce, všechna čistá sláva její zpěvné krásy budou zmařeny – zmizí jako pára nad řekou plynoucí prudce v nekonečné moře!

Benjamin Klička: *Na březích Vltavy*,
1942, s. 79

presivním, deziluzivně laděném románu Jaroslava Bednáře z cirkusového prostředí nazvaném *Bílý smích* (1940).

Podobně jako umělci byli častou profesní skupinou tematizovanou v psychologizujících prózách lékaři (jedním z důvodů bylo i to, že několik výrazných spisovatelských osobností bylo hlavní profesí právě lékaři). Dušezpytný rozbor výjimečné osoby, která je obdařena schopnostmi obyčejným lidem nedostupnými, je tu částečně podobný analýze umělecké osobnosti, více sem však vstupuje rozbor lidských tužeb a dilemat a temných stránek v kontrastu s racionalitou, logikou a věcností. Častým tématem je tu spojení nemoci duše s nemocí těl (obvykle součotiny či srdeční nemoci, které následují po psychickém trápení, životu ve lži a celkovém vyčerpání z nenaplněného života). Utrpení v nemocnicích i chudých chalupách s sebou zároveň přineslo i sociální tón, syrový popis bídy a nemoci, jejichž příčinou byly spíše neutěšené podmínky než cokoliv jiného. Prózy pak ukazovaly snahu lékařů o zlepšení těchto podmínek: jejich jedinou zbraní byla obvykle jen vlastní obětavost a lidumilnost, neboť možná změna celého systému se nezdála být v dohledu. Ke slovu se tu opět dostával etický rozměr lidských životů, motiv pomoci bližním, uvědomění si sociální nespravedlnosti a touha zlepšit alespoň konkrétní lidské životy. Oblíbeným prvkem se stalo duševní propojení se zemřelými blízkými, schopnost či neschopnost osvobodit se z jejich vlivu a s tím související střet rozumu s tajemnými a iracionálními stavy a pochody lidské duše. Rozpor racionality a iracionality byl přítomností tajemství či přímo „záhrobní vazbou“, setkáním s nadpřirozenem, stále trvajícím vztahem s mrtvými, podporovaným výčitkami svědomí z podílu na jejich smrti ještě více vyhrocen.

Formou a zpracováním se ovšem jednalo spíše o psychologizující díla konvenčního charakteru, jako tomu bylo například v románu *Duch asistentky Kurdové* (1940) Benjamina Kličky. Hlavní hrdina, lékař, se setkává s příznakem mrtvé ženy, která naznačuje záhadnou vraždu. Pátrání po ní hrdinu dovede k rodinným tajemstvím souseda a závěrečnému racionálnímu vysvětlení, narovnání pokřivených vztahů v blízkém okolí a opět až k téměř kýčovitému happy endu.

Náročnějším vývojovým románem o lékaři pocházejícím z chudých poměrů je próza Ladislava Ptáčka *Člověk v síti* (1941). Hrdinova cesta za sebe-prosazením je zkomplikována sítí pomluv, do nichž se nechtěně dostane poté, co ho umírající sok nařkne z vraždy. Podobná témata sebe-prosazení, životního úspěchu i sociální nerovnosti obsahuje rozsáhlý román *Méněcennost* (1942) Miroslava Hanuše, jehož hlavní hrdina, chudý chlapec, se vlastní pílí vypracuje v úspěšného lékaře léčícího zejména chudé pacienty. I přes morálně úctyhodnou práci však nedokáže dojít uspokojení v osobním životě a jeho vztahy končí nešťastně. Pečeť chudoby, která ničí sebevědomí i mezilidské vztahy, je hlavním rysem dalšího hrdiny v próze Čestmíra Jeřábka *Neumřela, ale spí* (1941). Toník, který si stále vyčítá sebevraždu první manželky, se ožení se svou dávnou spolužačkou Annou, racionální a bohatou lékařkou, vypravěčkou románu. Ta se mu marně snaží pomoci: potlačené emoce a nesdílená trápení vedou k Toníkově nemoci a smrti, aniž se dozví, že jeho žena v sobě skrývá novou životní naději: společné dítě.

TRPÍCÍ DUŠE V DÍLECH AUTORŮ NEJMLADŠÍ GENERACE

Specifickou skupinu próz, vydělenou od ostatních především svou poetikou, lyrickým laděním a ústředním tématem lásky i utrpení bez kompromisů, tvořila díla autorů nejmladší generace. Ti bývají spojováni s okruhem básníků kolem Kamile Bednáře, který se v konceptu tzv. nahého člověka pokusil pojmenovat jejich existenciální pocity: cítění generace, jež se nechtěně ocitla ve světě, který se jí zdál být cizí. Přestože se tyto tendence projevovaly převážně v básnické tvorbě, ohlas našly i v dobové próze. Programový teoretik skupiny Jaroslav Červinka ve své publikaci *O nejmladší generaci básnické* (1941) věnoval malý prostor také prozaikům: mezi spřízněné autory zařadil Miroslava Hanuše, Bohuslava Březovského a Zdeňka Urbánka, jejichž díla podle něj charakterizuje téma bolesti a těžkomyslnosti, vnitřního nutkání, z nějž vychází touha po opravdovosti a obrodě lidské duše.

Nejcharakterističtější byla pro tvorbu těchto autorů postava mravně rozpolceného hrdiny, zpravidla mladíka, jenž dychtí po opravdovém životě, avšak zároveň ho není schopen najít a prožít. Velký čin, po němž touží, tu ustupuje pasivitě, vědomí bezmoci a samoty, až sebelibosti, prázdnoty a ne

vždy objasněného trápení a defétismu. Snaha prožít život naplno je spojena s osudovou láskou, jež se pohybuje mezi krajnostmi: touhou po absolutním splynutí těl i duší (jakož i předem daných ideálů), anebo jejím odmítnutím a na odiv stavěným utrpením. Láska, a tedy život, existuje buď celý, se vším všudy, anebo nemá smysl. Typická pro ně byla též nedořečenost, exaltovanost, otevřeně konce, ne zcela objasněné motivace naznačující neuchopitelná tajemství („A tak příběhy, které jsem vyprávěl, budou zakončeny otazníkem a nechají nás na rozcestí bez rádců a bez pomoci. Neboť bolest se tiší jenom smrtí, neboť touha je řeka bez ústí“ Březovský 1940: 186–187).

Přepjatým, až hysterickým chováním se vyznačuje hlavní postava románu Vladimíra Pazourka *Hry s krví* (1943): mladému klavíristovi tu otec brání v kariéře, aby se v něm neopakoval osud strýce, jenž spáchal z nešťastné lásky sebevraždu. Žánrová neukotvenost oscilující mezi esejem a beletrií charakterizuje útlý svazek textů Zdeňka Urbánka nazvaný *Úžeh tmou* s podtitulem *Sny*, studie a příběhy

(1940), v nichž vypravěč, či spíše lyrický subjekt střídá líčení vlastních snových prožitků a pocitů s nadčasovými příběhy o lásce a smrti v touze pochopit svoji vlastní, nejistou a rozkolísanou existenci v tomto světě. Jazyková zaumnost, dlouhé, filozofující pasáže, nejasný příběh, v němž se pohrává s tématy

„Ach, hleďte, zpozoroval jste něco na konci mé řeči? Již toužím, slyšíte, již toužím po slově, které by postihlo můj stav! A toužím-li, věřím, že takové slovo je! Rozumějte mi: zdá se mi, že určím-li slovem mlhovinu svých dosavadních pocitů, stane se mlhovinou tvořivou, z níž čas a růst uhněte skutečnost novou, snad tíseň novou, ale v tom mi bude alespoň zachován pocit života proudícího, nebahnitého, vrhajícího se vždy znovu proti smrti vstříc přicházející.“

Zdeňk Urbánek: *Úžeh tmou*, 1940, s. 54

lásky, smrti, vášně, hnusu, hříchu a zoufalství, charakterizuje Urbánkovo další dílo, román *Příběh bledého Dominika* (1941). Milostná euforie i zrada, řešení viny současnosti i dávné rodinné historie a nakonec dýka vražená do srdce je přítomna v *Blížencích života* (1940) Bohuslava Březovského.

Nové závěry při hledání sama sebe i smyslu života přináší rozsáhlý román Bohuslava Březovského *Člověk Bernard*, vydaný těsně po válce v roce 1945. Osudy Bernarda Paryse, citlivého a nevyrovnaného mladíka, tu jsou osudově spojeny s jeho šlechtickými i selskými předky a během životního zrání jsou formovány setkáním s různými lidskými typy: od prostého venkovského fa-

ráře po mondénní francouzskou milenkou-morfinistku, se kterou hrdina poznává Grenoble, Paříž a „evropskou nemoc“, již charakterizuje útek od politických dogmat a touha po duševní obrodě člověka. Východiskem z různých citových a etických krizí tu pro hrdinu není návrat ze zkažené Francie do rodné země a touha po domovu jako v jiných prózách této doby, nýbrž obětává pomoc v misijní

nemocnici v tropické Africe. Zásadní prozření pak pro hrdinu znamená poznání nutnosti lidské sounáležitosti: „Nemůžeš žít pro sebe a ze sebe. Musíš k lidem, protože je potřebuješ, protože bys bez nich zahynul“ (Březovský 1945: 315). Ačkoliv Březovský tento apel ještě zasazuje do křesťanských souřadnic, téma kolektivity a všelidského bratrství – v kontrastu s východisky existencialistů – již naznačuje leccos z poválečného směřování společnosti.

Dobové hodnocení těchto děl bylo rozporuplné: ačkoliv Kamil Bednář na záložce Březovského *Bliženců života* například tvrdil, že jde o přesvědčivé ztvárnění života „palčivého“, ale živého a prožívaného, jenž ukazuje na „bolestně vzlykající srdce dnešního mládí“, Václav Černý – i přes veškeré osobní sympatie a podporu této generace – nazval tvorbu některých z těchto autorů „pseudometaforickým mluvkováním“ a vyčetl jim domýšlivou sebedůvěru, falešný lyrismus, sentimentalitu a „slovní maškarádu“ (Černý 1941: 280). Příznivějšího přijetí (již v poválečné době) se na stránkách *Kritického měsíčníku* dočkal právě *Člověk Bernard*: Jirí Pistorius oceňoval potřebu hlavního hrdiny změnit a „přebudovat“ svůj život, což podle něj „neutralizuje i ethickou jeho negativnost“. Zároveň tak nepřimo odsoudil protektorátní tvorbu Březovského souputníků, jimž bylo hlavním měřítkem ne utrpení druhých, ale „vlastní bolístky“ (Pistorius 1947: 144).

Nejvýraznějším a nejúspěšnějším autorem z tohoto okruhu byl v protektorátním období Miroslav Hanuš. Zatímco jeho první prózy *Na trati je mlha* (1940) a *Pavel a Gertruda* (1941) charakterizuje bolestinství a rozervanost,

S lidmi nejmladší generace, k níž náležejí věkem, povahou i vůlí, mají Březovský i Urbánek společnou hrůzu ze lži a předsudku, společnou potřebu upřímnosti beze studu, společnou žádost vyčistit mezilidské vztahy a převést je na poměry citové a mravní, společné pokušení vykořeňovat se znovu a znovu, opět a opět se obnovovat zázrakem svobody, a společnou víru, že nehlubším lidstvím je lidství bolestné a že mravní hodnoty bolest a láska jsou v podstatě totéž. S uměním nemají pak v obou svých románech společného nic.

Václav Černý, *Kritický měsíčník*,
1941, s. 279

dlouhé pasáže o podobách a smyslu lásky i efektní zvraty a pohrávání si s motivem bolesti a smrti, román *Méněcennost* (1942) je již náročnějším a umělecky i čtenářsky zdařilejším literárním počinem. Méněcennost je tu základním životním pocitem lékaře Arnošta Tejmara, jenž se těžce vypracoval z chudých poměrů a hledá zakotvení v komplikovaných vztazích se ženami: nejprve se starší vdanou „učitelkou lásky“, která mu porodí syna, poté v manželství s čistou a nevinnou dívkou, jež umírá na žal a nepochopení, a nakonec rezignuje ve vztahu s vypočítavou egoistkou. Rozvrat jeho duše násobí otrásající prožitek první světové války, východisko snad nachází až v útěku od většinové společnosti a příchodem do skupiny připomínající náboženskou sektu.

Dobový ohlas si získal také Hanušův román *Bílá cesta mužů* z roku 1943. V něm autor analyzoval působení samoty a tmy na duše dvou polárníků, žijících několik měsíců na polární stanici, z nichž jeden postupem času propadá psychické poruše a stává se vrahem.

K okruhu autorů kolem Kamila Bednáře patřil též Jiří Valja, básník a později autor psychologických románů. V roce 1940 vydal útlý svazek kratičkových glos, úvah a postřehů, alegorií a moralit nazvaných *Vyprávěč aneb 57 povídek pro všechny případy*, nesených humanistickým poselstvím, ale také skeptickým a ironickým vnímáním lidských životů. V roce 1943 mu vyšel román *Rodina komediantů*.

NA POMEZÍ: PSYCHOLOGIZACE RODINNÝCH A SOUSEDSKÝCH VZTAHŮ

Zatímco velká část protektorátní psychologické prózy byla zaměřena převážně na podrobnou analýzu psychiky jedné postavy, její vnitřní pochody, vývoj a přerod, další skupina děl – a mnohem častěji nejen románů, ale i komorních novel a povídkových souborů – se soustředila na rozbor několika postav a jejich milostných a rodinných vztahů. Tato díla obvykle popisovala vztahy mezi mužem a ženou, vývoj jejich citu a vzájemného duševního naladění, jakož i střet pohledů obou postav na tento vztah, upadající nejprve v krizi a poté obvykle vedoucí k mravní katarzi, často s mož-

ností nového začátku; častěji se milostné a rodinné náměty vyskytovaly v konvenčnějších dílech pracujících s oblíbenými schémata, vztahovými problémy a charaktery. Typickým ztvárněním takovýchto příběhů může být novela vyprávějící o vzniku a následném zániku mimomanželského vztahu nazvaná *Lásky odcházejí...* (1943) Františka Kožíka, autora již dříve proslaveného rozsáhlými biografiemi slavných osobností. Manželství hlavního hrdiny po krizi znovu ožívá nejenom s odchodem jeho milenky a s ženiným přehodnocením dřívějších názorů a postojů, ale hlavně s příchodem společného dítěte, jež je zde chápáno jako příslib lepší budoucnosti.

Motiv dítěte jakožto obrazu naděje (již lze jinotajně vnímat i jako naději pro celou společnost) byl opakujícím se prvkem protektorátních próz. Vyřešení zdánlivě nepochopitelné vztahové krize představuje těhotenství titulní postavy těsně poválečné novely *Marie a zahradník* (1945) Vladimíra Neffa, narození zdravého syna nejprve zkomplikuje, ale posléze pomůže zpretrhat vazby muže a jeho zemřelé první ženy v Kličkově próze *Nebožka bdí* (1941). Těhotenství a novou naději pro rodinu ženy bojující s pokusem spáchat sebevraždu a vůbec jako katarzi celého díla použil Václav Řežáč v již zmiňovaném románu *Svědék*, Růžena Heyduková v próze *Osamělé nebe* (1943) a mnozí další.

Optimistická schémata mravního přerodu muže a ženy, spojených slibem věrnosti a posilněným společným dítětem jakožto příslibem do budoucnosti pak vyvažují náročnější práce s komplikovanějším, a ne vždy optimistickým nahlížením vztahových peripetií. K nejživotnějším baladickým prózám, jež rozkrývají manželský a mateřský vztah a trápení chudé horalky, patří *Advent* (1939) Jarmily Glazarové: nevydařené manželství donutí hrdinku k osobnostnímu přerodu a uvědomění si pravých hodnot (kterou je jí zejména láska k synovi) a ústí v rozhodný čin, který uzavírá její dosavadní život a dává naději do budoucna.

Proměnu psychologické prózy lze demonstrovat na příkladu několika prací Jaroslava Havlíčka, které vyšly během protektorátu, avšak byly napsány v různých obdobích. V roce 1941 se na pultech objevil Havlíčkův debut, psaný již na přelomu dvacátých a třicátých let a nazvaný *Neopatrné panny*. Jde o pět příběhů nešťastných životních osudů dívek, které již v dětství ne-

poznaly lásku rodičů, vyrůstaly v nezdravém prostředí pokroucených rodinných vztahů, v raném věku se dostaly na scesti a po několika málo prchavých chvilkách tělesného opojení a radosti končí tragicky (v roli prostitutky, se smrtelnou chorobou, sebevraždou, v manželství s tyranem, ve vězení). Jejich osud je neúprosně určován rodinným prostředím, neláskou bližních, odsuzující falešnou morálkou okolí, probíhající (první světovou) válkou, ale i nerovným postavením ženy ve společnosti i manželství. Havlíčkovy psaní je tu formováno naturalistickým dědictvím, které staví do popředí rodovou a sociální předurčenost postav, z níž není úniku, pouze se tu pomalu naplňuje jejich tragický osud. Ve třicátých letech publikuje několik ponurých psychologicko-analytických prací, jež mu získávají uznání kritiky (*Vyprahlé touhy*, *Neviditelný*), v roce 1939 mu vychází román *Ta třetí* (napsaný v roce 1936), v němž je introspekce a psychologická analýza soustředěna k postavě konvenčního, pohodlného muže středních let, jenž se rozhoduje mezi dvěma ženami: k jedné ho poutá erotická přitažlivost, k druhé, starší a rozvážnější, pak souznění duší a představa klidného a pohodlného života v kruhu širší rodiny; ironie osudu ho však nakonec dovádí k sebevraždě.

K vrcholům Havlíčkovy tvorby však patří romány, které spolu s psychologickým profilem postavy a popisem jejího osobnostního vývoje zachycují také prostor, v němž se postavy pohybují a jenž je utváří, stejně jako vztahy s dalšími obyvateli těchto míst (tj. malých měst) a jejich sociálními rozpory a zkostnatělými konvencemi: *Helimadoe* (1940) a *Petrolejové lampy* (1944).

Název *Petrolejové lampy* (1944) užil Havlíček pro svou práci vydanou již v třicátých letech pod titulem *Vyprahlé touhy*, který mu v té době z komerčních důvodů vnutilo nakladatelství. Přepracovaná, zkrácená a jinde zase rozšířená próza se soustředí na mládí a zraní Štěpky Kiliánové, bohaté, leč nevzhledné a nekonvenční dcery místního stavitele, již nezbyvá než naplnit svou touhu po rodině svatbou se svým bratrancem, vysloužilým vojákem. Dlouho však netuší, že Pavel je pohlavní chorobou určen k pomalému zešílení a smrti. Dříve lehkomyšlná a sebevědomá dívka se mění v obětavou ženu, napínající své touhy do rodinného hospodářství a starosti o matku a manžela-syfilitika. Příznačné je, že protektorátní přepracování románu přineslo i nový závěr, v němž se Štěpce nabízí možnost splnit si své touhy novým sňatkem.

„Pobočný“ příběh jedné z postav *Petrolejových lamp* pak Havlíček vydal v roce 1942 jako novelu nazvanou *Synáček*: příběh zprvu lehkomyšlného mladíka, který se stará o zábavu a vzruch celého města, se láme v baladický příběh o nešťastné lásce. Manželství z rozumu s křehkou dcerou hrdinova přítele je určováno hlubokou láskou a oddaností i nerovným bojem s její nemocí (souchotinami), jehož vyústění nemůže být jiné než tragické. Pro hlavní postavu, kdysi výsměšně přezdívanou Synáček, však zároveň znamená hluboký lidský přerod a uvědomění si skutečných životních hodnot.

Román *Helimadoe* (1940) je příběhem dospívajícího chlapce Emila, který na své dávné prožitky v malém podhorském městě vzpomíná z pozice zralého muže. Jeho svět tehdy silně ovlivnila postava podivínského lékaře Hanzelína a jeho netradičního rodinného uspořádání: lékařových pět dcer je tu zapojeno do koloběhu povinností okolo domácnosti a lékařské praxe, střídajících se s železnou pravidelností podle Hanzelínova rozpisu složeného z počátečních slabik jejich jmen (jejichž zkratky tvoří název celého románu). Emil se tak jejich prostřednictvím setkává s různým typem žen, poznává jejich nenaplněné tužby, mladickou vzdorovitost i rezignované staropanenství. Jediná, která nachází odvahu se předem danému osudu vzepřít, je mladá, vášnivá Dora, do níž je mladík zamilován a které nakonec pomáhá k útěku s potulným kouzelníkem. Prudká citovost dospívání je tu konfrontována s lyrickou nostalgií dospělého nadhledu a dojetím nad uplývající časem tak, jak ho představuje vypravěčova reflexe formovaná životním zráním a zkušenostmi. Součástí jeho vyprávění je ovšem i setkání s realitou bídých podmínek života v podhorských vesnicích jakož i pokrytecké morálky maloměsta před první světovou válkou.

V roce 1944 vyšel posmrtný výbor (Havlíček zemřel roku 1943) z jeho dosud knižně nepublikovaných povídek nazvaný *Zánik městečka Olšiny*, v němž se objevují i Havlíčkem dosud příliš nerozvíjené fantaskní a snové motivy.

Proměny milostných, manželských a rodičovských vztahů jsou ústředním tématem již zmíněného románu Jiřího Valji *Rodina komediantů* (1943). Několik spíše novelisticky pojatých kapitol rozkrývá vztahy uvnitř rodiny Pacholíků: otce obchodníka žijícího v nenaplněném vztahu s nespokojenou a zklamanou manželkou, která marně hledá romantický cit u švagra

básníka, podobně jako ho kdysi hledala u druhého z manželových bratrů, knihkupce. Jeho dospělé děti různými cestami poznávají lásku, která se jim nabízí v podobě idealizovaného platonického citu, možnosti lesbického vztahu, tělesných radostí bez trvalejších závazků či ve vidině praktického sňatku s vhodným protějškem z dobré rodiny. Příznačné je, že závěrečné optimistické vyústění díla představuje nový vztah dosud neukotveného nejmladšího syna, který pozná svobodnou matku a bez předsudků přilne k ní i jejímu dítěti. Pro Valju jakožto příslušníka nejmladší spisovatelské generace a zároveň básníka z okruhu Kamila Bednáře je typický také patos, s nímž hrdina odmítá konvenční pokrytecké vztahy, a vášně pro plně prožívaný život.

Rodinná traumata zachycují také prózy zabývající se problematikou dětské duše v mikrosvětě rodinných vztahů a traumat, které příznačně pocházejí z pera ženských spisovatelek: uznání kritiky sklidila Marie Holleřová a její neidylické, bolestné líčení vztahů mezi matkou a dcerou v próze *Studené ráno* (1943). Sobeckost a pohodlí rodičů, přísné výchovné metody a neporozumění dětské duši, pramenící ze zatuhlé morálky a konvencí konce 19. století, tu vedou nejen k lhostejnosti nad smrtí matky a chladným vztahům mezi sourozenci, ale i k zamyšlení nad marnou snahou utéci z tohoto „dědictví“ při výchově vlastních dětí.

Dílem vybočujícím z běžné protektorátní produkce byla také *Třináctá komnata* (1944) Vladimíra Neffa, román, který jeho autorovi po předchozích nejednoznačně přijímaných psychologických analýzách (*Bůh zbytečnosti*, 1939; *Před pultem a za pultem*, 1940) zajistil přední místo mezi dobovými prozaiky. Hlavní postavou románu je třináctiletá Blanka, která se po přestěhování na pražskou Kampu spřátelí se sousedem, advokátovým synem Kostou, s nímž spřádá romantické dětské představy o tajemných předmětech, vztazích a událostech svázaných s jejich starobylými domy a rodinami. Počáteční lyrickoromantická nálada díla se láme ve chvíli, kdy v Blančině rodině dochází k vraždě otce, z níž je obviněna její matka. Z psychologizujícího idylického maloměstského románu se obratem stává román detektivní, postupně se vyjasňuje tajemství podivného manželství Blančiných rodičů, zatímco Blanka upadá do těžké duševní krize. Relativizují se otázky viny, trestu a zodpovědnosti, zdánlivě jasné charakteristiky

postav se ve světle nových událostí a zjištění proměňují, po dramatickém vyšetřování však vše nakonec dojde k happy endu a osobnostní proměně a dozrání jak Blanky, tak její matky. Kromě propracované psychologie obou dětí, tajemně snové atmosféře starého domu a netradiční zápletky je výrazným rysem díla právě působivě zpodobený genius loci dobové (tj. předrepublické) Kamy, tehdy ještě svérázné vesnice v srdci velkoměsta.

Ani vlídné rodinné prostředí nedokáže zabránit citovým zmatkům, v nichž se ocitá dospívající hrdinka komorní novely Marie Pujmanové *Předtucha* (1942). Strach o rodiče je tu však spolehlivým kompasem ve světě rodičích se prvních lásek a nejistot: tváří v tvář možnosti smrti rodičů hrdinka ustupuje možnosti otevřít se vztahům, na něž ještě není připravená.

Překvapivým objevem byla Olga Barényiová (vl. jm. Aloisie Voznicová), autorka českého původu, která však během protektorátu přijala říšské občanství (po válce emigrovala a vystupovala již jen jako německá spisovatelka). V roce 1941 publikovala svůj první román *Janka*, vymykající se konvenční románové tvorbě pro ženy nezvyklým vyprávěním vedeným v krátkých úsečných větách s množstvím přímé a polopřímé

řeči, v níž kontrastuje dětské vyjadřování a vnímání světa s okolní krutou realitou. Rodinu v pravém slova smyslu tu nahrazují postavy z kláštera, kam je osiřelá Janka dána na vychování: jeptišky a ostatní chovanky, které dětsky naivní a nic nechápající Jance zprvu přinášejí jen nepochopení a bolest. Hlavní hrdinka však postupem času otupí a nemilosrdný řád a kruté chování bližních v klášteře stejně jako „velkou historii“ vnějšího světa, který do tohoto specifického prostředí vstupuje v podobě první světové války, vnímá s rezignovanou lhostejností. Otevřeně, nepateticky, až s jistou ironií a cynismem demaskuje faleš dobové církve a jejího „milosrdenství“. V závěru románu pak registruje proměnu kláštera v lazaret během války,

„Tlustý odkašle a říká nahlas: „Pomni, člověče, že prach jsi a v prach se obrátíš!“ A nabere maličkou lopatkou hlínu a bum! nasype ji do té velké díry.

„Au!“ vykřikne Janička.

„Ticho, Janičko!“ šeptá slečna.

„Ne!“ křičí Janička. „Ne! Co to dělá?“

Bum! Druhá lopatka hlíny.

„Co to děláš? Co to děláš? Vždyť ty házíš na maminku hlínu! Pusť mě, slečno!“

„Ticho, Janičko!“

Bum, třetí lopatka.

„Matinko! Matinko! Co ti to dělá? Přestaneš!

Hned přestaň! To není žádná hra!“

Co to to dítě dělá? Měli by je odvést.

Olga Barényiová: *Janka*, 1941, s. 8

stejně jako následnou smrt většiny chovanek na španělskou chřipku a rozpad všech dosavadních jistot. Konec války a rozpad monarchie tu hrdinům nepřináší radost ani smutek, jen prázdno a nejistotu.

Barényiová hojně publikovala po celou dobu protektorátu. Bezprostředně po Jance vyšly jako velmi volná pokračování romány *Rybí náměstí* (1942), *Předehra* (1942) a *Sedmé dveře* (1943). Postava, která se v prvním díle jmenovala Janka, se v dalších dílech tetralogie objevuje jako Ivanka, Aranka a Jolána a stále se pohybuje v neveselém prostředí chudého předměstí. Stejně jako další chudé dívky z jejího okolí se snaží dosáhnout svého snu, což se jí podaří a stává se tanečnicí, byť ani tento úspěch není věčný. Sen v kontrastu s krutou realitou, ztráta iluzí, všudypřítomná smrt a zkáza všeho drahého a milovaného, zklamání, nejistota a samota jsou nedílnou součástí nejen zmiňované tetralogie, ale prostupují i dalšími autorčinými díly (*Hra pro Daniela*, 1944; *Román*, 1945, ad.).

Po skončení druhé světové války se obraz psychologické prózy opět proměňuje: někteří autoři umírají (Jaroslav Havlíček, B. Klička), Olga Barényiová je odsunuta do Německa, K. J. Beneš či Bernard Horst nepřekračují své dosavadní poetiky. Nosný je stále etický princip. Miroslav Hanuš se po válce dostává k sociálně-utopickým podobenstvím (Janoušek 2007), jiní přestávají publikovat. Největší úspěchy pak ve čtyřicátých a padesátých letech sklízeli ti autoři, kteří se svým levicovým smýšlením dostali na komunistické pozice a místo psychologických sond publikovali mnohem jednodušší díla poplatná socialistickému realismu: Václav Řezáč a Jan Drda.

Mgr. Alena Šidáková Fialová, Ph.D.

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

Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1

fialova@ucl.cas.cz

Studie vznikla v rámci projektu Literatura za Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945) GAČR 18-14478S a s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné instituce 68378068. Při práci na publikaci byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie <<http://clb.ucl.cas.cz>>.

LITERATURA

BRABEC, Jiří

1995 „Česká literatura v letech 1939–1945“; in kol. autorů, *Dějiny české literatury IV.* (Praha: Victoria publishing, a. s.)

BŘEZOVSKÝ, Bohuslav

1940 *Blíženci života* (Praha: Družstevní práce)

1945 *Člověk Bernard* (Praha: Václav Petr)

Černý, Václav

1941 „Bohuslav Březovský: Blíženci života, Družstevní práce 1940; Zdeněk Urbánek: Příběh bledého Dominika, Novina 1941; Miroslav Hanuš: Pavel a Gertruda, V. Petr 1941“; *Kritický měsíčník* 4, č. 7–8, s. 279–283

ČERVINKA, Jaroslav

1941 *O nejmladší generaci básnické* (Praha: Vyšehrad)

DRDA, Jan

1941 *Živá voda* (Brno: Lidové noviny)

DVOŘÁK, Jan – MLSOVÁ, Nella

1994 *Hlavní téma: psychologická próza: sborník příspěvků z Laboratoře psychologické prózy, konané v Hradci Králové 21.–22. září 1993* (Hradec Králové: Gaudeamus)

FIALOVÁ, Alena

2019 „Proto se musíme připnout k zemi a milovat ji. Stručný nástin protektorátní prózy“; *Acta Musei Nationalis Pragae. Historia litterarum* 64, č. 3, s. 82–89

HOLÝ, Jiří

1998 „Okupace a druhá světová válka“; in Lehár – Stich – Janáčková – Holý, *Česká literatura od počátků k dnešku* (Praha: NLN), s. 675–715

JANOUSEK, Jaroslav

1940 „Z nové české románové tvorby“; *Aktivisté* 3, č. 6–7, s. 3, 7

JANOUSEK, Pavel

2011 *Dějiny české literatury 1945–1948* (Praha: Academia)

KLÍČKA, Benjamin

1942 *Na březích Vltavy* (Praha: Melantrich)

LINHART, Jan

1946 „Bernard Horst. Kroky osudu“; *Kritický měsíčník* 7, č. 7, s. 162

LNZ (ZVĚŘINA, Ladislav Narcis)

1940 „Václav Řezáč: Černé světlo“; *Čtete* 3, č. 17, s. 246

MLSOVÁ, Nella

2005 *Člověk na rozhraní. Příspěvek k interpretaci prozaického díla Jaroslava Havlíčka* (Hradec Králové: Gaudeamus)

PAPOUŠEK, Vladimír

2014 *Věž a království. Olga Barényiová* (Praha: Akropolis)

Pistorius, Jiří

1947 „Bohuslav Březovský: Člověk Bernard“; *Kritický měsíčník* 8, č. 5-6, s. 142-144

RUMLER, Josef

1973 *Epik Jaroslav Havlíček* (Praha: Československý spisovatel)

ŠUP, Josef

1940 „Václav Řezáč: Černé světlo“; *Kritický měsíčník* 3, č. 7, s. 328-330

PŘÍPAD NEJVĚTŠÍHO Z PIEROTŮ FRANTIŠKA KOŽÍKA

MARTIN LUKÁŠ

THE CASE OF NEJVĚTŠÍ Z PIEROTŮ BY FRANTIŠEK KOŽÍK

The paper is a case study on popular Czech biographical novel *Největší z Pierotů* by František Kožík published in 1939. After a concise context overview and a brief characterization of the novel, the study focuses on how the novel was received by the critics and what promotional strategy its publisher adopted, showing what was and what was not considered literary value in the Protectorate of Bohemia and Moravia.

Keywords: *Největší z Pierotů*, Jean Gaspard Deburau, František Kožík, Czech biographical novel, polemic

GENEZE ROMÁNU

Když na konci roku 1939 slavil třicetiletý František Kožík úspěch s románem *Největší z Pierotů*, byl u nás životopisný román, varianta románu historického, považován kritikou většinou za módní, umělecky pokleslý žánr, k němuž se autoři uchylují z „nedostatku jejich vlastních životních poznatků[,] resp. z nedostatku schopnosti těžít intenzivně z vlastního vidění světa“ (Polák 1941: 15). V napsání životopisného románu byl nezřídka spatřován postranní úmysl. Autorům byla vytýkána skandalizace portrétované osobnosti, vyvolaná líčením (smyšlených) okolností jejího milostného či intimního života, nebo ideologická tendence tlumočená jejím dílem či životní praxí. Co vadilo kritikům především, byla nepůvodnost námětů, zkreslování historických reálií a riziko nevhodného, nepřikladného působení na čtenáře. Co naopak přitahovalo čtenáře, bylo vědomí, že příběh, který čtou, se opravdu stal, resp. stát mohl, třebaže je plodem autorovy fabulace. Jaroslav Nečas dokonce čtenářům podsouval, že je škodolibá účast na životě slavných těš: „Průměrný, řekněme raději podprůměrný člověk,

nalézá tu vítané ospravedlnění své pozemské malosti a mravní nemohoucnosti, svých občanských a lidských nectností. Čte tato díla, poněvadž utěšují jeho neklidné svědomí.“ (1940–1941: 520)

Česká literární kritika se vůči životopisným románům stavěla nedůvěřivě už od roku 1934, kdy u nás vyšla první původní díla tohoto žánru, román *Hlavou proti zdi* Vladimíra Drnáka a *Mikuláš Dačický z Heslova* Jaroslava Humbergera. Na počátku čtyřicátých let se objevila tvrzení, že žánr biografické prózy se u nás přežil a je na ústupu (Černý 1939; Polák 1940), že mu holdují druhořadí autoři, kteří jej neumí povznést na vyšší uměleckou úroveň (Polák 1941). Konzervativně založená kritika kladla na žánr morální nároky a chtěla, aby románové životopisy zušlechťovaly a vychovávaly. Upřednostňovala proto vědecké monografie nepřikrášlující životní peripetie a dbající na ověřitelná fakta. Kritikové sledující vývoj moderního románu zase žánr odsuzovali pro nedostatečné umělecké kvality a vykazovali jej do oblasti zábavné četby, kde se barvotisková, sentimentální stylizace životopisu slavných dobře uplatnila. Žádná z obvyklých výtek popularitu životopisných románů neoslabila, čtenářsky atraktivní zůstaly po celou dobu protektorátu a těšily se štědré nakladatelské podpoře.

Na myšlenku napsat životopis francouzského mima českého původu Jeana Gasparda Deburaua (Jana Kašpara „Dvořáka“) připadl František Kožík za studii v Brně, kde se s námětem náhodně seznámil prostřednictvím expresionistické hry Melchiora Vischera *Deburau* (Kožík 1939c: 104; Rutte 1939b: 215).⁽¹⁾ Dva roky se obíral přípravami, studoval dostupné prameny a vykonal dvě cesty do Paříže, Debureauova působiště. Z druhé návštěvy francouzské metropole se vrátil předčasně po vyhlášení všeobecné mobilizace 23. září 1938. Román začal psát po mnichovské dohodě a během dvou (uvádí také tři) měsíců jej dokončil. Od počátku román psal se záměrem přihlásit jej do anonymní české románové soutěže, vypsané v červenci 1938 Evropským

1 Jiří Sedlák přišel s domněnkou, že k zpracování námětu mohl Kožíka nepřímo podnítit Jiří Mahen. Sedlák cituje z dopisu Mahenovy manželky Karly: „Co se F. Kožíka týká, vím jen, že Mahen velmi chtěl psát a prostudoval si celý životopis Čecha – slavného pařížského pierota [...] a sám na to neměl čas, vím, že nabádal v novinách spisovatele, aby se toho ujali a knihu o něm napsali[,] a Kožík se toho opravdu ujal a ta kniha ho proslavila. Mahen z toho měl radost.“ (Sedlák 1998: 4)

literárním klubem ve spolupráci s nakladatelstvím Fr. Borového v rámci Světové románové soutěže; termín odevzdání rukopisů byl prodloužen do konce ledna 1939. V poválečných komentářích Kožík souvislosti mezi románem, jeho napsáním a dobovou situací opakovaně zdůrazňoval. Měly to být právě mnichovské události, co posílilo jeho záměr napsat „knihu o komediantovi, který hrál dělníkům, nádenicím a dětem z předměstského bulváru, o komediantovi, jehož Musou byl lid“ (Kožík 1954: 444); „Cítil jsem tenkrát skoro jako povinnost vypravovat českým čtenářům o slavném francouzském herci, který byl původem Čech“ (Kožík 1961: 108).

Výsledky románové soutěže byly vyhlášeny 3. září 1939. Porota ve složení Josef Hora, Jan Mukařovský a Albert Pražák udělila Kožíkovi za rukopis *Největšího z Pierotů* první cenu.⁽²⁾ Román vyšel ve dvou svazcích v říjnu a listopadu 1939 za doprovodu reklamní kampaně Evropského literárního klubu coby jeho vydavatele. O nebyvalém čtenářském úspěchu *Největšího z Pierotů* svědčilo, že se jej za pět měsíců prodalo 40 000 výtisků. Jen do konce roku 1939 vyšel román v sedmi vydáních (od druhého vydání vycházel v jediném svazku u Fr. Borového) a respondenti dvanáctého ročníku ankety *Lidových novin* (1939) jej označili za nejzajímavější knihu roku. V roce 1940 vyšel román ještě třikrát, prvním poválečným vydáním bylo vydání jedenácté z roku 1948.

ROMÁN

Románový příběh zakladatele moderní pantomimy je vyprávěn chronologicky od dětství stráveného na Kolínsku, přes obtížné herecké začátky v Paříži a slavnou éru Théâtre des Funambules, kde Deburau ztělesnil melancholickou postavu pierota, až po osamělou smrt zapomenutého umělce. Okolnosti mimova života Kožík vylíčil částečně v souladu s historickými prameny, částečně podle své básnické licence. Převzal přitom, a spolu s ním i většina

2 Druhou cenu obdržel Zdeněk Němeček za román *Ďábel mluví španělsky*, jehož děj se odehrává za španělské občanské války; třetí cenu Miloslav Fábera za dobrodružný román *Neklidná hranice* líčící osud skupiny Čechů bojujících v závěru první světové války na mongolsko-sibiřské hranici. Porota mimo jiné upozornila na romány *Dřevěná lžice* Jiřího Weila a *Odkaz* Milady Součkové.

recenzentů, historické omyly plynoucí z nedostatečné dobové znalosti Deburaova osudu.³⁾ V interpretaci mimovy životní cesty proměnil Kožík kauzalitu i smysl událostí a položil důraz na dramatické situace a smyšlená setkání s historickými postavami (např. Napoleon Bonaparte, Victor Hugo či Aloysius Bertrand). Docílil tak melodramatického účinku a posílil tragické tóny románového příběhu. Postavu Deburaua vykreslil jako politováníhodného chudáka, který celoživotně snáší křivdy osudu i druhých a jen těžce se probíjí z chudoby k zasloužené slávě. Zároveň poněkud ahistoricky schematizoval dobový společenský zápas lidových vrstev proti buržoazii, šlechtě a králi, čímž takřka mytizoval chudobu svých postav a neproblematicky spojil bídu s ušlechtilostí a citem pro spravedlnost. Nepřítliš ústrojně tak spojil snahu o plastické vylíčení dějinných událostí a společensko-politické atmosféry Paříže počátku devatenáctého století se záměrem osvětlit inspirace a motivace Deburaovy umělecké tvorby.

Opakovaně je v románu zdůrazňován Deburaův český původ, jemuž mim v Kožíkově podání vděčí za pevnou vůli, tvrdohlavost a hrdost, se kterou nese svůj úděl. Obdobně autor vyzdvihl mimovo sociální citění a bezmeznou lásku k lidem, zejména těm poníženým. Ve svém soucitu s druhými Deburau nezakolísá, ani když jej opakovaně zradí manželka i milenka (Dumasova dáma s kaméliemi)⁴⁾, ani když musí podstoupit soudní proces, při kterém je obžalován z neúmyslného zabití člověka a který předčasně ukončí jeho kariéru i život. Jakkoli byla Kožíkova volba umělce českého původu záměrná, představuje mimovo vlastenectví v románu spíše romantickou rekvizitu. Deburau má o svém češtví zkreslené, idealizované představy, jeho přitakání všemu českému působí i v rámci dobových možností a projevů sounáležitosti s národem plakátově a nepřesvědčivě. Srovnej následující úryvky z kapitoly „Janinova kniha“:

3 Po válce bylo například zjištěno, že Deburau byl Francouzem po otci, nikoli po matce, tedy že jeho počestlé jméno Dvořák je fiktivní literární tradice.

4 Deburau vzplane krátkým, zpočátku opětovaným, později zrazeným milostným citem k Marii Duplessisové, pařížské kurtizáně, která se stala předobrazem titulní postavy Dumasova autobiografického románu *Dáma s kaméliemi* (1848). Od jedenáctého vydání románu (1948) Kožík tento historicky nepřekážkový motiv vypustil.

„Můj národ je zbožný. Vzpomínám si na kostely. Má se proč modlit. A nepláče-li s ostatními, tedy jenom proto, že už sám všechny slzy vyplakal. [...] Pro ztracenou svobodu, pro ztracenou víru. Všichni Češi, s nimiž jsem se setkal, to říkali. [...] Můj národ nemá nic společného s cikány. A netáhne žádnou káru s místa na místo. Jsou to rolníci. Můj národ [...] je asi jako Poláci. Žádá svobodu. Není svoboden. Je v Rakousku. Ale lidé tam mluví česky, ne německy! Jsou Slované!“ (Kožík 1939b: 207)

Největšího z Pierotů, ale i ostatní své knihy publikované v letech protektorátu, Kožík pro pozdější vydání přepisoval, především se snažil potlačit sentimentální tón vyprávění a uvést na pravou míru historické nepřesnosti s ohledem na postup bádání o Debureauově životě. V komentářích k přepracovaným vydáním i v pozdějších *Vzpomínkách* (1995: 50, 75–76) tvrdil, že románem zamýšlel vyjádřit své osobní rozčarování z pomnichovské doby a následné okupace. Ani cenzurní zásahy, ostatně nepřiliš rozsáhlé, ani vlastní obsah knihy, ba ani vnější okolnosti jejího vzniku – Kožík s oblibou obesílal literární soutěže – jeho výroky příliš nepotvrzují. Pro první poválečné, jedenácté vydání (1948) Kožík román upravil stylisticky i z hlediska historické fakticity, následující vydání (1954) „přepsal úplně“ (Kožík 1955: 84). Jak sám vysvětlil, některá zjištění historiků jeho původní fabulaci potvrdila, jiná ji vyvrátila.⁵ Pro třinácté vydání Kožík ještě jednou zvažoval, že text románu přizpůsobí novým zjištěním, nakonec ale vydání z roku 1954 zůstalo vydáním poslední ruky (pro srovnání jednotlivých verzí románu viz Hrabák 1984: 47–56).

Vydání první bylo opatřeno doslovem Miroslava Rutteho, který román zasadil do řady českých ohlasů (před Kožíkem o Debureauovi psali Josef Kajetán

5 Kožík ve svém článku (1955) jmenuje knihu Tristana Rémyho *Jean Gaspard Debureau* (1954), která vyšla roku 1960 česky pod titulem *Jan Kašpar Debureau*. Předmluvu ke knize napsal herec a mim Jean Louis Barrault, který Debureaua ztvárnil ve filmu *Les Enfants du Paradis* (Děti ráje; 1945). Rémyho zjištění opřená o dobové prameny Kožík konfrontuje se svými někdejšími poznatky, které do románu promítl. Přípouští například, jak bylo výše zmíněno, že Debureau měl ve skutečnosti francouzského otce a českou matku. Naproti tomu jindy „daly nové prameny až ku podivu přesně za pravdu tehdejší autorově myšlence; dal jsem na př. Kašparově matce odejít z domova po otcově smrti – a notářský dopis, který jsem dostal z Paříže, obsahuje přesně týž záznam“ (Kožík 1955: 84; zde viz také několik dalších dokladů „správnosti“ Kožíkovy fabulace).

Tyl, Jan Neruda nebo Egon Erwin Kisch) a doplnil mimův životopis dalšími podrobnostmi. Rutte zopakoval Kožíkovo ahistorické románové přirovnání Deburaua k Charliemu Chaplinovi či Haroldu Lloydovi a mezi dědice jeho umění připojil Vlastu Buriana. V parafrázích děje se Rutte přidržel portrétu mima, jak jej zobrazil Kožík, třebaže upozornil na několik významnějších odchýlení románu od historické pravdy. S odvoláním na Goethův životopisný koncept „pravdy a básně“ uzavřel posouzení knihy smířlivě ve prospěch „básně“ s výmluvným konstatováním, že *Největší z Pierotů* „není jen dobásněn, ale i přebásněn a vybásněn“ (Rutte 1939a: 316). V kontextu dobové kritiky lze Rutteho doslov počítat mezi vstřícná hodnocení Kožíkova románu.⁶⁾

REKLAMNÍ KAMPAŇ

Evropský literární klub vítěze soutěže i jeho román náležitě a soustavně propagoval ve svém měsíčníku *ELK*. *Největší z Pierotů* byl opakovaně ohlašován a jeho vydání nakladatel rozdělil do dvou svazků, což respektovalo autorovo členění románu na dva díly. Z hlediska vyprávění umocňovalo toto rozdělení napětí příběhu, z hlediska nakladatelské strategie zavazovalo čtenáře k odběru druhého svazku a probouzelo jejich zvědavost stran toho, jak bude Deburauův osud završen. O popsanych účincích svědčí uveřejněné úryvky z nadšených dopisů čtenářů, doplněné několika kladnými kritickými ohlasy z tisku (srov. [nepodepsáno] 1939f: 15).

Postupně byla v *ELKu* otištěna celá řada textů, jejichž autorem či tématem byl František Kožík. Objevily se jeho básně, zprávy o tom, na čem pracuje a co chystá k vydání, či informace o připravovaných nebo už realizovaných překladech *Pierota*, které byly součástí podmínek románové soutěže. Mimochodem, jak vyšlo najevo až po válce, v autorském medailonu newyorského vydání z roku 1940 situoval nakladatel (Farrar & Rinehart) Kožíka na frontu po bok spojeneckých jednotek ve Francii s tvrzením, že autor neměl možnost svůj román v rodném jazyce vydat (Demetz 2010: 148).

6 V polemice s Václavem Černým (viz dále) vznáší Kožík poněkud překvapivě proti některým Rutteho tvrzením obsaženým v doslovu námitky, lze tedy předpokládat, že nad jeho podobou a zařazením do knihy neměl kontrolu.

Obdivným medailonem představil Kožíka v *ELKu* jeho blízký spolupracovník a přítel Bohumír Polách, autora vylíčil jako příkladnou renesanční osobnost a „fanatik[a] práce“ (Polách 1939: 1). Medailon byl otištěn na prvních dvou stranách říjnového čísla *ELKu* paralelně s „Úvodníkem neliterárním“, jehož pisatel vybízí čtenáře, aby zachovali přízeň měsíčníku i vydavatelství. Podrobně líčí, co obnáší výroba knihy, a vyjadřuje obavy, zda bude moci *ELK* dosavadní úroveň a frekvenci vydávání knih udržet. Morálně založená výzva ke čtenáři „v dobách nejtěžších, kdy je třeba vzájemné solidarity a semknutí všech duchovních i fysických sil“ ([nepodepsáno] 1939b: 2), je zde nepokrytě využita k zajištění ekonomického chodu vydavatelství.

K vlastní koncepci Deburauova životopisu se Kožík vyjádřil v rozhovoru otištěném v listopadovém čísle *ELKu*, k jeho osobě i románu ale směřovaly také články o jiných autorech. Když bylo například ohlášeno vydání knihy esejí *Mohyly s vavřínem* (1939) Miroslava Rutteho, psal o něm *ELK* zejména jako o autorovi doslovu k *Největšímu z Pierotů*. Obdobně byla do explicitní souvislosti s Kožíkovým románem uváděna rozhlasová hra *Císař a paňáca* (1939) Miloše Hlávky, který rovněž, byť odlišně, deburauovský námět zpracoval. Jednotlivé texty, svou povahou reklamní, byly často doprovázeny fotografiemi Kožíka či kresbami pierota. K zmiňovanému Poláchovu medailonu byla například připojena rytina „Kolína nad Labem“ z doby, kdy se tam Deburau narodil.

Ekonomicky orientovaná reklamní kampaň *ELKu* byla jako „autoritativní matení pojmů“ interpretována už dobovou kritikou, jmenovitě Karlem Polákem, který tvůrce i vydavatele životopisných románů – za příklad mu posloužil právě Kožíkův *Pierot* – obvinil z vytváření falešných kulturních hodnot:

„[T]y první světové ceny a ten reklamní hluk, s kterým se jich potom využije k propagaci naší slovesné kultury, jsou ovšem jakousi legitimací jak pro autory a jejich nakladatele, tak pro čtenářské snoby a naivní důvěřivce, kteří se dávají takovými pokyny vést z nedostatku vlastního vyhraněného vkusu i příslušného vzdělání. Zdá se, že tu propadli i ti nejodpovědnější těžkému kulturnímu sebeklamu v době, která si žádá opravdu neobyčejné odpovědnosti osobní i hromadné.“ (Polák 1941: 29)

KRITICKÝ OHLAS

Vydání *Největšího z Pierotů* doprovázela zprvu řada vstřícných článků a recenzí, které román přivítaly jako dílo talentovaného autora. Autorovi naklonění recenzenti velkoryse přehlédli kolportážní styl, psychologickou mělkost postav či efektní, ve své povaze divadelní prostředky vyprávění a ocenili téma a Kožíkův vypravěčský elán. Eduard Bass (1939: 3) pochválil spisovatelské řemeslo, František Götz (1939: 6) vyzdvihl fabulační obratnost a dramatické tempo vyprávění. Opakovaně byl zdůrazňován český původ hrdiny, třebaže o této souvislosti se nikdo v prvním roce protektorátu zvláště nerozepisoval. Pouze J. Baley akcentoval českost Deburaua-Dvořáka i Kožíkovo češství a nezdráhal se psát o českých rysech, „české snivosti a zazáření“, ba dokonce o naší „rase“. Připomněl i tradici českého románu, „české školy“, do které Kožíka zařadil jako následovníka Fráni Šrámka, Jaroslava Durycha, Ivana Olbrachta a Karla Čapka (Baley 1939: 161 a 162). Za Čapkova nástupce označil Kožíka také Petr Bezruč (Vašek 1939: 9), přítel jeho otce. Učinil tak v obdivném dopise „autorovi Největšího z Pierotů“, jehož část byla otištěna v *Lidových novinách*.

Kdo román chválil, nechal se obvykle unést jeho námětem a soucitem s hrdinou. Ale už Rutte v doslovu k románu uvedl, že Kožík Deburauovo ubožáctví zvýraznil, jeho úspěchy potlačil a soudní proces posunul až na závěr mimova života, aby z něj mohl učinit příčinu úpadku a konce jeho kariéry.⁷⁾ Část kritiků se spolu s autorem dojímal nad takto konstruovanou nepřizní osudu, jiní sentimentální obraz Deburaua odmítli a označili za laciné působení na čtenářovy city. Jedním z těch, které mimovo utrpení zvláště dojal, byl Rajmund Habřina. Opakovaně Kožíka chválil v *Kole* (tribuně Moravského kola spisovatelů, jehož byli oba členové), kde Kožík vyjádřil přesvědčení, „že úspěch můj je aspoň zčásti též úspěchem mých spolupracovníků a přátel, kteří se obětavě snaží o oživení moravského kulturního života“ (Habřina 1939c: 106).

7 Podle dobových pramenů Deburau, podporován svými přáteli i diváky, soudní proces vyhrál a ještě dvanáct let úspěšně vystupoval. V přepracovaném vydání románu tuto skutečnost Kožík respektoval.

Hojné parafráze Deburauových útrap, formulované kritiky často s patosem a sentimentem, rovněž ukazují, že bylo možné v hrdinově pokorném snášení nelehkého osudu spatřovat odkaz k domácí situaci. Rozpoznání, resp. interpretace příslušných motivů jako jinotajných odkazů bylo ale spíše bezděčné a podmíněné dobovým kontextem, jak ukazuje jedna z románových pasáží o Napoleonovi. Kožík po válce uváděl, že za protektorátu od něj čtenáři na besedě v Ostravě žádali podpis pod odstavec, kde je vylíčen nejistý výsledek Napoleonova tažení na Moskvu, čímž měli dát najevo, že dobovou paralelu s operací Barbarossa pochopili (Kožík 1954: 446; 1961: 109). S ohledem na historické souvislosti lze ale takové srozumění mezi autorem a čtenáři chápat až jako dodatečné rozpoznání nezáměrných paralel – Kožík psal *Pierota* na podzim 1938, Hitler napadl Rusko 22. června 1941 a Moskvu začali němečtí vojáci obléhat na počátku října téhož roku, tedy přibližně tři roky po napsání a dva roky po vydání románu.

Po odeznění prvotního nadšení vystoupily proti *Pierotovi* a jeho autorovi hlasy kritické. Za nedostatky románu nejčastěji označily divadelní efektnost a sentimentální zabarvení děje; psychologicky nepřesvědčivé postavy; svévolné zacházení s historickými fakty, jejichž zkreslením Kožík posiloval nepravděpodobný obraz Deburaua jako muže z lidu stojícího na straně revoluce; melodramatický příběh, který za náhodami v ději skrývá fabulační konstrukce; atraktivní historické prostředí, které je pouhou kulisou; či pasivitu protagonisty, kolem něhož je uměle soustředěno veškeré dění. Hlavní výtká směřovala ke způsobu, jakým autor vykreslil obraz doby. Historii si Kožík přizpůsoboval všude tam, kde podle svých slov nenalezl odpovídající historické prameny. Dobová kritika však takovou aktualizaci žánru nepřipouštěla. Jako by to předvídal, snažil se Kožík obhájit předem; Rutte v doslovu k románu cituje jeho slova: „Většinu jeho života jsem musel ovšem domyslit. Ale šzil jsem se se svým hrdinou tak, že mi to nedělalo žádných potíží. Zdálo se mi, že jsem ho poznal do největší hloubky nitra a že jsem si ho mohl představit ve všech situacích. Proto jsem psal celý román vlastně v jediné horečce a v úplném oddání své látce. Prožil jsem znovu Deburauův život.“ (Rutte 1939a: 315)

Naivita a bezelstnost těchto a podobných tvrzení provokovaly některé kritiky. František Křelina (1939) poukázal na líbivost, sentimentální za-

barvení a morální lhostejnost Deburauova portrétu. Bedřich Fučík vzal Kožíka za slovo a s odvoláním na několik historických souvislostí jeho tvrzení vyvrátil a pojmenoval účinek autorova prožívání Deburaua:

„I kdyby nebylo těchto příkladů, kterých je použito jako východiska, musili bychom říci, že jej ‚prožil‘ veskrze špatně, anebo že jej neprožil vůbec. Prožil jej v nejhorsím zabarvení dneška, ve smyslu odpadků básnických, ve smyslu klišé bůhví kolikrát použitých a vyzkoušených: prožil jej ve smyslu slabosti a rozpaků dnešní doby, ve smyslu larmoyantních hrdinů filmových, jejichž prostředky jsou sentimentalita, náhoda a efekt stůj co stůj. Tyto prostředky charakterizují takřka úplně Kožíkovo umění, které jde přes všechno jen za úspěchem, za zajímavostí bez ducha, za křiklavostí, která má vydražďovat, a všechno to v dávkách víc než dostatečných.“ (Fučík 1939: 184–185)

POLEMIKA S VÁCLAVEM ČERNÝM

Nejvýrazněji se Kožíkova nepřipravenost hájit sebe a své dílo projevila v polemice s Václavem Černým. V prosinci 1939 uveřejnil Černý v *Kritickém měsíčníku* první důkladnou kritiku *Největšího z Pierotů*, v níž se soustředil na odhalení nedostatků v psychologii hrdiny a v sociologii prostředí, z něhož hrdina vzešel. V nástinu dvou základních možností autora životopisného románu pojmenoval Černý jádro sporu kritiky s Kožíkovým románem. Při zobrazení mimových osudů bylo možné buď „soustředit se na vnitřní drama, pokusit se o psychologickou a mravní genetiku hrdinovy osobnosti[,] a na geni si jeho umění“, anebo „vidět, sociologičtěji, v bytosti protagonistově především průsečík a produkt vlivů společenských, a vylíčit nám tedy život Dvořákův jako výraz doby a jeho umění jako odpověď na uměleckou potřebu, ne-li poptávku, dějinné chvíle“ (Černý 1939: 448). Kožík se mezi těmito dvěma způsoby nerozhodl a snažil se je uskutečnit najednou, případně jejich perspektivu neorganicky střídal. Podle Černého neuspěl; podle Götze se naopak oba přístupy v románu doplňují. Tétož problému se dotkl i Fučík, když konstatoval, že Kožík se ocitá v rozporu, tvrdí-li, že chce sledovat historii, a přitom fabuluje.

Po zveřejnění Černého kritiky chtěl Kožík nedostatky svého románu připustit, ale nakladatelství jej podle jeho slov k polemické reakci přinutilo. Reakce vyšla v *Lidových novinách* (1940a) a vyvolala repliku Černého (1940a), na niž Kožík opět reagoval (1940b), tentokrát zase donucen redakcí novin (srov. Kožík 1995: 68–69). Následně Černý v *Kritickém měsíčníku* uveřejnil druhou kritiku *Pierota*, kde v návaznosti na kurz polemiky vyjmenoval autorovy historické omyly a jejich nepříznivé důsledky pro románový příběh a poukázal na závislost Kožíkovy fabulace i užitých motivů a anekdot z Debureauova života, ať smyšlených, či skutečných, na dřívějších českých i zahraničních zpracováních látky. Kožíkův morálně vlašný, sentimentální postoj k věci Černého vyprovokoval k formulaci kritického kréda s poukazem na dobovou situaci:

„Stačí mně k pevnosti proti komukoli prosté vědomí toho, co dnes pokládám za hlavní povinnost českého kritika a spisovatele: neslevovat ani píď z požadavků poctivosti, svědomitosti a pravdivosti tvůrčí, být spravedlivě přísný na sebe i na druhé. Slevíme-li dnes, právě dnes, zvykneme-li si pokládat všecko sentimentálně české za hezké a začneme-li vydávat líbivost a nakladatelský úspěch za kvalitu, jsme v umění na dlouhou dobu ztraceni a krušná práce desetiletí vyšla nazmar!“ (Černý 1940c: 274)

Polemika nad *Pierotem* ukázala, jak naivní a nepřesvědčivé jsou argumenty jeho autora, který se jednou dovolával pochybných pramenů, jindy pochvalných dopisů od čtenářů a jindy zase domácí situace, pro kterou, „dnes víc než jindy, má být spisovatel jedním ze svých“ (Kožík 1940b: 4).

Polemika svým způsobem pokračovala po vydání druhého Kožíkova biografického románu *Básník neumírá* (1940) o životě renesančního portugalského básníka Luíse de Camõese. Osou románu je básníkův vztah k rodné zemi, s níž se Camões i po opakovaném zklamání tragicky identifikuje. Jeho smrt přichází symbolicky spolu se ztrátou portugalské nezávislosti. Kožík zde čtenářům nabídl paralelu mezi osudem portugalského národa pod španělskou nadvládou po roce 1578 a osudem národa českého pod německou nadvládou po Mnichovu. Černý (1940d), po konfrontaci nad

Pierotem nadále podezřívavý, odhalil, že si Kožík pro nový román vypůjčil syžet, zápletku i motivy a stylizace jednotlivých událostí z Camõesova beletrizovaného životopisu od portugalské spisovatelky Virginie de Castro e Almeida. Ke knize se Kožík dostal přes francouzský překlad (1934); v českém překladu Lumíra Čivrného kniha vyšla až rok po vydání Kožíkova románu (1941). Na souvislost obou děl Černého upozornily pravopisné chyby, kterých se Kožík dopustil zkomolením portugalštiny, resp. její záměny s francouzštinou. Černý podrobil knihy srovnání a zjistil, že Kožík se nejen přidržel historických faktů Camõesova života a doby – což bylo pochopitelné, protože on i de Castro e Almeida pracovali s tehdy nejúplnější vědeckou monografií o Camõesovi vydanou roku 1890 německým hispanistou Wilhelmem Storckem –, ale že přejal rovněž dialogy, scény, jejich následnost, stylizaci a pointy, které si de Castro e Almeida sama vymyslela. Dotčený Kožík se proti kritice ohradil nejprve v *Kolu* (1941a) a poté v *Kritickém měsíčníku* (1941b), ale Černého argumentace vyzněla přesvědčivěji. Na základě Černého kritiky se v tisku objevily pokusy Kožíka spisovatelsky zdiskreditovat nařčením z plagiátu (srov. Marcha 1940). Černý (1941a) se na obranu Kožíka postavil v *Lidových novinách*, aby zabránil jeho propuštění z rozhlasu, které mu v důsledku nařčení údajně hrozilo.

V návaznosti na Kožíkem položenou otázku Černý polemiku uzavřel svým stanoviskem k žánru životopisného románu:

„František Kožík se ovšem ptá, bude-li si teď český autor troufat vůbec vstoupit na ‚nechráněnou půdu‘ biografického románu? Na to odpovídám také otázkou: nebude-li tam vstupovat, stane se vůbec nějaké neštěstí? Myslím, že by po biografickém románu nezaplakal ani jeden soudný a nesnobistický čtenář, ani jeden opravdový umělec, tím méně kritik; a posloužila-li naše debata třeba i jen trochu k tomu, aby ukázala, kolik nebezpečí v sobě pro umění skrývá tento kříženecký, lživý žánr, svádějíc [sic] k tak psavecké snadnosti a efektům tak levným, nebyla nadarmo.“ (Černý 1941b: 72)

S odstupem desítek let hodnotili někdejší oponenti jádro polemiky i její průběh v duchu svého osobnostního založení. Kožík až do své smrti

projevoval v této věci postoj zhrzeného autora, jemuž se hned po vydání prvního románu stala křivda, která jej přivedla k poznání „Nerudovy moudrosti, že Češi jsou nadmíru nadšeni, když se ukáže, že ten, v jehož nadání uvěřili, přece jen není ‚ten pravý‘“ (Kožík 1995: 69). Černý polemiku zpětně vykládal v intencích někdejšího tažení *Kritického měsíčníku* proti „jevu nakladatelské a literární inflace“, která hrozila českou literaturu psanou za protektorátu podřídít „konjunktur[n]í ukájení národního hladu náhražkou“ (Černý 1992: 193 a 197).

Vzpomínky obou autorů je třeba vnímat v rámci jejich tu více, tu méně patrné snahy vyložit minulé události tak, aby si jako jejich aktéři zachovali tvář. Zejména Kožík se snaží obhájit proti dávným nařčením (včetně nařčení z kolaborace), opakovaně se vrací k palčivým momentům polemiky s Černým, do které měl být jako mladý, z Brna přicházející a pražských poměrů neznalý spisovatel zatažen jaksi proti své vůli. Srovnáme-li Kožíkův výklad událostí s výkladem Volkera Mohna (2014: 282–300), který o Kožíkově působení v letech protektorátu hovoří jako o uzavírání kompromisu s mocí, ukazuje se, že Kožíkovy vzpomínky historickou skutečnost do jisté míry falzifikují.

V neposlední řadě oběma autorům paměť nepatrně zkreslila někdejší okolnosti jejich střetu. Kožík ve *Vzpomínkách* chybně uvedl titul Černého kritiky, z „Případu vskutku zvláštního“ zůstal jen „Zvláštní případ“ (Kožík 1995: 85). Černý zase zaměnil členy poroty románové soutěže ELKu, z Alberta Pražáka a Josefa Hory se stali Miroslav Rutte a „lektor nakladatelství“, Jan Mukařovský své místo v paměti Černého uhájil (Černý 1992: 195).

ZÁVĚREM

Čtenářský úspěch *Největšího z Pierotů* na straně jedné a rezervované, místy velmi kritické ohlasy na straně druhé ilustrují specifickou situaci žánru životopisného románu v českém prostředí na přelomu třicátých a čtyřicátých let. Jeho autoři mohli být snadno podezíráni, že těžší „z citové konjunktury národa“ (Černý 1941b: 72). Jeho kritikové zase mohli vytvářet dojem, že narušují kýženu jednotu literární komunity tváří v tvář rozkladnému působení okupantů. V obou případech šlo o možnosti a meze vyjádření hodnot,

kteřé nebyly žádoucí. Případ *Největšího z Pierotů* také ukazuje, jak nepředvídatelná byla literární komunikace na počátku okupace, jaké vlivy tehdy podmiňovaly recepci literárního díla a co mohlo stát za literárním úspěchem.

K specifické situaci hodnocení literárních děl vydaných za protektorátu se po válce vrátil Jiří Weil v článku „Hamburský účet“, kterým odkázal na stejnojmennou knihu Viktora Šklovského. Šklovskij (2017) uvedeným soulovím označoval skutečné, tj. nepředpojaté, předem neujednané, žádnému osobnímu, národnímu či ekonomickému zájmu nepodléhající zhodnocení sil zápasníků v řecko-římském stylu, které se mělo dít jednou do roka neveřejně v jedné hamburské hospodě a které kontrastovalo se světem oficiálních zápasů, v nichž o vítězích a poražených nerozhodovaly jejich skutečné síly a schopnosti, ale vnější zájmy. Podobně také v umění, resp. v literatuře existují podle Šklovského dva odlišné způsoby kvalifikace autorů a jejich děl, které určují jejich popularitu a úspěšnost v té které době.

Weil ve svém článku nastínil jakousi českou protektorátní podobu „hamburského účtu“; úspěšnost knihy ve výmluvné nadsázce ztotožnil s její směnnou hodnotou za potraviny: „Z české literatury vedl v potravinovém oboru Kožíkův ‚Největší z pierotů‘ a Bassův ‚Cirkus Humberto‘. Z básnických knih bylo možno dostat sádlo jedině za Nezvalovu ‚Manon‘.“ V opozici k těmto autorům Weil uvádí Vladislava Vančuru, „jehož vliv na českou literaturu je nesporný“, třebaže „neměl na potravinovém trhu nijak zvláštní kurs“ (Weil 1945–1946: 5). Jinak řečeno, směnná hodnota knihy sotva tenkrát mohla něco vypovídat o její literární hodnotě. Změnila se snad situace od té doby?

Mgr. Martin Lukáš, Ph.D.

Oddělení 20. století a literatury současné

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

Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1 – Nové Město

lukas@ucl.cas.cz

Při práci na textu studie byly využity zdroje/služby výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (kód ORJ: 90136).

LITERATURA

BALEY, J.

1939 „Mythus o největším pierotovi“; *Kolo* 9, č. 9, s. 161–162

BASS, Eduard

1939 „Velký původní román“; *Lidové noviny* 47, č. 556, s. 3

ČAPEK, Jan Blahoslav

1939–1940a „František Kožík: Největší z Pierotů. (Evropský literární klub v Praze, 1939)“; *Naše doba* 47, č. 5, s. 310–3131939–1940b „Česká próza se vrací k historii“; *Naše doba* 47, č. 7 a 8, s. 397–403 a 459–466

ČERNÝ, Václav

1939 „Průhled od nových knih“; *Kritický měsíčník* 2, č. 10, s. 447–4551940a „Odpověď na Kožíkovu obranu“; *Lidové noviny* 48, č. 202, příloha Literární pondělí roč. 6, č. 31, s. 31940b „Také František Kožík musí zkrotit svoji touhu“; *Kritický měsíčník* 3, č. 4, s. 19241940c „Ještě jednou František Kožík“; *Kritický měsíčník* 3, č. 5–6, s. 272–2761940d „Případ vskutku zvláštní“; *Kritický měsíčník* 3, č. 10, s. 441–4471941a „Kolem nového Kožíkova románu“; *Lidové noviny* 49, č. 33, s. 91941b „Případ vskutku zvláštní, II.“; *Kritický měsíčník* 4, č. 2, s. 63–721992 [1977] *Paměti II (1938–1945). Náš kulturní odboj za války* (Brno: Atlantis)

DEMETZ, Peter

2010 *Praha ohrožená 1939–1945: Politika, kultura, vzpomínky* (Praha: Mladá fronta)

FUČÍK, Bedřich

1939–1940 „Nejúspěšnější kniha – Kožíkův Největší z Pierotů“; *Akord* 7, č. 6, s. 182–188

GÖTZ, František

1939 „Románová biografie o Debureauovi [sic]“; *Čteme* 2, č. 1, s. 6

HABŘINA, Rajmund

1939a „Český vítěz pro světovou románovou soutěž“; *Kolo* 9, č. 7–8, s. 104

1939b „Velký Deburau“; *Kolo* 9, č. 9, s. 165–166

HRABÁK, Josef

1984 *František Kožík* (Praha: Československý spisovatel)

Jhl [šifra]

1940 „Dva romány nerománové“; *Řád* 6, č. 2, s. 103–105

KOŽÍK, František

1939a *Největší z Pierotů. První díl románu* (Praha: Fr. Borový)

1939b *Největší z Pierotů. Druhý díl románu* (Praha: Fr. Borový)

1939c „Přítel Deburau“; *Kolo* 9, č. 7–8, s. 104–106

1940a „Největší z Pierotů a historická pravda“; *Lidové noviny* 48, č. 189, příloha Literární pondělí, roč. 6, č. 30, s. 3

1940b „Autor a kritik“; *Lidové noviny* 48, č. 215, s. 4

1941a „Zvláštní případ?“; *Kolo* 11, č. 1, s. 8–11

1941b „Případ vskutku zvláštní, II.“; *Kritický měsíčník* 4, č. 2, s. 63–67

1954 „Autorův doslov“; in idem, *Největší z Pierotů* (Praha, Československý spisovatel), s. 444–447

1955 „Pravý život J. G. Deburaua“; *Host do doma* 2, č. 2, s. 84–85

1961 „Největší z Pierotů. Autor o své knize“; *Kruh* [4], č. 3, s. 107–109

1995 *Vzpomínky* (Praha: Orbis)

KŘELINA, František

1939 „Román o českém herci v Paříži“; *Venkov* 34, č. 284, s. 8

MARCHA, Jaroslav

1941 „Plagiát“; *Venkov* 36, č. 16, s. 1–2

MOHN, Volker

2014 *Nacistická kulturní politika v Protektorátu. Koncepce, praxe a reakce české strany* (Praha: Prostor)

NEČAS, Jaroslav

1940–1941 „Nad životopisným románem“; *Naše doba* 48, č. 9, s. 520–525

[nepodepsáno]

1939a „Oznamujeme rozhodnutí české poroty světové literární soutěže“; *ELK* 4, č. 9, s. 2

1939b „Úvodník neliterární“; *ELK* 4, č. 10, s. 1–2

1939c „Rozhovor s autorem ‚Největšího z Pierotů‘“; *ELK* 4, č. 11, s. 1–2

1939d „Z básnické tvorby Františka Kožíka“; *ELK* 4, č. 11, s. 3

1939e „Autor Největšího z Pierotů“; *ELK* 4, č. 11, s. 5

1939f „Čtenáři píší autoru ‚Největšího z Pierotů‘“; *ELK* 4, č. 12, s. 15

1939g „Další práce Kožíkova“; *ELK* 4, č. 12, s. 16

1939h „Upozornění pro čtenáře ankety“; *Lidové noviny* 47, č. 607, s. 7

1939–1940 „Nejzajímavější kniha 1939“; *Naše doba* 47, č. 3, s. 191–192

1940 „Pomáháme autorům do světa“; *ELK* 5, č. 7, s. 8

1947 „Největší z Pierotů v Americe a Anglii“; *Růst* 1, 1947, č. 7–8, s. 128

PAULÍK, Jaroslav Jan

1939a „Evropský literární klub rozdělil“; *Literární noviny* 12, č. 8–9, s. 197

1939b „František Kožík: Největší z Pierotů“; *Literární noviny* 12, č. 8–9, s. 197

PECH, Vilém

1941a „František Kožík: Největší z Pierotů“; *Střední škola* 21, č. 1, s. 59–60

1941b „František Kožík: Básník neumírá“; *Střední škola* 21, č. 4, s. 266

POLÁCH, Bohumír

1939 „Představujeme vám autora románu ‚Největší z Pierotů‘“; *ELK* 4, č. 10, s. 1–2

POLÁK, Karel

1940 „K stavu dnešní české prózy“; *Kritický měsíčník* 3, č. 1, s. 12–17

1941 *O životopisném románě* (Praha: Václav Petr)

RUTTE, Miroslav

1939a „Pravda a báseň. Doslovem ke Kožíkovu románu“; in František Kožík, *Největší z Pierotů*. Druhý díl (Praha: Evropský literární klub), s. 309–316

1939b „Deburauova obnovená tvář“; *Literární noviny* 12, č. 10, s. 215–216

SEDLÁK, Jiří

1998 „Největší z Pierotů. Jiří Mahen a Kožíkův román“; *Milíř* (zpravodaj Společnosti Jiřího Mahena), sv. 7, s. 4

SHKLOVSKY, Viktor

2017 [1928] *The Hamburg Score* [Гамбургский счёт]; přel. Shushan Avagyan (Dallas: Dalkey Archive Press)

STLOUKAL, Karel

1944 „Vědecký dějepis a dějepisný román“; *Naše doba* 51, č. 8, s. 337–342

TRÄGER, Josef

1967 „Divadelník ve vypravěči“; in František Kožík, *Největší z Pierotů* (Praha: Československý spisovatel), s. 387–391 [16. vydání]

VAŠEK, Vladimír

1939 „Dopis Petra Bezruče autorovi Největšího z Pierotů“; *Lidové noviny* 47, č. 619, s. 9

WEIL, Jiří

1945–1946 „Hamburský účet“; *Kulturní politika* 1, č. 24, s. 5

WEISS, A.

1940–1941 „S dr. Františkem Kožíkem“; *Studentský časopis* 20, č. 3, s. 85–86

PLASTICKOSŤ MATÉRIE ALEBO K POVAHE EXPERIMENTOVANIA V PRÓZACH JÁCHYMA TOPOLA, EDMUNDA HLATKÉHO A ZIEMOWITA SZCZEREKA (NÁČRT PROBLEMATIKY)

MAREK MITKA

THE PLASTICITY OF MATTER OR TO THE NATURE OF EXPERIMENTATION IN THE PROSES OF JACHYM TOPOL, EDMUND HLATKY AND ZIEMOWIT SZCZEREK (SKETCH OF THE ISSUE)

The study focuses on the interpretation of key prosaic works in Czech, Slovak and Polish literature after 1989, respectively after 2000. It notices Jáchym Topol's iconic novel *Sister*, two collections of shorter proses by Slovak writer Edmund Hlatký (*Sláva a tajomstvo* and *Jesenný opar*) and two proses by Polish novelist and reporter Ziemowit Szczerek (*Sivý dym* and *Pec verejna: Bezpolstie*), which penetrates into the consciousness of Polish readers only a few years ago. In the analysis of these works, the author of the study focuses on experimental tendencies and procedures, which in all three cases are related to the modeling of language as the basic material of a literary work. The author pays particular attention to the special types of neologisms, slang, slang distortions and their functionality in evoking comics, absurdity, chaos etc.

Keywords: Postmodernism, experimental writing, poetics of prosaic text, interpretation, Central European literatures after 1989, J. Topol, E. Hlatký, Z. Szczerek

Výber prozaických textov J. Topola, E. Hlatkého a Z. Szczereka ako materiálnej základne pre túto štúdiu v nijakom ohľade neašpiruje na reprezentatívnosť: odzrkadľuje väčšmi náš osobný čitateľský vkus a sympatie k použitiu špecifického typu experimentálneho prístupu k jazyku, hoci na druhej strane, v prípade J. Topola a E. Hlatkého, možno v kontexte tzv. ponovembrovej českej a slovenskej literatúry hovoriť o kánonických autoroch, u ktorých sa vraciame zhodne k poetike ich nemenej kánonických textov z deväťdesiatych rokov dvadsiateho storočia. O kľúčovom postavení

Topolovho románu *Sestra* (1994) v širšom „pláne“ jeho prozaickej tvorby i celej českej literatúry deväťdesiatych rokov asi nemusíme rozvíjať diskusiu. Podobne je to aj pri Hlatkého prózach *Jesenný opar* (1999) a *Sláva a tajomstvo* (2001), ktoré z hľadiska deskripcie existenciálnej situácie hlavného hrdinu produktívne nadväzujú na autorov debut *História vecí* (1988), pričom oba tieto texty prinášajú motívy a typy subjektov, ktoré (miestami umelecky menej produktívne) defilujú už ako chronicky známe či aspoň povedomé v Hlatkého nateraz poslednom prozaickom súbore *Nekróza* (2009). Otázka zaradenia textov poľského prozaika a autora gonzo reportáží Z. Szczereka sa preto môže javiť ako ťažšie vyargumentovateľná: prvý pohľad na charakter a frekvenciu publikovania jeho diel¹⁾ akoby napovedal, že ide o autora zo sféry popkultúry, resp. grafomansky disponovaného predstaviteľa postfaktuálneho fantasy. Avšak niekoľkonásobné nominácie na cenu Niké za literatúru (2014, 2015 a 2016) či stredoeurópsku literárnu cenu Angelus (2015), ako aj udelenie niekoľkých nemenej prestížnych literárnych ocenení (napr. „Paszport Polityki“ za rok 2013) v Poľsku, sú azda príslubom trvalo akceptovateľnej kvality jeho rukopisov, ktorú, napokon, v prevažnej miere potvrdzujú i časopisecké či denníkové recenzie nielen na domácej literárnej scéne, ale aj v zahraničí, a to bezprostredne po vydaní prekladov jeho diel. Naostatok dodávame, že naša štúdia programovo nesmeruje k odhaleniu akokoľvek zjednocujúcej autorskej typológie poetiky, ale naopak na základe analýzy značne poetologicky diferentných textov sa zamýšľame nad motiváciami jazykového experimentu, ktorý v nami sledovaných prózach vykazuje veľmi podobné črty. Na ťažiskové diela Topola, Hlatkého a Szczereka však nebudeme nazerať výlučne z aspektu experimentálnej modalít, ktorú ako stredobod nášho recepčného fókusu avizujeme v názve tejto štúdie, no zameriame sa aj na rozprávačské nuansy,

1 Ak zoberieme do úvahy prozaické texty a rovnako publikácie patriace skôr do sféry reportážnej non-fiction, u Szczereka môžeme konštatovať v podstate ročnú periodicitu vydávania kníh: *Rzeczpospolita zwycięska. Alternatywna historia Polski* (2013), *Siódemka* (2014), *Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna* (2015; Szczerek je tu autorom kapitoly „Polskie kolonie zamorskie“), *Tatuaż z tryzubem* (2015), *Międzymorze. Podróże przez prawdziwą i wyobrażoną Europę Środkową* (2017), *Siwy dym albo pięć cywilizowanych plemion* (2018), *Via Carpatia. Podróże po Węgrzech i Basenie Karpackim* (2019), *Cham z kulą w głowie* (2020) a *Kolejna alternatywna historia Polski* (2021).

resp. prevládajúce motivicko-tematické aspekty, ktoré determinujú skúmané prózy z pozícií komunikačnej estetiky.

*

Z prozaických textov všestranného českého spisovateľa J. Topola sa experimentálny modus operandi⁽²⁾ najviditeľnejšie uplatňuje v jeho románe *Sestra* (1994).⁽³⁾ Motivicky a čiastočne i jazykovo pramení jednak z predchádzajúcich básnických zbierok *Miluju tě k zbláznění* (1991) a *V úterý bude válka* (1992) a zároveň organicky napája prinajmenšom dva nasledujúce prozaické rukopisy – *Výlet k nádražní hale* (1995) a *Anděl* (1995). Dôležitejšou je, nazdávame sa, súvislosť *Sestry* s Topolovou básnickou tvorbou: tu sa

2 Toto označenie používame v kontexte rozoberaných diel viac-menej intuitívne, resp. v stredo-európskej próze po roku 1989, podoň zahŕňame určité poetologické tendencie, ktorými autori po roku 1989 pomerne flexibilne reagovali na najrôznejšie postmoderné formálne (konštrukčné) výzvy, prejavujúce sa najmä na úrovni jazyka (plastickosť matérie: morfológie, syntaxe, resp. gramatiky, generovanie fiktívnych jazykov a pod.), textuality (formálne diferencovanie textových blokov, experimentovanie s kurzívou, boldom a rozhraničovanie textových „okien“: poňatie knižnej strany ako hracej plochy) alebo sujetu (štylistické alúzie, persifláže a intertextuálne výpožičky vrátane textového „samplovania“ a simulovania textových [softvérových] generátorov atď.). Prirodzene, vonkoncom si tu netrúfame uvažovať o zavedení a následnom rozvíjaní pojmu *experimentálna próza* ako logického pendantu k literárnohistoricky jednoznačne etablovanejšiemu spojeniu *experimentálna poézia*. K možnostiam prenikania termínu „experimentálne písanie“ do oblasti interpretácie prozaického textu či dokonca naratológie pozri napr. Papoušek (2010), Součková (2010) či Rédey (2007).

3 Na margo „prelomovosti“ a neprehľadnuteľnosti tohto Topolovho románu je azda namieste dať do pozornosti i sumarizujúci text, ktorý vyšiel v českých *Literárnych novinách* pri príležitosti znovuvydania *Sestry* po viac než dvadsiatich piatich rokoch (2019; v prestížnej edícii Česká knižnice, ktorú spoločne revidujú Nadačný fond České knižnice, nakladateľstvi Host a Ústav pro českou literaturu AV ČR) a v ktorom čítame nasledujúci, vskutku sugestívny komentár samotného autora: „Netajím se tím, že tu knížku jsem psal v nějakým takovým transu, bylo to skutečně za tři měsíce a čtrnáct dní, pak jsem ji tři roky opracovával. [...] Zároveň od doby, co tahle knížka vyšla, jsem se snažil nějak vzpamatovat a psát jako uměřeněji a sevřeněji a nechtělo se mi být autorem, kteréj jednou za čas vychrlí něco jakoby podobného. Sestru považuju vlastně za experiment a byla to pro mě obrovská hra a zábava a jsou tam všechny možný knihy, který jsem kdy četl. Jsou tam místa, kde je jasně poznat, že by nevznikla bez Haška, bez Hrabala, zamotal jsem do toho *Muže bez vlastností*, zamotal jsem do toho Célina, který teďka vyšel v novém, podle mě geniálním překladu Anny Kareninový, je tam ohlas *Starých pověstí českých*. Abych nebyl příliš vzdělanecký, jsou tam samozřejmě Eduard Štorch, Jaroslav Foglar. Byla to prostě veliká zábava a hra a zdůrazňuju, že jsem tehdy vůbec nebyl spisovatel. Pracoval jsem jako novinář v *Respektu*, který nedávno předtím vznikl, a byli jsme opojení možností svobody slova, že něco člověk napíše a ono to vyjde. To bylo tak fascinující, že jsem jako reportér *Respektu* sjezdil celý Čechy a psal hodně reportáže třeba o vietnamských pracovnících, který tady byli, o protiromskéjch pogromech a tak dál. A to všechno se do té knížky dostalo“ (Topol 2019).

začínajú formovať niektoré poetologické „archetypy“ (pravidelné prepleťanie príbehovej línie a lyrických plôch, založených na kaleidoskopickej montáži nesúrodých vnemov; bytostný rozpor s bezútešnou realitou neskorej normalizácie v Československu, rezíduami komunizmu po nežnej revolúcii v roku 1989 a vzápätí vystríhanie pred konzumným spôsobom života; mierne avantgardné vykreslenie hlavných hrdinov; synkretizmus jazykových rovín, najmä hovorových výrazov, slangu, žargónu, argotu, poetizmov či neologizmov), ktoré sa následne v rozľahlejšom priestore románu „rozpúšťajú“ do neohraničene heterogénneho, halucinujúceho sveta. Topolov príbeh je zasadený do Prahy v období konca totality a rodiacej sa demokracie, do „výbuchu času“ (Topol 1994: napr. 31), ktorému predchádzala perióda „paleolitu“ (ibid.: 7) či „předvěku“ (ibid.: 32) a po ktorom nasledujú roky „1 a 2 a 3...“ (ibid.: 38). Hlavný hrdina, Potok, pôsobí na začiatku tejto čudnej epochy ako tanečník alternatívnej divadelnej scény. Spolu s dievčaťom – „Malou Bílou Psicí“ – sa túľajú po mestskej periférii, pivniciach starých domov, kde sa neúnavne milujú, ve/vodení túžbou „rozpohybovať“ čas, pocítiť jeho tajuplné vlnenie a ťažkú vôňu vyvierajúcu odkiaľsi spod zeme tak ako voda, ocitnúť sa v červenej tme, čo by nasýtila ich nepomenovateľnú vyprahnutosť. Vzťah oboch chvíľami pripomína úsilie o spojenie v duchu pradávnej jednoty anima a animy: „S Malou Bílou Psicí jsem byl zas nikým, tvarem, který se rodil z páry, z větru, z vlhkosti. Malá Bílá Psice mi hladila nervy, o kterých jsem ani nevěděl, že je mám, moje tvář dostávala novou podobu, začal jsem cítit tělo. Začal jsem tancovat. U mrzáka je protažení svalů ruky tancem. Ona mě táhla k sobě, tvořila a to dělalo zas její podstatu“ (ibid.: 10). Potok v splynutí so Psicou prechádza priam mystickou desomatizáciou, ako živý neurón zostupuje do útrob starého času, v ktorom nadobúda skúsenosti hmotných i nehmotných vecí, nepoznaných vnemov, akejsi „pra-typológie“ pocitov, postáv – medzi inými detského mrzáka na stredovekej rytine z čias svätého Juraja, slávneho drakobijcu.

Postava Malej Bielej Psice, ktorá do *Sestry* vnáša nielen svojím menom aj prvok kmeňa, kmeňového usporiadania vzťahov, jedného dňa bez akejkoľvek stopy zmizne. Potokovi však zanecháva prísľub, že mu za seba pošle Sestru, ktorá dokonale naplní jeho budúcnosť, ochráni ho pred zlými du-

chmi a zbaví „staré zlé hrůzy“ (ibid.: 22) z lidí, z času, z existence, azda i zo samého seba, znemožňujúcej ich splynutie v absolútnom zjednotení a odpútanosti od pozemských zákonitostí. „Zvolil jsem si strach... a tak mě Psice vyloučila ze společenství, odřízla mě od sebe...“ (ibid.). Psica ale zostáva aj naďalej pri Potokovi, vznáša sa nad ním ako anjelská bytosť, vzdialený osobný strážca a spomienka na zlatý vek. Potok sa vzápätí stáva členom „byznysové stezky“ (ibid.: 28) organizácie „lidí smlouvy“ (ibid.: 32) a „rytířů tajemství“ (ibid.: 31), v ktorej sa spolu s oddanými druhmi – Mickom (vodcom), Bohlerom (exkomunikovaným kňazom), Žralokom Štejnóm (Američanom, ktorého otec prežil koncentračný tábor v Terezíne) a Davidom (zdiveným, necivilizovaným horalom, ktorého Micka „našiel“ na železničnej stanici a prevychoval ho na kultivovaného marketingového stratéga) – púšťa do všemožného obchodovania neraz na hranici zákona. Od tohto momentu, z pohľadu roku jeden po takzvanom výbuchu času, sa román premieňa na doslova karnevalový „overdrive“ po Prahe sťaby novodobom Babylone jazykov, migrujúcich ľudských rás, pochybných ideológií, náboženstiev, alternatívnych komunít, nepočestných praktík mafie, poetického blúznenia či medzinárodnej vojenskej špionáže. Hlavné mesto so širším okolím sa pre Potoka stáva divokou, neskrotnou prériou, urbanistickou džungľou, kde ako indián kľučkuje v preplnených uliciach, mestských kloakách subkultúry a rovnako obratne v priestore ministerstiev medzi vysokopostavenými úradníkmi, ktorých vydiera ich vlastnou minulosťou, zväčša úzko spätou s komunistickými zločinmi. Celý kmeň sa postupne čoraz hlbšie angažuje v transakciách s lukratívnymi pozemkami, nehnuteľnosťami, ba dokonca pracovnou silou zo vzdialeného východu, keď hlavne Potok, falšujúc pasy pre desiatky Laosanov, pomáha generálovi Vangovi a jeho suite organizovať z radov zamestnancov rôznych tovární vietnamský politický odboj. Zatiaľ čo David kombinuje správy a do kmeňovej „databázy“ spoľahlivo ukladá „všetchny nitky, všechny bývalé spolužáky, padrugy z Kanálu, spolupracovníky z kotelen a skladů, ksichty z pakáren, tenisových dvorců a kriminálů, umělčiky ze sklepů, půd a Akademie, estébáky, chartisty, novináře i strojvůdce, činovníky, přátele, nepřátele, lidi i myši, ženský, chlapy i psy, úředníky a jejich sekretářky, Poláky, Rusíny, Židy i Ka-

naky [utečencov – M. M.], každou tvář, která se objevila za oknem našeho rychle jedoucího vozu“ (ibid.: 38), Potok vytrvalo vysíela signály a dešifruje neznáme jazykové kódy v úsilí nájsť svoju mýtickú sestru a zorientovať sa v tejto spletitej semióze. Má dojem, že s časom vybuchla aj čeština, ktorá odrazu nedokáže pomenovať všetky nové významy ponovembrovej reality. Každá dôležitejšia situácia či na chvíľu sa objavajúca postava, náhly zvrst v deji alebo smerodajná informácia predstavujú v tomto románe v pravom slova zmysle komunikačnú zápletku.

Tak ako hlavný hrdina Potok komentuje „starý čas“ a jeho výbuch – zrod prevratu a počiatok roku jeden atď., obdobne sa vo vzájomnom pomere ocitajú od úvodných kapitol starý a nový jazyk, ktoré často splývajú do hádankovitých zacyklení. „Shodou okolností používám jazyk Slávů, Čechů, otroků, bývalých německých a ruských otroků, a je to psí jazyk. Chytřej pes ví, jak přežít a jakou cenu za to zaplatit. Ví, kdy se přikrčit a kdy uhnout a kdy hryznout, má to v jazyku. Je to jazyk, který měl být zničen, a jeho doba nepřišla; už nepřijde“ (Topol 1994: 25), hovorí skepticky na margo prehistórie Potok. Na striktno lexikálnej úrovni by sa dalo hovoriť o skutočne zanikajúcej vrstve jazyka, ktorú reprezentujú „staré“ slová ako *Perla*, *Matička* (Praha), *Ohnivá* (pálenka), *Zrnitá* (televízia), ale aj novšie, menej zrozumiteľné *Tojflové* (moderné hračky zo Západu) *Viettaun* (Vietnam) či *Berlun* (Berlín) a *Amsterodám*. Na sklonku neskoršieho zmätenia jazykov je napríklad Potokova delirická skúsenosť zo štipendijného pobytu začínajúcich básnikov a prozaikov, ktorí náhle čelia ťažkým životným podmienkam, bojujúc so zimou, hladom či nedostatkom pitnej vody. Presvedčivou ukážkou esteticky účinného jazykového experimentovania je Potokov rozhovor s mladou bulharskou poetkou: „Akva? Jest' u tebjja sam akva? Akva minerala? Vasr, jů mín? ptám se zpitoměle. Najn, akva normal dlja drink end...evrisink“ (ibid.: 156). V kapitole s podtitulom „Tehdy v Berlunu“ je zase obsahom Potokových spomienok na dobrodružstvá a potulky s Chorvátom Kopicom i takýto prehovor: „A zase začala jízda s Kopicem a veselí a svištění. Vyháněl jsem si bordel z hlavy. Učil jsem se slova od Šimako a Čiharu. Omako, špitaly a pokukovaly. Omako, omaku, omaken a to nau, Čiharu san, e ósi, Šimako san, he? Kojší avek mua, jů super óbr lesbien

sistrs, ja? Nain, nain, nix omako avek mua, nix omako avek nu! Rján! Chichotaly se, držely se za ruce“ (ibid.: 222). Či už je to v dôsledku ekonomickej, politickej alebo sociálnej migrácie, Topol vo svojom románe líči prakticky celé územie dnešnej Európy ako jazykovo a etnicky nesúrodé, obývané chaoticky zoskupeným spoločenstvom ľudí s neidentifikovateľnou identitou a bez príslušnosti ku kultúrnym koreňom. Celkom logicky sa v *Sestre* na nejednom mieste problematizuje motív utečenectva – kanactva, ergo vystaňovaectva ako čohosi deprimujúceho, no súčasne z rôznych dôvodov nevyhnut(e)ľného. V spomenutej kapitole z prostredia tzv. Berlunu dokonca Kopic s Potokom fantazirujú o „kanačím kráľovství“ (ibid.: 214), veľkom „kráľovství Kanaků“ (ibid.: 215) či presnejšie „Kanaklande“ (ibid.: 213), ktorý by v sebe obsiahol všetku tú neidentifikovateľnú „Megarasu z tunelu“ (ibid.), trpiacu hádam ešte výraznejšie bezdomovectvom duchovným. Jazyk takto vzniknutej národnosti – „Kanačtina“ („tim míše-ním jakoby vznikal novej jazyk... kanackej... a třeba je to jazyk už míru, zas předbabylónskej“; ibid.: 217) je možným vyústením aj Potokovho „psího jazyka“ – slovanskej češtiny, ktorej čas sa naplnil, lebo z okolitého hybridného prostredia dokáže artikulovať čoraz menej javov. Potokov svet predstavuje exotickú melanž, v ktorej má svoje miesto pravdupovediac všetko, čo je schopné vystupovať ako substitučný znak, má identifikovateľnú diachrónnu kontinuitu a je „pretavené“ vo víre radikálnych zmien po výbuchu času (porov. Schneiderová 2000: 177–180). Výsledkom je panoptikum, v ktorom sú popri virtuózných personálnych šifrách typu „Josef Vissario-novič Švejč“ (Topol 1994: 27) alebo „ataman Ralfo Valentino Belmondovič“ (ibid.: 216), slovách ako *Voyant*, *Satyr*, *Médija* a podobne, stručne pomenovaní aj viacerí príslušníci kanackej „rasy“: „Kurdský hladový pašemergi na dovolený, turecký vlci šediváci, ukrajinskí vzteklý psi, voľžský burlaci, romecký kriminálníci vodevšad, Čečenci s jízvama vod galejí, bukurešťský mafiáni, všelijaký Angoláci, žoldáci“ (ibid.). Na jednom mieste Potok formuluje notabene myšlienku, že Kanakmi sú vlastne bez rozdielu všetci ľudia, niet inej alternatívy, keďže následky explózie času i jazykov zachvacujú postupne celú planétu. Treba dodať, že do kontextu rozoberanej polarítity (čas a jazyk v ich starej a novej konfigurácii) sa od začiatku románu stále

intenzívnejšie premieta existencia Boha Stvoriteľa (v knihe zásadne „starý Bog“ či zriedkavo „B.o.g.“), ktorý jediný až do konca nemá reálny – „nový“ náprotivok, a pritom v nezvyčajnej miere ovplyvňuje aj správanie Potokovho kmeňa. Očakávanie druhého príchodu „Mesiaha“ (ibid.: napr. 108), jeho milosrdnej spásosnej sily, ktorá by Topolových hrdinov očistila od hriechu, osudových zlyhaní, morálnych pokleskov, šialenstva i fyzických a psychických závislostí (alkohol, drogy), tvorí opornú časť príbehu románu a je prepojené aj s motívom duševnej a telesnej tortúry pri hľadaní, strate a znovunájdení Potokovej femme fatale – Sestry.

Nezanedbateľnou súčasťou Topolovho románu je rozprávačovo tematizovanie práce s jazykom. Kľúčovým a de facto autobiografickým je v *Sestre* motív kreovania rukopisu, veľkej knihy či príbehu, ktorý protagonista zapisuje akoby v role kronikára, archivára, no s vedomím, že záznam subjektívne pociťovanej reality bude zákonite experimentom s jazykom: „A jak jsem tak na sebe neomalene a existenčně upozorňoval, bratři moji, poznenáhlu jsem se zaplet s jazykem. Jak jsem ho totiž hnětl jen pro sebe, šlapal po něm, hladil ho a kroutil, jazyk se bránil a tak vznikalo napětí“ (ibid.: 153). Na inom mieste dáva Potok do súvisu proces písania s existenciálnym sebatvrdením, hoci sám seba v role autora neprestajne problematizuje, kompetenčne nivelizuje:⁽⁴⁾

„Mohl jsem jen psát, abych s přibejváním písmen věděl, že žiju [...] a dál mně nic nenapadlo, ale tečku jsem neudělal. Otevřel jsem další láhev a psal něco jiného. Tehdy jsem tam, lovci a náčelníci, psal knihu, psal jsem jí už jen vlastními slovy, byl jsem v pasti, tak jsem kašlal na to, jestli je ta kniha hygienická... vyšel mi z toho, sestry a přítelkyně, blábol, bábel a babylón, byla to, milé dobré démonky a přítulné věštkyně, taková menší pornografie s humanistickým nábojem, navíc pragoцентриká, bylo to, laskavá eventuelní

4 Autor rozsiahleho „Komentára“ Z. Šanda k typológii narátora v najnovšom, kritickom vydaní Topolovej *Sestry* (2019) výstižne poznamenáva: „Je to vypravěč různými způsoby nespolehlivý, neboť nemá rysy stability a s ničím se neidentifikuje, chybuje též v kompoziční funkci a nedisponuje pevnými hodnotovými kvalitami, občas vraždí, nejedná ani podle charakteru, ani podle toho, jak si to žádá zápletka, tj. nejedná dle stylové jednoty románu. Identita vypravěče je tak dána právě pouze jeho sebareprezentací ve vyprávění“ (Šanda 2019: 584).

čtenářko a zvědavko, lehčí zboží, spíš brakovýho charakteru, ale psal jsem už svým vlastním otročím jazykem... abych už nebyl otrok... ale bylo mi to tak silný, že sem moh nebejt... sekal jsem do jazyka a hladil ho a on mi to vracel, muj jazyk mi byl živej!“ (ibid.: 159).

Motív subordinovanosti narátora vo vzťahu k jazyku neskôr „vyvažuje“ akt splnutia narátora s jazykom: existencia rozprávača je potvrdzovaná iba jeho zreálnovaním cez jazykovú maniéru, čo súvisí neraz s kvantitatívnym predimenzovaním „prehovoru“ hlavnej postavy.⁵⁾ Potok sklízava k špecifickému jazykovému kvietizmu, patetickému apostrofovaniu čitateľa (pozri citát vyššie) či až aristokraticky vyumelkovanému, takpovediac barokovému vyjadrovaniu. Túto tendenciu však esteticky účinne vyvažuje subštandardnou hovorovosťou, resp. „nízkosťou“ jazyka aj v zmysle úsečnosti či skratkovitej jadrnosti výpovede, čo pri bezprostrednom strete produkuje komické črty. S trochou zjednodušenia by sme mohli povedať, že napriek značnej tematickej a personálnej disponovanosti sujetu Topolovho románu (symbolicky ho podčiarkuje aj takmer päťstostranový rozsah) je jeho centrálnou témou jazyk a možnosti prekonania jeho existujúcej, ustálenej podoby. Toto interpretačné východisko nenápadne akcentuje aj „Edičná poznámka“, v ktorej čítame: „Ediční příprava respektuje autorův záměr zachytit jazyk v jeho nesoustavnosti a vykloubenosti. Časté odchylky od běžné normy – hlavně kolísání ve výběru spisovných a různých nespisovných tvarů – v rovině pravopisné, morfologické, syntaktické i stylistické (psaní přejatých slov, př.: *bůvol*, *Medůza*, *kultúra*, *komiksy* × *katholík*, *methoda*, *ethnický* ad.; užití velkých písmen; kolísání v akuzativu *ji – jí*; ve tvarech adjektiv: *mýho dobrého*, *je takovej malý*; *sem*, *sou – jsem*, *jsou*; komolení slov atd. – pro nedostatek místa uvádíme jen ilustrativní příklady) představují prvek autorovy poetiky, jsou součástí jazykové hry, charakterizují postavu nebo prostředí. Platná pravidla jsou přítomna v po-

5 P. A. Bílek na margo tohto štylistického rysu v *Sestre* píše: „V románu reaguje na ohrožení vypravěč svou řečovou aktivitou, ‚chrlením slov‘, jež je v daných podmínkách (podobně jako ve Švejkovi) jediným možným životním projevem“ (Bílek 1994: 17–18).

zadí za textem, pretože jen díky existenci normy je možné její smysluplné překročení“ (ibid.: 457).

Nielen skrze motív adresného zosobnenia kolektívnej viny a jej transferu na jednotlivca sa postava Potoka so svojim prežívaním duševného rozkladu a tragiky približuje – okrem iných typov filiácií – hrdinom z textov slovenského prozaika E. Hlatkého. Kým však Topolovmu protagonistovi sa jeho individuálne previnenie zjavuje po častiach, v snových epizódach a prerušovane, takže hrozivú prepojenosť vlastných malých prehreškov s globálnym Zlom si najprv neuvedomuje, Hlatkého postavy sú do hĺbky uzmierené s nesením zodpovednosti aj mimo individuálneho previnenia; priam čakajú na príležitosť, aby sa vzhliadli v niektorom reálne spáchanom zločine, objavili hoci kúsok povedomého, dedičného spojiva, ktoré by ich znovu usvedčilo z hriechnosti. Napr. téma holokaustu, traktovaná v Topolovej *Sestre*⁽⁶⁾ a v Hlatkého knihe *Jesenný opar* (1999) zachytená iba marginálne, dosahuje v reflexii protagonistu Eda Driapala takúto intenzitu:

6 Do sujetu *Sestry* je táto téma vnesená prostredníctvom Potokovho sna – vidiny, v ktorom sú členovia Organizácie na lietajúcom koberci vťahnutí do časového cyklónu, čo ich vymršťuje na území osviečimského koncentračného tábora. „Na tom mieste se srážel veškerý čas ze všech světů v lidským nebi, tam byla náhle kolmá stěna a za ní jen další čas, kterej se vcucával do tý černý díry, kam my padali, a bylo to asi jak malström, obrovskéj vír od tego paranoidního Poea“ (Topol 1994: 86). Po „pristátí“ sa hrdinovia Potokovho rozprávania ocitajú doslova na poli smrti: nohami sa prepadávajú do mazľavého popola zo spálených ľudských tiel a následne sa len s veľkou námahou predierajú cez záľahy zdeformovaných kostier, pod ktorými sa nachádzajú gigantické rošty vychladnutých pecí. „A nejhorší bylo, pánové a bratři, když někdo neopatrně šlápl na nějakou...něčí křehkou nebo ztěželo hruď a rozšlápl ten hrudník a probořil se, a tenký ostrý žeberní kosti mu nohu sevřely jak v pasti... do těch ran se dostával popel z mrtvejch...“ (ibid.: 88). Potok a jeho družina pochopia, že sú v pekle, že Osviečim je (pred)obrazom hrôzostrašného, bolestivého konca, pre ktorý sa ľudstvo úplne dobrovoľne rozhodlo a každým dňom mu čoraz rýchlejšie kráča v ústrety. Postmortálnemu výjavu dodáva nadčasovú príchut „živá“ kostra, jedna z obetí fašistického vyhladzovania, ktorá sa zroneným pútnikom predstavuje ako Josef Novák. Táto pitoreskná figúrka sa ujíma funkcie sprievodcu, zvláštnou skomoleninou irečitých výrazov, slangu a táborového žargónu, no predovšetkým s povznesením a elánom, ako keby predvádzala cirkusové číslo, živo opisuje osviečimské pomery, desivé mučenie či doktora Mengeleho a jeho dych vyrážajúce experimenty na ľuďoch. Fraškovitý prejav každú chvíľu ozvlášťuje rôznymi popevkami (napr. „Jo a jedeme dál, jedeme, jen se vezeme, ať to lítá, ať to sviští, jak tři báby na kluzišti! Hola hej hola hou, sleduj zvede prohlídečku mou! No ale teďka už sem v nebíčku...“; ibid.: 100), trochu prekvapivým označovaním obyvateľov lágra („ty kuci židovský“, „heftlinci“, „wolfci“, „hurvíni“, „frindolýni“, „mrtvoláci“ atď.), no najmä poznámkou – „Ale já už sem dneska nad tím“ (ibid.: napr. 92) –, ktorá má poukazať na zotretie všetkých krívd, nenávisť a utrpenia po smrti. V druhej časti rozmernej vidiny stojí Potok zoči-voči veľkej Tvári, starému Bogu, ktorý mu kladie na plecía dedičnú spoluvinu niekoľkých generácií za holokaust, za to, že prežil a nijako proti nacizmu nezasiahol. Tvár vzápätí upriamuje Potokovu pozornosť na maličký kľúč, zoškvarený

„Mydliny a kosti, pomyslel som si. Bože, boli to diabli, nie ľudia... koncentračné tábory, nekonečne kruto znázornené posledné pravdy života, kosti a mydlo, oheň a plyn, pena... cítim sa ako koacervát vrhnutý do rozžitého prostredia, preto som vždy nanovo požieraný, taký pocit ohrozenia majú Židia, ešteže sa nedotýkam mdlôb, ktoré prichádzajú vždy v pravý čas, údesné, hoci nie som Žid“ (Hlatký 1999: 55).

Pokiaľ ide striktne o jazyk, jeho mutácie možno u Topola i Hlatkého sledovať v rozličných stupňoch zacyklovania do seba, prelínania tajuplných, dávno zabudnutých, resp. práve konštituovaných vrstiev, čo postavy na oboch stranách vnímajú viac negatívne: ako následok post-babylonského roztrieštenia univerzálnej zrozumiteľnej reči / fungujúcich jazykov, sankciu za neochotu navzájom komunikovať a tým predchádzať závažným konfliktom. „Nový jazyk“ v *Sestre*, ktorého čiastočným nositeľom sa stáva aj Potok, je výsledkom osudového zmätenia v priesečníku starého a nového času a bezprostrednej explózie chronologického poriadku sveta, ergo jeho smrti. Holokaust, uvrhujúci hrdinov Topolovho románu do stavu bezčasovosti, je v deväťdesiatych rokoch dvadsiateho storočia akoby znovu prítomný aj v podobe zlovestného tieňa, čo zasahuje schopnosť vypovedať zvlášť o zážitkoch s vysokým emocionálnym koeficientom. Začínajú prevládať anestézia a odcudzenosť, ktoré v etnicky a kultúrne zmiešanom prostredí západnej a strednej Európy (územia Kanakov) spoluprodukujú bizarnú textúru tvarovo nezaraditeľného a významy „lep-

temer na uhol v jednej z pecí, resp. na jeho majiteľa, „ktorej tenhle kľúč tahal na krku ve svém čase, ten Mojsěle nebo ta Bašele, už nepřijdou... Dítě už nedorazí, protože ho v tý peci spálili“ (ibid.: 108). Týmto v Topolovej *Sestre* kulminuje celá idea tragična: totiž ukazuje sa, že splynovaným dieťaťom bol vlastne toľko očakávaný *Mesiah* (!), ktorého druhému príchodu ľudstvo rázne zamedzilo. „Mesiah už nepřijde. Už tu byl a spálili ho“ (ibid.: 109), a tak „nás čeká život slepech červů bez naděje a beze smyslu až do smrti“ (ibid.: 108). Podľa Potoka je preto Osvienčim čiernou dierou v neopísateľnom, bezváhovom stave času a priestoru: ich amortizáciou či dokonalým znehybnením. „A ten prostor se nehejbal, protože čas zemřel s Mesiahem v Osvětími“ (ibid.: 109). Teória o výbuchu času je teda iba mylným dezinterpretovaním jeho celkového zániku – uvedomuje si Potok v rozhovore so vševediacou Tvarou – a zároveň svoj život pripodobňuje k tancu mŕtvol, človeka bez času. Naznačené okolnosti zvyrazňuje pri Topolovom románe aj český literárny kritik a historik Martin C. Putna: „Podle Jáchyma Topola Mesiah už přišel: Bylo to jedno ze židovských dětí, které zemřely v Osvětími – a když zemřel, zemřel s ním i čas, a tedy to, co žijeme, je vše po smrti, po čase, v už ne – čase. Svět už vykoupěn nebude“ (Putna 1994: 214).

tajúceho“ jazyka. V Hlatkého prózach je takisto tematizované pôsobenie „deštruktívneho zla“, „pradávejnej poruchy, ktorá preklína svet dlhé tisícročia“ (Hlatký 2001: 76), lež je tu aj odhodlanie „zničiť priestory zla, opraviť pradávnú chybu, v ktorej sa ľudstvo pohybuje“ (ibid.). Silná túžba po autenticite rečových znakov, ich očistení spod nánosov temných vnuknutí „hadieho našepkávača“ (Hlatký 1999: 17) privádza Eda Driapala v poviedke „Vizionia II.“ k detsky prostému a jazykovo neutrálnemu, bezpríznačkovému videniu a cíteniu skutočnosti, kde „masky začínajú prehrávať a znaky [...] prevrátať“ (ibid.: 94). V poviedke „Tamaria“ z knihy *Sláva a tajomstvo* komentuje hlavný hrdina – zhodou okolností vystupujúci ako „priateľ Edo“ – svoje úsilie takto: „Stále spájam hlásky a slová v nádeji, že sa mi zjaví tajomstvo, ale zdá sa, že moje duševné zdravie je vykúpené duchovnou krízou. Hrám sa so slovom ASKAM, obraciam ho vo vedomí ako najvyššie tajomstvo, ale nič sa mi nezjavuje. Je to čln v Tichomorí“ (Hlatký 2001: 77). Na rozdiel od Topola sa experimentujúci jazyk u Hlatkého stáva i predmetom pokusu o nové dekódovanie, nástrojom „stvárnenia pocitu blízkosti spásy a trestu...“ (Hlatký 1999: 82) v starozákonnom zmysle. „Musím ho postihnúť!“, hovorí hrdina poviedky „Vizionia I.“ po tom, čo mu nevšednú úlohu prideliuje veľký „Kongres svetovej inteligencie“ a on si uvedomuje, že ho čaká nie dobrodružstvo rozumu ako pri čítaní J. L. Borgesa a U. Eca, ale dobrodružstvo ducha, nadprirodzenej a ťažko opísateľnej inšpirácie, osvietenia, v ktorom sa priblíži čistému gestu Stvoriteľa. „Nikto z Kongresu sa nezačuduje, keď sa na niektorom mieste tohto textu rozbláboce jazykom spred výstavby Babylonskej veže. Čosi ma láka a volá. Tón. Ontaj a jätno. Hluché slovíčka?“ (ibid.: 83), pýta sa horlivo, no zároveň s neklamnou intuíciou pripúšťa „odvrátenie sa dobrotivého Boha od troch ľudských časov a nesmierny sentimentálny smútok, s akým nám Boh ukazuje chrbát a primkyna nás k láske stvorenia“ (ibid.: 84). Návrat k počiatku znamená pre Hlatkého postavu popretie zla v sebe, skoncovanie s teóriami o jeho neporaziteľnosti a odvrátenie sa od poznávacej logickej konvencie, ktorá nám vštepuje presvedčenie, že my riadime veci a okolnosti vo vesmíre, zatiaľ čo ony usmerňujú nás. Expanzia semiologickej energie, skrze ktorú sa tu nadpriemerne zvyrazňuje okruh autonómnej osobnosti, má svojou

prirodzenou živelnosťou blízko k „poslušnosti“ našej vôle byť a rásť: nemožno ju ovládať ani v rôznorodosti jej intenzity, ani v neohraničenosti jej modalít (porov. de Chardin 1996: 22–46). „Kto mi teraz šepká? Ktokoľvek by šepkal, šepká Boh“ (Hlatký 1999: 88), odpovedá si hrdina vo „Vizióonii I.“ a v hľadaní mirakulóznej formulky – „výplodu všetkých modlitieb sveta“ (ibid.: 86), ktorú by ako paralyzujúci prostriedok vrhol do tváre vojnovým mučiteľom a mohol ňou kontrovať smrtonosnému „chrééé“ (ibid.: 86) –, sa posúva od „významového STRP, čo je kombinácia hlások procesu zasprávania“ (ibid.: 88) až k „nášeptovému BLZD, čo pekne páchne brudom a všetkými lotrovinami sveta“ (ibid.). Vzrušujúce putovanie doslova fonematickým „tunelom“ sa v knihe *Jesenný opar* začína pri pokuse „zajoyceovať, zaasiociovať si“, odhaliť „Languu, guu, guu, v open forme na konci slova, keď stvoriteľská civilizácia vysielala všetky esencie stvorenia do presného priestoru“ (ibid.: 85), prechádza štádiom nenapísateľnosti či priam bojom so vzdorujúcou matériou („igzoajrejnmachstar“, [...] „machstar alebo machstor, tóra alebo hviezda, dokonavo alebo nedokonavo? Sientomanar?“ – 86; „Enmelejbuť“ – 88 a neskôr pod sugesciou biblického textu formulované „Karnefeszulafruzensanfach“ – 89 atď.), aby nakoniec vyústilo do oživotvorujúceho, nežného elixíru hlások „La lingua, láska, L/l/as/z/k/g/á, lavoaney“ (ibid.: 98), ktoré majú symbolizovať „zosynergetizovanie [...] ľudstva na vysokej úrovni citu“ (ibid.: 88) a obnovenie (pra)tajomstva lásky. Vizionia ako vybájená „zem, zaslúbená najhlbšej pravde“ (ibid.: 90), založená na porozumení a spolupatričnosti, sa tak ďalej pretvára do omnoho intímnejšej podoby vzájomného prestúpenia dvoch ľudí. Hlboká citová náklonnosť muža a ženy je u Hlatkého stavom najvyššieho duchovného posvätenia a duševného vytrženia, ktorého krásou možno účinne „mučiť zlo ako jav a za jeho strašnej konšternácie, strachu jeho večných užívateľov, vykonať nad ním súd“ (ibid.: 100). V *Sláve a tajomstve* je to už jednoznačne vytýčená idea ženosveta, feminínna Ultima Thule, ovplyvňujúca zmysľanie a život hrdinov cez konkrétnu Evu, Jarmilu, Rubenu, Zuzanu či Tamaru, v ktorých vzhliaďajú odlesky prototypálnej „veľkej ženy žien“ (Hlatký 2001: 110). V závere *Jesenného oparu* sa láska v tvare definície predstavuje ako „putovanie večnou pamäťou stvorenia v potrojnosti duch, telo, slovo“

(Hlatký 1999: 101), resp. na základe interpretácie Žalmov 149 a 150 ako „výbuch slova a hudby“ (ibid.: 102), kým v *Sláve a tajomstve* nadobúda povahu adresnejšieho kódu v novej triáde „Boh – slovo – žena: svätá trojica pre muža“ (Hlatký 2001: 60), pričom láska k žene – „tá pôvodná, neskalená malichernosťou reality“ (ibid.: 118) – je povznesená na „najvyššie tajomstvo života“ (ibid.).⁽⁷⁾

Kreovanie alternatívnych – experimentálnych jazykových tvarov má v Hlatkého prózach (na rozdiel od Topola) svoju vnútornú, takrečeno exkluzívnu motiváciu. Kým pre Topolovho hrdinu sú pri generovaní hybridných foriem jazyka kľúčovými podnetmi externé vplyvy (zmena spoločenskej atmosféry po roku 1989, komunikácia protagonistu s postavami zo „sveta“, čiže konfrontácia s jazykovými, kultúrnymi, náboženskými či zvykovými osobitosťami hrdinov – cudzincov a pod.), Hlatkého narátor v ich-forme sa pokúša nájsť tajomné formul(k)y, ktorými by napr. vzdoroval zlu, autentickjšie vyjadril svoju intímnu emóciu lásky a pod., pričom s gramaticky korektnou lexikou pracuje prostredníctvom konkrétneho algoritmu: retrográdneho prepisu, tzv. prešmykovania hlások, slabík či glutinácie morfém alebo celých lexém atď. Ak sa predsa len uchýľuje k použitiu úplne nových

7 Je pozoruhodné, že organizujúci ženský princíp „prevráva“ aj v závere Topolovej *Sestry*, a to vari s rovnakou vykupiteľskou intenzitou – konkrétne hlasom Bohorodičky, čiernej Čenstochovskej Madony, ktorú mal Potok po celý čas zavesenú na krku v malom medailóne a jej odtlačok si nostalgicky obzerá takmer na pokraji smrti, keď sa ho v kritickom štádiu ujíma rád milosrdných sestier. „A pak jsem se díval zas a zas až mě bolel krk. Byla tam Madona. Černá Madona, drobná jak na medailónku, v celý svý kráse, v bolesti svý jizvy. Byla tam ta nekonečne plačící [...] ta Madona vypadala jak vypálená do kůže, nebo snad jako rytina... nad drakem!... byl jsem moc šťastnej, že ji tam mám“ (Topol 1994: 416). Z hľadiska závažnosti protagonistovho zlyhania v najvýznamnejšej životnej skúške je symbolicky katarzná aj finálne uzavretie „ženosveta“ románu *Sestra* v optimistickom naplnení. Iniciačné pôsobenie Malej Bielej Psice, jej duchovná všadeprítomnosť po zmiznutí z telesného sveta a porovnateľná efemérnosť Černej, ktorej stratu principiálne nemožno odčiniť, vyúsťujú do Potokovho vzťahu s krehkou Laosankou, priateľkou zosnulého Bohlera. „Laa“, ako ju oslovuje, v najlepšom nadväzuje na Potokovu fundamentálnu pravieru v ženské pokolenie a spoločne so synčekom aktualizuje i podvedome panegyrizovaný obraz Madony s dieťaťom. Zároveň je výzvov ad deliberandum, reflexom čistej lásky k Psici a Černej ako anjelským Sestrám a nanovo darovaným časom, ktorý už hrdina nesmie premárniť. „Byli jsme u sebe. Bylo to najednou. Mělas hlavu u mě a já tě objal. Už se neopustíme, řekl jsem. Už ne, řekla jsi ty. A vtom zazněl zvonek. Trhla jsi sebou, a ani jsem se neptal... na tvých očích jsem viděl, že nevíš. Zvonění neustávalo. Ten někdo držel na zvonku prst. Trochu... jen trochu jsem tě odstrčil a zdvih ruce... ale tys je vzala, lehce, vzala jsi můj dlaně do svých a položila sis je na ramena. Neotevřeme, řekla jsi. Už ne. Ne. Teď ne“ (ibid.: 455 – posledné slová románu).

slov, väčšinou čerpá z biblických, mytologických alebo ezoterických prameňov (porov. Součková 2006: 92–99).

Ako sme už avizovali na začiatku štúdie, s prózami J. Topola a E. Hlatkého – najmä prostredníctvom typológie jazykového experimentu – súvisia i texty súčasného poľského prozaika a reportéra Ziemowita Szczereka (1978), ktorý je vďaka prekladu svojho románu *Siwy dym albo pięć cywilizowanych plemion* (2018; Sivý dym alebo päť civilizovaných kmeňov [2019] v pretlmočení P. Oriška) známy už aj slovenskému čitateľovi. Prvý „dotyk“ s príznačnou poetikou tohto autora mohli čitatelia na Slovensku absolvovať vlastne ešte o niečo skôr, keď v časopise *Revue svetovej literatúry* v roku 2017 vyšiel úryvok z jeho knihy *Siódemka* (2014) pod názvom „Pec verejná: Bezpoľstie“. Tematikou sa Szczerek približuje viac Topolovi než Hlatkému: jeho prózy by sme mohli bez zaváhania označiť za tzv. postfaktuálnu literatúru, resp. produkciu alternatívnych dejín alebo za historické fantasy.⁸⁾ Svoje texty situuje Szczerek väčšinou do blízkej budúcnosti (zhruba polovica dvadsiateho prvého storočia), pričom jeho

8 V tomto zmysle sú Szczerekove prózy porovnateľné napr. s románom J. Topola *Kloktat dehet* (2005), v ktorom autor ponúka alternatívne vykreslenie československých dejín po auguste 1968. Okupácia ČSSR „spriatelnenými“ vojskami nevyúsťuje do normalizačného procesu, resp. neukončuje demokratizačný obrodný proces tzv. pražskej jari, ale sa mení na v pravom slova zmysle zákopovú vojnu, v ktorej vznikajú organizované ohniská odporu proti komunistickým okupantom. Topolov príbeh, ktorý si zo začiatku zachováva striktné mimetické kontúry, sa veľmi rýchlo transformuje na blízknivý kaleidoskop neraz protirečivých situácií a v nich vystupujúcich postáv. Mestečko Siřem sa premieňa na centrum reformovaného socializmu z konca šesťdesiatych rokov, inštitucionalizované vyhlásením „Siřemské autonomní zóny“ (Topol 2005: napr. 131), ktorá šíri myšlienky odporu voči vpádu vojsk Varšavskej zmluvy. Zóna reprezentuje hrdinskú vzburu proti domácim zástancom starého poriadku a zahraničným okupantom, ktorých skutočným cieľom, ako vychádza najavo, prekvapujúco nie je vojna a zdolanie iba sčasti ozbrojených protivníkov, ale vytvorenie medzinárodného Socialistického cirkusu (!). Objavujú sa tu napríklad ukrajinskí krotitelia medveďov Griša a Vasil, žirafy z Varšavského varieté, trpaslík Willy Dagobert – „východonemecký soudruh“ (ibid.: 160) – či rómska morská panňa, ktorá cestuje po krajine v drevenej maringotke sťaží univerzálna prostitútka atď. Vrcholom „osvetových“ snáh sovietskych jednotiek („vybudovať v Československu zázemí pro oddech a kulturu“; ibid.: 177) je ale rozhodne demolačná tanková kolóna s názvom „Veselá písnička“, kde v náručí neohrozeného kapitána Jegorova nachádza prechodné útočisko aj hlavný hrdina románu – dezorientovaná sirota z detského domova Ilja. Je však pravdou, že kým Z. Szczerek projektuje svoje ahistorické alternatívne vízie striktno do budúcnosti, väčšina autorov tzv. postfaktuálneho alternatívneho prúdu v literatúre reinterpretuje, resp. variantne fikcionalizuje chronicky známe dejinné fakty – okrem J. Topola v poslednom čase napr. V. Klimáček v románe *Vodka a chróm* (2013), v ktorom projektuje radikálne diferentnú trajektóriu spoločensko-politického vývinu v Československu po nežnej revolúcii v novembri 1989.

generálnou témou je totálna politicko-geografická, ale aj sociálna dezintegrácia strednej Európy s osobitným zreteľom na Poľsko. V próze „Pec verejná: Bezpoľštie“ zachádza dokonca ešte ďalej, keď sa pohráva s motívom zmiznutia Poľska ako fyzickej krajiny z mapy Európy. Využíva pritom prvky ostrej satiry, situačnej komiky, resp. dômyselne kombinuje vysoký umelecký štýl s poklesnutosťou literárneho gýča, pričom kreuje doslova karnevalizujúci jazyk:

„Jedného rána sa Európa prebudila, pozerá – a Poľsko nikde! Prepánaboha! Jednoducho ho niet. Tam, kde kedysi bolo bývalo Poľsko, teraz žblnká voda. Aj to plytká, vlastne iba také blato – až po obzor [...] Ukrajinskí pohraničníci v Šehynách opatrne prichádzajú na breh, špičkami topánok skúšajú hladinu – voda, blato. Ale kde je Poľsko? Kde je Biedronka na druhej strane hranice? [...] Z hôr, kam oko dohliadne, steká čisté blato! Okrem neho tam nie je nič! Ani stromy, ani cesty, ani tie poľské domy bez ladu a skladu, nič. Nie je tam vôbec nič! Poľsko zmizlo!“ (Szczerek 2017: 57).

Osobitným návratným motívom, ktorý autor uchopil mimoriadne kreatívne, je bezprostredná reakcia colníkov na každej zo siedmich hraníc Poľska so susediacimi štátmi. Z jazykového hľadiska je jednoznačne najvynaliezavejšia a zároveň najkomickejšia reakcia vojakov na poľsko-litovskej hranici: „Litovčania sa pozerali, ako ich príjemne pahorkovitá, bahnisto-trávnatá krajina postupne prechádza do blatistého soté. ‚A ty, Konstanty, miau si tam nejakú rodinu v tym Poľsku, ha?‘, spýtal sa pohraničník, ktorý mal na služobnej košeli nášivku s menom Stanislovas Kozlauskas. ‚Ta d’e,‘ odpovedal Konstanty, ktorý mal na nášivke Konstantinas Kalinauskas. ‚Nikoho, suka, bľať. Všetci sú v Sołecznicach, bożeuchovaj. Šťastie, kažuť, v nešťastí.‘ ‚Nu, ale strany škoda,‘ vzdychol si po chvíli Konstanty. ‚Nu,‘ vzdychol si Stanisław, ‚škoda, mal som odtiaľ auto doviezť“ (ibid.: 59). Nasledujúce sekvencie textu sa orientujú na opis rôznosti reakcií na zmiznutie Poľska: od zahraničných diplomatických kruhov, mimovládnych organizácií až po cirkevnú hierarchiu či predstaviteľov náboženstiev (nemožno nespomenúť *Mechanický pomaranč*

Anthonyho Burgessa implikujúce vyjadrenie „Veriaci hovorili: šach-mat, ateisti. Where’s your racjonalne vysvetlenie now?“ [ibid.: 60]). Kľúčovým tematickým vyústením je v *Bezpoľští* po čase fakt, že na bezútešných blatisto-močaristých planinách sa vztýčila gigantická hora, čo odkryla larvy, z ktorých začali za anjelského spevu vyliezať svetlovlasí modrookí obri s jasnou pokožkou a krídlami na chrbte. Satirický modus operandi, nemilosrdne účtujúci s historicky zakódovoanou hrdou poľskosťou (ako aj ideou vyvolenosti poľského národa – jeho imperiálnej, víťaziackej mentality, ktorá sa kedysi zrodila z idey sarmatizmu⁹) a u Szczereka prítomný prakticky permanentne, nadobúda v týchto fázach rukopisu kulminačnú úroveň: „A blato rodilo. Napokon, veď to bolo ich blato-matka, blato-otec. Blatno-poľská-otčina. Blato im najskôr porodilo odev – rohatívky s husárskymi krytmami na nosoch, voľné pohodlné nohavice stiahnuté na členkoch [...] Potom šable s orlími hlavicami a svietiacim ostrím ako Skywalkerov meč. A prsné panciere s Matkami Božími [...] Poľsko sa

9 Termín *sarmatizmus* sa prvýkrát objavil až v polovici osemnásteho storočia, no ako ideológia, resp. pocit vyvolenosti či akejsi spasiteľskej predestinovanosti poľskej šľachty sa pomaly kreoval po tom, čo poľský kráľ Ján III. Sobieski, stojac na čele poľsko-rakúsko-nemeckej armády, v Bitke pri Viedni (11.–12. september 1683) definitívne porazil osmanské vojská pod vedením veľkovezira Kara Mustafu Pašu. Toto víťazstvo znamenalo ukončenie tureckej expanzie v strednej Európe a zosilnenie politického vplyvu Habsburskej monarchie. Predstavovalo historický zlom v tristoročnom zápase medzi centrálnymi európskymi mocnosťami a Osmanskou ríšou. Po šesťnásť rokov trvajúcej Veľkej tureckej vojne habsburská ríša postupne ovládla južné Uhorsko a Sedmohradsko, ktoré boli z veľkej časti zbavené tureckých síl. Po tomto vojenskom triumfe poľskú šľachtu celkom zachvátili vlastná sláva a falošný sebaobdiv – príslušníci šľachty nadobudli pocit, že Poľsko ako krajina je štitom a ochrancom pravej európskej kresťansko-katolíckej civilizácie (bližšie pozri Káša 2012: 50). V tomto kontexte môžeme potom celkom inak „čítať“ rozhovor literárneho kritika M. Glińskiego so Z. Szczerekom pre portál culture.pl (vyšiel pod názvom „Jeśli coś się nie wydarzyło, to nie mogło się wydarzyć“) v období po vydaní Szczerekovej knihy *Rzeczpospolita zwycięska. Alternatywna historia Polski* (2013). Gliński tu inak ako prvý uvažuje či rovno zavádza pojem „myšlienkový experiment“, ktorému však nie sme veľmi naklonení. Okrem iného tu čítame: „M. G.: Jak się czułeś pisząc ‚Rzeczpospolita zwycięska‘ – bo wygląda na to, że taki eksperyment myślowy może być dobrą zabawą, ale może być też bliski jakiemuś szaleństwu? Z. Sz.: Potencjalnych wariantów, jakie mogła przyjąć historia, jest nieskończenie wiele. Ja w tej opowieści postarałem sobie wyobrazić Polskę taką, jaką sama chciałaby się widzieć. I jaką my chcielibyśmy widzieć – bo co kto weźmie jakąś publikację dotyczącą międzywojnia, to czyta: ‚ambitne te polskie plany przekreślił wybuch wojny światowej’. Po myślałem, że warto zebrać rzeczony ‚ambitne plany‘ do kupy, doprowadzić do sytuacji, w której Polska dostaje z zewnątrz środki, żeby je spełnić (bo nawet jeśli jakimś cudem wygrałaby we wrześniu 1939, to wojna pogrążyłaby ją w kryzysie finansowym na długie lata) i zobaczyć, co by ze spełnienia tych planów wyszło. To była układanka – zabawa polskimi międzywojennymi mitami, nadziejami, złudzeniami“ (Szczerek 2013).

zresetovalo a znovuzrodilo. Zrodilo sa z rodného blata, nanovo. Aby už na veky vekov bolo poľské a silné...“ (ibid.: 62–63) atď. Slovom, žiadna z historických alebo aktuálnych poľských tráum neostáva v Szczerekovej próze bez povšimnutia, resp. bez zodpovedajúceho ironicko-satirického tematizovania, ktoré je založené de facto na princípe paradoxu – čím vážnejšie a monumentálnejšie chcú Poliaci v očiach iných národov pôsobiť, tým intenzívnejšie „zbezvýznamnenie“ na rôznych frontoch evokujú. Autor tak v podstate spochybňuje aj zmysel samotného znovuzrodenia Poľska, ergo vznik nového Poliaka – nadčloveka, ktorý sa v Szczerekovom texte, len čo sa trocha zorientuje, znova primkýna k svojim starým slabostiam, traumám, frustráciám a subordinovanej mentalite. Poľsku teda nepomáha ani návrat do takpovediac bodu nula, na začiatok Božského stvorenia ľudstva z prachu a blata, nepomáha mu ani polobožská podstata (anjelské krídla na chrbte či enormný vzrast), ktorá nedokáže prekryť zvláštnu, akoby mýtickú predisponovanosť k malosti a smiešnosti – autor túto črtu podčiarkuje archaizujúcou dikciou krátkej textovej sekvencie, čo sa opakovane vyjavuje ako leitmotív spolu s povestným vulgarizmom, asociujúcim azda niečo z mentality Poliaka postmoderných deväťdesiatych rokov kataklizmického dvadsiateho storočia: „Teraz Poliaci niekoľko metrov mali, neohliadali sa na evolúciu homo sapiens ani na to, ako iní národovia vyzerajú. A v piči Poliaci iných národov mali“ (ibid.: napr. 63).

Szczerek neponecháva bez ostro výsmešného „spracovania“ azda žiadnu okolnosť či zásadnejší fakt poľských dejín vrátane historického pátosu – fixácie na vlastné dejiny a mýty – či národného vierovyznania – katolicizmu.⁽¹⁰⁾ Zrod obrovského, nezávislého a silného Poľska, de facto supervelmoci, autor systematicky „odmocňuje“ hyperbolizovaným akcen-

10 V kontexte funkčne využívanvej hyperbolizácie či poetiky permanentnej preexponovanosti tu stojí za zmienku motivické vyústenie vyššie spomenutej „poľskej Blatnej hory“, ktorá v *Bezpoľští* nepochybné parodizujúco odkazuje na Jasnú Horu (Jasna Góra) – sanktuárium Matky Božej v Čenstochovej, ktoré má v povedomí Poliakov štatút národného pútnického miesta, resp. si trvalo zachováva dekórum nedotknuteľnosti. S týmto motívom napokon Szczerek pracuje aj ďalej, a to spôsobom sebe vlastným: „Na vrchole stokilometrovej poľskej Blatnej hory, ktorú bolo vidieť z celej Európy, vyrástol Ježiš s bradou a rozťahnutými rukami objímal svet – bol väčší ako Ježiš v Riu, vlastne väčší ako celé Rio“ (Szczerek 2017: 63).

tovaním onej veľkosti a sily. Szczerek tak dômyselne využíva staré známe postupy absurdnej literatúry: ak preexponujeme smútok, vznikne humor, ak preexponujeme tragiku, vznikne fraška atď. Neprehliadnuteľným je v *Bezpoľští* aj experimentovanie s jazykom, ktoré súvisí s motívom neskoršieho kultúrneho kolonizovania Nemecka Poliakmi:

„Poľské zástupy len dozerali, či sa nemecké deti učia v škole poľštinu. Tak ako sa celé roky poľské deti museli učiť nemčinu [...] A tak sa teutónske deti naspamäť drvili ‚chžonšča co bžmi v tžtinie‘, horké slzy prelievali, a ak sa niektoré z nich pomýlilo – švác ho šablou svetelnou po pruskom krku [...] A prikázali Poliaci zázrační Nemcom nevďačným a nechápavým zapisovať do nemeckých slovníkov poľské slová [...] A padali hlavy vzdorných Nemcov a tí menej vzdorní písali do slovníkov: die Kschsionzke, der Zammochoch, das Piwo, die Currykielbaza, das Hydraulika, der Kschisch, die Klapki, das Lezhak, die Blotto, die Inzhynieriagenetytschna“ (ibid.: 64).

Iným podnetom pre voľné generovanie hybridných, interlingválne motivovaných a lexikálne fúzovaných slovných tvarov sú v Szczerekových textoch geografické názvy a pomenovania národností. V *Bezpoľští* sa objavujú chronicky známi Nemčúri, Pepíci či Slováčikovia (ibid.: 63), no v románe *Sivý dym*, ohlasujúcom symbolicky koniec starej Európy s jej národnosťami a hranicami štátov, už vystupujú reprezentanti novo konfigurovaného sveta (Neurópy), ktorí menej alebo viac odkazujú na svoju starú identitu a pôvod:

„No a ja, Neurópan z Dogerlandu, ale nedokrvených miešancov a čudákov ako ja je tu neúrekom: Frankohispánci, Italomuni, Ukroitalovia, Škotláci, Brityši, Frajčiar, Amerotyši, Fínčici. Mnohí z nich sú anari, ktorí sa do Neurópy prisťahovali po vyhlásení národnej indiferentnosti“ (Szczerek 2019: 267).

V tomto ohľade sa opäť objavuje súvislosť Szczerekových textov s prózami J. Topola – obaja totiž tematizujú miešanie rás a národností, resp. každý v inom kontexte opisuje vznik neidentifikovateľnej bastardnej kultúry: Topol na pozadí „výbuchu času“ v roku 1989 a ďalej v deväťdesiatych rokoch,

kým Szczerek v románe *Sivý dym* „posúva“ svoje vízie do relatívne blízkej budúcnosti, keď hovorí o transformácii Európy na Neurópu a konci starého geopolitického usporiadania, o zániku národností a nekontrolovateľných migračných vlnách. Kým však Topol má zmysel pre modelovanie kategórie tragična, je vyslovene postapokalyptický, pričom buduje i východiská pre vykúpenie ľudstva; Szczerek pracuje dôsledne s hyperbolizáciou, satirou a iróniou, ba v najdôležitejších zlomových momentoch svojich prozaických textov je dôsledne iracionálny, nepochopiteľne absurdný a fraškovitý. Dôkazom sú zaiste aj finálne scény v spomentých textoch či rozoberaných fragmentoch. Záverečný výjav v románe *Sivý dym* prináša ničím neanticipovaný a bezpochyby šokujúci koniec hlavného hrdinu – vojnového reportéra, ktorý nezainteresovane prijíma rozsudok smrti z rúk svojej najlepšej kamarátky Vesny:

„Krásna. Celá v čiernom. V žakete, jazdeckých nohaviciach, vysokých číždách. S tvárou mladého chlapca. S úsmevom a prižmúrenými očami. Na hlave nemá žiadne rohy. Aké rohy? Natiahne ruku. ‚Daj.‘ Podám jej svoju pištoľ. Namieri mi ju na hlavu. Pozeráme si hlboko do očí“ (ibid.: 338–339).

Ešte absurdnejší a karnevalizujúcu poetiku britskej komediálnej skupiny Monty Python pripomínajúci je záver *Bezpoľštia*: po expanzívnom rozmachu Poľska a Poliakov a potvrdení ich supervelmocenskej dominancie a globálnej svetovlády tu nastupuje akoby kinematografický „prestrih“, apokalyptické „zatiehnutie opony“:

„Celý svet obdivoval Poľsko, úpenlivo ho chválil hlasom jednomyselným a solidárnym, kvílili zradcovia na šibeniciach, a Poliaci spievali unisono až do času, kým v Švajčiarsku nenatrafili na Veľký hadrónový urýchľovač. Začali sa s ním hrať, pokazili ho a nechtiac pri tom zničili vesmír“ (Szczerek 2017: 65).

*

Z vyššie uskutočnených analýz pre nás vyplýva, že elementárne motivácie „uchýliť sa“ k tvarovému (jazykovému) experimentu sú u Topola, Hlatké-

ho i Szczereka determinované vskutku rôznorodou tematickou intenciou. V Topolovej *Sestre* sú citované personalizované šifry, neologizmy a jazykové mutácie odrazom civilizačného „výbuchu“ v zmysle expanzie ťažko rozlíšiteľnej, takpovediac bastardnej (ne)kultúry deväťdesiatych rokov dvadsiateho storočia – na textovej úrovni jej zodpovedá nová „kanacká“ rasa, „kanačtina“, resp. „Kanakland“, ako metafora postmoderného Babylonu, produkujúca veci a významy doposiaľ absentujúce v jazykovom vedomí hlavných hrdinov. Nie náhodou Topol najmä v úvodných fázach románu apeluje na nepoužiteľnosť starého jazyka, ktorý už nedokáže sprostredkovať nové skúsenosti z hybridnej reality. Skrze motív kultúrnej a jazykovej hybridizácie sú Topolove romány *Sestra* a *Kloktat dehet* porovnateľné s prozaickými dielami Z. Szczereka, i keď tie sú už zasadené do dôsledne ahistorického, post-faktuálneho času blízkej budúcnosti (zhruba polovica dvadsiateho prvého storočia), pričom neraz už iba fragmentárne odkazujú ku kedysi existujúcim štátom a jeho kultúrnym reprezentantom (pars pro toto zmiznutie Poľska) či naopak, oslobodzujúco a s karnevalizujúcou nadsádzkou tematizujú kompenzáciu niektorej chronicky známej dejinnej traumy (napr. podmanenie si nemeckého národa Poliakmi) aj s detailnými následkami vo sfére spisovného jazyka. Kým však Topol a Szczerek sú pri kreovaní svojich lexikálnych novotvarov či úryvkov celých jazykov (die Kschionzke, der Zammochod, das Piwo, die Currykielbaza, das Hydraulika, der Kschisch, die Klapki, das Lezhak, resp. Josef Vissarionovič Švejk, ataman Ralfo Valentino Belmondovič, Voyant, Satyr, Médija atď.) stále racionálne dešifrovateľní, ergo kultúrne dekodovateľní, v prípade E. Hlatkého sme nezriedka konfrontovaní s „ostrovecami“ iracionálne a enigmaticky determinovanej jazykovej skutočnosti (výrazy ako igzoajrejmachstar, machstar, machstor, Sientomanar, Enmelej-buj, Karnefzulafruzensanfach a pod.), ktorá odzrkadľuje skôr emocionálnu predimenzovanosť hlavnej postavy, jej duchovné vytrženie, neznámy druh náboženského zasvätenia či explicitný dôsledok diagnostikovanej psychickej poruchy (napr. manická depresia či schizofrénia, ktoré sa ako diagnózy hlavného hrdinu spomínajú v úvode Hlatkého knihy *Jesenný opar*). Jednako, spoločným menovateľom experimentovania u všetkých troch nami skúmaných prozaikov môže byť jeho neinvazívny, vzhľadom na frekvenciu využitia

recepčne nenarušujúci model, oproti ktorému stojí invazívny experimentálny model (či modus operandi), vyznačujúci sa fatálnym komunikačným zastretím, teda jazykom, ktorý čitateľ na žiadnej úrovni recepcie nie je schopný dekódovať. Takéto radikálne jazykové experimenty vniesli napr. do českej literatúry v poslednom období M. Ajvaz v románe *Lucemburská zahrada* (2011) alebo M. Palla v texte s názvom *Njkkpůúp kkléedc* (2011). Ich konfrontačná a hoci len náznaková reflexia by však už ďaleko presahovala vytýčený rámec našej štúdie.

doc. Mgr. Marek Mitka, PhD., DiS.art.

Inštitút stredoeurópskych štúdií

Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

Ul. 17. novembra 1, 080 01 Prešov

marek.mitka@unipo.sk

Prítomná štúdia je publikačným výstupom z grantového projektu VEGA MŠVVaŠ SR 1/0060/19 Slované medzijazykové a medziliterárne vzťahy (západoslovenský a východoslovenský kontext).

LITERATÚRA

BÍLEK, Petr A.

1994 „Topolův román... uličnický“; in *Tvar* 5, č. 16, s. 17–18

HLATKÝ, Edmund

1999 *Jesenný opar* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

2001 *Sláva a tajomstvo* (Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov)

KÁŠA, Peter

2012 „Literatúra v období baroka. Historické a spoločensko-politické súvislosti“; in týž, *Prehľad stredoeurópskych literatúr od počiatkov po osvietenstvo* (Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove), s. 50–56

PAPOUŠEK, Vladimír

2010 „Literárni diskurz, experiment a simulace“; in *Bohemica Olomucensia* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci), s. 13–17

PUTNA, Martin C.

1994 *My poslední křesťané. Hněvivé eseje a vlídné kritiky* (Praha: Herrmann & synové)

RÉDEY, Zoltán

2007 *Súčasná slovenská próza v kontexte civilizačno-kultúrnych premien* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie)

SCHNEIDEROVÁ, Soňa

2000 „Topolův román Sestra a jeho jazyk“; in *Studia Bohemica* 8 (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci), s. 177–182

SOUČKOVÁ, Marta

2010 „K experimentom v slovenskej próze po roku 1989“; in *Bohemica Olomucensia* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci), s. 281–293

SZCZEREK, Ziemowit

2013 „Jeśli coś się nie wydarzyło, to nie mogło się wydarzyć“; [on-line], <https://culture.pl/pl/artykul/ziemowit-szczerek-jesli-cos-sie-nie-wydarzylo-to-nie-moglo-sie-wydarzyc> [Přístup 2. 9. 2020]

2013 *Rzeczpospolita zwycięska. Alternatywna historia Polski* (Kraków: Wydawnictwo Znak)

2017 *Pec Verejná: Bezpoľštie*; prel. P. Orišek; in *Revue svetovej literatúry* 53, č. 2, s. 57–65

2019 *Sivý dym alebo päť civilizovaných kmeňov*; prel. P. Orišek (Banská Bystrica: Literárna bašta)

ŠANDA, Zdeněk

2019 „Komentář“; in Topol, J., *Sestra* (Praha–Brno: Host, Česká knižnice), s. 576–596

TEILHARD DE CHARDIN, Pierre

1996 „Božské prostredie“; prel. V. Dančo (Trnava: Dobrá Kniha)

TOPOL, Jáchym

1994 *Sestra*; 2. vyd. upravené (Brno: Atlantis)

2005 *Kloktat dehet* (Praha: Torst)

2019 *Sestra* (Praha – Brno: Host. Česká knižnice)

2019 „Sestru považuju za experiment, psal jsem ji v transu“; [on-line], <http://old.literarky.cz/literatura/222-literatura/28332-jachym-topol-sestru-povauju-za-experiment-psal-jsem-ji-v-transu> [Přístup 20. 8. 2020]

SPIRITUÁLNE POZADIE SLOVENSKEJ PRÍRODNEJ POÉZIE

JÁN GAVURA

SPIRITUAL BACKGROUND OF SLOVAK NATURE POETRY

The paper provides a survey of selected Slovak poets of the 20th and 21st centuries who produce nature poetry containing numerous spiritual elements. In fact, one of the paper's conclusions is that spiritual and natural aspects are intertwined to such an extent that it is impossible to state whether the poems are spiritual or natural in their substance and, subsequently, whether the other aspect just develops the basis. Slovak poetry of recent decades brings examples in which nature plays a decisive role in expressing spirituality and morality, however, individual examples show that there are more ways of – and also reasons for – using natural motifs in poetry. During the communist era in Czechoslovakia, nature represented for poets a safe space, an exile, and provided means of expression that allowed them to speak about ethics without compromising themselves with politics. For some authors, nature was a divine manifestation of God and was treated with utmost respect. The nature with its natural laws and order is set as an example for human beings in their pursuit of happiness and even salvation.

Key words: Nature poetry, Slovak poetry of 20th and 21st centuries, spirituality

V polovici sedemdesiatych rokov dvadsiateho storočia sa v básnickej zbierke Jána Buzássyho (1935) s nenápadným názvom *Rok* (1976) objavuje séria básnických obrazov, pri ktorých sa prírodné prvky a javy vysvetľujú prostredníctvom technických vynálezov človeka. V básni „Koniec suchej jari“ hlas sýkorky „škrípe [...] jak pumpa na zdvih“, a drozdy vydávajú zvuk ako prevodovka automobilu: „V drozdoch to nečakane zahrčí, / akoby v speve prehodili rýchlosť“ (Buzássy 1976: 9). Sémantická štruktúra prirovnania a metafory napovedá, že tým, čo chceme čitateľovi priblížiť, sú prírodné

prvky (vtáčí spev), a toto dourčenie sa deje na základe analógie s vecou, o ktorej máme presnejšiu a hlbšie vžitú predstavu (pumpa na zdvih a rýchlostná prevodovka).

Prírodno-ľudský paralelizmus, dlho platný ako jeden zo základných vyjadrovacích modov literatúry a osobitne ľudovej slovesnosti, sa v sedemdesiatych rokoch dvadsiateho storočia dostáva do obrátenej pozície. Zmena na „ľudsko-prírodný“ paralelizmus svedčí o tom, že dominantným priestorom umenia sa stáva priestor ľudskej civilizácie a v nej hlavne urbánne prostredie, takže príroda začína pôsobiť ako tá exotickejšia časť sveta a musí sa nanovo spoznávať.

I keď sa využitie prírodných motívov a konceptu prírody mení, niektoré aspekty a postupy sa nemenia; jednou zo stabilných afiliácií prírodných prvkov v slovenskej poézii dvadsiateho a dvadsiateho prvého storočia je ich inherentné prepojenie so spiritualitou, duchovnosťou a mravnosťou. Nejde o afiliáciu automatickú, napriek tomu je prekvapujúce, ako často sa príroda ako koncept, námet alebo okruh motívov stáva súčasťou náboženskej, spirituálnej poézie a poézie mravnosti.

Buzássy sa v kontexte slovenskej poézie vníma ako básnik mravnosti a výnimkou nie je ani zbierka *Rok*. Už v prvých básňach knihy sa dočítame, že sa delí „dobrozlo na rovné diely“ (ibid. 1976: 12), že „mužovým vnútrom priepasť vanie“ (ibid.: 13), alebo že „na piesku sa váľa“ „vojenský čln“ (ibid.: 7), ktorý pripomína rušivú prítomnosť človeka aj s jeho pohnutými dejinami. V Buzássyho autorskej dielni do roku 1989 predstavuje príroda slobodný a apolitický priestor na tvorbu v čase, keď kánon socialistického realizmu bol, ak nie priamo povinný, tak minimálne žiaduci. Normalizačnému zasahovaniu do literatúry v sedemdesiatych rokoch dvadsiateho storočia sa spisovatelia vyhýbali „emigráciou“ do tém, kde nehrozilo usvedčenie z politickej opozície či prinajmenšom pasivity. Jedna zo stratégií viedla k tvorbe detskej literatúry (Daniel Hevier, Štefan Moravčík, Dušan Dušek, Milan Rúfus a ďalší) a neprehliadnuteľne rastie písanie historickej a historizujúcej prózy, vrátane takých významných diel slovenskej literatúry dvadsiateho storočia, ako sú *Pomocník* (1977) a *Agáty* (1981) Ladislava Balleka, *Tisícročná včela* (1979) Petra Jaroša,

Čas majstrov (1977) a neskôr *Milujte kráľovnú* (1984) Antona Hykischa. V poézii je to okrem detskej tvorby tiež ukotvenie v bezpečných témach hudby či prírody, ako to Buzássy urobil v básnickej skladbe *Rozprávka* (1975) a v zbierkach *Znelec* (1975) a *Rok* (1976).

Do akej miery sa prírodné stávalo zástupnou bázou pre duchovné súvislosti dobre vidieť na tvorbe Milana Rúfusa (1928–2009) z prelomu osemdesiatych a deväťdesiatych rokov, keď sa nežnou revolúciou v novembri 1989 menila spoločenská, politická a zákonite aj literárna paradigma. Z Rúfusovej esejistickej a básnickej tvorby bolo zrejmé, že sa po celý čas (od štyridsiatich rokov až do autorovej smrti) vyhýba služobnosti umenia alebo tézovitému zviditeľňovaniu ideí, i keď vznešených a posvätných. V poplatnosti videl znižovanie umeleckej výpovede a vzdáľovanie sa od pravdy, ktorá stojí v jeho hodnotovom ponímaní na vysokom mieste, ako to neskôr ukážeme na príklade básnického textu „Básnik“. K posunu v Rúfusovej poézii po zmene spoločenského zriadenia v závere roka 1989 predsa len došlo a na ilustráciu môže poslúžiť vzájomný pomer implicitnosti a explicitnosti pri artikulovaní náboženského pôvodu mravných zásad v tvorbe pre deti. Zo vzájomného porovnania knihy *Studnička* (1986), poslednej prednovembrovej zbierky pre deti, a knihy *Modlitbičky* (1992), prvej po roku 1989, sa ukazuje, ako sa k rovnakému záveru dostáva použitím odlišných prístupov. V básni „Ako sa pije zo studničky“ Rúfus na vyjadrenie vďačnosti a pokory využíva neutrálny úkon pokľaknutia, odstúpenia, dávania a prijímania vrátane životného paradoxu, že „smäd i vďačnosť / sú tu z jednej matky“ (Rúfus 1988: 236). V *Modlitbičkách* sa už príroda pomenúva priamo ako Božie dielo a prezentuje sa zabúdaná či potlačovaná tradícia modlitby. Kým kniha *Studnička* využíva prírodné, rurálne a folklórne motívy, *Modlitbičky* sú žánrovo breviárom pre deti.

Buzássy a Rúfus ako básnici mravnosti nachádzali podnety a jazykové inštrumentárium v mnohých oblastiach; Buzássy v starovekej gréckej filozofii, ale tiež vo všedných situáciách, ktoré čítal ako kazuistiky mravnosti. Túto druhú oblasť často tematizuje aj Milan Rúfus, ktorý do analýz situácie človeka a spoločnosti zapája viac zo svojej pôvodnej dedinskej skúsenosti. Prírodné motívy neboli cieľom, ale vhodným prostriedkom na odhalenie

niektorých princípov a zákonitostí ľudskej spoločnosti, znakom ukotvenia vo väčšom „ordo“ než len v ľudskom poriadku.

Dôsledná znalosť flóry a fauny sa stávali východiskom pre sugestívne básnické zachytenie naliehavej osobnej a spoločenskej situácie. V básnickom texte „Básnik“ z debutovej knihy *Až dozrieme* (1956) navyše na malej ploche formuluje prostredníctvom bylinných obrazov nielen osobné a básnické krédo, ale stihne naznačiť aj to, ako sa táto rola zneužíva.

Básnik

S múdrosťou bylín jak bodliak nad úhory
sa kloní nad životom.
Zo zeme pijúc, krehký zázrak stvorí.
A nevie ani o tom.

Vrie vrava liet, srp slávy tupcov kosí,
zavýjú vášne zlostné.
A on, hľa – prostý, na lodyhe nosí
i korunu i ostne.

Ty, ktorý dávaš padať prvým snehom
a chládzkom triezvym viažeš tepny listu!
Uchovaj, prosím, tú múdrosť piesni jeho.
A nehu, nehu čistú.
(Rúfus 1956: 19)

Rúfus má vo svojej tvorbe mnoho básní, v ktorých postuluje a definuje rolu básnika. Takmer vždy je predstavená v dvojexpozícii, jednak ako rola nadosobná, univerzálna a určená celej komunite, a zároveň ako rola osobná, dokonca tá najosobnejšia, keďže ju primárne vzťahuje na seba ako tvorcu básnickej výpovede.

Text „Básnik“ má tvar slovníkového hesla v encyklopédii alebo inej referenčnej príručke; uvádza sa jednoslovným názvom, substantívom v nominatíve, ktorého význam je následne vysvetlený v troch strofách.

Základný motivický okruh tvorí zriedkavá analógia medzi básnikom a bodliakom. Autor v texte nerozvíja typickú negatívnu asociáciu bodliaka ako neprístupnej byliny s ostňami na stonke a listoch, hoci tieto vlastnosti neprehliada. Obraz bodliaka je spomenutý priamo v úvode („bodliak nad úhory“) a neskôr metonymicky v závere druhej strofy (cez „korunu i ostne“) a bylinná motivika pokračuje v tretej strofe obrazom „listu“ a jeho „tepien“. Z vlastností bodliaka Rúfus upriamuje pozornosť na jeho nadštandardný vzrast, vyčnievanie nad ostatnými bylinami lúky či poľa, a na skutočnosť, že vysoká stonka má tendenciu sa pod váhou kvetov nakláňať.

Rastlinné motívy splyvajú s ľudskými a obraz bodliaka s obrazom básnika. V prvom dvojverší sú dôležité dva aspekty – vyzdvihuje sa múdrosť bylín a úkon klonenia sa „nad životom“, ktorý možno vysvetliť aj ako úlohu, ktorú je múdre vykonávať: venovať sa výskumu života, skláňať sa k nemu z výšky (mravnej, z nadhľadu, z mimoriadnych schopností, ktoré sú vlastné básnikom). Ľudské a rastlinné zjednotenie pokračuje v ďalšom verši spojeným obrazom čerpania zo zeme, držania sa na zemi alebo aj idiomatically „pri zemi“. Novou informáciou je tvorenie „zázraku“, ktorým sa poukazuje na to, čo je schopný básnik dokázať, z čoho však zároveň vyplývajú zvýšené nároky a zodpovednosť. Neočakávaný posun vytvára Rúfus v ďalšom verši, kde za tvorenie zázraku berie básnikovi zásluhy, keďže ten ani nevie, ako k vzácnemu dielu prichádza. Rúfusovi sa darí vykresliť krehkú dialektiku tvorivého procesu poézie: dosahuje úroveň zázraku, no básnik si – aj napriek tvorivej aktivite – nemá pripisovať zásluhy.

Druhá strofa začína ideovou kontrolou a básnik ju zosilňuje aliteráciou. Význam dvojveršia „vrie vrava liet, srp slávy tupcov kosí, / zavýjú vášne zlostné“ je nielen príkladom toho, kvôli čomu sa poézia podľa subjektu básne robiť nemá a nesmie, ale tiež adresnou alúziou na básnickú prax prvej polovice päťdesiatych rokov. Tento motív je konzistentný s viacerými kritickými výhradami autora zbierky *Až dozrieme* voči polotalentovaným autorom, ktorí sa nechali zlákať vidinou politickej objednávky, a naplňajú odporúčania komunistického politbyra, rýchlo získali pozornosť a ocenenie oficiálnej literatúry. Len ťažko si za veršami vyjúcich „zlých vášní“ ne-

predstaviť veršovanú propagandu, ktorá sa obhajobou politického prenasledovania aktívne podieľala na jej podpore.⁽¹⁾

Písanie pre slávu je podľa Ráfusa predzvesťou pádu a je len otázkou času, kedy „srp“ ukončí takýto prejav krátkozrakosti. Ako protiklad dáva znovu do popredia – prostredníctvom bylinnej metafory bodliaka – vlastnosť jednoduchosti a prostoty, nosiaci na „lodyhe“ (stonke) vznešený kráľovský symbol „koruny“, ale aj „ostne“, ktoré však nie sú súčasťou prejavov zlosti, ale skôr pravdy, ktorá sa musí povedať, i keď bolí.

Záverečná strofa mení vektor reči; už to nie je opisná forma, ktorá nás ako hlas narátora prevádza situáciou básnika v jednom z ťažkých období. Dialogickou formou sa obracia na Boha bez toho, aby ho musel priamo pomenovať. Boha definuje pomocou prírodných javov a zákonov a nakoniec k nemu ako druh modlitby smeruje prosbu. V žiadosti si vyprosuje pre básnikovú pieseň „múdrost“ a „nehu čistú“. Abstrahujúc z Ráfusovho textu „definíciu“ básnika, ústrednými kvalitami, o ktoré by sa mal básnik usilovať, sú múdrost, prostota, čistota a neha. Prosba v závere je tiež osobnou prosbu; za treťou osobou sa u Ráfusa skrýva nielen objektivizujúci nadhľad, ale oveľa naliehavejšie metonymické stotožnenie jedného básnika a všetkých tvorcov hodných tohto označenia.

Pre Ráfusa a Buzássyho sa prírodná motivika stávala vhodným inštrumentárium na odprezentovanie vlastného noetického programu a osobných hodnôt. Ako užitočná sa ukázala v politicky exponovanom čase 1948–1989 a tiež pri zobrazení ľudského vzťahu k prírode, ktorý v mnohom vypovedá aj o medziľudských vzťahoch.

Nie všetky básnické koncepty slovenskej poézie tohto a minulého storočia vnímali prírodu ako podriadenú, ako tú, ktorá bola, biblicky povedané, daná k dispozícii človeku. S opačným prístupom prichádza v básnickej

1 Exemplárnym príkladom je báseň „Horúcim perom“ slovenského komunistického básnika Milana Lajčiaka, v ktorej odsúdil básnika, novinára a politika Laca Novomeského krátko po jeho zatknutí tajnou políciou: „Keď spomeniem si na básnika, / čo vedel víno zrady piť, / už nemám rytmu, ani rýmov, / ani jemnocit. / Dopísal pašovanou ceruzkou / kompozíciu s prašivinou / a nenapíše ani dobrý nekrológ. / Tak ako žil, bez chrbtovej kosti, / šmajchlujúci sa anarchii, / Eiffelovke, / obdivujúci trockistický hmyz, / zahynie, bez lásky zomrie / ako žili / kamaráti z mokrej štvrte, / Doktor Husák a Mach perohryz“ (Lajčiak 1951: 5).

tvorbe Janko Silan (1914–1984), predstaviteľ tzv. slovenskej katolíckej moderny, neorganizovanej skupiny zloženej z katolíckych kňazov a duchovne orientovaných autoriek a autorov, ktorá sa aktivizovala v tridsiatych a štyridsiatych rokoch dvadsiateho storočia. Skupinu, rozvíjajúcu sa v dvoch-troch generačných vlnách, literárna kritika označila menom „katolícka moderna“, ktorý poznala z českého literárneho kontextu. Skrytý rozpor, ktorý bol v takomto označení zakódovaný (moderna v tridsiatych rokoch už bola viac ako desaťročie vecou minulosti), napokon prestal byť prekážkou a resémantizáciou pôvodného termínu sa ujal ako konkrétne literárnohistorické pomenovanie. Silan sa v rámci skupiny zaraďuje do druhej generačnej vlny a pred experimentálnymi výbojmi, o aké nebola v skupine núdza (predovšetkým surrealizmus a poetizmus), uprednostňoval originalitu a silu myšlienky, autentickosť postoja a melodickosť verša. Príznačná bola orientácia na tradičné línie slovenskej poézie, zo svetovej lyriky mal na Silana vplyv Rainer Maria Rilke a z českej literatúry na autora významne pôsobila tvorba Jakuba Demla.

Silanove básnické začiatky opakujú modely básnickej obraznosti, využívajúc štandardný prírodno-ludský paralelizmus na názorné priblíženie vlastnej životnej situácie. Dôsledný pokračovateľ hudobne rozvinutej symbolistickej tradície preberal prírodné prvky, ktoré presne zachytávali tragickú tonalitu mladého muža postihnutého slabozrakosťou na hranici slepoty, z básne „Biela krása“ (zbierka *Kuvici*, 1936): „Zima je čistotná a prevelice biela, / najkrajšie túhy smutných duší v nej sa splietajú, / slávnostná chvíľa do raja mi uletela, / pre teba, krása biela, oči spať mi nedajú“ (Silan 2014: 56). O sedem rokov neskôr, v básnickej knihe *Piesne z Javoriny* (1943), môžeme sledovať v Silanovej poézii obrat dokumentujúci veľkú osobnú vnútornú premenu. Z uboleného chlapca sa v *Piesňach z Javoriny* mení na človeka, ktorý si trúfa niesť nielen svoje trápenia.

OTVÁRAM SRDCE SVOJE DOKORÁN:

vtekajte, utrpenia sveta, doň.
Sem súženia a strasti zeme, sem,
je ešte málo, málo, málo rán,

ja viacej unesiem
než hociktorý ždiarsky kôň.
(Silan 1943: 24)

Básnická kniha *Piesne z Javoriny* je nielen záznamom o ľudskej premene posilnenej náboženskou vierou (a vysviackou na kňaza v lete 1941), ale aj uvedením nového prístupu k prírode, ktorej sa dostáva popredné miesto. Ústredná myšlienka Silanovho knižného lyrického denníka z prostredia Belianskych Tatier, kde bol poslaný na svoje prvé kňazské miesto, je hľadanie cesty k spaseniu a vzor tohto správania, či skôr stavu, nachádza v prírode. Tá ako jedna z podôb zviditeľnenia Boha si zasluhuje od človeka jeho najväčšiu úctu, je inšpiráciou pre absolútny vzťah k Bohu a na rozdiel od človeka, ktorý dostáva dar rozumu a slobodnej vôle, prírodné zákony sú nastavené bez pochybnosti a dokonale zapadajú do Božieho dizajnu.

Básnická kniha je kompozične zovretejšia než štandardné básnické zbierky; mnohé básne končia veršom, ktorý sa stáva začiatkom ďalšej básne, a zjednoteniu napomáha aj jednotná dikcia lyrického subjektu, ktorý je konkretizovaný priestorom, časom a osobnými referenciami (hrubé okuliare, povolanie kňaza). Jediná báseň, ktorá má názov, je úvodný text knihy s názvom „Venovanie“, kde autor sumarizuje svoje aktuálne krédo:

Už som to všetko vyjavil,
vtákom a stromom, kvetom,
dali mi listy, perie, nežný pyl
v súcite svätom.

O nič som vlastne neprosil,
a to si veľmi cenia,
ja s nimi som len žil a pil
z kalicha utrpenia.
(ibid.: 7)

Silan na malej ploche koncízne uvádza, že básne knihy „vyjavil“ „vtákom a stromom, kvetom“, ktoré mu dali to, čo majú: vtáky perie, stromy zasa listy a kvety peľ. Pomyselným adresátom jeho básní sú zástupcovia z prírodného sveta a na podčiarknutie významného postavenia prírody uvádza ako vzájomný vzťah súcít, ktorý však pociťuje príroda voči človeku a nie naopak, ako by sa to dalo očakávať. Príroda je bohatšia než človek a dáva mu zo svojho, lebo človeku čosi chýba. Nie náhodou rozvíja Silan súcít prívlastkom „svätý“, naznačujúc jednoznačnú súvislosť s božím pôvodom. V druhej zo štyroch strof Silan ozrejmuje návod, ako s prírodou a v prírode žiť – ako ten, čo ju berie ako rovnocennú, ako partnerskú, s ktorou je empaticky prepojený a všetky skúšky, ktoré podstupuje príroda (hlad zvierat v zime, poľovanie) sa prenáša aj na básnika. Silan je príkladom autora, ktorý predstavuje vzťah k prírode ako skúšku ľudskej mravnosti: ten, kto je schopný ubližovať tomu, čo sa nevie brániť fyzicky či slovne, bude mať potenciál ublížiť aj človeku. Tento základ spoločný s environmentálnym prístupom k poézii sa do slovenskej poézie vrátil až v tvorbe Ivana Laučíka v šesťdesiatych rokoch a potom konkrétnejšie v závere osemdesiatych rokov v zbierke *Na prahu počuteľnosti* (1988).

Začiatkom deväťdesiatych rokov dvadsiateho storočia a v nasledujúcom desaťročí sa prírodné a duchovné aspekty básnickej tvorby na Slovensku spájajú predovšetkým s Erikom Jakubom Grochom (*1957) a Rudolfom Jurolekom (*1956), ktorých prístup k poézii je dráždivo podobný, a predsa v mnohom odlišný. Táto oscilácia pôsobila stimulačne nielen na celú sériu literárnovedných a literárnokritických reflexií vrátane tých, ktoré analyzujú vzťah prírody, ale aj spirituality.

Jurolekova minimalistická a „deficientná“ (Rédey 2012: 27) poézia má vo viacerých autorových knihách (*Život je možný*, 2006; *Smrekový les*, 2009, *Poľné vety*, 2013) charakter záznamníka myšlienok, pozorovaní a úvah, ktorým často chýbajú typické atribúty umeleckej literatúry a poézie: „Prečo chodím na tento kopec? / Pretože krajina dolu, práve ožiarená slnkom, / vyzerá ako nedosiahnuteľný raj? / Pretože tam spievajú vtáci, akoby / na svete neexistovalo zlo?“ (Jurolek 2006: 5). Oprostené verše, „poľné vety“, ako básnik nazval zbierku z roku 2013, ukazujú in-

tenzívne až bolestné prežívanie aj tých najobyčajnejších okamihov pri konfrontácii so sebou a svetom: „Pretože všetko je tam také prosté / a ja neviem ani kvitnúť, ani voňať, / ani byť šťastný?“ (ibid.: 5). Hlbavý a introspektívny básnik sa cez posuny v optike, cez spomalenie vonkajšieho pohybu a zväčšenie nenápadných detailov, ponára ako v meditačnej melanchólíi do ja a jastva, aby odtiaľ začal púť, ktorej záznam podáva ako básnické zápisky. „Hoci autorova poetika tenduje k vertikálite, nemôže sa na ňu zredukovať úplne“ (Šafranová 2014: 207) a dopĺňa sa o horizontálnu osciláciu so životom v tom najvšeobecnejšom význame slova. Aj keď platí, že slová ako „život“ a „všetko“ majú z lexikálneho hľadiska najväčší rozsah, a tým aj najmenší obsah, nepôsobia v Jurolekovej tvorbe ako vyprázdnené. Je to predovšetkým preto, že autor hľadá univerzálne princípy, z ktorých by zostavil návod na prežitie či prežívanie („ľudské je byť“; Jurolek 2009: 33), a tie môže uplatniť na akúkoľvek životnú situáciu: „Buď pokojný: / život si nepodrobíš, / spása nepríde; / ale zomrieť / môžeš šťastný“ (Jurolek 2006: 22).

Odpovede na vlastnú „bolestnú“ existenciu hľadá v elementárnom pozorovaní vzťahov a dodatočne ich porovnáva s filozofickými a teologickými poznatkami a literárnymi zážitkami. Na rozdiel od J. Silana alebo E. J. Grocha nepočíta Jurolek s konkrétnou náboženskou teológiou: Boh/boh je pravdepodobným stvoriteľom, ale ostáva iba pomenovaním, kategóriou; cieľ života neráta s posmrtným druhým svetom ako konečným stavom. Jurolek vychádza z kresťanských náboženských predstáv, pretože je to štandardná európska výbava, neodmieta však ani príťažlivosť orientálnej mystiky. Naplnenie života, pokojné a šťastné prežívanie, sa však musí odohrávať tu, na zemi a teraz. A na to sa ako najvhodnejšie javí prostredie prírody:

„Toto je vrchol života,
povie istá Portugalka Sophia
a ďalej hľadá, no nemôže nájsť, cestu do raja.

Keď na to myslím, žiari slnko,
neuveriteľne chutia lesné jahody

a v tieni starých stromov
blažene chladí vánok.

Raj niekedy míňame len o chĺpok reality,
o chýbajúci protón jasu.
(Jurolek 2009: 18)

Príroda je zdrojom krásy a najsilnejších zážitkov, vzorom jednoduchosti, ku ktorej sa básnik chce ako bytosť dostať. Jurolekov postoj k prírode je postavený na rovnakej báze ako posvätná úcta k prírode u domorodých obyvateľov (napríklad Indiánov v Severnej Amerike). Čitateľov a kritikov často mátie kresťanská a biblická terminológia, ktorú autor pri písaní využíva, aby opísal stav blaženosti, prítomnosť raja alebo Boha/boha ako univerzálnej stvoriteľskej sily. Dôležitým, ale problematickým princípom Jurolekovej poézie je láska, ktorá je niekedy stavom prijatia (schopnosti, vlastnej disponovanosti milovať), inokedy je zas konkretizovaná ako láska k niekomu a niečomu. „Nepoviem vám, že milujem. / Láska je príliš ťažké bremeno. / Unesú ho len zvieratá a svätí. / Čo vám môžem povedať? Že som slabý a premôže ma už krátky / pohľad do oka uštvaného koňa, / alebo kravy hnanej na bitúnok? / Nie, nedokážem milovať. Všetko, / čo cítim, je bolesť. / A nechcem, aby ma ktokoľvek miloval“ (Jurolek 2006: 6). Jurolekova poézia napokon ani v kráse prírody nenachádza posilu a radosť a ústi do ontologického smútku, keď „nie v tom je smútok, ako svet je, ale v tom, že (vôbec) je“ (Rédey 2012: 38).

Erik J. Groch sa podobne ako R. Jurolek usiluje prekonať komplikovanosť sveta a svoju pozornosť sústreďuje na zjednodušovanie síl pôsobiacich na človeka zvonku a znútra. Cieľom je dosiahnuť stav „naivity“, ktorá sa ako kľúčový výraz dostala tiež do názvu básnikovho súborného diela *Druhá naivita* (2005). Cesta k nej nie je formou návratu v čase do detstva, ale spočíva v nadobudnutí nových schopností: vidieť dobro a zlo bez relativizácie, sústrediť sa na veci podstatné pre eschatologickú teleológiu človeka, byť sformovaný natoľko, aby človek mohol naplniť svoj ľudský ideál a potenciál – cnostný život a posmrtnú spásu. Slovné spojenie „druhá naivita“

však v sebe skrýva paradox; Z. Rédey ho považuje za oxymoron, pretože naivita „vlastne nepozná ‚druhýkrát‘ – práve ‚druhoscť‘, druhotnosť je to, voči čomu sa sama vymedzuje, čo je v protiklade s jej podstatou. ‚Druhá naivita‘ implikuje už odstup, sebareflexiu, skúsenostný posun, uvedomeľosť. ‚Byť druhýkrát naivným‘ – to by potom znamenalo uvedomovanie si vlastnej naivity – čo by však už nebolo naivitou“ (Rédey 2006: 11).

Naivita v Grochovej poézii nie je insitná, hoci poetologicky postupy insitného umenia (nielen poézie) preberá, a ani automaticky neznamená zbavenie sa kognitívnej zvrchovanosti, alebo civilizovanosti, ako by to mohol implikovať dominantný prírodný rámec autorových básní. K naivite smeruje ako k vlastnej životnej filozofii, v ktorej sa ukazuje, že ľudské schopnosti (poznatky a technologický pokrok) sú pri dosahovaní vyššie spomenutého cieľa nedostatočné, či dokonca na príťaž. K cieľu naopak vedú príklady z prírody a zo života svätých, ktoré sa dokážu vzácnne synergicky navzájom podporovať. Stav svätosti, čo je v tomto prípade synonymom slova naivita, je možné dosiahnuť nasledovaním ľudských vzorov, ako je sv. František z Assisi, no aj príroda disponuje vlastnosťami, ktoré by autor rád videl u človeka a u seba (miernosť, priezračnosť, trvácnosť, pravosť). Groch, podobne ako Silan, vníma prírodu ako dielo Božieho stvorenia, ktoré nemá možnosť voľby, je od počiatku určená, a preto dokonalá. V básni „O milosti“ autor píše, že keď sleduje zobáčik vtáčika, díva sa „do tváre božej“ (Groch 2005: 86), a v básni „Nápev“ zasa: „Bože, [...] nikde som nepočul tvoj hlas / tak zreteľne ako v tomto hladovom údolí, / zovretom svahmi; bekot jahniat, namáhavé / chrčanie dobytky, všetko to bezprizorné / bytie, stúpajúce do hôr“ (ibid.: 19). Príroda má pevné zákonitosti, pravé vzťahy, je nezakrytým prejavom svojho stvorenia, a hoci sa o človeku hovorí, že bol stvorený na obraz Boha, viac z božskej tváre sa objavuje v prírode. Groch v prírode vidí pulzovanie imanentnej sily a na jej pomenovanie používa aristotelovský pojem entelechia. Podľa A. Genoczyho táto „snaživá sila“ pôsobí v živých bytostiach už v ich hmotných zložkách, stváraňuje ich a „v nich setrváva a uschopňuje je k pohybu sebe samých. Tak se v nich uskutečňuje duše sveta vždy individuálním spôsobem a pohání je vstříc jejich předem stanovenem cíli, dokonalosti“ (Genoczy in Beinert 1994: 85).

Groch túto predkresťanskú predstavu prijíma ako metaforu toho, čo pozoruje v prírode – vôľu prežiť a naplňať svoje poslanie aj za cenu obety. Podľa vzoru života v prírode vyslovuje Janko Silan vetu-verš, „kto tam je, kde má byť, je svätý“ (Silan 1943: 61). Silan a Groch, pre ktorých sa svätosť stáva ústredným životným cieľom, v prírode vidia ten dokonalý systém, kde všetko je na svojom mieste, a pri hľadaní cesty k vlastnej svätosti berú prírodný svet ako inšpiráciu a návod hodný nasledovania.

Prírodné zohráva v uvažovaní slovenskej poézie významnú úlohu, ktorá prekračuje iba tú najjednoduchšiu porovnávaciu bázu pre prirovnania; to, čo sa umiestňuje za slovo „ako“. Vo svojej absolútnej prirodzenosti prírodné prvky a javy pomáhajú chápať ľudskú prirodzenosť, poskytujú zákonitosti a modely správania, ale aj dôkazy presvedčivejšie ako podnety z prostredia civilizácie, ktoré v sebe nesú riziko istej jednostrannosti a častého sebaklamu. Vžitý obraz, že príroda je menejcennou zložkou sveta a obyčajnou materiálnou základňou, ktorá má slúžiť potrebám človeka, sa v mnohých prípadoch v slovenskej poézii obracia na pravý opak.

Užitočnou otázkou pri skúmaní vzťahu prírodnej lyriky, spirituálnej poézie a poézie mravnosti je, či ide o prírodnú poéziu ako substanciu, ku ktorej sú duchovné aspekty akcidentmi, alebo o opačný prípad, keď sa duchovná lyrika rozvíja použitím prírodných prvkov a javov. To, že sa vo vybraných autorských dielňach nedá ľahko ani jednoznačne rozhodnúť pre jednu alebo druhú možnosť, ukazuje, ako veľmi sú tieto dva typy poézie do seba vrastené.

doc. Mgr. et Mgr. Ján Gavura, PhD.

Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

Ulica 17. novembra 1, 080 01 Prešov

jan.gavura@unipo.sk

LITERATÚRA

BEINERT, Wolfgang a kol.

1994 *Slovník katolické dogmatiky* (Olomouc: Matice cyrilometodějská)

BUZÁSSY, Ján

1976 *Rok* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

GAVURA, Ján

2010 *Lyrické iluminácie* (Prešov: Slniečkovo)

2016 „Political input in making poets cultural icons“; *World Literature Studies* 8, č. 4, s. 45–61

GROCH, Erik Jakub

2005 *Druhá naivita* (Trnava: Edition Ryba)

JUHÁSOVÁ, Jana

2019 „K latencii a hyperrealizmu. Vývinové tendencie slovenskej spirituálnej lyriky po roku 2010“; in Ivo Pospíšil (ed.), *Výzvy súčasnosti* (Brno: Sojnek Jan – Galium), s. 41–47

2020 „Medzi izolovaným a fenomenalizujúcim subjektom. Melanchólia ako estetická kvalita v (spirituálnej) poézii Erika Jakuba Grocha“; *World Literature Studies* 12, č. 3, s. 40–53

JUROLEK, Rudolf

2006 *Život je možný* (Prešov: Slniečkovo)

2009 *Smrekový les* (Levoča: Modrý Peter)

2013 *Pol'né vety* (Levoča: Modrý Peter)

KENDRA, Milan

2018 „O semiotizovaní mlčania“; in *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000* 5 (Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove), s. 218–231

LAJČIAK, Milan

1951 „Horúcim perom“; *Kultúrny život* 6, č. 16, 22. 4. 1951, s. 5

RÚFUS, Milan

1956 *Až dozrieme* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

1988 *Básne* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

SILAN, Janko

1943 *Piesne z Javoriny* (Turčiansky sv. Martin: Matica slovenská)

2014 *Básnické dielo* (Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV)

STANĚK, Libor

2020 „Náhledy na estetické oceňování přírodní lyriky. Od impresionistické rozptýlenosti k environmentálnímu žalu“; *Bohemica Olomucensia* 12, č. 1 – Litteraria, s. 118–137

ŠAFRANOVÁ, Lenka

2014 „K priestorovým dominantám hory a kopca v básňach Jána Gavuru a Rudolfa Juroleka“; in Marta Součková (ed.), *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000 II* (Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove), s. 196–209

2019 „Juraj Kuniak (1955). Za mestom“; in *TOP 5: slovenská literárna scéna 2015 v odbornej reflexii* (Fintice: FACE – Fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania), s. 40–48

RÉDEY, Zoltán

2006 „Vedomie stratenej naivity“; *Romboid* 41, č. 4, s. 11–16

2012 „Deficientné modely sveta v súčasnej slovenskej poézii (Rudolf Jurolek: Smrekový les)“; in Marta Součková (ed.), *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989 V* (Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove), s. 27–42

ENERGIA PODNETU

K RECEPCII DIELA VIKTORA ŠKLOVSKÉHO NA SLOVENSKU

DUŠAN TEPLAN

ENERGY OF SUGGESTION

The aim of the study is to present the course and basic conditions of the reception of Viktor Shklovsky's work in Slovakia. His works in the field of literary theory had a significant influence on the development of modern Slovak literary theory. Gradually, the public became acquainted with his literary work and his work in the field of film theory. However, as a representative of Russian formalism, he was rejected and banned in times of authoritarian political regimes. In the study we show what the response to his work was and what results he led to.

Keywords: Viktor Shklovsky, Slovakia, literature, reception, structuralism, formalism, translation

ÚVOD

Viktor Borisovič Šklovskij patril medzi popredné osobnosti ruskej vedy a kultúry 20. storočia. Základnou oblasťou jeho pôsobenia bola literárna teória. Už ako príslušník ruského formalizmu, vedeckého smeru, ktorý vznikol v časoch prvej svetovej vojny, výrazne prispel k rozvoju moderného myslenia o literatúre. Najväčší záujem vzbudili jeho vtedajšie úvahy o výstavbe literárneho diela. Neskôr sa aj pod vplyvom zmien, ktoré nastali v ruskej spoločnosti, zameril na výskum literárnych dejín a pozornosť venoval tiež otázke sociologických aspektov literatúry. Popri literárnovednom bádání sa zaoberal výskumom filmu, čo len zvýraznilo jeho celkový prínos do umenovedného myslenia. Osobitnú kapitolu v jeho aktivitách tvorila literárna a scenáristická tvorba. Vo všetkých sférach svojho pôso-

benia vynikal kreativitou a nekonvenčnosťou, zvlášť veľký talent mal pre objavovanie nových prístupov k interpretácii základných otázok umenia. To je aj dôvod, prečo sa jeho práce dodnes prekladajú a sú častým predmetom reflexií po celom svete.

Cieľom tohto príspevku je objasniť priebeh a okolnosti recepcie Šklovského diela na Slovensku. Za prvoradé považujeme v tejto súvislosti priblížiť, do akej miery túto recepciu podmieňovali širšie kultúrno-spoločenské okolnosti. Týka sa to nielen politiky či ideológie, ale napríklad aj infraštruktúry vedeckého výskumu. V príspevku budeme postupovať chronologicky, aby dostatočne vynikli rozdiely medzi všetkými obdobiami, počas ktorých Šklovského dielo na Slovensku vyvolávalo ohlasy. Tak sa môže daná recepcia ukázať aj vo svojich vývinových špecifikách. Týmto príspevkom chceme napokon prispieť ešte k dôkladnejšiemu poznaniu miesta, aké zaujal V. Šklovskij so svojím dielom pri rozvoji slovenskej vedy a kultúry. Doteraz táto otázka väčšiu pozornosť nevzbudzovala.

VIKTOR ŠKLOVSKIJ V PREMENÁCH ČASU

Pre účely tejto štúdie uvedieme aspoň základné údaje zo Šklovského biografie a v stručnosti tiež predstavíme jeho dielo.⁽¹⁾ Tento významný literárny a filmový teoretik, spisovateľ, scenárista a publicista sa narodil 24. januára 1893 v Petrohrade učiteľovi matematiky Borisovi Šklovskému a jeho manželke Varvare. V roku 1912 začal študovať filológiu na Petrohradskej univerzite, no štúdium nedokončil. Na začiatku prvej svetovej vojny sa dobrovoľne prihlásil do armády, stal sa členom motorizovanej jednotky, následne ho preložili do delostreleckej batérie. V roku 1916 sa podieľal na založení Spoločnosti pre výskum básnického jazyka, známej pod skratkou OPOJAZ (Общество изучения Поэтического Языка), ktorá spolu s Moskovským lingvistickým krúžkom prispela k sformovaniu ruskej formálnej

1 Život a dielo V. Šklovského nedávno priblížili autori zborníka *Viktor Shklovsky's Heritage in Literature, Arts, and Philosophy* (2019) či A. Berlinová v knihe *Viktor Shklovsky: A Reader* (2017), ešte predtým tak urobili R. Sheldon (1975), P. Steiner (1984, čes. 2011) a ďalší. Nasledujúce údaje preberáme sčasti od týchto autorov.

školy. V roku 1917 sa zúčastnil Februárovej revolúcie, so svojou vojenskou jednotkou sa postavil na stranu odporcov cára. Následne pôsobil ako pomocný komisár na juhozápadnom fronte, kde bol zranený, za čo dostal cenu za statočnosť. O niečo neskôr sa stal asistentom komisára v Perzii. Do Petrohradu sa vrátil až po Októbrovej revolúcii a začal sa politicky angažovať proti bolševizmu. Zúčastnil sa aj protibolševického sprisahania organizovaného členmi Socialisticko-revolučnej strany, po odhalení tohto sprisahania sa ukrýval a cestoval po krajine. V roku 1919 ho pre kontakty s M. Gorkým omilostili a zakrátko sa stal profesorom na Inštitúte dejín umenia. V roku 1922 pre obavy zo zatknutia radšej utiekol do Fínska a následne odišiel do Nemecka, konkrétne do Berlína. Do vlasti sa vrátil na jeseň roku 1923 a vďaka pomoci niekoľkých priateľov mohol ďalej pokračovať vo svojej činnosti ako literárny a filmový teoretik. V roku 1925 sa začal živiť ako scenárista a filmový editor. Po nástupe stalinizmu v druhej polovici dvadsiatych rokov revidoval východiská svojho výskumu, výrazne sa skomplikovala aj jeho životná situácia, pre tragické osudy členov jeho rodiny žil neustále v strachu o vlastný život. Situácia sa pre neho podstatne zlepšila až po Stalinovej smrti a následnom politickom uvoľnení. Opätovne mohol vystupovať na verejnosti, pracovať a žiť bez obáv o život. Zomrel 6. decembra 1984 v Moskve.

Viktor Šklovskij po sebe zanechal mimoriadne rozsiahle dielo. Pre zrod formalizmu ako moderného výskumného smeru mala iniciatívny význam jeho teoretická esej *Vzkriesenie slova* (Воскрешение слова) z roku 1914. Na základe básnickej tvorby predstaviteľov ruského futurizmu v nej podal prenikavý pohľad na špecifické postavenie slova v poézii. Širší dosah mal tiež jeho článok *Umenie ako postup* (Искусство как приём) z roku 1917, kde polemicky vystúpil proti koncepcii umenia ako myslenia v obrazoch. Dospel k záveru, že veci zobrazované v umení predstavujú fakty videnia, nie fakty poznania. Do centra tohto nového prístupu postavil pojem „ozvláštnenia“ (остранение). V ďalších rokoch sa venoval prevažne otázkam sujetovej výstavby literárnych diel, svoje originálne náhľady na túto problematiku predstavil v sérii článkov: *Ako súvisia postupy stavby sujetu so všeobecnými štylistickými postupmi*

(Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля, 1919), *Stavba novely a románu* (Строение рассказа и романа, 1921), *Ako je urobený Don Quijote* (Как сделан Дон-Кихот, 1921), *Sternov Tristram Shandy a teória románu* (Тристрам Шенди Стерна и теория романа, 1921) atď. Výber z týchto statí (aj s článkom *Umenie ako postup*) vydal roku 1925 knižne pod názvom *Teória prózy* (О теории прозы). Od začiatku dvadsiatych rokov sa začal systematicky venovať aj teórii filmovej tvorby, zaujímal sa o jej sémantické aspekty, písal o tvorbe Charlieho Chaplina a pod. V tomto období sa predstavil tiež ako tvorca umeleckej a memoárovej literatúry s nezameniteľným štýlom, čitateľský ohlas vzbudili hlavne jeho knihy písané v Berlíne. Išlo o memoárovú knihu *Sentimentálna cesta* (Сентиментальное путешествие, 1923) a epištólarne dielo *ZOO alebo Listy nie o láske* (Зоо или Письма не о любви, 1923). K tomu všetkému vydal knižne svoje krátke články, anekdoty a fejtóny z rokov 1919 až 1921, ktoré písal pre petrohradský časopis *Život umenia* (Жизнь искусства). Kniha vyšla v roku 1923 pod názvom *Ťah koňom* (Ход коня). Neskôr k svojim tvorivým aktivitám pridal písanie scenárov pre ruských filmových režisérov, podieľal sa na vzniku filmov ako *Krídla nevoľníka* (Крылья холопа, 1926), *Podľa zákona* (По закону, 1926), *Posteľ a pohovka* (Третья Мещанская, 1927) a i. Svoje pôsobenie v ruskom filmovom priemysle opísal v autobiografickej knihe *Tretia fabrika* (Третья Фабрика) z roku 1926. Ako filmový teoretik sa začal systematicky zaoberať tvorbou S. Ejzenštejna.

Na konci dvadsiatych rokov nastala v jeho výskume umenia výrazná zmena. Do jeho úvah začali prenikať sociologické aspekty – v roku 1927 uverejnil na stránkach časopisu *Novyj LEF* článok „Na obranu sociologickej metódy“ (В защиту социологического метода) – a metodologicke sa čoraz viac približoval k stúpencom marxistického prístupu. Celý vývoj vyvrcholil roku 1930, keď v článku „Pamätník vedeckého omylu“ (Памятник научной ошибке) podal kritiku formálnej metódy. K tomuto stanovisku dospel pod vplyvom vonkajších okolností, no do veľkej miery vyjadroval aj jeho pohľad na dianie v ruskej spoločnosti. V nasledujúcich rokoch sa i napriek zložitým spoločenským podmienkam systematicky ve-

noval literárnohistorickému bádaniu, obsiahlejšie sa zaoberal napríklad dielom A. S. Puškina. Pre širšiu čitateľskú verejnosť vtedy napísal viacero biografických románov, išlo o diela ako *Život biskupovho sluhu* (Житие архиерейского служки, 1931), *Marco Polo* (Земли разведчик: Марко Поло, 1931) či *Kapitán Fedotov* (Капитан Федотов, 1936), súčasne pokračoval v písaní filmových scenárov, aj jeho zásluhou vznikli filmy ako *Mŕtvy dom* (Мёртвый дом, 1932) či *Horizont* (Горизонт, 1932). Ešte pred vstupom Sovietskeho zväzu do druhej svetovej vojny stihol publikovať historickú prózu *Minin a Požarskij* (Минин и Пожарский, 1940) a spomienkovú knihu *O Majakovskom* (О Маяковском, 1940), no vzápätí sa už musel na dlhší čas odmlčať. V päťdesiatych rokoch sa popri prozaickej tvorbe a scenáristike opäť venoval výskumu literárnych dejín, písal hlavne o predstaviteľoch ruskej klasiky, ako boli A. P. Čechov, F. M. Dostojevskij, I. S. Turgenev a ďalší. Knižne vydal napríklad diela *Poznámky o próze ruských klasikov* (Заметки о прозе русских классиков, 1953) a *Za a proti. Poznámky o Dostojevskom* (За и против. Заметки о Достоевском, 1957). V šesťdesiatych rokoch svoj záujem o dejiny ruskej literatúry naplno uplatnil pri písaní biografického románu o L. N. Tolstom (Лев Толстой, 1963), ktorý patrí popri *Teórii prózy* či *Sentimentálnej ceste* k jeho najprekladanejším knihám. V roku 1966 vydal svoju ďalšiu memoárovú knihu *Žili - byli* (Жили-Были) s cennými spomienkami na obdobie, keď bol jedným z popredných členov spolku OPOJAZ a intenzívne sa stretával s príslušníkmi ruskej avantgardy. Ako teoretik a publicista sa v danom období intenzívne venoval filmovej tvorbe, zaujímal sa o aktuálne dianie v ruskej i svetovej kinematografii. O jeho neutíchajúcom úsilí tvorivo skúmať rozličné problémy umenia svedčia napokon aj jeho práce z neskoršieho obdobia. Širší ohlas vzbudila jeho teoretická práca *Tetiva. O odlišnosti podôb* (Тетива. о несходстве сходного, 1970), ďalej monografia o S. Ejzenštejnovi (Эйзенштейн, 1973) či podnetná kniha o špecifikách ľudskej tvorivosti s názvom *Energia omylu. Kniha o sujete* (Энергия заблуждения. Книга о сюжете, 1981).

VIKTOR ŠKLOVSKIJ NA SLOVENSKU

Prvé zmienky o živote a diele V. Šklovského sa na Slovensku začali objavovať na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov. Zväčša to boli len strohé informácie, neponúkali žiadny ucelený obraz či aspoň trochu obsirnejší výklad.⁽²⁾ O niečo viac informácií mohli čitatelia nájsť už v článku „Formalistický smer v ruskej literatúre“ od ruského literárneho kritika E. Zacharova, ktorý vyšiel na začiatku roka 1933 v *Slovenských pohľadoch* (porov. Zacharov 1933), ale ani ten nemal pre ďalší vývoj zásadnejší význam. Podstatný obrat nastal až po vydaní českého prekladu knihy *Teória prózy*. Tento preklad vyšiel na jeseň 1933 v pražskom vydavateľstve Melantrich a jeho autorom bol spisovateľ a publicista B. Mathesius. Na Slovensku kniha upútala pozornosť najmä zástupcov mladšej generácie literárnych kritikov, ktorí sa aj pod vplyvom modernizačných procesov v slovenskej kultúre zaujímali o aktuálne trendy v metodológii literárnovedného výskumu. Jedným z týchto kritikov bol šéfredaktor *Slovenských pohľadov* A. Mráz.⁽³⁾ V recenzii knihy ocenil jej celkový prínos pre poznávanie literatúry. Zdôraznil, že autor svojimi analýzami vybraných próz odhalil nové aspekty literárnej tvorby. S dostatočným pochopením prijal aj metodologickú jednostrannosť Šklovského prístupu. Podľa neho bola nevyhnutnou a zákonitou reakciou na staršie postupy bádania: „Dnešná naša úroveň literárnej školenosti iste najprudkejšie by odmietla tie odstavce Šklovského vývodov, v ktorých dokazuje, že slovesné dielo nemá účinky výchovné a ideové, že vcelku je ľahostajné, aké ono obsahuje prvky obsahové a pod. Iste, v tejto veci je Šklovskij najjednostrannejší. Ako by však touto jednostrannosťou ruskí formalisti reagovali na celú ruskú kritiku a literárnu históriu do revolúcie,

2 Jedna z prvých zmienok o V. Šklovskom sa objavila roku 1927 v krátkej správe *Slovenského denníka*, ktorá informovala čitateľov o vylučovaní ruských komunistov z čelných pozícií v ich strane. Okrem L. Trockého a G. Zinovjeva bol medzi nimi aj V. Šklovskij (porov. nepodepsáno 1927: 1). Záverom toho istého roka však *Slovenský denník* uverejnil aj článok o ruskom filme, v ktorom už bol V. Šklovskij spomenutý ako literárny teoretik. Článok napísal niekto z členov redakcie alebo blízkych spolupracovníkov (autor nie je uvedený) na základe rozhovoru s českým teoretikom umenia K. Teigem (porov. ibid. 1927). Ďalšie drobné zmienky sa objavili v *Mladom Slovensku* či *Slovenských pohľadoch*.

3 Svoj záujem o ruský formalizmus prejavil A. Mráz už prekladom spomenutého článku od E. Zacharova.

ktorá v slovesnom diele hľadala a hodnotila predovšetkým fakty obsahové“ (Mráz 1934: 183). Zo záveru recenzie vyplýva, že A. Mráz Šklovského prácu radil medzi inšpiratívne vedecké diela.

Ďalším predstaviteľom mladšej generácie literárnych kritikov, ktorí reagovali na vydanie českého prekladu *Teórie prózy*, bol M. Pišút. Na rozdiel od A. Mráza tak urobil v obsiahlejšom teoretickom článku. Ten uverejnil pod názvom „Formalizmus a štrukturalizmus“ začiatkom roka 1934 v časopise *Slovenské smery umelecké a kritické*. V článku sa najskôr pokúsil charakterizovať špecifickosť formalistického prístupu k umeleckej tvorbe. Vysvetlil to prirovnaním k práci prírodovedca, ktorý sa usiluje zistiť, ako sú určité rastliny alebo organizmy zostrojené: „Prírodospytcovi je každá súčiastka jej ustrojenia rovnako dôležitou. A nebude sa dívať na kvetinu z hľadiska jej užitočnosti, ani nikdy nepovie, že ruža vznikla preto, aby okrášľovala pôvod žien, a zemiaky, aby boli dôležitou ľudskou potravinou“ (Pišút 1934: 263). Rovnaký postup podľa Pišútovho názoru volili aj formalisti – nezaujímali sa o obsah umeleckého diela, ale výhradne o jeho výstavbu, teda vnútorné zloženie. Sám Šklovskij v *Teórii prózy* poukázal konkrétne na výstavbové zložky prozaických diel.

V ďalšej časti svojho článku sa už M. Pišút pokúsil ruský formalizmus zhodnotiť so zreteľom na ďalší vývin estetického myslenia. Pozornosť upriamil na český štrukturalizmus, ktorý na formalizmus čiastočne nadviazal, no súčasne ukázal spôsob, ako odstrániť jeho metodologické krajnosti. Dôležitú úlohu v tomto prípade plnil najmä literárny vedec a estetik J. Mukařovský. Ten zdôraznil, že každé umelecké dielo treba vnímať v komplexe jeho sociálnych vzťahov, nevynímajúc z toho ani vedu, politiku, náboženstvo či ekonómiu. Prínos formalizmu podľa neho spočíval v tom, že sústredil pozornosť na výstavbové osobitosti umeleckého diela, čím podhalil jeho celkovú špecifickosť a autonómnosť, no bokom už ponechal kontext, v ktorom toto dielo vytvára vzťahy s ďalšími osobitými celkami.⁽⁴⁾

4 Jedným z recenzentov Mathesiovho prekladu *Teórie prózy* v Česku bol aj J. Mukařovský. V recenzii, uverejnenej v týždenníku *Čin*, ozrejmil vzťah štrukturalizmu k formálnej škole na príklade jednej z najznámejších programových téz V. Šklovského z úvodu jeho knihy. Ako je známe, ruský bádateľ charakterizoval svoj výskum literatúry paralelou z oblasti textilného priemyslu, konštatujúc, že sa

Aj preto napokon M. Pišút dospel k záveru, že formalistický prístup, aký si vo svojej knihe zvolil V. Šklovskij, nemožno absolutizovať, keďže tvorí len jednu časť dôkladného poznávania literatúry. Pre úplnosť ešte dodajme, že krátke správy o vydaní českého prekladu *Teórie prózy* prinieslo na Slovensku ešte niekoľko ďalších časopisov, medzi inými *Elán* alebo *Prúdy* (porov. dch. 1933; Křc. 1933). Tieto správy mali už len informatívny charakter.⁽⁵⁾

K ďalšiemu prehĺbeniu recepcie Šklovského diela na Slovensku výrazne prispel mladý literárny teoretik M. Bakoš. Ten sa už v roku 1936 (mal vtedy len dvadsaťdva rokov) rozhodol, že do slovenčiny preloží obsiahly súbor literárnoteoretických článkov od najvýznamnejších predstaviteľov ruskej formálnej školy. Už vtedy mal ambíciu uviesť tieto práce knižne v podobe antológie, najskôr ich však začal publikovať v domácich literárnych periodikách, napríklad v *Slovenských pohľadoch* či *Slovenských smeroch*. Tak vydal postupne preklady prác od B. Ejchenbauma, R. Jakobsona, J. Tyňanova a ďalších. Od Šklovského preložil najskôr tri krátke články z jeho knihy *Ťah koňom*, prvým z nich bola „Kolektívna tvorba“, potom nasledovali „Umenie cirkusu“ a „Zväzok“ (text vyšiel pod názvom *Viktora Šklovského pohádka na indický spôsob*). Všetky tri preklady publikoval v *Slovenských smeroch* na ilustrovanie autorovho špecifického štýlu s lákavými prirovnaniami a svojráznou expresivitou (porov. Šklovskij 1937, Šklovskij 1938a, 1938b). Následne však preložil aj dve jeho teoretické state z *Teórie prózy*, konkrétne išlo o práce „Umenie ako postup“ a „Stavba novely a románu“. Tieto preklady pripravil už pre spomenutú antológiu, ktorá po ťažkostiach s hľadaním nakladateľa vyšla v júni 1942 (ale s vročením

nezaújima o dianie na bavlnárskom trhu, ale nanajvýš o druhy priadze a spôsoby tkania. K tomu J. Mukařovský dodal, že štrukturalizmus okrem spôsobov tkania sleduje práve aj situáciu na bavlnárskom trhu, aby poznal, ako na seba tieto javy vzájomne vplyvajú. Svoju recenziu napokon uzavrel týmto konštatovaním: „Formalizmus nenáleží ani dnes minulosti, neboť strukturalizmus je dôsledné domyslenie jeho základného princípu“ (Mukařovský 1934: 130).

5 Hodnotiaci aspekt len v minimálnej miere uplatnil autor referujúci o preklade Šklovského knihy v mesačníku *Prúdy*; v závere všeobecne skonštatoval, že nesúhlasí s formalistickým vyzdvihovaním formy na úkor obsahu, konkrétne výhrady však už neuviedol: „Formalisti majú nesporne veľké zásluhy v bádání o umení literárnom. Proti hlavnému však ich dogmatu, že umelecké dielo je iba formou a nie tiež obsahom, jasnejšie povedané, že krása záleží iba vo forme a nie tiež v obsahu, proti tomu máme závažné námietky“ (Křc. 1933: 494).

1941) pod názvom *Teória literatúry*. Bolo to vôbec po prvýkrát, čo takýto výber vyšiel mimo Ruska, napríklad vo Francúzsku sa tak stalo až v roku 1965 (*Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunies*, ed. T. Todorov), v Nemecku roku 1969 (*Texte der russischen Formalisten*, ed. J. Striedter) a v Španielsku roku 1970 (*Formalismo y vanguardia. Textos de los formalistas rusos*, eds. A. G. Tirado a J. A. Méndez).⁽⁶⁾

Mikuláš Bakoš chcel prekladmi prác ruských formalistov prispieť najmä k revízii slovenskej literárnej vedy. V tom čase medzi jej hlavné nedostatky radil slabé teoretické ukotvenie, ako aj orientáciu na mimoliterárne fakty. V prekladoch videl spôsob, ako domáci výskum literatúry položiť na pevné vedecké základy a primerane k tomu ho aj konfrontovať s novými výzvami.⁽⁷⁾ Ako žiak J. Mukařovského si dobre uvedomoval, že po odznení formalizmu koncom dvadsiatych rokov prešla literárna veda ďalším vývojom, no vo svojich zámeroch chcel postupovať systematicky a vzhľadom na potreby domáceho výskumu komplexne. Tento prístup mal potom vplyv aj na celkovú podobu slovenského literárnovedného štrukturalizmu, ktorý začal spolu s niekoľkými ďalšími bádatel'mi formovať práve na vedeckých princípoch formalizmu.⁽⁸⁾ On sám sa k nim prihlásil vo výskume slovenského verša a jeho historických premien (výsledky svojho bádania zhrnul najskôr v dizertačnej práci *Dve kapitoly z dejín slovenského verša* z roku 1938 a následne v monografii *Vývin slovenského verša* z roku 1939), ďalší napríklad vo výskume poetiky moderných básnikov. Asi najdôležitejšie však bolo, že Bakošove preklady vytvorili vhodné podmienky pre postulovanie základných kritérií literárnovedného bádania na Slovensku. Stali sa nimi logická dôslednosť, exaktnosť a analytickosť, ako na to upozornil už rad autorov

6 Prvá antológia s prekladmi prác ruských formalistov mala vyjsť už na jeseň 1939 v Poľsku pod názvom *Rosyjska szkola formalna 1914-1934*, no vypuknutie druhej svetovej vojny tomu zabránilo (Karcz 2002: 141).

7 V úvode spomenutého výberu M. Bakoš svoje rozhodnutie sprístupniť práce ruských formalistov ozrejml takto: „Cieľom vydania antológie z ‚formalistov‘ je oživiť u nás teoretické myslenie o literatúre a povzbudiť zmysel pre konkrétne zjavy umeleckej výstavby literárneho diela“ (Bakoš 1941: 11).

8 Podľa svedectva D. Machalu si Šklovského dielo vážil aj zakladateľ štruktúralnej jazykovedy na Slovensku Ľ. Novák a údajne sa ním aj inšpiroval (Machala 2006: 197).

(porov. Bakoš 2006; Popovič 1965 a i.).⁽⁹⁾ Napokon boli dané preklady inšpiratívne ešte aj pre časť slovenských spisovateľov, ktorí hľadali spôsob, ako obohatiť domácu literárnu tvorbu o nové tvárne prostriedky a postupy. Jedným z nich bol Dominik Tatarka, Bakošov generačný rovesník. Ako raz uviedol, preklady prác ruských formalistov – a zvlášť tých od V. Šklovského a B. Ejchenbauma – ho inšpirovali v úvahách o možnostiach výstavby vlastnej prózy (Tatarka 1996: 27).⁽¹⁰⁾

Aj pod vplyvom Bakošových prekladateľských aktivít bol v danom čase V. Šklovskij na Slovensku vnímaný predovšetkým ako literárny teoretik a jeden z najvýraznejších zástupcov ruského formalizmu. V nasledujúcich rokoch však ďalšiu recepciu jeho diela skomplikovalo politické dianie v spoločnosti. Počas druhej svetovej vojny vládol na Slovensku autoritatívny režim, ktorý sa na ideovej báze podľa vzoru Hitlerovej Tretej ríše opieral o princípy národného socializmu. Predstavitelia režimu v zhode s touto ideológiou zasahovali do všetkých oblastí spoločenského života, čo malo za následok aj množstvo reštriktívnych nariadení v oblasti vedy a kultúry. Dobovému tlaku zo strany štátnych orgánov sa nevyhla ani Bakošova antológia, ktorá bola už niekoľko mesiacov po vydaní zakázaná a stiahnutá z knižného trhu. Oficiálnym dôvodom zákazu bol židovský pôvod časti ruských formalistov⁽¹¹⁾ (podľa tzv. židovského kódexu sa na Slovensku nemohli

9 Bakošove preklady prác ruských formalistov treba vnímať aj na pozadí premié, ktorými koncom tridsiatych rokov na Slovensku prechádzal vedecký výskum v humanitných a spoločenských odboroch. Iniciatívne do tohto procesu zasiahla skupina mladých bádateľov zo Spolku pre vedeckú syntézu (1937–1940). Pre ďalší rozvoj vedeckého bádania na Slovensku považovali za kľúčové, aby sa pridŕžovali zásad prísnej racionality. V úsilí odstrániť z vedy prvky špekulatívnosti a eklekticismu kládli osobitný dôraz na unifikáciu vedeckých princíпов a potrebu kolektívnej spolupráce. Vo svojej činnosti sa inšpirovali aktivitami Viedenského krúžku, na teoretickej úrovni zdôrazňovali tiež prínos Pražského lingvistického krúžku a ruského formalizmu. Literárnu vedu okrem M. Bakoša zastupovali v spolku M. Považan a K. Šimončíč, filozofiu zastupoval I. Hrušovský, jazykovedu E. Pauliny a J. Ružička, umenovedu J. Dubnický a národopis A. Melicherčík (porov. Bakoš 2006).

10 Z vtedajších spisovateľov prejavili o Šklovského názory na výstavbu prozaických diel záujem aj F. Hečko, D. Chrobák alebo F. Švantner, neskôr to boli napríklad J. Johánides, R. Sloboda a i.

11 Ako uviedol slavista L. Lívak z Torontskej univerzity v jednej zo svojich monografií o ruskej moderne, predkovia ruských formalistov mali rozličný pôvod, no v očiach súčasných vo svojej vlasti to boli predovšetkým židia. Týkalo sa to aj V. Šklovského, ktorého otec bol konvertovaný žid, hoci matka sa hlásila k protestantstvu (Lívak 2018: 211). Pre M. Bakoša nebola otázka pôvodu ruských formalistov nijako zaujímavá a dôležitá, čo potvrdzuje aj fakt, že ho zákaz antológie na základe tzv. židovského kódexu prekvapil. Tak to aspoň vyplýva z listu, ktorý vtedy odoslal šéfredaktorovi *Slovenských*

vydávať a šíriť diela židovských autorov), no malo to ešte aj iné pozadie. Okrem toho, že bol formalizmus hodnotený ako prejav židobolševizmu, z hľadiska oficiálnej ideológie sa stal príkladom neživotnej koncepcie vedy, nespôsobilkej akokoľvek vplývať na spoločenské dianie, prípadne uspokojovať duchovné potreby ľudí.

K takémuto hodnoteniu prispel najmä literárny kritik J. E. Bor. Ten síce ešte v knihe *Metóda literárnej vedy* z roku 1940 priznal formalizmu istú dôležitosť vo výskume literatúry, o autorovi *Teórie prózy* dokonca uviedol, že je vzorom, ako treba vo vede pracovať (Bor 1940: 72), no o pár rokov neskôr v článku „Na okraj formálnej metódy“ (1943), ktorý bol jeho reakciou na zákaz Bakošovej antológie, vyjadril už zásadne odmietané stanovisko. Uviedol v ňom, že na Slovensku je záujem o ruský formalizmus umelo vyvolávaný a že v danej historickej chvíli vôbec nezodpovedá aktuálnym potrebám spoločnosti:

„Dnes, keď sa všetko stavia do služby celku, ani úprimní vedci nesmú byť vyradení z boja o lepší zajtrajšok a hlavne z vecného odzrkadľovania slovenskej minulosti, ktorá bola protivníkmi nášho národa jednostranne skresľovaná a odcudzovaná. Formálna metóda pozná pesničku izolácie a seba samú príliš osihotenú“ (Bor 1943: 203).⁽¹²⁾

Aj pre takéto hodnotenia formalizmu už M. Bakoš veľa príležitostí na jeho ďalšiu propagáciu počas vojny nedostal. Jednu z mála využil v roku 1944, keď mu šéfredaktor *Tvorby* E. B. Lukáč umožnil publikovať preklad Šklovského článku „Eugen Onegin“ z roku 1923 (porov. Šklovskij 1944). Jeho vydanie M. Bakoš odôvodnil v poznámke pod čiarou nedávnym publikovaním Puškinovho najznámejšieho diela v preklade slovenského básnika

pohľadov S. Mečiarovi. Nad uplatnením kódexu vyjadril počudovanie, keďže podľa jeho vedomostí mal židovský pôvod len R. Jakobson (Bakoš – Mečiar 1942, LA SNK, sign. 164 A 9). Možno predpokladať, že o pôvode ďalších formalistov vrátane V. Šklovského nič nevedel.

12 Krátko po zákaze antológie na jeseň 1942 uverejnil M. Bakoš v denníku *Slovák* krátky článok, v ktorom sa pokúsil ozrejmiť svetonázorovú orientáciu formalistov. S ohľadom na dané spoločenské pomery v texte zdôraznil, že formalisti viedli v Rusku nezmieriteľný boj s predstaviteľmi marxisticky orientovanej vedy a že na sformovaní formálnej školy mala badateľný vplyv nemecká veda (Bakoš 1942: 10).

J. Jesenského (preklad vydala roku 1942 Matica slovenská). Šklovského článok mal byť jedným z príspevkov do diskusie o hodnote tohto diela.

Po vojne sa situácia, aspoň pokiaľ ide o vnímanie formalizmu, na pár rokov zlepšila. Nielenže už neplatil zákaz pre Bakošovu antológiu, ale nič nebránilo ani tomu, aby bádatelia nadviazali na vedecký odkaz formalistov vo vlastnom výskume. Najvýraznejšie túto šancu využili práve predstavitelia literárnovedného štrukturalizmu (po vojne sa k M. Bakošovi pridali J. Brezina, M. Tomčík a i.), hoci podľa niektorých názorov bol ich prístup k formalizmu netvorivý a do značnej miery dogmatický. To skonštatoval aj O. Čepan po uplynutí takmer dvoch desaťročí v článku o vývoji slovenskej literárnej vedy v rokoch 1945–1966. V texte poznamenal, že v povojnovom období sa slovenskí štrukturalisti pridržovali prác formalistov bez akéhokoľvek úsilia tento základný podnet, inšpirujúc sa napríklad u príslušníkov českého štrukturalizmu, prehľbiť o nové rozmery a aspekty. Ich nekritický postoj sa podľa Čepanovho názoru prejavil hlavne v ignorovaní významového rozboru literárnych diel. Ironicky k tomu poznamenal, že štrukturalisti na Slovensku akoby spolu s V. Šklovským označovali všetko v literatúre len za formu: „V podstate sa zasa len zisťovali, opisovali a triedili konštruktívne jednotky. Analýza významových hládísk týchto jednotiek sa pravidelne rezervovala pre ďalší výskum. Tento však obyčajne nenasledoval“ (Čepan 1967: 83).

K situácii po vojne ešte treba dodať, že recepcia Šklovského diela stále neprekračovala zúžený rámec z medzivojnového obdobia, autor aj naďalej zostával v pozornosti len ako literárny teoretik a príslušník ruského formalizmu. Z tohto recepčného rámca sa vymykalo iba niekoľko drobných článkov, v roku 1945 vyšla napríklad recenzia na český preklad jeho úvahy o tvorbe hudobného skladateľa D. Šostakoviča (porov. ere 1945). Čo však už zakrátko daný stav úplne zmenilo, bolo opäť politické dianie v spoločnosti. Po februári 1948, keď sa k moci dostali komunisti a nastolili totalitný režim, bol ruský formalizmus spolu so svojimi príslušníkmi znova zavrhnutý z ideologických dôvodov. Takmer ihneď sa začal v rozličných článkoch, prejavoch i dokumentoch pranierovať ako prejav buržoázneho idealizmu, čo mala medzi iným potvrdzovať jeho neschopnosť teoreticky uchopiť dialektický vývoj umenia na pozadí základných spoločenských vzta-

hov.⁽¹³⁾ Medzi prvé signály tejto kritiky patrili aj reakcie na druhé vydanie českého prekladu *Teórie prózy* z roku 1948. V denníku *Smena* recenzent knihy (použil grafonym „č.“) napísal, že iba marxistická ideológia a jeho metóda výskumu skutočne zodpovedajú požiadavkám doby. Ruský formalizmus už podľa neho nemal žiadne opodstatnenie, a preto ho aj nazval historickým faktom (č. 1948: 4). To všetko poznačilo recepciu Šklovského diela na niekoľko ďalších rokov.

Historickou zaujímavosťou je, že ku kritikom formalizmu sa po roku 1948 pridal aj dovtedy jeho najväčší propagátor M. Bakoš. Spolu s ostatnými označil formalistické chápanie literatúry za neprijateľné v presvedčení, že odporuje základným ideovým tézám marxizmu.⁽¹⁴⁾ Nie náhodou sa v tom čase ako prekladateľ sústredil už len na práce zodpovedajúce tomuto svetonázoru. Popri literárnovedných dielach to boli aj rozličné politické dokumenty a uznesenia, do slovenčiny vtedy preložil napríklad prejavy J. V. Stalina (porov. Bakoš 1953). Absurdnosť situácie o niekoľko desaťročí neskôr vystihol literárny kritik a historik V. Petrík, ktorý na začiatku päťdesiatych rokov patril k Bakošovým študentom na Univerzite Komenškého v Bratislave. V jednej zo svojich spomienok na príslušné obdobie o svojom profesorovi uviedol: „Začiatkom 50. rokov nám na Filozofickej

13 Najostrejšie proti formalizmu vystúpil J. Rozner v článku „Štrukturalizmus a slovenská literatúra“, uverejnenom roku 1952 v deviatom zväzku *Literárnohistorického zborníka*. Autor za jeho hlavný nedostatok označil fakt, že odtrhol umenie od historicko-spoločenských podmienok, za ktorých vzniká a pôsobí (Rozner 1952: 133). Z tohto dôvodu bol pre neho zásadne neprijateľný. Svoj postoj nezmenil ani o desať rokov neskôr v článku „O štrukturalizme historicky i polemicky“, hoci na tomto mieste už zobral do úvahy aj dôvody, pre ktoré tak principiálne formalizmus akcentoval autonómnosť umenia (Rozner 1962: 65–66).

14 Zmena v jeho postoji sa prvýkrát výraznejšie prejavila v predslove k druhému vydaniu knihy *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej* z roku 1949. Metódy použité v knihe tu označil za nedostatočné, tvrdiac, že vedú len k jednostrannému vyzdvihovaniu formálnych zložiek literatúry. K marxistickému prístupu sa otvorene prihlásil tým, že literatúru charakterizoval ako formu spoločenskej ideológie (Bakoš 1949: 9–10). Neskôr svoje odmietavé stanovisko k formalistickému chápaniu literatúry rozvinul v článku „Proti kozmopolitizmu v literárnej vede“ z roku 1951. Formalizmus v ňom predstavil ako odraz duchovného úpadku kapitalistického zriadenia a súčasne ako jeden z prostriedkov rozvoja dekadentných foriem umenia (Bakoš 1951: 384). Nie je bez zaujímavosti, že tento článok uverejnil v týždenníku *Nové slovo* len pár týždňov po tom, čo ho vedúci kultúrno-propagačného oddelenia ÚV KSS J. Šefránek na známom aktíve slovenských spisovateľov v marci 1951 napadol so slovami, že do slovenského literárneho života vniesol kult formalizmu (Šefránek 1951: 3). Svojím článkom, ako to vyplýva aj z jeho úvodu, chcel dať M. Bakoš najavo, aké je jeho aktuálne stanovisko.

fakulte Univerzity Komenského prednášal literárnu vedu, ale objektívna situácia bola taká, že namiesto Šklovského sme uňho počúvali prednášky zostavené podľa inej publikácie, a síce Timofejevovej Teórie literatúry, kde sme sa zoznamovali so socialistickým realizmom a s kategóriami ľudovosti a straníckosti. Teda, už nijaké ozvláštnovanie, nijaký imanentný vývin, automatizácia či aktualizácia, teda to, s čím prišiel Šklovskij“ (Petrík 2011).⁽¹⁵⁾

Priaznivejšia situácia pre recepciu Šklovského diela nastala opäť až v polovici päťdesiatych rokov, hoci pre dané politické pomery nemohla byť rozvinutá ešte naplno. Vzhľadom na vtedajšie okolnosti neprekvapuje, že do pozornosti kultúrnej verejnosti na Slovensku bol znova uvedený svojou monografiou *Poznámky o próze ruských klasikov* z roku 1953. V nej totiž zásadne poprel svoje pôvodné teoretické koncepty a priklonil sa k marxistickému chápaniu literatúry. Ruské vydanie knihy najskôr v recenzii z roku 1954 kladne zhodnotil V. Kochol (porov. 1954), o tri roky potom vyšla v slovenčine zásluhou prekladateľskej dvojice A. Ondrouška a M. Janka (porov. Šklovskij 1957).

Tento ideologicky podmienený pohľad na Šklovského dielo sa však začal postupne vytrácať, čo sa prejavilo aj na hodnoteniach spomenutého prekladu. Príkladom toho môže byť recenzia J. Nogeho z roku 1958, v ktorej si položil otázku, či bolo nevyhnutne potrebné, aby sa daná kniha vôbec prekladala, keďže je až príliš „poznámkovitá“ a z bádateľského hľadiska nevelmi dôsledná (Noge 1958: 366).⁽¹⁶⁾ Len ako určité vybočenie z tohto trendu možno považovať štúdiu ruského teoretika V. V. Cvirkunova „Problémy sujetu v sovietskej literárnej vede“, ktorú v preklade V. Kochola na prelome rokov 1960 a 1961 (text bol rozdelený na dve časti) uverejnila *Slovenská literatúra*. Autor na jednom mieste textu vyzdvihol uvedenú knihu ako Šklovského plodný

15 Na inom mieste V. Petrík pripomenul, že M. Bakoš počas päťdesiatych rokov čelil viacerým perzekúciám zo strany štátnej moci, na čas dokonca skončil aj vo väzení (Barborík – Petrík 2009: 62). V ďalšom výskume ešte bude potrebné zhodnotiť, do akej miery mala táto skúsenosť vplyv na jeho vtedajšie pôsobenie.

16 Hlavným zámerom J. Nogeho v tejto recenzii bolo upozorniť na nedostatky v slovenskom preklade knihy, text vyšiel v *Slovenskej literatúre* pod názvom V. Šklovskij – obeť „prekladateľskej“ bezočivosti.

únik od formalistických pozícií (Cvirkunov 1961: 85).⁽¹⁷⁾ Celkom zásadne sa napokon situácia zmenila počas šesťdesiatych rokov v dôsledku všeobecného spoločensko-politického uvoľnenia. Zmena pomerov prispela k tomu, že sa V. Šklovskij a jeho dielo prestali premeriavať ideologickými kritériami.

Rozhodujúcim faktorom sa stala dobová kultúrna atmosféra. Pod jej vplyvom bol Šklovského obraz na Slovensku rozšírený o nové charakteristiky. Prvýkrát ho čitateľská verejnosť mohla spoznať napríklad ako autora umeleckej a memoárovej literatúry. Iniciatívnu úlohu v tomto smere zohrala *Revue svetovej literatúry*, keď v roku 1966 uverejnila preklad jeho knihy *ZOO alebo Listy nie o láske* (prel. V. Marušiaková).⁽¹⁸⁾ V sprievodnom článku označil rusista V. Choma text za „záhadné dielko“, vyznačujúce sa rafinovanými výstavbovými postupmi (V. Ch. 1966: 65). Už o rok k tomu pribudla Šklovského memoárová kniha *Sentimentálna cesta* (prel. J. Klaučo), v ktorej sa domáca čitateľská obec mohla oboznámiť so značne iným pohľadom na revolučné Rusko, než aký im dovtedy ponúkala marxistická historiografia. Český estetik Z. Mathauser v doslove charakterizoval knihu ako vzrušujúcu svedčnosť senzitívneho človeka, ktorý zachytáva rozjatrenú atmosféru svojej vlasti (Mathauser 1967: 269). O niečo neskôr sa recenzentka T. Ivanovová k tomuto hodnoteniu pridala so slovami, že Šklovského spomienky tvoria vzácny dokument o spoločenskej atmosfére v Rusku na prelome dvadsiatych rokov – svoju recenziu pomenovala signifikantne „Dokument doby“ (Ivanovová 1968: 5). Spôsob, akým V. Šklovskij danú knihu napísal, zaujal okrem nej aj ďalších dvoch recenzentov: J. Nogeho a I. Slimáka. Druhý z menovaných, použijúc podobné slová ako V. Choma pri knihe *ZOO*, nazval memoáre rafinovaným celkom s množstvom príťažlivých paradoxných spojení (Slimák 1968: 151).

Po uverejnení Šklovského článku o klasikoch sovietskeho filmu na stránkach *Slovenských pohľadov* roku 1959 (porov. Šklovskij 1959) sa v šesťde-

17 Texty podobného zamerania V. Kochol prekladal už od začiatku päťdesiatych rokov. Jedným z prvých bol článok od A. Dementjeva „Sovietska literárna veda“, v ktorom sa popri inom písalo o škodlivom vplyve formalizmu. Na Slovensku vyšiel text roku 1952 (porov. Dementjev 1952).

18 Záujemcovia o Šklovského dielo sa s touto knihou mohli oboznámiť už o rok skôr vďaka českému prekladu J. Zumrovej, ktorý vydalo knižne Státní nakladatelství krásné literatury a umění v Prahe.

siatych rokoch začalo výraznejšie akcentovať aj jeho pôsobenie v oblasti filmovej teórie. Asi najväčší prínos mal z tohto hľadiska rozhovor, ktorý s ním urobil filmový a divadelný kritik E. Lehuta pre časopis *Slovenské divadlo*. Dobre sa v ňom ukázalo, že k filmu pristupoval takisto s pochopením pre rozličné tvorivé postupy a princípy (porov. Lehuta – Šklovskij 1967). Trochu inú úlohu mali v tom čase zohrať už pokusy o zhodnotenie Šklovského miesta vo vývoji moderného literárnovedného výskumu. K základným stimulom tohto procesu patrila jednak snaha predstaviť jeho teoretické úvahy o literatúre v kontexte aktuálnych vývinových tendencií domácej i svetovej kultúry. To sa prvýkrát prejavilo v glose E. Friša z roku 1960, ktorá sa týkala Šklovského polemiky s R. Jakobsonom vo veci dvoch významných predstaviteľov ruskej literatúry – F. M. Dostojevského a V. Majakovského (porov. Friš 1960). Okrem toho však na daný proces významne vplývala aj dobová aktualizácia štrukturalizmu, v ktorej viacerí bádatelia videli spôsob, ako emancipovať výskum literatúry od ideológie (Matejov – Zajac 2005: 12–13). V tomto prípade nezostávala bokom ani otázka celkového vzťahu štrukturalistických iniciatív v slovenskej literárnej vede k dedičstvu ruskej formálnej školy. K reflexii tejto problematiky prispel najviac A. Popovič štúdiou *Formálna metóda v slovenskej literárnej vede* z roku 1965. V texte dôsledne zhrnul, čo znamenala orientácia na formalizmus pre vymedzenie základných teoreticko-metodologických rámcov domáceho výskumu literatúry (porov. Popovič 1965). Na závery z tejto state nadviazal autor o pár rokov neskôr v monografii *Štrukturalizmus v slovenskej vede* (1970).

Osobitné postavenie šesťdesiatych rokov v recepcii Šklovského diela na Slovensku zvýraznili napokon ešte dva momenty. V prvom rade to boli časopisecky uverejňované preklady jeho novších článkov o niektorých špecifických otázkach umeleckej tvorby a podobách jej výskumu. Kladnou stránkou týchto prekladov bol fakt, že vhodne zapadali do dobového diskurzu o umení v slovenskom prostredí. Najviac z nich vtedy vyšlo na stránkach *Slovenských pohľadov*: „O umení ako o myslení v obrazoch“ (1964), „O štrukturalizme“ (1967), „Konvencia času“ (1969) a i. Tým druhým momentom bola Šklovského osobná návšteva Slovenska. Stalo sa tak v roku

1966, keď spolu s ďalšími ruskými spisovateľmi pricestoval do Bratislavy na besedu s predstaviteľmi slovenskej kultúry. Na jeho návštevu si po rokoch spomenul V. Petřík:

„Viktor Šklovskij prišiel s ďalšími spisovateľmi až roku 1966. Na Zväze slovenských spisovateľov bola s nimi beseda. Vynikal v nej najmä Viktor Šklovskij, menší chlapík s úplne holou hlavou, živými, až figliarskymi očami a ‚gromkým‘ hlasom. Hovoril tak, akoby recitoval, a naozaj, prepletal reč početnými recitáciami ruských básnikov. Tie veselé oči prezrádzali vnútornú istotu, ktorá väčšine ruských hostí chýbala. O čom hovoril? O literatúre, o svojej generácii, svojich prácach, formálnej metóde“ (Petřík 2011).

Pre úplnosť dodajme, že záznam z tohto podujatia (spolu s fotografiou hlavného hosťa, ktorú vyhotovil A. Šmotlák) uverejnil v máji 1966 *Kultúrny život* pod názvom „Rozpráva Viktor Šklovskij“ (porov. Šklovskij 1966a).¹⁹ Niektoré periodiká okrem toho Šklovského návštevu zaznamenali formou krátkych správ a reportáží, napríklad v *Predvoji* o nej písal I. Juda (porov. 1966).

Na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov sa politická situácia na Slovensku v dôsledku invázie vojsk Varšavskej zmluvy v auguste 1968 opäť zmenila. Reštriktívnymi opatreniami zo strany štátnych orgánov boli v spoločnosti zastavené demokratizačné procesy a znova došlo k posilneniu mocenského monopolu komunistickej strany. Táto situácia mala zreteľný vplyv aj na dianie vo vede a kultúre, hoci práve Šklovského diela a jeho recepcie sa to zásadnejšie nedotklo. Dôvodom toho boli zrejme pretrvávajúce tendencie vo vnímaní autorovho význačného postavenia v daných oblastiach. Dobré sa to ukázalo hlavne na poli literárnej vedy, kde naďalej zostávalo prítomné úsilie zhodnotiť Šklovského význam pre výskum literárnej tvorby. Jedným z tých, ktorí sa vtedy o takéto zhodnotenie pokúsili, bol D. Ďurišin. Ten vo svojej knihe o dejinách a teórii literárnej komparatistiky z roku 1970 venoval značnú pozornosť aj spôsobu, akým sa ruský bádateľ postavil

19 Svoj zámer uverejniť tento záznam oznámila redakcia časopisu mesiac predtým (išlo o číslo 15 z 8. apríla 1966) spolu s drobnou karikatúrou Šklovského od A. Richtera.

k otázke motívov a ich možných kombinácií vo výstavbe literárnych diel (Đurišin 1970: 41–45). Z uvedeného hľadiska bol tiež významný dvanásty zväzok literárnoteoretického zborníka *Litteraria* z roku 1971. Zborník vyšiel so štúdiami N. Krausovej a J. Števéčka, ktorých cieľom bolo ozrejmiť Šklovského prínos vo výskume sujetu. O vtedajšej podobe slovenskej literárnej vedy veľa prezrádza aj fakt, že N. Krausová spolu s rozborom uvedenej problematiky podala kritiku už spomenutého článku ruského teoretika V. V. Cvirkunova „Problémy sujetu v sovietskej literárnej vede“. Autorka označila text za typický príklad pseudosociologického a pseudofilozofického výkladu literárnych faktov, ktorého základ tvorí len opakovanie prázdnych fráz ako „materiál skutočnosti“ či „životné skúsenosti“ (Krausová 1971: 19–21).

V roku 1971 vyšlo po niekoľkých odkladoch aj prvé slovenské vydanie Šklovského *Teórie prózy* (prel. N. Čepanová).⁽²⁰⁾ Kniha už v tom čase nemohla silnejšie zasiahnuť do vývinu slovenskej literárnej vedy, ale potvrdila pretrvávajúci záujem o autorove náhľady na literárnu tvorbu. Ako mimoriadne cenný sa navyše ukázal doslov ku knihe od O. Čepana s názvom „Pomník vedeckých omylov“.⁽²¹⁾ Autor v ňom podal nekonvenčný a aj z medzinárodného hľadiska ojedinelý výklad Šklovského diela z aspektu vnútorných kolízií a paradoxov, ktoré v sebe od začiatku nieslo. V závere doslovu sa uvádza, že pre Šklovského dielo neexistuje nejaké nemenné hľadisko s definitívne správnou perspektívou hodnotenia (Čepan 1971: 286). Celkový význam *Teórie prózy* v dejinách literárnoteoretického myslenia hneď po vydaní slovenského prekladu výstižne zhodnotili v recenziách A. Bagin, F. Miko a P. Števéček (porov. Bagin 1972; Miko 1972; (š) 1971). Prvý z nich pomenoval recenziu celkom príznačne „Chvála jednostrannosti“. Na dokreslenie situácie ešte doplníme, že v roku 1971 sa k čitateľom dostalo aj druhé vydanie Bakošovej antológie *Teória literatúry*, rovnako tak vyšli monografie od ďalších formalistov, konkrétne *Poetika* B. Tomaševského

20 V začiatkoch sedemdesiatych rokov neprestali v prekladoch vychádzať ani drobnejšie Šklovského práce, napríklad *Slovenské pohľady* publikovali v roku 1970 jeho článok *Lenin ako dekanonizátor* (Šklovskij 1970), o rok neskôr stať s názvom *Predtucha revolúcie* (Šklovskij 1971b). V danom období sa dostala do úzadia aj autorova umelecká tvorba, jednou z mála výnimiek bol preklad jeho prózy *Päť* (Šklovskij 1971a).

21 Názov textu je alúziou na titul Šklovského článku „Pamätník vedeckého omylu“ z roku 1930.

a *Morfológia rozprávky* V. Proppa. Horší osud postihol plánovaný výber prác od R. Jakobsona, ten sa z politických dôvodov na knižný trh dostal až po nežnej revolúcii (v roku 1991) pod názvom *Lingvistická poetika*.⁽²²⁾

V sedemdesiatych rokoch po *Teórii prózy* vyšli v slovenskom preklade ešte tri Šklovského knihy. V roku 1973 to boli biografický román *Lev Tolstoj* (prel. V. Hegerová) a monografia *Tetiva. O odlišnosti podôb* (prel. J. Klaučo), neskôr nasledoval preklad knihy *Ejzenštejn* (1976; prel. J. Klaučo).⁽²³⁾ Každá z týchto publikácií vzbudila záujem pomerne veľkého počtu recenzentov, kladne hodnotili najmä autorov originálny prístup k zvoleným témam a vy-cibrený štýl (porov. Marčok 1974; Plutko 1974; Tomčík 1974 a i.). Pozitívny vplyv na recepciu kníh mal vtedy aj fakt, že väčšina z nich vyšla s doslovmi – *Teóriu prózy* uzavrel už spomenutý článok O. Čepana, do *Tetivy* prispel záverečným textom D. Slobodník (porov. 1973) a pre knihu *Ejzenštejn* napísal doslov J. Pašteka (porov. 1976). Všetky tri texty boli odborne fundované a v jednotlivých argumentáciách dôsledné. Značný ohlas medzi odborníkmi pritom vzbudili aj niektoré české preklady, na začiatku toho boli Šklovského memoáre *Vzpomínky na vzpomínky*⁽²⁴⁾ (1972, prel. J. Zumrová), následne to pokračovalo výbermi jeho teoretických prác *Návrat Odysseův* (1974; prel. E. Kučerová) a *Próza. Úvahy a rozbor* (1978; prel. J. Zumrová). Recenzie na uvedené knihy vyšli v *Romboide, Slovenských pohľadoch* či *Slovenskej literatúre* (porov. Marušiak 1973; Matejov 1975 a i.).

Od začiatku sedemdesiatych rokov sa v odbornej verejnosti na Slovensku začali brať znova do úvahy aj Šklovského znalosti z dejín ruskej literatúry. To malo súvis hlavne s rozvojom literárnovednej rusistiky. Podnety z jeho prác čerpal napríklad V. Choma pri výskume tvorby významných predstaviteľov ruskej avantgardy (V. Chlebnikov, V. Majakovskij a i.), S. Lesňáková tak urobila pri reflexii slovensko-ruských literárnych vzťahov (porov. Choma 1972; Lesňáková 1971). Od polovice dekády zaujala Šklovského osobnosť významné miesto pri formovaní slovenskej filmovej vedy.

22 K špecifikám recepcie Jakobsonovho diela na Slovensku pozri Drug (1990a, 1990b, 1991) a Zavacká (2018).

23 Úryvky z týchto kníh vychádzali aj časopisecky (porov. Šklovskij 1972a, 1974a).

24 Išlo o preklad Šklovského memoárov *Žili – byli* (Жили-Были) z roku 1966; do slovenčiny boli z tejto knihy preložené doposiaľ len drobné úryvky (porov. Šklovskij 2013a).

Na tom mal hlavnú zásluhu P. Mihálik, ktorý nachádzal jeden z kľúčových podnetov k ďalšiemu rozvoju disciplíny vo filmových teóriách ruských formalistov vrátane V. Šklovského. O tom, akú dôležitosť im pripisoval, vypovedá dostatočne aj jeho neskoršia antológia *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov* (porov. Mihálik 1986). Popri článkoch B. Ejchenbauma alebo J. Tyňanova do nej zaradil aj Šklovského state ako „Sujet vo filme“, „Sémantika filmu“, „Poézia a próza vo filme“ a i.

V pozornosti vedeckej i kultúrnej verejnosti zotrval V. Šklovskij aj na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov. Nič na veci nezmenil ani fakt, že v danom období nebola do slovenčiny preložená žiadna jeho väčšia práca. V literárnovednej oblasti sa bral nepretržite na zretel spôsob, akým objasnil problematiku sujetovej výstavby literárnych diel, ilustrovať to možno na príklade prác A. Bagina, Z. Klátika, N. Krausovej alebo M. Tomčíka (porov. Bagin 1979; Klátik 1977; Krausová 1984; Tomčík 1980). Okrem toho časť bádateľov pokračovala v rozvíjaní úvah o prínosoch jeho diela pre celkový rozvoj moderného literárnoteoretického myslenia, povedzme J. Hvišč vo svojej monografii *Problémy literárnej genológie* z roku 1979 ukázal, aký podiel mali Šklovského práce z dvadsiatych rokov na integrácii literárnej komparatistiky a genológie (porov. Hvišč 1979: 17, 19).

Počas daného obdobia zohrali v recepcii Šklovského diela osobitnú úlohu niektoré kultúrne periodiká. Vďaka nim sa mohli čitatelia na Slovensku aj naďalej oboznamovať s autorovými staťami o rozličných problémoch umeleckej tvorby (porov. Šklovskij 1983 a i.). Tieto práce vhodne dopĺňali texty slovenských autorov, ktorí si kládli za cieľ zhodnotiť, v čom vôbec spočívala osobitosť Šklovského aktivít. Na túto úlohu sa podujali prevažne literárni vedci, vedľa nich však aj niekoľkí spisovatelia či publicisti (porov. Slobodník 1977: 79–82; Machala 1983 a i.). Bez odozvy následne nezostalo ani Šklovského úmrtie. Keď záverom roka 1984 zomrel, okrem niekoľkých nekrológov vyšli v periodikách ukážky z jeho posledných rozhovorov (porov. Slobodník 1984; Mariamov 1985 a i.), no asi najosobitejšou zo všetkých reakcií bola sonáta pre violončelo a klavír *In memoriam Viktor Šklovskij* (1985) od hudobného skladateľa V. Godára. Poslednou rozsiahlou prácou V. Šklovského, ktorá vyšla knižne na Slovensku, bola monografia

Energia omylu (1986; prel. V. Čerevka). Jej prínosy zhodnotili v dobových časopisoch viacerí recenzenti, napríklad V. Šabík a hneď dvakrát aj J. Bžoch (porov. Šabík 1986; Bžoch 1986a, 1986b).

Po nežnej revolúcii záujem o Šklovského dielo na Slovensku začal postupne opadávať. Sčasti to súviselo so zmenou spoločenskej atmosféry po páde komunistického zriadenia, no v nemalej miere k tomu prispeli zrejme aj štrukturálne zmeny v slovenskej vede a kultúre. Výrazne sa táto strata záujmu prejavila už v počte prekladov. Po roku 1989 nevyšla samostatne už žiadna Šklovského kniha,⁽²⁵⁾ iba časopisecky bol uverejnený nový preklad jeho diela *ZOO alebo Listy nie o láske*. Text vyšiel na stránkach časopisu *Fragment* v roku 2013 prekvapujúco pod zmeneným názvom *ZOO alebo Nebudem písať o láske* (prel. I. Kolenič; porov. Šklovskij 2013b).⁽²⁶⁾ V slovenských periodikách sa inak Šklovského práce začali vyskytovať už len sporadicky, napríklad v deväťdesiatych rokoch podľa dostupných bibliografií vyšiel jedine preklad jeho state s názvom „Juhozápad“ (porov. Šklovskij 1999).

Na druhej strane treba zdôrazniť, že v širšom vedeckom zábere sa po roku 1989 definitívne ustálil Šklovského obraz ako jedného z najvýznamnejších reprezentantov moderného myslenia o umení. Tento fakt dobre ilustrujú práce hojného počtu odborníkov na literatúru, film či divadlo. Šklovského názory v nich tvoria východiskovú bázu pre rozborov rozmanitých problémov a tém. Ako príklady možno uviesť aspoň štúdie T. Horvátha o detektívnom žánri a úvahy P. Michaloviča o interpretácii umeleckého diela (porov. Horváth, 2008; Michalovič, 2017). Nie je tiež náhoda, že Šklovského meno nechýba ani v slovníkoch umenovedných termínov či v prehľadových prácach o dejinách rozličných humanitných disciplín vrátane literárnej vedy či estetiky. Ak sa niečo skutočne vytratilo, je to hlbšia a sústredenejšia reflexia Šklovského diela na pozadí širších vývinových trendov v domácej i svetovej kultúre. V poslednom období mu bolo venovaných už len niekoľko kratších článkov či glos, výnimky z hľadiska rozsa-

25 Trochu inak sa situácia vyvinula v Česku, osobitne po roku 2000, keď tam opätovne vyšli knihy ako *Teória prózy* alebo *Sentimentálna cesta*.

26 Krátky úryvok z tohto prekladu sa v roku 2013 objavil aj vo výbere textov V. Chlebnikova, ktorý vyšiel v knižnej edícii časopisu *Fragment* pod názvom „Fontána črepov“ (Šklovskij 2013c).

hu predstavujú iba české preklady po anglicky písaných štúdií literárneho teoretika P. Steinera, ktoré vyšli v literárnovednom periodiku *Litikon* (porov. Steiner 2016, 2020). Až čas ukáže, či je tento stav definitívny, alebo sa kultúrna verejnosť na Slovensku k Šklovského dielu vráti.

ZÁVER

Poukázali sme v tejto štúdii na priebeh a okolnosti recepcie Šklovského diela na Slovensku. Za dôležité sme považovali zdôrazniť, že vo viacerých historických obdobiach na túto recepciu vplývali aj politické či širšie kultúrno-spoločenské pomery. Za priaznivých okolností pôsobilo Šklovského dielo predovšetkým ako inšpiračný zdroj. Významne prispelo najmä k rozvoju domácej literárnej teórie, v nemalej miere však z neho čerpali aj predstavitelia filmovej vedy a podnetné bolo tiež pre tvorcov umeleckej literatúry. Prvýkrát sa tieto účinky prejavili v medzivojnovom období, neskôr hlavne v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch. Nepriaznivá situácia pre recepciu Šklovského diela nastala v časoch autoritatívnych režimov, keď bolo odmietané najmä z ideologických dôvodov ako zavádzajúce a do značnej miery aj škodlivé. Po roku 1989 sa pozornosť verejnosti sústredila už iným smerom, no odkaz Šklovského diela naďalej pretrval, o čom vypovedá aj stála prítomnosť jeho mena v odbornej literatúre. K najvýraznejším a z medzinárodného hľadiska aj najhodnotnejším prejavom záujmu o dielo tohto popredného predstaviteľa ruskej vedy a kultúry patria texty kriticky zhodnocujúce jeho celkový prínos do dejín umenovedného myslenia. Vynikajú medzi nimi recenzie a články A. Bagina, O. Čepana, F. Míku, J. Pašteku alebo M. Pišúta. Práve tieto práce sa môžu stať základom pre ďalšiu reflexiu Šklovského diela.

PhDr. Dušan Teplan, PhD.

Katedra slovenského jazyka a literatúry

Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Štefánikova 67, 949 74 Nitra

Slovensko

dteplan@ukf.sk

LITERATÚRA

1927 „Ruský film. (Z rozhovoru s Karlom Teigem)“; *Slovenský denník* 10, č. 284, s. 6

BAGIN, Albín

1972 „Chvála jednostrannosti“; *Slovenské pohľady* 88, č. 4, s. 144–145

1979 *Literárne etudy* (Bratislava: Smena)

BAKOŠ, Mikuláš

1939 *Vývin slovenského verša* (Turčiansky sv. Martin: Matica slovenská)

1941 *Teória literatúry* (Trnava: Fr. Urbánek a spol.)

1942 „O autoroch knihy ,Teória literatúry““; *Slovák* 24, č. 257, s. 10

1949 *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*; 2. vyd. (Bratislava: Slovenská akadémia vied a umení)

1951 „Proti kozmopolitizmu v literárnej vede“; *Nové slovo* 8, č. 19, s. 383–384

1953 *Stalín a umenie* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

BAKOŠ, Mikuláš – MEČIAR, Stanislav

Literárny archív Slovenskej národnej knižnice v Martine, sign. 164 A 9

BAKOŠ, Vladimír

2006 *Avantgardistický projekt modernity* (Bratislava: Veda)

BARBORÍK, Vladimír – PETRÍK, Vladimír

2009 *Hľadanie minulého času* (Bratislava: Slovart)

BERLINA, Alexandra (ed.)

2017 *Viktor Shklovsky: A Reader* (New York: Bloomsbury Academic)

BOR, Ján E.

1940 *Metóda literárnej vedy* (Trnava: Fr. Urbánek a spol.)

1943 „Na okraj formálnej metódy“; *Náš boj* 1, č. 8, s. 198–203

BŽOCH, Jozef

1986a „Šklovského Energia omylu“; *Lud* 39, č. 144, s. 4

1986b „Viktor Šklovskij: Energia omylu“; *Romboid* 21, č. 9, s. 88–89

CVIRKUNOV, V. V.

1961 „Problém sujetu v sovietskej literárnej vede“; prel. Viktor Kochol; *Slovenská literatúra* 9, č. 1, s. 78–87

č.

1948 „II. vydanie Šklovského ‚Teórie prózy‘“; *Smena* 1, č. 13, s. 4

ČEPAN, Oskár

1967 „Slovenská literárna veda v rokoch 1945–1966“; *Slovenská literatúra* 14, č. 1, s. 79–97

1971 „Pomník vedeckých omylov“; in Viktor Šklovskij, *Teória prózy* (Bratislava: Tatran), s. 277–287

DEMENŤJEV, Aleksandr

1952 „Sovietska literárna veda“; prel. Viktor Kochol; in Karol Rosenbaum (ed.), *Literárnohistorický sborník IX* (Bratislava: Slovenská akadémia vied a umení), s. 94–113

dch. [CHROBÁK, Dobroslav]

1933 „Viktor Šklovskij: Teorie prózy“; *Elán* 4, č. 2, s. 7

DRUG, Štefan

1990a „Prípad Jakobson“; *Romboid* 24, č. 6, s. 32–37

1990b „Ešte raz k prípadu Jakobson“; *Romboid* 24, č. 10, s. 118

1991 „Dodatok k Jakobsonovmu prípadu“; *Slovenská literatúra* 37, č. 5–6, s. 406–414

ĎURIŠIN, Dionýz

1970 *Z dejín a teórie literárnej komparatistiky* (Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied)

ere

1945 „Šklovského štúdia o D. Šostakovičovi“; *Pravda* 1945, č. 221, s. 4

FRIŠ, Eduard

1960 „Spor o Majakovského a Dostojevského. Polemika medzi V. Šklovským a R. Jakobsonom?“; *Slovenské pohľady* 76, č. 11, s. 1376–1377

GRATCHEV, Slav N. – MANCING, Howard (eds.)

2019 *Viktor Shklovsky's Heritage in Literature, Arts, and Philosophy* (Lanham: Lexington Books)

- HORVÁTH, Tomáš
2008 „Kompozícia detektívky. Návrtný pohyb vpred“; *Slovenská literatúra* 55, č. 1, s. 27–57
- HVIŠČ, Jozef
1979 *Problémy literárnej genológie* (Bratislava: Veda)
- CHOMA, Vasil
1972 *Od futurizmu k literatúre faktu* (Bratislava: Tatran)
- IVANOVOVÁ, Tatiana
1968 „Dokument doby“; *Kultúrny život* 23, č. 10, s. 5
- JUDA, Ivan
1966 „Óda na umenie“; *Predvoj* 2, č. 15, s. 14
- KARCZ, Andrzej
2002 *The Polish Formalist School and Russian Formalism* (Rochester – Kraków: University of Rochester Press – Jagiellonian University Press)
- KLÁTIK, Zlatko
1977 *Slovenský a slovanský romantizmus. Typológia epických druhov* (Bratislava: Veda)
- KOCHOL, Viktor
1954 „Podnetná kniha o klasickej ruskej próze“; *Sovetská literatúra* 3, č. 4, s. 485–487
- KRAUSOVÁ, Nora
1971 „K teórii sujetu“; in Oskár Čepan (ed.), *Litteraria XII. Problémy sujetu* (Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied), s. 5–35
1984 *Význam tvaru – tvar významu* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)
- Křc.
1933 „Viktor Šklovskij: Teorie prózy“; *Prúdy* 17, č. 9–10, s. 493–494
- LEHUTA, Emil – ŠKLOVSKIJ, Viktor
1967 „Rozhovor so Šklovským o filme“; *Slovenské divadlo* 15, č. 1, s. 67–78

LESŇÁKOVÁ, Soňa

1971 *Cesty k realizmu. Jozef Gregor Tajovský a ruská literatúra* (Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied)

LIVAK, Leonid

2018 *In Search of Russian Modernism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press)

MACHALA, Drahošlav

1983 „Stretnutie s človekom“; *Nedeľa, príloha Nového slova* 25, č. 3, s. 2

2006 *Veterné topánky III. Kniha o Rusku* (Martin: Vydavateľstvo Matice slovenskej)

MARIAMOV, Jurij – ŠKLOVSKIJ, Viktor

1985 „Šklovského posledné interview“; *Romboid* 20, č. 5, s. 68–71

MARČOK, Viliam

1974 „Tetiva. O odlišnosti podôb“; *Slovenská literatúra* 21, č. 6, s. 675–676

MARUŠIAK, Ondrej

1973 „Šklovského pamäti“; *Romboid* 8, č. 8, s. 74–75

MATEJOV, Fedor

1975 „Viktor Šklovskij: Návrat Odysseův“; *Slovenské pohľady* 91, č. 10, s. 143–145

MATEJOV, Fedor – ZAJAC, Peter (eds.)

2005 *Od iniciatívy k tradícii. Štrukturalizmus v slovenskej literárnej vede od 30. rokov po súčasnosť* (Brno: HOST)

MATHAUSER, Zdeněk

1967 „Doslov“; in Viktor Šklovskij, *Sentimentálna cesta*; prel. Juraj Klaučo (Bratislava: Tatran), s. 267–275

MICHALOVIČ, Peter

2017 „Problémy s interpretáciou umeleckého diela“; *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Studia Aesthetica*, č. 1, s. 23–40

MIHÁLIK, Peter (ed.)

1986 *Sovietska filmová teória dvadsiatich rokov* (Bratislava: Slovenský filmový ústav)

MIKO, František

1972 „Pri prameňoch modernej teórie literárneho textu“; *Slovenská literatúra* 19, č. 4, s. 384–393

MRÁZ, Andrej

1934 „Viktor Šklovskij: Teorie prózy“; *Slovenské pohľady* 50, č. 3, s. 182–184

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1934 „K českému překladu Šklovského Teorie prózy“; *Čin* 6, č. 6, s. 123–130

NOGE, Július

1958 „V. Šklovskij – obeť ‚prekladateľskej‘ bezočivosti“; *Slovenská literatúra* 5, č. 3, s. 365–368

1968 „V Rusku som vzkriesil Lawrence Sterna...“; *Romboid* 3, č. 2, s. 86–86

ov.

1927 „Trockij a Zinovjev vylúčený z komunistickej strany“; *Slovenský denník* 10, č. 260, s. 1

PAŠTEKA, Július

1976 „Šklovskij a Ejzenštejn“; in Viktor Šklovskij, *Ejzenštejn* (Bratislava: Obzor), s. 399–416

PETRÍK, Vladimír

2011 „Teoretik prózy s revolverom za pásom“; www.pravda.sk, [on-line]
<https://zurnal.pravda.sk/esej/clanok/67861-teoretik-prozy-s-revolverom-za-pasom/> [Prístup 11. 2. 2021]

PIŠÚT, Milan

1934 „Formalizmus a štrukturalizmus“; *Slovenské smery umelecké a kritické* 1, č. 7, s. 262–268

PLUTKO, Pavol

1974 „Viktor Šklovskij: Tetiva. O odlišnosti podôb“; *Revue svetovej literatúry* 10, č. 3, s. 188–189

POPOVIČ, Anton

1965 „Formálna metóda v slovenskej literárnej vede“; *Slovenské pohľady* 81, č. 12, s. 81–90

1970 *Štrukturalizmus v slovenskej vede* (Martin: Matica slovenská)

ROZNER, Ján

1952 „Štrukturalizmus a slovenská literatúra“; in Karol Rosenbaum (ed.), *Literárnohistorický zborník IX* (Bratislava: Slovenská akadémia vied a umení), s. 114–137

1962 „O štrukturalizme historicky i polemicky“; *Slovenská literatúra* 9, č. 1, s. 64–73

SHELDON, Richard

1975 „Viktor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender“; *Slavic Review* 34, č. 1, s. 86–108

SLIMÁK, Ivan

1968 „Sentimentálna poznámka o nesentimentálnej ceste“; *Slovenské pohľady* 84, č. 9, s. 150–151

SLOBODNÍK, Dušan

1973 „Šklovského dialóg s čitateľom“; in Viktor Šklovskij, *Tetiva. O odlišnosti podôb* (Bratislava: Slovenský spisovateľ), s. 481–486

1977 *Autori, diela, problémy. State o sovietskej literatúre* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

1984 „Nad dielom Viktora Šklovského“; *Pravda* 65, č. 296, s. 5

STEINER, Petr

1984 *Russian Formalism. A Meta-poetics* (Ithaca: Cornell University Press)

2011 *Ruský formalizmus. Meta-poetika*; prel. František A. Podhajský (Brno: HOST)

2016 „Je ťažké popsať Berlín: Ironie v Zoo Viktora Šklovského“; *Litikon* 1, č. 2, s. 19–30

2020 „Výjimka pravidlom: Viktor Šklovskij, Carl Schmitt a Karl Popper“; *Litikon* 5, č. 1, s. 18–32

ŠABÍK, Vincent

1986 „Energia dobrého čítania“; *Nové slovo* 28, č. 32, s. 4

ŠEFRÁNEK, Július

1951 „Niektoré ideologické problémy našej literatúry“; *Kultúrny život* 6, č. 15, s. 1, 2–3, 7

ŠKLOVSKIJ, Viktor

- 1933 *Teorie prózy*; prel. Bohumil Mathesius (Praha: Melantrich)
- 1937 „Kolektívna tvorba“; prel. Nikolaj Bakoš; *Slovenské smery umelecké a kritické* 4, č. 5, s. 162–164
- 1938a „Umenie cirkusu“; prel. Nikolaj Bakoš; *Slovenské smery umelecké a kritické* 5, č. 4, s. 146–147
- 1938b „Viktora Šklovského pohádka na indický spôsob“; prel. Nikolaj Bakoš; *Slovenské smery umelecké a kritické* 5, č. 3, s. 90–92
- 1944 „Eugen Onegin“; prel. Mikuláš Bakoš; *Tvorba* 4, č. 6, s. 86–90
- 1948 *Theorie prózy*; prel. Bohumil Mathesius; 2. vydanie (Praha: Melantrich)
- 1957 *Poznámky o próze ruských klasikov*; prel. Antonín Ondroušek a Miroslav Janek (Bratislava: Slovenský spisovateľ)
- 1959 „Niekoľko slov o realizme u nás a na Západe“; prel. Zora Jesenská; *Slovenské pohľady* 75, č. 12, s. 1242–1261
- 1964 „O umení ako o myslení v obrazoch“; *Slovenské pohľady* 80, č. 11, s. 39–43
- 1965 *ZOO alebo Dopisy nikoli o lásce*; prel. Jiřina Zumrová (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění)
- 1966a „Rozpráva Viktor Šklovskij“; prel. Mária Filkusová; *Kultúrny život*, č. 21, s. 3; č. 22, s. 9
- 1966b „ZOO alebo Listy nie o láske“; prel. Viera Marušiaková; *Revue svetovej literatúry* 2, č. 1, s. 66–89; č. 2, s. 224–234
- 1967a „O štrukturalizme“; prel. Juraj Šebesta; *Slovenské pohľady* 83, č. 9, s. 7–11
- 1967b *Sentimentálna cesta*; prel. Juraj Klaučo (Bratislava: Tatran)
- 1969 „Konvencia času“; prel. F. U.; *Slovenské pohľady* 85, č. 7, s. 47–56
- 1970 „Lenin ako dekanonizátor“; prel. Ns; *Slovenské pohľady* 86, č. 4, s. 7–9
- 1971a „Päť“; prel. V. Hegnerová; *Slovenské pohľady* 87, č. 2, s. 41–47
- 1971b „Predtucha revolúcie“; *Slovenské pohľady* 87, č. 11, s. 19–29
- 1971c *Teória prózy*; prel. Nadežda Čepanová (Bratislava: Tatran)
- 1972a „Boris Ejchenbaum“; prel. Juraj Klaučo; *Romboid* 7, č. 4, s. 36–45
- 1972b *Vzpomínky na vzpomínky*; prel. Jiřina Zumrová (Praha: Československý spisovateľ)

- 1973a *Lev Tolstoj*; prel. Viera Hegerová (Bratislava: Tatran)
- 1973b *Tetiva. O odlišnosti podôb*; prel. Juraj Klaučo (Bratislava: Slovenský spisovateľ)
- 1974a „Ejzenštejn“; prel. Juraj Andričík; *Revue svetovej literatúry* 10, č. 3, s. 150–169
- 1974b *Návrat Odysseův*; prel. Eva Kučerová (Praha: Lidové nakladatelství)
- 1976 *Ejzenštejn*; prel. Juraj Klaučo (Bratislava: Obzor)
- 1978 *Próza. Úvahy a rozbor*; prel. Jiřina Zumrová (Praha: Odeon)
- 1983 „O Tolstého Vzkriesení“; prel. Július Rybák; *Revue svetovej literatúry* 19, č. 7, s. 120–124
- 1986 *Energia omylu. Kniha o sujete*; prel. Vladimír Čerevka (Bratislava: Smena)
- 1999 „Juhozápad“; prel. F. M.; *Rak* 4, č. 2, s. 40–45
- 2013a „Zaucho verejnému vkusu“; prel. Ján Zambor a Marta Zamborová; in Velimir Chlebnikov: *Fontána črepov* (Ivanka pri Dunaji: F. G. & G.), s. 202–204
- 2013b „ZOO alebo Nebudem písať o láske“; prel. Ivan Kolenič; *Fragment* 27, č. 1, s. 129–146; č. 2, s. 75–92; č. 3, 127–144; č. 4, s. 131–150
- 2013c „ZOO alebo Nebudem písať o láske“; prel. Ivan Kolenič; in Velimir Chlebnikov, *Fontána črepov* (Ivanka pri Dunaji: F. G. & G.), s. 165–169

ŠTEVČEK, Ján

- 1971 „Fabula a sujet“; in Oskár Čepan (ed.), *Litteraria XII. Problémy sujetu* (Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied), s. 36–67

(Š) [ŠTEVČEK, Pavol]

- 1971 „Obnovený prameň“; *Nové knihy* 1971, č. 42, s. 1

V. Ch. [CHOMA, Vasiľ]

- 1966 „ZOO v Šklovského diele“; *Revue svetovej literatúry* 2, č. 1, s. 63–65

TATARKA, Dominik

- 1996 „Hlas o avantgarde“; in idem, *Kultúra ako obcovanie* (Bratislava: Nadácia Milana Šimečku), s. 26–28

TOMČÍK, Miloš

- 1974 „Viktor Šklovskij: Lev Tolstoj“; *Revue svetovej literatúry* 10, č. 4, s. 186–187
- 1980 *Epické súradnice* (Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo)

ZACHAROV, Evgenij

1933 „Formalistický smer v ruskej literatúre“; prel. R-r.; *Slovenské pohľady* 49, č. 1, s. 38-43

ZAVACKÁ, Marína

2018 „Dobrodružstvá akademickej mobility: Roman Jakobson na Slovensku“; *Historický časopis* 66, č. 1, s. 107-132

POIESIS JAKO ROZHODOVÁNÍ: OPOJAZ A BACHTIN

PETR STEINER

POIESIS AS A DECISION-MAKING: SHKLOVSKY, TYNIANOV, BAKHTIN

This essay deals with the theories of Viktor Shklovsky and Iurii Tynianov from the perspective of decision science. It outlines how these two members of the Petersburg "Society for the Study of Poetic Language" (OPOIAZ) conceived of the writer as a rational agent pursuing a specific goal, and of the means at his/her disposal to attain it. Their approaches, the paper illustrates, correspond closely with two specific types of rationality: "instrumental" and "bounded". To conclude, the essay juxtaposes the Formalists' conceptualization of poetic creativity with Mikhail Bakhtin's view on the subject arguing that the way he conceives of the strategies available to the literary author fit the label of "interactive rationality".

Keywords: Bakhtin, Shklovsky, Tynianov, decision science, rationality.

A až dospěješ k rozhodnutí, spolehni se na Boha.

Korán 3:159 (XCV:153, překlad Ivana Hrbka)

Každý, kdo někdy sám usiloval o to stát se spisovatelem (a kdo z nás to nezkusil alespoň jednou?), dobře ví, jak náročný úkol to je. Auctor in spe musí být s to přijmout celou řadu rozhodnutí: zvolit mezi omračujícím množstvím rozmanitých kompozičních řešení to jediné správné, určit poměr svého díla k jiným uměleckým textům a jejich množinám, pokusit se nalézt pro svou promluvu vhodný koutek v diskurzivních formacích své doby, a pokud je snad navíc ještě utopistou, i za jejich hranicemi. Toto vše, nutno zdůraznit, podniká uchazeč o literární vavříny bez nejmenší záruky, že jeho rodící se chef-d'œuvre nalezne u čtenářů kýženou estetickou odezvou. Takto nahlíženo je nasnadě, že by se osnovou výzkumů literární tvorby mohla stát, a to patr-

ně zcela oprávněně, nauka o rozhodování (*decision science*), relativně nový vědní obor zrozený z polylogu mezi matematikou, psychologií, ekonomikou a několika dalšími oblastmi poznání. Tato disciplína totiž zkoumá, jak se lidé rozhodují, a klade si za cíl vytvořit „racionální rámec pro volbu mezi několika alternativními možnostmi jednání v situacích, kdy důsledky, jež tato volba obnáší, lze předvídat jen nedokonale“ (North 1968: 200).

Je však tato lákavá představa uskutečnitelná? Rozhodně není žádným tajemstvím, že umělci svou výstřednost s oblibou okázale vystavují na odív a jejich výpovědi o tom, jak tvoří, znějí spíše jako smyšlenky, než aby se jimi bylo možno, alespoň prozatím, soustavněji zabývat. Abych se vyhnul takovému nesnáším, pustím se do svého úkolu nepřímo, prostřednictvím metateoretizování.¹⁾ Ve své úvaze se budu zabývat teoriemi literární tvorby, jak je na počátku minulého století vypracovala trojice slavných ruských filologů. A názorně ukážu, jak všichni implicitně vycházeli z referenčního rámce vědy o rozhodování. Dva z těchto filologů, členové petrohradské Společnosti pro studium poetického jazyka (OPOJAZ), Viktor Šklovskij a Jurij Tyňanov, pokládali autora za racionálního agenta sledujícího konkrétní cíl a popsali prostředky, jež mu mají napomoci ho dosáhnout. Jejich přístupy k literární tvorbě, jak se pokusím dovodit, zjevně odpovídají dvěma osobitým druhům racionality, a sice racionalitě „instrumentální“ a „omezené“. Závěrem porovnáám způsoby, jimiž chápali *poiesis* tito dva formalisté, s tím, jak se k této problematice stavěl Michail Bachtin, abych prokázal, že Bachtinovo pojetí strategií, jež jsou autoru literárního díla po ruce, lze označit za „racionalitu interaktivní“.

INSTRUMENTÁLNÍ RACIONALITA

Většina těch, kdo se zabývají ruskou literaturou, se setkala s tímto typem uvažování prostřednictvím Černyševského utilitářství anebo jeho zdrcující kritiky v Dostojevského *Zápisích z podzemí*. Toto vysvětlení lidského

1 Metateoretizování je obecně uznávaným postupem v sociologii, kde plní řadu funkcí. Z těchto je našemu snažení nejbliže ta, která metateoretizování vnímá jako „předehtu k vývoji [nové] teorie“ (viz Ritzer 1991: 35–50).

chování porovnává záměry agentů s jejich skutečnými činy a jejich následky, ztotožňuje tak racionalitu s volbou takových prostředků, jež se pro naplnění stanovených priorit jeví jako optimální. Jak se však s právě naznačeným myšlenkovým profilem slučuje Šklovského estetika? Než se pustím do podrobností, dovoluji mi předeslat, že Šklovskij nebyl nikdy zcela důsledný myslitel a jeho sklon k ironickému sebepopírání, společně s nutkáním vždy znovu a jinak definovat některé ze svých nejzákladnějších kategorií, může být občas matoucí. Navíc není vůbec zřejmé, zda je jeho teorie literární tvorby deskriptivní, nebo naopak preskriptivní: zda jde o nepředpojatou analýzu slovní *poiesis*, či programovou výzvu k její avantgardní přeměně, zosobněnou jeho vlastním dílem. S těmito výhradami, jež chovejme na paměti, se nyní zaměříme na Šklovského coby instrumentálního racionalistu.

Jakými preferencemi se tvůrčí činnost spisovatelů řídí? Podle Šklovského nejranější odpovědi na tuto otázku chce autor „vrátit lidstvu prožitek světa, znovu oživit věci a zabít pesimismus“ (Šklovskij 1990: 40). To je podle něj holou nezbytností, protože obvyklá lidská snaha šetřit duševní energií vede při našem opětovném setkávání se s důvěrně známým světem – k mentální setrvačnosti, tzv. tunelovému vidění. To pak má za následek odumírání našich poznávacích schopností, netečnost, zabraňující nám vnímat realitu v její autentické a mnohotvárné různorodosti. Cílem umělce je tuto nežádoucí situaci zvrátit prostřednictvím ozvláštnění (*отстранение*), jež představuje *raison d'être* umění.

Avšak má-li se umělec chovat racionálně, musí pro dosažení této kýžené mety zvolit ty nejúčinnější prostředky. A v tom může uspět pouze tehdy, bude-li dostatečně obeznámen se všemi okolnostmi, jež mají na uskutečňování jeho úkolu podstatný vliv. S literární praxí proto musí kráčet ruku v ruce poetika, obor, který autorovi nabídne možnost si s náležitým nadhledem vybrat z katalogu technik, jež modifikují lidské vnímání. Zvolit ty literární postupy, které mu umožní co nejlépe přetvořit neumělecký materiál v pozornost přitahující text. Tento požadavek vysvětluje Šklovského živý zájem o literární know-how, jeho neutuchající snahu vyhledávat monády literární formy v těch nejrozmanitějších oblastech slovesnosti. Zdánlivě jednoduchá

situace se však poněkud zkomplikovala v roce 1919, kdy Šklovskij změnil názor na to, co vlastně umění ozvláštňuje. Automatizovanou skutečnost mu nyní nahradily starší literární formy, jejichž původní kapacita oživovat vnímání se dlouhodobým nadužíváním vyčerpala (Šklovskij 2003: 32).

Šklovského počáteční představa té nejlepší praxe pro „zabíjení pesimismu“ byla celkem jednoduchá. Autor, puzen požadavkem ozvláštňovat skutečnost, se dovedným zacházením s literárními postupy, nepostradatelnými pro tento účel, neustále snažil inovovat způsoby jejího vnímání. Tento modus operandi se ale nevyhnutelně a výrazně změnil, jakmile autor počal konkurovat ostatním „výrobčům zvláštního“ a jeho hlavním úkolem se stalo ozvláštňování předchozích ozvláštňování. Protože proces aktualizace literárního tvarosloví probíhal již po mnohá staletí, přiblížila se ozvláštňovací hodnota postupů používaných s tímto záměrem po tak dlouhou dobu až k hranici mezního užítku. Zlepšovatelské úsilí žádalo si radikálně nového vynálezu, slovy Alfreda Whiteheada „vynalezení metody vynalézání“, a právě o tu se pokusil i Šklovskij (Whitehead 1926: 141).

Neschopnost tradičních autorů zefektivnit ve svém podnikání poměr nákladů a výnosů byla podle Šklovského představ způsobena jejich naivitou (v schillerovském smyslu), tedy nedostatkem racionální sebereflexe. Je sice pravdou, že texty, které tvořili, většinou nabízely kontra-faktuální vidění světa, ale samotným autorům žalostně unikala skutečná, leč podprahová příčina jejich chování, tj. imperativ velící jim ozvláštňovat. A tak zvláštnost svých představ o skutečnosti scestně připisovali exogenním motivacím (*мотивировку*), ať už jimi bylo šílenství, nahrazení člověka zvířetem v roli vypravěče, či zásah nadpřirozena, vyčerpávající tak postupně důvěřivost čtenářů. Jak ale ven z tohoto bludného kruhu? Šklovského návod je přímočarý. Avantgardní ozvláštňovatelé musí prohlásit krále za nahého a pravdivě vyjevit svému obecenstvu, čím umění skutečně je: účelovou deformací materiálu s cílem vyvolat specifický percepční účinek. Jejich texty by proto, bez zrnka sentimentality, měly obnažit před zrskem čtenáře techniku literárního řemesla, a setřít tak rozdíl mezi postupem a materiálem, nebo přesněji, učinit ze samotných literárních postupů materiál pro uměleckou metamanipulaci.

Nejlepším příkladem uplatnění této Šklovského teorie je jeho epistolární román *Zoo*, jehož hlavním hrdinou je právě sám literární postup.⁽²⁾ Dovolte mi vysvětlit, co tím míním. Na první pohled se *Zoo* zdá být především sbírkou literárních portrétů slavných ruských umělců, kteří počátkem dvacátých let minulého století buď v Berlíně pobývali, nebo jím tehdy projížděli. Doplněných hrstkou důvěrných dopisů, které si autor údajně vyměňoval s objektem své milostné touhy, Elsou Trioletovou, a jež jsou v této pestré směsici volně rozesety. Není od věci si však položit otázku, zda lze natolik rozvolněný text vůbec nazývat románem. K tomuto problému se Šklovskij staví čelem v „Dopisu dvacátém druhém“, v němž svým čtenářům nabízí stručné dějiny románového žánru (Šklovskij 2019: 94–97). Podle této teoretické skici (která, jak autor džentlmensky přiznává, utekla z jiné jeho knihy) tkví umění románu v jeho schopnosti sřetězit nesourodé povídky do integrálního celku. Proto je Šklovskému skutečnou historií románu výlučně sled postupů sloužících romanopiscům k dosažení iluze narativní celistvosti navzdory rozsáhlosti jejich textu. Abych uvedl jen dva příklady: Cervantesovi posloužila takovým pojítkem postava Dona Quijota, soustřeďující kolem sebe ta nejrozličnější vyprávění jako epizody z jeho života, a Tolstému zas byla tmelem psychika jeho protagonistů. V současnosti se však, jak varuje Šklovskij, sama myšlenka pojivové tkáně románu zautomatizovala natolik, že se tento žánr stává ohroženým druhem.

Šklovského reakce na tuto historickou výzvu byla důmyslná ve své bezelstnosti: jednotlivé listy v románu *Zoo* totiž autor ponechal záměrně nepropojené. A to z dobrého důvodu, jak ujistil své čtenáře. Dopisy, stejně jako jiné stavební kameny románu, spolu totiž ve skutečnosti vůbec ne-

2 Šklovského dílo je výrazně decentrovaným textem sestávajícím ze tří zřetelných rovin (erotické, literární a politické), které si však vzájemně zjevně protiřečí. Čtenář se dozví, že neopětovaná láska není autorovi ničím jiným než pohodlnou záminkou pro zosnování románu („nikoli o lásce“), jenž se posléze stane pretextem autorovy žádosti k sovětské vládě (poslední dopis v *Zoo*), aby mu bylo povoleno vrátit se z politického exilu zpět do vlasti. V případě *Zoo* však nejde jen o běžnou ironii, nýbrž o metaironii, tedy o ironii, jež popírá svou ironičnost. To umožňuje Šklovskému předstírat předstíraní: být zároveň sebe-vědomým autorským subjektem (pánem svého textu) a smůlou pronásledovaným objektem vrtochů jiných lidí (odmítnutým nápadníkem a politickým ztroskotancem). Zde se zaměřuji výlučně na literární rovinu Šklovského románu. Osobitostmi tohoto díla se podrobněji zabývám ve své stati „Je těžké popsat Berlín: Ironie v *ZOO* Viktora Šklovského“ (Steiner 2016).

souvisejí. Ba co víc, jakýmkoli pokusem o jejich vzájemné propojení by se *Zoo* stalo rukojmím minulosti a připravilo by tento text o jeho jedinečný ozvlášťňovací potenciál. Románový žánr můžeme zachránit jen a jen tak, prohlašuje Šklovskij, že jeho nepostradatelný postup, slučující části v jeden celek, použijeme sous rature. A uváděje tuto svou teorii do života, Šklovskij nejenže přivedl na svět pozoruhodnou knihu, ale zároveň pozvedl románo-piseckou sebereflexi o stupínek výše.

Pokud tedy není slovesné umění, jak předpokládá Šklovskij, ničím více a ničím méně než určitým know-how, literární tvorba nemůže být plodem ani jedinečného talentu, ani „božského šílenství“. Co však bezpodmínečně vyžaduje, je osvojení si souboru konkrétních dovedností dostupných každému, kdo je ochoten se pravidly platnými pro tento druh tvorby vážněji zabývat. A aby podpořil praktickou výuku literární tvorby, Šklovskij sepsal pro začínající autory dva návody „jak dělat literaturu“.³⁾ První z nich vyšel v roce 1927 pod názvem *Technika spisovatelského řemesla* a obsahoval jedenačtyřicet krátkých kapitol nazvaných například „Pište přesně a prostými větami“ či „O verších a o tom, proč nestojí za to je psát“. Druhá kniha s názvem *Jak psát scénáře* (1931) byla pak určena těm žadatelům o občanství v Republica literaria, kteří svou budoucnost spatřovali v rodícím se sovětském filmovému průmyslu.

OMEZENÁ RACIONALITA

Představa, že povahu lidského rozhodování lze vysvětlit instrumentální racionalitou, je sice lákavá, ale zkušenosti z praxe ji v průběhu posledních přibližně šedesáti let připravily o notnou část jejího původního intelektuálního lesku. Její kritici nelenili upozorňovat na skutečnost, že agent ve skutečnosti nejedná ve shodě s elegantními formulemi, jimiž se tato teorie na venek honosí. Nejvlivnějším odpůrcem instrumentálně-racionálního pojetí

3 Viktor Šklovskij, *Technika pisatelskogo remesla* (Moskva: Molodaja gvardija, 1927); *Kak pisat' scenarij: Posobie dlja načínajuščich scenaristov s obrazcami scenarev raznogo tipa* (Moskva: Goslitizdat, 1931). Česky vyšla první z těchto knih, viz „Jak dělat prózu“, V. Šklovskij – V. Majakovskij, *Jak dělat prózu a verše: Technika spisovatelského řemesla*, přel. B. Mathesius (Praha: Orbis, 1940, s. 9–80).

rozhodování byl Herbert Simon, autor ideje „omezené racionality“, teorie, která jak byl přesvědčen, popisuje charakter rozhodování ve skutečném světě výstižněji než teorie jeho kolegů z řad instrumentalistů. Simonova proslulá metafora přirovnává „racionální chování člověka“ k „nůžkám, jejichž čelistmi jsou struktura prostředí, v němž je rozhodováno, a schopnost jednjícího kalkulovat“ (Simon 1990: 7). Mysl nás smrtelníků však vykazuje jisté nedostatky, které ostří na čelistech těchto pomyslných nůžek otupují a brání nám v tom, abychom jejich účinnost využili v nejvyšší možné míře. Je více než možné, že kvůli nedostatku času nebudeme schopni nashromáždit dostatek informací o souvislostech, v nichž se rozhodujeme, anebo nebudeme vládnout matematikou natolik, abychom si dokázali poradit se všemi patřičnými proměnnými pravděpodobnostmi. Navíc hrozí, že i kdyby se nám nakonec podařilo tyto nelehké překážky překonat, naše pečlivě propočítané jednání povede k nečekaným důsledkům. Simon byl však přesvědčen, že navzdory všem těmto svízelem se rozhodujeme rozumně. Jen racionalita, jíž se při tom řídíme, je spíše omezená než absolutní, za jakou by ji chtěli mít instrumentalisté.

Jak si tedy zastánci omezené racionality počínají v praxi? Zcela pragmaticky, dalo by se říci. Stojí-li před skutečným problémem, zhodnotí ho „od oka“. Díky tomu jsou s to dospět k řešení, které sice nebude zcela optimální, ale je plně „uspokojivé“ (*satisficing*), vyhovující jejich praktickým potřebám. Proces rozhodování má navíc jen zřídka podobu jedinečného pokusu, při němž buď zasáhneme, nebo mineme cíl, což platí zejména v případě umění a podobných činností, jimž se lidstvo věnuje již od pradávna. Autor přistupuje ke svému úkolu v dějinami obtěžkaném kulturním prostředí, které řídí veškeré naše jednání včetně způsobu, jakým se rozhodujeme. Toto sice může, podle některých badatelů, vést k tzv. „závislosti na minulosti“ (*path dependance*), bezděčné to brzdě inovace, podvazující náš rozhodovací potenciál a nutící nás spokojit se s méně než uspokojivými řešeními daného zadání jen proto, že už byla jednou přijata. Patrně nejznámějším příkladem takového „držení se vyšlapané cesty“ je tzv. klávesnice QWERTY, již používáme ze setrvačnosti až dodnes, ač by efektivnější rozložení abecedy psaní na stroji zrychlilo (David 1985). Přesto však „tradice všech mrtvých poko-

lení“ nemusí nutně tížit „mozek živých jako měra“ (Marx 1949: 11). Může jim rovněž posloužit i jako užitečný instrumentář, „pohotový a úsporný behaviorální mechanismus, který nás zbavuje nutnosti individuálně propočítávat náklady a výnosy a činit rozhodnutí“ (Gigerenzer – Selten 2001: 10). Vzhledem k výrazné úloze, kterou zděděná pravidla hrají v procesu utváření našich očekávání, se někteří vědci raději vyhýbají přívlastku „omezená“ a ve spojitosti s tímto typem rozumnosti hovoří o „procedurální racionalitě“ (viz např. Hargreaves Heap 1989: 116–121).

Šklovskij považoval avantgardního autora za „suveréna“ v tom smyslu, jak tento pojem kdysi vymezil Carl Schmitt. Tedy za osobu, která v kontextu slovesného umění „rozhoduje o výjimečném stavu“ (Schmitt 2012: 9; viz též Steiner 2020), potažmo o ozvlášťujícím porušení literárních norem, které je umění vlastní. Jiní formalisté však s takovýmto volnostním chápáním působnosti jednotlivce v procesu literární tvorby rozhodně nesouhlasili. Mezi Šklovského kritiky vynikal zejména jeho přítel a kolega z OPOJAZu Jurij Tyňanov. A naší pozornosti by nemělo uniknout, že Tyňanovovy teoretické názory se jeví blízkými představám stoupenců omezené racionality. Byl totiž přesvědčen o tom, že v literatuře je autor při své volbě formálních prostředků sloužících k dosažení estetických záměrů omezován jak vnějšími podmínkami, tak i (a to především) kolektivně zděděnými pravidly a postupy. Jakožto kolektivně sdílená instituce se slovesné umění často rodí z nechtěných důsledků a šance konajícího jedinice je jednostranně změnit jsou mizivé. Zjevně mířiv na Šklovského voluntarismus, Tyňanov zdůrazňoval, že k inovacím dochází „na základě ‚náhodných‘ výsledků a ‚náhodných‘ vypadnutí ze systému“, nikoli v důsledku cílevědomého jednání. Ve skutečnosti, dodal, „každá nehoráznost, každá chyba, každá ‚nesprávnost‘ z hlediska normativní poetiky představuje potenciálně nový konstruktivní princip“ (Tyňanov 1988a: 134).

Ale i tehdy, dovedl-li by autor odhadnout estetické důsledky svého konání a optimálně přizpůsobit stavbu svého díla jím zamýšlenému účinku, by mu v cestě stála struktura prostředí, v němž by chtěl svůj záměr uskutečnit. V tom také spočívá druhý rozdíl mezi Šklovským a Tyňanovem. Pro prvního z nich byla literatura samostatnou oblastí řízenou zcela endogen-

ním algoritmem ozvláštňení, jež, jak Šklovskij patrně věřil, je možné si do značné míry osvojit. Druhý z nich se naopak domníval, že slovesné umění je nedílnou součástí obsažnější struktury – kultury v tom nejširším slova smyslu –, tj. jen jednou ze složek „systému systémů“, jak tuto literaturu nadřazenou všeobjímající totalitu nazval společně s Romanem Jakobsonem v roce 1928 (Jakobson – Tyňanov 1995: 36). Kultura jako celek je podřízena vlastním strukturním pravidlům, působícím na literaturu zvnějšku a ovlivňujícím její imanentní vývoj, v důsledku čehož může mít každé literárně tvůrčí rozhodování do značné míry jen zkusnou povahu. Například přechod od klasicismu k sentimentalismu, k němuž v kontextu ruské literatury došlo na sklonku 18. století a který se na první pohled může jevit záležitostí čistě literární, je podle Tyňanova ve skutečnosti nevyhnutelně spjat s celkovou proměnou obecného stylu komunikace, která tehdy probíhala v ruské společnosti. Skutečnost, že dominanci hierarchizovaného a formálního dvora vystřídal vliv osobního a hravého salonu, který kultivoval umění zdvořilé konverzace, sama o sobě s literárními konvencemi nijak nesouvisela, přesto se však na jejich spoluutváření významně podílela třeba už jen tím, že literaturu poskytovala nové výrazové formy (např. dopis; srov. Tyňanov 1988b: 198, 192).

O co tedy autorovi jde? Tyňanovova odpověď na tuto otázku je pozměněnou verzí Šklovského ozvláštňení: spisovatel se snaží vytvořit „dynamickou řečovou konstrukci“, tedy výpověď, z níž čtenář vycítí, jak spolu určité textové prvky (například zvuk a význam v poezii) soupeří o dominantní postavení (Tyňanov 1988a: 131). Ale právě tak jako v případě ozvláštňení je jen otázkou času, kdy tato neobvyklá konstrukce zevšední, ztratí svou estetickou účinnost. Dva hlavní zdroje nejistoty, v níž je umělec nucen činit svá rozhodnutí ohledně stavby díla, jsme zmínili výše. Nejdůležitějším měřítkem úspěchu, kalibrem, který určuje, nakolik je dílo novátorské, je soubor nadosobních regulí, do nichž autor nemůže nijak přímo zasahovat. Tato pravidla a omezení jsou navíc pohyblivým cílem: nejen z toho důvodu, že jsou pod neustálou palbou jiných účinných ozvláštňení, ale také proto, že je nějaký nenadálý kulturní zvrát může připravit o jejich dosavadní platnost. Mohou tedy autoři vzhledem k takové míře nestálosti vůbec jednat racionálně?

Ano, domníval se Tyňanov, ale pouze v omezené míře. A jejich konání musí mít navíc povahu pružného a zkusného odhadování. Rozbor strategií autorů, kteří navzdory všem výše zmiňovaným nesnázím dokázali ovlivnit tradici, ukázal, že cesta k úspěchu vede přes vratkou techniku parodie. To proto, že stavba literárního díla není než hledání křehké rovnováhy mezi dvěma krajnostmi. Aby text došel svého literární ocenění, musí být iterativní, přezvukávat vyzkoušené a nefalšované poetické formule (např. čtrnáct veršů sonetu). Přitom ale nemůže být jen pouhou replikou děl předchozích. Epigonství podle formalistů umění zabíjí. Na druhé straně však ani novátorství nesmí přesáhnout určitou mez, protože v krajním případě by snaha o totální originalitu připravila text o veškeré přívlastky textu literárního. Nejvhodnějším nástrojem k řešení tohoto podvojného úkolu je parodie, domníval se Tyňanov, schopná v daném díle ustanovit náležitý poměr redundance k entropii. Parodista se přimyká k soustavě literárních norem prostřednictvím textu již náležícího k tradici, jehož je však použito tak, že dochází „k vytržení díla z literárního systému [...] i k rozložení díla jako systému“ (Tyňanov 1988c: 103). Poté, co je parodovaný text rozčleněn na své stavební díly, tyto jsou znovu zkombinovány s novými prvky, zjevně neladícími s původními složkami textu a nahrazujícími některé z oněch původních. Dobrou ukázkou této hybridní metody jsou parodie mladého Někrasova na Lermontovovy romantické básně, které směšují „rytmicko-syntaktické figury ‚vysokých‘ básnických žánrů“ napodobujících styl ctihodného barda s nimi nesouznějícími „nizkými“ tématy a lexikou“ (Tyňanov 1988d: 305). A ač jsou tyto texty jen marginální součástí Někrasovova díla, podle Tyňanova předznamenávají prozaickou povahu ruské občanské poezie padesátých let 19. století.

INTERAKTIVNÍ RACIONALITA

Posledním námětem našich úvah bude Michail Bachtin, jenž, jak je obecně známo, představuje pro badatele osobnost v mnoha ohledech ne právě lehce přístupnou. Neuchopitelnost jeho díla je zapříčiněna nejen jeho neobvyklým pojmoslovím, nýbrž i značnou proměnlivostí Bachtinova myšlení,

jeho snahou vracet se k již vymezeným pojmům a znovu je interpretovat z nové perspektivy. Pokus o podrobný výklad jeho chápání literární tvorby by vyžadoval nekonečně více prostoru, než kolik jej mám k dispozici v rámci této mé etudy. Proto se zaměřím pouze na tři z jeho nejranějších esejů z dvacátých let minulého století, které jsou příhodně zahrnuty do prvního svazku Bachtinových *Sebraných prací*. Architektonika (jeden z oblíbených Bachtinových výrazů) těchto esejů je relativně srozumitelná a ony skýtají dostatek materiálu, abych na jejich základě mohl načrtnout obraz omezení a výzev, jimž podle *mladého* Bachtina čelí beletrista, tvoře literaturu.

Jestliže se členové OPOJAZu, Šklovskij a Tyňanov, navzdory skutečnosti, že každý z nich upřednostňoval odlišný typ racionality, navzájem považovali za soudruhy ve zbrani, Bachtin představoval zcela odlišné pojetí literární vědy, které nebylo činnosti OPOJAZu nikterak přátelsky nakloněno. Od samého počátku své vědecké kariéry byl Bachtin důrazným kritikem formální školy. Mezi nesčetnými námitkami, které vůči ní vnesl, snad nejdůležitější byla okolnost, že Bachtin pokládal svůj vlastní přístup ke slovesnému umění ve srovnání s přístupem formalistů za dokonalejší pro jeho syntetickou povahu. Základní rozdíl tkvěl podle jeho názoru v tom, že zatímco se jeho filozoficky založená estetika zaměřovala především na to, co mají všechna umění společného a jak se vzájemně ovlivňují v rámci kultury jako celku, formální škola vycházela z úzce pojatého studia jen jediného druhu umění (literatury), postulujíc přitom autonomnost jeho uměleckých forem a upřednostňujíc to, co literaturu odlišuje od všech ostatních umění, tj. její materiál. Dále obviňoval Bachtin formalisty z toho, že se zhlédli v přírodních vědách a literaturu zredukovali na její pouhé ontické jsoucnost, v důsledku čehož ponechali zcela stranou významy a hodnoty, které umění nevyhnutelně pojí se životem. Jak se pokusím záhy doložit, byl to právě jeho obrat k interaktivní racionalitě, který Bachtinovi umožnil překlenout propast mezi těmito dvěma oblastmi.

Jakému účelu tedy podle Bachtina slouží literární tvorba? Kupodivu on sám na tuto otázku nikdy přímo neodpověděl. Z toho, co o literatuře napsal, můžeme však usuzovat, že ve slovesném umění spatřoval uplatnění delfské maximy zpopularizované Sókratem: Poznej sám sebe! Toto samo

o sobě by se mohlo zdát krajně banálním, nebýt Bachtinova neobvyklého pojetí autognóze. Poznávat sama sebe je jako tančit tango: jsou k tomu zapotřebí vždy dva. Na první pohled tento soud odporuje selskému rozumu, a bude proto třeba se mu věnovat důkladněji. Vyplývá z něj však něco, co má pro Bachtinovu teorii umění zásadní význam. „Estetická událost se,“ podle tohoto teoretika, „může uskutečnit jen za přítomnosti dvou účastníků. Předpokládá přítomnost dvou neshodných vědomí“ (Bachtin 2003a: 102). Pokud tato podmínka není z jakéhokoli důvodu splněna, budeme svědky událostí mimoestetických – etických, poznávacích či náboženských. „V tomto ohledu,“ rozvíjí Bachtin svou myšlenku o několik stran dále, „můžeme u člověka hovořit o absolutní estetické potřebě [kohosi] jiného, aktivně vidoucího, pamatujícího ho si, shromažďujícího a sjednocujícího, jenž je jako jediný s to vytvořit jeho vnějšně hotovou [законченный] osobnost. Takováto osobnost nevznikne, nevytvoří-li ji [onen] jiný“ (ibid.: 115).

Klíčovým slovem v tomto Bachtinově citátu o sebepoznávání je přídavné jméno „hotový“. Izolovaní lidé, jak ruský myslitel nikdy neopomněl zdůraznit, jsou a priori neschopni vytvořit svůj hotový či „završený“ (завершенный; další z jeho oblíbených výrazů) obraz, ale pouze jeho částečné, neúplné zlomky, z nichž každý sleduje svou vlastní, samostatnou dráhu. Proč je tomu tak? Protože hledisko každého z nás je ze své podstaty časově i prostorově omezené. Dva rozhodující okamžiky našeho bytí – zrození a smrt – leží za hranicemi našeho poznání, stejně tak jako nejsme schopni přímo dohlédnout na některé části svého těla. Proto je „poznání sebe sama ve třetí osobě“ nezbytností.⁴ Jen cizí člověk, někdo, kdo se nachází mimo mé subjektivně ohraničené stanoviště, a proto disponující „nadbytečnými“ informacemi o mé osobě, může uchopit mé bytí v jeho úplnosti, jako završenou, hotovou událost. A pro Bachtina je to právě umění, jež dokáže nabídnout celkový obraz nějaké bytosti nejlépe a dodat jí tak významu a hodnoty nedostávající se nahodilým, vzájemně nesourodým zlomkům samým.

4 Diskusi k tomuto pojmu viz Pedrini – Kirsch (2018) a Choifer (2018).

Modelovým příkladem toho, co Bachtin nazývá „odpovědným činem“ (*ответственный поступок*) mezi dvěma bytostmi – reflektovaným sebeuvědoměním jednoho skrze druhého, je vztah mezi autorem a jeho hrdinou. „Bez hrdiny,“ tvrdí, „nemůže zpravidla být ani estetické vize, ani uměleckého díla.“ Jde jen o to, o jakého protagonistu se v daném případě jedná: zda o „reálného, vyjádřeného, [nebo] potenciálního“ (Bachtin 2003a: 86). Autor, jako někdo stojící vně hrdiny, a proto v postavení někoho, kdo toho o hrdinovi ví víc než o sobě samém, je nadán mocí vytvořit ucelený obraz představovaného subjektu a dodat tak souboru jinak zcela nahodilých rysů neměnnost a řád. Přesto, a to musí být zdůrazněno, „ohraničený a ustálený obraz hrdiny“ není ničím předem daným, ale je zadáním uskutečňovaným „v umělcově zápase [...] se sebou samým“ (ibid.: 90). Tento niterný svár pramení z toho, že završování estetické formy je střetem dvou protikladných postojů, a sice empatie a kontemplace. „Chci-li působit esteticky,“ uvádí Bachtin, „musím se vcítit do jiné bytosti, vidět její hodnotový svět zevnitř, tak jak jej vidí ona, zaujmout její postavení, a potom se navrátiv na své vlastní místo, doplnit její obzor tím přebytkem vidění, jež se mi otevírá zvnějšku, musím [tuto bytost] orámovat, vytvořit pro ni završující okolí z onoho přebytku mého vidění, mé znalosti, touhy a citu“ (ibid.: 106).⁵ Stručněji řečeno, „vědomí autora je vědomím vědomí“, protože autor „nemá mluvit o svém životě, nýbrž promlouvat o svém životě ústy jiného“ (ibid.: 95, 158).

V tomto okamžiku však patrně vnímavější čtenáři zpozorněli a počali zpytovat souvislost řetězce mých myšlenek. A nikoli bezdůvodně! Neza-

5 Českému čtenáři patrně neunikne jistá podobnost mezi Bachtinovým chápáním podvojného vztahu spisovatele k protagonistovi a Mukařovského pojetím podvojného vztahu vnímatele k uměleckému dílu z jeho stati „Záměrnost a nezáměrnost v umění“. Vycházejí z psychologické typologie Richarda Müllera-Freinfelse rozlišující mezi několika druhy návštěvníků divadla, soustřeďuje se Mukařovský na pár „Mitspieler“ / „Zuschauer“: tedy jednak na diváka, jenž se nechá hrou zcela uchvátit, plně se do ní vžívá; a na jeho protipól, který si od představení ponechává zřetelný odstup a jemuž je to, co vidí na scéně, pouhou záminkou k vlastním citovým prožitkům (srov. Müller-Freinfels 1912: 169–172). Ze sémiotického hlediska, zastávaného Mukařovským, první typ diváka přijímá dílo jen jako věc (skutečnost), kdežto ten druhý pouze jako znak. Adekvátní umělecké vnímání však podle českého estetika musí nezbytně zahrnovat oba postoje. „Umělecké dílo,“ uvádí, „si vynucuje pozornost právě tím, že je zároveň věcí i znakem.“ Nutno ještě dodat, že pro Mukařovského je ve dvojici autor/vnímatel bezpříznakovým její druhý člen. „[I] sám umělec, pokud ke svému výtvoru zaujímá poměr jako k výtvoru uměleckému (nikoli jako k předmětu výroby), vidí a posuzuje jej jako vnímatel – vnímatel není určitá osoba, jistě individuum, ale kdokoliv“ (viz Mukařovský 2007: 369, 358).

čal jsem snad tuto podkapitolu tak, že jsem nazval Bachtinovu estetiku interaktivní? Avšak můj dosavadní výklad Bachtinových myšlenek se točí výlučně kolem vědomí jediného a ono druhé vědomí není než jen pouhým výplodem autorovy estetické představivosti. Abych odvrátil toto nařčení, dovolte mi poukázat na to, že takový „transgredientní“ vztah mezi autorem a hrdinou, v němž je „veškeré bytí jiných nahlíženo zvenčí: aniž by si tito uvědomovali, že jsou vnímáni někým jiným nebo že něco takového je vůbec možné“ (Holquist 2002: 32–33), je pro Bachtina pouhým zárodečným stádiem našeho sebeuvědomění prostřednictvím jiných. S tak jednostrannou situací se setkáváme pouze v umění. Ale právě díky této hrdinově plné pasivitě může umění sloužit jako nástroj nekonečné a nevázané imaginace. Přesto – a to nelze opomenout – stejný myšlenkový mechanismus je přítomen i ve všech ostatních podobách mezilidského styku.

Možnost „být autorem“ jiných, abychom oprášili něco z Bachtinova výraziva, úzce souvisí s tím, co současná kognitivní psychologie poněkud nešťastně nazývá „teorií myslí“, „naší každodenní schopností ‚pronikat do hlav‘ jiných lidí a přemýšlet o tom, co tito vědí, chtějí, zamýšlejí a čemu věří“. Tato dovednost nás odlišuje od těch, kdož ji postrádají: od autistů, schizofreniků a podobných jedinců postižených „slepotou myslí“ (Apperly 2011: 1). Kdybychom neuměli „číst myšlenky“, připisovat druhým námi předpokládané pohnutky, přesvědčení, chtění a současně si na oplátku připravovat předběžné strategie, jak na tato jejich domnělá hnutí myslí reagovat, obcování mezi lidmi by se proměnila v řadu chaotických střetů zbavených jakéhokoli smyslu.

Pro ilustraci mi dovolte porovnat Bachtinovo pojetí „odpovědného činu“ v literatuře s takzvanou simulační teorií – jedním z obecně přijímaných popisů způsobu, kterým v našem každodenním životě připisujeme myšlenky druhým lidem (vycházím zde ze sborníku zabývajícího se již výše zmíněnou „teorií myslí“). Podle Alvina Goldmana, zastávajícího simulační teorie, „přisuzovatel [*attributor*] v sobě ponejprv vyvolá předstírané mentální stavy odpovídající stavům jeho cílového subjektu. Jinými slovy, pokusí se nazout do jeho ‚mentálních bot‘. Následujícím krokem je vložení těchto předstíraných stavů do některého z mechanismů jeho vlastní psychiky, na-

příklad rozhodovacího mechanismu nebo mechanismu tvořícího emoce, a ponechat jim, aby je zpracovaly a následně vytvořily jeden nebo několik nových stavů. [...] Ve třetí fázi přísuzovatel připiše vygenerovaný stav svému cílovému subjektu jako stav, jímž má tato osoba projít (nebo jím už prošla)“ (Goldman 2005: 81–82). První dva stupně reálného „čtení myšlenek“ do značné míry souzní s Bachtinovým podvojným procesem vcitování se a kontemplace, odvíjejícím se mezi autorem a literárním hrdinou. Avšak *poiesis*, tak jak ji chápe Bachtin, částečně modifikuje krok třetí, protože literární postavy jsou jen avataři, pouhé zástupné obrazy účastníků dialogu, nikoli skutečné osoby.

I když se mi snad podařilo odvrátit podezření, že Bachtinův přístup k literární tvorbě nelze pokládat za interaktivní, musím se ještě vypořádat s další možnou námitkou, jež by mohla zasadit mé hypotéze ránu daleko citelnější. Vezmu-li v úvahu Bachtinovu dobře známou averzi vůči racionalismu, jak jej chápali filozofové té doby, nakolik je oprávněné spojovat „odpovědný čin“ s interaktivní racionalitou? „Veškerá současná filozofie vzešla z racionalismu,“ paríroval Bachtin, „a je skrznaskrz prosycena racionalistickým předsudkem, že jen to, co je logické, je jasné a racionální“ (Bachtin 2003b: 30). Hoře z rozumu zde Bachtin spatřuje v tom, co Karl Popper nazval „doktrín[ou] primátu opakování“, v jejímž rámci „opakované případy svým způsobem *ospravedlňují* přijetí universálního zákona“ (Popper 1997: 492). Takto pojata, shrnuje Bachtin, „může být pravda pouze jistotou [*исти́на*] skládající se z obecně platných okamžiků; že pravdivé je na určité situaci právě to, co je v ní opakovatelné a stálé, principiálně obecné a identické (logicky identické)“ (Bachtin 2003b: 30).⁶ Skutečný estetický čin se však podle Bachtina takovéto kategorizaci nevyhnutelně vymyká. Jako odpovědná interakce dvou nestejných vědomí, každé z nich obtěžkané myriádou zcela svojských emocí, příběhů, přání (seznam by mohl pokračovat)

6 Nejlepším příkladem takového veskrze formalizovaného přístupu ke vzájemné provázanosti agentů v procesu rozhodování je teorie her, která se od vydání epochální práce *Theory of Games and Economic Behavior* (Princeton: Princeton University Press, 1944) Johna von Neumanna a Oskara Morgensterna formuje na matematických základech jako jednotící interdisciplinární matrice pro stále se rozrůstající skupinu společenských věd. Užitečnou rekapitulaci transdisciplinárního dosahu teorie her přináší například Pietarinen (2003).

čovat) a uskutečňující se těmi nejrozmanitějšími způsoby, je estetický čin vždy jedinečnou a v zásadě neopakovatelnou událostí, výjimkou z jakékoli pravidelnosti. Je však proto nutno, a zde je jádro pudla, nahlížet naň jako na cosi iracionálního? Rozhodně ne, odpovídá na tuto otázku Bachtin: „Skutečně vykonaný čin není ve své celistvosti jen racionální, je *odpovědný*. Racionalita je jen momentem odpovědnosti“ (ibid.: 36).

Výše uvedené citáty nasvědčují tomu, že skutečným cílem Bachtinovy kritiky není racionalismus jako takový, ale pouze jeho jistý druh, jeho zjednodušující matematicko-logická varianta, která je optimálním nástrojem abstraktního rozhodování v situacích majících jedinečná řešení. A zdá se, že Bachtin ani tuto podobu racionalismu zcela nezavrhuje, jen ji zahrnuje do širšího rámce odpovědnosti jako jeden z jejích momentů. Ale i tuto kategorii, navzdory odzbrojující singularitě všech činů, z nichž se skládá, nepokládá Bachtin za iracionální, nýbrž za prototyp jiné/vyšší formy racionality. Jaký druh racionality tedy odpovědnost představuje? Zjevně nikoli nějakou zaručenou *mathesis universalis*, samospasitelný všelék na lidskou omylnost, jako spíše něco zcela jiného: široce pojatou sociální inteligenci, nepřesný kompas, který nám pomáhá neztratit směr v mnohotvárném, bohatě strukturovaném a nesmírně složitém vesmíru nejasných mezilidských vztahů. K tomu dlužno dodat, že takové chápání interaktivní racionality nachází dnes své příznivce mezi badateli zabývajícími se vývojovou kognitivní vědou. Dovolte mi představit alespoň dva z nich.

Záhada rozumu je dvojí, jak vysvětlují autoři stejnojmenné knihy Hugo Mercier a Dan Sperber. Je-li rozum tak výjimečně užitečnou poznávací schopností, že druh *homo sapiens* vynesla až na samý vrchol evoluční stupnice, ptají se dva kognitivisté, tak proč se tedy ve srovnatelné míře nerozvinul také u jiných druhů? A za druhé, pokud je již tak dlouho součástí lidské mysli, proč se časem rozum nezdokonalil, proč namísto toho zůstal předpojatý a nelogický a nezabíval se systémových vad (srov. Mercier – Sperber 2019: 12–13)? Skutečnou vývojovou výhodou lidí oproti ostatní fauně, zní odpověď na první otázku, je jejich intenzivní spolupráce, udržovaná v chodu nesmírně rozsáhlou a složitou sítí vzájemných intersubjektivních svazků. A rozum – tato „adaptace na hypersociální niku,

kteřou si pro sebe lidé vybudovaly“ (ibid.: 359) – by jako organizační nástroj, opečovávající jejich křehké soužití, byl pro druhy k tak vypjaté pospolitému životu daleko méně uzpůsobené než my zcela bez užítku. Na druhou otázku, týkající se toho, co se z přísně logického hlediska jeví jako „předpojatost a lenivost rozumu“, odpovídají naši autoři, že „jsou to rysy, které rozumu pomáhají plnit jeho [společenskou] funkci“. Pomáhají nacházet důvody pro něčí stanovisko anebo argumenty potvrzující něčí nárok na určitý postoj (ibid.: 360).⁽⁷⁾

To ale v žádném případě neznamena, dodává pohotově dvojice kognitivních vědců (v souznění s Bachtinovou myšlenkou), že logika je pro sociální racionalitu zcela neužitečná. Její role však, navzdory obecnému mínění, nespočívá v tom, že nás vede k zásadně lepším řešením. K čemu tedy slouží? V předchozí části tohoto příspěvku, věnovanému omezené racionalitě, jsem zdůraznil, jak neuspořádaný je rozhodovací proces ve skutečném životě. Mercier a Sperber toto kritické zjištění dále obohacují o ještě jiný pohled na něj. Podle nich je náš výběr řešení ze všech možných alternativ provždy odsouzen k tomu, nebýt tím nejlepším, protože se opírá o „procedury intuitivní inference“, jež oba vědci hodnotí jako „nevědomé, oportunistické a různorodé“ (ibid.: 191). Ve skrytu naší duše nás tyto vady v uvažování nemusí nikterak mrzet. Problém však nastane, vyjdeme-li se svou neobratnou volbou na veřejnost, kde ji musíme obhájit, abychom přiměli ostatní s námi souhlasit. V takovéto situaci nám však logika přijde vhod: ne snad jako jakási absolutní norma nebo komplexní metoda, ale jako pomocný nástroj vysvětlování. „Zvláště při argumentativním uvažování,“ dočtete se v *Záhadě rozumu*, „hraje užítí logických souvztažností heuristickou roli, která se zaměřuje na publikum. Vyzývá posluchače, aby prozkoumali a obohatili či revidovali své přesvědčení nebo aby je sami obhájili svými argumenty. Částečně právě

7 Autoři dále tvrdí: „Lidé jsou předpojatí, aby mohli hledat důvody na podporu vlastního stanoviska, protože právě tak mohou ospravedlnit své činy a přesvědčit druhé, aby přejali jejich přesvědčení. Nemůžete se ospravedlnit tím, že budete předkládat důvody, jimiž své ospravedlnění zpochybníte. [...] A pokud lidé uvažují lenivě, v typických interakcích je tomu tak proto, že se jedná o neefektivnější postup. Místo abyste se horko těžko snažili anticipovat protiargumenty, obvykle je lepší počkat, až je poskytnete váš protějšek v dialogu (pokud se k tomu vůbec dostane).“ (Mercier – Sperber 2019: 360).

díky svému logickému hávu argumentace obecně znamená výzvu, byť třeba není vždycky přesvědčivá“ (ibid.: 185).

Dovolte mi, abych po této poněkud rozvleklé, ale nezbytné odbočce stručně shrnul základní principy Bachtinovy estetiky a z hlediska teorie rozhodování o ní učinil některé závěry. Užitečnost umění tkví podle Bachtina v jeho schopnosti vyvolávat specifický proces lidské autognoze. Aby se tento druh sebepoznávání mohl uskutečnit, je zapotřebí neidentického zdvojení autorova vědomí, vytvoření hrdiny, jehož autor – podvojnou hrou vcítění a kontempace – zasadí do estetického rámce, získáváje v průběhu tohoto procesu nové poznatky o sobě samém. Tváří v tvář ohromující axiologické složitosti zakládající všechny vzájemné vztahy mezi lidmi, množství podob, jichž tyto mohou nabývat, o hloubce jejich emočního/aspiračního rozměru ani nemluvě, Bachtin, na rozdíl od formalistů, odolal pokušení vytvořit systematickou poetiku, rejstřík prostředků, které by autor mohl použít ku zintenzivnění svého odpovědného vztahu k hrdinovi. V tomto konání se musí spisovatel spoléhat jen a jen na svou sociální inteligenci – interaktivní racionalitu.⁽⁸⁾ S jednou z Bachtinových estetických preferencí by však formalisté možná přece jen byli ochotni souhlasit. Jde o míru odcizení literárního hrdiny od jeho tvůrce: cizost je tu ctnost. Kupříkladu lyrickou poezii, kde je interval mezi autorem a hrdinou jen nepatrný a „formální završenosti [hrdiny] lze dosáhnout bez bolestného úsilí“ (Bachtin 2003a: 81), cení Bachtin mnohem méně než jakoukoli prózu (včetně autobiografické), v níž vztah autora k hrdinovi zůstává vždy daleko více polarizovaným. Vzhledem k tomu, že užitná hodnota umění tkví v jeho sebepoznávací funkci, toto zjištění by nás nemělo překvapit. Vždyť setkání s někým naprosto neznámým může člověku o netušených stránkách sebe

8 Bachtinova nedůvěra vůči všem systematickým poetikám jde ruku v ruce s jeho antiformalistickým postojem, který slovesnému umění upírá – ve vztahu k jiným kulturním oblastem – jakoukoli autonomii (byť i jen částečnou) a namísto toho je pokládá za pouhá a posteriori cvičení. „Estetická činnost nevytváří zbrusu novou skutečnost. Na rozdíl od poznání a [etického] jednání, které vytvářejí přírodu a lidské společenství,“ tvrdí Bachtin, „[u]mění tvoří novou formu jako nový hodnotový postoj k tomu, co se [...] už uskutečnilo“ (viz Bachtin 1980: 408–409). Z této perspektivy lze potom tvrdit, že literární postava je zosobněním souboru spolu nesouvisejících hodnot, myšlenek a postojů, které autor obráží tím, že je ujednotí do umělecké formy.

samého prozradit daleko více než společensky zcela rutinní styk s někým, koho vídáme i několikrát denně.

EPISTEMOLOGICKÁ INVENTURA

Na závěr si dovolím znázornit principiální odlišnosti mezi zmíněnými třemi literárními vědci začleněním jejich teorií do širších epistemologických souvislostí, opíraje se při tom o zasvěcený komentář Ernesta Gellnera k moderním intelektuálním dějinám. „Existují dvě základní teorie poznání,“ konstatuje tento česko-britský filozof, které „jsou v naprostém kontrastu jedna vůči druhé. Jsou hluboce protichůdné“ (Gellner 2005: 23). Těmito dvěma nesmiřitelnými epistemologiemi jsou v Gellnerových očích individualistická či atomistická gnozeologie, duchovní dítě osvícenství, a její kolektivisticko-organická obměna mající svůj původ v romantismu. Podle prvního ze zmíněných pojetí je poznávání empirickým procesem, v jehož průběhu izolovaný jednatel sestavuje různé úlomky informací získávaných zvnějšku do racionálního celku, nechává se přitom vést výlučně vlastními zájmy neodvislymi od žádných společenských konvencí. Podle druhé koncepce je každý jedinec vždy již nedílnou součástí nějakého většího kulturního celku. To, na čem záleží, jsou společenské vazby sdružující všechny jednotlivce v danou pospolitost, raději než oni sami o sobě. Kým jsme a jak přemýšlíme, plyne z kolektivních představ neznajících ani autorství, ani duševního vlastnictví, jež nemůžeme přímo téměř nijak ovlivnit. Netřeba být obzvláště bystrým, abychom ve Šklovském – instrumentálním racionalistovi – uhlídali dědice individualistického paradigmatu a v Tyňanovovi s jeho omezenou/procedurální racionalitou ztělesnění kolektivistického pojetí poznání.

Bachtinův interaktivní přístup, dovoluji si tvrdit, skýtá možnost, jak proplout mezi Skylloou a Charybdou těchto dvou nesmiřitelných paradigmat. Odpovědnost jako stěžejní pojem jeho uvažování nám umožňuje nahlížet na jednání lidských jedinců ve zcela jiném světle. Dokáže totiž na jedné straně uchovat kategorii lidského subjektu, odsouzenou kolektivisty k zániku, aniž by se na straně druhé uchyloval ke krajnímu individualismu à la

Robinsona Crusoea, hlásanému atomisty. Z tohoto úhlu pohledu může být jedinec autonomně jednajícím subjektem sledujícím své úzce osobní zájmy, aniž by se v důsledku toho nutně proměnil v monádu bez oken a jakýchkoli vazeb na společenské prostředí. Je tomu tak proto, tvrdí Bachtin, že člověk je ze své podstaty tvor interaktivní: naše jáství nemůže být plně završeno bez zprostředkovatelské pomoci druhých. Můžeme se sice chovat sobecky, ale protože naše konání nutně nějakým způsobem odráží duchovní obzor těch, s nimiž jednáme, naše rozhodování nemůže být nikdy plně sebestředné. Chtě nechtě musíme překračovat hranice svého individuálního vědomí, počítat s druhými, pronikat do jejich myslí, představovat si jejich odezvu na naše jednání a dopředu se připravovat na to, jak na ni odpovíme my sami. Jedině v této rozvíjející se rekurzivní smyčce, jejíž cvičnou podobou nám, v míře prakticky neomezené, nabízí právě umění, můžeme poznávat ty stránky našeho bytí, jež by nám jinak zůstaly navždy skryty.

To, co jsem zde načrtl, může na první pohled působit pohříchu poněkud nabubřele. Mé tvrzení však pozbude své zdánlivé přepjatosti, vezmeme-li v úvahu uměleckou senzibilitu a teoretickou inklinaci tří vědců, o nichž je zde řeč. Školovského posedlost literaturou a kulturou 18. století vůbec je dobře známa.⁽⁹⁾ Jako literární vědec analyzoval styl Lawrence Sterna a jako spisovatel jej napodoboval. A neváhal si ani vypůjčit titul jednoho ze Sternových románů, *A Sentimental Journey*, jako název pro vlastní knihu vzpomínek z bouřlivých let 1917–1922.⁽¹⁰⁾ Svůj obdiv k Jeanu-Jacquesu Rousseauovi dal najevo tím, že v próze *Zoo* použil, stejně jako Rousseau ve svém nejslavnějším románu, epistolární formu, a svou spřízněnost s dílem tohoto francouzského spisovatele navíc i ozřejmil prostřednictvím druhého jejího podtitulu, *Třetí Heloisa*.⁽¹¹⁾

9 „Školovskij byl svým založením blízky [...] britké satíře 18. století,“ píše Caryl Emersonová, „přitahovaly jej osvícenské hodnoty 18. století zdůrazňující podřízenost materiálního bytí lidské mysli“ (viz Emerson 2005: 639, 647).

10 Laurence Sterne, *Sentimentální cesta po Francii a Itálii* (1768, česky přel. F. Marek, Praha: SNKLHU, 1958), Viktor Školovskij, *Sentimentální cesta: Zápisky revolučního komisaře* (1923, česky přel. P. Šimák, Podlesí: Dauphin, 2011).

11 Jean-Jacques Rousseau, *Julie, neboli, Nová Heloisa* (1761, česky přel. A. Tvrdek, Praha: Josef Pelcl, 1912).

Tyňanovova intersubjektivní a holistická poetika je zřetelně nesena duchem intelektuální atmosféry první poloviny 19. století, tedy období, které jej jako badatele přitahovalo nejsilněji. Mezi formalisty byl Tyňanov tím nejpřednějším znalcem romantismu a výsledky jeho bádání výrazně ovlivnily naše vnímání této etapy vývoje ruské literatury.⁽¹²⁾ Když potom v polovině dvacátých let minulého století Tyňanov odložil pero kritika, aby se postupně sám stal beletristou, svých rozsáhlých archivních znalostí využíval k sepisování minuciózních románových portrétů několika ruských romantických básníků: ať již méně známého Wilhelma Küchelbeckera, nebo jeho proslulého spolužáka z carského lycea Alexandra Puškina,⁽¹³⁾ jehož Tyňanov, jak připomíná jeden z jeho životopisců, „považoval za nejvýznamnější osobnost ruských dějin“ (Belinkov 1965: 64). A jeho překladů Heinricha Heina si Tyňanovovi krajané cení i dnes, téměř sto let po jejich prvním vydání.⁽¹⁴⁾

Spisovatelem, který učaroval mladému Bachtinovi, byl Fjodor Dostojevskij. Svou první vědeckou monografii Bachtin věnoval právě tomuto autorovi, mystifikovanému paradoxu jáství.⁽¹⁵⁾ „Nejhlubší záhadou Dostojevského tvorby,“ poznamenal nedávno jeden ze znalců jeho díla, „nejvíce matoucím, nejrozpornějším a nejtrýznivějším aspektem jeho filozofického světonázoru je jeho současné zastávání se i odmítání pojmu individuálního já“ (Corrigan 2017: 3). V úvodu svého eseje jsem letmo zmínil hlubokou nechuť Dostojevského k instrumentálnímu racionalismu – jednomu ze základních intelektuálních pilířů západního buržoazního individualismu, jenž ruský romanopisec ze srdce nenáviděl. Nutkavě

12 Zatímco se Tyňanov dovolává epistemologických premis romantismu jen implicitně, Roman Jakobson, druhý spoluautor výše citovaného manifestu „Problémy zkoumání literatury a jazyka“ z roku 1928, o šest let později jasně podpořil myšlenku využití obecných předpokladů romantického paradigmatu jako účinné protiváhy vůči zavádějící jednostrannosti pozitivistické teorie poznání: „Naše doba směřuje k syntéze“ mezi romantickou „myšlenkou celistvosti (totality)“ a pozitivistickým úsilím o odhalování „částečných pravd“ založených na faktech (viz Jakobson 1935: 110).

13 Jurij Tyňanov, *Osudové náměstí* (1925, česky přel. O. Ptáčková-Macháčková, Praha: Odeon, 1974), Jurij Tyňanov, *A. S. Puškin – zrození básníka* (1936, česky přel. L. Dušková, Praha: Práce, 1977).

14 Viz např. Heinrich Heine, *Germanija – Zimnaja skazka*, přel. J. Tyňanov (Moskva: Tekst, 2015).

15 Michail Bachtin, *Dostojevskij umělec: K poetice prózy* (1929, česky přel. J. Honzík, Praha: Československý spisovatel, 1971).

hledání nesebestředného já koneckonců oživuje mnohé z jeho nejlepších románů. To však neznamená, že by proto Dostojevskij přistoupil na romantické rozpuštění ega v anonymní kolektivnosti. Spíše než aby kategorii individuálnosti negoval, pokoušel se ji překonat: postulovat takové já, které by bylo integrální samo o sobě, a přece integrované s jinými já. „V téže pasáži, kde [Dostojevskij] horuje za potření Já,“ uzavírá výše zmíněný glosátor, „zároveň zaníceně obhajuje potřebu ,se stát mnohem vyšší osobností, než je osobnost, jak se vyhranila na Západě“ (ibid.: 4).¹⁶⁾ O tom, nakolik se toto Dostojevskému podařilo, pomlčím. Ale i kdyby snad neuspěl, Bachtinovo pojetí „odpovědnosti“ nabízí plodný podnět k novému výkladu aporie, jež tak uhranula jeho oblíbeného autora.

Z angličtiny přeložili Josef Línek a František A. Podhajský.

prof. Petr Steiner, Ph.D.
emeritní profesor Pensylvánské Univerzity
psteiner@sas.upenn.edu

16 Vložený citát pochází z Dostojevského eseje „Zimní vzpomínky na letní dojmy“ (viz Dostojevskij 1964: 95).

LITERATURA

APPERLY, Ian

2011 *Mindreaders: The Cognitive Basis of "Theory of Mind"* (Hove: Psychology Press)

BACHTIN, Michail

1929 *Problemy tvorčestva Dostojevskogo* (Leningrad: Priboj)

1980 „Problém obsahu, materiálu a formy ve slovesné umělecké tvorbě“; in *týž, Román jako dialog*, přel. D. Hodrová (Praha: Odeon)

2003a „Avtor i geroj v estetičeskoj dějatel'nosti“; in *týž, Sobranie sočiněnij*, sv. 1: *Filosofskaja estetika 1920-ch godov* (Moskva: Izdatel'stvo Russkie slovari)

2003b „K filosofii postupka“; in *týž, Sobranie sočiněnij*, sv. 1: *Filosofskaja estetika 1920-ch godov* (Moskva: Izdatel'stvo Russkie slovari)

BELINKOV, Arkadij

1965 *Jurij Tyňanov*; 2. vyd. (Moskva, Sovetskij pisatel')

CORRIGAN, Yuri

2017 *Dostoevsky and the Riddle of the Self* (Evanston, IL: Northwestern University Press)

DAVID, Paul A.

1985 „Clio and the Economics of QWERTY“; *The American Economic Review* 75, č. 2, s. 332–337

DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michail

1964 *Hráč a jiné prózy*; přel. R. Havránková (Praha: SNKLU)

EMERSON, Caryl

2005 „Shklovsky's *ostranenie*, Bakhtin's *vnenakhodimost'*: How Distance Serves an Aesthetics of Arousal Differently from an Aesthetics Based on Pain“; *Poetics Today* 26, č. 4, s. 637–664

GELLNER, Ernest

2005 *Jazyk a samota: Wittgenstein, Malinowski a habsburské dilema*; přel. J. Musil a E. Musilová (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury)

- GIGERENZER, Gerd – Selten, Reinhard
2001 „Rethinking Rationality“; in tíž (eds.), *Bounded Rationality: The Adaptive Toolbox* (Cambridge, MA: The MIT Press), s. 1–12
- GOLDMAN, Alvin I.
2005 „Imitation, Mind Reading, and Simulation“; in Susan Hurley – Nick Chater (eds.), *Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science*, sv. 1 (Cambridge, MA: MIT Press), s. 79–93
- HARGREAVES Heap, Shaun
1989 *Rationality in Economics* (Oxford: Basil Blackwell)
- HOLQUIST, Michael
2002 *Dialogism: Bakhtin and His World*; 2. vyd. (London: Routledge)
- CHOIFER, Alla
2018 „A New Understanding of the First-Person and Third-Person Perspectives“; *Philosophical Papers* 47, č. 3, s. 333–371
- JAKOBSON, Roman
1935 „Společná řeč kultury: Poznámky k otázkám vzájemných styků sovětské a západní vědy“; *Země Sovětů* 4, červenec, s. 109–111
- JAKOBSON, Roman – TYŇANOV, Jurij
1995 „Problémy zkoumání literatury a jazyka“; přel. M. Červenka; in tíž, *Poetická funkce* (Jinočany: H & H)
- MARX, Karl
1949 *Osmnáctý Brumaire Ludvíka Bonaparta*; přel. L. Štoll (Praha: Svoboda)
- MERCIER, Hugo – SPERBER, Dan
2019 *Záhada rozumu*; přel. M. Sečkař (Brno: Host)
- MUKAŘOVSKÝ, Jan
2007 „Záměrnost a nezáměrnost v umění“; in tíž, *Studie*, sv. 1 (Brno: Host)
- MÜLLER-FREINFELS, Richard
1912 *Psychologie der Kunst: Eine Darstellung der Grundzüge* (Lipsko: B. G. Treubner)

NORTH, D. Warner

1968 „A Tutorial Introduction to Decision Theory“; *IEEE Transactions on Systems Science and Cybernetics*, svazek SSC-4, č. 3, s. 200–210.

PEDRINI, Patrizia – KIRSCH, Julia (eds.)

2018 *Third Person Self-Knowledge, Self-Interpretation, and Narrative* (Cham: Springer)

PIETARINEN, Ahti-Veikko

2003 „Games as Formal Tools versus Games Explanations in Logic and Science“; *Foundations of Science* 8, s. 317–363

POPPER, Karl

1997 *Logika vědeckého zkoumání*; přel. J. Fiala (Praha: OIKOYMENH)

RITZER, George

1991 *Metatheorizing in Sociology* (Lexington, Mass.: Lexington Books)

ROUSSEAU, Jean-Jacques

1761 *Julie ou la Nouvelle Héloïse: Lettres de deux amans, Habitans d'une petite ville au pied des Alpes* (Amsterdam: Marc-Michel Rey)

SIMON, Herbert

1990 „Invariants of Human Behavior“, *Annual Review of Psychology* 41, s. 1–20

SCHMITT, Carl

2012 *Politická theologie: Čtyři kapitoly k učení o suverenitě*, přel. J. Kranát a O. Vochoč (Praha: OIKOYMENH)

STEINER, Petr

2016 „Je těžké popsat Berlín: Ironie v ZOO Viktora Šklovského“; přel. T. Kačr, *Litikon: Časopis pre výskum literatúry* 1, č. 2, s. 19–30

2020 „Výjimka pravidlem: Viktor Šklovskij, Carl Schmitt a Karl Popper“, přel. F. A. Podhajský; *Litikon* 5, č. 1 (v tisku)

STERNE, Lawrence

1768 *A Sentimental Journey through France and Italy: By Mr. Yorick* (Londýn: T. Becket and P. A. De Hondt)

ŠKLOVSKIJ, Viktor

1923 *Sentimental'noe putěšestvie: Vospominanija. 1917–1922* (Berlín: Gelikon)

1927 *Technika pisatelskogo remesla* (Moskva: Molodaja gvardija)

1931 *Kak pisat' scenarii: Posobie dlja načínajuščich scenaristov s obrazcami scenarev raznogo tipa* (Moskva, Goslitizdat)

1990 „Voskřešenje slova“; in týž, *Gamburgskij sčet: Statji – vospominanija – esse (1914–1933)* (Moskva: Sovětskij pisatel)

2003 „Jak souvisí metody syžetové stavby s všeobecnými metodami stylovými“, in týž, *Teorie prózy*, přel. B. Mathesius (Praha: Akropolis)

2019 *Zoo – Třetí fabrika*; přel. J. Zumrová (Podlesí: Dauphin)

TYŇANOV, Jurij

1925 *Kjuchlja: Povest' o dekabriste* (Leningrad: Kubuch)

1936 *Puškin* (Moskva: Chudožestvennaja literatura)

1988a „Literární fakt“; in týž, *Literární fakt*, přel. L. Zadražil (Praha: Odeon)

1988b „O literární evoluci“; in týž, *Literární fakt*, přel. L. Zadražil (Praha: Odeon)

1988c „O parodii“; in týž, *Literární fakt*, přel. L. Zadražil (Praha: Odeon)

1988d „Veršové formy Někrasovovy“; in týž, *Literární fakt*, přel. L. Zadražil (Praha: Odeon)

WHITEHEAD, Alfred North

1926 *Science and the Modern World* (New York: Macmillan)

SELF-REFERENTIALITY IN NARRATIVE LITERARY FICTION: A STRATEGY OF AUTOPOIESIS OR AUTODESTRUCTION?

BOHUMIL FOŘT

Narrative literary fiction, during its long-lasting development, has established and employed various self-referential techniques and strategies and even our non-expert, reader experience reveals that self-referentiality can take on multiple forms and cause various effects. Some of its forms are conventionally connected with a certain genre, period or trend, others are grounded in a writer's unique idiolect, some are just random. The study offers a general overview of the basic types of self-referentiality, a) structural (essential) self-referentiality, b) direct (iconic) self-referentiality, c) indirect (indexical) self-referentiality, and connects these types with particular narrative techniques in concrete fictional narratives. Moreover, the taxonomy of the ways in which self-referentiality both enforce and also weaken narrativity, a general quality of narratives influencing their consistency and coherence in the process of the reader's conceptualization of the narratives, is introduced in the second half of the study together with examples illustrating the findings. Self-referentiality in fictional narratives can thus function as an important means of narrative auto-poiesis as well as its auto-destruction.

Key Words: narrative; autopoiesis; self-referentiality; narrativity; fictional world

Various examples of the ways in which narratives refer to themselves can be detected in fictional literature. These ways can be described and analyzed and also classified according to their essence and purpose. Some of these self-referential techniques essentially influence the very consistence of the narratives which carry them. When we try to grasp the general self-referentiality of fictional narratives in a theoretical way, it seems that the individual reader's experience has to be combined with general literary genological and developmental patterns that will help us to view it as an aesthetic, as well as historical, phenomenon. Therefore, let us touch upon several examples of

self-referentiality in literary fictional narratives in relation to their particular techniques and strategies, their historical and artistic contexts, and also to their purpose, function and effects that they cause.

These contexts enable us to grasp self-referentiality in narrative literary fiction as a phenomenon which can be essential for the establishment, structure, form, and development of general narratives; thus an autopoietic⁽¹⁾ tool *par excellence*, on one side of the spectrum, but also a phenomenon subverting narrativity, and therefore a powerful tool of auto-distracti-on of narrative literary fiction, on the other.

Now, what exactly can be understood by the term self-referentiality in connection to literary fictional narratives? However simple the answer might look, I am afraid that although touching upon a relatively well and thoroughly described phenomenon, we are actually entering an area where we need to tread carefully. Self-referentiality in the literary narrative context can be (and has been) investigated from various points of view, using various means for various purposes and the results of this investigation seem to be too complex to provide us with simple answers. Despite this fact, let us start with one of the most common definitions of self-referential narrative, which seems to be agreed on by many theoreticians and which provides us with a decent starting point:

“Instead of narrating a story, a self-referential narrative narrates that it narrates and how or why the characters in the narrative have found their way into the narrative” (Nöth 2007: 173).

I am afraid that this does not provide a thorough enough definition. Although it covers a vast area of self-referentiality in the realm of fictional

1 The term autopoiesis was originally developed in the field of cell biology in order to define the self-maintaining chemistry of living cells. Generally speaking, autopoiesis describes the ability of systems to maintain and reproduce themselves by creating their own parts and components necessary for their functioning. Since its development, the term has been adopted by various disciplines. In a slightly metaphorical way, autopoiesis, which can be understood as an opposition to the processes of autodestruction, helps us to describe the ability of narratives and the techniques that they employ in order to keep their narrativity – their essential quality.

narrative this definition has to be reconsidered, widened and refined with regards to additional contexts: technological, historical, semantic, artistic, functional, narrative, and fictional. The aim of the study is not to execute an exhaustive analysis of self-referentiality in all these contexts, however, it seeks to contribute to our knowledge of its literary narrative forms. Therefore, in order to break down the complex notion of self-referentiality in narrative fiction let us first divide the cases of self-referentiality in fictional literary narratives into three general clusters: a) structural (essential) self-referentiality, b) direct (iconic) self-referentiality, c) indirect (indexical) self-referentiality.

Structural self-referentiality of narratives represents an essential quality of narratives that provides the foundation for their ability to refer to themselves as to specific narrative-shaped structures. It is firmly connected with the amount of specific narrative energy that enables these structures to be formed, to function and to be conceptualized and understood as narratives.⁽²⁾

Direct self-referentiality of narratives is a non-essential feature/quality of narratives that enables narrative structures to refer to themselves from a meta-narrative position. This self-referentiality is bound to narrative structures that directly (visibly, iconically) refer to the narrated narrative as to an object of narration. This kind of self-referentiality represents the commonly shared view of self-referentiality in the realm of fictional narratives.

Indirect self-referentiality is a non-essential quality of narratives that is connected to a specific set of narrative techniques which, when used, indirectly (indexically) refer to the structure of the narrative, usually by alternating, violating or deviating from conventionally set and practiced narrative forms and content.

2 Clearly, this most common type of self-referentiality, widely practised in various forms by various writers, overlaps with other classical terms generally used by theoreticians in order to point out the practice in which authors (through their narrators) openly refer to the very act of their narration, such as widely used *metalepsis* and *self-reflexive narration*. Nevertheless, in order to follow the above suggested model of three possible kinds of self-referentiality operating in fictional literary narratives, I am going to stick to my own system based on the term of self-referentiality and the terminology surrounding it.

It can be seen that all three types of self-referentiality are essentially connected with the quality of narrativity. Whereas the first one is primarily connected with general narrativity (i.e. not only with fictional but also with factual narrativity) and forms fictional narratives as immanent structures, the latter are more firmly connected with artistic conventions of fictional narratives as a means of specific aesthetic communication.

For the purpose of this study, let us leave aside the first type of self-referentiality, that is, the structural, for two reasons – first of all, this view seems to be outside the mainstream of self-referentiality inquiry's interest and belongs more to the general narrative theoretical context. Second, the notion of narrative energy and self-reference seems to be too complex to theoretically grasp clearly and convincingly.

Having left structural self-referentiality aside, let us now draw our attention right to direct self-referentiality. Narrative theory in its crucial stage, which can be referred to as classical (narratological, structuralist), developed a system of categories that are considered essential for a detailed and systemic analysis of narratives. Among other concepts Gérard Genette, the founder of systemic narratology, in his *Figures* introduces the category of *voice* (Genette 1983: 212–262). This category enables Genette to differentiate between possible originators of particular statements. In this respect, one of the most famous narratological distinctions delivered by Genette differentiates between extra- and intra-diegetic narrators on the one hand and between homo- and hetero-diegetic on the other. With regards to fictional narratives it has to be emphasized that all these types of narrators and their combinations can participate in self-referentiality without any limits. The voice can belong to any subject or object of the presented world, it can also be a narrator, close or distant, and can take any narrative form. Similarly, a narrative audience can also take almost any thinkable form. It can be a character or object present in the fictional world, the narrators themselves, the readers (more or less hypothetical) or simply no-one.

In addition, it seems to be obvious that all these narrators and audiences and their combinations, the majority of whom are not commonly involved in self-referential narrative, when they actually are involved in it, produce

self-referentiality with various strengths and various effects. A good example of this is the narrator who directly or indirectly addresses the readers and who represents a common technique of self-referential narration.

In the history of fictional narratives these narrators have been used for various purposes: framing a narrative by explaining the circumstances of its origin (as is common in Gothic Novels⁽³⁾ and in the famous preface to *The Name of the Rose* [1980]⁽⁴⁾), enhancing the reality effect of the narrative based on the direct communication of the narrator with the reader, which supports the authentication function of something witnessed being communicated (*The Divine Comedy* [1420]: the narrator-Dante shares his fear addressing the readers after he encounters the Out of the Heavens⁽⁵⁾),

3 A telling example of such practice can be seen in the founding text of the genre. The preface to the first edition of *The Castle of Otranto* (1764) is purely a description of a “found manuscript” and begins as follows: “The following work was found in the library of an ancient Catholic family in the north of England. It was printed at Naples, in the black letter, in the year 1529. How much sooner it was written does not appear. The principal incidents are such as were believed in the darkest ages of Christianity; but the language and conduct have nothing that savours of barbarism. The style is the purest Italian” (Walpole 1982: 3).

4 Umberto Eco begins the Preface to his master-piece by situating the way that he obtained the manuscript for the *Name of the Rose* in a historical world context and its unlucky political situation: “On August 16, 1968, I was handed a book written by a certain Abbé Vallet, *Le Manuscrit de Dom Adson de Melk*, traduit en français d’après l’édition de Dom J. Mabillon (*Aux Presses de l’Abbaye de la Source*, Paris, 1842). Supplemented by historical information that was actually quite scant, the book claimed to reproduce faithfully a fourteenth-century manuscript that, in its turn, had been found in the monastery of Melk by the great eighteenth-century man of learning, to whom we owe so much information about the history of the Benedictine order. The scholarly discovery (I mean mine, the third in chronological order) entertained me while I was in Prague, waiting for a dear friend. Six days later Soviet troops invaded that unhappy city. I managed, not without adventure, to reach the Austrian border at Linz, and from there I journeyed to Vienna, where I met my beloved, and together we sailed up the Danube” (Eco 1985: 1). As can be seen, Eco emphasizes the informational function by using scholarly discourse which enhances the authentication potential.

5 More than a thousand at the gates I saw
Out of the Heavens rained down, who angrily
Were saying, “Who is this that without death

Goes through the kingdom of the people dead?”
And my sagacious Master made a sign
Of wishing secretly to speak with them.

A little then they quelled their great disdain,
And said: “Come thou alone, and he begone
Who has so boldly entered these dominions.

but this technique can be also used for the purpose of self-referential narrative when the narrator informs the reader about the process of its origin, development, about its structure, fabrication, purpose and aim. Telling examples of such narration can be taken from four famous novels which document the beginning of modern fictional narratives as well as their contemporary stages.

The first one is provided by the main character of Laurence Sterne's *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759–1767). In the first chapter the narrator, Tristram Shandy, not only provides us with details of his birth and even of his own conception, but he repeatedly turns to the readers in order to explain his thoughts and also his narrative and aesthetic strategies. One telling example of many:

“Writers of my stamp have one principle in common with painters.—Where an exact copying makes our pictures less striking, we choose the less evil; deeming it even more pardonable to trespass against truth, than beauty.—This is to be understood *cum grano salis*; but be it as it will,—as the parallel is made more for the sake of letting the apostrophe cool, than any thing else,—’tis not very material whether upon any other score the reader approves of it or not” (Sterne 1960: 77).

In cases like this not only does the narrator construct specific interaction with the reader, but he also invites the reader into the very structure of the narration.

At the beginning of another famous novel, *The Ingenious Gentleman Don Quixote of La Mancha* (1605 and 1615) by Miguel de Cervantes, the readers, in the preface, encounter a voice that can be associated with the author and

Let him return alone by his mad road;
Try, if he can; for thou shalt here remain,
Who hast escorted him through such dark regions.”

Think, Reader, if I was discomforted
At utterance of the accursed words;
For never to return here I believed (Alighieri: 26–27).

which explains to the readers the circumstances of the novel's creation. The voice, calling himself the father/stepfather of Don Quixote, explicitly assures the readers of the author's narrative and aesthetic strategy of the protagonist's creation and therefore of the fabrication of the narrated story:

“Sometimes when a father has an ugly, loutish son, the love he bears him so blindfolds his eyes that he does not see his defects, or, rather, takes them for gifts and charms of mind and body, and talks of them to his friends as wit and grace. I, however- for though I pass for the father, I am but the stepfather to “Don Quixote”- have no desire to go with the current of custom, or to implore thee, dearest reader, almost with tears in my eyes, as others do, to pardon or excuse the defects thou wilt perceive in this child of mine” (Cervantes 1952: xi).

Milan Kundera goes even further in his canonical book *The Unbearable Lightness of Being* (1984) where the narrator (authorial) describes the creation of his main two characters without addressing any particular addressee but definitely considering the readers his target audience and invites the audience to the bare bones of the narrated story.

“Tomas and Tereza are not born of a mother's womb; they are born of a stimulating phrase or two [...]. Tereza was born of the rumbling of a stomach”, whereas Tomas represents an embodiment of the German adage principle of “einmal is keinmal” (Kundera 1987: 39).

In this particular case the narrator shows the audience his power to create the fictional world and his strengths to shape and govern it illimitably. Nevertheless, it should be emphasized that in the course of the novel these at-the-beginning ruthlessly vivisectioned characters-constructs, thanks to strong authentication strategies employed, come across as completely realistic counterparts of possible human beings.

Similarly, Italo Calvino in *If on a Winter's Night a Traveller* (1979) uncovers the process of writing to the reader in the form of a fictive dialogue

that the author has with the reader, emphasizing several dimensions of the artificiality of the novel. Whereas in the initial part of the quotation the narrator (presumably a fictional counterpart of the author) refers to the act of reading (using a famous metaphor, employed by aesthetic illusionists, that of the readers fading away from the actual world whilst immersing themselves into the fictional), in the second part of the quotation the narrator thematizes the authorship of the novel:

“You are about to begin reading Italo Calvino’s new novel, *If on a winter’s night a traveler*. Relax. Concentrate. Dispel every other thought. Let the world around you fade. [...] So here you are now, ready to attack the first lines of the first page. You prepare to recognize the unmistakable tone of the author. No. You don’t recognize it at all. But now that you think about it, who ever said this author had an unmistakable tone? On the contrary, he is known as an author who changes greatly from one book to the next. And in these very changes you recognize him as himself. Here, however, he seems to have absolutely no connection with all the rest he has written, at least as far as you can recall. Are you disappointed?” (Calvino 1993: 1–9).

The special kind of self-referentiality which is present in various levels of Calvino’s novel is in accord with the strong post-modernist qualities that the novel displays – to the extent that various types of self-referentiality (narration, emplotment, theme) here become an omnipresent tool of the build of the novel. This self-referentiality is thematized to the point that it can be considered the main tool-theme of this specific work of post-modernist art.

At this juncture, let us move towards the last type of self-referentiality in fictional narratives: indirect self-reference represents a complex set of strategies which usually do not uncover, analyse or thematize the process of narration or the narrative in a specific direct meta-way. Instead, they somehow deviate from conventionally set forms of narration, behave as specific self-referential signs whose main function is to draw the readers’ attention to the build of the narration as if the build itself where at the very

heart of their interest (defamiliarization, aesthetic function). This effect can be understood as a result of various narrative techniques used at various levels of narratives and their theoretical grasp – of which some can be described as follows.

Ontological techniques are firmly bound to the fictional worlds presented – the authors play with the ontology of fictional worlds, their status and their reference and thus indirectly emphasize the artistic essence of the narrative text. They usually complicate the process of their conceptualization, disturb the reader's possible immersion into them, revealing their own artificiality. Let us now exemplify some of the possibilities of these techniques.

- Logically impossible fictional worlds include incompatible contradictions. Regarding this kind of a fictional world I am borrowing an example from Lubomír Doležel, who in this respect refers to the specific world of Bruno Schulz's *Sanatorium under the Sign of Hourglass* (1937) in which people die one day and appear alive again the next day.
- Multiplication of worlds, common for example in post-modernist literary production, usually works the way that narratives function as gates to other narratives. In other words, fictional worlds include gates to other worlds; Italo Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler* is a telling example of such a strategy.
- Multiplication of *fabula* or forking *fabula* brings out narratives in which the linear unfolding of the story bifurcates to reveal the mutually incompatible forks stemming from a similar vantage point, as can be seen, for example, in J. J. Borges's *The Garden of Forking Paths* (1941).
- Mixed ontology is a technique based on mixing purely fictional worlds with historical worlds (historical counterparts of the actual world) in the way that this mixture is thematized to the extent that it becomes the central semantic element. The main portion of text using this technique belongs to the cluster of counterfactual narratives, however, they also exist in other forms: Phillip K. Dick's *The Man in the High Castle* (1962), Robert Harris' *Fatherland* (1992),

Jorge Louis Borges' *Pierre Menard, Author of the Quixote* (1939), Milan Kundera's *Immortality* (1988), etc.

- Blurry semantics somehow destroys a unified semantics of fictional worlds and is usually based on some shifts in the semantic build of the world. A good example of this technique can be witnessed in Franz Kafka's *The Castle* (1926) in which the semantics follows the spiral pattern that K makes whilst wandering around the castle: they both seemingly move in circles, however, the circle is never completed – the initial and the final point of the circle are never identical, they are spiral because the world changes in the meantime.

Segmental techniques are essentially connected with particular segments of narratives. This view follows structuralist narratology and some of the categories of narrative that it has developed since the 1960s and these categories are not only connected with its classical differentiation between *fabula* and *sjuzet* and their sub-categories but also with the very definition of narrative and its constituents.

- Unreliable narrators, uncertain, pluralized narrators shake the convention to the extent that their primary functions, the construction function and the authentication function, are substantially weakened. This weakness can contribute to the final semantic inconsistency of the fictional world presented.
- Deviant, incomplete, uncertain characters essentially complicate the way that reader's conceptualization them, which is traditionally based on our assumption of a semantically and mentally unified source of narrative actions. Thus, deviant characters essentially contribute to the overall semantic inconsistency of the narrative.
- Spatial, temporal and casual digressions and fragmentations influence the very structure of the presented world and can lead to a complete disintegration of its unified design.

Artistic or aesthetic techniques in general use specific means in order to attract the reader's attention. They enhance the aesthetic/poetic fun-

ction to such an extent that it dominates the functional system of the work and therefore turns the artwork into a specific, aesthetic sign which attracts the reader's attention to the sign's own structure. Nevertheless, this presumption, according to some approaches, applicable to all literary artworks, can be enhanced beyond the level of a common convention and can serve as a self-referential tool. A telling example of such a technique is intertextuality.

Now let us try to think about the set of fictional narratives as of a system. If we employ semiotic and communicative views, according to which fictional narratives represent means of specific (aesthetic) communication, we can not only see a hierarchized structure but also a highly sufficient structure. Fictional narratives as a special type of narrative are firmly bound to their subject, authors and readers. Together with these subjects they constitute a dynamic and self-hierarchized system which serves as a base for the creation of new narratives. This system substantially contributes to educating new subjects, cultivating their humanity, and, last but not least, also founds a discipline (narrative theory) which enables an analysis and description of the system and places it among other disciplines and systems.

So, it seems that in this respect fictional narratives co-embodiment a dynamic, self-creating and self-developing system of an autopoietic essence. However, as much as I am convinced of the fact that the self-referential qualities of fictional literary narratives contribute to the autopoietic essence of the system of all narratives, the same qualities can be viewed as sources of specific by-product effects. And I believe that it is, in particular, the indirect (indexical) self-referential techniques that can be, thanks to their deviant essence, also viewed as auto-destructive, undermining the essential quality of fictional narratives – their narrativity. When any of the techniques are employed to a degree, fictional narratives can easily become unstable and fragmented – sometimes only slightly but sometimes to the extent that their narrativity collapses and the readers actually stop perceiving them as narratives and place them outside the general narrative system. If this is the case, then it seems that the (self-referential) narratives which have crossed the threshold of narrativity actually serve

as a contour demarcating the border of the general narrative system. And therefore, this destructive self-referentiality of fictional narratives can be viewed as an important tool for both demarcating and also mapping out the autopoietic activity of the whole narrative system.

prof. PhDr. Bohumil Fořt, Ph.D.

Ústav jazykovědy a baltistiky

Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně

Jaselská 18, 602 00 Brno

amadeus@mail.muni.cz

LITERATURE

ALIGHIERI, Dante

2018 *The Divine Comedy*; přel. H. W. Longfellow (Woodstock: Devoted Publishing)

CALVINO, Italo

1993 *If on a Winter's Night a Traveller*; přel. W. Weaver (London: David Campbell)

CERVANTES, Miguel de

1952 *The History of Don Quixote of La Mancha*; přel. J. Ormsby (Chicago – London – Toronto: William Benton)

DOLEŽEL, Lubomír

1998 *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* (Baltimore: Johns Hopkins University Press)

ECO, Umberto

1985 *The Name of the Rose*; přel. W. Weaver (London: Secker & Warburg)

GENETTE, Gerard

1983 *Narrative Discourse. An Essay in Method*; přel. J. E. Levin (Ithaca – New York: Cornell University Press)

KUNDERA, Milan

1987 *The Unbearable Lightness of Being*; přel. M. H. Heim (New York: Harper & Row)

NÖTH, Winfried

2007 “Narrative self-reference in a literary comic: M.-A. Mathieu’s L’Origine”; *Semiotica*, č. 165, s. 173–190

STERNE, Laurence

1960 *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (New York: Holt, Rinehart and Winston)

WALPOLE, Horace

1982 *The Castle of Otranto. A Gothic Story* (Oxford – New York: Oxford University Press)

VARIA

BOHEMICA
OLOMUCENSIA
1/2021
LITTERARIA

LITERATURA TEĎ, TADY A SPOLU?

LITERÁRNÍ KOMUNIKACE NA INTERNETU JAKO OTÁZKA

PAVEL JANOUŠEK

Byl jsem kdysi dávno – v roce 1988 – patrně prvním českým literárním vědcem, který aktivně pracoval s PC, a později jsem byl mezi prvními, kteří začali poznávat a systematicky využívat prostředí sítě a programově vytvářet prostor pro literaturu na webu. Dovolte mi proto pár myšlenek o vztahu literární tvorby a internetu tak, jak je dnes prezentován. Považuji jej totiž za problém, s nímž se myšlení o literatuře bude muset vyrovnat.

Není přitom pro mě těžké si představit čtenáře, který po přečtení předchozího odstavce nadskočí a začne protestovat, vypočítávat množství knižních publikací a článků, které již byly na dané téma ve světě i u nás vydány. Ano uznávám, jenže... Jenže pro stávající diskurz – alespoň jak jej ze svého laického odstupu vnímám – je příznačné, že nemá charakter analytický, nýbrž programní: názory většiny účastníků nevyrostají z rozboru reálného stavu vztahu mezi literaturou a daným médiem v daný okamžik, ale vyjadřují spíše ideální představu o tom, jaký by tento vztah měl být. Důsledkem je idealizace problému opírající se o (pseudo)jistotu, že „co internet činí, dobře činí“. Literatura psaná a recipovaná na síti je v něm automaticky vnímána jako vyšší forma literární komunikace, která umožňuje to, co je literárním dílům tištěným na papíře nedostupné.

Výsledkem toho je digitální mytologie, chcete-li: paradigma, které všechny vlastnosti digitální komunikace více či méně záměrně interpretuje jako pozitivum. Kupříkladu v doktorské práci Petry Hartmanové, která je zatím nejzajímavějším textem na toto téma u nás napsaným,⁽¹⁾ můžeme

1 Hartmanová, Pavla: *Digitální literatura sociálních médií*, doktorská práce FF UP Olomouc, 2020, s. 22.

číst formulaci: „Digitální prostředí je živnou půdou pro vznik platformem disponujících potenciálem, který lze s možnostmi tištěných médií jen těžko srovnávat. Nevytváří podmínky pro tvorbu, resp. četbu, dlouhých a komplikovaných textů“ (s. 22). Jinak řečeno: obecně celkem zřejmá neschopnost adresátů na obrazovkách číst a vnímat delší a myšlenkově komplikovanější texty, je touto formulací rétoricky i hodnotově přetavena v „potenciál“, vyvyšující digitální prostředí nad média tištěná. Stranou je přitom ponechán fakt, že „delší a komplikované“ texty k hodnotné literatuře v tradičním slova smyslu bytostně patří, včetně otázky, co vlastně je na internetu už vnímáno jako „delší a komplikovanější“.

Citovaná formulace tak naznačuje i další výrazný rys této mytologie, totiž argumentační tezi, že digitální tvorba nesmí být v žádném případě hodnotově poměřována tvorbou tištěnou, protože nositelem toho kladného není výsledné dílo, nýbrž sám proces jeho vzniku. Důležitější než výpověď, tedy jedinečnost autorova sdělení, je podle věřících digiliterátů to, nakolik se na jejím vzniku aktivně podílejí jeho adresáti: na nejnižším stupni tím, že autorovi při tvorbě radí, a na prostředním tím, že se na textu aktivně podílejí osobně, čili jeho podobu zčásti sami spoluutvářejí. Ideální stupeň nejvyšší, okamžik nanebevzetí, pak vzniká tehdy, když dílo nemá jediného autora, protože je výsledkem kolektivní spolupráce široké spolupracující komunity.

Jako příležitostný teatrolog si přitom uvědomuji, že tato teze nevyplývá přímo z charakteru digitálního media, ale je spíše výrazem obecnějšího hodnotového paradigmatu, které sdílí moderní a hlavně postmoderní umění i mimo síť. Tedy toho, co se v myšlení o divadle nazývá aktivizace diváka a co například v krajní podobě vytváří tzv. imerzivní divadlo, v němž se diváci mohou, stejně jako uživatelé internetu na webech, volně pohybovat inscenačním prostorem a rozhodovat o tom, co, kdy a zda zhlédnou a jak si každý z nich sám za sebe spatřené a slyšené významově poskládá v celek. A stejný pozitivní příznak získává stírání rozdílu mezi tvůrcem a adresátem i v preferovaných podobách umění výtvarného, nejběžněji označovaných slovem happening. Základem tohoto obecnějšího trendu je přesvědčení, že být tady a teď spolu a ve vzájemné interakci něco vytvářet,

je větší hodnota než dílo, které sebegeniálnější tvůrce hotové naservíruje pasivním konzumentům.

Nahlédnuto z této perspektivy, rozdíl mezi „papírovou“ a „digitální“ literaturou utváří fakt, že umělecký druh, jehož „papírová“ technologie akt vzniku díla od aktu jeho recepce tradičně odděluje, se díky síťové komunikaci může, přinejmenším teoreticky, přiblížit k oněm druhým uměním, která mají ze své podstaty větší schopnost spoluutvářet uměleckou událost „teď a tady“ – i když to v praxi digitální literatury znamená spíše „nedlouho po sobě a na stejném fóru či serveru“.

Skutečnost, že touto metodou ještě nevzniklo literární dílo, které by natrvalo, či alespoň na delší dobu vstoupilo do paměti české či světové veřejnosti, přitom hlasatele tohoto paradigmatu neznervózňuje. Oni sice vědí, že většina na serverech zveřejňovaných textů svou uměleckou hodnotou neoslňuje, obrnili se však vůči tomuto poznání již výše zmíněným tvrzením, že poměrování digitální literatury vývojově zaostalejší produkcí knižní a časopiseckou je nevhodné a nekorektní. A dokonce jdou ještě dál: odmítají i vzájemné poměrování digitálních textů. Řečeno s Hartmanovou: „Pokud chceme hodnotit kvalitu digitální fikce vznikající na amatérských literárních fórech, můžeme tak učinit pouze v rámci jedné komunity. Nelze ji totiž srovnávat napříč jednotlivými fóry, jelikož ta jsou více než ostatní typy sociálních médií definována právě jejími členy – jejich hodnotami, postoji – a svým tematickým zaměřením“ (ibid.: 74). Neboli: v digitálním umění neexistují obecnější kritéria. Nadčasová a nadprostorová kvalita děl nehraje žádnou roli. Dobré je totiž pouze to, co hned a teď získá zájem nějaké, třeba i omezené skupiny adresátů. Nemá proto ani smysl psát cokoli, co by překračovalo momentální přání a vkus průměrných, statisticky významných konzumentů tohoto typu „umění“.

(V souvislosti s tím nezbývá než si položit otázku, zda kvalitní literaturu, tak jak doposud v lidské civilizaci „fungovala“, neutvářela spíše schopnost tento momentální vkus přesáhnout a formulovat něco nadčasovějšího, co míří k myšlenkovým podstatám a výpovědním formám, které nemusí vždy okamžitě oslovovat kýženou masu adresátů.)

Popsaná programová parcelace tvůrců a jejich adresátů do od sebe oddělených komunit se přitom v digitální mytologii stává vlastním a hlavním

cílem literární komunikace: snem je dobře a dlouho fungující sdružení vzájemně komunikujících autorů sdílejících – jedno jakou, avšak společnou – tematiku a poetiku. I literární klišé a stereotypy, jsou-li sdíleny dostatečným (jakým?) počtem lidí, se stávají kvalitou.

Součástí takového způsobu uvažování se stává přitom i předpoklad, že lidé, kteří spolu na internetu komunikují, jsou veskrze kladnými hrdiny a činí tak tudíž z vrozené vnitřní potřeby s těmi druhými – a vlastně se všemi – pozitivně být, spolupracovat, kooperovat, vyměňovat si názory. Prostřednictvím kolektivního hledání kladných průsečíků mezi původně protikladnými názory se podílet na pozitivním vyznění komunikace a proměně světa k lepšímu.

Proti tomu ovšem stojí skutečnost, o které se lze přesvědčit třeba jen zběžným nahlédnutím do jakéhokoli internetového diskuzního fóra pod kterýmkoli článkem na libovolné téma, tedy fakt, že nad kladnými a pozitivně naladěnými digihrdiny v praxi zpravidla převažují ti, kteří svými komentáři jen exhibují, případně mají potřebu vyjadřovat se k přečtenému či viděnému výrazně negativně. Ponecháme-li stranou placené trolly, kteří toto dělají profesionálně, existuje docela značný počet trollích amatérů, pro něž je to zábava a projev jejich vlastní literární seberealizace, kterou lze dokonce klasifikovat jako akt utváření vlastních fikčních světů. K dispozici přitom dnes už jsou docela zajímavé studie o tom, jaký sociologický a psychologický typ lidí má potřebu se takto textově angažovat. Proto také dnes přibývá serverů, které si rozhodly zachovat svou kvalitu tím, že tyto čtenářské reakce pod články zruší.

Připouštím, že v rámci literárních fór by toto mohlo být jinak, protože v zásadě sdružují alternativní jednotlivce obdobné orientace, kteří se nadto zabývají něčím, co běžnou populaci dnes nezajímá a co ji tedy nepolarizuje. Nicméně by přesto bylo podnětné sociologicky a literárně analyzovat, jakými jedinci jsou jednotlivá literární fóra navštěvována a jak se tyto diferencují, jaké hodnoty reálně preferují.

A bylo by také užitečné vzít do úvahy literární kompetenci účastníků jednotlivých fór. Tedy něco, od čeho se v úvahách o digitální literatuře obvykle abstrahuje, protože názory všech účastníků takto pojaté komunikace jsou stavěny na stejnou kvalifikační úroveň – a z hlediska digitální mytologie

je neprosto neférové se jejich kompetentností zabývat. Předpokládá se, že všichni, kteří se k danému fóru přihlásí, jsou na jisté literární úrovni. Proto neodolám, abych zde nepřipomenul svůj experiment z počátku serveru Písmák, kdy jsem na něj pod pseudonymem umístil text nadepsaný „Pozdě k ránu“ – a v komentářích jeho nadšených čtenářů se mi dostalo celé řady pochval a konkrétních rad i výhrad. Nenašel se však nikdo, kdo by mi vyčetl, že jsem plagiátor, protože toto už přece někdo napsal a vydal.

Snaha adresáty idealizovat způsobuje, že se digitálně-literární mytologie také důsledně vyhýbá mnoha slovům, která jsou dnes v uvažování o nových médiích již dosti běžná, neboť pojmenovávají jejich možné negativní působení na naši schopnost individuální a sociální komunikace. V práci Pavly Hartmanové tak kupříkladu chybí substantivum „bublina“, ve spojení s adjektivy „sociální či umělecká“ vyjadřující rozpad společnosti na jednotlivé vzájemně nekomunikující množiny, které si za pomoci imaginárních bariér pěstují svou vlastní paměť a hodnotovou hierarchii, aniž by byly nuceny se konfrontovat se zbytkem světa. Mytologie digitální literatury totiž toto nebere jako mínus. Avšak, co jiného než literární bubliny jsou výše zmíněná „fóra“, jež mají být „definována“ jen a výhradně „jejími členy – jejich hodnotami, postoji – a svým tematickým zaměřením“...

ZÁVĚR?

Především si myslím, že před literární vědou do budoucna stojí úkol prozkoumat, jak prudký nástup digitálních médií a s ním spojená samozřejmost pobytu na nich proměňuje recepci psaných textů a schopnost jim porozumět, ale také tvorbu nových literárních forem. Jakkoli totiž potřeba psát a psané číst nezanikne, důsledkem nástupu digitálních technologií zjevně je nástup nových recepčních módů, které mimo jiné také mění – přesněji: snižují – pozici fenoménu zvaného literatura. Nové pokolení potenciálních spisovatelů a čtenářů, přináležející k tomu, co zahraniční literaturou nazývá net generation, totiž už umí přirozenou lidskou potřebu krásných slov a příběhů ukájet mnoha jinými způsoby.

Je tedy otázkou, zda literatura pro tuto net generation vůbec je či bude natolik významnou záležitostí, aby jí na síti věnovala větší prostor než malý a nevýznamný. Je to náznakem toho, že počet literárních serverů a dalších literárních aktivit na síti nemusí do budoucna stoupat, ale naopak klesat, a to až k bezvýznamnosti. Výmluvný je rovněž statisticky doložitelný pokles počtu lidí píšících blogy – a také blogových portálů.

Zdá se totiž, že počítačční boom literární sebereprezentace na webu byl spíše projevem určité kulturní setrvačnosti: výrazem objevu, že webové stránky jsou snadno založitelné a přitom mohou do jisté míry suplovat tištěný text – než se ukázalo, že většina z nich si vůbec nemusí najít adresáta. Jsem proto přesvědčen, že do budoucna klíčovou otázkou pro literární vědu nebude, nakolik se naplnily optimistické vize internetu jako média otevírajícího nový prostor pro nový rozměr kolektivní literární kreativity, nýbrž naopak nakolik probíhající zásadní proměna komunikační situace transformuje také samotnou literární tvorbu tradičního stříhu a geneze – ať zveřejňovanou digitálně, nebo „jen“ tiskem.

Už dnes se totiž můžeme například na různých zpravodajských serverech dočíst, že vědci z toho či onoho národa zjistili, že příslušníci net generation mají stále větší problém přečíst a pochopit delší a myšlenkově složitější text, možná i proto, že jsou neustálým pobytem na síti vychováni k tomu, aby po několika zběžných informačních větách rychle překlíknují jinam. A v úvahu bude patrně nutné vzít i skutečnost, že tištěná literatura, zejména ta knižní, si sice mezi čtenáři své výsadní postavení uhájila, nicméně příslušníci nastupující net generation umí žít ve fikčních světech i způsoby méně namáhavými, než je psaní a čtení literárních textů. Takže pokud je vůbec píšící a čtou, tak i na ně aplikují dnes už všeobecně sdílenou představu, že umění není úkolem, ke kterému se musíme každý individuálně dostat a vyrovnat se s ním, nýbrž že je součástí zábavního průmyslu.

MÝTEM PŘEKRYTÝ STŘET HODNOT A OČEKÁVÁNÍ

PŘÍSPĚVEK K VÝZKUMU DIGITÁLNÍ LITERATURY SOCIÁLNÍCH MÉDIÍ

PAVLA HARTMANOVÁ

... pokud budou žít literárně nadaní jednotlivci bez vysokých uměleckých ambicí, potud budou existovat i příklady pololidové literatury (Beneš 1970, s. 10)

Pavel Janoušek, autor článku „Literatura teď, tady a spolu?“, se zamýšlí nad vztahem literární tvorby a internetu. Poukazuje jak na základní rysy digitální literatury a literární komunikace na internetu, tak na problémy, které v jejich výzkumu „ze svého laického odstupu“ spatřuje. Navzdory tomu neváhá zmíněné rysy interpretovat a vyvozovat z nich svůj názor na diskurz soudobého výzkumu, který označuje za digitální mytologii. Tento svůj úsudek opírá o tvrzení, že výzkum digitální literatury staví předmět svého zájmu nad literaturu tištěnou, vyvyšuje se nad ní, prezentuje ji jako vývojově zaostalejší a její čtenáře idealizuje.

Z perspektivy jedince, který je s příslušným diskurzem obeznámen, lze ovšem v Janouškově textu identifikovat mnohé nepřesnosti, někdy i dezinterpretace. K digitálním textům totiž přistupuje způsobem, jako by jejich svět fungoval analogicky ke světu literatury tištěné a byl stejným způsobem strukturován. Klade tak na něj obdobné nároky, které však oproti tištěné literatuře (přirozeně) nesplňuje, a nechápe, proč to nikoho z digiliterátů „neznepokojuje“.

Takový postoj k digitální literatuře (resp. výzkumu) je docela rozšířený a Janoušek sám v diskutovaném textu ukazuje, proč tomu tak je. Spíše

než nedostatky samotného výzkumu a analyzovaných textů v něm totiž prezentuje limity takového prizmatu, jež neumožňuje přiblížit se k aktérům tohoto literárního systému, ale ani k realitě, ve které je tato literatura produkována a recipována. Nepřímo tak poukazuje na nutnost tento postoj změnit, nastolit nová paradigmata a metody výzkumu.

Rozumím-li jeho formulaci správně, shodneme se na tom, že by v rámci nového přístupu měly být sledovány proměny digitální literatury a její vývoj a že jejich reflexe by měla vycházet z „rozboru reálného stavu vztahu mezi literaturou a daným médiem“. V opačném případě totiž hrozí, že tento výzkum zůstane stát na místě, zrecykluje známé příklady a vzdálí se od reality. Podle mě však cesta k hlubšímu poznání a pochopení této tvorby nevede přes pouhé srovnávání kvalit tištěné a digitální literatury, ale spíše přes výzkum digitální literatury samotné a kontextu, ve kterém vzniká. Jinak každá naše snaha o analýzu této tvorby začne a skončí u pouhého seznamu faktů, v čem je tištěná nebo digitální literatura lepší či horší, nebo pouhým soupisem reprezentativních děl bez jakékoliv komparace, přesahu, snahy nacházet souvislosti, pojmenovávat změny a sledovat její vývoj.

Právě z tohoto důvodu jsem se ve své disertační práci snažila navrhnout přístup a metodu výzkumu, která by dokázala uchopit tuto tvorbu v její celistvosti a vyrovnat se jak se specifiky tohoto prostředí (síťové uspořádání, snadný uživatelský přístup, sdílení, bezprostřední komunikace, akcentace procesu psaní, absence odborných redaktorů, kritiků, dosah a kvalita samotných textů), tak s rozmanitými literárními formami digitální literatury.⁽¹⁾ Současně jsem nechtěla klást bariéru mezi literaturu tištěnou a digitální, protože neexistuje. Tyto texty vznikají vedle sebe – ve stejné době, kulturním společenství – a navzájem na sebe reagují.

1 Problematika týkající se digitální literatury se dá uchopit mnoha způsoby, a to i s přesahem do dalších humanitních oborů. Protože jsem se v disertační práci nezabývala dopady sociálních médií na individuální a sociální komunikaci, neobjevuje se v ní ani substantivum *bublina*, jež v ní Janoušek postrádá. Pouhé její definování a navržení metody výzkumu vedoucí k verifikaci tvrzení, že autoři a čtenáři digitální literatury fungují v sociální či umělecké bublině, považuji za problematiku natolik komplexní, že by si zasloužila samostatné zpracování.

TEORIE A PRAXE

Nevím, z čeho pramení tvrzení, že teoretici zabývající se digitální literaturou vyvyšují internetovou literaturu nad literaturu tištěnou,⁽²⁾ a nezaznamenala jsem, že by v souvislosti s ní hovořili o vyšší formě literární komunikace. Zkoumají digitální textualitu a komunikaci na pozadí dosavadních znalostí o literatuře tištěné a výzkumu nových médií a poukazují na to, co se s textem v tomto prostředí ne/děje a jakým způsobem se zde ne/proměňují role autora, samotného díla a čtenáře. Většina prací, s nimiž jsem se v daném kontextu setkala, usiluje o deskripci předmětu svého zájmu na bázi relevantní argumentace.

Dojem určité výlučnosti může evokovat snad jen výzkum experimentální literatury vznikající v digitálním prostředí. To je však do určité míry symptomatické i pro výzkum její tištěné obdoby. Musíme si být vědomi toho, že jak v tištěné, tak i v digitální literární produkci tato tvorba tvoří jen malé procento z celkové sumy produkováných textů. Většinu literární produkce v obou světech tvoří literatura konzumní a populární, určená pro většinového čtenáře.

V prostředí internetu se taková literatura objevuje především v sociálních médiích a je tvořena spisovateli-amatéry, kteří nemají spisovatelské ambice či dostatečnou erudici, aby jejich texty mohly mít „nadčasovou a nadprostorovou kvalitu“. Jejich texty nejsou příliš složité a jejich poetika je jasně čitelná. Píší obvykle v rámci čtenářských či autorských komunit, které je motivují v psaní pokračovat, nebo se jejich členové na genezi textu přímo podílejí. Je obvyklé, že texty rezonují uvnitř jedné komunity (může mít deset, ale i tisíce členů) a nepřekročí ji dál.

Naratologové⁽³⁾ si všímají určitých podobností s orálním vyprávěním, kdy autoři digitální literatury mnohdy přizpůsobují vyprávění svým

2 Již první významné teoretické texty, které se pro rozvoj této disciplíny staly konstituujícími, od sebe neoddělují text tištěný a elektronický a pracují s nadřazenými termíny jako technotext (Hayles 2002) či kybertext (Aarseth 1997). Všimají si vztahu mezi nosičem a textem na obecné rovině a poukazují na to, že typické vlastnosti digitální literatury se dají najít už v barokní literatuře anebo později především v literatuře moderní (např. James Joyce) či postmoderní.

3 Např. Marie-Laure Ryanová (2006), Ruth Pageová (2012), Anna de Finová (2016).

posluchačům a reagují na jejich podněty (či je k nim přímo vybízejí). Aby tato komunikace mohla nastat a případně vedla i k vytvoření důvěrného vztahu mezi autorem a čtenáři, píšou na pokračování, po kratších textových úsecích a delší dobu. K tomuto způsobu publikování vybízí nejen samotné sociální platformy (např. tweet je limitován 280 znaky), ale i médium samotné – na obrazovkách a monitorech se lépe recipují texty kratší.

Tato tvorba explicitně (fanfikce) či implicitně odkazuje na literární vzory, kterým se snaží autoři digitální literatury přiblížit, učít se od nich pravidlům žánru, způsobu vyprávění či veršování. To však neznamená, že by na internetu nevznikala i díla originální.⁽⁴⁾ Ale i jejich ocenění a viditelnost jsou v síťovém prostředí velkou měrou závislá na komunitě, která se kolem textu vytvořila (nebo do které text vstupuje), na jejích literárních měřítkách a aktivitě (komentáře, sdílení, participace na vzniku textu). Uživatelské aktivity (ze stran čtenáře i autora) tento prostor strukturují a dávají dílům vyniknout. Bez sociální dynamiky by tento literární svět byl jen šedou masou tisíců textů, kterou bychom nebyli schopni obsáhnout, natož se v ní nějak zorientovat. Navíc bychom o ní nemohli uvažovat ani jako o digitální literatuře.⁽⁵⁾ V tomto prostředí neexistují etablovaná nakladatelství s konkrétní profilací ani literární kritika a časopisy, které by se této tvorbě věnovaly a pro čtenáře je „třídily“. Tyto mechanismy generují oficiální literaturu, kterou však internetoví autoři netvoří a její čtenáři neočekávají. Proč by k ní tak měli přistupovat literární vědci?

Digitální literaturu můžeme třídít podle několika kritérií, která dále analyzujeme. Jedná se především o typ platformy, komunikace, komunity, textu

4 Jejich autory jsou jak talentovaní amatérští spisovatelé, tak i etablovaní autoři literatury tištěné. Ti však v tomto prostředí netvoří často a využívají ho spíše jako nástroj svého knižního marketingu. Původní digitální tvorba je v jejich kariéře vnímána jako pouhý experiment.

5 Na českém internetu jsou tisíce literárních textů, ale jen některé lze označit za digitální literaturu. Je totiž nezbytné, aby splňovaly určité rysy. Pokud digitální prostředí slouží autorovi pouze jako publikační platforma a aktem uveřejnění jeho aktivity končí a zároveň ani text neobsahuje prvky, které by čtenáři „komplikovaly“ recepci, nejedná se o digitální literaturu. Tou se stává v případě, že autor pracuje s potenciálem digitálního média na rovině kompoziční či sémantické. Ten Simanowski (2011: 31) spatřuje ve využití: prvků interaktivity, intermediality či performance. Texty se tak stávají na digitálním prostředí zcela nebo částečně závislé a nelze je z něj vyjmout, aniž by nedošlo ke ztrátě nějaké estetické či sémiotické funkce. V případě digitální literatury sociálních médií jejím vyjmutím přijdeme o informatýkající se sociální dynamiky a sociální estetiky.

a způsobu jeho vzniku. U virtuální (tvůrčí) komunity sledujeme kompaktnost, jež je ovlivňována její velikostí, typem komunikace, cílem, ale i samotnou platformou, protože její usability má vliv i na samotnou sociabilitu (Preece 2006). Jiná komunikace a texty se očekávají od amatérských literárních fór, blogů, instagramových účtů či wiki projektů. Rozdíly jsou tak veliké, že srovnávání textů z rozdílných platforem nám nic neřekne ani o textech samotných, ani o literární síti, v níž vznikly. Podrobně se virtuálním komunitám, internetové komunikaci a rolím ve vztahu k textu (nejsou vždy jen kladné) věnuji v několika kapitolách své disertační práce. V nich je explicitně vysvětleno, proč a v čem se liší komunikace uvnitř virtuálních komunit od diskusí pod novinovými články celostátních internetových deníků. I zde se mohou objevit negativní komentáře a jedinci, kteří s komunitou nesouhlasí. Výskyt vulgárních a nesnášenlivých komentářů je však minimální. Důvodem jsou jednak technická opatření, ale především to, že se zde scházejí lidé s podobnými zájmy a hledají si skupinu, která jim bude co nejvíce konvenovat.

Co se týče způsobu vzniku textu, v zásadě rozlišujeme texty vzniklé kooperací nebo kolaborací. Během kooperace uživatelé text ovlivňují svými komentáři jen nepřímo, tudíž výsledný text má pouze jednoho autora. Naopak při kolaboraci má výsledné dílo autorů více. Takových příkladů v digitálním prostředí najdeme mnohem méně, protože je těžké zajistit, aby se autoři po tvůrčí stránce respektovali a udrželi tak text kompaktní. Nejedná se o „okamžik nanebevzetí“, ale o objektivně náročný způsob psaní.

Pro literární artefakt v digitálním prostředí je příznačné, že jeho literární kvality jsou teoretiky (i čtenáři) posuzovány až sekundárně. Do popředí se dostává hodnocení způsobu využití digitálních technologií ve vztahu k textu a zapojení čtenáře do procesu vzniku literárního díla. Proto je v prostředí sociálních médií akcentována hravost, prožitek a participace. Pro čtenáře se stává důležitější proces tvořivosti než jeho výsledek.

Aktivizace čtenáře digitální literatury se svou podstatou k happeningům a imerzivnímu divadlu blíží u té tvorby, která je vytvořena jako událost. Ta je do určité míry neopakovatelná, protože každé její čtení je jedinečné (Franta 2018: 134). Nejčastěji se jedná o díla vystavená na interaktivě programové. Autoři digitální literatury sociálních médií však pracují s interaktivitou síťo-

vou, kde se spíše než o událost jedná o proces, a proto má čtenářská participace ve vztahu k textu odlišný status. Aktivizace čtenáře zde není primární umělecký záměr (pokud nehovoříme o kolektivních projektech), ale jedná se o přizpůsobení tvůrčího postupu samotnému médiu a čtenářskému očekávání. Komunikace mezi uživateli generuje sociální či kooperativní estetiku (Simanowski 2002, 2004), jakýsi příběh za příběhem (Page 2012) odvíjející se v sekundární osnově (Klaiber 2014). Ta však není součástí uměleckého textu, má jiný ontologický status a patří do virtuálního života uživatelů. Na rozdíl od happeningu či imerzivního divadla lze text číst i po jeho dokončení (nebo ho i komentovat). Po dokončení díla je ukončena i participace a uživatelé se věnují jinému právě tvořenému dílu.

Z výše zmíněných důvodů při interpretaci digitální literatury sociálních médií neanalyzujeme jen text samotný, ale současně i kontext (platformu, komunikaci, komunitu), ve kterém vznikl. Jen tímto způsobem odhalíme, jaké texty „bojovaly“ o stejné čtenáře a můžeme zhodnotit, v čem se od sebe lišily a proč byly třeba déle čteny a měly větší ohlas. Tímto způsobem jsme schopni rekonstruovat literární síť, popsat ji a sledovat, zda a jak se proměňuje.

ZÁVĚR

Stejně jako Karel Piorecký (2016: 251–252) tuto tvorbu vnímám jako součást literárního systému, přičemž se ocitá na jeho periférii. I když toto prostředí pravděpodobně nebude generovat „hodnotnou literaturu“, je to velmi zajímavý svět, do kterého se promítá čtenářská a autorská zkušenost s literaturou tištěnou.

Pokud se nad tím zamyslíme, lze z této tvorby vyčíst podobné informace, které získávali folkloristé a literární vědci ze studia tzv. pololidové, pololiterární a inzitivní tvorby. Je až s podivem, v kolika bodech se definice této tvorby a jejích autorů překrývají s definicemi digitální literatury sociálních médií. Dokonce při jejím výzkumu narážíme na podobné metodologické problémy, se kterými se folkloristé při svém výzkumu také museli potýkat – sběr rozptýleného materiálu, kvalita textu a ne/originalita, komunitní či regionální dosah, vliv mezilidských vztahů a vazeb na genezi textu a jeho přijetí.

Je jasné, že nelze tyto termíny bezvýhradně aplikovat na výzkum digitální literatury – jejich významy jsou vázány na literaturu vznikající ve zcela jiných historických a společenských podmínkách, ve kterých měla literatura jiný status a dosah než dnes. Zmiňuji je však proto, abychom si připomněli, že literární tvorbu lze diferencovat na základě jejich uměleckých kvalit a neexistuje (a nikdy neexistovala) jen literatura oficiální, již lze veškerou literární produkci poměřovat. Pololiterární tvorba kvůli knižnímu trhu a rozšíření vzdělanosti nezanikla, jen se transformovala a přesunula do prostředí internetu.

Pokud toto budeme respektovat, budeme schopni o této tvorbě konstruktivně diskutovat a hledat adekvátní otázky a metody, díky nimž si na ně budeme moci odpovědět. Do určité míry nám digitální literatura sociálních médií reprezentuje soudobou literární tvořivost, ve které nevznikají nadčasová díla překračující estetické normy. Můžeme zde zkoumat stejně jako u pololiterární tvorby, pro koho je tato literatura psána, z čeho vychází, co je pro ni typické. Je to bohatý zdroj informací o soudobém vkusu, oblíbených látkách a intertextovosti.

Svět digitální literatury sociálních médií je pestrý, nestabilní a neustále se vyvíjí. Jeho struktura, hodnoty a estetická kritéria jsou jiná, než jaká akcentujeme u literatury oficiální. Tato fakta však nepovažuji za důvod, ani její výzkum dehonestovat, ale spíše za impuls hledat nové cesty výzkumu a nacházet co nejpřesnější formulace pro popis toho, co před sebou vidíme. Respektování reality není projevem vyvyšování se, ale kritické práce s textem a matérií vycházející nejen ze samotného pozorování, ale i z dosavadního výzkumu literární vědy, teorie komunikace, nových médií a sociologie. Kladení otázek, navrhování tezí a prezentování nových poznatků považuji za náplň vědecké činnosti, a ne za mytologii.

LITERATURA

AARSETH, Espen J.

1997 *Cybertext: perspectives on ergodic literature* (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press)

BENEŠ, Bohuslav

1970 *Světská kramářská píseň: příspěvek k poetice pololidové poezie* (Brno: Universita J. E. Purkyně)

DE FINA, Anna

2016 „Storytelling and audience reactions in social media“; *Language in Society* 45, č. 4, s. 473–498, [on-line] <https://doi.org/10.1017/S0047404516000051> [Přístup 15. 6. 2021]

FRANTA, Tomáš

2018 „Software je poselství: několik poznámek k aspektům digitální literatury“; *Bohemica Olomucensia* 10, č. 2, s. 119–143

HARTMANOVÁ, Pavla

2020 *Digitální literatura sociálních médií*; nepublikovaná disertační práce (Olomouc: Univerzita Palackého)

HAYLES, Katherine

2002 *Writing machines* (Cambridge, Mass.: MIT Press)

KLAIBER, Isabell

2014 „Reading together: the double plot of collaborative digital fiction“; in Bell, Alice – Ensslin, Astrid – Rustad, Hans (eds.), *Analyzing digital fiction* (New York: Routledge), s. 124–140

PAGE, Ruth

2012 *Stories and social media: identities and interaction* (New York: Routledge)

PIORECKÝ, Karel

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

PREECE, Jenny

2006 *Online communities: designing usability, supporting sociability* (Chichester: John Wiley & Sons)

RYAN, Marie-Laure

2006 *Avatars of story* (Minneapolis: University of Minnesota Press)

SIMANOWSKI, Roberto

2002 *Interfictions: vom Schreiben im Netz* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

2004 „Tod des Autors? Tod des Lesers! / / Death of the Author? Death of the Reader!“; in Block, Friedrich W. – Heibach, Christiane – Wenz, Karin (eds.), *poes1s: Ästhetik digitaler Poesie / The Aesthetics of Digital Poetry* (Berlin: Hatje Cantz), s. 79–91

2011 *Digital art and meaning: reading kinetic poetry, text machines, mapping art, and interactive installations* (Minneapolis: University of Minnesota Press)

SVĚTLA A STÍNY HUSITSTVÍ ZNOVU

ČORNEJ, Petr, *Světla a stíny husitství* (Události – osobnosti – texty – tradice). Výbor z úvah a studií. Praha: Univerzita Karlova – Nakladatelství Karolinum, 2020.

DAVID PAPAJÍK

Nakladatelství Karolinum vydalo v roce 2020 soubor textů předního českého historika Petra Čorneje. Čtenář orientující se v historické spisebě musí zpozornět. Že by vyšla nová kniha s podobným názvem, jak znělo dřívější dílo Petra Čorneje? Ne, nejedná se o nové dílo. Knihu se zcela totožným názvem vydalo v roce 2011 Nakladatelství Lidové noviny. V případě námi sledované knihy se jedná o druhé, drobně doplněné vydání.

Petr Čornej oslovil Nakladatelství Lidové noviny s nápadem znovu vydat práci *Světla a stíny husitství*, nakladatelství se po určitém váhání rozhodlo jeho návrh nepodpořit. Či spíše jeho realizaci podmínilo skutečností, aby Petr Čornej do sborníku zařadil několik dalších studií, které nebyly součástí vydání v roce 2011. Tento návrh Petr Čornej odmítl (zmíněné informace se dozvídáme z dovětky k druhému vydání knihy). Nakonec do hry vstoupilo Nakladatelství Karolinum, které se rozhodlo vydat soubor textů v původní podobě, jak požadoval autor.

Počet studií tak v novém vydání zůstal stejný jako ve vydání z roku 2011. Autor v doslovu nového vydání zdůrazňuje, že do některých studií mírně zasáhl a upravil je, většinou se však jednalo pouze o doplnění novější literatury.

Soubor Čornejových textů je rozvržen do pěti základních celků (o zrození husitského mýtu, o husitské revoluci, o kultuře a jazyku husitské epochy, o cestě od husitské revoluce ke stavovskému státu a o druhém životě husitství). V souboru textů nacházíme dvacet čtyři Čornejových studií, které

sepsal a publikoval po roce 1989. V mnoha případech se jedná o to nejlepší, co autor v časopisecké podobě sepsal.

Položme si otázku ohledně významu opětovného vydání zmíněných textů. Nepochybně klíčové bylo jejich původní publikování v různých časopisech. To jsou texty, s nimiž běžně pracují odborníci na husitskou a pohusitskou dobu. Jedná se o texty, které formovaly či alespoň měly ambici formovat další bádání o českých dějinách pozdního středověku. Jejich souborné vydání v roce 2011 mělo význam v tom, že byly shromážděny na jednom místě, i když fakticky byly již dávno v odborné obci známy, tudíž se jednalo o vydání spíše pro širší čtenářskou obec. Že by se tímto souborným vydáním stimulovalo další bádání, asi tvrdit úplně nelze.

V knize z roku 2020 je uvedeno, že se jedná o doplněné vydání. Položme si otázku, nakolik se souborné vydání Čornejových textů z roku 2020 liší od vydání z roku 2011. Srovnal jsem závěrečné pasáže všech zařazených studií v knize z roku 2020 se závěrečnými pasážemi vydání z roku 2011. Nenašel jsem jedinou změnu, vše úplně doslovně souhlasí (není změněna jediná věta). Každá kapitola knihy (původně samostatná studie) má vlastní číslování poznámek pod čarou. Srovnal jsem u všech kapitol vydání knihy z roku 2020 počet poznámek pod čarou s počtem poznámek u všech kapitol vydání z roku 2011, jejich počet je totožný. Pravdou je, že v některých případech došlo, ale spíše jen v omezené míře, k doplnění novější literatury do poznámkového aparátu (např. na s. 316 poznámka číslo 38, na s. 350–351 poznámka číslo 2, na s. 401 poznámka číslo 15, na s. 407–408 poznámka číslo 34, na s. 412 poznámka č. 5, na s. 417 poznámka č. 17, na s. 422 poznámka číslo 33, na s. 445 poznámka číslo 3 atd.). Na druhou stranu historické bádání od roku 2011 urazilo za téměř deset let poměrně dlouhou cestu a přineslo velké množství titulů prací, které nejsou v knize reflektovány. Abych nezůstal jen v obecné rovině, např. v kapitole nazvané „Pád Jana Želivského“ (s. 145–199) by bylo třeba připomenout novější bádání nad osobou, která se aktivně zasloužila o Želivského pád, Haška z Valdštejna (Papajík, David, „K osobnosti a charakteru Haška z Valdštejna“, *Východočeské listy historické*, 40, 2018, s. 39–59), v kapitole Volba Jiřího z Poděbrad českým králem (s. 397–410) práci, která upozornila na

některé stíny na obraze tesaném českou historiografií o osobnosti krále Jiřího z Poděbrad (Papajík, David, *Ladislav Pohrobek (1440–1457). Uherský a český král*, České Budějovice, Veduta 2016). Jedná se jen o ukázkou prací, v daném případě ve vazbě na autora tohoto pojednání, ale takových titulů od mnoha dalších autorů jsou po roce 2011 desítky (nemá smysl je zde všechny vyjmenovávat).

Z výše uvedeného plyne, že nějaký zásadní význam opakované publikování téhož pro odbornou veřejnost nemá. Historikové se již s Čornejovými závěry, které nebyly novým vydáním nijak podstatně revidovány, seznámili dříve.

Je možné argumentovat tím, že nové vydání je určeno pro širší čtenářskou základnu. Na otázku, zda je o zmíněný titul velký zájem u „běžných“ čtenářů, nedokáží věrohodně odpovědět (nemám k dispozici údaje o prodejnosti knihy).

Zastavme se ještě u srovnání grafické podoby obou vydání knihy z let 2011 a 2020. Zatímco vydání z roku 2011 bylo v pevných deskách a na dobře čitelném bílém papíře, vydání z roku 2020 je v měkkých deskách a do žlutých barev laděném papíře (alespoň v porovnání s knihou z roku 2011) a vypadá o poznání hůř. Rozsáhlá kniha o velikosti 694 stran v měkkých deskách působí na čtenáře velmi nestabilně. Nižší grafická úroveň vydání souboru Čornejových textů z roku 2020 byla patrně způsobena nedostatkem finančních prostředků.

Jakýkoliv badatel je jistě rád, když jsou jeho texty opakovaně vydávány a čteny. V případě textů Petra Čorneje tomu nepochybně nebylo jinak. Je otázkou, zda třetí vydání téhož (poprvé časopisecky a pak dvakrát v souboru studií) má očekávaný přínos či nikoliv. To ale již ponechám na posouzení samotnému čtenáři.

ZELENÝ MUŽÍK ZATLESKAL: VODNÍKOVA CESTA ČESKOU LITERATUROU

ŠIDÁK, Pavel, *Mokře chodí v suše. Vodník v české literatuře*. Praha: Academia, 2018.

RADEK TOUŠ

Pro nejnovější monografii Pavla Šidáka (badatele ÚČL v oblasti moderní české literatury a literární teorie, zvláště genologie) je příznačná jistá poutavost, vzbuzující čtenářský zájem již titulem a podtitulem. Takový badatelský záměr nepochybně zaujme i neodbornou veřejnost, již je vodnická látka blízká díky adorovanému kánonu českého romantismu i častému výskytu numinózních postav v pohádkách. Vedle otázky, zda je kniha schopna naplnit očekávání čtenářů s laickou literární přípravou, vystává ovšem ještě další otázka, z hlediska kritického hodnocení mnohem důležitější: jakým způsobem lze vést podobně orientovaný výzkum, aniž by sklouzl k neproduktivní registraci vodnických motivů a jejich proměn, resp. je možné postavu vodníka uchopit funkčně a vnést tak do výkladu obecnější literárněvědnou problematiku?

Nezbytnosti tohoto tázání si je autor monografie velmi dobře vědom a hned v jejím úvodu předjímá, že vodnická látka k funkčnímu uchopení téměř vybízí. Své tvrzení podkládá specifiky vodníka (jeho „tradovanou geograficko-kulturní výlučností, nárokem na věrojatnost, polyfunkčností, nejednoznačností i nestandardním chováním této postavy z hlediska genologického, ale také její určitou vytržeností z původního kontextu“, s. 12), jež mu v samostatných a do různých míst výkladu vsazených kapitolách („Specifika vodníka I–III“) přisuzuje. Vzhledem k autorově předešlé publikaci (*Úvod do studia genologie*, 2013) není pak příliš překvapivé, že právě zmiňované hledisko genologické se zde jeví jako jedno z nejdůležitějších.

I když jádro knihy tvoří reflexe vodníka jako motivu, epizodické i hlavní postavy v umělecké literatuře, není zde opomenuta mnohem starší a na texty bohatší žánrová krajina lidové slovesnosti, ze které byla vodnická látka od počátku devatenáctého století přejímána. A právě přechod vodníka mezi těmito dvěma oblastmi literatury implikuje jeho nahlédnutí v širších souvislostech: jako látku způsobilou osvětlit mechanismy jak vzájemného působení umělecké literatury a folkloru, tak specifického rozvíjení přejatých témat pod vlivem principů autorské tvorby. Při sběru textů s vodnickou látkou, jehož soupis v závěru publikace je už sám o sobě přínosem (a to i s ohledem na její patrné popularizační potence), autor však nebral v potaz vrstvu folklorismu, dětské a populární literatury, protože „cílem této knížky [...] není komplexní soupis vodnických látek v literatuře [...], ale popis komplikovanější modifikace této látky a její vevázanosti do uměleckého kontextu, jak jej umožňuje právě jen literatura umělecká“ (s. 13).

Výklad sestává z osmi kapitol a jeho posloupnost je víceméně určována chronologií sledovaných literárních děl. Autor sám knihu ještě ex post dělí na dvě části: zatímco ta první (kap. 1–4), již nazývá „přípravou materiálu“, se značnou měrou zakládá na reflexi sekundární literárněhistorické i teoretické, ale hlavně folkloristické literatury, aby konstitovala vodníka jako soliterní typ postavy v české literatuře, pro druhou část je již signifikantní autorův výrazný vklad k problematice, a to zejména ve shrnujících kapitolách (kap. 6 a 8) syntetizujících předešlé tematologické a genologické analýzy (kap. 5 a 7).

Vodník je zde nejprve určen na základě původu, resp. prvních textových pramenů dokládajících jeho existenci v lidském povědomí. Jak si autor správně všímá, tato díla (*Kosmova kronika*, zápovědní knihy atd.) jej registrují především v náboženském (pohanském) kontextu jako neztělesněnou personifikaci vody, které se až v textech od počátku devatenáctého století, kdy se mnozí obrozenci začínají věnovat soustavnému sběru folklorních látek, pravidelně dostává podoby individualizované bytosti/postavy, a nikoliv již toliko božské, jako spíše bájně, démonické. Autor tak důsledně rozlišuje mezi vrstvou náboženských (ranějších) a folklorních (pozdějších a souběžných) představ o vodníkovi, v nichž je původní náboženská „para-

digmatická informace obohacována dalšími a dalšími statickými atributy a tato rozšiřující se tradice postupně nabývá rysu dynamického, tj. příběhového“ (s. 29). Kromě zřejmé tendence vnímat zkoumaný materiál se silným smyslem pro kauzalitu a vývojovost se u skupiny folklorních textů projevuje další přístup symptomatický pro celou monografii: utřídování vodnické látky pomocí její žánrové příslušnosti.

V první kapitole („Prameny o vodníkovi“) je proto velmi patrné rozkročení mezi folkloristikou a literární vědou. Autor zde navazuje na výzkumy folkloristů (V. Tille, O. Sirovátka ad.), pracuje s jejich terminologií, a to i v těch případech, kdy mu literární věda nabízí termín vlastní: „pojem memorát se v literárněvědné genologii neužívá, jeho analogií zde je termín pověrečná povídka“ (s. 33). Proti podobným výpůjčkám ze spřízněné vědy, hovoří-li autor přitom o jejím předmětu, nelze samozřejmě nic namítat, nerozumím pak ale tomu, proč v úvodu publikace zdůrazňuje, že i když kniha „stojí materiálově na pomezí obou disciplín [...], svými cíli, a zejména metodologií, jakož i užitou terminologií, se ovšem hlásí k literární vědě“ (s. 12). Další obtíží je potom ojedinělé matoucí a nejednoznačné užívání této terminologie. *Pověstovým rámcem* tak autor například nejdříve rozumí „kontextové pozadí“ pověsti jakožto jedn[u] ze dvou jejích složek (vedle jejího epického jádra“ (s. 32–33), následně jej však označuje za subžánr (či dokonce žánr) a připojuje k výkladu termín *pověstová zpráva*, s nímž – navzdory explicitně vyslovené rozdílnosti – zachází jako se synonymickým (s. 33). Genologická kategorizace vodnické látky se však z odstupu jeví i vzhledem k dílčím poznatkům knihy (volná transgrese vodníka mezi žánry) jako zcela adekvátní. A to i přesto, že se někdy zůstane pouze u tvrzení typu „ano, i v tomto žánru se vodník vyskytuje“ (např. u zmiňovaného memorátu).

Tento rekonstruovaný původ a výskyt vodníka, jenž je v druhé kapitole („Specifikum vodníka I“) postížen jako téměř výhradně český mýtus, atypický svou maskulinitou v rámci vodních mytologických bytostí, je následně ověřen atributy, jimiž se v lidském povědomí a jeho textově fixovaných projevech diferencuje od jiných folklorních postav. Autor si všímá vodníkova jména, vzhledu, činností, příběhových funkcí i vztahu k okolí a mo-

deluje tak jeho intertextuální a zdánlivě komplexní obraz v českém folkloru, na jehož pozadí bude percipována vodnická látka napříč uměleckou literaturou. Třetí kapitolu („Co je vodník“) tak tvoří rozsáhlé enumerace vodnickových rysů a vlastností, jakož i další postřehy přejaté ze sekundární literatury (např. Jan Luffer: *Katalog českých démonologických pověstí*, 2014), v nichž spatřuji rovněž potenciál upoutat pozornost laického čtenáře. Nemálo k tomu přispívá i tendence vysvětlovat bohemistům známé termíny (hypokoristikon), jazykové funkce (tabuizace denotátu pomocí opisů) i teoretické koncepty (např. Mukařovského horizontální a vertikální pojetí literatury), příznačná pro publikaci jako celek.

„Vodnická látka v beletrii“ je nejrozsáhlejší, pátou kapitolou knihy, která na více než osmdesáti stranách sleduje přijetí folklorní vodnické látky literárními autory, jakož i její „umělecké a tematické inovace“ (s. 74) znamenající její osamostatnění ve vývoji umělecké literatury, a to od počátků romantismu až po nedávnou minulost. Proměny vodnické látky během tohoto dvousetletého údobí autor dále dělí na jednotlivé etapy, totožné s proměnami literatury jako takové (romantismus, májovci, lumírovci, moderna, meziválečné období atd.), přičemž každé z nich věnuje samostatnou podkapitolu. Tato periodizace, související nejen se změnami poetik, ale i s širším společensko-historickým rámcem (milníky 1918, 1939, 1945...), je v dnešní literární historii naprosto běžná a tradiční, a nerozumím proto faktu, že ji autor u vodnické látky předkládá ad hoc, jako by nebyla obecně platná: „Výskyt vodnické tematiky a motiviky v české literatuře [...] se zřetelně děje v několika etapách“ (s. 67); „Podotýkáme, že konkrétní texty řadíme do vymezených etap nikoli primárně z hlediska chronologického, ale na základě jejich poetiky. Pro všechny etapy nacházíme zdůvodnění (romantická záliba ve folkloru a mytologii; ústup od racionality k fantastice v moderně...“ (s. 68). Takto vymezené podkapitoly se však (až na úvodní lakonický odstavec) zdráhají zdůrazňovat literárněhistorické souvislosti, které jsou dle potřeb implicitně obsaženy ve výkladu dané etapy – s výjimkou té první, romantické, již předchází pádné uvedení do širšího kontextu opět pomocí genologické kategorizace čili vysvětlení dobového akcentu na některé žánry a jejich úlohy. Autor se tak vskutku soustředí

především na proměny vodnické látky, čímž publikaci vtiskuje náležitý punc koncentrovanosti.

Ona soustředěnost na látku však neznamená hutnost výkladu. Snaha zachytit motiv, postavu, látku v její vývojovosti, a to jak směrem zpátky (k folklorním kořenům), tak dopředu (ke vznikající tradici vodnické látky v umělecké literatuře), totiž vyžaduje mnohé repetice, anticipace i revize tvrzení. Autor je přitom nucen vybírat z přibližně stovky detekovaných děl ta klíčová, schopná funkčně vypovídat a zapojovat do výkladu jejich synopse, pročež se může celá kapitola zdát ještě o něco rozvleklejší. Tuto skutečnost však nelze vnímat jako nedostatek. Jednak proto, že zde autor mnohdy přehodnocuje dosavadní náhledy na jednotlivá díla (včetně Erbenova *Vodníka*), nachází mezi nimi dosud nereflektované souvislosti a vyslovuje obecnější závěry či otázky (např. vedle přejímání z folkloru zdůrazňuje i opačný a těžko rekonstruovatelný proces zlidovění umělých látek), zásadní pro konečnou syntézu (kap. 6 a 8). Jednak proto, že podobně rozvleklý postup je tematologické analýze zkrátka vlastní. Co ale vytknout lze, je občasná formulační nepreciznost podřývajících suverénnost výkladu. Jedná se např. o nadnesené tvrzení sugerující až přílišný kauzalismus, který přitom pro autorův postup interpretace příznačný není: „A pozor: nad básní se rozprostírá další motiv, dceřino oslyšení matčina varování. Otevírá se zde cesta k Erbenově *Kytici*, respektive k jeho ‚Vodníkovi‘“ (s. 77). Lze samozřejmě mluvit o podobnosti motivů, ba jejich souvislosti, ono přímé „otevírání cesty“ se však zdá zbytečně zavádějící. Podobně tomu je i v případě formulace, že „oblast, kterou má [zvýrazněno RT] v žánrovém systému zabírat pohádka, zaplňují v téže době žánry jiné [...]“ (s. 70), jež vzbuzuje představu nenáležitého nahlížení na dobovou praxi skrze genologické konstrukty. Takové nedokonalosti však vzhledem k solidnosti celého výkladu připisují na vrub redakční přípravě monografie, přičemž připočítat k nim lze ještě některými literárními vědci a publicisty oblíbený pleonasmus „hlavní protagonist“ (s. 99).

Následující kapitola („Převzetí folklorní látky“) představuje pomyslný vrchol monografie: syntetizuje dosavadní poznatky o textech s vodnicovou látkou jak z folklorní, tak beletristické oblasti literatury a vyvozuje

dva základní způsoby jejího přejímání. Zaprvé hovoří o *imitaci*, kterou je zamýšleno „přebírání ucelených folklorních látek“, příznačné zejména pro devatenácté století. Druhým způsobem je pak *inspirace*, u něhož nedochází k převzetí díla jako celku, ale pouze některého z folklorních motivů, témat apod., tedy způsobem vlastním především novější a současné literatuře. Jakkoliv je hranice mezi nimi přechodná a fluidní, jejich rámcové vymezení se zdá náležité a funkční. Zastavme se ale u prvního z nich: *imitace*. Autor zde navazuje na typologii přejímání Oldřicha Sirovátky (*Folkloristické studie*, 2002), jejíž revizí zakládá typologii vlastní a v mnohém přínosnější – předně už proto, že ji na rozdíl od Sirovátky nevyslovuje jako platnou pouze pro pohádky, ale pro folklorní žánry vůbec. Dále ve své typologii zdůrazňuje zásadní kritérium přítomnosti/nepřítomnosti autora, čímž ji činí odolnější vůči možným námitkám ohledně příliš rozmanité kategoriizační perspektivy, a celou ji příhodně zjednodušuje: místo Sirovátkových sedmi typů *imitativních* přejímek jich vytyčuje pouze pět, protože jeho parodii pohádek, umělou autorskou pohádku s netradičními motivy a umělou pohádku ze současnosti (tedy typy, které lze v praxi mnohdy komplikovaně odlišit) zastřešuje typem jediným a pro práci s konkrétními texty snad vhodnějším: „autorská tvorba II: jen inspirovaná folklorem, a to buď motivicko-tematicky, nebo formálně [...]“ (s. 153).

K *imitativnímu* způsobu převzetí folklorní látky autor rovněž dodává nástin základních proměn, kterými dané náměty různou měrou procházejí, a dotýká se v něm teoreticky podnětných míst. Uvádí například, že kontext umělecké literatury „definitivně odstraní ekologický kontext“ (s. 154) původního, folklorního díla. Ekologickým kontextem přitom rozumí samotný „akt vypravování, komunikační situaci“ (ibid.) a úlohu, jakou zde sehrává čas a místo vypravování, interakce vypravěče a posluchače atd. Lze ale skutečně mluvit o jeho „odstranění“? Cožpak nenastává i v případě umělecké literatury „komunikační situace“ právě při procesu percepce? A není výsledek percepce pokaždé jiný v závislosti mj. na místě a čase jejího konání? Na momentálních kognitivních predispozicích čtenáře, který může totožné dílo číst pokaždé jinak? Organizovaná a fixní podoba díla umělecké literatury, stejně jako fyzická nepřítomnost vypravěče nevyklučuje ostatní aspek-

ty „komunikační situace“. Uvažoval bych proto spíše o „zásadní transformaci ekologického kontextu“ – to, že se některými jeho aspekty literární věda příliš nezabývá, nepopírá jeho existenci.

Dvě poslední kapitoly jen utvrzují v přesvědčení, že *Mokře chodí v suše* je zdařilou monografií umně snoubící odbornou erudovanost a přínos literární vědě s popularizačními ambicemi. Autor zde sumarizuje poznatky o vodníkovi jako postavě české literatury. Zaměřuje se především na mnohost narativních funkcí, které je schopen v rámci sledovaných děl plnit. Vymezuje tak tradičního „strašlivého vodníka“, ale i vodníka jako obraz lidského nevědomí a sexuality nebo „ekologického vodníka“, „[...] kde se vodnický motiv dotýká přechodu od motivu přírody ničivé (záhubný živel) k přírodě ničené. [...] S proměnou mimoumělecké, environmentální situace od počátku dvacátého století se vztah k ‚chaosu‘ začíná zvolna proměňovat; příroda již není děsuplným prostorem obývaným démony, ale prostorem ohroženým, a démoni – jichž, jak jsme již ukázali, zůstává vodník výrazným zástupcem – získávají roli symbolů tohoto ohrožení“ (s. 172). Takové a podobné pasáže ukazují, jak vzrušující a vděčná může být poučená interpretace textů, a svým přesahem do ostatních sfér lidského života mohou jistě uspokojit i laického čtenáře. Poutavost a zdařilé výtvarné vyvedení publikace ještě podtrhuje edice kratších a hůře dostupných textů s vodnickou tematikou (u níž však postrádám alespoň lakonický komentář o zásadách editora), stejně jako bohatá obrazová příloha s díly Ladovými, Panuškovými nebo Trnkovými.

DĚJINY ČTENÍ Z PTAČÍ PERSPEKTIVY

TRVÁNÍČEK, Jiří, *Kulturní vetřelec: dějiny čtení – kalendárium*.
Brno: Host, 2020.

TEREZA ROHÁČOVÁ

Ústav pro českou literaturu AV ČR od roku 2007 vede dlouholetý projekt *Čtenáři a čtení v České republice*, který se prostřednictvím statistického výzkumu snaží zmapovat podobu a proměny čtenářské kultury. Jeho hlavním řešitelem je literární vědec Jiří Trávniček, z jehož bádání o sledovaném tématu postupně vzešlo již jedenáct monografií, z toho devět v češtině (*Vyprávěj mi něco... Jak si děti osvojují příběhy*, 2007; *Čteme? Obyvatelé České republiky a jejich vztah ke knize*, 2008; *Čtenáři a internauti: obyvatelé České republiky a jejich vztah ke čtení*, 2011; *Knihy a jejich lidé: čtenářské životopisy*, 2013; *Překnížkováno: co čteme a kupujeme*, 2014; *Knihy kupovati... Dějiny knižního trhu v českých zemích*, 2014, spoluautor Z. Šimeček; *Česká čtenářská republika: generace, fenomény, životopisy*, 2017; *Rodina, škola, knihovna: náš vztah ke čtení a co ho ovlivňuje*, 2019; *Kulturní vetřelec: dějiny čtení, kalendárium*, 2020) a dvě v angličtině (*Reading Bohemia: readership in the Czech Republic at the beginning of the 21st century*, 2015; *A nation of bookworms? The Czechs as readers: reading in times of civilizational fatigue*, 2021). Všechny zmíněné publikace jsou zaměřeny především na postihnutí charakteru čtenářství a knižního trhu v českém prostředí, výjimku tvoří pouze dále recenzovaný *Kulturní vetřelec* (2020), v němž je stejnou měrou odkazováno i ke světovému kontextu.

Publikace je koncipována primárně jako kalendárium mapující čtenářskou kulturu v historické perspektivě. Otázku její definice a významu Trávniček nadnáší již v úvodu, detailně ji poté rozvádí v první a zároveň jediné „obecně teoretizující“ kapitole celé knihy nazvané „Čtenářská kultura –

obsah, rozsah, proměny“. Stručnou kontextualizací základní triády pojmů literární komunikace (*autor – text – čtenář*) dochází k závěru, že čtenářská kultura je proměnlivý a značně široký koncept, který lze analyzovat ve dvou perspektivách – systematické (socio-kulturní) a historické. Sledovaný fenomén přitom představuje dva rozměry, užší a širší, jež spolu souvisejí a navzájem se prolínají. V užším smyslu je zohledňována pouze receptivní stránka komunikace, v rámci níž je čtenář chápán jako jediná instance utvářející význam i samotnou existenci literárního díla; v širším smyslu je pak vnímán jako pouhý participant komunikačního inkluzivního celku. Propojení zmíněných perspektiv a rozměrů autorovi umožňuje dějiny čtení rozdělit na dvě poloviny: na dobu zhruba od roku 3500 př. n. l. do přelomu 18. a 19. století, kdy převládal orální přenos textů, a dobu od přelomu 18. a 19. století do současnosti, kdy je „oralita vytěsněna písmem“ (Trávníček 2020: 19), a následně v nich poukazovat na rozmanité aktivity spjaté s vývojem čtenářské kultury (způsob čtení, knižní trh, knižní instituce, problematiku cenzury atd.).

Odkazováním k jednotlivým pojmům v teoretické kapitole Trávníček předjímá, jaké jevy a události bude v kalendáriu zohledňovat. Činí tak stručně, často pouze v náznacích, bez užívání rozsáhlého terminologického aparátu či rozvádějících poznámek pod čarou. Absence poznámkového aparátu i občasná neformálnost psaného projevu, předkládající vyjádření typu „[ř]ečeno moudrostí moravského lidu: drží se nás (čtení, pozn. TR) jako h*вно košule“ (ibid.: 11), vede k zamyšlení nad charakterem předkládané práce. Přestože se jedná o odbornou publikaci, jež prošla dvojím recenzním čtením, nemá klasický vědecký charakter. Autorova erudovanost v rámci daného tématu, která je doložitelná zejména šíří informací zpracovaných v kalendářní části, se snoubí s popularizačními ambicemi, jež jsou mimo výše zmíněné patrné i z grafického zpracování (viz dále). Výsledný text se tak nachází na pomezí vědecké a popularizační práce, což v rozhovoru pro nakladatelství Host potvrzuje i sám autor.⁽¹⁾ Obrat k neodborné

1 „Je pro širokou kulturní obec. Není to vědecké, chybějí poznámky pod čarou, ale není to ani úplně populární. Jakási střední cesta.“ (Trávníček 2020a)

čtenářské veřejnosti ostatně signalizuje i samotný název publikace, který je již v prvních větách knihy užíván jako metonymické označení četby. „Ano, *kulturní vetřelec* je to. Čtení nám totiž do civilizace proniklo na poslední chvíli. Rozestřeme-li dějiny lidstva jako jeden rok, dostavuje se v něm písmo 20. prosince. Drtivou většinu času (97 procent) jsme tak jako lidstvo strávili mimo čtení“ (ibid.: 11). Trávníček konstatuje, že i přesto jsou dějiny čtení značně bohaté a dnes si život (ve vyspělém světě) bez této dovednosti lze představit jen velmi obtížně. Pozoruhodný je přitom fakt, že ačkoli v lidském mozku pro čtení neexistuje fyziologicky dané centrum (na rozdíl např. od centra řeči), nakonec si jej přece jen dokázal osvojit a adaptovat se na něj. Vedle kulturního vetřelce tak čtení metonymicky přirovnává i k *neurofyziologickému bezdomovci*.

Po stručném uvedení do terminologické problematiky následuje nejrozsáhlejší část publikace, kalendárium. Trávníček v něm zaznamenává kolem sedmi set klíčových událostí, které od vzniku jeskynních maleb (zhruba 30 000 let př. n. l.) až po propuknutí pandemie na jaře 2020 utvářely a proměňovaly čtenářskou kulturu. Dějiny čtení jsou zde rozčleněny do šesti chronologicky řazených kapitol podle historických epoch – *Starověk*, *Středověk*, *Raný novověk*, *Dlouhé 19. století*, *Krátké 20. století* a *Konec 20. a 21. století*. Z formálního hlediska se v každé z nich opakuje vzorec, který nejprve představí výčet hlavních rysů (časové vymezení, vliv klíčových institucí či náboženství, zásadní historické události atd.) a podá základní charakteristiku čtenářské kultury sledované epochy. Po nastínění obecných informací jsou předkládány heslovité události doplněné o konkrétní časový údaj a civilizačně-prostorový kontext. Vizuálně tak kalendárium připomíná statusy na sociálních sítích, jakousi komentovanou časovou osu, jež je na každou dvoustranu vysázena vertikálně a při čtení je tedy třeba knihu otočit o devadesát stupňů. Netradičně zvolená forma dokládá, že publikace má sloužit především jako příručka nabízející zásadní události z dějin čtenářství a „předpokládá spíše bodový způsob vyhledávání materiálu, tedy roky, singulární události“ (ibid.: 11).

Odkazovat na všechny klíčové události, z nichž kalendárium sestává, považuji za nepotřebné a v rámci rozsahu této recenze i za zcela nemož-

né. Následující sumarizace jednotlivých kapitol proto vychází pouze z jevů, na které Trávníček (s přihlédnutím k podobě dochovaného materiálu) při sestavování kladl největší důraz, a snaží se tak nastínit charakter každé ze sledovaných epoch; vzniklá báze mi dále umožní zhodnotit kritéria autora výběru. Kapitola „Starověk: od vzniku písma po kodex“ sleduje převážně vznik a proměny písma (klínové, hieroglyfické, lineární písmo A atd.) ve světovém i evropském kontextu a upozorňuje na význam písemných památek dochovaných z období prvních civilizačních formací (disk z Faistu, Tóra, Ilias a Odyssea ad.). V období středověku („Středověk: od kodexu po knihtisk“) jsou vyzdvihovány zejména události spjaté s dominantním vlivem církve a církevních institucí, mimo to pokračuje sledování proměn písma (od minuskule k latince) i písemného materiálu (od pergamenu k papíru). Oddíl věnovaný dějinám čtení raného novověku („Raný novověk: od knihtisku po všeobecné rozšíření čtení“) zachycuje primárně vynález knihtisku a důsledky, které souvisely s jeho postupným rozvojem (šíření psaného slova; vznik prvních knižních tras, soukromých knihoven, knižních veletrhů; rozvoj lidové četby; vznik prvních evropských románů). Industrializace, urbanizace a kolonizace, jež jsou příznačné pro devatenácté století („Dlouhé 19. století: od všeobecného rozšíření čtení po elektronická média“), jsou doprovázeny „čtenářskou revolucí“ – technologický rozvoj umožňuje přechod k mechanickému tisku, který je rychlejší i snadnější na výrobu materiálu, a čtení se tak postupně stává neopomenutelnou společenskou silou se zásadní emancipační rolí. „Krátké 20. století: od prvních elektronických médií po počítač“ přináší další technologické inovace, které vedou ke vzniku konkurenčních médií (rozhlas, televize); s rozvojem knižního trhu je patrná i stále se zvyšující fragmentarizace čtenářské veřejnosti. „Konec 20. století a 21. století: od počítače dále“ je charakteristický digitální revolucí a globalizací, přičemž Trávníček sleduje především vztahy mezi čtenářskou kulturou a těmito dvěma fenomény (vznik nových distribučních kanálů, přehlcenost knižního trhu, nelineární čtení) a odkazuje na výsledky vzešlé z řady výzkumů (v předešlých epochách byly tyto statistické informace suplovány citacemi z děl slavných autorů, na jejichž základě je vlastně možné vytvořit si jediný možný obraz o jejich čtenářích).

Již jsem upozorňovala na fakt, že předchozí autorovy publikace byly zaměřeny převážně na prezentaci proměn čtenářské kultury v českých zemích, *Kulturní vetřelec* však stejnou měrou (ne-li dokonce větší) zohledňuje i světový kontext. Jednotlivé kalendářní události jsou pojednávány ve čtyřech civilizačně-prostorových kontextech – svět, Evropa, střední Evropa a české země. Přestože se autor všem z nich snaží věnovat rovnoměrně, je logické, že vzhledem k historickému kontextu se mu nakonec nedaří vyhnout *evropocentrismu* a proporčně v kalendáriu „zcela dominuje civilizace západní“ (ibid.: 12). Zaměření se na přehled událostí západního světa je dle mého názoru pochopitelný i z toho důvodu, že pokud by se autor snažil sledovat historický vývoj čtení rovnoměrně v celosvětovém kontextu, vznikl by nepřehledný, informačně přesycený text, který by předkládal události značně rozdílného významu, a mezníky utvářející čtenářskou kulturu v českém a evropském prostředí by v něm zcela zapadly. Druhý problém, který je při čtení publikace nepřehlédnutelný a jehož si je Trávníček vědom, je *prézentismus*. Je vcelku samozřejmé, že události uváděné v jednotlivých epochách přihlíží k povaze dochovaného dobového materiálu, a čím více se na časové ose blíží současnosti, tím bohatším materiálem disponují. „Logicky pak se s přibližujícím se časem naší současnosti zahušťuje i síť dat a událostí“ (ibid.: 11).

V posledních dvou kapitolách kalendária, sledujících 20. a 21. století, postupně začínají dominovat odkazy k číselným datům vzešlých ze statistik, které jsou příznačné pro všechny předchozí Trávníčkovy práce. Týkají se zejména počtu nových nakladatelství, vydaných/prodaných knih ve všech sledovaných prostorových kontextech, procentuální skladby národních literatur v kontextu globálního knižního trhu či knihovnických statistik o výpůjčkách – pro příklad uvádím alespoň několik z nich: „počet nakladatelství v USA je v tomto roce [v roce 1958, pozn. TR] 2350; v roce 1972 je to již téměř třikrát více (6113), v roce 1987 téměř pětkrát více (10 803) a v roce 1994 více než dvacetkrát (49 500)“ (ibid.: 170); „82 % Francouzů si myslí, že ten, kdo rád čte, je pecivál – vyplynulo to z jednoho sociologického průzkumu mezi dospělými“ (ibid.); „podle studie publikované francouzským střediskem publikačních služeb Documentation française se

nejvíce knih z veřejných knihoven za rok [1968, pozn. TR] v průměru na jednoho obyvatele půjčilo ve Velké Británii (9,4), dále v Dánsku (7), následuje USA (4,5), Sovětský svaz (4,5), Spolková republika Německo (1,8), Španělsko (1,2), Švýcarsko (1,1), Japonsko (0,9) a Francie (0,7)⁴ (ibid.: 173). Takto podané informace by sice měly empiricky nejpřesněji vystihnout určité trendy v aktuální čtenářské kultuře, vzhledem k jejich formě a rozsahu je ale považuji spíše za problematické. Jejich četnost a stále se opakující uvozovací formulace událostí typu „podle statistik.../podle výzkumu...“ totiž zejména v závěru kalendária přispívají k nelineárnímu, povrchnímu čtení, či přímo vybízí k přeskakování, a tím dochází k znevažování do té doby precizně odvedené práce.

Zkratkovitost výkladu, kterou ve zbytku publikace hodnotím značně pozitivně, neboť udržuje pozornost a stává se tak nebývale poutavou i pro neodbornou veřejnost, zde kvůli předkládání ne zcela zásadních, a především nezapamatovatelných informací vyznívá poněkud do prázdna. Na jednu stranu chápu, že Trávníček se zohledňováním těchto údajů snaží podtrhnout charakter „digi-epochy“ a zúročuje přitom práci odvedenou v předchozích monografiích, tato „recyklační“ tendence ovšem na několika místech vede až k doslovnému opakování již jednou napsaného. Pozorný čtenář si proto všimne, že poslední dvě kalendářní kapitoly se z velké části překrývají s kapitolou „Čtenářská kultura 20. a 21. století v datech“ z dřívější publikace *Česká čtenářská republika* (2017) – ze 146 jich přebírá 127. Trávníček přitom nikde neodkazuje k tomu, že se jedná o již dříve publikovaná tvrzení, jež jsou pro účely nové práce upraveny či pozměněny opravdu velmi stroze.⁽²⁾ Jediný odkaz ke zmiňované knize nalezneme v seznamu literatury, což nepovažuji za adekvátní přiznání „vykradení sama sebe“.

2 Pro ilustraci opět uvedu alespoň dva příklady: „mezi lety 1955 a 1967 vzrostly ceny knih ve Švédsku o 130 procent (zatímco spotřebitelské ceny jen o 50 procent), v té době jsou nejvyšší na světě; mezi lety 1949 a 1980 se ceny knih zvýšily 13krát, oblečení jen 3krát“ (Trávníček 2017: 53) × „mezi lety 1955 a 1967 vzrůstají ceny knih ve Švédsku o 130 % (zatímco spotřebitelské ceny jen o 50 %), v té době jsou nejvyšší na světě; mezi lety 1949 a 1980 se ceny knih zvýšily třináctkrát, oblečení jen třikrát“ (Trávníček 2020: 170); „2011: v České republice vyšel zatím rekordní počet titulů – 18 985, což je dosud nejvyšší počet; čtyřikrát vyšší než v 80. letech (1985 – 4004 titulů); v rámci světové zaujímá ČR 0,17 procenta, v rámci světové produkce knih 1,86 procenta“ (Trávníček 2017: 60) × „2011: v České republice vyšel zatím rekordní počet titulů – 18 985, což je dosud nejvyšší počet; čtyřikrát

Vývoj čtenářské kultury je bezpochyby ovlivňován řadou faktorů, a i z toho důvodu se v závěru nabízejí ještě dvě otázky: Jsou všechny Trávníčkem uváděné informace pro dějiny čtení stejně relevantní? Existují v dějinách čtení jevy, které jejich podobu utvářejí po celou dobu nehlédě na historickou kontextualizaci? Ještě jednou připomínám, že události do kalendária byly vybírány s přihlédnutím k povaze dobového materiálu; Trávníček v úvodu publikace navíc deklaruje, že místo si „v kalendáriu ne-našlo zdaleka všechno, co nám přišlo pod ruku“ (ibid.: 12), a to i přesto, že jednotlivé události byly vybírány „tříbivě“. Zásadní události dějin čtení jsou ale ve skutečnosti na úkor oné „tříbivosti“ prokládány informacemi, jež považuji spíše za zajímavé, méně důležité, pro daný přehled mnohdy irrelevantní. Opět se jedná o znak, který odkazuje k popularizačnímu charakteru příručky, zároveň ale dokáže obohatit i odbornou čtenářskou veřejnost. Velmi přínosné je závěrečné shrnutí deseti klíčových událostí, doplněné o osvětlení jejich významu. Moment, jenž spojuje celé dějiny čtení, poté autor zcela oprávněně nachází v institucionálních regulacích – ve čtenářských represích, zákazech a ničení knih, ať už ze strany církve (středověk, protireformace), vlivem náboženského přesvědčení (4. stol. př. n. l. – pálení filosofických knih zpochybňujících existenci bohů) či vládnoucího režimu (např. dekrety vydávané v habsburské monarchii, represe v Rusku či Německu ve třicátých letech dvacátého století). Dalším takovým spojníkem jsou dle autora „nářky nad přílišným množstvím knih“ (ibid.: 12), které se objevují již v antickém Řecku.

Byly-li dominantou předchozích Trávníčkových „čtenářologických“ titulů tabulky a grafy zachycující výsledky jednotlivých výzkumů, tvoří dominantu *Kulturního vetřelce* vizuálně nevšední kalendárium obohacené o obrazovou přílohu.³ Trávníček při jeho sestavování vychází z dříve publikovaných dat – v tomto směru jeho nejnovější publikace představuje zdařilou syntézu více než třináctileté práce. Zvolený obecnější ráz i zkratkovitá

vyšší než v 80. letech (1985 – 4004 titulů)“ (Trávníček 2020: 207).

3 Minimalistická grafická úprava, jež na čtenáře v souladu s názvem publikace „útočí“ využíváním pestře oranžové barvy, je dílem Aleny Gratišové.

prezentace vybraných informací (mimo výše zmíněné) upozorňuje na stále více se vytrácející povědomí o významu četby, zároveň umožňuje hledat paralely k často proklamovanému tvrzení o „úpadku“ čtení v současné digitální sféře, kdy nad soustředěným, hloubkovým čtením jednoznačně převládá čtení nesoustředěné, povrchní. I přes zmíněné výtky je *Kulturní vetřelec* publikací podnětnou a v českém prostředí ojedinělou. Její přínos tkví mimo jiné i v propojení literárněvědných a popularizačních tendencí. Odborná veřejnost pravděpodobně ocení zejména přehledné zpracování velkého množství informací, jež může sloužit především jako praktický podklad pro další bádání v oblasti dějin čtení; laický čtenář naopak uvítá jazykově přístupný text, nezatížený komplikovaným terminologickým aparátem, ocení grafické zpracování i snadnou orientaci v textu, jež je umocněna detailně vypracovaným rejstříkem. Otázkou ovšem zůstává, jak dlouho ještě bude Trávníček schopen se danému tématu věnovat, aniž by nově vzniklé publikace pouze „nepřevypravovaly“ již jednou napsané, k čemuž ostatně již částečně dochází.

POUŽITÁ LITERATURA

TRÁVNÍČEK, Jiří

2017 *Česká čtenářská republika: generace, fenomény, životopisy* (Brno: Host)

2020 *Kulturní vetřelec* (Brno: Host)

2020a „Písmo je DNA naší civilizace“. *Kavárna – nakladatelství Host*, [on-line]: <https://kavarna.hostbrno.cz/clanky/pismo-je-dna-nasi-civilizace> [Přístup 27. 6. 2021]

PAUL CELAN A FRANZ KAFKA JAKO KOSÍ BRATŘI

WELLING, Florian, „Vom Anblick der Amseln“. *Paul Celans Kafka-Rezeption*. Göttingen: Wallstein, 2019.

RADEK MALÝ

Název této recenze je v českém kontextu záměrně zavádějící – vždyť *Kosí bratři* jsou český animovaný dětský seriál z období normalizace. Těžko se však této reminiscenci ubránit při pohledu na obálku knihy s názvem *Vom Anblick der Amseln. Paul Celans Kafka-Rezeption*, jíž vévodí právě vyobrazení dvou vzájemně se pozorujících kosů na černé větvičce. Jaký je tedy vztah Celana a Kafky z pohledu titulních kosů a z pohledu autora této odborné monografie Floriana Wellinga?

Básník Paul Celan, jeden z nejinterpretovanějších autorů německy psané poválečné poezie, měl, jak známo, silný emotivní vztah k českým zemím (přes severočeskou emigraci své matky v době první světové války) a zejména k Praze, v níž nikoli neprávem viděl analogii v podobě kulturní symbiózy, jakou znal ze svého dětství a mládí z východoevropských Černovic. Střetávání se západního a východního vlivu, integrace židovského a německého živlu, pocit „utajeného centra střední Evropy“ – to vše vytvářelo v jeho duchovním a literárním světě město-utopii, které nikdy nenavštívil, ale o němž intenzivně snil a psal. Téměř vždy pak Praha v Celanově tvorbě rezonuje ve spojení s osobností a dílem Franze Kafky, autora Celanem mimořádně obdivovaného.

S Kafkovými texty se Celan seznámil již za svého mládí v Černovicích, avšak výrazněji se s nimi konfrontuje až za svého bukureštského pobytu (květen 1945 až prosinec 1947). Zde přeložil do rumunštiny čtyři Kafkovy povídky, z nichž ozvuky textu „Výlet do hor“ mnozí badatelé spatřují ještě – přinejmenším v názvu – u Celanovy prózy *Rozhovor v pohoří* z roku

1959. Kromě toho Celan v Bukurešti psal v rumunštině básně v próze, za jeho života nepublikované, které svým stylem nápadně připomínají Kafkovy krátké povídky. Známý je rovněž doporučující dopis Alfreda Margul-Sperbera určený rakouskému spisovateli Otto Basilovi, který Paul Celan přinesl s sebou z Bukurešti do Vídně. Margul-Sperber zde Celanovy básně označuje jako „jediný lyrický pendant díla Kafkova“.

Celanův zájem o Kafku byl dlouhodobý, všestranný a intenzivní. Z počátku padesátých let je znám Celanův záměr napsat o Kafkově díle magisterskou práci; Kafka je často zmiňován v korespondenci s Franzem Wurmem, básníkem, který musel jako dítě Prahu opustit a koncem let šedesátých se tam vrátil, a o přetrvávajícím zájmu svědčí i Celanem vypisované kafkovsky zaměřené literárněvědné semináře na École normale supérieure z šedesátých let. Největší zdroj poznatků však v tomto směru představuje Celanova literární pozůstalost a především jeho knihovna (uloženo v Německém literárním archívu v Marbachu), jejíž položky dokládají soustavnost a intenzitu Celanova zaobírání se Kafkovým dílem.

Vcelku podrobně o všestrannosti vztahu obou spisovatelů vypovídá již příslušný oddíl v celanovské monografii *Celan-Handbuch* (2008), jejíž autoři vidí příčiny Celanovy fascinace Kafkou především ve dvou paralelách. Tou první je podobný vztah vlastní identity vzhledem k židovství – oba autoři pocházejí z židovských, téměř asimilovaných rodin a pro tvorbu i život obou je příznačné opětovné hledání, uvědomování si a pojmenovávání vlastní židovské identity. Druhou paralelu představuje srovnatelná situace jazyková – německý jazykový ostrov v českém, resp. rumunském prostředí.

Florian Welling se na tento již částečně zmapovaný terén pouští s odhodláním a dosahuje výsledků, které svědčí jak o jeho zaujetí pro téma, tak o preciznosti zvolených metod. Ve své obsáhlé knize (bezmála šest set stran!) nahlíží téma vztahu Celana a Kafky rozmanitými úhly pohledu s vyčerpávajícími a detailními znalostmi faktů čtenářsky vstřícným způsobem. Všechny zde zmíněné aspekty vzájemného vztahu obou spisovatelů jsou v knize shrnuty, rozvedeny a dovedeny do nejzazších důsledků v podobě kapitoly s názvem téměř sebeironickým: *Die Rezeption der Kafka-Rezeption*. Též některé nepřesnosti z bohaté celanovsko-kafkovské literatury se dočkaly opravení.

Nejzajímavější je kniha na místech, která interpretují jednotlivé Celanovy básně. Zde také vězí „jádro pudla“ názvu celé Wellingovy monografie. *Vom Anblick der Amseln*, tedy *Z pohledu kosů*, tak se jmenuje báseň, kterou Paul Celan napsal během svého pobytu na psychiatrii v květnu roku 1965. Ačkoli se v ní jméno Franze Kafky neobjeví, je přímo nabitá odkazy na Kafkovo dílo, které čile komunikují přes několik desetiletí s autorovou aktuální situací. V těchto pasážích dokáže být Welling téměř napínavý. Věřme, že nejen pro poučeného čtenáře.

CENOVÁ BILANCE 2019–2020

TEREZA ROHÁČOVÁ

Dne 23. června 2021 se uskutečnil seminář *Cenové bilance*, který od roku 2014 pořádá olomoucká katedra bohemistiky ve spolupráci s Ústavem pro českou literaturu AV ČR. Kvůli přetrvávajícím nepříznivým epidemickým podmínkám se seminář v loňském roce nekonal, v letošním roce proběhl online, a reflektoval proto vybraná literární díla vydaná v letech 2020 i 2019. Online forma sice neumožnila navodit již tradiční přátelskou atmosféru, na druhou stranu se díky snadnější přístupnosti na seminář přihlásilo sedmáct literárních vědců z České i Slovenské republiky – ze strany diskutujících tak zaznamenal dosud nebývalý zájem.

Program semináře probíhal v pěti blocích. První z nich zahájil referát Karla Střelce (FF OSU, Ostrava) kriticky hodnotící vesměs pozitivní přijetí novely *Tapetář* Emy Labudové, jež byla v loňském roce nominována na Magnesii Literu v kategorii Objev roku a obdržela Literární cenu Knižního klubu. Modelování historie v prvních dvou dílech připravované trilogie Karin Lednické *Šikmý kostel* následně analyzovala Iveta Mikešová (ÚČL AV ČR), která se zároveň snažila popsat i důvody, proč román u čtenářů vzbudil nebývalý zájem a získal cenu Český bestseller za rok 2020. První blok uzavřela Alena Šidáková (ÚČL AV ČR), jejíž diskusní příspěvek přiblížil nedocenenou novelu Simony Bohaté *Všichni sou trapný*.

Druhý dopolední blok otevřel Jakub Chrobák (FPF SLU, Opava) s příspěvkem zaměřeným na poslední prózy Boženy Správcové, které dle Chrobáka zůstaly zcela neprávem mimo pozornost literární kritiky. Následovaly dva veskrze pochvalné referáty věnované románům Petra Motýla – Erik Gilk (FF UP v Olomouci) kladně zhodnotil autorův román *Příběh pana rytíře Vítka a jeho dcery Anežky*, jež vnímá především jako velice zdařilou parafrázi *Markéty Lazarové* Vladislava Vančury; Petr Hrtánek (FF OSU,

Ostrava) následně představil Motýlův satirický román o proměně české společnosti *Bohemiana 1988–2019*.

Odpolední jednání zahájil Jakub Češka (FHS UK, Praha) referátem sledujícím motivicko-tematickou výstavbu oceňovaného románu Anny Cimy *Probudím se na Šibuji*. Po něm přednesl Marek Lollok (PdF MU, Brno) příspěvek nastiňující poetiku posledních próz Petra Borkovce. Blok uzavřel Martin Lukáš (ÚČL AV ČR) diskusním příspěvkem o básnické sbírce Šimona Leitgeba *Betonová pláž*, která za svou „nenásilnou sociálně-kritickou intencí“ získala Cenu Jiřího Ortena 2021.

Předposlední blok semináře sestával ze čtyř příspěvků věnujících se vedle současné prózy a poezie i komiksu a dramatu. Stanislava Schupplerová (FPF SLU, Opava) poukázala na problematiku výběru nominací na Zlatou stuhu 2021, s níž se jako porotkyně letošního ročníku musela potýkat; nadnesla přitom otázku ohledně oceňování tzv. young adults literatury, čímž vyvolala rozsáhlou diskuzi. Na bestsellerové i podceňované české historické komiksy ve svém výstupu upozornil Martin Foret (FF UP v Olomouci), na divácký i kritický úspěch divadelních her Tomáše Dianišky se dále zaměřila Pavla Bergmannová (FPF SLU, Opava). Ondřej Sládek (PdF MU, Brno) představil poslední z deníkových výborů Zdeňka Kožmína *Bubáči: Naddeníky 1998–2002*, jenž vyšel na konci loňského roku v nakladatelství Host.

Závěrečný blok *Cenové bilance* se skládal z referátů sledujících současné dění ve slovenské literatuře. Problematice regionálního prostoru v prózách Víťa Staviarského, Michaely Rosové a Aleny Sabuchové se v jeho úvodu věnovala Marta Součková (FF UNIPO, Prešov), následně vystoupila Martina Buzinkaiová (FF UNIPO, Prešov) s příspěvkem zaměřeným na povídkový soubor Barbory Hrínové *Jednorozce*. Výsledky Ceny Ivana Kraska z let 2019 a 2020 v kontextu současné slovenské literatury představil Ján Gavura (FF UNIPO, Prešov). Program bloku i celého semináře zakončilo vystoupení Lubomíra Machaly (FF UP v Olomouci), který přiblížil poslední prózu loni zesnulého Pavla Vilikovského *RAJc je přeč*; současně reflektoval i předchozí autorovu tvorbu, čímž mu vzdal zcela zaslouženou poctu.

Všechny prezentované příspěvky budou vydány ve zvláštním čísle časopisu *Bohemica Olomucensia*.

K JUBILEU JIŘÍHO OPELÍKA

LUBOMÍR MACHALA

Jiří Opelík, literární kritik, historik, lexikograf, editor a univerzitní pedagog se narodil 21. října 1930 v Olomouci. V tomto městě i odmaturoval na reálném gymnáziu a na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci absolvoval obor čeština–němčina. Studium, během něhož byl žákem např. Oldřicha Králíka a Pavla Trosta, uzavřel roku 1955, a to i díky úspěšné obhajobě diplomové práce *Zakarpatské dílo Ivana Olbrachta*. V letech 1954–1961 působil jako asistent na zdejší katedře bohemistiky, ale v důsledku tehdejší kádrové politiky musel v letech 1959–1960 pracovat též jako pomocný dělník ve slévárně Moravských železáren. Od roku 1961 působil v pražském Ústavu pro českou literaturu ČSAV, během šedesátých let jako vědecký pracovník v Oddělení dějin české literatury dvacátého století, od roku 1973 byl členem Oddělení lexikografie, v němž se podílel autorsky i redakčně na *Lexikonu české literatury*. V lednu 1991 se stal jeho vedoucím redaktorem a od roku 1993 zastával funkci vedoucího Oddělení dějin české literatury a lexikografie. Koncem roku 1998 odešel do důchodu.

Vědeckou hodnost CSc. získal Jiří Opelík v roce 1963 prací *Románové dílo Václava Řezáče*, titul PhDr. roku 1967 na základě kandidátské disertace a v roce 1992 se habilitoval monografií *Josef Čapek*.

Od roku 1954 publikoval své kritiky, články a studie v mnoha časopisech, mj. přispíval do *České literatury* či *Zpravodaje Společnosti bratří Čapků*. Napsal řadu předmluv a doslovů ke kanonickým dílům české literatury dvacátého století, kterými se celoživotně zabývá. Díla i autory posuzoval na základě důkladné analýzy i zasvěcené významové interpretace, stal se jedním z nejvýznamnějších oponentů ideologického hodnocení literatury, reprezentovaného především Ladislavem Štollem. Opelíkovým odborným

aktivitám dominuje zájem o dílo bratří Čapků, výrazně pak vyniká ediční počin výboru z literárněvědných prací Opelíkova olomouckého učitele Oldřicha Králíka *Osvobozená slova* (1995) a *Platnosti slova* (2001, obojí s Janem Schneiderem), stejně jako soubory z tvorby Jana Skácela. V Opelíkově rozsáhlém publikačním soupise figurují také knihy *Nenáviděné řemeslo* (1969), *Josef Čapek* (1980, 2017), *Milované řemeslo* (2000) či *Holanovské nápovědy* (2004).

Takto jsem před časem zdůvodňoval děkanovi FF UP v Olomouci prof. Zdeňku Pechalovi svůj návrh, aby naše alma mater udělila docentu Opelíkovi k jeho devadesátinám čestný doktorát. Vše vypadalo nadějně, návrh byl schválen Vědeckou radou FF UP v Olomouci. Ale dřív než ho mohla projednat univerzitní Vědecká rada, zasáhl koronavirus a celý proces hibernoval. Jiří Opelík tedy oslavil své narozeniny v covidové izolaci a zůstává otázkou, jak se situace dál vyvine. Ať už tak, nebo onak, patří tomuto našemu dávnému kolegovi velká retro-gratulace provázená nezměrným obdivem a uznáním za jeho celoživotní dílo. A také poděkováním za to, že si vůči UP udržel stále pozitivní vztah a nezahořkl. Snad se on i my dočkáme kýžené satisfakce, byť spíše symbolické a opožděné.

S ohledem na stále komplikovanou a nepredikovatelnou situaci se děkan FF UP v Olomouci prof. Zdeněk Pechal rozhodl pro alternativní řešení, spočívající v osobním předání medaile Univerzity Palackého v Olomouci doc. Jiřímu Opelíkovi v Praze.

Bohemica Olomucensia
Časopis pro bohemistická a mezioborová studia
Ročník 13 (2021)
Číslo 1 – Litteraria

Redakce:

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

Korektury: Mgr. Natálie Trojková
Sazba: Mgr. Tomáš Franta

Příspěvky prošly dvojím anonymním recenzním řízením.

Vydala Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Křížkovského 512/10
771 80 Olomouc

Vydavatelství Filozofické fakulty UP
www.vff.upol.cz
vff@upol.cz

Profi-tisk group, s. r. o.
Chválkovická 223/5
779 00 Olomouc

Adresa redakce:

Katedra bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci
Křížkovského 512/10, 771 80 Olomouc
e-mail: jana.kolarova@upol.cz | jakub.vanicek01@upol.cz

Olomouc 2021

MK ČR E 18600
ISSN 1803-876X

Vychází dvakrát ročně.

Časopis je zařazen do databází CEEOL a EBSCO.
Digitální varianta je volně přístupná (open access).