



BOHEMICA OLOMUCENSIA

3/2021
— SUPPLEMENTA

STUDENTSKÁ LITERÁRNĚVĚDNÁ
KONFERENCE 2021

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**
Lubomír Machala
- STUDIA BOHEMICA ET SLOVACICA
- 10 **Pohled na Prahu v Mrštíkově románu *Santa Lucia***
Helena Dvořáková
- 22 **Hostovského stesk po ztraceném ráji: vynalézání minulosti**
Marie Zetová
- 36 **Eros a groteskno v *Směšných láskách* Milana Kundery**
Luka Baričević
- 46 **Zátišie ako žáner modernej lyriky**
Viktor Suchý
- 56 **Román *Invalidní sourozenci* jako průvodce
sémiosférou undergroundu**
Adam Hošek
- 64 **Autor, čtenář, vypravěč. Prostupnost hranic v textech
*Michala Ajvaze***
Zuzana Jurajdová
- 74 **Vyrůstání za normalizace v tragikomickém
a nostalgickém vyprávění**
Martin Špaček

STUDIA THEORETICA ET MISCELLANEA

- 98 Lilli Recht – zapomenutý poklad olomoucké nové věčnosti?**
Markéta Kamenská
- 104 Poezie prázdna a ticha ve sbírce *Černí poslové* Césara Valleja**
Linda Urbancová
- 116 Antoine Roquentin Jeana-Paula Sartra:
existenciální pokračovatel ruského zbytečného člověka**
Pavel Kopečný
- 134 Teologická reflexe Sartrovy divadelní hry *Ďábel a Pánbůh***
David Provazník
- 160 Mimesis, ideologie a zahnívající text: kritika realismu
v S/Z Rolanda Barthese**
Anna Schubertová
- 176 Roboti jako etnická menšina. Utlačování, dehumanizace
a vylučování ve světle sci-fi literatury**
Pavλίna Tassanyi
- 190 Kruh subžánrů jako možná cesta k vnitřní strukturaci
fantasy**
Tereza Zelinová
-

EDITORIAL

LUBOMÍR MACHALA

Mezinárodní Studentská literárněvědná konference, navazující na dřívější soutěžní jednání, která probíhala dlouhá léta na různých úrovních (včetně celostátní) pod hlavičkou Studentská vědecko-odborná činnost, měla mít v roce 2020 svůj 19. ročník. Hlavní organizátor SLK, tedy Ústav pro českou literaturu, v. v. i., který setkání začínajících literárněvědných badatelů v novém konceptu spojil s udělováním Ceny Vladimíra Macury, se dohodl na zajištění průběhu uvedeného ročníku SLK s katedrou bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Konference se však kvůli protipandemickým omezením nakonec nekonala a byla přesunuta do roku následujícího. Ani ten však nebyl příznivý pro realizaci akcí s více účastníky, takže se organizátoři rozhodli pro její online formu. Tento krok, chápaný zprvu jako nouzový, se nakonec ukázal jako velmi přínosný, protože počet přihlášených se oproti dřívějším ročníkům téměř ztrojnásobil (konkrétně se přihlásilo padesát jedna studentek a studentů, ať už pregraduálního anebo doktorského studia). SLK 2021 trvala tři dny (27.–29. 4.) a přinesla mnoho pozoruhodných a podnětných příspěvků, které provázel bohatý diskuzní ohlas.

Porota tedy neměla jednoduchou úlohu, ale poradila si s ní a v kategorii studentů bakalářského a magisterského stupně ocenila Bc. Markétu Kamenskou za její příspěvek „Lilli Recht – zapomenutý poklad olomoucké nové věčnosti?“ (Univerzita Palackého v Olomouci, udělena *Cena Vladimíra Macury*), dále pak Bc. Marii Zetovou („Hostovského stesk po ztraceném ráji: vynalézání minulosti“; Univerzita Karlova) a Bc. Luku Baričevíce („Grotesknost ve *Směšných láskách* Milana Kundery“; Záhřebská univerzita). Čestná uznání obdrželi Bc. Adam Hošek („Román *Invalidní souro-*

zenci jako průvodce semiosférou undergroundu“; Univerzita Palackého v Olomouci) a Bc. Jakub Cepník („Vztah jedince a společnosti v románech Jiřího Weila *Moskva-hranice a Dřevěná lžíce*“; Univerzita Karlova). Porota pracovala ve složení: doc. Petr Hrtánek (FF OU Ostrava), prof. Lubomír Machala (FF UP v Olomouci), Mgr. Tereza Roháčová (FF UP v Olomouci), doc. Ondřej Sládek (ÚČL AV ČR), Mgr. Barbora Svobodová (ÚČL AV ČR). Mezi doktorandy uspěli Mgr. Pavel Kopečný („Ruský ‚zbytečný člověk‘ a jeho charakterizace“;¹ Masarykova univerzita, udělena *Cena Vladimíra Macury*), Mgr. Helena Dvořáková („Pohled na Prahu v Mrštíkovi románu *Santa Lucia*“; Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích), Mgr. Anna Martinovská, provdaná Schubertová („Zrcadlo reality. Konstrukce „naivního realismu“ v *S/Z* Rolanda Barthesa“; Univerzita Karlova) a Mgr. Viktor Suchý („Zátišie ako žáner modernej lyriky“; Univerzita Komenského v Bratislavě). Čestná uznání získali Mgr. Pavlína Tassanyi („Roboti jako etnická menšina – utlačování, dehumanizace a vylučování ve světě sci-fi literatury“; Univerzita Karlova) i Mgr. Jakub Hankiewicz („Podoby předmětů v moderní lyrice“; Univerzita Karlova). V porotě zasedali doc. Jan Gállík (FF UKF Nitra), dr. Joanna Królaková (Varšavská univerzita), prof. Lubomír Machala (FF UP v Olomouci), doc. Ondřej Sládek (ÚČL AV ČR) a Mgr. Barbora Svobodová (ÚČL AV ČR).

K publikování ve zvláštním čísle recenzovaného časopisu *Bohemica Olomucensia* byly ještě vybrány příspěvky Mgr. Zuzany Jurajdové („Autor, čtenář, vypravěč – prostupnost hranic v textech Michala Ajvaze“; Univerzita Palackého v Olomouci), Mgr. Lindy Urbančové („Poezie prázdna a ticha ve sbírce *Černí poslové* Césara Valleja“; Univerzita Karlova), Mgr. Martina Špačka („Vyrůstání za normalizace v tragikomickém a nostalgickém vyprávění“, Univerzita Palackého v Olomouci) a Mgr. Milana Kolesíka („Hravý Dominik Tatarka. Ludické motivy v *Průtených kreslách*“; Univerzita Konstantína Filozofa v Nitře) – ten posléze stejně jako Jakubové Cepník a Hankiewicz nabízenou publikační možnost nevyužil. Uvolněné místo se tedy redakce rozhodla

1 Jelikož však takto nazvaná stať mu mezitím vyšla v našem časopise, dodal Pavel Kopečný studii novou s titulem „Antoine Roquentin Jeana-Paula Sartra: existenciální pokračovatel ruského zbytečného člověka“.

zaplnit statí Davida Provazníka z Univerzity Palackého v Olomouci nazvanou „Teologická reflexe Sartrových divadelních hry *Ďábel a Pánbůh*“.

Jedním ze záměrů současných organizátorů SLK je nevytvářet žádná tematická omezení příspěvků, jinými slovy nevypisovat tematické zastřešení těchto jednání. Hodláme naopak podporovat prezentaci a rozvoj individuálních badatelských preferencí a projektů. Z této premisy plyne programová pestrost samotného jednání a také obsahu tohoto čísla *BO*, což vnímáme jako pozitivní jev. A připomínáme i zdůrazňujeme, že v našem časopise se cíleně a systematicky snažíme vytvářet publikační prostor pro začínající literární vědce, a to včetně jim věnovaných samostatných čísel. První z nich bylo číslo 2021/1, které přineslo hlavně výběr z příspěvků, jež zazněly na SLK 2019 proběhnuvší v Brně a na doktorandské konferenci konané téhož roku v Telči. Dalším číslem speciálně zaměřeným na začínající badatele jsou právě tato *Supplementa BO*, v jejichž kladné přijetí a ohlas upřímně doufáme. Doufáme také, že v budoucnosti se nám bude dařit výše zmíněnou publikační strategii úspěšně naplňovat a rozvíjet.



Filozofická
fakulta



>> 27.–29. 4.

>>
**STUDENTSKÁ
LITERÁRNĚVĚDNÁ
KONFERENCE
OLOMOUC
2021**



>> bez tematického omezení

nejlepší práce >> Cena Vladimíra Macury

vybrané příspěvky >> Bohemica Olomucensia

>> pregraduální i doktorští studenti

>> www.ucl.cas.cz/slk

**STUDIA
BOHEMICA ET SLOVACICA**

BOHEMICA OLOMUCENSIA
3/2021
SUPPLEMENTA

POHLED NA PRAHU V MRŠTÍKOVĚ ROMÁNU SANTA LUCIA

HELENA DVOŘÁKOVÁ

A VIEW OF PRAGUE IN MRŠTÍK'S NOVEL *SANTA LUCIA*

The study analyses the 22nd chapter of the novel *Santa Lucia* written by Vilém Mrštík, which contains almost exclusively a description of Prague observed from the window by the main character Jordán. This description is very subjective and emotional. The analysis focuses on the relationship between an observing subject and an observed object. In the text three different forms of Prague are distinguished: Prague-place, Prague-object and Prague-person. The signs of multisensoriality, expressivity, impressionism and romanticism are detected.

Key words: description, multisensoriality, synesthesia, anthropomorphization, expressivity, impressionism, romanticism

ÚVOD

Román Viléma Mrštíka *Santa Lucia*, vydaný poprvé v roce 1893, nabízí mnoho materiálu ke studiu prostorových vztahů v díle. Aby mohly být tyto vztahy detailně nahlédnuty a pečlivě analyzovány, bylo by zapotřebí věnovat jim celou monografii, nikoli pouze krátkou studii. Proto se zde budeme zabývat pouze 22. kapitolou románu, která je věnována téměř výhradně líčení pohledu z okna na Prahu proměňující se v průběhu jednoho dne. Na malé ploše několika stran nacházíme velmi bohatý popis, jenž není reprezentativním vzorkem vyabstrahovaným z celého díla, je jedním konkrétním popisem Prahy – ničím více a ničím méně. V následujících odstavcích budeme zkoumat vztahy mezi hlavní postavou Jiřím Jordánem a Prahou (různými jejími podobami) a rovněž způsob popisu pozorovaných objektů. Závěry této dílčí

analýzy by bylo ukvapené vztahovat k dílu jakožto celku. Jedná se o minimalistickou analýzu, která si zaslouží další rozšíření v podobě sledování určitých motivů a způsobu vyjadřování napříč celým románem.

POPIS

Předmětem naší analýzy je vyjádření vztahu k prostoru, jež je zde realizováno formou líčení, tedy subjektivně zabarveného popisu. O významu popisu v krásné literatuře se již vedlo mnoho sporů, jeho atraktivnost či jen pouhou užitečnost bylo dokonce třeba obhajovat.⁽¹⁾ Konkrétní podoba i rozsah popisu závisí z velké části na dobových a žánrových konvencích. Někdy dochází v textu k explicitnímu vyjádření motivace, tedy ospravedlnění popisu. Werner Wolf tento jev zmiňuje v souvislosti s obdobím přelomu devatenáctého a dvacátého století:

Próza devatenáctého století stejně jako později především modernismus často využívala také další, „pokročilejší“ druh motivovanosti: propojování popisu s vnitřní perspektivou „fokalizujících postav“ nebo „vnímatelů“. Postavy hledící z okna, muži prohlížející se v zrcadle při holení, turisté obdivující přírodní scenérii – to vše může sloužit k ospravedlnění popisu, díky těmto prvkům věrohodně zapojeného do celku narativu. (Wolf 2013: 93)

Mrštíkovo líčení Prahy je právě případem „postavy hledící z okna“ a skutečně vyvolává dojem organické součásti narativu. Navíc jej můžeme označit za velmi dynamické a multisenzoriální, což jsou dvě z příčin jeho působivosti.

2 SUBJEKT, OBJEKT, PROSTOR

Soustředme se nyní na vztah postavy Jordána a Prahy. „Praha“ je místní označení, v první řadě se tedy jedná o vztah postavy k určitému prostoru. Lze zjednodušeně říci, že prostor je utvářen objekty a vztahy mezi nimi. Praha ovšem v románu figuruje nejen jako prostor, ale zároveň jako ob-

1 Viz např. Fedrová – Jedličková 2011.

jekt. Je objektem Jordánovy touhy a stává se znakem odkazujícím ke snům a iluzím. Navíc si Jordán Prahu zosobňuje. Mohli bychom s mírnou nadsázkou říci, že ji vnímá jako náhradu milenky, nedosažitelné Kláry. Prostor je zde částečně transformován v subjekt, postava s ním ovšem neinteraguje, uchyluje se pouze k pozorování, což Prahu nakonec staví do pozice pozorovaného objektu.

2.1 VZTAH POZOROVATELE K POZOROVANÉMU

Pozorovatel má v tomto případě k pozorovanému ambivalentní vztah. Jordánovu situovanost vnímáme současně jako zanoření i jako distanc. Nachází se v prostoru Prahy, zároveň je však od objektu svého pozorování odloučen – dívá se z okna. Z výšky shlíží na ulice a život v nich – život, kterého se neúčastní. Hledí do dále na věže chrámů ztrácející se co chvíli v mlze nebo v mracích: „Čím dále k polednímu, mraky rostly, šířily se a nabývaly hrozivého vzezření. Mohutné kotouče dmuly se až nad střechy a v šedých sloupech přesouvaly jemňoučký, nad celou Prahou rozestřený prach“ (Mrštík 1970: 176). Praha se před svým pozorovatelem rozprostírá horizontálně i vertikálně, zabírá celé jeho zorné pole. Zdá se nekonečná, její hranice se rozplývají. Konkrétní místa či budovy jako by se vynořovaly z všeobjímající páry: „všechno jako by viselo mezi nebem a zemí, neslo se víc v oblacích, a jen když vítr zatřásl jejich honitbou, průrvou mraků pronikly vzhůru i černé hroty Týnu a tmavé rysy Strahova“ (ibid.: 177).

Jordán se sice nachází v Praze, ale je od ní implicitně oddělen, nevnímá se jako její součást, nepatří mezi hučící dav ulic. Jeho pozice je vyvýšena oproti všem lidem *dole* v ulicích: „Když Jordán okno otevřel, zdola zavanul k němu ten známý dlouhý, táhlý, nepřetržitý hukot velikého města“ (ibid.: 175). S každým dalším obrazem je posilováno jeho postavení distancovaného pozorovatele: „tam dole nakupené jezy lidstva“ (ibid.). Distanc zde ovšem neznamená nezúčastněnost, naopak Jordán je silně emotivním pozorovatelem. Prahu nevnímá jako místo každodenního života, nýbrž jako objekt zájmu, dokonce jako živoucí entitu působící na jeho emoce. Proto není zobrazována objektivně realistickým popisem, je zachycována formou líčení, dynamicky, proměnlivá a plná kontrastů. Subjektivní vnímání prostoru pak ovlivňuje

podobu celého narativu. „Spojujeme-li reprezentaci prostoru se subjektem, znamená to rovněž, že prostor a zavedení prostoru je způsobem individualizace narativního aktu“ (Kubiček 2013: 82). Proměny Prahy, které Jordán pozoruje ze svého okna (ze své skrýše), rezonují v něm, jako by je spoluprožíval. Praha je představována prostřednictvím jeho vnímání, čímž dochází k nepřímé charakterizaci postavy. Spatřujeme zde jev, o kterém Tomáš Kubiček hovoří jako o *charakterizační funkci* prostoru:⁽²⁾

V rámci narativního aktu jsou přisuzovány vyprávěnému světu právě ty vlastnosti, které zobrazují rozpoložení či pocity postavy. V takovém případě dochází k subjektivizaci prostoru a k jeho zhodnocení. Vnější prostor pak specifikuje vnitřní svět postavy i atmosféru vyprávěného příběhu. (Ibid.)

Způsob Jordánova vnitřního prožívání ukazuje na určité vlastnosti, především emocionalitu, sklony k rozrušení a zádumčivost. Jeho melancholická nálada se přímo prolíná s pražským ovzduším: „Zadrnčela okna, stromy sebou pohnuly, vítr se zdvihl a do tváře i do duše zavanul sychravý chlad“ (Mrštík 1970: 178). Ve chvíli, kdy je Jordán zahlcen dojmy, okno zavírá. Praha však stále ještě vábí jeho pohled, neodolatelně jej přitahuje. Vzápětí jej zaujme nový vjem, tentokrát sluchový, a opět okno otevírá: „A Jordán znovu vstal, trhl oknem vpouštěje do své světničky velebné to hlaholení tisícírcých hrdel, poslouchal, jak mohutně ty rány znějí, mocně buší do prsou a duši jeho bouří nevýslovnou tesknoutou“ (ibid.: 179). Jeho pocity rezonují s večerními zvuky města. Zdánlivě se pozorovanému objektu přibližuje, zásadní distance ovšem zůstává – propast mezi ním ukrytým ve své komůrce a živoucí Prahou venku za oknem.

2.2 ANTROPOMORFIZACE PRAHY

Na několika místech dochází k antropomorfizaci Prahy. Jak jsme již naznačili výše, nahrazuje svým způsobem Jordánovi milou, transformuje jeho

2 Kubiček v této souvislosti hovoří o vyprávěném světě, nikoli pouze o prostoru. Zde však jeho myšlenky vztahujeme pouze k prostoru díla.

touhu: „Čekal [na Kláru] i čtvrtý den marně. Zato Praha zjevovala se před ním čím dále tím krásnější“ (ibid.: 174). Není však *jeho* milenkou, spíše milenkou ve významu smyslné ženské bytosti hodné lásky a obdivu: „Praha ještě jednou vypjala své boky, zahořela naposled ve své slávě, dala se naposled obejmout, dala se naposled zlíbat bílým dnem, a když slunce skleslo za horou, unavena láskou, přesycena jeho světlem, shrnula se v sebe a tichá zapadla do rozevřených mlh“ (ibid.: 178).

Praha je představována současně v mnoha podobách – jako bytost s fyziologickými projevy (např. dýchání): „Praha oddychovala v ránu, a jako by za jejími vzdechy i město měnilo svou tvář“ (ibid.: 176); zároveň jako mnohost bytostí, vyjádřená synekdochicky: „Ta pára nesla se z Prahy od tisícerych jejích úst“ (ibid.); a rovněž jako prostor, v němž jsou situovány objekty (např. Vltava či domy). Tento prostor ovšem působí neurčitě, neohraničeně, jak jsme již předeslali, je často halen mlhou nebo kouřem, prostupován mraky a vodní párou: „nalevo, napravo, kamkoliv oko pohlédlo, všude ty obláčky, všude ty beránky kudrnaté a bílé válely se po střechách a ty se vzdouvaly, rostly, dolů se kácely a jiné zas na jejich místě vyvěraly z bezpočetných těch zřidel, které chrlí ze sebe Praha zrána“ (ibid.).

3 MULTISENZORIALITA

Při svém popisu, resp. líčení využívá mluvčí bohatou škálu výrazových prostředků a oslovuje hned několik smyslů recipienta. Výše citovaný W. Wolf upozorňuje na fakt, že „je prostřednictvím verbálních popisů v zásadě možné postihnout všechny smysly vnímatelné oblasti. Zdá se však, že existuje ‚přirozený‘, možná antropologicky podmíněný sklon upřednostňovat jednu smyslovou doménu, a sice oblast vizuálních vjemů“ (Wolf 2013: 94–95). Mrštíkův text má ovšem multisenzoriální charakter, evokuje jak vjemy vizuální, tak sluchové a v náznacích také hmatové.

3.1 SLUCH

Nejprve se zaměříme na sluch. Na čtenáře útočí doslova „výbuchy zvuků“, jež vhodně doplňují vizuální obrazy a dávají tušit neviděné. Zdůrazňují

například množství lidí, jejichž hlasy ovšem nikdy nezazní jednotlivě, ale splývají v jeden mohutný chorál: „Všechny ty výbuchy zvuků, šeptání ulic, hluché pády klád, všechny ty prudké otřesy lehce zvrženého a tisícerými zvuky proudícího vzduchu splývaly tu v jeden veliký, široký, tu slaběji, tu silněji se ozývající chorál měst, kterým hučely tam dole nakupené jezy lidstva“ (ibid.: 176).

Pomocí zvuků je evokována rozlehlost prostoru Prahy. Odněkud zdáli zaznívají zvony, „odkudsi až z Malé Strany“ (ibid.: 179). Nepřesnost popisu se zdá být záměrem, mluvčí nemapuje prostor, ale vyvolává dojem. Ve večerní polyfonii se mísí hlasy všech pražských zvonů, je zde patrna velkolepost až patetičnost: „všechny chrámy ležící tam dole rozvázaly mlčící své hlasy a v mohutném bouření kovových svých prsou sezváněly věřící lid k modlitbě“ (ibid.).

Praha k Jordánovi i ke čtenáři promlouvá, ale promlouvá nesrozumitelně. Stejně jako jezy lidstva hučely, zvony blábolí: „jako jedním dechem k nebi vychrlených výkřiků v zmatené modlitbě dole blábolících kostelů“ (ibid.: 180). Běžný zvuk, jakým je vyzvánění kostelních zvonů, útočí na Jordánovy emoce. Může se zdát, že do nich Jordán projektuje své vlastní pocity. Vnímá tóny jako výkřiky, jako výraz smutku, který on sám pociťuje: „poslouchal, jak mohutně ty rány znějí, mocně buší do prsou a duši jeho bouří nevýslovnou tesknoutou. Jak smutně tu hrály ponuré ty žalmy večerního chorálu!“ (ibid.: 179).

3.2 ZRAK

Množina vizuálních vjemů evokovaných textem je obsáhlá, vyzdvihneme zde dva konkrétní popisy: zaprvé domy, které se více nežli stavby jeví jako barevné skvrny, doslova „strakatina“. Jsou zmiňovány pouze synekdochicky – jako fasády, stěny nebo střechy, a pokud jsou jmenovány konkrétní stavby, je to formou výčtu.

Určitě, jasně bylo vidět každou tu skvrnu, každý tvar, celý ten obraz, celou rozlohu, labyrint křivolakých ulic a střech – celou tu strakatinu do šířky i do dálky rozložených kostelů, paláců, klášterů, bizarních domů tam rozmete-

ných, tam zas na sebe stlačených a vzhůru vypjatých, jakoby nadzdvížených podzemní vlnou. (Ibid.: 175)

Druhý příznačný prvek popisovaný v textu představuje hra světla. Nej působivější je ráno – tehdy se odehrává scéna probuzení, která uvádí celé líčení a navozuje náladu: „Jednou zrána, když se probudil, divná jakási záře chvěla se v záclonách. Lehké, jen jako hračkou po zdi nahozené arabesky nástěnné malby hořely jako vzňaté“ (ibid.: 174). Rovněž efektní je večerní hra světla a stínů. Tma přichází poznenáhlu, do posledního okamžiku je narušována pronikajícím světlem, jež vytváří působivé kontrasty: „Slunce pozvolna se zařezávalo do stříbrožlutých krajk mračen a mizelo za černou jejich záclonou [...] Celé město zčernalo [...] Než vtom mraky, které stály v západu, převrhly se pod sluncem a širokou jejich trhlinou v sloupu do tmy proniklo světlo červeného zbarvení“ (ibid.: 177). Střídá se hned několik metafor pro červánky – „růže“, „požár“, „krvavá záře“, „planoucí výheň nebes“ (ibid.: 177–178). Poté, co „všechno dole zhltna hustá modrá tma“ (ibid.: 178), se na pozadí černé noci objevují „zlaté body lamp“ (ibid.). V jediné větě jsou pro jejich světlo využity tři různé metafory: „Jak jiskry rozhozené prostorem kryly v hlubinách své žhavé oči, tam přivíraly svoje víčka, tam hasly, tam zas nové proskakovaly tmou a jako světlušky vznášely se v hlubinách“ (ibid.: 178–179).

3.3 SYNESTÉZIE

Zabýváme-li se smysly, které dílo oslovuje, všimneme si četných výskytů synestézie. Nejvyšší koncentraci zaznamenáváme ve scéně stmívání, např. zrakové vjemy zde evokují sluchové: „a nebe plálo ještě v tichém světle západu“ (ibid.: 177); „a čekala, až nad hlavou se jí zjeví tichá záře hvězd“ (ibid.). Nebo zrakové vjemy evokují hmatové: „Vzduch ztuhl rázem v tvrdé modré stíny“ (ibid.); „Barvy ustydly“ (ibid.). Na jiném místě sluchový vjem evokuje zrakový: „Z temna vlály tmavými tóny“ (ibid.: 179). Líčení má ambici oslovit tři z pěti smyslů recipienta.

4 VÝRAZNÉ RYSY

Román *Santa Lucia* je pozoruhodně mnohotvárným dílem a vykazuje známky několika uměleckých směrů, z nichž ne všechny se projevují v analyzované části textu. Líčení Prahy ve 22. kapitole románu oplývá především rysy impresionistickými, romantickými a expresivními, což se nyní pokusíme doložit na konkrétních příkladech.

4.1 IMPRESE

Již výše jsme zmínili, že zde silně emotivní líčení nejen popisuje prostor, ale rovněž charakterizuje postavu (její vnímání, náladu a povahu) a v neposlední řadě vyvolává dojem. Jordánova nálada při pohledu na Prahu zprostředkovává recipientovi určitou zkušenost zakoušení pocitů (má experienciální povahu).⁽³⁾ Signálem subjektivního zabarvení popisu je samo úvodní citoslovce: „Jaj! Jaký to byl obraz, jaký den! Co světla po střechách, co jasu po nebi a ve všech prostorách!“ (ibid.: 174). A přesně jako obraz je popisován celý výhled z okna, jako obraz plný světla a barev. Díky impresionistickým prvkům se zdá, jako by před čtenářem vystávaly jednotlivé barevné skvrny: „Z dálky žlutě svítily fasády domů, z blízka jako tvrze vyrůstaly příkré stěny Žitnobranské ulice. Z oken vlály záclony, ženská poprsí chýlila se z nich, vytřepávala šátky, rozkládala oknem bílé peřiny. Určitě, jasně bylo vidět každou tu skvrnu, každý tvar, celý ten obraz“ (ibid.: 175).

Pražské čtvrti zde nejsou líčeny ani trochu realisticky, převládají výjevy impresionistické. Rychle se střídají, evokují pouhé zdání, mnohdy až přízračnost: „Ale jaký to byl Strahov! Jak zjevení se vzepjal podeprěn mraky a nížil se zas, když vítr přestal dýchat, mlhy sbíhati se začaly zas do svých míst“ (ibid.: 177). Prchavost dojmu je přímo tematizována v závěru líčení odpolední Prahy: „Po Praze zbylo zas jen cosi jako mam, chvilkové zdání, nejasná tucha něčeho, co před očima stálo zrána v plném lesku a nádheře předtím nikdy netušené krásy“ (ibid.).

3 Viz Wolf 2013: 28–29.

4.2 ROMANTIKA

Méně, avšak nezanedbatelně objevují se v analyzovaném textu i rysy romantické. Praha je zde zobrazována pomocí četných kontrastů, jeví se jako hrůzná i krásná zároveň. Podobu milenky střídá podoba mrtvoly: „Mrtvo, pusto, smutno bylo na těch místech, kde jako na břehu rozlitého moře v mlhách nebylo vidět nic, jenom ty těžké, kalné kusy dýmu, topící se v příboji mlh – roztřepených, šedých jako rubáš kryjící nahotu své mrtvoly“ (ibid.: 176).

Jedná se o deziluzivní román, ovšem popisy ve 22. kapitole nepřipomínají naturalistické ani kriticky realistické zobrazení, mnohem více připomínají romantickou poetiku. Praha je zobrazována jako místo zániku – pohřebiště či spáleniště:

A Praha vypadala v tu chvíli jak ohromné černé spáleniště zahalené nocí, kde jen živý ještě popel doutnal a živěn větrem v rozptýlených jiskrách svítil z temných propastí – odevšad jenom ty jiskry bylo vidět a hvězdy visící v ohromné klenbě nebes – a víc nic – jen zblízka prosvítaly kusy ozářených zdí. Jinak všude tma a tma a smutná, vlhká černí. (Ibid.: 179)

Romantické prvky jako „noc“, „mlhy“, „chmury“ nebo „havran“ jsou koncentrovány na poměrně malé ploše:

Hrůzný a krásný pohled zároveň s jedinou tou černou dekorací z mlhy letícího ptáka, který zdoluhavým, úporným letem táhl přímo nad městem, a již i ten jako by si cestu razil víc mlhami než vzduchem, umdlával v letu, dlouho a těžce letěl přes celý obraz nakupených chmur... Nebylo Prahy víc. To snad havran letěl nad pohřebištěm kdysi tak pyšné a slavné její podoby. (Ibid.: 176–177)

4.3 EXPRESE

Jak jsme již zmínili výše, Jordán do pozorovaného okolí projektuje své niterné pocity. V některých okamžicích jeho vnímání znatelně deformují, např. když připodobňuje ulice šťvanému stádu:

Ohromné to stádo ulic, náměstí a tříd zdálo se prchatí před těžkými těmi spoustami, které se trhaly místy a šedé obnažovaly černé jejich zdi, a jednu chvíli se zdálo dokonce, že Praha celá pustila se svých základů, celé to panorama divukrásných věží hýbá se pod tajemnou tou rouškou a plynouti se zdá jak černé ohromné loďstvo s vyzdviženými stožáry kamsi dolů proti řece vzhůru. (Ibid.: 176)

Praha je představována nejen jako mrtvá či hrůzná, ale dokonce jako neodbytné útočící: „A přitom stále ten hrozný, ječivý zvuk hloubky, jako by se tam vody byly slily v hučivém svém proudění a vřící svoje pěny dmuly až k stříbrolesklým nebesům“ (ibid.: 176).

Můžeme si všimnout jemných náznaků modifikace vnímání v textu samotném: „Zas kalno bylo před očima, vzduch černal a hltal do sebe jednu budovu za druhou, až celou Prahu zavinul do svého náručí“ (ibid.: 177). V interpunkci nechybí vykřičníky označující zvolání: „A přece!“ (ibid.: 175). Ozývá-li se zvuk, mívá často příznak zoufalství – např. žalostný nárek kolovrátku (viz ibid.) – nebo jitří Jordánovy smysly: „hlavou protáhly mu táhlé, vlnivé otřesy tónů“ (ibid.: 179); „a zas slyšet bylo jen strašné ty rány, těžké ty spády kovu“ (ibid.). Hojně je využívána personifikace spojená s konotacemi ztracenosti, zmatenosti či slabosti – světlo se potácí, zvuky se toulají a posléze ztrácejí: „Jen od věže k věži čím dále vzhůru potácelo se ještě světlo s bledou stopou skonaleho dne“ (ibid.: 178); „Jen rozvlněné rány toulaly se ještě tmou, ale i ty hasly, umíraly cestou v slabých nárazech, ztrácely se v tmách“ (ibid.: 180).

ZÁVĚR

Líčení Prahy – jejích rozličných podob střídajících se během jediného dne – je čtenářům podáváno prostřednictvím fokalizující postavy Jordána, čímž je jednak postava nepřímou charakterizována, jednak je umožněno onipotentnímu vypravěči zobrazit město různorodými způsoby namísto objektivního popisu. Ve zkoumané části díla nalézáme známky impresionismu, romantismu i expresivity (ne-li expresionismu), autor zde předvádí své slovesné umění chvílemi připomínající malbu, chvílemi polyfonii.

Vztah pozorující postavy a pozorovaného objektu se jeví komplikovaný. Jordánovo vnímání je silně emotivní, znatelně projektuje do svého okolí vlastní pocity. *Proprium Praha* figuruje v textu jako jméno polysémantické, neboť označuje nejen prostor, ale také kompaktní objekt, navíc antropomorfizovaný do podoby ženské bytosti-subjektu. Jordánův vztah k Praze představuje významné téma v celém románu, v jehož průběhu prochází vývojem hodným pozornosti.

Mgr. Helena Dvořáková

Ústav bohemistiky

Filozofická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích

Branišovská 1645/31a, 370 05 České Budějovice

huleshoo@ff.jcu.cz

LITERATURA

FEDROVÁ, Stanislava

2014 „Popis a jeho subjekt: očima pozorovatele“; in Alice Jedličková (ed.), *O popisu* (Praha: Akropolis), s. 94–109

FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice

2011 „Konec literárního špenátu aneb Popis v intermediální perspektivě“; *Česká literatura* 59, č. 1, s. 26–58

KUBÍČEK, Tomáš

2013 „Prostor“; in Tomáš Kubíček – Jiří Hrabal – Petr A. Bílek, *Naratologie: strukturální analýza vyprávění* (Praha: Dauphin), s. 78–100

MRŠTÍK, Vilém

1970 *Santa Lucia* (Praha: Vyšehrad)

WOLF, Werner

2013 *Popis jako transmediální modus reprezentace* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR)

HOSTOVSKÉHO STESK PO ZTRACENÉM RÁJI: VYNALÉZÁNÍ MINULOSTI

MARIE ZETOVÁ

HOSTOVSKÝ'S LONGING FOR A LOST PARADISE: INVENTING THE PAST

The paper presents a comparative reading of 1930s novels by Egon Hostovský *Dům bez pána* and *Případ profesora Körnera*. The attention is focused on the poetics associated with the themes of memory and recollection, especially on the role protagonists' memory plays in the constitution of identity of the narrating subject and other characters. It is shown that memory of the protagonists is rather unreliable and unstable, and so is their identity, because it seems to stem precisely from memory itself. It is suggested that this understanding could bring some useful insights for further interpretation of Hostovský's later texts written in exile, where memory and subjectivity of the protagonists seem to be even more disintegrated – to the point, where differentiating between separate characters and events becomes almost impossible for the reader.

Key words: Egon Hostovský, memory, recollection, narrative identity, Paul Ricoeur, fiction, nostalgia

Egon Hostovský je známý jako autor, který většinu svého tvůrčího života prožil v exilu, a množství interpretací, jež se soustředí na motivy paměti a vzpomínání v jeho díle, se tematice vzpomínání věnuje převážně v kontextu zkoumání autobiografické, potažmo exilové paměti.⁽¹⁾ Jistě tomu tak je zcela právem – otázka paměti může být pro zkoumání exilových literatur pochopitelně zásadní (srov. Píchová 2002). V tomto textu bych se nicméně chtěla zaměřit na poměrně ranou Hostovského tvorbu a na několika příkladech z románů *Dům bez pána* (1937) a *Případ profesora Körnera* (1932)

1 Uveďme např. stať „Domov v paměti exulanta Hostovského“ (Másló 1996) nebo monografii *Egon Hostovský a rodný kraj* (Sádlo 2007).

se pokusit ilustrovat, jak se Hostovského zaujetí tématem paměti formovalo již v těchto textech, které napsal ještě před svým prvním odchodem z Československa. Zdá se totiž, že již zde je problematika paměti výrazněji tematizována, obzvlášť s důrazem na její nespolehlivost či nejednoznačnost zdánlivě idylických vzpomínek, který v pozdějších Hostovského dílech pouze dále nabývá na síle.

Ostatně nejednoznačnost jako taková je pro Hostovského psaní vůbec poněkud symptomatická – přinejmenším tak můžeme usoudit podle sekundární literatury, která často skloňuje obtížnou zařaditelnost tohoto autora. Vladimír Papoušek o Hostovském píše, že „[a]čkoliv byla jeho tvorba všelijak puncována, ať už jako expresionistická či psychoanalytická, jde většinou jen o zjednodušení činěná pro potřebu doby, která nevystihují podstatu spisovatelovy tvorby, i když se jí třeba dotýkají“ (Papoušek 1996: 17). František Kautman analogicky uvádí, že Hostovského dílo „nelze opatřit žádnou světonázorovou ani směrovou nálepkou“ (Kautman 1993: 4).

Snad i s touto směrovou nevyhraněností potom souvisí skutečnost, že fikční světy Hostovského próz nejsou pro své čtenáře snadno proniknutelné a zároveň – hlavně v případě pozdějších textů – jde o díla, která v sobě mísí prvky z celé řady žánrů od psychologického románu ovlivněného Dostojevským přes fantastickou literaturu, satirický text až po detektivní nebo špiónážní romány. Příslušnost k jasně definovanému žánru, jakkoli není jistě rozhodující pro kvalitu díla, představuje stále podstatnou kategorii pro interpretaci konkrétních textů v tom ohledu, že čtenáři poskytuje nějaké informace o tom, jakým zákonům podléhá svět vyprávění (Culler 2002: 172) – tedy určité vodítko k tomu, co lze považovat za narativně autentifikovaný fikční fakt, jak jej vymezuje Lubomír Doležel (2014: 55–65), a co naopak spadá do sféry halucinace, fantazie nebo snu. V Hostovského textech jako by však toto vodítko bylo přítomno jen slabě, a to i přesto, že se jedná o vyprávění, které je po formální stránce poměrně konvenční. Jak poznamenává Martin Pokorný (2018: 25), Hostovský nebyl jazykovým nebo kompozičním inovátorem. Interpretační obtíže, které při jeho četbě nastávají, jsou spojeny spíše s psychologií protagonistů, respektive s narativní fokalizací, která je v jeho dílech zpravidla těsně přimknuta k mentálnímu světu postav: buď proto,

že je jim otevřeně svěřena vypravěčská úloha, nebo jejich hlas a prožívání prostřednictvím polopřímé řeči vstupuje do diskurzu vypravěče v er-formě. Zde pak přestává být zřejmé, zda popisované události náleží do sdílené reality fikčního světa, nebo zda se odehrávají pouze na úrovni duševního života Hostovského hrdinů, kteří často trpí nějakými odchylkami od normálního prožívání, jež z nich činí vypravěče značně nespolehlivé.

Uvedený problém byl přitom adresován již dobovou kritikou. Například Roman Jakobson velmi nepříznivě hodnotil Hostovského román *Sedmkrát v hlavní úloze* jako dílo, jehož smysl, stejně jako události samotného příběhu, je povážlivě nejasný (Jakobson 2017: 120–121). Jde totiž o román formovaný vědomím hrdiny, jenž má, jak o sobě sám říká, „zchromlou paměť a pocuchané nervy“ (Hostovský 1946: 16), což ovlivňuje diskurz celého díla, který se pak podle Jakobsona nese v duchu „nezáživného a truchlivého opakování stále týčž dotěrných fixních motivů“ (Jakobson 2017: 118). Tento diskurzivní rys je ještě umocněn tím, že hrdina-vypravěč trpí dalším pro Hostovského postavy typickým „hendikepem“ – a sice poruchou identity. Ta se dále ukazuje jako určující i pro samotný příběh, v jehož rámci vystupuje komplikovaně propletená družina hrdinových dvojníků, a v retrospektivním vyprávění protagonisty je pak o to problematičtější rozhodnout, co považovat za projekci, halucinaci nebo sen hrdiny, a co naopak chápat jako autentické události.

Tento – v rámci Hostovského tvorby interpretačně možná bezprecedentně obtížný – román přitom poprvé vychází roku 1942. Nicméně pokud se zaměříme na některé Hostovského starší texty napsané ve třicátých letech, můžeme si všimnout, že motivy porušené paměti a identity, které jsou pro komplikovanost či ambivalenci *Sedmkrát v hlavní úloze* zásadní, tvoří kompaktní tematický celek již v těchto dílech – byť se jim zde třeba dostává subtilnějšího, méně fantaskního vyjádření.

Podívejme se nyní podrobněji na to, jak se daná tematika ohlašuje coby jeden z dominantních rysů Hostovského tvorby ve zmíněných románech *Dům bez pána* a *Případ profesora Körnera*. Protagonisty obou děl zastihuje vyprávění v situaci, kdy jsou přibližně v Kristových letech a procházejí nějakou osobní krizí (Körner je nemocný a má strach, že brzy zemře, zatímco Emil Adler v *Domě bez pána* se potýká se spory a s odcizením v rodině).

Oba se před nepřehledným aktuálním děním uchylují do úvah o minulosti, která se oproti nesrozumitelné, vždy již unikající aktualitě jeví jako něco konstantního a autentického, čím mohou podepřít svoji existenci ohroženou „násilím a cizotou vnějšího světa“ (Papoušek 1996: 9).

V obou případech přitom tuto dynamiku rozehrává specifický vstupní motiv, který by bylo možné označit jako „sentimentální vzpomínku na dětství“. Ta však navzdory svému manifestnímu idylickému obsahu není nikdy traktována jednoznačně pozitivně a neproblematicky; naopak ve vyprávění oživuje celou řadu dvojznačných motivů, které předjímají narativní zmatky způsobené nespolehlivou pamětí Hostovského pozdějších protagonistů. Hrdina *Domu bez pána* je takto vtahován do minulosti důvěrně známým prostředím rodného domu, do kterého přijíždí na návštěvu a jenž představuje, jak je zjevné už z názvu díla, ústřední topos celého vyprávění – po prostorové i po symbolické stránce. Hrdina tuto jeho funkci nejprve vítá s nadějí, že mu vzpomínky vyvolané pobytem na místě, kde prožil formativní léta svého života, konečně pomohou získat objektivní obraz toho, kým je. Že si Emil od návratu do svého rodiště skutečně neslibuje nic menšího než ujištění se o vlastní identitě cestou „nerušeného vzpomínání“, se dozvídáme hned v úvodní pasáži románu, která sleduje změnu v duševním rozpoložení, již zakouší během cesty domů:

Pojednou bylo ve mně i mimo mne tolik pohody, měl jsem tolik času, tolik volnosti, směl jsem nerušeně vzpomínat, dumat a bezstarostně naslouchat šepotu neviditelných úst o úžasných proměnách světa, pro něž jsem byl dosud hluchý a slepý. (Hostovský 1937: 13)

Zároveň doslova zmiňuje představu domova coby zrcadla, jehož prostřednictvím bude moci konečně objektivně pohlédnout na sebe a svůj život:

Všechno až doma! Tam se zotavím. Tam se mi zbystří oči. Doma je klid a pohoda k úvahám, domov je jediné zrcadlo, jež nezkrsluje. (Ibid.: 12)

Z popisu zmíněné cesty je přitom zřejmé, že přesun v objektivním prostoru pro hrdinu znamená také přesun v subjektivním čase:

Podařilo se mi znenáhla zapomenout na Prahu, na banku, v níž jsem zaměstnán, na práci, na lékaře, který mě ošetřoval, na jeho příkazy. Vracel jsem se do atmosféry ztraceného času, z něho se vynořoval můj rodný dům v podobě dávno zapomenuté, neošlehaný nečasem, nepoznamenaný ještě desítkami třeskutých zim, vznešený, s dveřmi otevřenými dokořán. (Ibid.: 13)

Nicméně namísto toho, aby vzpomínky vyvolané tímto známým prostředím účinkovaly jako stmělující složka, jež hrdinovi poskytne celistvý náhled na jeho osobu – tak jako vidíme celistvý obraz v zrcadle,⁽²⁾ metafora rodného domu jakožto zrcadla záhy získává subverzivní charakter. Idylický domov, jež Emilovi jeho paměť nejprve ukazovala jako „vznešený, s dveřmi otevřenými dokořán“, se náhle proměňuje v klaustrofobní místo, „strašidelný“ a „bezvýchodný“ dům (ibid.: 134), v jehož pitoreskních jednotlivostech se vedle příjemných vzpomínek na dětství skrývá i cosi, na co by raději nevzpomínal, a jehož místy až hororové atributy značí rozklad a úpadek:

Stál jsem uprostřed schodiště. Neznámý zatuchlý zápach mi rozšiřoval nozdry. Viděl jsem na stěnách nestvůrné pavučiny a pod nimi fantastické obrazy a mŕtí nohy, kreslené špinavým vlhkem. Vše kolem mi připadalo cizí, i mraky nevraživého ticha, které sem navrstvila zapomenutá léta. Kolik je takových míst, jež vždy nepřítomně míváme a jejichž skutečnou podobu objevíme teprve tehdy, když jsme srazeni se svého zaslepeného rozběhu? Kolik je takových míst s tisíci našich zasutých šlápějí? (Ibid.: 28–29)

Spolu s tím, jak se v hrdinových očích rozkládá obraz rodného domu, rozpadají se i jeho představy o sobě samém, což rozhořčeně líčí sestra a svému příteli. Domov coby „jediné zrcadlo, jež nezkresluje“, zde přitom nabývá zcela opačného významu:

2 Spojení motivů domova, resp. rodného domu a zrcadla jako něčeho, co člověku poskytuje „nezkreslený“ pohled na sebe sama, se nezdá nahodilé. Že malé dítě poprvé pocituje to, co bylo dosud prožíváno jen jako rozrůzněnost počitků, jako existenci samostatné bytosti právě při pohledu do zrcadla, popisuje detailně Jacques Lacan v textu „Stadium zrcadla“ (2016).

Tak prý tedy nemám rád zrcadla, nechci se na sebe dívat, protože bych mohl poznat, že jsem si zpackal život honbou za problematickou kariérou a že dříve dne v noci jen proto, abych se ohlušil a zaslepil. (Ibid.: 45–46)

Obrat hrdinova postoje výmluvně rezonuje také ve změně lexika – pozitivní emoční zabarvení charakteristické pro líčení rodného domu v předchozích pasážích je náhle v téže souvislosti vystřídáno pejorativními výrazy. Klíčový motiv zrcadla ovšem zůstává zachován:

„Když se po delší době vrátíš domů, stane se ti taková rodná *barabizna* jediným zrcadlem, kterému se nemůžeš vyhnout. Lámeš si pak hlavu všelijakými pomatenými hloupostmi, *ufňukaně* vzpomínáš, rozhlížíš se kolem sebe po všech *špinavých koutech*, cosi hledáš, a na konec máš strach, zdali to, co pohřešuješ doma, nepohřešuješ vlastně v sobě samém.“ (Ibid.: 82; kurzíva MZ)

Protagonista v průběhu vyprávění stále častěji naráží na ambivalenci obsaženou ve vzpomínání a na to, že přisvojování minulosti pro potřebu výstavby vlastního já není vždy afirmativní, ale naopak může vést k zjištění, že jeho totožnost je v průběhu času rozrušována a podléhá nejrůznějším deformacím. Skutečnost, že on sám jakožto subjekt vzpomínání není totožný se svým minulým já objektivizovaným ve vzpomínkách, si bolestně uvědomuje ve chvíli, kdy jej kamarád z mládí, jemuž své trápení vyličil, jak je uvedeno výše, vyzývá, aby si znovu připili na věrné přátelství:

„Vstaň, Emilku! A do očí se dívej! Do smrti svoji! Nic se nezměnilo!“

„Nic, Maxo.“

Cítil jsem, že říkám lež. Strašně moc se změnilo! S tebou už nesedí bývalý Emil, Maxo! Poznal jsem to za tu krátkou dobu, kterou tady spolu sedíme. (Ibid.: 87)

To, co hrdina v uvedeném úryvku zakouší, lze popsat jako rozkol mezi dvěma aspekty identity, jež objasňuje Paul Ricoeur, když hovoří o identitě ve smyslu *ipse* a identitě ve smyslu *idem* (Ricoeur 2016: 131). Přestože je přirozeně

stále *sebou samým*, necítí se již být substanciálně *týmž* člověkem, se kterým se Maxa před lety přátelil. Přistoupíme-li spolu s Ricoeurem rovněž na to, že identita je podmíněna narací založenou na vzpomínkách (Ricoeur 2004: 96–97), hrdinovo rozčarování se nejeví jako něco zcela nečekaného, neboť schopnost narace, jak říká Ricoeur, je zároveň schopností reflexe, kapacitou „zaujmout odstup ke svému vlastnímu tvoření, a tím se zdvojovat“ (Ricoeur 2002: 96).

Vzpomínky nefungují jako fotografie, kde bychom si mohli prohlédnout objektivní obraz sebe sama, naopak podle Siegfrieda Kracauera se paměťové obrazy vyznačují tím, že jsou-li „zahrnuty do nekontrolovaného pudového života, je jim vlastní démonická dvojznačnost“ (Kracauer 2008: 46). Nicméně lidské vědomí je podle něj přesto schopno dospět skrze pročišťování jednotlivých paměťových obrazů k obrazu poslednímu, jež Kracauer podobně jako Ricoeur ztotožňuje s *příběhem* (ibid.: 47). Kdo, nebo co je však jeho autorem? Ukazuje se zde, že narativní výčet nějakého příběhu o sobě samém, ať už je fiktivní, či skutečný, je možný jen díky rekurzivnímu pohybu, v němž se aktuální, vzpomínající já navrácí k minulému já, na něž je vzpomínáno; zdá se tedy, že subjekt této narace se stává zároveň jejím objektem, ale přesto tato dvě já, „vzpomínající“ a „vzpomínané“, spolu nejsou totožná. Subjektivní, vzpomínající já má jiný (byť snad ne nutně širší) okruh vědění než já vzpomínané, ale právě prostřednictvím vzpomínky na své předešlé stavy se může konstituovat ve své aktualitě (King 2000: 3).

Popis takového procesu rozpomínání přitom nalezneme také v Auerbachově *Mimesis*. Zatímco v *Hledání ztraceného času*, kterému se věnuje Auerbach, však propůjčuje tento odstup, v jehož perspektivě se minulé zážitky jeví „docela jinak než jen individuálně a subjektivně“ (Auerbach 1968: 479), vypravěči pocit nesmrtelnosti, zdá se, že pro Hostovského hrdiny se naopak stává spíše zdrojem jisté tísně či nepatřičnosti, jako by se v rámci výše popsaného pohybu zastavili „v půli cesty“. Sice jsou schopni pohlížet na vlastní minulost s odstupem, který ji do nějaké míry vyprošťuje ze závazku absolutní subjektivity, ale zároveň se zdá, že jim činí problémy formulovat koherentní příběh, který by jim umožnil takto nahlížené minulé já přijmout za své, a zakoušejí tak něco, co by mnohem spíše bylo možné popsat v termínech depersonalizace než nesmrtelnosti. Výmluvně tento prožitek shrnuje hrdinka *Případu pro*

fesora Körnera, když se pobouřena vzpomínkou na jakési detaily své nevěry uchyluje k prosté myšlence: „To jsem přece nebyla já!“ (Hostovský 1933: 71).

„[S]ubjekt se poznává v historii sebe sama, kterou si sám sobě vypráví“, píše Ricoeur (2007: 351), ale hlavní hrdina *Domu bez pána* jako by naopak sebe sama v této historii k vlastní nelibosti nepoznával, a tak svůj původní úmysl „nerušeně vzpomínat“ záhy opouští ve prospěch docela opačného předsevzetí: „A mne nic nesmí poutat k našemu domu! Žádný chomout! Žádný testament, žádné sentimentální vzpomínky“ (Hostovský 1937: 132). „Neohlížet se, nevzpomínat, jít oceánem světla nebo tmy, necítit své tíhy a splývat! Být marnotratný na cestě do známého neznáma!“ (ibid.: 98). Jak ale naznačují již slova o „známém neznámu“, oprostít se zcela od vlastní historie je nemožný úkol.

Poslední zmiňovaný výrok protagonisty se navíc vztahuje k pozoruhodné postavě dívky Heleny, do níž se Emil na první pohled zamiluje, přestože o ní vůbec nic neví – o to životněji si do ní však promítá své vlastní nostalgické vzpomínky a fantazie. Opakovaně v této souvislosti zmiňuje zkušenost neurčité vzpomínky na něco, co je důvěrně známé: „Vzpomeňte si, že jednou jedenkrát jste šli také tak, cizinec vedle cizinky, sami dva v bezeslovné družnosti“ (ibid.: 23). „Už jednou jsem ji spatřil. Ne jednou, stokrát! Posledně na nádraží jakýchsi lázní“ (ibid.: 98), přičemž naléhavost tohoto sdělení s postupem vyprávění hyperbolicky narůstá: „byla mnou v minulých časech již tisíckrát letmo zahlédnuta, avšak nikdy nepoznána“ (ibid.: 196).

Snad stojí za zmínku, že podobný apel, který se obrací buď k instanci čtenáře, nebo k dalším postavám vyprávění s výzvou, aby se rozpomněli na nějakou archetypální událost, není v řeči Hostovského postav ničím ojeдинěným. Mimo jiné zaznívá například také z úst pana Ondřeje v prologu „povídkového triptychu“ *Tři starci*.⁽³⁾

Podrobnosti o tom, kdy a za jakých okolností se zmiňovaná událost měla odehrát, se ani v jenom z uvedených případů nedozvíme. Nicméně příběh

3 „Snad vám bude jako mně – jako by k vám kdosi přišel, kdosi dobře známý, opsal rukou široký kruh kolem sebe, zasmál se a řekl: Tak miláčku, už jsme byli dosti dlouho v přítmí, teď si pěkně rozsvítíme! A představte si, že on skutečně rozsvítí, že uvidíte všechno v docela novém světle, věci a lidi, s nimiž jste se denně stýkal, se promění, budou s ním padat masky, a vy se upamatujete, že jednou jedenkrát jste je již viděl v tomhle světle a v téhle podobě“ (Hostovský 1938: 19).

Emila a Heleny ukazuje, že takto konstruovaná analogie mezi minulostí a přítomností je komplikovanější, a že spíše než o jasné korespondující zážitky se opírá o větší množství nejednoznačných či zcela zapomenutých podnětů a motivací. Že identita vlastního já i druhého člověka, tak jak je představena u Hostovského, není identitou v logickém nebo temporálním smyslu, ale mnohem spíše je budována metonymicky na základě vzpomínek, jež se často omezují na nějaký dílčí scénář, pocit nebo vjem, mimo jiné vysvětá z podivného způsobu, jakým Helenina totožnost v Emilových představách volně splývá nejen s identitou jeho manželky Kláry, ale i s celou řadou dalších konotativních významů. Jak sám protagonista postupně nahlíží, jeho touha po Heleně nemá svůj původ v její osobnosti samotné, ale je mnohem spíše zprostředkována různými sentimentálními pohnutkami, mezi nimiž vedle jednoznačně erotických reminiscencí sehrává významnou roli také stesk po bezpečí a jistotách spojených s dětstvím, a rovněž jak napovídá Helenino příjmení „Lexová“, stesk po zašlém řádu rodného domu, který v příběhu sehrává důležitou roli: „chraň bůh, vždyť v mých očích je dítětem. Ale mám ji rád, protože mi připomíná doby her našeho nerozlučného čtyřlístku, dobu našeho beránka a králíků, čas pohostinství domu Richarda Adlera“ (ibid.: 132), říká o Heleně Emil, avšak ani tato sebereflexe jeho posedlost nijak neoslabuje. Naopak jeho touha, zdá se, nepolevuje ani ve chvíli, kdy protagonista v závěru vyprávění nadobro rozpoznává, kdo – či spíše co – Helena je:

Klára pod mýma očima mizela, roztávala, až se konečně rozplynula docela. Jako se rozplývá hlas v ozvěnu a ozvěna v ticho. Čekal jsem, že se vrátí, jako se k člověku vracívají šťastné dny a dobrá slova. A skutečně přišla. V nové podobě a s novým jménem. Neboť Helena je Klárou z minulosti – a ještě víc. Je každou z těch skutečných i vysněných žen, jejichž pohledy mi tolikrát rozbušily srdce, přivíraly oči, zrychlily dech. Její vlasy jsou utkány z vlasů všech těchto žen. A na jejich rtech hoří polibky, jež mi byly kdy darovány a dřímají na nich i ty, jež mi byly odepřeny. Ne, ještě jsem nic neztratil, dokud mi zbyla Helena! (Ibid.: 228)

Příběhová linka s Helenou odhaluje snad dokonce více než na první pohled dominantní větve vyprávění soustředěnou kolem rekonstrukce osob-

nosti hrdinova zesnulého otce, nakolik problematickou veličinu v rámci fikčního světa Hostovského románu představuje identita (druhého) jedince v čase. V průběhu vyprávění je totiž stále více patrné, že Helena zkrátka žádnou samostatnou totožnost, mimo té, kterou jí propůjčují hrdinovy vzpomínky a fantazie, nemá. Její postava se zdá být spíše prázdným strukturním prvkem ve vyprávění než plnohodnotnou osobností a plní tak funkci jakési proměnné, již hrdina-vypravěč obsazuje svými afektivními hnutími. Helena dokonce v jednu chvíli Emilovi zlověstně připomíná tuto svoji neživotnou povahu: „Zapřete, že se tajně nedíváte do výkladních skříní s hračkami! *A nepřipadám vám já jako loutka?* Co říkáte? Na příklad mé vlasy! Líbí se vám, ne?“ (ibid.: 169; kurzíva MZ).

Ve snaze pochopit Emilovu posedlost „nedourčeností“ Heleny si čtenář může vzpomenout na místo, kde hrdina objasňuje, že nemá žádnou určitou vzpomínku na svoji matku ani na její podobu.⁴ Nicméně vysvětlit amorfní charakter Heleny čistě z této pozice patrně nelze. Její méně rozvinutý předobraz můžeme najít v *Případu profesora Körnera*, kde na dívce téhož jména její zamilovaný ctitel obdivuje, že „[n]emá žádnou určitou vlastnost a má všechny dohromady“ (Hostovský 1933: 142). V podobném duchu se Körnerův přítel a bývalý milenec jeho ženy zaobírá představou paní Körnerové: „Teď už myslil stále více na ni než na něho. V jeho vyčerpávajícím a zpola halucinovaném přemítání se měnila v živou loutkou z dob dětských her. Měla tisíc různých tváří a tisíc vlastností. Její podoba ho opět začala strašit. Marně ji zaháněl konkrétními vzpomínkami“ (ibid.: 163). Obdobný typ „ženy-chiméry“, jež se ohlašuje v těchto postavách, či spíše v tom, jak o nich uvažují jejich mužské protějšky, se potom bude vyskytovat v pozdějších Hostovského dílech posunutý do (částečně) fantastické polohy. V románě *Cizinec hledá byt* jej lze rozpoznat v záhadné trojjediné ženské postavě, se kterou si doktor Marek pravidelně

4 „Na matku se z nás mlžně pamatuje jen nejstarší bratr. Zemřela tři měsíce po mém narození. Zbyl po ní náš nábytek a ještě tři fotografie, špatné fotografie, z nichž si nedovedeme dobře představit její pravou podobu. A tak již naše první vzpomínky obletují tvář druhé paní domu, otcovy neprovdané sestry“ (Hostovský 1937: 14). Dále ve výpovědi hrdiny analogie mezi Helenou a jeho matkou ostatně explicitně zaznívá: „V její přítomnosti jsem často myslel na svou matku, jejíž pravá, jasná podoba nám nebyla zachována“ (ibid.: 196).

telefonuje, jež se střídavě jeví jako jeho milenka, jindy matka či světice a nakonec jako alegorie hrdinovy blížící se smrti. Ve *Všeobecném spiknutí* pak jde o manželku doktora Stevense, jež v narušené paměti hlavního hrdiny Bareše splývá s představou jakési jiné, cizí ženy, která je viditelná pouze pro něj a kterou hrdina nazývá Eva. Tuto heterogenitu inherentně obsaženou jak v subjektivní konstituci jedince, tak v jeho ustavování se pro druhé konečně hrdina *Všeobecného spiknutí* velmi dobře pociťuje i na sobě samém, neboť výrazným prvkem vyprávění je tematizace způsobu, jímž do jeho vlastní identity proniká jeho „dvojník“ a přítel z minulosti Jiří Beck.

Jednou ze zakládajících podmínek onoho prolínání jednotlivých Hostovského postav se přitom v nezanedbatelné míře zdá být paměť protagonistů, jelikož právě díky ní v nás probíhá to, co Auerbach nazývá procesem „formování a interpretace, jehož předmětem jsme my sami: ustavičně se totiž pokoušíme interpretovat a pořádat svůj život s jeho minulostí, přítomností a budoucností, i své okolí, svět, v němž žijeme, takže pro nás nabývají jakési celkové podoby, která se ovšem bez ustání více či méně rychle a radikálně mění“ (Auerbach 1968: 484). Vidíme tedy, že vzpomínání, ať už sentimentální, či úzkostné, u Hostovského žádné pevné epistemické záruky hrdinům a jejich prostřednictvím ani čtenáři neposkytuje. Namísto toho je vyličeáno jako bytostně subjektivní tvořivý proces. Těžce odmyslitelnou spřízněnost toho, co se jeví jako formativní vzpomínka, s imaginací nebo snem, i reflexivní úlohu „zrcadla“, jež vzhledem k identitě jedince všechny tyto mentální obsahy sehrávají bez ohledu na to, zda jsou pouze fikcemi, výstižně adresuje pasáž *Případu profesora Körnera*, ve které hrdina nostalgicky vzpomíná na své dětství:

Tato krajina již téměř podzimní odkrývala v něm zrcadla dávno zapomenutých nálad, jež mu s bolestivou jasností připomínaly jeho dětská léta. A takový nevypsatečný smutek ležel v shledávání podobnosti dvou dob. Kdy to bylo, kdy to bylo? Nemohl říci. Tušil jen, že měl tehdy sametové zorničky a sametovou blůzku, že byl vzduch právě tak jako dnes nassát svěžestí obzorů, že se pod modrým blankytem třepotaly stuhý ptáků a že šel dlouho, dlouho, pociťuje ostrou rozkoš při každém kroku, onu dětskou, bezstarost-

nou rozkoš z dalek, hor i z výše nebes a slunce. Kam tehdy šel? Někam daleko – jen tolik věděl. V průvodu tří lidí, jež páchli chudobou (na tento typický pach nikdy nezapomněl, vždy ho záhadně lekal právě tak jako pach prastaré knihy). Ach ano, už ví: Jeho první výprava s chůvou a jejími rodiči do polí a lesa. Či se mu to snad jen někdy zdálo? Těžko rozpoznat sen od nejvzdálenější vzpomínky. (Hostovský 1933: 110–111)

Jestliže se tedy potom v diskurzu postav, které vystupují v Hostovského pozdějších, válečných a poválečných prózách, stále častěji objevuje nesrozumitelné prolínání vzpomínek s halucinacemi, na které v případě románu *Sedmkrát v hlavní úloze* upozorňoval Jakobson, frekventované zapomínání událostí, jmen i dalších slov, případně interpretačně problematická integrace cizího příběhu do vlastní minulosti, jakou najdeme v Hostovského vrcholném románě *Všeobecné spiknutí*, nelze říci, že by se v rámci autorových tvůrčích postupů jednalo o nějaký bezprecedentní vývoj. Naopak se zdá, že Hostovský dále pouze rozpracovává svěbytnou poetiku spojenou s mnohotvárností vzpomínání, která se formovala již ve výše zmíněných prvorepublikových pracích. Už jejich estetická působivost totiž těží ze subtilní hry s faktem, že minulost zkrátka jinak než jako produkt nějakého interpretačního výkonu neexistuje. Tím spíše to platí o minulosti literárních postav, jejichž narativně předvedené vzpomínky nemají korelát v žádné objektivní historii a k událostem, jež reprezentují, se vztahují pouze v té míře, v jaké čtenář tyto události na základě své četby konstruuje. Těm čtenářům, jež v dané narativní situaci pocítí přece jen nutkání rekonstruovat „objektivní sled událostí příběhu“, potom může být útěchou, že před stejnou interpretační výzvou spolu s nimi podle všeho stojí i sami Hostovského protagonisté.

Mgr. Marie Zetová

Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy

Pátkova 2137/5, 182 00 Praha

marie.zetova@fhs.cuni.cz

LITERATURA

CULLER, Jonathan

2002 *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (London: Psychology Press)

DOLEŽEL, Lubomír

2014 *Narativní způsoby v české literatuře* (Příbram: Pistorius & Olšanská)

HOSTOVSKÝ, Egon

1933 *Případ profesora Körnera*; 3. vyd. (Praha: Melantrich)

1937 *Dům bez pána* (Praha: Melantrich)

1938 *Tři starci* (Praha: Melantrich)

1946 *Sedmkrát v hlavní úloze*; 1. české vyd. (Praha: Melantrich)

KAUTMAN, František

1993 *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského* (Praha: Evropský kulturní klub)

KING, Nicola

2000 *Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self* (Edinburgh: Edinburgh University Press)

KRACAUER, Siegfried

2008 „Fotografie“; in týž, *Ornament masy: eseje*; přel. Petra Hanáková (Praha: Academia), s. 43–57

JAKOBSON, Roman

2017 „O Hostovského románu Devětkrát v hlavní úloze“; in týž, *Angažovaná čítanka Romana Jakobsona*; ed. Jindřich Toman (Praha: Karolinum), s. 107–121

LACAN, Jacques

2016 „Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci Já, jak je nám odhalována v psychoanalytické zkušenosti“; in týž, *Imaginárno a symbolično / Imaginaire et symbolique*; přel. Jiří Pechar (Praha: Academia), s. 21–35

MÁSLO, Stanislav

1996 „Domov v paměti exulanta Hostovského“; in František Kautman (ed.), *Návrat Egona Hostovského: mezinárodní vědecké sympozium o životě a díle*

Egon Hostovského, Hronov 21.–23. května 1993 (Praha: Klub osvobozeného samizdatu), s. 36–40

PAPOUŠEK, Vladimír

1996 *Egon Hostovský: člověk v uzavřeném prostoru* (Praha: H & H)

PÍCHOVÁ, Hana

2002 *The Art of Memory in Exile: Vladimir Nabokov & Milan Kundera* (Carbondale: Southern Illinois University Press)

POKORNÝ, Martin

2018 „Náčrt k Hostovského autorské letoře“, in Václav Vaněk – Jan Wiendl (eds.), *Egon Hostovský: literární dobrodružství českého židovského spisovatele ve 20. století* (Praha: Filozofická fakulta, Univerzita Karlova), s. 23–26

RICOEUR, Paul

2002 *Čas a vyprávění II.: Konfigurace ve fiktivním vyprávění*; přel. Miroslav Petříček (Praha: OIKOYMENH)

2004 *Memory, History, Forgetting*; přel. Kathleen Blamey, David Pellauer (Chicago: University of Chicago Press)

2007 *Čas a vyprávění III.: Vyprávěný čas*; přel. Miroslav Petříček (Praha: OIKOYMENH)

2016 *O sobě samém jako o jiném*; přel. Milan Lyčka (Praha: OIKOYMENH)

SÁDLO, Václav

2007 *Egon Hostovský a rodný kraj* (Liberec: Bor)

EROS A GROTESKNO V SMĚŠNÝCH LÁSKÁCH MILANA KUNDERY

LUKA BARIČEVIĆ

EROS AND GROTESQUE IN *LAUGHABLE LOVES* BY MILAN KUNDERA

The aim of this paper is to recognize and explain grotesque elements in *Laughable Loves* by Milan Kundera, where I try to elucidate what constitutes the grotesque and all the ways it manifests in Kundera's book. In addition, I suggest that in the given collection of short-stories two main types of grotesque can be found and thoroughly elaborate them.

Keywords: Milan Kundera, *Laughable Loves*, grotesque, Don Juan

ÚVOD

Tématem této práce je groteskno v díle Milana Kundery *Směšné lásky*. Ve své analýze se zaměřím na čtyři povídky („Falešný autostop“, „Eduard a bůh“, „Symposion“ a „Doktor Havel po dvaceti letech“) a pokusím se jejich rozbořením určit rysy groteskna, které jsou společné nejen jim, ale i Kunderově souboru povídek jako celku. Abychom lépe rozuměli, co je v *Směšných láskách* groteskní a co groteskno vůbec je, pokusím se o definici tohoto pojmu, přičemž se budu opírat o pojetí groteskna Georga R. Tamarina (*Teorija groteske*, 1962). Posléze přejdu k analýze zmíněného povídkového souboru Milana Kundery, ve kterém rozlišuji dva základní typy groteskna: erotické groteskno pocházející z mocenských vztahů a erotické groteskno, které pramení z donjuanovského archetypu. V pokusu o definici groteskna Tamarin tvrdí (1962: 6), že groteskno je něco „deformovaného, směšného, nevkusného, ohromujícího, absurdního, nerealisticky sty-

lizovaného atd.“ Už na základě těchto atributů má každý recipient určitou představu, jak by groteskno mělo vypadat. Má-li být podle Tamarina něco groteskní, musí dojít k sepětí dvou odlišných/disparátních jevů, jevu tragického a jevu komického. Tamarin proto uvádí klíčový rozdíl mezi groteskou a tragikomikou: „V tragikomice tragika je tragická, a komika komická, víme, čemu se smějeme a proč pláceme. V grotesce jsou naše reakce často paradoxní“ (ibid.: 32). Groteskno vzniká jako „nový a cizí“ pocit, který má potenciál stát se pro čtenáře pocitem deformovaným, nevkusným, absurdním a směšným. Rozdíl mezi směšným v tragikomice a grotesce (a to je nutné zdůraznit, pokud jde o *směšné* lásky) Tamarin vysvětlil slovy, že „groteskno agresivně zdůrazňuje disharmoničnost, smích v groteskně není jenom příjemný, ale i nepříjemný“, jinými slovy, hraje si s disparátností (ibid.: 89). Když mluvíme o groteskně v *Směšných láskách*, je nutné brát v úvahu Tamarinovo tvrzení, že se groteskno nejčastěji realizuje v jednotlivých situacích: „Grotesknost situace vzniká z disparátnosti situace, v které se objekt nachází, a jeho chování, a ještě víc srovnáním s normálním chováním v takové pozici“ (ibid.: 91). Na základě tohoto tvrzení rozlišujeme v *Směšných láskách* dva typy groteskna.

EROTICKÉ GROTESKNO POCHÁZEJÍCÍ Z MOCENSKÝCH VZTAHŮ

V povídce „Falešný autostop“ můžeme pozorovat zmíněnou disparátnost jevů. Když se mladík a jeho přítelkyně pustí do hry *falešných* identit, mladík pozoruje, jak se identita jeho přítelkyně jako milované a loajální ženy mění v identitu lascivní cizinky. Současně se změnou její identity se proměňuje nejen jeho, ale i její pojetí jejího těla. Jakub Česka vysvětluje (2005: 98), proč vlastně v povídce „Falešný autostop“ došlo k změně těla a identity, zvláště v restauraci: dívka je vystavená pohledům jiných lidí, čímž se tělo probudilo, na rozdíl od poutavého pohledu jejího milence, který přináší úzkost. Probuzení těla umožnilo dívce, aby svou identitu změnila a aby se začala chovat jinak. Sám popis této změny v povídce svědčí o grotesknosti situace: „Bylo to, jako by se díval na dva obrazy vložené do jednoho ku-

kátka“ (Kundera 1991: 75). Groteskno ještě posiluje další popis způsobu, kterým mladík dívku pozoruje v pokoji: „ta divoká směsice mu připadala hnusná jak pestrost smetiště“ (ibid.: 75). Jeho vztah vůči jejímu tělu je zdeformován a dosahuje vrcholu groteskna, když se k ní začne chovat jako k prostitutce, o čemž svědčí vypravěčovo používání expresivních slov a obrazů pro vysvětlení jeho psychického stavu, např. „hnusná jak pestrost smetiště“ (ibid.: 75). Stejně jako kukátka fungují dva obrazy, na které se díváme simultánně a které spolu splývají, groteskno také funguje jako kukátko, do kterého jsou vloženy láska a nenávisť k dívce, čímž se zdůrazňuje disharmoničnost, nezbytná pro groteskno. Tamarin rozvádí názor Bély Balásze, který nám pomůže lépe rozumět grotesknu ve „Falešném autostopu“. Balász (podle Tamarin 1962: 14) totiž klade důraz na zvrácenost a na existenci první (nekarikované) představy o objektu, jehož popřením druhou představou pak vzniká groteskno: na jedné straně máme představu milované ženy a na druhé straně představu lascivní cizinky, které se navzájem popírají. Probouzení dívčího těla přineslo i změnu moci ve vztahu. Jakmile si převzala jinou identitu, dostala se do stejné mocenské úrovně jako mladík. Dříve mu byla podřízena, alespoň emocionálně, protože se bála možné přítomnosti jiných žen v jeho životě a tím samým mu nechtěla odporovat, aby zachovala ten vztah. Pochopiv, že jeho partnerka je na stejné mocenské úrovni, mladík se začal ještě víc oddávat své maskulinitě a snažil se povznést se nad ni. Jeho snaha o silnější mocenskou pozici končí surovostí a mizením lásky. Důsledkem je deformovaný milostný vztah bez lásky, komický a zároveň smutný, což svědčí o jeho grotesknosti.

Aleš Haman se zabýval erotickými motivy v tvorbě Milana Kundery. Na základě postavy Rubense z románu *Nesmrtelnost* (1990) vyvozuje tezi o Kunderově práci s erotickými motivy: „Od dráždivé situace dospíváme k provokativnímu (v daném případě dokonce rouhačsky zdůrazněnému) zobecnění, které odvádí čtenářovu pozornost z roviny smyslovosti a smyslnosti do sféry intelektuální reflexe“ (Haman 2014: 280). Podle Hamana to „platí takřka bez výhrad o většině erotických motivů“ (ibid.). Odvádění čtenářovy pozornosti od dráždivé situace k zobecnění sledujeme krátce před chvílí, ve které mladík nařídí dívce, aby předvedla striptýz:

Oba obrazy stále prosvítaly jeden přes druhý a mladík chápal, že dívka se jen na povrchu odlišuje od jiných, ale ve svých rozsáhlých hlubinách je stejná jako jiné ženy, plná všech možných myšlenek, pocitů, neřestí, které dává jí za pravdu všem jeho tajným pochybám a žárlivostem; že dojem kontur, které ji vymezují jako individualitu, je jen klam, jemuž podléhá ten druhý, ten, kdo se dívá, on. Zdálo se mu, [...] že *skutečná* dívka stojí teď před ním a je beznadějně *cizí*, beznadějně *jiná*, beznadějně *mnohoznačná*. Nenáviděl ji. (Kundera 1991: 76)

Můžeme říct, že vypravěč zde zobecňuje vztah mezi mladíkem a dívkou: už to není milostný vztah mezi dvěma lidmi, kteří se nějakou dobu znají, ale vztah mezi cizinci, v němž žádná forma lásky neexistuje. Nachází se v podobném psychickém stavu jako Rubens – kterému „monolog D byl zrcadlo, v němž nacházel všechny ženy, které znal“ (Kundera 1993: 273) – a v dívce vidí rámec hlubšího chápání její identity, ale také možnost zkoumání svého názoru o ženské populaci. I když nevyvozuje „rouhačský závěr“, že ženy jsou částí božího proudu, přece se vydává cestou filozofického pátrání po identitě a individualitě, čímž přichází ke grotesknímu zjištění, že nenávidí dívku, kterou miluje. To vrcholí scénou dívčího splňování jeho perverze v podobě ženy „v černém spodním prádle (a černých punčochách) tančící na lesklé desce klavíru“ (Kundera 1991: 77).

Podle Tamarina (1962: 123) groteskno neobsahuje realizovanou lásku (nebo milování), „ale obscénnost a perverze, často extrémní, přičemž se zdůrazňuje eroticko-sadistická komponenta“. Toto platí i pro sexuální vztah mezi Eduardem a ředitelkou v povídce „Eduard a bůh“. Mladý učitel Eduard, který předstíral, že je věřící, jen proto, aby mohl spát s dívkou, která se mu líbí, má kvůli tomu problémy ve škole. V ústretu mu vychází ředitelka, která ztělesňuje nenávist komunistického režimu k náboženství, ale protože se jí Eduard líbí, vezme si za svůj úkol jeho převýchovu. Na konci navazují groteskní sexuální vztah. Ředitelka je „jímavě ohavná, černé vlasy jí stínily podlouhlou kostnatou tvář a černé chlupy pod nosem nabývaly výraznosti kníru“ (Kundera 1991: 182), a právě kvůli jejímu deformované-
mu tělu se Eduard nemohl přinutit k styku s ní. Aby se zachránil, režiruje

groteskní situaci. Eduard použil svou falešnou víru, aby ponížil ředitelku a přinutil ji k činům, které jsou neočekávané vzhledem k jejímu světovému názoru. Dochází k perverzi, k výměně rolí: Eduard je teď v pozici moci, zatímco ředitelka je velice submisivní. Právě moc je „tmelem Kunderova fikčního vesmíru“ a „jak společenská činnost politiky, tak osobní interakce erotiky jsou mocenské hry“ (Doležel 2003: 98). Eroticko-sadistická komponenta této mocenské hry vrcholí, když Eduard nařídí ředitelce, aby se úplně svlékla, klekla a potom aby sepjala ruce a začala se modlit. Groteskno spočívá v tom, že ředitelka, žena, která je v komunistické straně, kleká na podlaže a modlí se k Bohu, v kterého nevěří, protože jí to nařídil člověk, který je ve skutečném světě podřízen jí, který žádnou moc nad ní nemá a ani sám v Boha skutečně nevěří. Jinými slovy, „silná mocenská pozice se ukazuje slabě erotickou, a naopak slabá mocenská pozice se ukazuje silně erotickou“ (Češka 2005: 89).

Uvedu ještě Češkovo mínění (ibid.: 85) o disharmoničnosti, popření pojmů a grotesknosti situace v povídce „Eduard a Bůh“. Když přemýšlel o tom, kde spočívá přitažlivost tělesného a co je vlastně přitažlivé, dával příklad Alici, jejíž přitažlivost spočívala v její zahalenosti. Jakmile ale Eduard viděl její obnažené tělo, její přitažlivost zmizela. Vezmeme-li v úvahu, že hlavním cílem Eduarda a jeho jedinou motivací je spát s Alicí, jeví se jako groteskní fakt, že je po tom vytouženém činu Eduard odpuzován Alicí. Tomu pomáhá i paradox, že přitažlivost těla spočívá v jeho zakrytosti (ibid: 86). Tady vidíme disharmoničnost – čím méně Eduard vidí Alici, tím víc ho přitahuje –, ale i soulad s dalším Tamarinovým tvrzením o situačním grotesku. „Normální“ chování v takové situaci implikuje jisté štěstí z vlastního úspěchu, protože Eduard po Alici a jejím těle touží celou dobu, ale místo toho je zklamán a vztah s Alicí ukončí. Helena Kosková tvrdí, že „groteskní nepoměr mezi malicherností popudů a nedozírností následků lidských činů je nejen charakteristikou doby, která povýšila ideologii na náboženství, ale současně také složitou směsicí racionálních a iracionálních prvků v životě“ (Kosková 2012: 39).

EROTICKÉ GROTESKNO, KTERÉ PRAMENÍ Z DONJUANOVSKÉHO ARCHETYPU

Motiv Dona Juana je jedním z častějších v Kunderově tvorbě (Martin, dr. Havel, Jan, Rubens, Tomáš aj.). O tom, že si archetyp Dona Juana zasloužil značný prostor v jeho dílech, svědčí mimo jiné diskuze mezi dr. Havlem, primářem a doktorkou v povídce „Sympozium“ o tom, jaký je Don Juan současné doby. „Don Juan. To byl přece dobyvatel. [...] Éra Donů Juanů skončila. Dnešní Don Juanův potomek už *nedobývá*, nýbrž *sbírá*. Postavu Velkého Dobyvatele vystřídala postava Velkého Sběratele, jenomže Sběratel, to už právě vůbec není Don Juan“ (Kundera 1991: 97). Dojem grotesknosti je posílený tím, že dr. Havel Sběratele popisuje jako otroka, protože „sběratelství se stalo dobrým mravem, bontónem a téměř povinností“ (ibid.: 98). Být otrokem obecně předpokládá podřízenost něčí vůli, ztrátu možnosti vlastního výběru. U Kundery je dr. Havel otrokem sebe samého, nikoliv touhy, protože touha patří do říše Velkého Dobyvatele. Podle Evy Le Grand (1995: 154) u klasického Dona Juana anebo Velkého Dobyvatele je touha jeho výtažkem, neoddělitelnou součástí jeho identity. Sběratel se tak stává „krasořečníkem“, který se snaží ženy sbírat spíš zaměřeným dojmem. Dojmem, který charakterizuje přebytečný kýč, korespondující s moderním Donem Juanem, jenž je „pouhý konformista shodující se s *duchem doby*“ (ibid.: 156). I když oba uvedené typy existují v rámci společného jmenovatele Dona Juana, navzájem se popírají: v „Sympoziu“ mizí to podstatné, co Dobyvatele činilo Donem Juanem (touha). Moderní podoba Sběratele je spíš groteskním zbytkem kdysi proslulého milovníka.

Další grotesknosti postava dr. Havla nabývá v povídce „Dr. Havel po dvaceti letech“, v níž sledujeme určitý časový vývoj kunderovského typu moderního Dona Juana. Popření dvou objektů, které vyvolává dojem groteskna a které jsme mohli najít také ve „Falešném autostopu“, nacházíme i u dr. Havla. To, že starší lidé vzpomínají na své mládí (v případě dr. Havla jde o období úspěšného sběratelství, zatímco teď je nemocným a starým člověkem), není samo o sobě groteskní. Groteskní je ale fakt, jakým způsobem stárnutí na dr. Havla působí. O motivu studu za své tělo se

zmínil Česka (2005: 52), který vysvětloval rozdíl mezi studem mužským a ženským v Kunderových prozaických dílech. Podle něj může klasický stud existovat pouze u žen, protože jen ony mají své vlastní tělo a tvář, zatímco mužské tělo je v Kunderově tvorbě skryté a jako by neexistovalo. Z toho vyplývá, že u mužských postav můžeme mluvit jen o „hanbě či lítosti“ (ibid.). Pochopiv, že si ho ženy už nevšímají (doba jeho sběratelství už skončila), dr. Havel upadá do rozpaků, a to navzdory tomu, že je ženatý a má mladou a žádoucí ženu, která je ještě k tomu žárlivá. On ale pořád vidí sebe jako stejně žádoucího, vitálního muže, jímž už není, a jako by se nedokázal smířit s faktem, že se takto *vitální* muž ženám už nelíbí. Lítost, již cítíme, pramení z touhy dr. Havla zase se stát Sběratelem, což se mu nedaří už kvůli jeho stáří. V současnosti není ani tím groteskním zbytkem Dobývatele, kterým je Sběratel, ale nemocným a starým člověkem, který se dívá na to, jak se jeho *říše* pomalu hroutí. Jeho dřívější obraz sběratelského Dona Juana vyvstává v čtenářově mysli v souvislosti s předchozí povídkou „Sympozion“ – zase máme kukátka, ve kterých obrazy mladého a starého dr. Havla splývají v jeden groteskní obraz. Protože je mimořádným a významným člověkem, jenž má identitu a pověst sukničkáře, je pro něj ztráta moci, ztráta mladého těla vlastně velkou tragédií. O ztrátě individuality v Kunderových dílech se zmínil i Haman (2014: 281), podle něhož lidské tělo u Kundery má zvláštní předmětný charakter, protože v něm spočívá duše jednotlivce, a mizením „dialektické jednoty těla a duše“ dochází ke ztrátě individuality, přičemž tělo zůstává jen erotickým předmětem. Groteskno je ve zmíněné povídce posíleno, když se na dr. Havla během jeho pobytu v lázních obrátí mladý redaktor s prosbou, aby udělal rozhovor s jeho manželkou. Když se ale redaktor dozví, že dr. Havel byl takovým Donem Juanem, rozhodne se psát o něm. Na základě svých bohatých erotických zkušeností – lidé o něm říkali, že „je jako smrt a bere všechno“ (Kundera 1991: 84), což je vlastně groteskní zobrazení libida – se dr. Havel povyšuje jako superiorní nad svou manželkou a je *důležitější* než ona jen kvůli faktu, že v životě měl vztah s mnoha ženami.

ZÁVĚR

I když se nemůžu zmínit o všech povídkách, ve kterých se groteskno jeví, pokusil jsem se vyložit alespoň příklady dvou základních typů groteskna, které lze v Kunderově sbírce spatřit. Když se na ně díváme blíže, tyto „směšné lásky“ nejsou směšné, ale tragické a hořké. Díky Kunderově dovednosti možná vyvolávají dojem směšnosti, ale právě tím, že se něco tragické nebo smutné chce ukázat jako směšné, vzniká groteskno. Tuto „směšnost“ se pokusil vysvětlit i Květoslav Chvatík (1994: 34): „jsou to příběhy Don Juanů ‚pozdní doby‘, příběhy o hře na lásku a o hře s láskou, a tím i příběhy o nemožnosti lásky – odtud jejich ‚směšnost‘ a ‚melancholie‘“. V Kunderových *Směšných láskách* groteskno není pouhou výzdobou textu, ale prostředkem k vyjádření svého vlastního fikčního světa rozbitých lásek a zároveň se snaží ukázat čtenářům disparátnost lidského chování, jak ve fikčním, tak ve skutečném světě.

Bc. Luka Baričević

Filozofická fakulta Univerzity v Záhřebu

Koruška 15, 48260 Križevci, Chorvatsko

bariceviclu@gmail.com

LITERATURA

DOLEŽEL, Lubomír

2003 *Heterocosmica: fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

ČEŠKA, Jakub

2005 *Království motivů: motivická analýza románů Milana Kundery*
(Praha: Togga)

GRAND, Eva Le

1998 *Kundera aneb Paměť touhy* (Olomouc: Votobia)

HAMAN, Aleš

2014 *Tři stálice moderní české prózy: Neruda, Čapek, Kundera* (Praha: Karolinum)

CHVATÍK, Květoslav

2008 *Svět románů Milana Kundery* (Brno: Atlantis)

KOSKOVÁ, Helena

2012 „Téma lyrického věku a homo sentimentalis v Kunderově próze“; in Bohumil Fořt, Jiří Kudrnáč, Petr Kyloušek, *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?* (Brno: Host), s. 34–50

KUNDERA, Milan

1991 *Směšné lásky* (Brno: Atlantis)

1993 *Nesmrtelnost* (Brno: Atlantis)

TAMARIN, Georges R.

1962 *Teorija groteske* (Sarajevo: Svjetlost)

ZÁTIŠIE AKO ŽÁNER MODERNEJ LYRIKY

VIKTOR SUCHÝ

STILL LIFE AS A GENRE OF MODERN LYRICS

The paper deals with the possibility of transferring the term still life from visual arts to lyrical poetry. The focus is on Richard Weiner's ecphrastic poem Jean Baptiste Chardin, its analysis and interpretation.

Keywords: still life, poetry, modern lyrics, ecphrasis, spatiality, Richard Weiner, Chardin

1.1

Keď sa povie alebo napíše slovo zátišie, rozbehnú sa naše predstavy viacerými smermi, ale napokon sa zhodneme, že na obraze tradičného žánru je len niekoľko vecí. Predovšetkým ovocie, kvety, menšie zvieratá, šálky a misky, prípadne hudobné nástroje, okuliare, knihy... Predmety môžu byť usporiadané alebo rozhádzané, no v každom prípade je za nimi ruka aranžéra, ktorá ich dala zámerne na miesta, kde majú byť. Kladieme si otázku, čo sa skrýva za týmito vecami, v pozadí viditeľného, aká reč je za mlčaním vecí. Fascinuje nás rytmus, proporcie, rovnováha priestoru či napätie v ňom. Pri bližšom pohľade si všimneme, že veci nie sú nehybné: kvety vädnú, ovocie sa začína kaziť, pohár je prevrátený... Premena a pominuteľnosť pomaly vystupujú do popredia, prípadne nachádzame známky života a pohybu, odkazy k užívateľom, autorovi, symboliku, alegórie. Zakúšame závrtnú blízkosť vecí, ktoré sa vynárajú z tmavého pozadia, odvrátenej strany, z hĺbky alebo iluzívne vystupujú z obrazu nám naproti. Rámy, dvierka, obrusy, závesy, zavesené i ležiace predmety. Kto, kedy a prečo ich takto nainštaloval? Skúsenosť povrchu nás vedie k tomu, čo sa odohráva v pozadí viditeľného

sveta. Životný cyklus vecí sa zastavil, ich úžitkovosť je suspendovaná. Človek je tvorcom objektov, no potom aj objekty formujú človeka a jeho svet. Veci získavajú v zátiší svoj stratený význam a nám umožňujú byť nesebeckými, prítomnými, jasnými a pokojnými. Zátišie je objaviteľským činom vecných, slobodných a realistických Holanďanov sedemnásteho storočia (Claesz; van de Velde), ktorí sa vyznačovali cnosťou neprehliadať malé a všedné. Oživilo ho na prelome devätnásteho a dvadsiateho storočia Paul Cézanne, Georges Braque, Emil Filla, Ľudovít Fulla a ďalší. Ale dnes musíme obrátiť zrak na súčasné, najmä fotografické zátišia inak všedných vecí (napríklad na snímkach Ivana Matejku), keďže na staré obrazy sa pozeráme skreslene, vidíme na nich a v nich vzácne starožitnosti alebo – naopak – bezcennú starinu, haraburdy (po česky veteš). Poetikou (nielen maliarskeho) zátišia sa v českej literatúre inšpirujúco zaoberali Filla (1982: 49), Činátlová (2015: 19) a Hodrová (2011: 232). Že je stále živým a aktuálnym žánrom, ktorý môže dokonca provokovať nové otázky a postoje, dokazuje účasť umelca pôsobiaceho pod pseudonymom Epos 257 na výstave *Vanitas* v pražskom Centre súčasného umenia DOX (Vitvar 2021: 68).

1.2

Nový život dostali zátišia v modernej poézii, najmä v dvadsiatom storočí, a to sa stalo predmetom mojich úvah a dizertačnej práce, ktorá má niekoľko rovin. Odkazujem na svoje staršie texty venované estetike minimalizmu a poetike pomalosti. Skúmam problematiku stvárnenia priestoru v lyrickej poézii, básnickú topografiu so zameraním na malý, uzavretý, súkromný mikropriestor. Nadväzujem na bohato rozpracované teórie *ekfrasis* a *dinggedicht*.

V oblasti genológie sa mi potvrdilo, že preberanie termínov spojených s vizuálnym umením a ich uplatnenie v teórii literatúry je prínosné (napr. črta, skica, portrét, krajinka). Navyše, termín krajinomalba používa Denis Cosgrove (Mácha 2012: 45) aj na všeobecné označenie spôsobov reprezentácie krajiny.

V analógii k tomuto použitiu pod pojmom zátišie rozumiem spôsob reprezentácie intímneho mikropriestoru prostredníctvom vymenúvania a popisu niekoľkých základných (charakteristických) vecí. Chápem pojem zátišia ako piktorálny model (Jedličková 2011: 16) – verbalizáciu a kon-

textualizáciu kultúrne ukotvenej schémy výtvarného zobrazenia určitého námetu. Nazdávam sa, že pojem zátišie slúži ako jeden z kľúčových na uchopenie súkromného, intímneho priestoru v básni. Myslím si, že napokon zozbieram dostatok argumentov v prospech tvrdenia, že v modernej poézii od Rilkeho, cez Weinera, Novomeského, Wolkra, Eicha, až po Ondruša, Strážaya, Vadkerti-Gavorníkovú, Holuba a Wernischa môžeme hovoriť o žánri básnického zátišia.

2.1

Pre skúmanie priestoru v modernej lyrickej poézii je kľúčový Heideggerov etymologický a terminologický objav z článku „Umenie a priestor“. Pojem priestor (der Raum) spája s pojmom prestieranie (das Räumen). „Prostírat‘ totiž znamená najprve uvoľniť priestor pro to, co chceme následně uspořádat nebo nějak rozestavit“ (Pětová 2008: 42). Räumen ako sloveso znamená aj upratovať, čistiť – vytvárať voľný (ale nie prázdny) priestor (u Heideggera uvoľňovať – freimachen) ako otváranie pre tvorbu nového. Pod pojmom miesto (der Ort oproti staršiemu der Platz, ktoré označovalo súradnicami vymedzený, neutrálny bod) myslí Heidegger významuplné miesto, teda vec samu (das Ding). Znamená to, že veci nepatria na miesta, nekladíme ich na ne, veci samy sú miestami. Zmysel priestoru je odvodený zo zmyslu konkrétnych miest (vecí); tie vzájomnou súhrou (die Ortschaft) rozohrávajú a otvárajú krajinu (die Gegend). Bytie, pobyt, stavenie a bývanie človeka vo svete je teda podľa Heideggera neoddeliteľne spojené s blízkym a dôverným bytím vecí.

Na tento teoretický úvod nadväzujem v dizertačnej práci interpretáciou básní Štefana Strážaya zo zbierky *Veciam na stole* (1966). Východiskovým je najmä obraz dažďa, ktorý sa rozprestiera ako obrus v básni „Zlé počasie“ (Suchý 2020: 11).

2.2

Popis je základným a najfrekvencovanejším spôsobom utvárania – evokovania a inscenovania – priestoru zátišia v básni. Najjednoduchším, prvým stupňom popisu je zoznam, vymenúvanie, súpis (k tomu podrobnejšie: Eco

2009). Básnici neraz prenášajú inventár zo vzdialenejšej oblasti ľudskej aktivity, z odlišného slovesného žánru, prípadne iného druhu umenia, predovšetkým výtvarného, ako to vidíme v básni českého autora Richarda Weinera, ktorý akoby vstupoval do životného priestoru, tvorivého procesu i jednotlivých obrazov známeho francúzskeho majstra zátiší z osemnásteho storočia v básni po ňom pomenovanej – „Jean Baptiste Chardin“. Weinerova báseň pochádza z druhej časti zbierky *Usměvavé odřikání* (1914) – Zastávky na procházkách –, vyznačuje sa detskou radosťou z obyčajných vecí a obsahuje aj ďalšie básne venované maliarom: A. Watteau, F. Boucher, J. H. Fragonard, G. Courbet, E. Manet. Je príkladom topofilie (termín zakladateľa humanistickej geografie Yi-Fu Tuana, ktorý použil aj Bachelard), keďže sa zameriava na klasický locus amoenus (príjemné miesto – idealizovaný priestor bezpečia a pohodlia, u Weinera prenesený z exteriéru do interiéru).

2.3

Text môžeme vnímať v kontraste s dianím na frontoch prvej svetovej vojny, ktorého komplikovanú, chaotickú krutosť vyjadrujú najmä básnici nemeckého expresionizmu surovou skratkou. Weinerova báseň – naopak – šlabikárovou dikciou banálnych konštatovaní evokuje jednoduchý, prehľadný a pohodlný svet bohatých zátiší:

To je můj stůl,
to jsou mé papuče,
to je má sklenice,
to je můj čajník.

To je můj etažér,
to moje dýmka,
to je má cukřenka,
rodinný odkaz.

To je má jídelna,
to je můj koutek,

to je můj pes,
to moje kočka.

Tuto můj Wedgewood,
tamto můj Sèvres.
Veselý obraz.
Dal mi jej Frago.

Modrý svůj šálek
mám velmi rád.
Květiny v okně
také mám rád.

Fuchsie ze všech
nejraděj vidím.
Charlotta ale
miluje bez.

Snídáme vždycky
o jedenácté.
K diner se prostře
o osmé večer.

Nejraděj jídám
chřest s bílou omáčkou,
zvěřinu na pepři,
jahody s krémem.

Charlotta zase
ústřice ráda,
kuřata na houbách
a rybí ragú.

Doma je dobre.
 Doma je nejlíp.
 To je můj koutek,
 to jsou mé papuče.

Po smaltech zařinul –
 zlatistý odraz.
 To je má žena.
 To je můj obraz.

Báseň sa skladá z jedenástich štvorveršových strof. V krátkych, jasných, vecných a strohých veršoch sú len dve až štyri slová. Prvá strofa je prostým vymenúvaním (vyratúvaním) predmetov v interiéri. Všetky verše – vety jedného súvetia – majú jednoduchú štvorčlennú štruktúru obsahujúcu ukazovacie zámeno „to“, sloveso „byť“ v príslušnom tvare, privlastňovacie zámeno „môj“ a podstatné meno označujúce konkrétny predmet (stôl, papuče, pohár, čajník).

Analogický postup pokračuje v druhej strofe s výnimkou posledného verša, kde sa objasňuje vlastnícky pôvod („rodinný odkaz“). Tretia strofa má gramatickú štruktúru prvej, len podstatné mená označujú miestnosť (jedáleň), jej časť (alebo časť inej miestnosti: „můj koutek“) a dve živé bytosti – zvieratá (pes a mačka). Prítomnosť mačky pravdepodobne odkazuje na obraz „Zátišie s mačkou a rybami“ z roku 1728 (dnes v Madride). Drobný posun prináša štvrtá strofa. V prvých dvoch veršoch sú v známej štruktúre priestorovo inštruktívnejšie ukazovacie zámená „tuto“ a „tamto“, vynecháva sa sloveso a luxusný porcelán (prípadne keramika) je označený značkou výrobcu. V treťom verši je nejasný, no príznačný komentár: „Veselý obraz“. Vo štvrtom ešte záhadnejší pôvod obrazu: „Dal mi jej Frago.“

V piatej strofe vyjadruje lyrický subjekt (do veľkej miery stotožnený s maliarom Chardinom) preferencie, osobný emocionálny vzťah. Vyzdvihuje modrú šálku a kvety v okne prostou formuláciou založenou na refrénovom, riekankovom opakovaní slovného spojenia „mať rád“. V centre básne (uprostred, obklopená piatimi strofami zhora a piatimi zdola) stojí šiesta

strofa, v ktorej básnik úplne opúšťa štruktúru z úvodných strof. V nej konkretizuje obľúbené kvety exotického pôvodu, náročné na pestovanie (fuchsie) a objavuje sa tu prvá ľudská bytosť – postava Charlotty, ktorá favorizuje jednoduchú a obyčajnú bazu (krík života a smrti). Identita Charlotty je nejasná (mohlo by ísť o modelku, slúžku, milenku či prezývku manželky), keďže maliarove manželky sa volali Marguerite a Françoise-Marguerite, dcéra Agnès. Prípadne nám autor naznačuje, že mu ide o žáner, nie konkrétnu osobu maliara (hoci jeho meno tróni v názve textu). Môže ísť aj o majiteľa Chardinových obrazov, ktorý ich má vystavené doma. Siedma strofa je vyhradená časovému rozvrhu a stolovaniu, ku ktorému sa väčšina menovaných predmetov vzťahuje. Nasledujúca (ôsma) konkretizuje preferencie v jedálnom lístku, dezert („jahody s krémom“) azda odkazuje na obraz „Košík s lesnými jahodami“ (cca 1760, dnes v súkromnej zbierke). Deviata predstavuje gurmánske (stravovacie) preferencie Charlotty. V predposlednej strofe sa zdôrazňuje biedermeierovská domácka idyla. Stupňovaním príslovky kladnej emócie (dobré, najlepšie) i doslovným opakovaním druhého verša tretie strofy (kútik) a druhého verša prvej strofy (papuče).

Skladanie obrazu sa završuje v poslednej strofe, kam autor umiestnil jediný prostriedok, ktorý možno vnímať ako básnický (aj keď jeho účinok oslabil rozdeľujúcou pomlčkou) – synestéziu (odraz svetla na smaltovanom riade pomenovaný ako zvuk zarinčania). Predposledný verš tretíkrát pripomína, s kým je pohodlná idyla zdieľaná: „To je má žena.“ Posledný znie: „To je môj obraz.“ Vnímate ho ako trojznačný. 1) Maliar/majiteľ (lyrický subjekt) nám ukazuje jeden zo svojich obrazov. 2) Maliar nám popisom interiéru, predmetov a osôb poskytuje obraz o svojom živote, diele. 3) Básnik nám predviedol, ako sa aj on stáva maliarom (prípadne: celá báseň, alebo len záverečná synestézia je jeho básnický obraz).

Autor nás prostredníctvom odľahčenej hry s maliarskym žánrom a jeho prominentným predstaviteľom vťahuje do idylického priestoru tvoreného odkazmi a evokáciami. Pomenúvanie a zhromažďovanie milých, blízkych vecí nám pomáha uvedomiť si ich úlohu na vytváraní a obývaní intimity domácnosti, domova. Zároveň je to ukážka postupu zviditeľňovania a zvýznamňovania vecí v zátišiach. Ekfráza, deskripcia je oživujúcim popisom.

Vizualizácia rozhybe obrazotvornosť tak, že imituje akt videnia, aby podnieťla emocionálnu aktivitu čitateľa.

3.1

Básnické pomenovanie uvádza do pohybu celý systém jazyka. Poézia vždy novými spôsobmi konfrontuje slovník jazyka so svetom vecí, ktoré má pomenúvať. V dizertačnej práci sa zaoberám podobami modernej lyrickej poézie, v ktorých je súkromný mikropriestor modelovaný na spôsob a podľa vzoru maliarskeho a fotografického zátišia. Priestorovo v stredoeurópskom kontexte a časovo v dvadsiatom storočí. Vychádzam z Bachelardovej poetiky priestoru, opieram sa o Heideggerovu filozofiu, v teoretických kapitolách sa odvolávam najmä na autorov medzivojnového obdobia, keďže na nich nadväzujú autorky a autori, ktorých texty z rokov 1956 až 1973 sú predmetom podrobnejších analýz a interpretácií. V diele Štefana Strážaya a Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej v slovenskej poézii, Miroslava Holuba a Ivana Wernischa v českej poézii nachádzam najviac prípadov, kde možno uvažovať o zátišiach v básňach nielen v rozličných podobách ekfrázy, ale aj na motívicko-tematickej, kompozičnej a žánrovej rovine básne ako zátišia. V prítomnej štúdii som sa zameral na to, ako funguje popis maliarskeho zátišia Chardinovho v básni Richarda Weinera. V dizertácii nadväzujem kapitolami o posune v stvárnení zátišia vo Weinerovej zbierke *Zátiší s kulichem, herbárom a kostkami* (1929) a o poetike súpisu v básni „Inventúra“ (1946) Güntera Eicha, ktorú nemecký autor napísal podľa Weinerovho modelu a vzoru.

Mgr. Viktor Suchý

Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave
Gondova 2, 81102 Bratislava, Slovenská republika
suchy1@uniba.sk

Štúdia vznikla v rámci grantového projektu VEGA 1/0123/18

Poézia v poetologickej reflexii.

LITERATÚRA

ČINÁTLOVÁ, Blanka

2015 *Odradky. Věc a věčnost v literatuře* (Příbram: Pistorius & Olšanská)

ECO, Umberto

2009 *Bludiště seznamů*; prel. Lenka Kováčová (Praha: Argo)

FILLA, Emil

1982 *Práce oka* (Praha: Odeon)

HODROVÁ, Daniela

2011 *Chvála schoulení* (Praha: Malvern)

JEDLIČKOVÁ, Alice

2011 „Prostor fikčního narativu: textová konstrukce, kulturní modely a mentální obrazy“; in Jan Malura – Martin Tomášek (eds.), *Město. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění* (Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity), s. 14–24

MÁCHA, Přemysl

2012 „Krajina a krajinomalba – výchozí teze ke studiu krajiny“; in Jan Malura – Martin Tomášek (eds.), *Krajina. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění* (Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity), s. 40–53

PĚTOVÁ, Marie

2008 „Prostorovost člověka a světa u pozdního Heideggera“; in Jaroslav Novotný (ed.), *Člověk mezi rozprostraněností a krajinou. Studie k rozmanitosti chápání prostoru* (Praha: Togga), s. 39–53

SUCHÝ, Viktor

2020 „Pomalá prechádzka zátiším. Štefan Strážay – Veciam na stole“; *Slovenčinár: časopis Slovenskej asociácie učiteľov slovenčiny* 7, č. 1–2, s. 11–19

VITVAR, Jan

2021 „V konfliktu s billboardy“; *Respekt* 32, č. 21, s. 68–69

WEINER, Richard

1997 *Básně* (Praha: Torst)

ROMÁN INVALIDNÍ SOUROZENCI JAKO PRŮVODCE SÉMIOSFÉROU UNDERGROUNDU

ADAM HOŠEK

THE NOVEL *INVALIDNÍ SOUROZENCI* (DISABLED SIBLINGS) AS A GUIDE TO THE SEMIO-SPHERE OF THE UNDERGROUND

The article explores the role of the novel *Invalidní sourozenci* by Egon Bondy in the semiotic space of the Czech underground during its formative period in the mid 1970s. It is viewed through Jurij Lotman's comparison between semiosphere and a museum exhibition.

Key words: Underground, Egon Bondy, *Invalidní sourozenci*, semiosphere, cultural semiotics

Předkládaný příspěvek vychází z širší práce věnované československému undergroundu sedmdesátých let a jeho sémiotickému prostoru optikou zásadních formativních textů, jež tento prostor mapují i spoluvytvářejí.⁽¹⁾ Teoretickým východiskem nám je kulturní sémiotika, zvláště pak koncept sémiosféry Jurije Michajloviče Lotmana.

Lotman sémiosféru – prostor, v němž se skutečnost mění na znaky a v němž a díky němuž probíhá komunikace a existuje kultura – přirovnává k expozici muzea. Zde jednotlivé kulturní fakty fungují jako exponáty s popisky, mezi nimiž existují složité a dynamické vztahy, jimž je z pozice návštěvníka možné rozumět různými způsoby (Lotman 1990: 126–127).

Podíváme-li se optikou této metafory na československou kulturu sedmdesátých let, uvidíme expozici, která na první pohled působí dojmem vyso-

1 Viz diplomová práce *Průvodci podzemím: Emancipace sémiotického prostoru českého undergroundu*, Hošek 2021.

ké organizovanosti a jednoduchosti. Zřejmé jsou hlavní dominanty prostoru, interpretace „exponátů“ je jasně daná. Zároveň by ovšem bylo možné do našeho obrazu zasadit také některé „návštěvníky“, kteří tuto zdánlivou jednoznačnost nerespektují. Přisuzují kulturním faktům zcela odlišný význam, poukazují na rozpory v „popiscích“ a na nesmyslné uspořádání celé „expozice“, jež neodráží realitu.

„Dnes už nejsou výjimkou smíšená manželství Hurá dnes už nejsme výjimkou Sláva dnes už nejsme Vivat dnes znamená zítra Juchú dnes nic neznamená Hosana nic nic neznamená dnes ani zítra Tralala!“ (Brabenec 2010: 122). Tak – slovy Vratislava Brabence z roku 1976 – by se zhruba dala shrnout výchozí pozice undergroundu vůči převládajícímu výkladu tehdejšího sémiotického prostoru. Oficiální, „první“ kultura hodnoty zcela vyprázdnila a naplnila je falešným obsahem. Jazyk v ní přestal plnit svoji funkci. „Nic už nic neznamená.“ Což není problém jen komunikační, ale přímo existenciální, neboť kde přestávají platit hodnoty, zůstávají pouze prázdná hesla a banality. Rozpadá se nejen možnost dorozumět se s druhým člověkem, ale také dosáhnout vůbec nějakého smyslu.

Taková skepse nebyla v době vzniku *Invalidních sourozenců* nikterak nová. Stačí připomenout dramata Václava Havla z šedesátých let, experimentální poezii Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové nebo tvorbu Egona Bondyho a okruhu edice *Půlnoc* z přelomu čtyřicátých a padesátých let. Na přelomu první a druhé poloviny sedmdesátých let však začíná v prostředí undergroundu docházet k posunu této skepse, který ve výše zmíněných dílech nenajdeme – a to k posunu k aktivní snaze o vytváření vlastního, respektive odhalování „skutečného“ znakového systému, který by byl protikladem onoho falešného a vyprázdněného jazyka.

Underground v této době čím dál více pojímá sám sebe jako nezávislou, „druhou“ kulturu, jako „svěbytný svět s jiným vnitřním nábojem, jinou estetikou a v důsledku toho i jinou etikou“ (Jirous 2008: 13). Jako prostor, který funguje podle onoho „pravého“ znakového systému, kde – poněkud pateticky řečeno – může být radost skutečně radostí, umění uměním a člověk člověkem. A to nikoli v rovině teorie, ale skutečně fyzicky reálně.

Volné společenství „mániček“, lidí „roztroušených v cizím a nepřátelském světě“ (Jirous 2008: 32), definovaných především vnějším poznávacím znakem svých dlouhých vlasů, se zhruba v půli sedmdesátých let přetváří v hnutí s vlastní – řečeno s Ericem Hobsbawmem – vynalezenou tradicí, s vlastním sebezpojmenováním, s vlastními vysvětlujícími příběhy, s vědomím vlastních hranic. Jinými slovy začíná cílevědomě vytvářet a mapovat vlastní, na většinové společnosti nezávislý sémiotický prostor, vlastní svébytný výsek sémiosféry. Vrátime-li se k úvodnímu Lotmanovu přirovnání, vytváří zde underground vlastní „expozici“ či „prohlídkový okruh“.

Román *Invalidní sourozenci* představuje jeden z nejvýraznějších a nejvlivnějších pokusů o jeho zmapování. Prostřednictvím průhledného dystopického podobenství o společenství invalidních důchodců, žijících na okraji lidské společnosti, jež se řítí do záhuby, Bondy ukazuje, jaký underground je a jaký by podle jeho představ měl být.

Základní premisou je kvalitativní, téměř kategoriální odlišnost invalidních důchodců od většinové společnosti. Ona odlišnost přitom vychází v první řadě ze samotného opuštění této společnosti. Postojem invalidů vůči ní však není nepřátelství, ale spíše pohrdání, lítost a zejména okázalá lhostejnost. Invalidé se ji nesnaží destruovat, ale ignorovat: „Tak se krok za krokem po všech stranách a ve všech směrech emancipovali invalidní důchodci od společnosti, kterou vnímali stále více jen jako kulisu svého života. Velkoměsto a lidé v něm se jim stávali pozvolna jen tím, čím byl prales a zvířata v něm pro původního člověka. Žili z nich, ale nežili s nimi, nýbrž nad nimi“ (Bondy 2012: 46).

Přesto zůstává veškeré mapování vlastního prostoru silně závislé na kritické interakci se všeobklopujícím kontextem znakového systému ostrovní společnosti (potažmo reálného socialismu). Vlastní kvalita vychází zejména ze srovnání, z vymezování hranic, ze zdůrazňování a pojmenovávání rozdílů. Odlišné varianty přitom samozřejmě nejsou rovnocenné – výchozí podoba je odhalena jako falešná a chybná, zatímco nově uvědomovaná, emancipující se podoba je označena za pravou a správnou.

Vymezování mezi dvěma znakovými systémy tu má dvě základní polohy. Tou první je situace, v níž je sice přijímán popis, ale převrací se hodnota-

vý výklad. Invalidé tak mají za špatné to, co má „normální“ společnost za dobré (práce, řád, pokrok, efektivita apod.), a naopak za dobré to, co je pokládáno za špatné (nicnedělání, drogy, divokost, bláznivost apod.). Zvláště významným příkladem je přijetí vlastní pozice mimo lidskou společnost, které se se projevuje už v onom označení „invalida“. V nepříteli zdůrazňované, přesto však stále přítomné jazykové hře proti sobě stojí „lidi“ a „invalidi“. Lidé jsou hodnoceni záporně, invalidé, tedy „neplnohodnotní“, kladně. Postupem času se invalidé stále více vymezují nikoli proti normální či většinové společnosti, ale proti lidstvu jako takovému.

Toto vymezení má však ještě v sobě onu druhou rovinu, a tou je spor o vlastní obsah pojmu. Lidství, navzdory jeho převažujícímu odmítnutí ve výrazově rovině, zůstává základní pozitivní hodnotou. To, co společnost za lidství pokládá, jím však není. Skutečné lidství naopak reprezentují invalidé. Ozývá se tu tak typické gesto sebedefinice kultury, spočívající ve ztotožnění vlastních hranic s hranicemi lidství.

Kombinace těchto dvou různých způsobů překódování může vést k paradoxům, kdy si román zdánlivě protiřečí. Invalidé opovrhují prací a zároveň práci přisuzují velmi vysokou hodnotu.⁽²⁾ Zavrhnou lidstvo a sami se považují za jediné opravdové lidi, ostatní jsou pouze obyvatelé. Vysmívají se „radostnému budování“, ale právě radost je jedním z nejběžnějších způsobů jejich charakterizace. A konečně – ona obludná a vyprázdněná ostrovní společnost je společnost socialistická. Ovšem v jádru je socialistický i Bondyho obraz undergroundu.

Invalidé opovrhují konzumem a odmítají tržní vztahy, fungují mezi sebou de facto jako komuna s naprostou sociální spravedlností, bez zvláštní vazby na soukromý majetek. A díky tomuto vyvázání z mocenských a vykořisťovatelských mechanismů fungují svobodně, radují se ze svého zdánlivě věčného mládí a mají samozřejmý kladný poměr k práci. Přitom jsou v opozici vůči světu, v němž vládne „socialismus“. A vlastně nesejde na tom, zda od VŘSR uběhlo šest set let jako v románovém ději nebo necelých

2 Jak například poznamenává Háfiz: „Práce má patrně vždycky větší cenu než ten, kdo ji dělá. V práci se vytváří něco, co je krásným úmyslem božím a toho, kdo ji dělá, používá Bůh jako svého prstu. Proto ten, kdo pracuje, může být šťasten, neboť je už u Boha“ (Bondy 2012: 128).

šedesát let jako v době jeho napsání. Z dějinného pohledu se jedná o naprosté bezčasí, v němž se sice občas odehrají války mezi dvěma ostrovními městy a střídají se jednotlivé vědecko-technické revoluce, ve skutečnosti se však nic významného nemění. Není to bezčasí utopie a šťastného věku, jež slibuje komunismus,⁽³⁾ ale naopak bezčasí dystopie.

Přesto je možné vnímat *Invalidní sourozence* i jako nesmělé, leč aktivní hledání utopie. Vyhlížení onoho šťastného věku politické, sociální i duchovní spravedlnosti. Jak totiž poznamenává Martin Machovec, Bondy „nikdy neopustil hegelovsko-marxovský dějinný optimismus“ (Machovec 2016: 224). Invalidní důchodci jsou tu nositeli naděje na spravedlivé uspořádání. Naděje přímo eschatologické. Lidstvo totiž po zásluze smete potopa a jsou to invalidé – praví lidé – kteří poté, co vody opadnou, stojí před úkolem znovu zalidnit a uspořádat svět. Dosažení utopie rozhodně není dějinnou zákonitostí, ale „od toho byli invalidy, aby se nezalekli žádného krásného dobrodružství“ (Bondy 2012: 136).

Zakotvení toho socialistického snu je u Bondyho ne až tolik v abstraktní ideji, ale v lidské přirozené tělesnosti, k níž patří spontaneita, bláznivost a zvýšená pozornost ke smyslovým počtům a jejíž základní podmínkou je svoboda. Vysvobození je přitom mimořádně snadné. Stačí si „zažádat o invalidní důchod“. Vystoupit z mechanismu společnosti, očividně zotročujícího.

Bondy tu podává undergroundu výklad osmyslňující jeho existenci přímo mytickým způsobem. Monumentalizuje jeho společenskou roli, která se stává významně politickou i eschatologickou. Ztotožňuje jeho hranice s hranicemi lidství, předvádí klíčové principy, podle kterých je organizován jeho sémiotický prostor – svoboda, tělesnost, autenticita, tolerance, radost –, a tematizuje též některé jeho důležité veličiny – umění, rockovou hudbu, drogy, ale také Plastic People a sebe sama. Soudobý underground je v *Invalidních sourozencích* podáván jako vpravdě mytické *in illo tempore* otců zakladatelů, z nichž jasně nejvýznamnějším je sám Egon Bondy. Přes řadu narážek a odkazů na příslušníky konkrétní komunity kolem Bondyho a Plastic People je ale svět invalidních důchodců otevřeným konceptem, programem, k němuž

3 K tomu viz zvláště Macura 2008: 14–35.

se může přihlásit kdokoli. K němuž by se *měl* přihlásit každý, neboť se takový způsob existence zdá jako jediný správný a svobodný.

V „prohlídkovém okruhu“ undergroundu sedmdesátých let plní *Invalidní sourozenci* trojí funkci.⁽⁴⁾ Tou první je funkce výkladová. Lotman ve svém původním přirovnání sémiosféry k expozici zmiňuje také různé prospekty, průvodce, které usnadňují návštěvníkům orientaci, ukazují, jak je třeba celou expozici i jednotlivé exponáty chápat, převádějí složité a obtížné srozumitelné prostorové vztahy do lineárního příběhu, v němž zdůrazňují ty nejvýznamnější exponáty. Bondyho román bychom mohli přirovnat právě k takovému „prospektu“. Zároveň však působí také jako určitý pokus o „kurátorské pokyny“, jak by měla být expozice uspořádána – bez ohledu na to, nakolik byly tyto pokyny opravdu respektovány.

Bondy zde jako jeden z prvních nabídl formujícímu se společenství komplexní způsob chápání sebe sama a své role ve světě. Tento způsob mohl být nadšeně přijat i příkře odmítnut, každopádně však vybízel k reakci. Z pohledu centrálních výkladů sémiotického prostoru undergroundu přitom zřetelně převažoval ten typ reakce, který zaznamenal Pavel Zajíček: „inv. sour.: je to sen – je to vo nás – je to pohádka – jsme v tom my. [...] tlustej večer nám nás samotný v knize i ve skutečnu / pociťoval sem jasně kvasící soudržnost“ (Zajíček 2002: 32).

Z toho vychází také třetí funkce *Invalidních sourozenců* v rámci „expozice“ undergroundu. Román se totiž záhy stává také prominentním „exponátem“. Jednou z ústředních veličin sémiotického prostoru, důležitým orientačním bodem, k němuž dále vzniká množství výkladů či „popisků“.

Mgr. Adam Hošek

Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Křížkovského 10, 779 00 Olomouc

adam.hosek01@upol.cz

4 Stejně jako např. *Zpráva o třetím českém hudebním obrození* Ivana Martina Jirouse.

LITERATURA

BONDY, Egon

2012 *Invalidní sourozenci* (Praha: Akropolis)

BRABENEC, Vratislav

2010 *Sebedudy a jiné texty z let 1966–1987* (Praha: Kalich)

JIROUS, Ivan Martin

2008 „Zpráva o třetím českém hudebním obrození“; in Martin Machovec (ed.), *Pohledy zevnitř: česká undergroundová kultura ve svědectvích, dokumentech a interpretacích* (Příbram: Pistorius & Olšanská), s. 7–37

LOTMAN, Jurij Michajlovič

1990 *Universe of Mind*; přel. Ann Shukman (Bloomington a Indianapolis: Indiana University Press)

MACURA, Vladimír

2008 *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)* (Praha: Academia)

MACHOVEC, Martin

2016 „Egon Bondy – apologeta a teoretik českého undergroundu?“; in Ladislav Kudrna (ed.), *Reflexe undergroundu* (Praha: Ústav pro studium totalitních režimů), s. 210–226

ZAJÍČEK, Pavel

2002 „Mařenická kniha“; in týž, *Zápisky z podzemí* (Praha: Torst), s. 9–94

AUTOR, ČTENÁŘ, VYPRAVĚČ.

PROSTUPNOST HRANIC V TEXTECH MICHALA AJVAZE

ZUZANA JURAJDOVÁ

AUTHOR, READER, NARRATOR.

THE PERMEABILITY OF THE BOUNDARIES IN MICHAL AJVAZ'S TEXTS

If one accepts the permeability of the boundaries between reality and fiction, then it is necessary to admit such a changeability also in case of the participants in the process of literary output and its reception. This paper deals with the dynamics between these participants and text itself in works of Michal Ajvaz.

Keywords: Michal Ajvaz, reality, fiction, author, reader, narrator

Kde končí text a začíná čtenářova realita? A je toto striktní dělení vůbec adekvátní? Autoři napříč kulturními a jazykovými tradicemi, především ti zabývající se fantastickou literaturou, již řadu let ukazují, jak je tato hranice křehká a pohyblivá. Výjimkou není ani spisovatel a filosof Michal Ajvaz; jeho tvorba zahrnuje romány, eseje, ale také filosofické spisy, přičemž jedno není striktně odděleno od druhého. Čtenář se tak nemusí cíleně zabývat studiem Derridovy filosofie nebo fantasticky laděné tvorby Borgese, neboť ideje těchto autorů, v mnohém blízké Ajvazově vlastní filosofii, se zrcadlí i v jeho vlastní beletrii.

Pokud tedy přistoupíme na prostupnost hranic mezi realitou a fikcí, musíme tuto proměnlivost přiznat také pozicím jednotlivých aktérů procesu tvorby a přijetí literárního díla. V textech Michala Ajvaze, esejích i románech, kolem sebe autor, čtenář a vypravěč krouží, navzájem si protínají ces-

ty a půjčují si své masky, všichni určitým způsobem utváří finální podobu textu a zároveň jsou jím ovlivněni. S ohledem na tuto dynamiku pozic bych se v následujícím příspěvku chtěla zaměřit na způsob, jakým je text utvářen výše zmíněnými aktéry a jakým jsou tito naopak formováni textem.

1 LITERÁRNÍ TVORBA A JEJÍ INTERPRETACE

V rámci Ajvazovy tvorby jsem pro následující pozorování vybrala sbírku esejů *Příběh znaků a prázdna* (2006) a dále román *Lucemburská zahrada* (2011). Zatímco ve svých esejích Ajvaz rozvíjí teoretické koncepty literární tvorby i porozumění jazyka obecně, ve vybraném románu můžeme sledovat uplatnění těchto konceptů a jejich vliv na interakci výše zmíněných aktérů. Než se ale ponoříme do tajů *Lucemburské zahrady*, ráda bych představila několik teoretických východisek nezbytných pro lepší orientaci v tématu.

Jednu z klíčových rolí v kontextu tvorby a přijetí literárního díla hraje autor a ve spojitosti s ním snad nelze nezmínit „Smrt autora“. Roland Barthes v tomto textu představuje koncepci poklesu významu autora, resp. zrození čtenáře z popelu autora. Barthes (2006: 75) chápe samotný proces psaní jako počátek autorovy smrti. Autor se v průběhu psaní vytrácí a text je ve finále plně přenechán čtenáři, který jej dotváří svou interpretací, „zrození čtenáře musí být zapláceno smrtí Autora“ (Barthes 2006: 77). Lze tedy tvrdit, že absence autora ve vlastním textu je přirozená, ba dokonce nezbytná.

Od této příznačné formy smrti pak nemáme daleko ke konceptům, jako jsou neurčenost, beztvářost či prázdno, a právě ty charakterizují již zmíněné Ajvazovy eseje. *Příběh znaků a prázdna* tyto koncepty aplikuje zejména na jazyk a literaturu, jsou ale nedílnou součástí Ajvazova pojetí metafyziky. Nutno ovšem poznamenat, že prázdno v Ajvazově koncepci neznamená smrt či absenci v negativním slova smyslu, ale je, snad trochu paradoxně, popisováno jako tvořivé a plné možností (Ajvaz 2006: 21).

Do této chvíle jsme se zaměřovali primárně na autora, jehož vliv na vlastní text byl výrazně omezen. Barthes přenechal text čtenáři, Umberto Eco ale upozorňuje také na pozici textu samotného. Jak později uvidíme, text vstupuje do hry jako další z aktérů a není tedy pouhým diskurzem,

kterého se po smrti autora zmocňuje čtenář. To ostatně připomíná i Jankovič (2009: 13) právě citací Eca: „Hranice interpretace spadají vjedno s právy textu, což ale neznamená s právy autora.“⁽¹⁾

Jako poslední z teoretických podnětů bych ráda zmínila ikonu fantastické literatury, Jorgeho Luise Borgese. Ne náhodou v Ajvazově labyrintu rolí a pokřivených zrcadel místy vyvěrá na povrch pouto s koncepcí tohoto argentinského spisovatele. Když pomineme, že Ajvaz sám se zabýval Borgesovou tvorbou, najdeme také řadu tematických spojin.⁽²⁾ V Borgesových povídkách se často setkáváme s lidskou nevědomostí, ta jde ruku v ruce se zvědavostí a jejími důsledky, neméně významnou roli pak hrají také nejednoznačnejší písemnosti či iluze zastoupené zrcadly a labyrinty. Všechny tyto body bychom stejně tak mohli přisoudit i Ajvazově *Lucemburské zahradě*, a nejen jí. Zmínila jsem tematické prolínání, Borges ale nabízí pozoruhodnou paralelu také v rovině literárněteoretické; zde bych využila pasáž z povídky „Tlön, Uqbar, Orbis tertius“, kde popisuje filosofické, společenské i literární principy fiktivní planety Tlön: „Knihy jsou zřídka kdy podepsány. Pojem plagiátu je zcela neznámý. Panuje obecné mínění, že všechna díla jsou dílem jediného, nadčasového a anonymního autora“ (Borges 1999: 99). Tato idea kolektivní literatury možná působí poněkud radikálně, ale v podstatě není až tak vzdálená některým teoriím poststrukturalismu, které na literární dílo nahlížejí jako na soubor opakujících se citací a výroků již existujících textů. O tomto principu se ostatně dočteme už ve „Smrti autora“, tedy že „text je tkanivem citací, pocházejících z tisíce kulturních zdrojů“ (Barthes 2006: 76).

2 LUCEMBURSKÁ ZAHRADA

Než výše zmíněné teorie konfrontujeme s vybraným textem, představme si krátce zápletku *Lucemburské zahrady*. Ajvaz nám v tomto románu nabízí příběh Paula, učitele na pařížském lyceu, který se těší stabilnímu zaměstnání

1 Jankovič zde odkazuje k Ecově publikaci *Meze interpretace*.

2 Mám zde na mysli primárně publikaci z roku 2003 *Sny gramatik, záře písmen: setkání s Jorgem Luisem Borgesem*.

i manželství. Tato mírumilovná rutina je ale narušena v důsledku jediného osudového překlepu, který Paula přivede na stopu záhadného autora a jeho textu. Paulův nový zájem mu dopřeje jak inspiraci pro sepsání vlastního filosofického díla, tak i navázání milostného poměru, zároveň tato posedlost ale vede k narušení dosavadních vztahů i ztrátě iluzí nejen o sobě samém. Na pozadí těchto událostí Ajvaz rozehrává metaliterární hru protkanou filosoficky laděnými pasážemi, které se dotýkají postojů jednotlivých postav, ale i literární tvorby a jazyka jako takového. A právě v tomto labyrintu vyprávění se potkávají naši klíčoví aktéři – text, čtenář, autor a vyprávěč.

2.1 TEXT

Pokud v souvislosti s Ajvazovým románem mluvíme o významu textu, musíme mít na paměti mnohoznačnost tohoto pojmu. Nejprve je tady text románu, který mám já jakožto čtenář z masa a kostí reálně před sebou. Tento prvotní text pak obsahuje další, ne však méně významné texty, mezi které můžeme zahrnout i onen překlep. Paul během přípravy materiálů pro výuku zadá do vyhledávače místo jména řeckého filosofa Plótina zdánlivě nesmyslné slovo *okitubis*. Tento překlep jej dovede k životopisu, ale také k literární prvotině záhadného akademika Donalda Rosse, než se ale zaměříme na význam tohoto objevu, pozastavme se nad jeho počátkem. S ohledem na Ajvazovo filosofické povědomí můžeme tušit, že výběr Plótina nemusí být náhodný. Plótinus ve svém pojetí novoplatonismu pracuje s principem Jedna, ze kterého s jakousi nutností vychází všechno bytí, Plótinovo Jedno je nevymezené a zároveň možností všech věcí z něj vzniknout. To je velmi blízké Ajvazově koncepci tvořivého prázdna, se kterou jsme se setkali už v jeho esejích a se kterou se setkáme rovněž v *Lucemburské zahradě*. Paulova milenka Claire ve svých úvahách o vnímání světa i prožívání vlastní tělesnosti často zmiňuje nedosažitelný svět idejí, proud kalného toku a „labyrinty jsoucna, které proud rozestřel“ (Ajvaz 2011: 70).

Od Plótinak Rossovi, životopis tohoto akademika nabízí řadu podivuhodných příhod, pro Paula je však daleko významnější Rossova prvotina, fantastická próza o fiktivní zemi sužované tajuplnou hrozbou z Druhé strany, z oblasti za hranicemi onoho státu. Je to právě tento fikční text, který Paulovi dovolí

prozřít a inspiruje jej natolik, aby se pustil do sepsání vlastní knihy. Co víc, tato nově objevená filosofie Paula dovede ke Claire, se kterou naváže milostný vztah, ale také vtáhne do jeho života bývalého partnera jeho manželky. Všechna tato zdánlivě neškodná setkání provázaná s Rossovy textem ale zásadním způsobem utváří Paulův osud, aniž by si to sám uvědomoval.

A konečně je zde Paulova vlastní kniha, jejíž zrod sledujeme v průběhu Ajvazova vyprávění. Pokud jsme u Rossovy prózy mohli mluvit o jakémsi nepřímém vlivu, pak v případě Paulova filosofického spisu je vše řečeno daleko explicitněji. V jistém bodě se tato kniha stává předmětem vydírání a Paul se kvůli její záchraně rozhodne zpřetrhat i drahocenný vztah s Claire.

2.2 ČTENÁŘ

Jak už dříve poukázal Barthes, co by byl text bez čtenáře? A proto se nyní přesuneme k dalšímu z aktérů, jehož pozice taktéž zahrnuje hned několik nestálých subjektů. Čtenářem primárně rozumíme reálného čtenáře, který listuje stránkami Ajvazova románu, ale zároveň je v rámci metaliterární hry také čtenářem Rossovy prózy stejně jako jím je i Paul, můžeme tedy rozlišit čtenáře vně a uvnitř. A právě náš čtenář uvnitř je fascinující spojnicí mezi textem, resp. texty, a autorem. Paul se skrze četbu Rossovy fikce stává z čtenáře autorem. Tento přerod je symbolicky zachycen scénou, kdy Paul sepisuje první poznámky ke své knize na druhou stranu kopie Rossova fikčního textu, bez kterého by se pravděpodobně k vlastní tvorbě neodhodlal.

Ajvazův čtenář, ať už vně, či uvnitř jeho románu, se ovšem potýká hned s několika formami nevědomosti. Zářným příkladem je Rossův text, který skrývá nástrahu v podobě tzv. yggurského jazyka. Ross nechává všechny své postavy promlouvat pouze tímto jazykem, který sám od základu vymyslel, aniž by však zveřejnil jakoukoliv nápovědu či pravidla yggurštiny. Čtenář je tak při četbě Rossovy prózy odkázán na popis okolního dění, případně na zvukový dojem z jednotlivých promluv, nikdy ale nemůže plně rozklíčovat jejich obsah.⁽³⁾

3 Ajvaz sice v „Dodatku“ nechává čtenáře nahlédnout do nově nalezených poznámek Donalda Rosse, které odhalují taje yggurské gramatiky, ani to však nezaručuje dešifrování jeho prózy.

Dalším rozměrem nevědomosti je pak jistá neukončenost Ajvazova románu, ať už z hlediska struktury, či způsobu vyprávění, k tomu se ovšem vrátíme později, v oddílu věnovaném pozici vypravěče.

2.3 AUTOR

Podobně jako u čtenáře také kategorie autora zahrnuje hned několik zástupců této pozice. Na počátku stojí sám Ajvaz jakožto reálný autor textu, který je fyzickou vstupní branou k dalším úrovním naší četby. Předním autorem v rámci příběhu je bezpochyby Donald Ross, který se nesmazatelně vepsal do Paulova života nejen jako záhadný hybatel, ale také jako inspirace pro zrození Paula-autora, který je posledním z našeho výčtu. Skrze Paula máme navíc šanci pozorovat vzlety i pády provázející tvorbu literárního díla. Paul je sice začínající autor a ani v závěru příběhu není jasné, jak to s jeho knihou vlastně dopadne, i přesto ale intenzivně prožívá spojení s vlastním dílem. Zde si dovoluji citaci Iriny, další z výrazných ženských postav, která s Paulem o jeho knize rozmlouvá: „Ta kniha, když jsi ji napsal, ti už nepatří, má svůj vlastní život. Nezdá se ti, že jsi trochu domýšlivý, když si myslíš, že se jí nějak mohou dotknout tvé aféry?“ (Ajvaz 2011: 128)

V úvodu jsme slovy Barthesa či Eca zpochybnili pozici autora, stejně tak se význam autorství rozplynul v kolektivistickém pojetí literární tvorby Borgesovy planety Tlön a nyní v podobném duchu promlouvá Ajvazova Irina. Pokud tedy přistoupíme na omezení vlivu autora, musíme si snad o to důrazněji uvědomit druhou stranu této mince, tedy jak velký vliv má naopak dílo, text na svého tvůrce. V Paulově případě je v rovině mezilidských vztahů tento dopad až devastující.

2.4 VYPRAVĚČ

Posledním z našich aktérů je vypravěč, jehož pozice se rovněž vyznačuje pluralitou a proměnlivostí. *Lucemburskou zahradou* nás provází vševědoucí vypravěč, ovšem tón vyprávění se v závěru příběhu mění. V „Epilogu“ a „Dodatku“ se poměrně hojně vyskytují pasáže, ve kterých doposud neosobní vypravěč vystupuje zpoza opony. Takto se vyjadřuje o Paulově snaze odstěhovat se od manželky: „Je pravda, že se snažil najít nový byt, i když máme pode-

zření, že tomu nevěnoval tolik úsilí, kolik bylo zapotřebí“ (Ajvaz 2011: 151); a takto dále komentuje Paulovy autorské snahy: „a my nechceme hádat, jestli ji někdy dokončí“ (ibid.: 153). Kdo se ale takto obrací na čtenáře? Je to onen vševědoucí vypravěč, nebo k nám snad promlouvá sám Ajvaz? Tak či onak tyto vstupy pozoruhodně umocňují hranici mezi realitou a fikcí. Pokud se do této chvíle čtenář nechal pohltit příběhem a prožíval společně s postavami mnohdy vypjaté situace, nyní si může oddychnout, neboť je zahrnut do tohoto vševědoucího „my“, a zůstává tak v bezpečí na břehu reality.

V souvislosti se vztahem vypravěče, vyprávění a čtenáře stojí za to vrátit se k již zmíněnému konceptu nevědomosti, zde umocněného strukturou i formou vyprávění. Paulův příběh se odehrává v pěti kapitolách, každá pojmenovaná podle jiné ženské hrdinky, po kterých následuje „Epilog“. Navzdory očekávání však „Epilog“ žádné rozřešení či jasný závěr nepřináší, naopak v něm Ajvaz nastiňuje další možný vývoj Paulova vztahu s manželkou, ale i jeho zájmu o Rossem ovlivněnou filosofii. Po této části přichází ještě „Dodatek“, ve kterém se dozvídáme více o Rossovi a yggurském jazyku. Místo zakončení jednoho příběhu tak Ajvaz naopak zvedá oponu u dalšího, neboť „konec je něco, co si vymysleli lidé“ (Ajvaz 2011: 161).

Konec tedy můžeme chápat jako povrchní konstrukt, který plně nevystihuje pravý život díla, to ostatně Ajvaz komentuje také ve svých esejích:

Každá kniha je v tomto smyslu nedokončená, je pouhým počátkem, neboť napsaný text teprve zahajuje vlastní život díla; ten bude spočívat v různých realizacích textu při četbě, v mysli mnoha čtenářů, z nichž každý bude prázdná místa textu vyplňovat poněkud jiným způsobem a z rytmu, jímž pulzuje ticho, rozvíjet jiné děje. (Ajvaz 2006: 24)

Toto pomyslné pokračování děje v případě *Lucemburské zahrady* umocňuje také užití slovesných časů. Většina příběhu je vyprávěna v minulém čase, paradoxně až v „Epilogu“ a „Dodatku“ se hojně objevuje přítomný a budoucí čas. V částech, které by měly dílo jakýmsi způsobem uzavřít, je tak daleko patrnější vazba na blíže nespecifikovanou budoucnost a vývoj dalšího příběhu, konec se tak příznačně stává začátkem.

3 PROSTUPNOST HRANIC

Běžně hovoříme o rozdílu mezi fikcí a realitou, především v souvislosti s daným literárním textem a příběhem v něm líčeném. Tato hranice, prostupná a pohyblivá, se ale zdaleka nevztahuje jen na samo vyprávění, ale také na jednotlivé aktéry, kteří se podílejí na utváření daného díla. Není jen jeden čtenář nutně svázaný se skutečným, nefikčním světem, stejně tak autor z masa a kostí nemusí být jedinou autoritou, která udává tón příběhu, a vypravěč nemusí vždy zůstat na stránkách románu. Je třeba si uvědomit, že všechny tyto zdánlivě neměnné kategorie nejsou izolované, naopak spolu komunikují a mohou jedna přecházet v druhou, to jsme ostatně viděli na příkladu Paula z *Lucemburské zahrady*.

Ať už skutečné, nebo fikční, vcelku logicky mezi naše aktéry zahrnujeme osoby – autora, čtenáře, vypravěče. Neměli bychom ale opomíjet ani samotný text, který je taktéž schopen překračovat vytyčené hranice a ovlivňovat všechny výše zmíněné. Text se tak z pouhého média stává dalším významným aktérem.

S ohledem na tuto dynamiku je ještě třeba poznamenat, že ona hranice mezi realitou a fikcí už zdaleka není nepřekonatelnou hradbou. Tento kontrast nám dovoluje rozlišovat mezi tím, co je uvnitř, v příběhu, a co je vně, v naší extraliterární skutečnosti. Rozhodně to však neznamená, že by se aktéři uvnitř nemohli dotknout těch z vnějšku. Právě naopak, tato interakce mezi vnitřním a vnějším umožňuje čtenáři daleko intenzivněji vnímat všechny vrstvy literárního díla a autorovi, ať už je mu vliv přiznán, či upřen, zase nabízí širší repertoár pro jeho tvorbu.

Mgr. Zuzana Jurajdová

Katedra romanistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Křížkovského 10, 779 00 Olomouc

zuzana.jurajdova01@upol.cz

LITERATURA

AJVAZ, Michal

2011 *Lucemburská zahrada* (Brno: Druhé město)

2006 *Příběh znaků a prázdná* (Brno: Druhé město)

BARTHES, Roland

2006 [1968] „Smrt autora“; *Aluze* 10, č. 3; s. 75–77; https://is.muni.cz/el/phil/podzim2017/US_56/Barthes_Smrt_autora.pdf [přístup 17.11.2021]

BORGES, Jorge Luis

1999 [1956] „Tlön, Uqbar, Orbis tertius“; in týž, *Nesmrtelnost*; přel. Kamil Uhlíř et al. (Praha: Hynek), s. 89–104

JANKOVIČ, Milan

2009 *Dílo v pohybu* (Praha: Academia)

VYRŮSTÁNÍ ZA NORMALIZACE V TRAGIKOMIC- KÉM A NOSTALGICKÉM VYPRÁVĚNÍ

MARTIN ŠPAČEK

GROWING UP DURING NORMALIZATION IN TRAGICOMIC AND NOSTALGIC NARRATION

This study examines the significant amount of popular Czech prose published after 1989 that addressed growing up during the late communist era of 'normalization' (1970s and 80s). The prose of P. Šabach, M. Viewegh, I. Dousková, H. Pawłowská, J. Formánek and B. Vaněk Úvalský have much in common: adolescent or distant narrators and acts of small and funny resistance against the regime, but also a lack of interest in politics, memories of pop-culture, first love and partying. Much of this is related to the well-known phenomenon of "ostalgia" or "post-socialist nostalgia", meaning nostalgic reminiscences of the communist era. The study also connects all texts with the widespread "silent majority" discourse after 1989, in which most people denied their participation in communist totalitarianism, seeing themselves as oppressed by the regime.

Keywords: normalization, post-socialist nostalgia, ostalgia, silent majority, tragicomic novel

POSTSOCIALISTICKÁ NOSTALGIE S KRITICKÝM OSTNEM

V uplynulém porevolučním třicetiletí se objevila řada románů, jež se vyrovnávají s bolestnými momenty české historie dvacátého století. Do kategorie „vyrovnávání se s minulostí“ lze zařadit také čtenářsky populární, avšak badatelsky víceméně opomíjenou prózu věnující se každodennosti státně-socialistického období, jež hojně vznikala především mezi lety 1990–2010. Do takto široce vymezené oblasti by se dalo vměstnat ledacos, ohraničme si ji proto dvěma tématy, a to A) dětstvím, vyrůstáním, dospíváním a B) normalizací. Vyjde nám skupina próz, jejíž částí se ve spojení s tragikomikou a nostalgií níže zabýváme.

Na rozdíl od známých citlivých míst českého dvacátého století (holocaust, vysídlení Němců, politické procesy přelomu čtyřicátých a padesátých let ad.), s nimiž se současná česká literatura vyrovnává z pozice vícegeneračního odstupu, normalizace stále figuruje jako vzpomínka na větší či menší úsek života značné části žijící české, respektive československé populace. Ta se k normalizačnímu období ráda vrací minimálně v případě jeho popkulturních výtvorů. Takzvaná postsocialistická nostalgie je ostatně mezi zahraničními i domácími historiky a sociology již zavedený termín, stejně je tomu v případě zúžené východoněmecké verze, „ostalgie“, která se vztahuje především ke konzumu (Franc 2008: 194). Podle historičky Veroniky Pehe nelze hovořit o „skutečné touze po návratu k reálnému socialismu“, ale o připomínání módy, konzumních produktů a osobních nepolitických zážitků (Pehe 2015: 420). Fenomén je mnohem více nahlížený skrze filmy,⁽¹⁾ jež v mnoha případech vycházejí z knižních předloh. Českou (a krátce také československou) postsocialistickou kinematografickou produkci podobného ražení zmiňujeme v návaznosti na sledovanou prózu.

Pro naši práci je podstatná zhruba jedna generace, která za normalizace vyrůstala, rok 1968 zažila v dětství/dospívání (nebo vůbec) a sametová revoluce ji zastihla ještě během studií či při raných pracovních zkušenostech. Její příslušníci se mohli s různou intenzitou a motivací zapojit do přitakávání normalizačního procesu, či dokonce oportunismu z něj vyplývajícího, nás však zajímá ta (značně rozmanitá) část generace, která se takto neprojevovala, byla latentně antikomunistická a snažila se s co nejmenšími ztrátami a zachovanou tváří přežívat v nastolených podmínkách. Na rozdíl od svých rodičů a prarodičů neprožívala poúnorové ideologické zapálení (přelom čtyřicátých a padesátých let), vystřízlivění (padesátá a šedesátá léta) a pocit bezprostřední zrady (1968), ale především snad pocit bezmoci, zlomené páteře, tajeného znechucení a osobního nepohodlí, kdy režim v určité míře omezoval je i jejich rodiny. Teprve devadesátá léta jim přinesla kýžené nadechnutí (a u mnohých také rozčarování). Právě k této generaci totiž náleží námi sledovaní autoři.

1 Čulík 2007; Dominková 2008: 215–244; Hladík 2010: 9–26; Pinkas 2014: 476–490.

Generační příslušníci se k normalizaci staví ovšem často ambivalentně; kritizují ji jako dobu nesvobody, nedostatku, marasmu a uniformity, na druhou stranu je to ale doba jejich dětských her, bezstarostného mládí, prvních lásek i platonické rebelie proti jasně definovanému nepříteli. Dalo by se tak s nadsázkou mluvit o postsocialistické nostalgii s kritickým ostnem, takovou ambivalenci ostatně pregnantně pojmenovává název Vieweghova románu – *Báječná léta pod psa*. Tato generace se rovněž musí (ne)vyrovnávat se stigmatem vlastní nečinnosti, přizpůsobování se a statusem mlčící normalizační většiny, za níž cestu k podzimu 1989 probíjávala úzká skupina elit – „nebyli ani kádry, ani vězni, ani disidenty“ (Pehe 2015: 420). To může vést k sebekritice a s ní spojené sebeironii, ale i alibismu a zveličování vlastní protirežimní aktivity. Právě „obyčejnými lidmi“ a jejich drobnými a veskrze humornými protirežimními gesty vzdoru (tzv. drobné hrdinství) se na případech *Báječných let pod psa* (Viewegh) a *Občanského průkazu* (Šabach) zabývá Veronika Pehe ve své studii „Drobné hrdinství“. Drobná hrdinství, jež figurují v názvu práce, autorka chápe jako důležitou součást postsocialistické nostalgie, a to „ve vztahu k době, kdy bylo proti čemu bojovat“ (ibid.: 423).

Historik Michal Pullmann publikoval v roce 2008 studii „Sociální dějiny a totalitněhistorické vyprávění“, kde poukazuje na „vyprávění soudobých dějin“ optikou teorie totalitarismu, jež dle něj dominovalo v devadesátých letech a jehož údajná hegemonie se v historiografii začala rozpadat. Zjednodušeně jde o to, že totalitněhistorický výkladový model proti sobě staví zlý režim a nevinnou, ovládnutou společnost (Pullmann 2008: 703–718). Prezentovaný model, který v zásadě odmítá podíl většinové společnosti na normalizaci, respektive státním socialismu vůbec, podle nás zakotvil rovněž v českém celospolečenském diskurzu, a to minimálně v Pullmannem sledovaném období – prvním porevolučním dvacetiletí. Odlesky modelu můžeme vidět také v kulturních produktech doby, a to včetně próz, jimž se v této práci věnujeme.⁽²⁾ Tomu rovněž odpovídá odsun „moralizujícího diskursu disidentských elit z politiky 90. let a jeho výměna za diskurs mlčící většiny“ (Pinkas 2014: 479).

2 Na případě *Občanského průkazu* a *Báječných let pod psa* to potvrzuje také V. Pehe (2015).

Tato práce si neklade za cíl analyzovat postsocialistickou společnost a ani nechce vynášet generační soudy. Zmíněné informace jsou však nezbytné k demonstraci společných znaků níže probíraných textů a možná i jisté poodhalení oblíbenosti jich samotných (i jejich filmových a divadelních adaptací). Ačkoliv jsme si vědomi, že se pohybujeme na tenkém ledě sociologizujícího přístupu k beletrii, sledované texty v této práci chápeme jako formu vyrovnání se s bolestnou minulostí, navíc minulostí, která je stále v živé paměti. Některé z námi vybraných próz již ostatně byly označeny Erikem Gilkem za „literární pramen pro poznání normalizačního dvacetiletí v Československu“ – *Báječná léta pod psa* – či „aspiraci na sociologické psaní“ – *Brambora byla pomeranč mého dětství* (Gilk 2008: 337).

AUTOŘI A TRAGIKOMIČNOST JAKO KONSTITUJÍCÍ RYS

Vraťme se ke dvěma tematickým oblastem, které jsme si vymezili na začátku práce: A) dětství, vyrůstání, dospívání a B) normalizace. Tyto podmínky splňuje zejména několik prozaiků, kteří oblasti obsáhli pouze ve svém jediném díle: M. Viewegh v *Báječných letech pod psa* (1992), H. Pawlowská v textu *Díky za každé nové ráno* (1994), B. Vaněk-Úvalský v románu *Brambora byla pomeranč mého dětství* (2001) a J. Formánek v *Dlouhé kakaové řase* (1999; zde se nástupu normalizace týká pouze závěr knihy). Dále tací, již se k nim opakovaně vraceli/vrací: P. Šabach v *Hovno hoří* (1994), *Babičkách* (1998), *Opilých banánech* (2001) a *Občanském průkazu* (2006), I. Dousková v *Hrdém Budžesovi* (1998) a próze *Oněgin byl Rusák* (2006). Vytyčená kritéria naplňuje i celá řada dalších próz jako *Patriarchátu dávno zašla sláva* od Pavla Brycze, *Kudy šel anděl* Jana Balabána, Kolmačkovy *Stopy za obzor* aj., u nichž ovšem tragikomičnost nepovažujeme za stěžejní rys (ačkoliv v Bryczově románu se také objevuje) – o tomto rysu viz dále. Neradi bychom vybrané prózy (natož jejich autory) spojovali v jednu nerozlišitelnou skupinu, jsme si vědomi jejich rozdílů a specifik, ať už je to Vieweghova a Úvalského postmoderní hravost a intertextualita, Šabachova příslušnost k české tradici hospodských historek, nebo tematizace vztahových (rodiče a děti, partneři) nedorozumění, ba i traumat u Douskové a Paw-

lowské. V této práci se však věnujeme tomu, co všechny autory spojuje především tematicky v návaznosti na námi vymezené oblasti a tendence.

Některé ze zmiňovaných jmen patřily v devadesátých letech k nejprodávanějším českým autorům (Machala 2001: 29; týž 2008: 279) a mimořádný úspěch zaznamenaly také jejich filmové (*Báječná léta pod psa*, *Díky za každé nové ráno*, *Pelíšky*, *Pupendo*) či divadelní (*Hrdý Budžes*, *Oněgin byl Rusák*) adaptace v podobě tzv. hořkých komedií. Právě „hořkosladkost“ či „smích skrz slzy“, zkrátka tragikomičnost je konstituujícím rysem jmenovaných próz, který se zároveň bezvýhradně pojí s generačním nostalgicko-kritickým náhledem. Tragikomičnost pak sousedí nebo se prolíná s dalšími komickými módy, především s absurditou, ale i groteskností. Rozsah této práce nám neumožňuje se věnovat všem společným znakům sledovaných děl (cílíme tak alespoň na ty hlavní) či dobovému kritickému přijetí.³ Ze stejného důvodu ve vybraných prózách chybí nejnovější román Ireny Douskové *Rakvičky* (2018) či texty Simony Bohaté *Máňa* (2017) a *Všichni sou trapný* (2019), které tragikomické normalizační vyrůstání rovněž tematizují.

VYPRÁVĚNÍ DÍTĚTE ČI DOSPÍVAJÍCÍHO A OSVOBOZUJÍCÍ NADHLED POUČENÉHO

Všechny texty spojuje určitá míra autobiografičnosti, jedná se bez výjimky o návraty do doby, v níž sami autoři prožívali své dětství a dospívání, ale nyní na ni již nahlízejí zpětně, s nadhledem poučeného (ať už o pět, či o dvacet let později). Tento fakt umožňuje volbu dvou vyprávěcích způsobů.

První z nich je podoba vypravěče, který se dělí o své dětské vidění okolního světa (à la Poláčkovo *Bylo nás pět*), případně vypravěče dospívajícího s osobitým úhlem pohledu (à la Škvoreckého *Zbabělci*). Dětské vypravěči se obvykle odlišují od ostatních vrstevníků jak mentálně (chytří, přemýšliví), tak fyzicky (oškliví, tlustí, brýlatí, ba dokonce dvojhlaví). Jejich dětsky naivní pohled, upřímnost, bezprostřednost a vyjadřování se tu dostává

3 O něm více in Machala 2008 a Fialová 2014.

do konfrontace s dospělým světem režimních lží, podezřívání, opatrnosti a vyžadované poslušnosti. Tento kontrast přináší (tragi)komično: Kvido například nechápe, proč ho otec obviňuje, že ve školce naschvál shodil obraz prezidenta Svobody (Viewegh 1997: 30) a vypravěč *Dlouhé kakaové řasy* si může do deníčku poznamenat: „Strýc Vilém říkal, že až se doba zase uklidní, musí dát rodinu do pořádku. Lidem prý narostla křídla. Myslel jsem, že to říká ze srandy. Nedokážu si představit pana Lulumbu nebo tatínka s křídly. Strýc Vilém se ale vůbec nesmál“ (Formánek 1999: 73). Druhý zdroj komična dětského vypravěče pak vychází z nadšení pro rodiči opovrhanou oficiální kulturu a kolektivní organizace: v *Budžesovi* matka například neumožní Helence vidět koncert milované Milušky Voborníkové: „To řekla! Řekla – pitomá Miluška Voborníková – i když ví, co pro mě Miluška Voborníková znamená“ (Dousková 2002: 41). Podobný komický konflikt přichází u Helenčina nadšení z pionýra či lampiónového průvodu. Do konfrontace se pak dostává školní indoktrinace s domácími neoficiálními názory: „...Rusové a komunisti jsou svině, ale nesmí se to říkat“ (ibid.: 24).

Pubertální a dospívající vypravěči, typičtí zejména pro Šabachovy prózy, jsou jiní; z nadšení pro cokoliv souvisejícího se socialismem již vyrostli a, horující pro západní kulturu, tím ostentativně opovrhují. Opět je zde vytvořeno místo pro komický konflikt, protože s takovými postoji nesouhlasí vyučující, či naopak prorežimně naladěni rodiče. Pregnantně to vyjadřuje pasáž z *Hovno hoří*: „Nechával jsem si pomalu a nenápadně růst vlasy. Od bratra jsem slyšel slova uznání. Přivítal mě ve svém táboře a zásoboval mě hudbou a literaturou. To byl konec všech otcových snah vychovat z dětí platné občany své milované vlasti, jak stálo v pionýrské přísaze“ (Šabach 2005: 66). Pozadu s obdobným přerodem nezůstává ani Matěj z *Babiček*, Kvido z *Báječných let* či Helenka z *Hrdého Budžese*, která již jako středoškolačka Helena v *Oněgin byl Rusák* sarkasticky komentuje nejen dobovou kulturu, ale celé společenské zřízení: „Co taky člověku zbejvá jinýho, než si z toho všeho dělat legraci“ (Dousková 2006: 6); „No vona nejenom Letná, úchylů a fízlů je plná celá tahle republika“ (ibid.: 20).

Ve vyprávění dětí a dospívajících mohou autoři naplno využít pozice moudřejšího a poučenějšího, který ví, jak se věci mají, a zároveň tak mo-

hou vybírat z paměti nebo fabulovat ty nejpůsobivější případy dětského či dospívajícího vnímání normalizace. Takový způsob vyprávění využívá onu pozici osvobozeného, moudřejšího a staršího v podobě poučené retrospekce (v ich- i er-formě). To přináší nahléd spojený s ironickým bilancováním, nezdědkakdy ve formě aforismu pojednávajícím o celospolečenských předlistopadových i polistopadových poměrech: „Ale tehdy se jim takhle [vekslákům] říkalo, ani se nezavírali a netočili se o nich filmy“ (Pawlowská 1994: 20). Takového vyprávěče však místy rovněž provází sentiment, především v Šabachově případě: „Bylo nám čtrnáct a říkali sme si: „Jo, přesně tohle je vono. Sme na správným místě k žití!““ (Šabach 2006: 34).

Dva vytyčené způsoby narace se mohou prolínat, třeba u *Báječných let* vidíme deník malého Kvida a zároveň odosobněného retrospektivního vyprávěče s ironickým nahlédem, tj. Kvida dospělého. Zkušenější o uplynulé roky je v případě obou způsobů vyprávění také čtenář, stejně tak může být sentimentální, pokud dobu sám zažil.

MY A ONI ANEB „PROREŽIMNÍ IDIOTI“ A ZLOMENÍ OPILCI

V úvodní části práce byla zmíněna Pullmannova studie, která prezentuje převažující porevoluční diskurz (v historiografii) nahlízející na léta státního socialismu při zachování schématu „zlý režim a ovládnutá společnost“. Takový model pak podle filmového kritika Kamila Fily nachází uplatnění ve filmech Jana Hřebejka a Petra Jarchovského,⁽⁴⁾ kteří navíc v oné většině „hýčkají snadnou morální převahu“ a omlouvají její pasivitu (Fila 2012). Toho si na *Občanském průkazu* a *Báječných letech pod psa* všímá také historička Pehe, jež píše o černobílém vidění společnosti („my“ a „oni“, „dobro“ a „zlo“) a čtenářově snadném ztotožnění s banálními způsoby nesouhlasu s režimem na straně „dobra“ (Pehe 2015: 430). Nastavený model funguje, byť s většími či menšími rozdíly, ve všech námi sledovaných prózách. Dobře ho ilustruje komentář spolužáka a nápadníka Heleny, hlavní hrdinky a vyprávěčky v próze *Oněgin byl Rusák*: „Pochopil jsem, co je to

4 Hřebejk s Jarchovským dominantně vycházejí z Šabachových předloh.

tady za režim. Feudalismus. Feudalismus a nic jinýho a my jsme jenom komedianti. Mizerný, bezectný komedianti, úplný hovna a nic jinýho ani nikdy nebudem“ (Dousková 2006: 166).

Pokud budeme vycházet z bipolarity „režim“ a „utlačování“, která samozřejmě neplatí absolutně, vykrystalizuje zajímavé porovnávání postav sledovaných próz. Začneme tedy stranou nepřítele, postav vystupujících „za režim“: ty jsou vždy karikovány jako zaslepení a neschopní idioti, lidé, kteří sice mohou vyvolávat strach, ale mnohem častěji vyvolávají posměch. Takové figury jsou optikou vypravěčů spojeny s fungováním státního aparátu, pracují na úřadech, vedou pionýrské tábory, v domech a podnicích figurují coby (ne)známí udavači, nejčastěji jsou pak jimi zaplněny učitelské a bezpečnostní sbory. Emblematická a proslavená filmem *Pelíšky* je v tomto případě postava esenbáka z Šabachova *Hovno hoří*, který na školní besedě vypráví šokované třídě o záměně nevinného za diverzanta: „Nebyl zkrátka čas lámat si hlavu, kdo je kdo“ (Šabach 2005: 45). Šabachovy novely se ostatně neschopnými, primitivními, ba i negramotnými esenbáky jenom hemží. Drobní „příslušníci zla“ manifestují svoji hloupost skrze vyprázdněné ideologické floskule, neodpovídající svou patetičností a horlivostí situaci: „Neváhala bych to označit za drzou provokaci, namířenou proti našemu socialistickému zřízení, proti naší straně a vládě, proti společnému úsilí nás všech“ (Dousková 2006: 154), či bezvýhradnou obhajobou režimu a dodržováním představy vzorného občana: „Uvědom si, hochu, že když budeš takto v podvečer ryčet a ječet, nemohu nabrat sílu přirozeným spánkem [...] a o to méně potom vykonám ekonomických jednotek pro naše národní hospodářství a ty a tvé děti budete mít dražší mléko“ (Vaněk-Úvalský 2001: 62). To všechno komicky násobí střet s protirežimností a „zdravým rozumem“ kladných hrdinů, kteří hloupost takových postav demaskují a nechávají ji vyniknout. „Postavy režimu“ nebojují s vnitřními rozpory a ani do jejich nitra nemáme možnost nahlédnout. Jsou jednoznačně záporné, psychologicky ploché a postrádají vývoj. V recipientovi tak probouzejí antipatie a definují mu, co je špatné.

Ve jmenovaných prózách se setkáváme rovněž s občasným mikropříběhem, kdy je zhuštěně tematizováno pokrytectví oportunistického komu-

nisty, který se po roce 1989 stává zarytým kapitalistou a nadšeným demokratem. Jedná se opět o jednoznačně negativní charakter, jež hlavním hrdinům z mocenské pozice podmíněné loajalitou k režimu bezohledně škodily, avšak s nově nastalou společenskou situací „převlékají kabát“, což hrdinům bezostyšně prezentují. Takové postavy se vnitřně nemění, a to ani za nových podmínek, jejich změna klouzá po povrchu, motivem je tu osobní prospěch. Ten nejomezenější chlapec, který donáší na spolužáky na střední škole a je terčem jejich nevraživosti a posměchu, se v *Občanském průkazu* cyklicky vrací jako vypravěčova Nemesis: surově týrá odpůrce režimu coby příslušník Státní bezpečnosti a v porevolučním závěru vystupuje jako řidič vlivného ministra, navíc ve spojitosti s motivem kapitalistických novot a arogance – zběsile jedoucím BMW (Šabach 2006: 137, 176). Také vypravěč v podobě jedné z Piolinových hlav (*Brambora byla pomeranč mého dětství*) podává absurdní příběh přihlouplé ředitelky školy, jež se z rodiny slovenského bači propracovala na pozici nacistické dozorkyně ve vyhlazovacím táboře, komunistické ředitelky a poslankyně a nakonec, rozpoznavši „svůj omyl“, vstoupila úspěšně do politiky po roce 1989 (Vaněk-Úvalský 2001: 18). Soudruh Šperk, který po léta ostražitě dohlíží na kádrový profil Kvidova otce v *Báječných letech*, si po kunderovsky směšném pokusu o sebevraždu kupuje objekt místní restaurace v rámci privatizace raných devadesátých let (Viewegh 1997: 161). Tyto deziluzivní výjevy jsou pak neméně oblíbené v porevolučních hořkých komediích (mimo zpracování knižních předloh třeba oscarový *Kolja*). Recipientovi je dán prostor se v závěru příběhů rozhořčit: zlo jenom zase drze změnilo tvář a „obyčejný člověk“, „strana dobra“, s tím nemůže nic dělat, leda si povzdechnout.⁽⁵⁾

„Zástupci dobra“ jsou pak v táboře sympatických hejsků, dospívajících dívek a jejich vrstevníků, jejichž prožívání skutečnosti je ve vyprávění obvykle věnován značný prostor. Takové charaktery jsou psychologicky pro-

5 Alena Fialová v *Souřadnicích mnohosti* v této souvislosti píše o oblíbeném postupu prozaiků první dekády dvacátého století, a to konfrontaci dvou časových rovin, „ospalých let pozdní normalizace a překotného polistopadového vývoje“, přičemž je z odstupu od listopadového převratu „již patrná deziluze“ (Fialová 2014: 355).

pracovanější, nezřídka sledujeme jejich vnitřní pohnutky. Byla by chyba je stavět do jednoznačně pozitivního světa či snad ztotožňovat s čistou morálkou, čehož si je obvykle vědom také vypravěč (viz níže). Souhlasíme však s Veronikou Pehe, která si na příkladu *Občanského průkazu* všímá toho, že chování jeho protagonistů není nikdy vystavováno výsměchu (Pehe 2015: 426). Toto zjištění by se dalo vztáhnout na všechny naše prózy: „sympatické postavy“ vždy vědí, jak zareagovat, ze situací nevycházejí trapně, naopak, majíce inteligenční převahu, svoji drobnou rezistencí režim opakovaně demaskují. Odpor má ovšem své meze: postavy se nepouští do otevřeného protirežimního boje (typicky např. podepsání Charty), vědí, že by to pro ně a jejich okolí mělo fatální následky. Oscilují vnitřně v jakési šedé zóně mezi definitivní konformitou, jejíž lákání přichází spolu s dospělostí (např. vstup do strany = dobrá práce), a čistým svědomím. Výstižně to ilustruje moment, kdy protagonistka *Díky za každé nové ráno* váhá, jestli přisednout ke stolu těch „napravo, co něco podepsali“, nebo těch „nalevo, co podepsali něco proti těm napravo“, obě stolní společnosti ji přitom k sobě lákají (Pawłowska 1994: 99).

Vraťme se ovšem k oněm, slovy Pehe, drobným hrdinstvím, jimiž si „sympatické postavy“ získávají čtenářovu přízeň. Ať už jde o natržení občanky (*Občanský průkaz*), provokativní nápis na tašce v prvomájovém průvodu (*Oněgin byl Rusák*), či oblíbené naschvály učitelům a setkávání se s „fízly“, nejedná se o nic, co by překračovalo rámec klukoviny. A když už to vypadá, že hrdinové překročili pomyslnou hranici (a čtenář trne), vždy to nakonec skončí bez vážnějších následků – „zlo“ je klepne přes prsty, způsobí úlek či úzkost, ale zase se stáhne. Texty budují skrze tato malá hrdinství v intencích zdravého rozumu (ve smyslu „nezničí si život“) identifikaci a sympatie čtenáře z velké skupiny „my“, u něhož se předpokládá, že jeho odpor k režimu, „jim“, mohl být obdobného charakteru, Pehe trefně píše o iluzi „drobného disentu“ pro každého (Pehe 2015: 430).

Nejrozmanitější spektrum charakterů a politických pozic, vymykajících se místy přihrádkám „my“ a oni“, se objevuje v rodinných kruzích hlavních postav. Ne, že bychom v rodině neobjevili „prorežimní idioty“, kteří v kombinaci s lakotou, pedantstvím a státním plánováním v domácích podmínkách

(nástěnky s jídelníčky, sex každý čtvrtek ve 22:00...) násobí komický účín vypravovaného. Takové postavy však do rodiny přichází zvnějšku jako otčímové (*Brambora byla pomeranč mého dětství* nebo filmové *Pelíšky*), čelí naschválům hlavního hrdiny a tvrdě naráží. Popřípadě (především u Šabacha) projdou vývojem, který ovšem postavám mimo rodinu není dopřán: zaslepení a komičtí prorežimní rodinní příslušníci prožívají velký moment prozření s rokem 1968 (s výjimkou strýce Viléma z *Dlouhé kakaové řasy*). Například karikovaný strýc Míla z *Babiček*, jenž pěstoval rajčata do tvaru pěticípé hvězdy, je v moment srpnové okupace rve ze země a s chvějícím se hlasem provolává: „tohleto mi zaplatíte! Draze zaplatíte!“ (Šabach 2019: 91). Vypravěč *Babiček* ovšem nabízí něco, co se mimo skupinu „my“ neobjevuje: nevýsměšný, ba chápavý pohled na babičku oddanou komunistku a válečnou odbojáčku, která sice okupantům vaří boršč (ibid.: 83), ale protagonista ji miluje stejně jako babičku druhou, distingovanou antikomunistku. Co víc, obě babičky spolu tráví v teple rodinného krbu idylické stáří (nebyt normalizace) protkané dobrotivostí a moudrostí.

Teplu rodinného krbu a bezpečí domova, které vyvolávají až *biedermeierovské* reminiscence, ostatně hraje důležitou roli v protikladu proti nehostinnému a umrtvenému venkovnímu světu.⁶⁾ Právě v prostředí domácího mikrosvěta se starší rodinní příslušníci, obvykle reprezentující staré tradice a hodnoty, odhodlávají někdy až k vulgárním protirežimním výpadům: „Pověsit je,“ [komunisty] řekl dědeček Josef. „To by pomohlo!“ (Viewegh 1997: 24), „Tátovi potom v kuchyni říkala, že ji uštvaly ty svině“ (Dousková 2002: 2). K podobným situacím se vypravěči stavějí různě, s ironickým odstupem sledují patetické výkřiky nad nedělním obědem (*Báječná léta pod psa*), ale rovněž je, s pochopením a bez výsměchu, navlékají na šňůrku oněch drobných protirežimních gest, která přinášejí úlevu (Šabach, Dousková). Obliba domácích radikálů a mudrlantů se ostatně zračí také ve filmu *Pelíšky* nebo seriálu *Vyprávěj*.

6 Historik Kamil Činátl v případě *Báječných let pod psa* trefně píše o „perspektivě rodinného ukrytu“, v němž se čeká na změnu (Činátl 2014: 315). Alena Fialová nostalgická normalizační vyprávění v devadesátých letech dvacátého století označuje (kromě nádechu hořkosti) jako hřejivá, důvěrně blízká a známá (Fialová 2014: 344).

Nejširší paletu charakterů a politických postojů, vymykajících se bipolárnímu vidění socialistické společnosti, nalezneme u rodičů hlavních postav. Ti se podobně jako babičky a dědečkové uchylují k protirežimním verbálním výpadům za zavřenými dveřmi, ale jinak veřejně balancují mezi získáním výhod z podpory režimu a problémy s vymezováním se proti němu. Černobílé vidění se u těchto postav rozpadá, jsou místy směšné svojí úzkostlivostí (Kvidův otec v *Báječných letech*), ale zároveň vyvolávají soucit a pochopení starostí o rodinu a snahou zachovat si tvář. Ač proti nim mladiství protagonisté rebelují, vyprávěč je sleduje se shovívavostí, jelikož s distancí poučeného ví, že to zkrátka mysleli dobře. Dospívající hrdinové ztotožnění s vyprávěčem se navíc postupně dostávají před podobná rozhodnutí jako jejich rodiče. Rodiče jsou schopni se alespoň částečně se sebezapřením podvolit kvůli rodině, Kvidův otec v *Báječných letech pod psa* „se snaží být vidět“ na fotbale a při věšení vlaječek, jak si přeje jeho nadřízený, a otčím Běda v *Opilých banánech* se uvolí sochat sovětského maršála, aby konečně mohl s rodinou odjet na dovolenou. Pro své děti se překonávají a brání je, Helenčina matka v *Hrdém Budžesovi* bojuje s tupými učiteli a excentrický otec z *Díky za každé nové ráno* neváhá sbírat podpisy, aby jeho dceru vzali na FAMU.

Takové postoje, obhajované často před vlastními dětmi – „Myslíš, že já bych nechtěla podepsat Chartu?“ křičela na mě matka. [...] „Kvůli tobě jsem to neudělala, jen a jen kvůli tobě!“ (Dousková 2006: 81) –, mohou být bez špetky komiky dovedeny až na hranici traumatu a bezvýchodnosti, což rodiče přivádí k alkoholismu (matka v *Hrdý Budžes* a *Oněgin byl Rusák*), který ovšem může být prezentován také tragikomicky v podobě groteskních opileckých situací: „Dyť to vypadá, jako bych to dělal s láskou...“ [sochu maršála Rybalka] bědoval v ateliéru a lil do sebe kořalku“ (Šabach 2001: 135). Alkohol a hospoda jsou ostatně únikem z každodenního marasmu nejenom pro zkoušené rodiče, ale pro protagonisty obecně. Ve spojení s oněmi momenty protirežimního hrdinství pak rodiče mohou prožívat vnitřní boje vlastní odvahy s možnými následky, jež jsou u jiných postav skrývané. Nejlépe to ilustrují opatrní Kvidovi rodiče z *Báječných let pod psa*, kteří se s jistou odbojářskou pýchou odhodlají navštívit dávného přítele, Pavla Kohouta. Během návštěvy

zjistí, že je Kohout sledován, naplno si uvědomí všechna rizika a jsou komic-ky nervózní (Viewegh 1997: 92, 96). Odhalení tohoto setkání má za následek především otcovu pracovní degradaci následovanou psychickým zhroucením a stihomamem. Tehdejší Kvido i vypravěč z distance laskavě i ironicky komentují otcovy pocity nespecifikovaného ohrožení, jež ovšem vede k řadě tragikomických situací.

VELKÉ UDÁLOSTI V DRTIČCE MALÝCH STAROSTÍ

Jak již bylo uvedeno, režim jako kolos zla poskytuje prostor pro malá hrdinství, která mohou být vnímána zpětně jako nostalgická. Nostalgicky se ovšem přistupuje především k prožívání vlastního života mladých protagonistů, jemuž je v textech poskytován značný prostor a při němž je režim odsouván do pozadí, popřípadě vystupuje jako přítěž. Hrdinové se bez výjimky věnují především osobnímu životu dospívajícího člověka, na jehož starosti je každý režim krátký: zajímá je sex, móda, hudba a chození do hospod. Mládežnické organizace, v nichž musí figurovat, a povinná socialistická výročí, jichž se musí účastnit, jsou nutným a pasivně protrpěným zlem, popřípadě terčem výsměchu: „Přišla doba, kdy se začalo vstupovat do SSM [...] Moc jsem se tím nezabývala, byla to také doba, kdy se nosily barevné prošívané bundy a já ještě žádnou neměla“ (Pawlowská 1994: 23). V zorném poli takových zájmů je malá skupinka kamarádů, s nimiž si protagonista v dětství hraje – „Těšilo mě, že jsme s Piolinem taky dostali nařezáno, protože jsme nikdy v žádné partě nebyli a pocit prohry nás jednou provždy sblížil“ (Vaněk-Úvalský 2001: 34) – a během dospívání se s nimi kontinuálně přes „čůčo“ v parku přesouvá do hospod, stěžejního toposu normalizační každodennosti: „Byla to tenkrát krásná pivní noc a trvala až do rána“ (Šabach 2006: 39).

Všechny sledované prózy prostupuje motiv prvních lásek, sexuálních zkušeností a rozmanitých, veskrze nepolitických peripetií s nimi spojených – „Taky je ovšem pravda, že mě teď všechny písničky o lásce příšerně serou, poněvadž Antoša je v pekle, a můžu si za to sama, jako koneckonců vždycky za všechno“ (Dousková 2006: 26) – stejně jako výlety s kamarády,

hospodské tlachání, autostop, všemožné mladistvé dovádění či úsměvná snaha o získání modré knížky. Vypravěčka a protagonistka z *Díky za každé nové ráno* se vloupá s kamarádkou do bytu své nešťastné lásky, kde se opijí (Pawlowská 1994: 32), vypravěč *Občanského průkazu* je nejšťastnější, když se líbá s krásnou neznámou dívkou (Šabach 2006: 57). Zde se nejjistěji pohybujeme na poli nostalgie, s níž je přistupováno i ke klasickým dětským či pubertálním tragédiím: „Vyhodila mi [matka] ty starý červený kalhoty, ty manžestráky, ty, co jsem měla ze všech nejradši! [...] Taková zákeřnost!“ (Dousková 2006: 56).

Takové starosti jsou pak schopny přehlušit velké dějinné události, popřípadě dají zapomenout na onen „souboj dobra a zla“; perspektiva party dějinnost přehlušuje – „Charlie si v devětašedesátém v srpnu lámal palici hlavně s tím, kde sehnat nějaký prachy na středně velké mejdan“ (Šabach 2006: 78) – nebo se jí dějiny jako katalyzátor vyprávění pletou do cesty. To ostatně není záležitostí pouze hlavních hrdinů a jejich přátel, zájmy a starosti rodinných příslušníků zůstávají komicky malé i při historických milnících. Kvidovi prarodiče například shánějí v prvních dnech sovětské okupace ztracené andulky (Viewegh 1997: 21). Každodenností a ostentativním nezájmem je sešrotován Brežněvův pohřeb, zmiňovaný ve sledovaných textech opakovaně: „Učitel se na mne najednou vrhl a chtěl se se mnou milovat na zeleném linoleu. Rakev nepřiměřeně žuchla do zelené země, a já se ubránila“ (Pawlowská 1994: 43). Černobylskou havárii pak provází především údiv nad tím, že hodně rostou houby nebo čtyřlístky: „Nad tím zůstává rozum stát, co je letos čtyřlístků!“ (Šabach 2019: 181).

Všeobecně známé dějinné události slouží jako orientační body v časové linii plynoucího normalizačního bezčasí a naznačují obecnější společensko-politické změny, jichž se však party či rodiny jakoby neúčastní. Tak funguje i „závěrový“ podzim 1989, ukončující přirozeně většinu textů, který do osudu protagonistů vstupuje jako vítaný blesk z čistého nebe. Do té doby však nezbyvá než čekat v rodinném ústraní či s kamarády v hospodě. Pregnantně to vystihuje pasáž z *Báječných let pod psa*: „Pane doktore, řekla po chvíli Kvidova matka, je něco, co by mu mohlo doopravdy pomoci?“, „Nějaká zdařilá kontrarevoluce,“ odpověděl doktor bez váhání. Kvidova

matka se smutně usmála. „Do té doby,“ řekl vesele doktor, „ho musíme nějak rozptýlit!“ (Viewegh 1997: 133).

KONZUMNÍ A KULTURNÍ ODKAZY

V úvodu jsme se již věnovali tomu, že popkulturní produkty normalizačního období se i po roce 1989 stále těší značné popularitě veřejnosti. Spolu s historikem Martinem Francem, který se jimi zabývá ve studii *Ostalgie v Čechách*, se domníváme, že naprostá většina lidí je nedává do politických souvislostí (Franc 2008: 203). Podobně je tomu u řady znovuzrozených průmyslových výrobků, jež se pojí s dětstvím a raným mládím sledované generace, ať už jde o potravinářství (Vitacit, Pedro, Kofola...), či fenomén céček. Oblast průmyslových i kulturních produktů naše texty hojně reflektují a staví se k ní dvojím způsobem: víceméně se shodují s nostalgickým vzpomínáním nebo se vůči ní vymezují a zesměšňují je jako v případě proslavených plastových lžiček do kávy z *Hovno hoří* (Šabach 2005: 39), a na odiv proti tomu staví svoje sympatie s produkty západní provenience či domácího undergroundu.

První způsob se doplňuje s výše popsanou každodenností, touze po módních výstřelcích či nedostatkových potravinách. Něco takového čtenáři dopřávají zejména dětští hrdinové, jež sbírají céčka, lízají Vitacit – „Vitacit,“ zahlásil Piolin, a aby zklidnil situaci, dal do placu pytlík s červeným práškem.“ (Vaněk-Úvalský 2001: 132) – a obdivují interprety populární hudby: „Nakreslila jsem obrázek, na kterém jde Miluška Voborníková po louce, má princeznovský šaty a já jí nesu vlečku...“ (Dousková 2002: 41). O oficiální hudební proud – „Slzy tvý mámy mi [v rádiu] nepustili, takže bych byl bejval celej zbytek dne smutnej...“ (Šabach 2001: 144) – a nedostatkové zboží však mají zájem také dospívající.

Způsob druhý, doprovázející přerod k odbojnému dospívajícímu s odporem pro vše socialistické, je v textech častější. Vlastnění produktů západních, zejména britských a amerických, a jejich vzácnost je naopak nezřídka nahlížena skrze nostalgii: „Kdo měl to štěstí, že ji [invazi] vlastnil, byl automaticky v první lize. Tenisky, štrausky, nějaký to triko a invaze. To

bylo všechno. Víc jste ke štěstí nepotřebovali. A samozřejmě že háro“ (Šabach 2006: 116). Zmínka o „háru“ upomíná k tomu, že západní oblékání a účes „na máničku“ se řadí mezi ona drobná hrdinská gesta, jimiž se velice často protagonisté dostávají do konfliktu s „režimní stranou“. Dlouhé vlasy jsou mimochodem evergreenem protirežimní odbojnosti ve sledovaných prózách a návazných filmech. Podobně funguje identifikace se západní kulturou – „Led Zeppelin sem si tenkrát pral do hlavy od rána do večera“ (ibid.: 116) – či tou alternativní domácí – „Ve Futuru měl hrát Vladimír Merta. Já nevím, jestli ho mám zase až tak ráda, no ale je vzácněj“ (Dousková 2006: 115) –, jejíž jedinečnost a nedostupnost je kladena do protikladu k všeobjímající domácí popkultuře a její trapnosti – „Já, když slyším *Holky z naší školky*, tak bych blbl“ (ibid.: 116). Všechny texty, s výjimkou *Báječných let pod psa*, silně referují k hudební oblasti, v *Oněgin byl Rusák* dokonce úryvky písní zakázaných interpretů tvoří názvy kapitol („Přicházejí maršálové“ „Jak uhry pod mýdlem“ aj.).

Setkání se západním konzumem a svobodou pak může přinést boleslivé poznání domácí nedostatečnosti a chybějícího sebevědomí. Návštěva západních zemí vybízí ke srovnávání a superlativům: „Jeho otec byl barevností a čistotou ulic, velkolepostí staré i moderní architektury, bohatstvím plných výloh a mnohým dalším samozřejmě také ohromen...“ (Viewegh 1997: 73). V neposlední řadě oba způsoby upomínání fungují jako odkazování k době, které, podobně jako zmiňované politické události, zařazují vypravování do časového kontextu a čtenáře nasměrují v procesu vlastního vzpomínání: „První pořádná bolest, kterou jsem zažil, pramenila z rozmačkávání hlavy a předcházela dvěma větám ‚Všetko je v rukách Antonína Panenku‘ a ‚Zme majstri Európy!‘“ (Vaněk-Úvalský 2001: 34) Nejexplicitněji k normalizačním reáliím referuje právě *Brambora byla pomeranč mého dětství*, kde marginálie nabízejí ironické, absurdní, ale zároveň i nostalgické vysvětlivky k normalizačním reáliím: „Tesilky – byly džíny reálného socialismu [...] Největší frajeřina byla mít na nich puky nažehlené tak, že samy řezaly vzduch, jímž se mladý elegán rozhodl kráčet“ (ibid.: 90).

SEBEREFLEXE MÍSTO ZÁVĚRU

Bylo by nespravedlivé protagonisty našich textů (a jejich vypravěče) jen obviňovat z opájení se vlastní drobnou protirežimní aktivitou a příslušnosti ke „správné straně“. Míra sebereflexe ve spojitosti s vlastní (ne)odvahou a rolí mlčící většiny je v textech různá, nikdy však nejsou kroky „sympatických postav“ pro čtenáře konstruovány jako odsouzeníhodné, ba ani jako nesympatické. Nesetkáme se totiž s nějakým čistým prospěchářstvím, škodolibostí či závistí, ale pouze s touhou mít obstojný život pro sebe i svoji rodinu. Tento přístup je pak snadno ospravedlnitelný a pochopitelný, hrdinové jsou zkrátka normální lidé – stejně jako čtenáři, jejichž motivy mohly být za normalizace obdobné. Podobné motivy ale zcela absentují u prorežimních „zloduchů a idiotů“, ačkoliv by je mohly taktéž provázet – vytváří se tím iluze, že takoví lidé s režimem nutně museli kolaborovat z vlastní zaslepenosti, hlouposti či oportunismu. Texty tak čtenáře mohou očišťovat, protože jeho motivy, stejně jako v případě protagonistů, byly vlastně v pořádku.

Stojí za povšimnutí, že v textech je minimálně tematizován dissent (maximálně v oblasti kultury), mihne se občas jen jako zakázané ovoce (Pavel Kohout, řeči o podpisu Charty) a revoluční rok 1989 vždy přijde pro všechny zúčastněné nenadále. S žádnou postavou disidenta, vězně, člověka z okraje společnosti (nebo všechno dohromady) se mezi protagonisty nesetkáváme a vypravěči se k takovým postavám prakticky nevyjadřují. Působí to, jako by neexistovaly či optikou postav žily život odtržený od každodenní reality: „A pokud jde o úvahy na téma, zda se naše dějiny zastavily, nebo ne, přenechávám je tvým pražským intelektuálům. Bojím se totiž, že můj případný názor by byl poněkud zkreslen okolností, že dělám v práci na píchačky – a ty se, bohužel, nezastavujou!“ (Viewegh 1997: 79).

Jak si již povšimla Veronika Pehe na případě *Občanského průkazu*, hlavní postava neprožívá žádné morální dilema, je spokojená s tím, že stojí „na správné straně“ a občas režim pozlobí malou provokací (Pehe 2015: 427). Toto poznání by se dalo vztáhnout na všechny Šabachovy sledované prózy, podobně je tomu také u Vaňka-Úvalského (*Brambora byla pomeranč mého*

dětství). Pokud se objevuje lavírování mezi režimním přitakáváním a antipatiemi k režimu, je omezeno na tragikomicky líčené rodičovské charaktery, samotní hlavní hrdinové si něco takového nepřipouští nebo si to ospravedlní. V *Občanském průkazu* to snad jen v závěru naruší ironická poznámka vypravěčovy ženy, která je pronesena poté, co manžel po revoluci zjistí, že na něj Státní bezpečnost vedla spis: „I teď je vidět, jak se tetelíš nad tím, že na tebe někdo něco donášel. Myslíš si, že seš tím pro ostatní trochu zajímavější“ (Šabach 2006: 165). Vypravěč proti poznámce krátce protestuje, ale dále se jí nezabývá. To vypravěčka *Díky za každé nové ráno* si je vědoma, že její kariérní postup je podmíněný vstupem do strany a své váhání nad materiálními výhodami nezastírá: „Stála jsem tam s tužkou, šlo mi o dva tisíce měsíčně“ (Pawłowska 1994: 90). Z nepříjemné situace, kdy je v práci k podpisu donucována, ji pak vysvobodí listopad 1989. Sebeironií a sebekritikou napadají neaktivitu a přizpůsobování se celé rodiny *Báječná léta pod psa*, zároveň však kalkulují s bezradností – matka na rodinnou nástěnku připiše parodickou větu „Podílet se i nadále na úspěšné normalizaci (všichni)“, čímž rozpoutá rodinnou hádku: „Co po mně vlastně chceš? [...] Jestli někoho nesnáším, pak jsou to abstraktní moralisti!“ (Viewegh 1997: 79). Nejradikálněji vystupuje vůči vlastní osobě a celé společnosti Helena z *Oněgin byl Rusák*, jež mluví o „věčný předposranosti“ a kriticky analyzuje důvody vlastních rodičů: „ale když na to člověk přistoupí, na tu hru ‚kvůli dětem‘, tak se přece nemůže změnit nikdy nic, a to je to nejhorší, co může jakýkoli děti potkat“ (Dousková 2006: 115). Zároveň si však uvědomuje, že sama k požadovanému odporu, právě i kvůli starosti rodičů, nenachází odvahu a před skutečně závažným protirežimním aktem – znovu navštívit chartistický seminář – couvne (ibid.: 81).

V úvodní části tohoto textu píšeme o prózách, které se vypořádávají s bolestnými místy domácí historie. Domníváme se, že zkoumané prózy mezi ně patří také, avšak s tím rozdílem, že se k normalizaci přistupuje hlediskem živé paměti a vlastní zkušenosti. To nutí autory ke svobodné generační výpovědi o nesvobodné epoše, v níž byli nuceni vyrůstat. Tragikomická výpověď se vede v zásadě ve dvou rovinách v podobě: A) nostalgického prožitku dětství a mládí s připomínkou dobových kulturních

a konzumních produktů, B) „utlačované společnosti“, která se snaží proplouvat „zlému režimu“ navzdory a občas si z něj vystřelí. Úspěch takových próz (a návazných adaptací) pak může mimo jiné souviset s tím, že čtenář, jenž normalizaci zažil, se s nimi může snadno identifikovat a upevnit svůj status utlačovaného. Skutečnost, že „režim“ a „společnost“ byly spojenými nádobami, je přitom mnohem bolestnější a složitější a zřejmě neposkytuje příliš prostoru pro nostalgii a smích.

Mgr. Martin Špaček

Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Křížkovského 10, 771 80 Olomouc

martinspacek5@gmail.com

LITERATURA

ČINÁTL, Kamil

2014 *Naše české minulosti aneb jak vzpomínáme* (Praha: NLN)

ČULÍK, Jan

2007 *Jací jsme: Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let* (Brno: Host)

DOMINKOVÁ, Petra

2008 "We Have Democracy, Don't We?", Czech Society as Reflected in Contemporary Czech Cinema; in Péter Apor – Oksana Sarkisova (eds.), *Past for the Eyes: East European Representation of Communism in Cinema and Museums after 1989* (Budapest: Central European University Press), s. 215–244

DOUSKOVÁ, Irena

2002 *Hrdý Budžes*; 2. vyd. (Brno: Petrov)

2006 *Oněgin byl Rusák* (Brno: Druhé město)

FIALOVÁ, Alena (ed.)

2014 *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích* (Praha: Academia)

FILA, Kamil

2012 „Muž na rozcestí“; *Respekt* 23, č. 48, s. 52

FORMÁNEK, Jaroslav

1999 *Dlouhá kakaová řasa* (Praha: Dauphin)

FRANC, Martin

2008 „Ostalgie v Čechách“; in Adéla Gjuričová – Michal Kopeček (eds.), *Kapitoly z dějin české demokracie po roce 1989* (Praha – Litomyšl: Paseka), s. 193–213

GILK, Erik

2008 „Báječná léta pod psa“; in Alena Fialová (ed.), *V souřadnicích volnosti* (Praha: Academia), s. 334–341

HLADÍK, Radim

2010 „Traumatické komedie: Politika paměti v českém filmu“; *Sociální studia* 7, č. 1, s. 9–26

MACHALA, Lubomír

2001 *Literární bludiště, Bilance polistopadové prózy* (Praha: Brána)

2008 „Próza“; in Petr Hruška – Lubomír Machala – Libor Vodička – Jiří Zizler, *V souřadnicích volnosti* (Praha: Academia), s. 277–311

PAWLOWSKÁ, Halina

1994 *Díky za každé nové ráno* (Praha: Motto)

PEHE, Veronika

2015 „Drobné hrdinství, vzdor jakožto předmět nostalgie v díle Petra Šabacha a Michala Viewegha“; *Česká literatura* 63, č. 3, s. 419–434

PINKAS, Jaroslav

2014 „Nenápadný půvab normalizace – její sociální realita optikou tehdejší a dnešní filmové kamery“; in Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4, normalizace* (Praha: Casablanca a ÚSTR), s. 476–490

PULLMANN, Michal

2008 „Sociální dějiny a totalitněhistorické vyprávění“; *Soudobé dějiny* XV, č. 3–4, s. 703–717

REIFOVÁ-CARPENTIER, Irena – GILLÁROVÁ, Kateřina – HLADÍK, Radim

2013 “The Way We Applauded: How Popular Culture Stimulates Collective Memory of the Socialist Past in Czechoslovakia: the Case of the Television *Seriál Vyprávěj* and its Viewers”; in A. Imre – T. Havens – K. Lustyik (eds.), *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism* (New York/Oxford: Routledge), s. 279–314

ŠABACH, Petr

2001 *Opilé banány*; 3. vyd. (Praha – Litomyšl: Paseka)

2005 *Hovno hoří*; 15. vyd. (Praha – Litomyšl: Paseka)

2006 *Občanský průkaz*; 2. vyd. (Praha – Litomyšl: Paseka)

2019 *Babičky*; 3. vyd. (Praha: Paseka)

VANĚK-ÚVALSKÝ, Bohuslav

2001 *Brambora byla pomeranč mého dětství* (Brno: Petrov)

VIEWEGH, Michal

1997 *Báječná léta pod psa*; 5. vyd. (Brno: Petrov)

STUDIA THEORETICA ET MISCELLANEA

BOHEMICA OLOMUCENSIA
3/2021
SUPPLEMENTA

LILLI RECHT – ZAPOMENUTÝ POKLAD OLOMOUCKÉ NOVÉ VĚCNOSTI?

MARKÉTA KAMENSKÁ

LILLI RECHT – THE FORGOTTEN TREASURE OF THE OLOMOUC NEW OBJECTIVITY?

This article is based on the analysis in the thesis *Lilli Recht and Mascha Kaléko, Two Poetesses of The New Objectivity* (2021) and introduces The New Objectivity as an art direction, under which we can classify Lilli Recht nowadays almost forgotten author born in Olomouc. It describes The German Moravian Literature too as an important context of the life and work of Lilli Recht. The thesis has shown that the lyrical work of Lilli Recht is on the comparable level with the well-known poems of The New Objectivity und therefor we can consider the author to be the "treasure" of Olomouc New Objectivity. Because The New Objectivity does not appear very often in the context of our literature, the discovery of this author und her specific writing style is even more crucial.

Key words: Lilli Recht, Mascha Kaléko, The New Objectivity, The German Moravian Literature, The Literature of The New Objectivity, The Poetry of The New Objectivity

1 NOVÁ VĚCNOST A NĚMECKÁ MORAVSKÁ LITERATURA

Nová věcnost je meziválečný umělecký směr, který tradičně usazujeme do kontextu německojazyčného prostoru. Jeho principy se uplatňovaly nejen v literatuře, architektuře, malířství či ve fotografii, ale i v přístupu ke světu a k lidem. K charakteristickým znakům nové věcnosti patří její ostré vymezení vůči expresionismu, jednoduchost, zaměření na všední život malého člověka, dokumentarismus, srozumitelnost, objektivnost a hledání umělecké inspirace nikoliv ve fantazii, nýbrž v reálném světě. Nová věcnost není bezcitná a emocionálně zploštělá – snaží se však znázorňovat svět co možná nejautentičtěji. Vedle těchto principů se v dílech nové věcnosti objevují i společenská kritika, ironie, satira, překvapivé pointy a humor.

V kontextu československé historie se o nové věcnosti mluví například v souvislosti s malířstvím či fotografií (zmiňme konferenci *Nová věcnost v Československu?* pořádanou v roce 2017), již méně však s literaturou. V literárních dějinách města Olomouce však nalézáme autorku, která k tomuto uměleckému směru náleží a která je srovnatelná s velkými jmény německé novověčné literatury. Je jí dnes již zapomenutá olomoucká rodačka Lilli Recht. Pro lepší pochopení jejího života, díla a významu je nutné krátce zmínit ještě jednu kapitolu literární historie – německou moravskou literaturu.

Pojem německá moravská literatura označuje německy psané texty spjaté s Moravou, přičemž se tato spojitost může manifestovat jak v díle, tak v životě autora. Výzkumem této literatury se zabývá Centrum pro německou moravskou literaturu na katedře germanistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Zkoumání tohoto literárního úseku bylo ztíženo hned z několika důvodů – upozorňovat na německý element v české kultuře bylo dlouhou dobu nežádoucí, německá moravská literatura navíc platila ve srovnání s pražskou německou literaturou za umělecky méněcennou. Že tomu tak není, dokázali germanisté z Univerzity Palackého. K autorům německé moravské literatury patří mnoho dnes již zapomenutých autorů stejně jako velkých jmen – Robert Musil, Marie von Ebner-Eschenbach, Charles Sealsfield nebo Jakob Julius David. Širší recepce těchto mnohdy velmi kvalitních textů brání fakt, že nebývají překládány do češtiny. Český čtenář, který už němčinou povětšinou nevládne, pak nejen že si díla nepřečte z důvodu jazykové bariéry, nýbrž může navíc pociťovat jakýsi ostych před německými prvky v naší české, pro mnohé tak bolestně vydobyté kultuře. Naštěstí se v literární vědě stále více prosazuje myšlenka, že jediným rámcem pro zkoumání literatury nemůže být ten lingvocentrický. V našem kontextu tedy nelze přehlížet dlouhodobé společné soužití a vzájemné ovlivňování české a německé kultury, tím méně pak lze mezi germanistikou a bohemistikou vytyčit jasnou a nepropustnou hranici. To dokládá i existence germanobohe-mistických týmů, které se této problematice věnují. Právě do tohoto literárního historického rámce spadá německá moravská literatura a Lilli Recht jakožto její zástupkyně, zároveň však reprezentantka nové věcnosti.

2 LILLI RECHT

Za objevení Lilli Recht vděčí germanistika především prof. Ludvíku Václavkovi. Ten o ní sepsal příspěvek do své knihy *Stati o německé literatuře v českých zemích* (1991). Dále se osudem této autorky intenzivně zabývá německý badatel Uwe Czier. Právě na jeho popud vznikla má bakalářská práce *Lilli Recht im Kontext der Neuen Sachlichkeit* (2019), která shrnuje všechny v té době dostupné informace k životu a dílu této autorky. Díky podpoře Uweho Cziera vznikla i diplomová práce *Lilli Recht und Mascha Kaléko, zwei Dichterinnen der Neuen Sachlichkeit* (2021), která se zabývá srovnáním tvorby Lilli Recht a Maschi Kaléko a ukazuje tvorbu olomoucké autorky v širším kontextu epochy.

Lilli Recht se narodila v únoru roku 1900 v Olomouci do dobře situované rodiny. V Olomouci chodila také do školy a rodina zde zůstala až do roku 1926, kdy se musela po smrti otce a následných finančních obtížích přestěhovat do Prahy. Lilli Recht jako dítě s rodinou hodně cestovala a vášeň pro exotické krajiny ji neopustila ani v dospělosti. Na cesty se vydávala i sama, což přesně odpovídá obrazu „nové ženy“ dvacátých let dvacátého století: ženy se emancipují v pracovním i osobním životě, zkracují sukně i vlasy, cestují a jsou umělecky činné. Z několika málo nalezených svědectví jejích přátel můžeme zrekonstruovat obraz Lilli Recht jako excentrické bohémky, která sice „nebyla žádnou kráskou, přesto byla vždy obklopena mnoha muži“ (Menasse 2015).

Svou kariéru začala Lilli Recht uveřejňováním básní v novinách *Prager Tagblatt* a *Mährisches Tagblatt*. Kromě poezie psala Lilli Recht i prózu, knižně však v roce 1936 vyšla pouze její první a zároveň i poslední básnická sbírka *Ziellose Wege*.

Lilli Recht emigrovala v roce 1938 kvůli svému židovskému původu a přiostrhující se politické situaci do Itálie. Podle dostupných informací zůstala celý život svobodná a bezdětná. Její poslední stopa pochází z roku 1971 z Itálie. Datum úmrtí stejně jako další bližší informace o jejím životě v Itálii se zatím nepodařilo objevit a osud Lilli Recht tak zůstává i nadále opředen tajemstvím.

3 DÍLO LILLI RECHT V KONTEXTU NOVÉ VĚCNOSTI

Lilli Recht byla nejen básnířkou, ale i prozaičkou. Zaměřme se však nyní na její básnickou sbírku *Ziellose Wege*, která nám poskytne vhled do poetického světa této autorky a umožní její srovnání s velkými básníky německé nové věcnosti, především s Maschou Kaléko, jednou z nejznámějších německých autorek nové věcnosti. Volba Maschi Kaléko není náhodná – u obou básnířek lze najít mnohé paralely vztahující se k jejich kariéře či způsobu života. Sice se lišily rodinným zázemím, obě však byly židovského původu a obě opustily pod tlakem politické situace v roce 1938 svou vlast. Obě autorky milovaly cestování a neváhaly se vypravit bez doprovodu do neznámých končin, i když pro každou z nich hrálo cestování v jejich životě jinou roli. Jak Lilli Recht, tak Maschu Kaléko můžeme zařadit k typu emancipované, dobrodružné a svobodomyslné nové ženy. Jejich kariéra se vyvíjela různě, začala však přesně v duchu tehdejší doby uveřejňováním básní v novinách – u Lilli Recht v roce 1928, u Maschi Kaléko o rok později.

Hledání podobností a rozdílů v jejich tvorbě je stěžejním tématem mé diplomové práce. Na jedné straně stojí zapomenutá olomoucká autorka, na druhé straně jedna z nejvýznamnějších německých básnířek. U Lilli Recht se lze opřít o jedinou básnickou sbírku, u Maschi Kaléko o celou rozsáhlou tvorbu. Ve sbírce *Ziellose Wege* jsem určila pět základních témat, jejichž zpracování jsem poté u obou autorek porovnávala: každodennost; příroda; obraz člověka a mezilidské vztahy; (velko)město; domov, stesk a cestování. Pro lepší zařazení do kontextu nové věcnosti jsem hledala paralelní básně i od Ericha Kästnera a Kurta Tucholského.

Ze srovnání, které se zaměřovalo především na obsahovou a ideovou stránku básní, jednoznačně vyplývá nejen příslušnost Lilli Recht k epoše nové věcnosti, ale i kvalita jejích textů. Podobnost ve výběru a zpracování témat, v jednotlivých obrazech, motivech i v jazyku se dá samozřejmě vysvětlit využitím principů novověčné estetiky. Při analýze však vyplynuly na povrch i důležité rozdíly, které tvorbu Lilli Recht charakterizují ještě lépe. Zatímco se jiní novověční autoři nebojí využít ironii, humor, překvapivé pointy a některé jejich texty jsou přímo satirické, zůstává Lilli Recht až na dvě

výjimky (básně „Begegnung“ a „Märchenstadt Pirano“) melancholická. A ve chvílích, kdy ostatní popisují konkrétní osudy malého člověka, distancuje se Lilli Recht – nebo spíše její lyrické já – od individuálních příběhů a soustředí se na obecnou platnost svých textů. Autorka občas dovolí „vedlejším aktérům“ svých básní prožít trochu štěstí a lásky – tyto kladné emoce ale téměř vždy zdůrazní samotu a melancholii lyrického subjektu.

Při analýze jsem došla k závěru, že tvorba Lilli Recht je nejen srovnatelná s německými novověcnými autory, ale že se vyznačuje i osobitým stylem. Proto věřím, že objev jejího jména může být důležitým příspěvkem pro regionální olomouckou literaturu, pro německou moravskou literaturu i pro germanobohemistiku. Ačkoliv německy psané texty mohou být pro mnoho čtenářů překážkou, jednoduchý a přístupný styl této sbírky nemusí odradit ani začínající němčináře. To, že Lilli Recht už není tak úplně zapomenutá, dokazuje i nové vydání její knihy *Ziellose Wege* (2020) ve Vydavatelství Univerzity Palackého. O dva roky dříve byla také zveřejněna disertační práce olomoucké germanistky Mgr. Adély Grimes, Ph.D., s názvem *Neusachliche Verhaltenslehre in drei Romanen der Prager deutschen Literatur: Otto Roelds Malenski auf der Tour, Hans Natoneks Kinder einer Stadt und Paul Kornfelds Blanche oder Das Atelier im Garten* (2018). Můžeme tedy říct, že novověcná literatura se i na poli germanobohemistiky těší v posledních letech rostoucímu zájmu a že má literární vědě co nabídnout.

Mgr. Markéta Kamenská

Katedra germanistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Křížkovského 10, 779 00 Olomouc

kamenska.m@centrum.cz

LITERATURA

MENASSE, Sophie

2015 „Melancholie, Gesellschaftskritik und absurder Humor: Die Autorin Lilli Recht“; *www.deutsch.radio.cz*, <https://deutsch.radio.cz/melancholie-gesellschaftskritik-und-absurder-humor-die-autorin-lilli-recht-8264802> [přístup 16. 4. 2021]

RECHT, Lilli

2020 *Ziellose Wege* (Olomouc: Univerzita Palackého)

VÁCLAVEK, Ludvík

1991 *Stati o německé literatuře v českých zemích* (Olomouc: Univerzita Palackého)

KAMENSKÁ, Markéta

2019 *Das Leben und das Werk von Lilli Recht im Kontext der Neuen Sachlichkeit*; nepublikovaná bakalářská práce (Olomouc: Univerzita Palackého)

2021 *Lilli Recht und Mascha Kaléko, zwei Dichterinnen der Neuen Sachlichkeit*; nepublikovaná diplomová práce (Olomouc: Univerzita Palackého)

POEZIE PRÁZDNA A TICHÁ VE SBÍRCE ČERNÍ POSLOVÉ CÉSARA VALLEJO

LINDA URBANCOVÁ

POETRY OF EMPTINESS AND SILENCE IN COLLECTION OF POETRY THE BLACK HERALDS

The aim of this article is to introduce concepts of emptiness and silence in collection of poetry *The black heralds* (*Los heraldos negros*) by peruvian author César Vallejo. The first part of the work captures life events that influenced author's personality and his poetic style. Both of them are well reflected in verses from the first collection. The following section deals with specific analysis of poems and its main focus is to detect the concept of emptiness and silence in them.

Keywords: César Vallejo, indigenism, emptiness, silence, humanity

První básnická sbírka Césara Vallejo se zdá být mnohoznačná, avšak koncepty prázdnoty a ticha tvoří neměnný základ všech šedesáti devíti skladeb, z nichž se dílo skládá. Zmíněné motivy vidím jako všudypřítomné, a to nejen v tematické rovině – v autorově inovativní a spleťtité síti symbolů –, ale také ve formální úpravě skladeb.

První část textu se věnuje autorovu životu, jelikož považuji jeho tvorbu z velké části za autobiografickou, nejintenzivněji pak období od roku 1882, kdy se narodil, až po vydání sbírky *Černí poslové*⁽¹⁾ (*Los heraldos negros*) v roce 1919. Jako důležité momenty nebo určité mezníky tohoto období, jež

1 Ačkoliv Vladimír Mikeš vybral a přeložil několik básní ze sbírky *Černí poslové*, v této práci jich nebude využito, a tak jsou všechny uvedené překlady do českého jazyka mé vlastní. Jelikož se domnívám, že interpunkce a pozice jednotlivých slov sehrávají ve Vallejových básních důležitou roli, čárky jsem zaznačila podle španělského originálu (kde interpunkce také není v souladu s normou), a ne v souladu s pravidly českého pravopisu. Pro slovosled platí víceméně to samé. V této práci se snažím českému čtenáři přiblížit samotnou Vallejovu poezii, ale také její esenci či ducha, a proto se snažím zachovávat maximální autentičnost jeho skladeb.

se zrcadlí v autorově básnické prvotině, vidím například nenaplněné přání rodiny, aby se stal César Vallejo knězem, stejně jako tomu bylo u jeho dědečka. A rovněž všudypřítomný pocit marginalizace, který začal možná už v dětství v rodném Santiagu de Chuco.

Oba Vallejovi rodiče byli nelegitimními a nepřiznanými potomky gali-cijských kněží a indiánek z pradávné civilizace Chimú. Stephen M. Hart ve své knize o Césarovi Vallejovi zmiňuje teorii Santiaga Aguilara, který nas-tiňuje možný negativní pohled na celou Vallejovu rodinu, právě z důvodu „nečistého“ původu jeho rodičů. Podle něj byl mladý Vallejo vystaven tlaku úzkoprsé vesnické společnosti, která se na něj i na jeho rodinu dívala skrz prsty. Když se Stephen M. Hart vydal po stopách Vallejovy rodiny do San-tiaga de Chuco, zjistil, že autorovi rodiče byli pohřbeni za hřbitovní zdí, mimo svatou půdu kostela. Nicméně podle kritikova průvodce Francisca Miñana Beníteze, který vzpomínal na slova Vallejova nejstaršího bratra, Víctora Clementeho, byli jeho rodiče i jeho bratr Miguel pohřbeni mimo svatou půdu z finančních důvodů (Hart 2013: 3–4). Tento fakt však ne-musí vyvracet teorii o marginální pozici autorovy rodiny. Možné vyloučení z vesnické komunity se mohlo podílet na autorově častém pocitu osiřelosti, a také na velmi blízkém vztahu s rodinou. Dalším možným důvodem pak mohla být samotná uzavřenost a odlehlost Santiaga de Chuco, jež je ohra-ničené majestátními andskými vrcholy a leží ve výšce 3210 m. n. m. Skal-naté štíty hor se odráží v tvrdosti jejich obyvatel. Známý spisovatel Ciro Alegría, tehdejší Vallejův student, popisuje oblast takto:

V duši toho, který Andami prochází nebo v nich žije, [...] je smutek a přede-vším neustálá a mlčenlivá úzkost. Obyvatelé tohoto rozlehlého geologického dramatu, téměř všichni indiáni nebo míšenci indiána a Španěla, jsou mlčen-liví a tvrdí a podobají se Andám samotným [...]. Sužování drsností přírody a nevlídností společnosti, [...] snáší bolest, která má rozměr staletí a zdá se zaměnitelná s věčností.⁽²⁾

2 „En el alma de quien cruce en los Andes o viva allí, [...] hay tristeza y, sobre todo, una angustia permanente y callada. Los habitantes de ese vasta drama geológico, casi todos ellos indios o mestizos de indio y español, son silenciosos y duros y se parecen a los Andes [...] Azotados por las inclemenci-

Ať už se zmíněné vlivy projeví na autorově charakteru a tvorbě jakoukoliv měrou, Vallejoyovy dopisy z Trujilla jsou plné nostalgie po rodném domově a stesku nejen po všech členech rodiny, ale i po rodné vesnici. Již zmíněné vlivy pak doplňuje povaha Vallejoyovy výchovy, kterou naplňoval klid a křesťanská víra. Vallejův domov sousedil s kostelem, a tak mu v paměti uvízla vzpomínka na slepého zvoníka Santiaga, kterého denně vídával. Ten se, ačkoliv byl slepý, bál tmy. Když se vydával v noci na zvonici, nahlas si opakoval větu: „Neměj strach... Neměj strach, Santiago!“⁽³⁾ Z Vallejoya vyprávění se dozvídáme, že strach ze tmy mu byl cizí až do doby, než ho v něm Santiago probudil. Od té doby se Vallejo tmy a neznáma bál už navždy. Konkrétně se vzpomínky na prostředí, ve kterém autor vyrůstal, v první básnické sbírce stávaly buď tématem básně samotné, nebo se promítly do několika veršů. Básnické obrazy bijících zvonů, tmy, rodného domu a vesnice autorovi diktovala „nějaká tajemná paměť jeho úzkostlivého srdce“ (Vigil 1997: 45).

Sám autor sbírky *Černí poslové* se nakonec, i přes nátlak rodiny, rozhodl jít jinou než kněžskou cestou. Témata Boha, víry a vztahu k jakési vyšší moci však naplňují mnohé verše Vallejoyovy básnické prvotiny. Od katechistického obrazu Boha se začal Vallejo pomalu, ale jistě vzdalovat, nejen kvůli osobním zkušenostem s bídou dělníků v peruánských dolech, specifitěji pak s vykořisťováním indiánské a mestické menšiny, do které sám autor patřil.

Snad nejznámější Vallejoyovy verše, jež pochází z první sbírky, vyobrazují jeho již zmíněný problematický vztah k Bohu a hlubokou lítost nad neúprosným lidským osudem. Tato skladba má podobu monologu, v němž autor spílá nebesům. Verše zní:

V životě jsou rány, tak silné... Já nevím! / Rány jako od Boží nenávisti; jako by se před nimi, / nános všeho protrpěného / usadil v duši... Já nevím!// Je jich málo; ale jsou... Otevírají temné brázdy / v nejukrutnější tváři a nejsilnějších zádech. / Jsou to snad hříbata hunských barbarských bojovníků; / nebo černí

as de la naturaleza y las inclemencias sociales, [...] sufren un dolor que tiene una dimensión de siglos y parece confundirse con la eternidad“ (Alegria 1975: 156).

3 „No tengas miedo... No tengas miedo, Santiago“ (More 1968: 20).

poslové které nám posílá Smrt.// Jsou to hluboké pády Kristů duše, / nějaké zbožňované víry, kterou Osud proklíná. / Tyto krvavé rány jsou prasklinami / nějakého chleba, jež se nám pálí ve dveřích pece.// A člověk... Ubohý... ubohý! Obrací oči, / jako když nás na rameni zavolá poplácání; / obrací bláznivé oči, a vše co prožil / se usadí, jako kaluž viny, v pohledu.// V životě jsou rány tak silné... Já nevím!⁽⁴⁾

Hluboké rány autorovi zasazují do srdce také úmrtí jeho matky, bratra a pocit osamění v hlavním městě, kde bez přítomnosti rodiny tráví právě ty nejkrušnější chvíle. Určitě je ještě nutno podotknout, že velký dopad má na Valleja soudobé kulturní dění. V Hispánské Americe mluvíme o modernismu a postmodernismu,⁽⁵⁾ do kterého se promítá dekadence a v němž doznívá období fin de siècle. Vallejův konfliktní vztah k Bohu a pocit jeho absence zanechává v autorovi hluboký smutek a prázdnotu:

,Drahá: nechtěla ses nikdy zachytit / tak jak si to domýšlela má božská láska.
/ Zůstaň v hostii, / slepá a nenahmatatelná, / tak jako žije Bůh.⁽⁶⁾

Pocity osamělosti ve světě bez Boha a vědomí prázdných nevyslyšených prosb vrhaných do ticha uvádí Valleja v mlčení a ztrátě slov, jež se ve verších objevují jako výpustky:

4 „Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé! / Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos, / la resaca de todo lo sufrido / se empozara en el alma... Yo no sé! // Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras / en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte. / Serán talvez los potros de bárbaros atilas; / o los heraldos negros que nos manda la Muerte. // Son las caídas hondas de los Cristos del alma, / de alguna fe adorable que el Destino blasfema. / Esos golpes sangrientos son las crepitaciones / de algún pan que en la puerta del horno se nos quema. // Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como / cuando por sobre el hombro nos llama una palmada; / vuelve los ojos locos, y todo lo vivido / se empoza, como charco de culpa, en la mirada. // Hay golpes en la vida tan fuertes... Yo no sé!“ (Vigil 1997: 49)

5 V Hispánské Americe vzniklo na přelomu devatenáctého a dvacátého století literární hnutí modernismo/modernismus, které odpovídá evropskému symbolismu, a liší se tedy od anglosaského modernismu. Více o modernistických konceptech a záměrech hispanoamerického modernismu in Poláková (2019). Závěrečná fáze hispánského modernismu bývá někdy označována jako postmodernismus, který již v mnohém předznamenává avantgardy.

6 „Amada, en esta noche tú te has crucificado / sobre los dos maderos curvados de mi beso; / y tu pena me ha dicho que Jesús ha llorado, / y que hay un viernesanto más dulce que ese beso“ (ibid.: 259).

„Cítím Boha, který kráčí / jak ve mně, tak s odpolednem a s mořem. / S ním jdeme společně. Stmívá se. / S ním propadneme soumraku. Osířlost...“⁽⁷⁾

Pocity osamění se ještě více prohlubují, když se Vallejo stěhuje do Trujilla a posléze do Limy, kde se na jednu stranu seznamuje s uměleckou komunitou a čerpá od ní inspiraci, ale kde se také setkává s nepochopením své tvorby a opovržením nad svým mestickým původem.⁽⁸⁾ Vír města a záře světel Vallejovi ukazují, že nezapadá do společnosti, která si vytvořila falešné modly a opovrhuje opravdovými hodnotami, jako je láska, přátelství nebo čest. Všechny tyto motivy zakomponovává autor do „konvenčních básní“, jak je nazývá literární kritik Américo Ferrari (Ferrari 2003: 10–11). Ačkoliv se v těchto básních Vallejo inspiroval především Rubénem Daríem a Juliem Herrerou y Reissigem, spatřuji i zde za ozdobnými modernistickými až dekadentními verši koncept bytostné prázdnoty. Jak jsem již zmínila, verše těchto básní zrcadlí kritiku prázdnotných hodnot buržoazie, která ve víru oslav v pozlacených zámcích dávno na Boha a lidské utrpení zapomněla:

Jak dlouho ještě, než vytáhnou oponu / ty ruce co předstírají být ostružinový keř? / Vidíš? Ty ostatní, jak jsou pohodlní, jaké napodobeniny. / Ještě dál, ještě dál! // Prší. A dnes odpoledne propluje další loď / naložená černou stužkou; / Bude jako černá a deformovaná bradavka vytrhnutá sfingické Iluzi.⁽⁹⁾

Autor popisuje v těchto verších a v básních jim podobných povrchnost a materialismus jako vlastnosti, které člověka vysávají a které pod rouškou falešného duševního obohacení pocit prázdnoty a osamělosti v jedinci prohlubují. Neupřímné umělé hodnoty odsuzují k prázdnému životu ty, již se jimi řídí.

7 „Siento a Dios que camina / tan en mí, con la tarde y con el mar. / Con él nos vamos juntos. Anochece. / Con él anohecemos. Orfandad...“ (ibid.: 275).

8 Mestic je slovo španělského původu, které odkazuje k jedinci, který je příslušníkem rasy založené na křížení genů Evropana (Španěla) a původního domorodého obyvatele Latinské Ameriky.

9 „Hasta qué hora no suben las cortinas / esas manos que fingen zarzal? / Ves? Los otros, qué cómodos, qué efígies. / Más acá, más acá! // Lluve. Y hoy tarde pasará otra nave / cargada de crespón; / Será como un pezón negro y deforme / arrancado a la esfíngica Ilusión“ (Vigil 1997: 178)

César Vallejo cítí ve své básnické prvotině taktéž potřebu vyjádřit své stanovisko k problematice společenského elitářství a upřednostňování městské (nemestické a nedomorodé) společnosti. V části „Nostalgie po Impériu“ (Nostalgias Imperiales) autor vzdává úctu celému Peru, ale převážně kulturnímu, obzvláště pak nativnímu dědictví, jež mu proudí v krvi. A tak ve svých skladbách kriticky pohlíží na minulost. Na historii, jejíž scénář byl násilně přepsán conquistou na počátku šestnáctého století. Jak autor píše v básni „Vesnická“ (Aldeana), když v jeho „duši převládne odstín tmy a vítr ve větroví, jako by se modlil nářek kena,⁽¹⁰⁾ utrápeně si povzdechne při pohledu na naříkající tragický tyrkys mrtvých idyl, tetelících se v rudém pološeru“ (Vigil 1997: 230). V prvních čtyřech básních s názvem „Nostalgie po Impériu I–IV“ (Nostalgias Imperiales I–IV) se prolínají dvě časové a prostorové roviny. Jedna nabízí teskný pohled na bývalé království Gran Chimú, které bylo dobyto Inky, a druhá odkazuje na soudobé Trujillo a jeho okolí. Domorodá vesnice a převážně komunita, jež ji tvoří, je v básních symbolem společensko-kulturního modelu soudržnosti. V básních I a II je popisována indiánská vesnice Mansiche, jejíž obyvatelé popíjejí „čiču“⁽¹¹⁾ a soumrak opracovává nostalgii po impériu za zpěvu umíráčku. Není nikoho, kdo by otevřel kapli a nikoho nezajímá, jestli uslyší krátký biblický příběh, který je v této vzdálené emoci soumraku odsouzen k zániku. Zamyšlená stařena sprádá vřetenem stáří a do jejich zasněžených očí slepé slunce bez zlato-žluté⁽¹²⁾ záře proniká v osudné hodině, jež uniká. Vřetenem je jezerem, kde se spájí krutá zrcadla, kde ztroskotaný pláče Manco Cápac.⁽¹³⁾ Hloubá fikus nad inckými trubadúry, kteří prohrávají se zkaženou lítostí idiotského kříže“ (ibid.: 209–210). Na ukázce vidíme, jak indiánská vesnice považovala světské stavby a biblické příběhy za rysy jakéhosi vnějšího vlivu, který byl jejím obyvatelům vzdálený a cizí. Přesto však s postupem času tyto cizí vlivy nad těmi domorodými převládly. Než si to ale její obyvatelé stihli

10 Kena (quena) je španělský název pro domorodou andskou flétnu.

11 Čiča (chicha) je alkoholický nápoj vyráběný ze zkažené kukuřice.

12 Odkaz na mytologické zobrazení inckého ráje, který je vyhrátý a zalitý zlatou září slunce. Bůh slunce a slunce samotné jsou hierarchicky v incké mytologii zobrazovány na nejvyšších pozicích.

13 Manco Cápac byl pravděpodobně první vládce incké říše v Cuzcu.

uvědomit, bylo pozdě usilovat o odpor. A tak Vallejo zobrazuje domorodé obyvatelstvo jako zahloubané sirotky, kteří vzpomínají na smutný průběh dějin, jež je zanechaly na okraji společnosti, zneuznané a opuštěné.⁽¹⁴⁾

Ačkoliv se Vallejo v průběhu své tvorby nechával ovlivnit několika literárními styly a historickými událostmi, jedno vždy zůstává, a to je jeho hluboká lidskost. Podle América Ferrariho dohání Valleja ke kladení otázek o lidském osudu jeho ontologická intuice, nikoliv jeho mestický původ. Její podstatou je frustrace nad lidskou vinou, která je v některých případech bezpříčinná. Člověk snáší „rány jako od Boží nenávisti“, ale neví, za co je trestán (Ferrari 1997: 30). Na základě výše popsaných faktů se domnívám, že Vallejův osobitý básnický projev byl formován nejen křesťanskou výchovou, vlivy andské kultury, modernistickou poezií, ale že velkou roli v tomto procesu hrála i autorova citlivá povaha, díky které mohl všechny tyto vlivy vnímat a následně je vtisknout do své poezie. Zároveň výše zmíněné vlivy a témata procházejí ve sbírce *Černí poslové* vývojem. Není proto náhodou, že básně napsané nejpozději se nacházejí v posledních dvou částech knihy a pesimismus, stesk a osiřelost se stávají jejich hlavní tematickou náplní. Vallejův osobitý básnický styl je zde nejčistější a koncepty prázdnoty a ticha nejryzejší. Autora už nezajímají prázdné hodnoty městské společnosti a její falešné koncepty dobra a pravdy, ale noří se do svých vlastních vzpomínek a emocí. Uvědomuje si, že člověk je smrtelný, a proto je upadnutí do ticha a prázdnoty na konci života nevyhnutelné, ale buržoazní společnost velkoměsta do posmrtné prázdnoty nejen směřuje, ale taktéž v ní žije. Sám Vallejo se nazýval sirotkem nejen ve své korespondenci, ale i ve své poezii. Pocit samoty v něm vyvolávala převážně absence rodiny, rodné vesnice, neporozumění jeho poezii a nezapadnutí mezi ostatní limské umělce. Osamělost v básníkovi ještě umocňoval dojem, že Boží láska a moc se ukazují být nedostačující a někdy i chybějící tváří v tvář krutému lidskému osudu.

14 V hispanoamerické literatuře se s tématem osiřelosti, vykořeněnosti a marginalizace indiánského obyvatelstva setkáváme již od conquisty. Tato témata se stávají hlavní náplní indigenistické literatury, která vrcholí v dílech peruánského spisovatele José Maríi Arguedase (Poláková 2018: 63). Pocit nekonečné samoty a osiření se jeví být v očích José Maríi Arguedase jedním ze základních povahových rysů indiánů.

A tak se snažil najít jiný prostředek, který by zmírnil jeho utrpení, zaplnil pocit prázdnoty, a to jak emoční, tak fyzické.

Koncept prázdnoty spatřuji ve Vallejevě prvotině taktéž v symbolu smrti a hojném používání temné barvy: „a přibližuje a oddaluje od nás, jako černou lžici / hořké lidské podstaty, hrobku.“⁽¹⁵⁾ V citaci vidíme, že autor přirovnává černou–tmavou lžici k hrobu, jenž je symbolem posledního odpočinku – tedy smrti, která je ve Vallejových verších symbolem prázdnoty a ticha.

V některých kriticko-literárních studiích se objevuje názor, že tento peruánský autor ve své básnické prvotině hledá nové evangelium, evangelium lidské lásky, které zvítězí nad černými posly smrti. Velkou roli v tomto „novém příchodu spasitele“ hraje právě proces polidštění Boha a zbožštění člověka:

Bože můj, kdyby si býval byl člověkem, / dnes by si uměl být Bohem; / ale tobě, kterému bylo vždy jen dobře, / necítíš nic z toho co jsi stvořil. / A člověk ano ten tě trpí: Bůh je on!⁽¹⁶⁾

Novou jednotou autor později nazývá lásku a zvláště tu mezilidskou, která je zbraní proti času i prostoru. Opravdový milostný cit ob stojí i před smrtí. Na druhou stranu, stará jednota čili Hospodin (zde opět vidíme inspiraci v liturgii) je plná hadů, má vrásky, a dokonce i stín. Lásky je tedy onen prostředek, jímž se autor snaží zodpovědět všechny své otázky a uhasit emoční strádání. Díky lásce se představa temné prázdny hrobky, smrti, proměňuje v autorových očích v sladkou vesmírnou schůzku:

A když nad tím takto přemýšlím, sladká je hrobka/ kde všichni na konci splynou/ v jeden chór;/ sladký je stín, kde se všichni spojí/ v jednu sladkou vesmírnou schůzku lásky.⁽¹⁷⁾

15 „y acerca y aleja de nosotros, como negra cuchara/ de amarga esencia humana, la tumba...“ (Vigil 1997: 257).

16 „Dios mío, si tú hubieras sido hombre, / hoy supieras ser Dios; /pero tú, que estuviste siempre bien, / no sientes nada de tu creación. / Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!“ (Ibid.: 268)

17 „Y cuando pienso así, dulce es a tumba / donde todos al fin se compenetran / en un mismo fragor; / dulce es la sombra, donde todos se unen / en una cita universal de amor“ (ibid.: 269).

Chtěla bych poukázat například ještě na symbol mlčenlivého polibku, který se ve skladbách objevuje a jeho odkaz zní:

A rty se kříví v polibek,/ jako něco plného co se neudrží a umírá;/ a v sevřeném spojení/, každá ústa vzdávají se pro druhého/ života umírajícího života.⁽¹⁸⁾

Čin, který je tak lidský, nepotřebuje žádná slova, děje se v tichosti. Možná právě v tomto obrazu vidím i jakousi autorovu implicitní kritiku církve, jíž záleží na tom, kolik jedinec odříká otčenášů, a nikoli zda je pro jedince víra v Boha niterná.

Oproti pozitivnímu pojetí lásky duševní, se staví její negativní protějšek: láska fyzická. Láska k druhému pohlaví je ve Vallejevě poezii úzce spjata s křesťanskou představou lásky k bližnímu, duševní lásky. Takové, jež přetrvává až za hrob a nespojuje se s fyzickým prožitkem. Napětí mezi ideálem a lidským instinktem popisuje autor v básni „Pavouk“ (Araña) jako dvě protichůdné tendence. Pavouk zde zastupuje nerozhodného člověka, v kterém svádí boj touha naplnit ideál duševní lásky, ale i fyzický chtíč. Jeho hlava vzhlíží nahoru ke stropu (k ideálu) a jeho břicho je orientováno směrem k zemi (lidské potřeby; *ibid.*: 173). Na jednu stranu je láska autorovou vitální potřebou, protože věří, že s ní překoná i největší utrpení a nebude se cítit sám ani po smrti. A na druhou stranu mu tato čistá duchovní láska nestačí, protože je ovládán i svými tělesnými potřebami. A tak se ve sbírce *Černí poslové* objevuje další koncept prázdnoty, fyzická láska. Ve verších nalezneme přirovnání ženského pohlaví k symbolu prázdna hrobky nebo černého kalichu – jež značí prázdnyž požitek, který člověku neskýtá naplnění emočních potřeb. Dále pak symbol noci-tmy se v některých milostných-erotických básních stává pojítkem mezi láskou fyzickou a smrtí. Pro Valleja představuje sex malou smrt či pád duše, který v něm nejen zanechává pocit viny a beznaděje, ale i pocit páchání hříchu. V některých básních dokonce Vallejo přirovnává polibek k jiskřící špičce ďáblova rohu.

18 „Y los labios se encrespan para el beso, / como algo lleno que desbora y muere; / y, en conjunción crispante, / Cada boca renuncia para la otra / una vida de vida agonizante“ (*ibid.*: 269).

A tak autora v tichosti nahlodává kajícíné svědomí. Z tohoto důvodu bude téma lásky (fyzické) vždy doprovázeno symboly, jako je hrobka, rakev, pohřebiště anebo metaforami o ukřižování nebo martyrologia.

Américo Ferrari podotýká, že Vallejo znal nejen váhu slov, ale i váhu ticha, které význam slova obklopuje (Ferrari 1997: 198). Domnívám se, že tuto tendenci lze sledovat snad ve všech Vallejových básních (často se vyskytující čárky za jednotlivými slovy nebo spojeními), avšak nejvíce se projevuje v těch nejemotivnějších skladbách. Není proto náhodou, že se ke konci sbírky objevují výpustky a určitá nevyčerenost čím dál častěji. Autor pociťuje bytostnou potřebu nechat doznít význam a naladění skladeb. Občas ale také nenachází k vyjádření svých pocitů ta správná slova, a proto se uchyluje do ticha.

Na předchozích stránkách jsem zmiňovala, že se koncepty prázdnoty a ticha jeví být nejčistější ve skladbách, jež jsou zařazeny až na konec samotné sbírky. Považuji za důležité k tomu poznamenat, že i když se Vallejo v začátcích své básnické kariéry přimkl k modernistické a symbolistické estetice, už v prvních skladbách spatřuji něco, čím tyto literární směry přesahoval: svou lidskostí a citlivostí. A ačkoliv se v pozdějších sbírkách tato kvalita občas schovávala pod roušku avantgardního experimentu nebo ji vytlačoval vliv levicových ideologií, vždy najdeme u Valleja básně, v nichž bude jeho lidskost i s prožitkem bolesti průzračná a srdcervoucí. Je to určitá Vallejova esence, emoční náboj, díky němuž jeho verše pronikají k velmi různorodému publiku. Lidskost, pokoru a citlivost Vallejo přenáší do svých veršů skrz své emoce a ty opakovaným čtením rezonují v čtenářích.

Na závěr bych zde ráda zmínila předposlední skladbu Vallejovy básnické prvotiny „Enereida“, ⁽¹⁹⁾ ve které autor vzpomíná na svého otce. Tato báseň je skvělým příkladem přesahu mezilidské lásky, která utěší tesknoucí a úzkostlivé srdce. Vallejo popisuje, jak stárí poznamenalo jeho otce a „zanechalo ho křehkého a zahloubaného do svých vzpomínek a návrhů“. Co se ale nezměnilo, je „jeho velké srdce a jeho láska ke svým dětem, která bude znít věčně a stane se vítězným povykem v Prázdněch, až si pro něj jednou

19 Enereida je Vallejův neologismus, mohlo by se jednat o složeninu španělského slova enero čili leden a koncovky -ida, jež se objevuje u podstatných i přídavných jmen.

přijde věčné svítání“ (ibid.: 289–290). Autor staví do opozice prázdnotu rozumu a plnost citu. Jelikož to, co v nás zůstává, nejsou konkrétní vzpomínky, ale pocity, které si uchováváme navždy.

Mgr. Linda Urbancová
Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
nám. J. Palacha 1/2, 116 38 Praha
lin.urbancova@gmail.com

LITERATURA

ALEGRÍA, Ciro

1975 „El Vallejo que yo conocí“; in Julio Ortega, *César Vallejo* (Madrid: Taurus), s. 155–170

FERRARI, Américo

1997 *El universo poético de César Vallejo: ensayo / Américo Ferrari* (Lima: El Heraldo)

2003 „Introducción de Américo Ferrari“; in César Vallejo, *Obra poética completa* (Madrid: Alianza Editorial), s. 10–11

HART, Stephen M.

2013 *César Vallejo. A Literary Biography* (London: Tamesis Books)

MORE, Ernesto

1968 *Vallejo, en la encrucijada del drama peruano* (Lima: Bendezu)

POLÁKOVÁ, Dora

2018 „Un mundo ancho y ajeno. (Dis)continuidad en el indigenismo hispanoamericano“; *Studia Romanistica* 18, č. 2, s. 55–64

2019 „Hledání krásy a harmonie v hispanoamerickém modernismu“; *Svět literatury XXIX*, č. 60, s. 89–97

VIGIL, Ricardo

1997 *Vallejo. Poesía completa. Tomo 1, Los heraldos negros y otros poemas juveniles* (Lima: Santiago Aguilar)

ANTOINE ROQUENTIN JEANA-PAULA SARTRA: EXISTENCIÁLNÍ POKRAČOVATEL RUSKÉHO ZBYTEČNÉHO ČLOVĚKA⁽¹⁾

PAVEL KOPEČNÝ

JEAN-PAUL SARTRE'S ANTOINE ROQUENTIN: AN EXISTENTIAL SUCCESSOR OF RUSSIAN SUPERFLUOUS MAN

The study confronts the concept of the superfluous man, as it appeared in 19th century Russian literature, with the features used in French existentialism. Specifically, we will deal with the analysis of Antoine Roquentin, protagonist of Jean-Paul Sartre's *Nausea* (1938).

Keywords: absurd hero, existential hero, French existential literature, Jean-Paul Sartre, Roquentin, Russian literature, the superfluous man

Tradice zbytečného člověka v ruské literatuře započala ve dvacátých letech devatenáctého století. Alexandr Sergejevič Puškin tehdy začal publikovat *Evžena Oněgina* (na pokračování 1823–1831, souborně 1833) a mezi lidmi se v opisech šířila hra Alexandra Sergejeviče Gribojedova *Hoře z rozumu* (v opisech od roku 1824, 1833 v cenzurovaném vydání, 1862 v původním znění). Oba „hrdinové“ těchto textů – Oněgin a Čackij – patří mezi první představitele ruského zbytečného člověka, které ve čtyřicátých letech doplnil Pečorin z díla Michaila Jurjeviče Lermontova *Hrdina naší doby* (1840). Trvalo nicméně ještě dalších deset let, než se začalo označení zbytečný člověk ve vztahu k těmto postavám používat. V roce 1850 vydal Ivan Serge-

1 Tato studie tematicky navazuje na naši studii „Zbytečný člověk, jako literární jev a typ“ (Kopečný 2020) a příspěvek „Ruský ‚zbytečný‘ člověk, a jeho charakterizace“ prezentovaný na *Studentské literárněvědné konferenci 2021*.

jevič Turgeněv povídku *Deník zbytečného člověka*, v níž se její protagonista Čulkaturin vyznával ze své zbytečnosti. Teprve tehdy byl tento termín zpopularizován a začal se používat jak pro Čulkaturinovy předchůdce, tak i následovníky.

Na základě interpretace zbytečného člověka jednotlivými literárními badateli a kritiky (srov. Bělinskij 1959; Dobroljubov 1896; Chances 2001; Mathewson 2000; Patterson 1995; Rajchin 1948; Surkov 1967; Turgeněv 1917), doplněné o analýzu přímých a nepřímých charakteristik vybraných protagonistů z ruských románů, novel a povídek, jsme při našem předchozím výzkumu, na který tato studie tematicky navazuje, stanovili celkem sedm znaků, které pro tento typ literární postavy považujeme za typické.

Těmito znaky jsou: 1) nesoulad s prostředím; 2) nefunkční mezilidské vztahy; 3) neužitečnost a selhávání; 4) rozpolcenost; 5) nenaplněnost; 6) individualismus a sebestřednost; 7) socioekonomický aspekt. Tyto znaky jsou spolu obvykle těsně provázané; navzájem se mohou ovlivňovat, umocňovat a podmiňovat. Ne každý zbytečný člověk je ale v sobě musí mít obsaženy všechny, protože u jednotlivých postav musíme počítat s přítomností výrazného dynamického aspektu.⁽²⁾ Ten způsobuje proměnlivost jednotlivých literárních představitelů v čase, takže nevytvářejí stoprocentně konzistentní celek. Proto platí pravidlo plnosti, které říká: „čím více znaků je možné u konkrétní literární postavy najít, s tím větší pravděpodobností se jedná právě o „zbytečného člověka““ (Kopečný 2020: 157).

Pro náš další výklad je důležité upozornit, že ačkoliv je zbytečný člověk jako literární typ nejčastěji spojován s ruskou literaturou devatenáctého století, je současně tento termín používán také jako pojmový nástroj, funkčně použitelný při interpretaci a porovnávání literárních postav v rámci jiných dob a kultur.

Spolu s některými badateli tak můžeme uvažovat o tom, nakolik je tento typ postavy čistě ruským výtvorem, tedy nakolik se ruští autoři při vytváření svých „hrdinů“ mohli inspirovat staršími jinojazyčnými díly

2 Dynamický aspekt zbytečného člověka je způsoben různými vlivy: vlivem zahraniční literatury na ruské autory, dobovou literární poetikou, kulturními trendy (dandysmus, hamletismus) a rozdílností jednotlivých autorských poetik.

(srov. Dukas a Lawson 1969; Akhter a kol. 2015; Rogachevskii 2004). Například Turgeněv podle všeho čerpal ze Shakespearova *Hamleta* (1600) a Cervantesova *Důmyslného rytíře dona Quijota de la Manchi* (1605; srov. Turgeněv 1917: 26–28). Jako další zdroje inspirace mohlo sloužit také Goetheho *Utrpení mladého Werthera* (1774), Byronův *Don Juan* (1819) a *Childe Haroldova pouť* (1812–1815), *Adolf* (1816) Benjamina Constanta a *Zpověď dítěte svého věku* (1836) Alfreda de Musseta.

Naopak jiní světoví badatelé nahlízejí pomocí konceptu zbytečného člověka na postavy, které vznikají až po devatenáctém století. V ruské literatuře například v románu *Sanin* (1907) Michaila Petroviče Arcybaševa, a dokonce i v dílech publikovaných po říjnové revoluci v roce 1917. Tehdy tento typ postavy sice přestává být ústřední, nicméně na pozici postav vedlejších reprezentuje starý řád. Ellen Chances v textu *The Superfluous Man in Russian Literature* (2001) uvádí v souvislosti se sovětskou literaturou zejména romány *Cement* (1925) Fedora Gladkova a *Závist* (1927) Juriho Oleši. Dále jsou v této době postavy zbytečného člověka nacházeny také v dramatu, jehož výskytu a podobě v něm se věnuje Colin Wright v „*Superfluous People*“ in *the Soviet Drama of the 1920s* (1988). Ještě dále pak jde Anna Schur v *From Turgenyev to Bitov: Superfluous Men and Postmodern Selves* (2009), konfrontující mezi sebou Turgeněvova Čulkaturina, Dostojevského bezejmenného protagonistu ze *Zápisků z podzemí* (1864) a „hrdinu“ Lva Odojevceva z románu Andreje Bitova *Puškinův dům* (1978).

Mimo ruskou literaturu nachází zbytečného člověka Susan M. Bedry v práci *The „Superfluous Man“ in Nineteenth-Century French Literature* (1997), kdy „zkoumá třináct ruských a francouzských literárních hrdinů devatenáctého století v rámci ruského modelu, aby zjistila existenci francouzského ‚zbytečného člověka, a jeho význam pro vzestup francouzské intelektuální elity“ (ibid.: 2). Ken Henshall v práci *What Became Of Turgenyev's 'superfluous Man' In Achievement-Oriented Meiji Japan?* (2004) pak konfrontuje koncept zbytečného člověka s vybranými díly japonské literatury, a sice s romány *Futon* (1907) a *Inaka Kyōshi* (1909) Kataiho Tayami (srov. Henshall 2004: 51). Victoria Bilge Yilmaz a Hatira Kamalova ve studii *A Superfluous Man: Shakespeare's Hamlet, Lermontov's A Hero of*

Our Time, and Conrad's The Shadow-Line (2019) se zaměřují na britskou literaturu, kdy srovnávají Shakespearova Hamleta, Lermontova Pečorina a mladého kapitána z novely *Hranice stínu* (1917) od Josepha Conrada. Zde mimo jiné uvádějí také to, že „koncept zbytečného člověka předjímá mnoho slavných postav dvacátého století, jako je Eliotův Prufrock nebo postavy Samuela Becketta“ (Yilmaz – Kamalova 2019: 124). Dokonce hovoří o přítomnosti stejného konceptu literární postavy v románu tureckého spisovatele Ahmeta Hamdi Tanpınara *Huzur* (1948). Ve své anglicky otištěné práci *The Intext of „Superfluous Man“ in Contemporary American Fiction* (2015) zase ruská badatelka Jevgenija M. Butenina optikou konceptu zbytečného člověka pohlíží na americkou literaturu; konkrétně jde o dílo Thomase McGuana (*Nobody's Angel*, 1982) a Davida Bezmozgise (*The Free World*, 2011). Nikoliv s Pečorinem, nýbrž s Gončarovovým Oblomovem pak Butenina konfrontuje také ústřední postavu díla *Waiting* (1999) od amerického autora čínského původu Ha Jina (srov. Butenina 2015: 404).

V naší studii jsme se z tohoto zorného úhlu rozhodli zaměřit na francouzskou existenciální prózu spadající do první poloviny dvacátého století, z časového hlediska tedy budeme navazovat na již zmíněnou práci Susan Bedry. Svoji volbu opíráme o citát, podle něhož je zbytečný člověk „potomek určitých, velmi osamělých a sebelitujících se a smolných hrdinů romantického období [...] Naopak je předchůdcem určité neurotický rozpačité a spíše nemohoucí postavy literatury dvacátého století [...] Sartrova Roquentina [...] Camusova Clamenceho, Nabokovova Humberta Humberta a dalších četných nicotných protagonistů v dílech Samuela Becketta“ (Watts 1993: 65). Provázanost a podobnost zbytečného člověka s existenciálními „hrdiny“ je podle nás nejvíce patrná v dílech *Nevolnost* Jeana-Paula Sartra a *Cizinec* (1942) či *Pád* (1956) Alberta Camuse. Podle našeho názoru protagonisté těchto knih v sobě obsahují relevantní množství „osobnostních“ rysů, které lze – na základě rozboru a konfrontace vnitřních a vnějších charakteristik jednotlivých postav – vidět také u ruského zbytečného člověka. Abychom si náš názor ověřili, zaměřili jsme se na Sartrova protagonistu Roquentina z *Nevolnosti*, sloužícího současně jako prototyp existenciálního „hrdiny“.

Chceme ovšem předeslat, že se nesnažíme dokázat, že Roquentin a ruský zbytečný člověk jsou jedno a to samé. Zatímco ruský zbytečný člověk je spojen primárně s ruskou romantickou a realistickou literaturou devatenáctého a počátku dvacátého století, Roquentin se objevuje na sklonku třicátých let dvacátého století ve francouzském existencialismu. Na oba jevy tedy působí rozdílné vlivy; i proto u ruského zbytečného člověka upozorňujeme na přítomnost výrazného dynamického aspektu.

Řečeno explicitně: Roquentin vzniká pod vlivem jiné dějinné doby, v jiné zemi a literatuře, působí na něj jiná autorská i žánrová poetika. Na výstavbu Roquentinovy osobnosti měla nepochybně vliv rovněž samotná existenciální filosofie, což u ruského zbytečného člověka nemůžeme považovat za jeho běžnou složku, byť se objevují i takové názory, které tvrdí, že má „zárodky existencialismu ve své povaze, které ale zatím spí a čekají na čas, kdy začnou růst“ (Korkut Nayki 2017: 188). Pokud Sartre použil ruského zbytečného člověka jako základní stavební kámen pro svého Roquentina – podobně jako třeba Turgeněv čerpal inspiraci pro své protagonisty z Hamleta a dona Quijota –, pak jej výrazně překračuje a aktualizuje, protože jej staví do nového prostředí, v němž musí čelit do té doby nepojmenovaným výzvám.

Konfrontovat ruské a francouzské pojetí zbytečného člověka je podle našeho názoru smysluplné, jelikož se nám nabízí možnost zmapovat nejen to, co je mezi nimi stejné či podobné, ale také to, co je odlišuje, a to včetně proměn, které logicky přináší zobrazení a pojetí konkrétního typu postavy v různých literaturách. Chceme-li tyto změny sledovat, musíme nejprve doložit vzájemnou relevantní míru podobnosti mezi oběma postavami tak, abychom o nich mohli hovořit jako o vzájemně srovnatelných fenoménech. Vzájemná konfrontace shod a rozdílů pak má výpovědní hodnotu v tom směru, že nám umožňuje sledovat autorskou poetiku směřující k utvoření určitých archetypů, včetně jejich časové, místní a poetické konkretizace.

V této studii budeme analyzovat Roquentinovu „osobnost“ na základě přímých a nepřímých charakteristik tak, jak jsou uváděny v textu. Nevýhodou takového přístupu je nutnost přistoupit k jistým zobecněním a upořádáním některých specifických vlastností postavy. I přesto ale doufáme,

že konfrontace ruského a francouzského existenciálního pojetí zbytečného člověka bude mít svoji výpovědní hodnotu.

„ZBYTEČNÝ“ ANTOINE ROQUENTIN NESOULAD

Jedním z charakteristických rysů zbytečného člověka, ať již jde o Rusa, nebo Francouze, je důraz na jeho nesoulad s prostředím. Ten se může projevovat dvěma způsoby. V prvním případě se jedná o názorový nonkonformismus (srov. Chances 2001: 114), kdy je postava zastáncem protikladných (obvykle prozápadních) hodnot, které jsou v rozporu s hodnotami zastávanými ostatními postavami v díle. V případě druhém hovoříme o metafyzickém vyvrženectví, jehož projevem je to, že postava „nezapadá do přírodního cyklu“ (ibid.: 116).

U Roquentina se nonkonformistický nesoulad projevuje tím, že je reprezentantem existencialismu, vyjadřuje tedy určité nové způsoby myšlení a pohledu na svět, které mohou být v daném společenském kontextu provokativní.⁽³⁾ Konkrétně jde o názor kladoucí důraz na absurdnost lidské existence v tom smyslu, že věci existují, aniž by k tomu byl vlastně jakýkoliv důvod, což říká i během oběda s Autodidaktem:⁽⁴⁾ „Tak mě napadlo,, odpovídám se smíchem, „že si tu všichni, jak tu jsme, pojídáme a popíjíme, abychom uchovali svou vzácnou existenci, a přitom není žádný, ale žádný důvod proč existovat,“ (Sartre 2001: 371).

V příběhu ruských zbytečných lidí je často přítomna postava zosobňující jejich protipól. Obvykle se jedná o názorové konformisty, mající za úkol odmítat „nevhodné“ postoje zbytečného člověka. V *Nevolnosti* je tímto pro-

3 Podle některých názorů je u Roquentina možné najít také „odmítnutí hodnot měšťáctva“ (McGinn 1997: 120), někteří badatelé dokonce hovoří o pocitu nenávisť vůči této skupině (srov. Carroll: 2006: 404). Roquentin sice v jeden moment počastuje zakladatelskou elitu Boueville – vyobrazenou na portrétech – slovem „darebáci“ (Sartre 2001: 347), ale z našeho pohledu to nezakládá důvod k tomu se domnívat, že by odmítal hodnoty určité společenské vrstvy.

4 Autodidakt je označení člověka, který v nějaké oblasti dosáhl profesionální úrovně, aniž by prošel soustavným odborným školním vzděláním. V *Nevolnosti* tento titul doplňuje jméno, proto je pravděpodobně ve vyprávění uváděn velkým písmenem. My tento způsob zápisu budeme respektovat, i když víme, že Autodidakt se jmenuje Ogier.

tipólem Autodidakt, vytvářející svou láskou k lidem a hlášením se k hodnotám humanismu a socialismu protiklad k Roquentinovu existencialismu a averzi vůči člověku. Je to také on, kdo plní funkci odmítnutí názorů protagonisty, byť tak činí trochu jinak, protože Roquentinův světonázor neodmítne, ale prostě jej nepochopí (srov. *ibid.*: 371–372).

U Roquentina nacházíme i projev nesouladu v podobě určité formy metafyzického vyvrženectví. To existuje vůči předmětům kolem něj a projevuje se při jeho motivicky velmi významných „záchvatech“ Nevолnosti.⁽⁵⁾ Během nich přichází do zvláštního stavu změněného vědomí a velmi senzitivního vnímání okolí, kdy je „podezřívavý ke všemu, co je pro něj vnější: předměty a lidi. Podezřívavost se rychle mění v odcizení – nejen vůči vnějšímu/sociálnímu světu, ale také vůči sobě. Roquentin se nemůže spoléhat ani na své vlastní tělo jako zdroj znalostí a stability. Jeho ruka se jeví jako *jiná*; jako věc uprostřed světa, z něhož nenachází únik“ (Zalloua 2001: 135; zvýrazněno autorem). Nevолnost jej tedy specifickým způsobem staví proti okolí, které se mu jeví odcizené. To samé odcizení ale někdy cítí i vůči sobě samému. Tento druh odcizení se považujeme za nový projev nesouladu, který je u ruského zbytečného člověka prakticky neznámou věcí.⁽⁶⁾ Do tohoto druhu nesouladu zahrnujeme také Roquentinovo odcizení se a opotřebovávání jeho vlastních vzpomínek (srov. Sartre 2001: 263). Není tak schopen si je vybavovat vizuálně ve své představivosti, neboť si pamatuje pouze slova. Odcizení zachází dokonce do situace, kdy se jeho vzpomínky rozpadají jen na úlomky a on není schopen rozpoznat, „co představují, ani zda to jsou vzpomínky či fikce“ (Sartre 2001: 362). Pomyslným vrcholem je pak stav, v němž ve zbytcích vzpomínek přestává být dokonce jejich subjektem, protože odcizení se vlastnímu minulému já dosáhlo takové podoby, kdy se v jeho vzpomínkách na prožité události mluví „o chlapovi, který dělá to i ono, ale to nejsem já, nemám s ním nic společného“ (*ibid.*: 263).

5 V textu respektujeme zápis termínu velkým počátečním písmenem podle vydání *Nevолnosti* z roku 2001.

6 V ruské literatuře nicméně známe situace a stavy podobné těmto, kdy jednotliví protagonisté zažívali vnitřní rozpory vznikající při konfliktu mezi rozumem a citem.

NEFUNKČNÍ VZTAHY

Podle Davida Pattersona vnímají zbyteční lidé vztahy obvykle na mocenském základě, kdy jedna postava zastává podřízenou pozici otroka, zatímco druhá z postav má dominantní pozici pána (srov. Patterson 1995: 7). V Roquentinově případě si toho lze všimnout u jeho vztahu vůči Anny. Z jeho různých tvrzení (srov. Sartre 2001: 301, 329, 360) si můžeme lehce odvodit, že je vůči Anny v submisivní pozici, zatímco ona je tou dominantní. Nesmíme navíc pominout tu okolnost, že Roquentin – již tak v podřízené roli – má pro Anny roli nástroje, poněvadž podle jeho neměnnosti určuje, nakolik se ona sama změnila (srov. ibid.: 415). Proto je pro ni podle jejích slov „nepostradatelný“ (ibid.). To sice ukazuje na určitou formu závislosti Anny na Roquentinovi (toto teoreticky může jeho submisivní pozici oslabovat), ale vzhledem k tomu, že jej Anny v kontextu své potřeby přirovnává k patníku (srov. ibid.: 406 a 415), nepovažujeme za pravděpodobné, že by se Roquentin ze své podřízené pozice vůči ní dokázal vymanit.⁽⁷⁾

K ostatním lidem nechová Roquentin evidentně právě kladné postoje, neboť v jedné pasáži píše: „Chvilku jsem uvažoval, jestli nezačnu mít rád lidi“ (ibid.: 291). Dále o svém způsobu života tvrdí: „Já žiji sám, úplně sám. Nikdy s nikým nemluví; nic nedostávám nic nedávám. Autodidakt se nepočítá. Je tu ještě Françoise, majitelka *Dostaveníčka železničářů*. [...] Neplatím jí: milujeme se jako rovný s rovným. [...] Sotva spolu prohodíme pár slov“ (ibid.: 228; zvýrazněno autorem). Když Roquentin hovoří o tom, že žije sám, respektive s nikým nemluví, z objektivního hlediska nemá pravdu, neboť se stýká s Autodidaktem a Françoise. Z citace ovšem jasné, jak nízkou hodnotu pro něj kontakt s Autodidaktem má, a proto se nepočítá. Vztah k Françoise se obtížněji interpretuje, ale zdá se, že z Roquentinova úhlu pohledu se spíše jedná o formu výměnného obchodu, protože podle jeho slov „[j]í to působí potěšení (potřebuje jednoho mužského denně a mimo mne má mnoho dalších) a já se tím zbavuji jistých stesků“ (ibid.). Tento vztah, založený na sexuálním uspokojení, lze považovat do určité

7 To, že je Roquentin navzdory své „užitečnosti“ pro Anny stále jen nástrojem, ukazuje nedostatek respektu vůči němu, když ho úkoluje (srov. Sartre 2001: 303–304).

míry za vyprázdněný či fungující jako směnný obchod.⁽⁸⁾ Je tu ale jeden důležitý aspekt, kterým se liší od ostatním Roquentinových vztahů: on sám považuje Françoise za rovnocennou. Tím se – alespoň v tomto případě – vytrácí subjektivní vnímání vztahů na principu pána a otroka tak, jak jej známe u ruského zbytečného člověka.

Výsledkem je stav, kdy Roquentin tři roky žije v Boueville, aniž by navázal jakýkoliv plnohodnotný a naplňující vztah. Mohlo by se zdát, že takový vztah má s Anny, ale když se podíváme na to, jak je vůči ní submisivní (nabízí se uvažovat i o určitém druhu závislosti) a jaký nedostatek respektu vůči němu Anny má, nezbývá nám nic jiného, než abychom tento vztah považovali za nefunkční. Tato vztahová nefunkčnost je o to výraznější, že právě Anny je pro něj velmi důležitou osobou.

NEPŘÍNOSNOST A SELHÁVÁNÍ

Nepřínosnost, tedy neprospěšnost, přisuzujeme postavě na základě tří různých možností: 1) postava se tak sama cítí a hodnotí; 2) postava je tak označena jinými postavami či vypravěčem; 3) přisouzení nepřínosnosti probíhá na základě rozhodnutí čtenáře. U Roquentina se naplňují dvě z těchto možností, a sice první a třetí.

První možnost – postava se tak sama cítí a hodnotí – se naplňuje v okamžiku, kdy Roquentin obědvá s Autodidaktem, přičemž uvažuje: „Ale mé místo není nikde: jsem přespočetný“ (Sartre 2001: 385). Podobně jako on se ze své „zbytečnosti“ vyznával i Čulkaturin: „Kdežto já... o mně nic jiného nelze ani říci: zbytečný – a nic jiného. Přebytný člověk – to je vše“ (Turgeněv 1930: 210). V závěru *Nevolnosti* Roquentin svůj život dokonce přirovnává prohrané partii: „je to [jeho život] prohraná partie, toť vše. [...] Prohrál jsem první kolo. Chtěl jsem hrát druhé a rovněž prohrál. Prohrál jsem celou partii“ (ibid.: 433). Dále také dochází k tomu, že svůj život promarnil (srov. ibid.: 456). Tyto názory jsou pro nás důkazem Roquentinovy zbytečnosti.

8 Všimněme si zde jasného rozporu vycházejícího z povahy jeho vztahu s Françoise a předchozího tvrzení, v němž říká: „nic nedostávám, nic nedávám“ (srov. Sartre 2001: 228).

Druhá možnost – postavě je přisouzena nepřínosnost na základě rozhodnutí čtenáře – podle nás dochází naplnění s ohledem na to, že výrazným specifikem zbytečného člověka je jeho nepřínosnost sobě i druhým. U Roquentina se tento znak projevuje skrze nesoulad s prostředím na rovině názorové i metafyzické: vědomí absurdnosti a zbytečnosti vlastní existence a odcizení se sám sobě a okolí mu nedovoluje nejen navázat plnohodnotné vztahy s kýmkoliv v Boueville, ale ani ve světě kolem: „Nebyl jsem ani dědeček, ani otec, ba ani manžel. Nehlasuji, nanejvýš platím nějaké daně: nemohu se honosit právy poplatníka či voliče, ba ani skromným právem na počestnost, které zaměstnanec získává po dvacetileté poslušnosti“ (Sartre 2001: 336). Toto naprosté vykořenění z okolního světa je pak umocněno ještě odcizením se vlastní minulosti a absencí budoucnosti, přetrvávající u něj až do konce vyprávění: „Roquentin [...] se cítí radikálně oddělený od své minulosti. Ale také se nikdy nedívá vpřed. Teprve na konci knihy bere Roquentin odpovědnost za svoji budoucnost“ (Clayton 2009: 6). Dá se sice argumentovat určitou vazbou na Anny, ale tu Roquentin již šest let neviděl, a když se nakonec po tomto letitém odloučení znovu spatří, je to podle všeho naposledy. Pokud by jejich vztah fungoval, Roquentin díky tomu mohl do určité míry do společnosti kolem sebe snad i zapadnout (Anny by tak sloužila jako druh „mostu“ do okolního světa), tato možnost ale nenastává.⁽⁹⁾

Krom tohoto vykořenění můžeme uvést i příklad, kdy je Roquentin neuzitečný druhé osobě, konkrétně pokojské ze svého hotelu, na kterou naráží v temné uličce. Žena je po hádce se svým partnerem silně rozrušená, ale on neudělá nic, čím by jí pomohl: „Člověk by ji měl popadnout za ramena, odvést na světlo, mezi lidi, do něžných a růžových ulic: tam se nedá tak silně trpět: změkla by, vrátil by se jí pozitivní vzhled a obvyklá úroveň utrpení. Obracím se k ní zády. [...] Odcházím“ (Sartre 2001: 255).

9 Chances si všímá, že ruský zbytečný člověka je často „konfrontován se silnou ženou, která zapadá do společnosti, je schopna akce, a která se dokáže zapojit do života kolem sebe“ (Chances 2001: 112). My k tomuto připojujeme myšlenku, že se ze strany zbytečného člověka může jednat o jistou snahu, jak pomocí sňatku s konformistkou zapadnout do společnosti, která jej obvykle ostrakizuje. Nicméně v ruské literatuře existuje i velké množství případů, ve kterých vystupují i muži-konformisté (srov. Kopečný 2020: 144).

Roquentinovo vykořenění a vyvrženectví vůči sobě i okolí, společně s neschopností pomoci druhému člověku, považujeme za projev zbytečnosti.

Pokud jde o selhávání, tedy neschopnost dostat vlastním záměřům a slibům, musíme uvést neuskutečněný úmysl sepsat knihu o markýzi de Rollebon. Roquentin ve skutečnosti nechce knihu publikovat – v tomto směru se podobá Rudinovi, který chce sice napsat studii na téma tragična v životě a umění, ale nemá v úmyslu ji dát do tisku (srov. Turgeněv 1978: 55–56); jde mu pouze o to, aby svoji nadbytečnou existenci věnoval markýzi a „ne-cítil sama sebe“ (Sartre 2001: 352). Roquentinovo selhávání pak lze obecně vyjádřit tak, že se mu nedaří uplatnit svoji nadbytečnou existenci v žádném směru, kterým se dává. Je na místě ovšem také upozornit na samotný závěr vyprávění, v němž přichází s novým projektem, u něhož by mohl uspět (napsat román), ačkoliv můžeme narazit na názor, že „[j]eho rozhodnutí napsat román pravděpodobně neústí také v žádný výsledek (žádný román není zmíněn editory [kteří „vydávají“ Roquentinův deník])“ (Raul 1989: 706). Tento názor ale považujeme za neověřitelný, protože tito „editoři“ nikde neříkají, že Roquentin nic dalšího kromě svého deníku nenapsal.

ROZPOLCENOST

Ruský zbytečný člověk obvykle zažívá konflikt mezi svým rozumem a citem, což jej nutí buď jednat zkratovitě a nedůsledně, případně váhat a jednat pasivně. Dalším projevem je situace, kdy není schopen smysluplně využít vlastního potenciálu, jehož si je přitom dobře vědom.

Konflikt rozumu a citu považujeme za rys pocházející z poetiky romanismu. Roquentin, postava vznikající v jiné době, v tomto ohledu „dospěl“. Místo toho se ale setkáváme se záchvaty Nevoloosti. Mark Carroll tyto záchvaty popisuje jako „existenciální dilema; při pociťované absenci Boha je tu málo důvodů pro věci, cokoliv, existovat. Ale věci *existují*, ač bez božského vedení“ (Carroll 2006: 399). Jedná se tedy o druh konfliktu vznikající nikoliv z rozporu mezi rozumem a citem, ale kvůli vědomí absurdity existence. Povahy rysu tak zůstala zachována, byť nyní vzniká z jiných důvodů.

Roquentinovo pasivní jednání se projevuje například v již uvedeném případě, kdy nepomůže pokojské v těžké životní situaci. Roquentin se

dále po dobu vyprávění neprojevuje nikterak zvlášť aktivně. Na jednu stranu sice pracuje na historické knize, chodí městem a někdy hovoří s Autodidaktem, na druhou stranu se ho ale tyto činnosti nikterak zvlášť nedotýkají; je natolik hluboce zahloubán do sebe a své situace, kdy se jeví pasivní a odtržený od světa kolem. Jeho nečinnost navíc není záležitostí krátkodobou: Anny při jejich vzájemném setkání vzpomíná, jak ona svým jednáním aktivně vytvářela a způsobovala dobrodružství, která se jim během společně tráveného času stávala, zatímco on byl tím, kdo je pouze přijímal či komu se stávala – byl trpitelem (srov. Sartre 2001: 425).

NENAPLNĚNOST

Tento rys se obvykle u zbytečného člověka projevuje pocitem nudy a tendencí ke střídání prostředí (např. skrze cestování). Roquentin před příchodem do Boueville několik let cestoval. Už jeho prvotní rozhodnutí cestovat prý vyvolalo mezi lidmi názor, že „to bylo z náhlého rozmaru. A když jsem se po šestiletém cestování náhle vrátil, bylo by se rovněž dalo mluvit o náhlém rozmaru“ (ibid.: 225). Změny tedy přicházejí náhle a Roquentin pro ně používá výraz „probuzení“ (srov. ibid.: 352). Domníváme se, že jak rozhodnutí vycestovat, tak rozhodnutí vrátit se do Francie pocházejí z pocitu nenaplněnosti, především v kontextu toho, jak své rozhodnutí navrátit se popisuje: „Má vášeň byla mrtvá. Po léta mě zaplavovala a cloumala mnou; teď jsem měl pocit prázdnoty“ (ibid.: 226). Podobná situace se odehrává také při psaní knihy o markýzi – Roquentin náhle „procítá“ a zjišťuje, že se mu celý projekt odcizil, podobně jako tomu bylo u jeho cestovatelské vášně (srov. ibid.: 252).

Další projev nenaplněnosti se projevuje v hodnocení vlastního života, který označuje jako promarněný (srov. ibid.: 456). Vzhledem k vykořeněnému stylu života se jedná o celkem logické hodnocení.

INDIVIDUALISMUS A SEBESTŘEDNOST

V ruské literatuře si je zbytečný člověk obvykle vědom svého potenciálu, který jej kvalitativně odlišuje od všech ostatních. Tyto kvality ale často nebyly využity – i to je jeden z důvodů, proč se postava stává zbytečnou. Roquentin ale tyto znaky svých ruských předchůdců nevykazuje – explicit-

ně nedává příliš najevo, že by v něčem vynikal nad ostatními. Jedinou věc, kterou o sobě uvádí – a to pouze jako konstatování, nikoliv jako důkaz vlastní výjimečnosti –, je, že neumí nic jiného než psát knihy (srov. *ibid.*: 461). To ale nelze považovat za projev individualismu.

Při obědě se jej Autodidakt snaží přimět, aby přijal určitou etiku, ale Roquentin to odmítá, jelikož nechce být začleněn (srov. *ibid.*: 380). Později, když si prohlíží v bouevillské galerii portréty zakládajících členů města, u portrétu jistého Parrottina píše: „Remy Parrottin se na mne přívětivě usmíval. Váhal, snažil se pochopit mé stanovisko, aby je mohl nenápadně vyvrátit a vrátit mě do stáda. Ale já se ho nebál: nejsem ovečka“ (*ibid.*: 339). Toto jsou dva případy toho, kdy lze hovořit o tom, že se u Roquentina projevuje alespoň minimální míra a vědomí individualismu.

Existují ale také projevy, které jsou výrazně implicitní a tvoří spíše nenápadné podhoubí, z něhož vyrůstá poetika *Nevolnosti*. Samotný text je koncipován jako soukromé deníkové zápisky. Všechny v něm zapsané události tak mají povahu individuální výpovědi; subjektivně zachycující Roquentinovu osobní situaci. S tou jsou spojeny záchvaty *Nevolnosti*, mající velmi „exkluzivní“ povahu ve smyslu, že se s nimi musí vyrovnat sám.

Aby byl schopen pochopit, co se mu děje, Roquentin se cele soustředí na svůj stav; analyzuje to, co se mu děje, mnohdy se i velmi detailně soustředí na vlastní tělo, které se mu někdy při záchvatech jeví cizí. Tehdy se objevuje rys sebestřednosti, protože je ve středu vyprávění a vlastního pozorování. Nejedná se tedy o klasický projev zahledění se do sebe tak, jak bychom ho mohli znát u dandyů Oněgina a Pečorina.

SOCIOEKONOMICKÝ ASPEKT

Roquentin v tomto směru naplňuje představu ruského zbytečného člověka coby jedince spadajícího do vyšší společenské vrstvy, či alespoň člověka dostatečně zabezpečeného a také nezávislého. Ke svému finančnímu stavu říká: „Nemám žádné nesnáze, mám peníze jako nějaký rentiér, nemám žádného šéfa“ (Sartre 2001: 363). Jeho finanční nezávislost jde tak daleko, že je schopen naplánovat si život tak, aby dokázal vyjít z peněz, jimiž nyní disponuje, přičemž mu nehrozí život v nedostatku (srov. *ibid.*: 455).

SHRNUTÍ

Na předchozích stranách jsme se pokusili konfrontovat Roquentina a ruského zbytečného člověka. Vidíme, že většina znaků (nesoulad, nefunkční vztahy, nepřínosnost, socioekonomický aspekt) ruského zbytečného člověka je přítomna také u Roquentina, byť jejich projev je do jisté míry aktualizován historickou dobou a literární či autorskou poetikou.

U Roquentina v rámci nesouladu zastává dominantnější roli spíše pocit vyvrženectví, a to jak vůči společnosti, tak i vůči sobě samému. Názorový nonkonformismus, kterým by byly reprezentovány jeho názory – například o absurditě lidské existence –, v tomto případě zastává spíše latentní roli a neprojevuje se tak silně, jak to někdy pozorujeme u ruského zbytečného člověka.

Vztahy jsou převážně vyprázdněné, obvykle do takové míry, že prakticky neexistují. „Hrdina“ se tak nachází v izolaci. V Boueville se pravidelně stýká se dvěma postavami, Autodidaktem a Françoise. Při kontaktu s Autodidaktem je Roquentin pasivní a obrácený sám do sebe. Autodidakt pro něj není rovnocenným společníkem. To už ale neplatí u vztahu s Françoise, kterou považuje za sobě rovnou. To je oproti ruskému zbytečnému člověku výrazná změna, kterou bychom neměli pominout. Zatím však jde v rámci vztahů spíše o výjimku či anomálii, která v sobě ovšem může skrývat určitý potenciál k počátku narovnávání vztahů, které zbyteční lidé mají. Povaha vztahu s touhou ženou je však založená na principu „výměnného obchodu“, což opět implikuje vztah pána a otroka, který je ostatně velmi patrný u jeho vztahu k Anny.

Roquentinova nepřínosnost je založena především na neschopnosti zapojit se do chodu společnosti a světa tak, jak je tomu obvyklé u ostatních. Je nepřínosný nejen sobě samému (sám se diví, že vůbec existuje) ale také ostatním postavám, z nichž některým není schopen pomoci v okamžiku, kdy to potřebují. Selhávání pramení z neschopnosti zajistit si smysluplnou existenci a dokončit projekt o markýzi de Rollebon. V závěru *Nevolnosti* je nepřínosnost a selhávání „odsunuto“ na později, protože je schopen si najít nový projekt, jemuž se bude věnovat.

Konflikt mezi rozumem a citem u Roquentina mizí, jedná se o zásadní změnu oproti ruskému zbytečnému člověku. Vysvětlujeme si ji změnou poe-

tiky způsobenou přechodem z realismu do existencialismu. Místo toho se ale objevuje jiný druh rozpolcenosti, tentokrát v podobě Nevолnosti.

Nenaplněnost se projevuje typickým střídáním různých projektů. Ty v Roquentinovi ale obvykle nic nezanechávají, takže má sklony je po určité době opouštět, aby je mohl nahradit projekty jinými. To se často projevuje i změnami prostředí (cestování po světě, pobyt v Boueville, odchod z něj) stejně jako u zbytečného člověka v ruské literatuře.

Individualismus a sebestřednost se u Roquentina projevují v latentní podobě, obvykle ve spojení s poetikou díla.

Socioekonomický aspekt Sartrova „hrdiny“ je prakticky srovnatelný s ruským zbytečným člověkem devatenáctého století. Roquentin je finančně zajištěn, žije z renty a v případě potřeby je schopen do konce života žít z peněz, které má k dispozici.

Mgr. Pavel Kopečný

Ústav jazykovědy a baltistiky

Filozofická fakulta Masarykovy univerzity

Jaselská 18, 602 00 Brno

kopecny.pavel90@gmail.com

LITERATURA

AKHTER, Javed – ABDULLAH, Shumaila – MUHAMMAD, Khair

2015 „Hamlet as a Superfluous Hero“; *International Journal of Literature and Arts* 3, č. 5, s. 120–128

BEDRY, Susan M.

1997 *The ‚superfluous Man‘ in Nineteenth-Century French Literature* (University of Glasgow Departments of French and Slavonic Languages and Literatures)

BĚLINSKIJ, Vissarion Grigorjevič

1959 *Stati a recenze 1840–1842* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění)

BUTENINA, Evgeniya M.

2015 „The Intext of ‚Superfluous Man‘“; *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, č. 200, s. 403–407

CARROLL, Mark

2006 „It is‘: Reflections on the Role of Music in Sartre’s ‚La Nausée‘“; *Music & Letters* 87, č. 3, s. 398–407

CLAYTON, Cam

2009 „Nausea, Melancholy and the Internal Negation of the Past“; *Sartre Studies International* 15, č. 2, s. 1–16

DOBROLJUBOV, Nikolaj Alexandrovič

1896 *Oblomovština: Kritický rozbor románu „Oblomov“ od J. A. Gončarova* (Praha: Rozhledy)

DUKAS, Vytas – LAWSON, Richard H.

1969 „Werther and Diary of a Superfluous Man“; *Comparative Literature* 21, č. 2, s. 146–154

HENSHALL, Ken

2004 „What Became Of Turgenev’s ‚superfluous Man‘ In Achievement-Oriented Meiji Japan?“; *New Zealand Slavonic Journal* 38, s. 45–56

CHANCES, Ellen

2001 „The Superfluous Man in Russian Literature“; in Neil Cornwell (ed.), *The Routledge Companion to Russian Literature* (USA a Kanada: Routledge), s. 111–122

KOPEČNÝ, Pavel

2020 „Zbytečný člověk jako literární jev a typ“; *Bohemica Olomucensia* 12, č. 1, č. 138–161

KORKUT NAYKI, Nil

2017 „Anticipating the Existentialist Hero in Mikhail Lermontov's A Hero of Our Time and Joseph Conrad's Nostromo“; *Gaziantep University Journal of Social Sciences* 16, č. 1, s. 183–192

MATHEWSON Jr., Rufus W.

2000 *The Positive Hero in Russian Literature* (USA: Nortwester University Press)

MCGINN, Marie

1997 „The Writer and Society: An Interpretation of Nausea“; *British Journal of Aesthetics* 37, č. 2, s. 118–128

PATTERSON, David

1995 *Exile: The Sense of Alienation in Modern Russian Letters* (Lexington: University Press of Kentucky)

RAJCHIN, David Jakovlevič

1948 *Dějiny ruské literatury II.: Třicátá až devadesátá léta XIX. století* (Praha: Svoboda)

RAOUL, Valerie

1983 „The Dairy Novel: Model and Meaning in La Nausée“; *The French Review. American Association of Teachers of French* 56, č. 5, s. 703–710

ROGACHEVSKII, Andrei

2004 „Evgenii Onegin (Eugene Onegin) 1833 (Written 1823–1831): Novel in verse by Alexandr Pushkin“; in Christopher John Murray (ed.), *Encyclopedia of the romantic era, 1760–1850: VOLUME 1&2 A–Z* (New York: Fitzroy Dearborn An imprint of the Taylor & Francis Group, 2004), s. 333–335

SARTRE, Jean-Paul

2001 *Zed' / Nevinnost* (Praha: Levné knihy)

SCHUR, Anna

2009 „From Turgenev to Bitov: Superfluous Men and Postmodern Selves“;
Russian Literature 65, č. 4, s. 562–578

SURKOV, A. Alexandrovič (ed.)

1967 *Kratkaja literaturnaja encyklopedija* (Moskva: Laškin – Muranovo)

TURGENĚV, Ivan Sergejevič

1917 *Hamlet a don Quijote* (Praha: J. Otto)

1930 *Andrej Kolosov a jiné povídky* (Praha: Minařík)

1978 *Rudin* (Praha: Mladá fronta)

WATTS, Cedric

1993 *A Preface to Conrad* (Pearson Education Limited)

WRIGHT, A. Colin

1988 „'superfluous People' in the Soviet Drama of the 1920s“; *Canadian Slavonic Paper / Revue Canadienne des Slavistes* 30, č. 1, s. 1–16

YILMAZ, Victoria Bilge a Hatira KAMALOVA

2019 „A Superfluous Man: Shakespeare's Hamlet, Lermontov's A Hero of Our Time, and Conrad's The Shadow-Line“; *Agathos: An International Review of the Humanities* 30, č. 1, s. 123–136

ZALLOUA, Zahi

2001 „Roquentin and the Metaphysics of Presence: Philosophy, Literature, Textual Play“; *The Comparatist* 25, č. 1, s. 133–150

TEOLOGICKÁ REFLEXE SARTROVY DIVADELNÍ HRY ĎÁBEL A PÁNBŮH

DAVID PROVAZNÍK

THEOLOGICAL REFLECTION OF SARTRE'S THEATER PLAY THE DEVIL AND GOD

The study focuses on the interpretation of the play J.-P. Sartre *The Devil and God*. The primary goal is to describe the contrast between existentialism and Christianity, as it is a game in which these currents of thought collide with each other. The structure of the work consists of four basic points. First, Sartre and atheism. Second, the concept of existence and its ontological concept. Third, the theoretical concept of literature and the classification of plays. Fourth interpretation of the chosen theater play and its theological reflection.

Keywords: Jean-Paul Sartre, *The Devil and God*, theater play, existentialism, interpretation, theology

Osobnost autora není třeba nijak představovat. Jean-Paul Sartre byl jedním z největších intelektuálů minulého století a svým dílem silně ovlivnil literaturu a filosofii. Cílem práce je představit Sartrovo drama *Ďábel a Pánbůh*, které je dnes poněkud zapomenuto oproti jiným Sartrovým textům. Již dle názvu příspěvku je patrné, že se jedná o interpretaci textu, který referuje o otázce křesťanství. Hra *Ďábel a Pánbůh* představuje velice propracované dílo, které oplývá teologicky orientovanou argumentací. Toto drama se svou tematikou v mnoha aspektech liší od ostatních Sartrových dramát. Pro snazší interpretaci hry si nejdříve vyložíme Sartrův vztah k náboženství, jeho teoretické požadavky na literaturu (zejména na koncept *angažované literatury*, kterému se hra *Ďábel a Pánbůh* v určitých aspektech vymyká, ačkoliv do jisté míry představuje diskurzivní rámec dramatu),

a na závěr budeme reflektovat zvolenou divadelní hru z hlediska Sartrovy filosofie a jejího vztahu ke křesťanství.

BŮH A ATEISMUS

Chceme-li hovořit o Sartrovi a jeho díle, nelze opomenout ateistické stanovisko, které hájil celý svůj život. Sartrova filosofie a následně i literatura, která je s filosofií velice úzce propojena, představuje striktní *antiesencialismus*. To znamená, že neexistuje žádná apriori daná podstata (*esence*), jež by předurčovala povahu bytí existence. Toto Sartrovo východisko představuje počáteční rozkol s křesťanstvím, v němž je esencialismus fundamentálním teologickým tématem.

V tomto ohledu byl Sartre důslednější než řada osvícenců, kteří potlačovali myšlenku Boha, ale již neřešili myšlenku, že „existence předchází esenci“ (Sartre 2004: 15). Tuto myšlenku nehájil Voltaire, Diderot, dokonce ani Kant, který ve svém díle nahradil heteronomní přístup křesťanské morálky přístupem autonomním. Ovšem stále byla přítomna myšlenka týkající se lidské přirozenosti, ve které následně člověk představoval pouze jistou variantu určitého univerzálního konceptu. Sartre však odmítá jakýkoliv koncept lidské přirozenosti, neboť teze o existenci, která předchází esenci, v důsledku znamená, člověk nejprve existuje, setkává se se světem a následně sám sebe definuje. Odpověď na otázku: „Jak definovat lidskou přirozenost?“ nám Sartre zanechal ve svém stěžejním díle *Bytí a nicota*, jež hovoří o lidské přirozenosti jako o korelačním vztahu mezi bytím a nicotou. Vzájemný vztah mezi bytím a nicotou Sartre charakterizoval slovy: „Nicota není nicota, je bytší“ (Sartre 2006: 17).

Tuto zvláště znějící větu lze chápat tak, že nicotu nacházíme přímo v srdci bytí. To znamená, že nicota odnikud nepřichází, nýbrž nám je bytostně vlastní. Jestliže se tedy nicota nachází v bytí, nemůže podstata nicoty spočívat v *nicování*, což je uměle vytvořený pojem, který by zbavoval nicotu veškerých náznaků bytí. Nicota nemůže být *nicována*, jelikož bychom odstraňovali to, v čem nicota spočívá, tedy bytí, o němž Sartre tvrdí, že: „Musí existovat bytí, jehož prostřednictvím přichází nicota k věcem“ (Sartre 2006: 60).

Tímto druhem bytí disponuje lidská existence, kterou Sartre ontologicky definuje jako *bytí-pro-sebe*. Tento koncept způsobu bytí má mnoho podobností s Heideggerovým termínem *Dasein*, který hovoří o bytí, jemuž jde ve svém bytí o bytí samé. V souvislosti se Sartrovým pojmem *bytí-pro-sebe* lze říci, že jde o typ bytí, který není k nicotě pasivní, protože definuje povahu *bytí-pro-sebe*. Pokud by *bytí-pro-sebe* přejímalo nicotu z nějakého jiného bytí, vedlo by to k nekonečnému regresi v dohledávání nicoty. Pouze bytí, které se ptá, vyvolává nicotu. S každou otázkou vstupuje do světa jistá dávka negativity, nicota tedy vychází přímo z bytí tazatele. „Člověk vstupuje jako bytí přivádějící nicotu do světa, a za tím účelem si sám u sebe vytváří nicotu“ (Sartre 2006: 61). Člověk tedy přivádí svým bytím nicotu do světa, neboť bytí člověka předchází podstatě člověka, a proto *bytí-pro-sebe* směřuje ke světu, z něhož se *bytí-pro-sebe* zpětně definuje. Tato regresivně-progresivní metoda vytváří kontrapozici vůči křesťanské morálce a její teleologické povaze.⁽¹⁾ Teleologicky orientovaná morálka předpokládá apriori dané cíle, jež garantuje Bůh jako nejvyšší instance. V důsledku to znamená, že se Bůh podílí na konceptu lidské přirozenosti a dodává jí jednotu a univerzálnost. Povaha teleologicky orientované morálky je založena na progresivní metodě, neboť předpokládá předem danou podstatu (esen-ci) člověka. Toto je první problém, o kterém referuje divadelní hra *Ďábel a Pánbůh*. Jde o problém příčiny, který následně vede k problému důsledku, jenž zní: Co se stane, jestliže Bůh není?

Pokud Bůh není, neznamená to, že zmizí veškeré hodnoty. Takto uvažovali Nietzscheho čtenáři. Hodnoty existují dále, ale musíme se pro ně sami rozhodnout, což následně dokládá hlavní postava hry Goetz von Berlichingen. Podle Sartra nelze spoléhat na žádné univerzální dobro. Nejsou lidé dobří nebo zlí, jsou pouze lidé, kteří se rozhodnou pro jedno či pro druhé. Tato diference mezi podstatou a volbou dobra a zla představuje další teologický problém, o němž hra vypovídá. Není-li Bůh, nejsou univerzální kategorie dobra a zla a není ani žádná teleologie života, která by naplňovala nějaký skrytý či hluboký smysl.

1 Jedná se o koncept filosofického zkoumání účelnosti člověka ve vztahu k cíli, který do sebe integrovala teologie.

Otázka po smyslu života by pro Sartra pravděpodobně představovala špatně položenou otázku, neboť dle Sartrovy filosofie bychom se spíše měli ptát sami sebe, jaký smysl svému životu dáme. Jedná se o zásadní otázku, jež nám v divadelní hře předkládá Goetz von Berlichingen. Pokud bychom se chtěli tázat po nějakém obecném smyslu života, jedná se o otázku, která je výsostně náboženská, neboť předpokládá apriori stanovený cíl člověka. Avšak Sartrův existenciální humanismus představuje formu humanismu, která nepovažuje člověka za cíl, protože člověk si cíle autonomně vytváří po celý život. My sami jsme svými zákonodárci a není nikdo nad námi, komu bychom se mohli zpovídat, a proto jsme plně odpovědní za svou existenci (Sartre 2006: 19). Pokud bychom přijali ideu Boha (všemohoucího stvořitele), museli bychom ho pokládat za nejvyššího řemeslníka a nás za předem určené dílo. Věta esence předchází existenci, vyplývala z víry v Boha (Janke 1994: 106). Abychom lépe porozuměli křesťanskému esencialismu, stručně si vyložíme, co je to víra, neboť v dotyčné hře nalezneme spoustu dialogů, které se od víry odvíjejí.

S vírou se bezprostředně setkáváme v oblasti náboženské, ale také v běžném životě. Zcela jistě můžeme říci, že víra je nejrozšířenějším způsobem poznání, a proto lze víru rozdělit na víru, která se věří, a víru, kterou věříme. V případě náboženství se jedná o víru, která se věří, to znamená, že jde o dobrovolný souhlas rozumu pro pouhou autoritu nebo svědectví druhého. Je-li tato autorita lidská, mluvíme o lidské víře; je-li tato autorita božská, hovoříme o víře božské. Víra se těžko popisuje, neboť je spíše prožitková než pojmová, ale poměrně srozumitelně je popsána v Písmu, konkrétně v Listu Židům 11,1. „Víra je podstatou toho, v co doufáme, je přesvědčením o věcech, které nevidíme.“ Pokud hovoříme o víře jako o *podstatě toho, v co doufáme*, znamená to, že je předpokladem ke vstupu do Božího království. Víra je doslova *přesvědčením*, tedy jistotou, která se liší od pouhého mínění. Tuto jistotu poskytuje Kristus jakožto vrcholné zjevení Boha, které garantuje pravdivost víry, ale současně je tato jistota zahalena *tajemstvím*, jelikož transcendentní rozměr křesťanství není smyslově vykazatelný a tudíž pouze Bůh ví, co tvoří a jaký to má účel.

Tato teze byla dominantní ve středověku (částečně i v novověku), tedy v době, ve které je hra *Ďábel a Pánbůh* kontextuálně zasazena. Z křesťan-

ského hlediska se život člověka ocitá ve vůli Boží, kterou si lidé snaží hledat a následovat skrze víru. Sartre však na tento problém velice ostře upozornil ve své přednášce *Existencialismus je humanismus*: „Existencialismus není ničím jiným než úsilím dovést do všech důsledků koherentní ateistické stanovisko“ (Sartre 2004: 56). Sartrovým cílem nebylo dokazovat, že Bůh neexistuje, spíše se snažil poukázat na to, že i kdyby Bůh existoval, nic by se nezměnilo. Dle Sartrovy teze *existence předchází esenci*, nemůže existovat žádné Boží předurčení ani smysl života. Avšak křesťan je přesvědčen, že smysl života je nám předem dán ve smyslu následování odkazu Krista. Je však velice pravděpodobné, že Sartre by tuto cestu jistě nevyhloučil, pouze by zdůraznil, že následovat Krista a zasvětit mu život je pouze jednou z cest, pro kterou se můžeme dobrovolně rozhodnout. Není to cesta, která by nám byla předem určena. Jinými slovy celé křesťanství je jen jednou z možných cest, nikoliv jedinou správnou cestou. Tuto hypotézu Sartre dokládá ve svém spise *Existencialismus je humanismus* na zajímavém příkladu s jezuitou, se kterým se seznámil, když byl v zajateckém táboře. Jedná se o muže, kterému zemřel otec, byl vychován v jezuitském řádu, zklamal v životě, v lásce i v armádě, rozhodl se tedy dobrovolně vstoupit do jezuitského řádu, protože své nesnáze považoval za znamení, jenže podle Sartra lidé sami rozhodují o smyslu znamení (ibid.: 31). My nevíme, proč jsme na světě, co je to svět, ani co znamená být člověkem. Člověk je tedy ze všech stran obkloповán nicotou, a proto sám určuje smysl znamení či účel sebe sama, neboť není žádný Bůh ani absolutno (Kossak 1978: 25).

PROGRAM ANGAŽOVANÉ LITERATURY

Sartre nepochybně patří mezi největší postavy francouzské filosofie a literatury. Literatuře se věnoval i z pozice teoretika. Své literárně-teoretické myšlenky rozvíjel ve svém spise *Co je to literatura?* (v originálním znění *Qu'est-ce que la littérature?*).⁽²⁾ Sartre striktně rozlišoval prózu od poezie.

2 Český překlad *Co je to literatura?* je pouze pracovní překlad pro účely této práce, neboť tato kniha nebylo oficiálně přeložena do českého jazyka.

Pro básníka je slovo samo předmětem, nemusí odkazovat na jiný předmět, může odkazovat pouze samo na sebe. Podle Sartra je takovýto druh literatury tendenční, protože všichni autoři brání jisté ideologie. Ovšem tímto přístupem se stává z literatury čirá zbytečnost, ba dokonce rétorický teror, neboť se v poezii neodlišuje označované od označujícího. Poezie pro Sartra představovala neznakové umění. Básník nedbá na čtenáře, zatímco prozaik potřebuje čtenáře, ke kterému by hovořil, neboť sdělovat *něco* je jeho povinností, a proto musí využívat řeč v její běžné funkci. Prozaik chápe slova jako znaky, které označují reálně existující věci a jevy. Pro prozaika nejsou slova předmětem, ale označením předmětu.

Spisovatel zachází se slovem jako s materiálem, z něhož se vytváří nová umělecká skutečnost, v poezii jsou slova často nezávislá na předmětech, které běžně označují. Básník se pokouší o vyslovení nevyslovitelného, naproti tomu prozaici a dramatici svým dílem odhalují pravdu o naší existenci, což činí i divadelní hra *Ďábel a Pánbůh*. Spisovatelé vytvářejí fikci, která promlouvá o faktech, v podstatě je existenciální literatura lží, která se snaží říkat pravdu. Václav Černý se ve svých *Sešitech* domnívá, že poezie nemá v existenciální filosofii zastání, neboť ve Francii nenalezla svého básníka (Černý 1992: 27). Ovšem dle Sartrova programu *angažované literatury* nemusí být tento důvod hlavním důvodem. Hlavním důvodem je především specifické užívání jazyka, básnický styl není ideální pro věcný popis existence. Samozřejmě bychom mohli nalézt básníky, u kterých jsou existenciální prvky naznačeny, básníkem tohoto typu by byl například Rainer Maria Rilke. Nicméně ani jeho poezii bychom nemohli považovat za existenciální, protože bychom u něho nemohli nalézt onu *angažovanost*. Poezie se vymyká primárnímu cíli Sartrovy literatury, který vyjádřil ve svém spise *Co je to literatura?* z roku 1948: „Nechceme se stydět za to, že píšeme, a nehodláme mluvit proto, abychom neřekli nic. Každé slovo, které spisovatel napíše, má svůj význam a smysl a spisovatel je za něho zodpovědný. Spisovatel nemá možnost úniku, protože je spjat se svou dobou, aby si nemusel vyčítat, že svou dobu zmeškal. Spisovatel je situován ve své době. Každé slovo i mlčení získává ohlasu. Spisovatel už tím, že je spisovatelem, působí na svou dobu, už jen svojí

existencí, nemá smysl psát pro budoucnost a ztratit se v přítomnosti. Píše pro své současníky, protože pohlíží na stejné věci stejnýma, smrtelnýma očima“ (Fischer 1966–1979: 200).

TEORIE ANGAŽOVANOSTI

Nejdůležitější částí Sartrova spisu o literatuře je jeho *teorie angažovanosti*. Angažovanost klade na spisovatele požadavek, aby zvěstovali čtenáři nějaké *poselství*, to znamená, že dílo chce být primárně činem. Literatura je tedy jakýmsi situovaným bojem za pozitivní ideál. Pokud spisovatel pouze hledá krásu slov a řadí je bezvýznamně vedle sebe, provinil se určitou *literární kolaborací*, protože jeho text postrádá sdělovací hodnotu. V revui *Les Temps modernes* vystoupil Sartre ostře vůči tradiční „neodpovědnosti“ literatury, která má už stoletou tradici. Tuto neodpovědnost hlásal především lartpourlartismus, jenž představuje koncept *neangažované* literatury.⁽³⁾ Podle Sartra je lartpourlartismus směr, kde slova ztrácela svou hodnotu, což vedlo ke krizi rétoriky, která plodila krizi jazyka. „Posláním spisovatele je nazývat kočku kočkou: pokud jsou slova nemocná, musíme je vyléčit: mnozí však z této nemoci žijí, moderní literatura je v mnohých případech rakovinou slov...“ (Sartre 1964: 57). Autoři se omezovali ve svých spisech na vyjádření své duše a poselství neměli žádné. Tajným cílem literatury je jazyk zničit, nesmí se hovořit způsobem, který nic neříká. Velcí spisovatelé chtěli ničit, vybudovat a dokázat. Proto je umění pro umění zbytečností. Angažovaný spisovatel se nechce stydět za to, že píše. „Angažovanost je volba odhodlání každého z nás žít,“ říká Sartre (ibid.: 59).

Sartre od angažované literatury požadoval, aby měla sociální funkci a aby byla apolitická. Přesto se jeho kniha *Co je to literatura?* setkala se

3 Pojem lartpourlartismus neboli umění pro umění pochází od Victora Huga. Jedná se o esteticko-umělecký směr třicátých let devatenáctého století, který vznikl ve Francii. Jeho největší snahou bylo dosáhnout „kultu čistého umění“, které je samo o sobě cílem. Důraz byl kladen na formální stránku umění, která potlačovala sociální funkci umění. Za manifest tohoto směru je považován román *Slečna de Maupin* Théophile Gautiera. Gautier požadoval lhostejnost umění vůči soudobé politice, mravům ve společnosti a vyjádřil nedůvěru vůči sociálním reformám. Nejvyšší hodnotou byla „radost“ z uměleckého díla. Z tohoto důvodu lartpourlartismus obdivoval antiku, protože neznala smutek křesťanské morálky.

špatným hodnocením, protože byla mylně interpretována. Teorie angažovanosti byla spojována se souputnictvím s komunismem, přestože angažovaná literatura má být nadstranická (Kossak 1978: 13). Avšak Sartre nikomu nenařizuje: „Angažujte literaturu!“, on jenom připomíná, že literatura vždy angažovaná byla sama o sobě. Angažovaná literatura se cítí nezávislá na jakékoliv ideologii, vyhláší autonomii, pouze ta je její ideologií. Toto je další aspekt, jenž je patrný v Sartrově hře *Đábel a Pánbůh*. Hlavní postava hry je nezávislá na soudobém křesťanském diskurzu a vyhláší vlastní autonomnost. Angažovanost literatury je důsledkem toho, že literatura se vytváří slovy, která něco znamenají. Od spisovatelů se pouze očekává, že: „jejich slova vědí, oč jde“ (Lévy 2003: 61). Angažovaná literatura je tedy ze zásady apolitická a neměla by sloužit k politickým bojům či k propagaci nějaké ideologie, jako to činili například sovětsští autoři, jako byl Alexander Fadějev či Boris Polevoj.

POŽADAVKY NA SPISOVATELE

Sartrova angažovanost odpovídá na otázku: „o čem psát?“ Odpověď zní: „o dnešku, o prožívané současnosti“. Spisovatel zobrazuje determinismus, utilitarismus, psychologismus, idealismus... Tyto jevy autor předkládá publiku, které si spisovatel sám vybral, není žádné univerzální publikum. Pokud by spisovatel psal pro univerzální publikum, musel by své umění přizpůsobit obecné chápavosti. Umění by tak nebylo určováno podle vlastních zákonů, ale podle vnějších požadavků (recepčních limitů univerzálního publika). Spisovatel tedy do jisté míry odmítá udělat z literatury *služku publika* (ibid.: 67). Avšak čtenář je nutným protějškem autora. Není pravda, že píšeme pro sebe. Tvůrčí akt je neúplným a abstraktním momentem produkce. Psaní odkazuje ke čtení a tyto dvě souvztažné činnosti vyžadují dva odlišné činitele. „Příběh chce vždy něco někomu předvést“ (Sartre 1964: 85). Právě spojením těchto činností a činitelů vyvstane imaginární předmět, jímž je literární dílo. V četbě se tvorba završuje. Umělec musí svěřit jinému, aby dokončil to, co on začal. Sartre chtěl psát výhradně pro současníky, kteří vidí svět v přítomnosti. Angažovanému spisovateli na

posmrtném uznání nezáleží (ibid.: 7–13). Publikum by se mělo snažit dílo pochopit, a ne mu zprostředkovat všeobecné uznání (ibid.: 36). Je však pozoruhodné, že drama *Ďábel a Pánbůh* nereferuje o přítomnosti, naopak je zasazena do vzdálené minulosti německé reformace. Na druhou stranu hra poskytuje čtenáři přesně to, co Sartre uvedl ve spise *Co je to literatura?* Angažovaný spisovatel potřebuje čtenáře, aby zdůvodnil svou estetiku, opozici, vzdor a hodnoty, které tvoří. Ovšem nelze tvrdit, že by se jednalo o hru, která by doslova reprezentovala angažovanou literaturu.

Psát angažovaně, především znamená nepsat historicky. Dle Sartra je bezvýznamné psát o antice, středověku či renesanci. Je třeba popsat svou dobu takovou, jaká je, a nedělat z ní mýtus. Je to opět paradoxní tvrzení, protože Sartre napsal například *Mouchy* nebo *Trójkany*, které se odehrávají v antice. K tomu, aby čtenář s autorem vstoupili mezi sebou do reálných vztahů, musí se spisovatel vzdát techniky spisovatelské minulosti. Historismus narušuje životní pouto mezi literaturou a reálným světem. Literatura by měla být aktuální. Proč tedy Sartre napsal dvě dramata z doby antiky a jedno z doby reformace? Jedním z možných vysvětlení je kritika existencialismu jako tendenční či módní filosofie. Tyto zmíněné hry však dokládají, že teze existence předchází své esenci, není pouze moderní interpretací, nýbrž se jedná o fundamentální vyjádření podstaty lidské existence, která není historicky podmíněna. Historicky podmíněné jsou pouze vyvíjející se koncepty morálky, které tuto holou podstatu existence zatemňovaly. Morálka antiky i středověku byla velice *logocentricky* determinovaná, neboť i příchod Krista představuje nový vtělený *logos*, což vedlo k vytvoření Nového zákona, či lépe řečeno Nové smlouvy. Avšak Sartrova filosofie a literatura žádný univerzální *logos* nepředpokládá ani neuznává. Angažovaná literatura je zakotvena v konkrétním čase, a dokonce i v budoucnu z ní zbývá jenom „smutná vůně a plesnivá zvětralá chuť“ (ibid.: 67), proto by žádné knihy neměly hledat útočiště mimo svou dobu.

Pro koho tedy psát? Odpověď je jednoznačná, pro dnešek, pro tuto konkrétní dobu, pro současnost, kterou spisovatel učinil objektem svých knih. Angažovaný spisovatel se neobrací k budoucí vysněné epoše, protože takový druh psaní postrádá sociální účel. Spi-

sovatel nemůže nijak uniknout ze své doby, a proto mu nezbývá nic jiného, než se s ní ztotožnit. Prostřednictvím literatury a všech žánrů je třeba znázornit konkrétní problémy současnosti (ibid.: 29).

Autor nepíše pro sebe, čtenář je tedy neoddělitelnou složkou. Autor musí čtenáře respektovat. Nemá se snažit s ním otřást nebo ho získat citem. Musí apelovat na jeho svobodu, protože svoboda je korelátem odpovědnosti. Dle Lévyho musí angažovaný spisovatel ovlivňovat mravy své doby, ale nesmí psát mravokárné knihy jako například Balzac, který zobrazoval i pohromy zaviněné proměnou mravů. Spisovatel, který se rozhodne psát o spekulativní budoucnosti, píše pro neviditelné čtenáře (Lévy 2003: 65). Příkladem situovaných děl je *Počestná děvka*, *Zed'*, *Špinavé ruce*, *Mrtví bez pohřbu* atd. Angažovaný spisovatel se ve své době ocitá v konkrétní situaci, kde má každé slovo svůj ohlas. Dokonce i mlčení má svůj ohlas. Ovšem z hlediska Sartrova programu o angažované literatuře zaujímá divadelní hra *Ďábel a Pánbůh* poněkud specifické stanovisko.

DRAMA *ĎÁBEL A PÁNBŮH*

A JEHO TEOLOGICKÁ PROBLEMATIKA

Ďábel a Pánbůh je hrou o třech dějstvích a jedenácti obrazech. Svým námětem hra parafrázuje hru *Zatracen*, protože *nevěřil*, kterou napsal španělský dramatik, kněz a teolog Tirso de Molina, v jehož literárním díle se také často setkáváme s postavou levobočka stejně jako v Sartrově reinterpretaci. Nejedná se však o první reinterpretaci této hry. Před Sartrem se tohoto tématu chopil již Johann Wolfgang von Goethe, který napsal divadelní hru *Goetz von Berlichingen*, jež je inspirována hrou *Zatracenec*, protože *nevěřil*.⁽⁴⁾ Sartrova hra *Ďábel a Pánbůh* vychází z bohaté historicko-literární tradice, avšak jedná se o zcela inovativní, mimořádně rozsáhlou a teologicky propracovanou hru, ve které nám Sartre představuje příběh krutého vojevůdce Goetze von Berlichingena. Drama se odehrává v době selské války a německé reformace,

4 Nabízí se zde možnost vzájemné komparace těchto tří textů, která by vydala na samostatnou studii. Avšak naším cílem je především proniknout do složitého vztahu mezi existencialismem a křesťanstvím, o kterém drama pojednává.

to znamená v době, kdy došlo ke znatelnému oslabení katolického diskurzu, který dominoval celému středověku. Hra má tedy velmi netradiční historický kontext v porovnání s ostatními Sartrovými dramaty. Drama se především týká Goetze, levobočka šlechtičny a selského rebela. Goetz je typickou sartrovskou postavou, která představuje osamělého jedince, neboť nepatří do žádné společenské vrstvy, je odmítán sedláky i šlechtou. Goetz se považuje za neohroženého pána svého osudu, protože cítí, že svět ho nechce, ale zároveň je v pokušení absolutna. Goetz je postavou, která koná zlo pro zlo samotné, ale rozhodne se opustit své přesvědčení a pokusí se stát mystikem a zastáncem křesťanského humanismu a altruismu.

Hra je velmi rozsáhlá a pojednává o dobytí města Worms, které se vzbouřilo proti svému biskupovi. Nabízelo by se hru interpretovat i ve vztahu k pozdějšímu Sartrovi a jeho politickým a marxistickým názorům, neboť také pojednává o hrůzách války a revolučním násilí. Nicméně marxistická interpretace této hry by neměla příliš velký literární význam, neboť Sartrův vztah k marxismu neodpovídal představám ortodoxních marxistů. Sartrova revize marxismu představovala určitou herezi marxistického vědeckého přesvědčení.

Ve spise *Existencialismus a marxismus* Sartre odmítal dialektický materialismus, apeloval na začlenění jedinečnosti člověka (subjektivity) do marxismu a nečinil z marxismu vědecké dogma. Sartre považoval marxismus za sociální teorii, která ustrnula na progresivní metodě. Progresivní metoda prosazuje totalitu dějin, která člověka pohltí, zatímco Sartre uvažoval o dějinách i regresivně, což znamená, že nebýt živých lidí, nebylo by dějin. Namísto toho se Sartre snažil do marxismu implementovat progresivně-regresivní metodu, která slouží k pochopení individua a jeho projektů v dějinách.

Sartre odmítal myšlenku, že dějiny jsou pány našich osudů, což velice trefně popsal v dopise Rogeru Garaudymu,⁵ který je otištěn v jeho *Perspektivách člověka*: „Zdá se mi, drahý Garaudy, poněkud domýšlivé, že nás očekáváte s náručí plnou květů a hlavou plnou vědomostí, jako bychom byli

5 Roger Garaudy byl francouzský filosof, jeden z největších marxistických teoretiků dvacátého století. K jeho názorům je třeba přistupovat rezervovaně, neboť prošel velice dynamickým intelektuálním vývojem, což způsobilo silnou názorovou nekonzistentnost v jeho díle.

vašimi ztracenými syny. Kromě toho se mi zdá, že jsme v této oblasti získali náskok: zabýváme se lidmi, a já mám obavy, zda vy jste na ně nezapomněli“ (Garaudy 1965: 120). Marxistická interpretace by tedy byla zcestná, neboť Sartrovo pojetí marxismu je až příliš specifické. Nicméně nelze popřít, že hra dokládá Sartrovi velice zvláštní pozici, týkající se vztahu marxismu a křesťanství, kterou přesně vystihl Garaudy: „Když čte Sartra kněz, obviňuje ho z materialismu. Jestliže naopak čte Sartra marxista, obviňuje ho z idealismu“ (ibid.: 85–86). Kněz by Sartra obvinil z materialismu, protože jeho snaha o nalezení transcendentní skutečnosti se neorientuje na Boha, ale na svět, ze kterého se *bytí-pro-sebe* transcenduje. Z hlediska marxismu byl Sartre problematický, protože vycházel z ontologické analýzy bytí a vědomí, tedy z idealistického stanoviska, a až následně směřoval k reálnému světu. Sartre jako existencialista byl tedy problematický pro křesťany i pro marxisty. Nicméně nás v tuto chvíli zajímá vztah ke křesťanství, který byl velmi vyostřen, protože Sartrovo dílo se stalo předmětem i církevních diskusí a Sartre byl následně i zapsán na *Index librorum prohibitorum*.

V roce 1950 vydal papež Pius XII. encykliku *Humani Generis* s podtitulem *O některých falešných názorech, které podkopávají základy katolické nauky*, ve které papež obviňuje existencialismus z nihilismu, odmítání neměnných podstat a tendenčního relativismu. O problematice neměnných podstat jsme již hovořili v souvislosti s tezí: *existence předchází esenci*. Tendenčním relativismem je myšlen Sartrův přístup k morálce, který je ve zvolené divadelní hře přítomen. Na tento relativismus reagoval papež Pius XII. již zmíněnou encyklikou. Z hlediska katolické církve a křesťanské etiky, kterou církev předává a konzervuje, byl Sartre představitelem takzvané *extrémní situační etiky*, což znamená, že jeho filosofie odporuje veškerým obecně platným etickým normám, čili i *přirozenému zákonu*, na kterém je křesťanská etika vybudovaná. Jedná se tedy o názor, který *podkopává základy katolické nauky*.

Za duchovního otce přirozeného zákona je považován sv. Tomáš Akvinský, který je současně nejvýznamnějším církevním otcem.⁽⁶⁾ Tomismus se

6 Zde bych si dovolil vzhledem k tématu studie poskytnout základní vhled do problematiky přirozeného zákona, neboť se jedná o pojem, který je dobré znát vzhledem k interpretaci zvoleného dramatu. 1) Objasňuje extrémní situační etiku, kterou reprezentuje Goetz v kontrastu s křesťan-

postupně stal dominantním paradigmatem katolické církve, který stvrdil papež Lev XIII. encyklikou *Aeterni patris* (1879). Encyklika reagovala na rozrůstající se politické, filosofické a sociální změny ve společnosti. Z hlediska morálky je ale zásadní Tomášova koncepce přirozeného zákona. Tomáš hovořil o zákoně věčném, přirozeném a pozitivním. Věčný zákon představuje plán Boží moudrosti. K Bohu se váží přívlastky věčný, dokonalý, a proto musí být i Jeho plán věčný a dokonalý. Přirozený zákon představuje rozumovou účast člověka na věčném zákoně. Dle Tomáše nemůže být rozum v protikladu s vírou v Boha, protože rozum je darem od Boha, a tudíž se nemůže s vírou vylučovat.

Koncepce přirozeného zákona vychází z etické reflexe řecké klasické filosofie, především z Aristotela, jehož dílo Tomáš velice dobře znal. Přirozený zákon je podle Tomáše poznatelný pouhým rozumem, tedy nezávisle na Zjevení. To znamená, že přirozený zákon je poznatelný i pro člověka, který nepřijímá křesťanskou víru. Základ této racionální poznatelnosti přirozeného zákona je založen na tom, že do stvoření Bůh zainteresoval jistou „teleologickou strukturu“, kterou lze chápat jako objektivně daný cíl, jenž má být naplněn. Člověk jakožto Bohem učiněný tvor je schopen prostřednictvím rozumu na této struktuře participovat.

„Jestliže se něco v něčem nachází na způsob participace, je nutné, aby to v něm bylo zapříčiněno tím, čemu to náleží esenciálně“ (Akvinský 2008: 12). Míra participace na teleologické struktuře (přirozeném zákoně) určuje úroveň dokonalosti participujícího jsoucna a člověk má prostřednictvím rozumu v tomto ohledu privilegované místo. Teorie přirozeného zákona má ovšem svůj teologický předpoklad v tom, že Bůh jakožto Stvo-

ským výkladem světa. 2) Sartre polemizoval spíše s představiteli novotomismu (Étienne Gilson či Jacques Maritain), nicméně Tomášova koncepce přirozeného zákona se podstatně více dotýká tématu divadelní hry, neboť se odehrává v době německé reformace. Novotomismus v tomto případě nemá příliš velkou váhu, neboť se jedná o směr, který započal koncem devatenáctého století a profiloval se ve dvacátém století. Jedná se tedy o myšlenkový proud, který patří mezi moderní filosofické směry. Zároveň se jedná o směr, který s sebou přináší určitá úskalí, protože autoři novotomismu se domnívali, že klasický tomismus není dostatečně scholastický. Avšak od zmíněné encykliky Lva XIII. *Aeterni patris* je klasický tomismus ustanoven za základní a bezpečný myšlenkový směr, ze kterého by měla církev vycházet.

řitel je Tím, kdo tuto *teleologickou strukturu* do stvoření vložil.⁽⁷⁾ Naplnit tento předem stanovený účel je dle Tomáše nejvyšším *dobrem*, o které je třeba usilovat: „Každý činitel sleduje nějaký cíl, protože jinak by bylo pouze věcí náhody, zda z působení činitele vzejde spíše toto než tamto. Prvnímu činiteli, který je pouze jednajícím, však nepřislouží jednat za účelem dosažení nějakého cíle. Chce pouze sdílet svou dokonalost, kterou je dobro. A všichni tvorové se snaží dosáhnout své dokonalosti, kterou je podobnost s božskou dokonalostí a dobrem. Božské dobro je tedy cílem všech věcí“ (ibid.: 17). Dle Tomáše jsme tedy na základě rozumu schopni zkoumat „účelnost“, kterou do světa vložil Bůh. Z toho nutně vyplývá, že mravně dobré jednání je takové, které je v souladu s onou teleologickou strukturou, na které participuje lidský rozum. Tento mravní teocentrismus je výstižně popsán v následující pasáži: „Bůh je první vzorovou příčinou všech věcí. K objasnění tohoto tvrzení je třeba zvážit skutečnost, že vzor je pro vznik nějaké věci nutný proto, aby účinek nabyl určité formy. Řemeslník dává materii určitou formu s ohledem na vzor, který nahlíží buď jako něco vnějšího, nebo jako něco vnitřního ze své mysli. Je tedy zjevné, že to, co vzniká, přirozeně sleduje určité formy“ (ibid.: 16). Z toho plyne, že u Tomáše není přirozený zákon produktem lidské racionality člověka, respektive rozumu. Podle Tomáše se pouze rozumem *účastníme* na Božském věčném zákoně, který má původ v Bohu, a nikoli v člověku. Člověk jednajícím podle přirozeného zákona v Tomášově smyslu je tedy mravně „heteronomní“, což znamená, že člověk není v mravní oblasti „zákonodárcem“. Z toho vyplývá, že rozum v podání Tomáše je vzhledem k předmětu poznání receptivní. Zatímco Sartrův tendenční relativismus, o kterém psal papež Pius XII., představuje ryzí autonomii, která popírá veškerou systematizaci, což se výrazně projevuje v jednání hlavní postavy Goetze, který začne receptivní poznání Boha zpochybňovat.

V divadelní hře *Ďábel a Pánbůh* se lze zaměřit na mnoho aspektů, ale zcela jistě je hlavním tématem hry vztah člověka a Boha, který představuje

7 Toto pojetí přirozeného zákona není obecné, vztahuje se ke sv. Tomášovi. Například u Aristotela, z něhož Tomáš vychází, stvoření není.

absolutno, a tedy i absolutno morálky, jež dokládá Písmo. Ovšem Goetz si ve hře klade velmi moderní otázku, kterou si pokládal například Petr Kropotkin ve své *Anarchistické etice*, kterou můžeme shrnout slovy: „Mám být mravný kvůli Bibli, která je v podstatě sborníkem babylonské a židovské tradice?“ (Kropotkin 2000: 5) Není-li Bůh, je potom Bible skutečně pouze historickým pramenem, který vyprodukovaly napůl barbarské národy. Není-li však Bůh, není už úniku před lidmi, což je problém, o kterém hra vypovídá.⁽⁸⁾

Veškeré postavy ve hře jsou obětí své doby, přemýšlejí a jednají tak, jak si to doba žádá. Konkrétně to znamená, že veškeré jednání je vůli Boha nebo našeptáváním Ďábla, jak napovídá již samotný název divadelní hry. Drama začíná tím, že se wormský arcibiskup dovídá o smrti Konráda, Goetzova bratra. Arcibiskup děkuje Bohu za to, že je mrtev, a žehná Linhartovi, který má tuto zprávu rozeslat dál. Smrt Goetzova bratra je v dramatu doslova definována jako Boží znamení, jak říká Nasty, když promlouvá k obyvatelům. Co ovšem znamená, když je něčí smrt interpretovaná jako Boží znamení či jako skutečnost, kterou si vyvolil Bůh? Být vyvolen Bohem znamená být esenciálně určen a vše se tedy jeví jako předem promyšlený záměr. Jedná se tedy o formu myšlení, se kterou Sartre zásadně nesouhlasil ve shodě se svým ateismem a indeterminismem. Znamení, které mi dává Bůh, je pouze událost, které já jako jedinec přiřknu Boží původ, jak o tom hovoří Sartrův příklad s jezuitou. Pouze člověk rozhoduje o tom, co může být Božím znamením, což si žádná postava ve hře neuvědomuje, jelikož fakt Boha byl pro tuto dobu nezpochybnitelný.

Arcibiskup se pochopitelně obává Goetze, protože je člověkem, který si libuje v páchání zla, čímž se obrátil zády k Boží vůli.⁽⁹⁾ Proto v dramatu přiznává, že člověk má alespoň možnost svobodně se rozhodnout, zda Boha

8 V dějinách filosofie samozřejmě existují i dějiny morálky, která je neteonomní. Epistemologie společně s axiologií rovněž nabízí řadu poznávacích a hodnoticích kritérií, která nevychází z predikce jakékoliv transcendentní entity. Ovšem z tohoto hlediska nacházíme ospravedlnění, proč je hra zasazena do doby reformace, neboť středověk reprezentoval historické období založené na teonomním přístupu ke světu.

9 Obrat otočit se zády k Boží vůli znamená svobodně odmítnout přirozený zákon, což je základní paradigma katolického diskurzu, který reprezentuje arcibiskup a samozřejmě i lid.

přijme či nepřijme. Goetz rozhodně Boha nepřijal, a tudíž jedná svobodně nezávisle na vůli Boží.⁽¹⁰⁾ Toto stanovisko hájilo i mnoho pastýřů, exegetů a asketů od čtvrtého století, například Marius Victorinus či později sv. Augustin, kteří tvrdili, že na Kristův vykupitelský čin je třeba aktivně odpovědět, neboť nepůsobí automaticky. Každý tedy může tuto nabídku skrze víru přijmout nebo odmítnout. Zajímavá je v tomto ohledu postava Heinricha, která prohlašuje, že není nic, co by se dělo bez Božího souhlasu, a vzhledem k tomu, že Bůh je dobrota sama, musí být to, co se děje, tím nejlepším, co se může stát. Podle Heinricha, který v tomto ohledu připomíná Leibnizovu metafyziku, je veškeré dění určeno Bohem a nemůže tomu být jinak. To, co nám může připadat jako zlo, může být v očích Boha dobro, protože pouze On zná veškeré důsledky. My nikdy nemůžeme poznat veškeré důsledky, neboť naše možnosti poznání jsou velmi limitované. Heinrich vůbec nechápe lidské dění, a proto usiluje jenom o víru. Heinrich představuje způsob myšlení, který je naprosto v protikladu se Sartrovou filosofií, protože Heinrich je postavou, která nemá možnost volby.

V Sartrových hrách se často setkáváme s postavami, které tvoří vzájemné protiklady. V této hře je to Heinrich a Goetz. Heinrich představuje asketickou koncepci sv. Augustina, ve které člověk musí věřit, aby věděl a rozuměl tomu, čemu věří. Doslova: „Intellege ut credas, crede ut intelles.“⁽¹¹⁾ Goetz po svém rozhodnutí konat dobro v křesťanském slova smyslu představuje spíše modernější přístup, který zastával například Pierre Abelard. Abelard obrací Augustinův přístup a domnívá se, že člověk musí poznávat proto, aby věřil, tzn. že člověk musí směřovat ven ke světu, což je Sartrovi blízké. Ovšem Abelard byl velmi zbožným člověkem a poznání ho utvrzovalo v tom, že Bůh existuje, avšak u Goetze došlo k opačnému důsledku. Goetz dospěl k tomu, že žádný Bůh není. Tuto analogii zde uvádím jako doklad odlišných přístupů ke světu a Bohu, kterou prezentují Heinrich a Goetz.

10 Odklonění se od křesťanské heteronomní morálky, již Goetz nahradil autonomním individualismem, vychází ze Sartrovy ontologie.

11 Sermo 43,9.

Nyní se můžeme podívat na krátkou ukázkou zobrazující esenciální způsob myšlení, který nám nemusí být úplně zřejmý. Jedná se o situaci, ve které matka přišla zcela bezdůvodně o dítě.

Žena: Bůh tedy nechtěl, aby mé dítě zemřelo?

Nasty: Kdyby to chtěl, dopustil by, aby se narodilo?

Žena: *s úlevou* Takhle je to lepší. To tedy znamená, že Pánbůh je smutný, když vidí mou bolest?

Nasty: Smutný až k smrti.

Žena: A nemůže pro mě nic udělat?

Nasty: Ovšemže může. Vráti ti tvé dítě.

Žena: *zklamaně* Ano, já vím! V nebi.

Nasty: Ne v nebi. Na zemi.

Žena: *s úžasem* Na zemi?

Nasty: Nejdříve musíme projít uchem jehly a přetrpět sedm let neštěstí a potom nastane království boží na zemi: naši mrtví nám budou vráceni, všichni se budou milovat navzájem a nikdo nebude hladovět.

Žena: A proč musíme čekat sedm let?

Nasty: Protože je třeba sedmi let boje, abychom se zbavili těch, jejichž srdce jsou naplněna zlobou.

(Sartre 1962: 125)

Sartre zde prezentuje velice dobrou a věrohodnou argumentaci. Je evidentní, že se velmi dobře vyznal v katechezi, kterou prošel v dětství, jak napsal ve *Slovech*. Pozornější čtenář si může povšimnout, že Nasty odkazuje na Janovo zjevení a paruzii, která z něho vyplývá. Jde o velmi důležitou pasáž pro pochopení motivace postav i celkového významu hry. Heinrich a také Nasty oddaně věřili v Boží všemohoucnost, ve svatou církev i v posvěcené bratrstvo Ježíšovo. Věřili, že se vše děje z vůle Boží, a proto dítě zemřelo, jelikož Bůh to tak chtěl. Odkaz na Janovo zjevení je zajímavým tahem, který přivádí do vzájemné kontrapozice sartrovský antiesencialismus a křesťanský esencialismus.

Janovo zjevení je poslední knihou Nového zákona, která předznamenává budoucnost křesťanství. Je jediným kanonickým zástupcem apokalypsy

a představuje eschatologický literární druh, což je zásadní pro zvolené drama. Zjevení je pravděpodobně nejobtížnější a nejkontroverznější knihou Nového zákona. Pojednává o kontrastu světa hříchů se světem Božího království. Apokalypsy jsou typické především pro Tanach a obecně vkládají naděje do nějaké budoucí události. Nicméně Janovo zjevení zakládá naději na události, která se již stala, tedy na Kristově oběti. Přijmeme-li apokalypsu, získávají dějiny zcela odlišný charakter, jelikož se rozdělují na současný věk a věk přicházející. Jde o nástin světových dějin od příchodu Krista až po jeho návrat, o kterém hovoří Nasty, když říká, že je třeba sedmi let boje, abychom se zbavili těch, jejichž srdce jsou naplněna zlobou. Tím Nasty naráží na oddělení spravedlivých od bezbožníků. Odměnění budou pouze ti, kteří zůstali věrní Kristu, což je případ Heinricha. Tuto selekci lidí vyjádřil Nasty, když ženě řekl, že nejdříve musíme projít uchem jehly a přetrpět sedm let neštěstí. Sedm let neštěstí koresponduje s bohatou symbolikou čísla sedm, které se v Janově zjevení neustále opakuje (dopisy sedmi církvím, rozlomení sedmi pečeti, sedm nádob s Božím hněvem, sedm andělů, sedm polnic...). Číslo sedm koresponduje také s Desaterem, které křesťané vyznávají. Jejich Desatero se částečně odlišuje od židovské tradice. Křesťané vycházejí z Desatera, které je zaznamenáno ve starozákonní knize Deuteronomium v páté kapitole. Sedm přikázání se vztahuje k člověku a tři k Bohu, čímž je opět naznačena symbolika odkazující k trinitární podstatě Boha. Sedm let zkázy je trestem za porušení sedmi přikázání vztahujících se k člověku. To znamená, že se nacházíme na rovině morálky, podle které Heinrich žije. Heinrich má tedy jiný koncept dějin a také jiný koncept světa, protože jeho svět není pouze pozemskou strukturou, ale předpokládá ještě strukturu svatých, strukturu andělů a strukturu Boha, což je mnohem větší svět než svět existence, kterou definuje Sartre jako *sebe-projekt*.

Je třeba si uvědomit, že Sartre vychází z Heideggerovy analytiky *Dasein* (*pobyt*) a *pobyt* lze konceptualizovat jako určitý vržený rozvrhem, čímž je myšleno, že *pobyt* je do světa vržen, a na základě své konečnosti, která je *pobytu* bytostně vlastní, si musí své bytí rozvrhnout. Smrt je poslední možností pobytu a po ní už nic není, žádná eschatologie. Heidegger sice studoval teologii, avšak je těžké stanovit, jaký byl jeho vztah k Bohu, nic-

méně to není podstatné. Důležité je, že v *Bytí a času* se o ničem takovém nepíše, taktéž Sartre v *Bytí a nicotě* nepředpokládá žádnou eschatologii. Smrtí podle Sartra končí veškeré možnosti existence. Koncept světa, ve kterém se tedy hra odehrává, je úplně jiný než svět, ve kterém Sartre tuto hru napsal. Někteří biblisté jako Rudolf Bultmann, kteří vychází z Heideggerovy ontologie, říkají, že dochází k určitému „zplošťování světa“, což je trefně řečeno, protože svět *Dasein* a svět *bytí-pro-sebe* není světem, který by stále předpokládal sféru andělů a Boha. Proto Goetz, který později pozná, že žádný Bůh není, představuje velmi moderní postavu na dobu, ve které se nachází, neboť také *zploštil svět* a vyvodil z toho patřičné důsledky pro svou existenci. Není-li Bůh, není žádné rozdělení mezi absolutním dobrem a zlem, je pouze bytí našeho já, které musí rozhodovat a zodpovídat se pouze sobě, což je myšlenka, kterou reprezentuje Goetz.

Nyní se můžeme zaměřit na Goetzův přelom, ve kterém opustí zlo a rozhodne se pro dobro. Tento přelom je zásadní, jelikož odhaluje podstatu existence, a tím dochází i k odlišnému vnímání světa. Jak jsme již řekli, Goetz je postavou, která žije jen pro zlo samotné a je nemilosrdný ke světu, který ho odmítl. Nemá žádnou povinnost odpouštět lidem, není knězem, a tudíž to není jeho práce. Snaží se páchat zlo, protože všechno dobro už bylo vykonáno Bohem. On chce pouze vytvářet nové věci (Sartre 1962: 156).

Goetz se domnívá, že je v tomto ohledu velmi výjimečnou bytostí, protože na zemi je dvanáct tisíc šlechticů, třicet arcibiskupů, patnáct králů, jednou dokonce měli tři císaře, papeže a vzdoropapeže, ale Goetz je pouze jeden (ibid.: 170). Ovšem Heinrichovi přijde tento přístup směšný, protože podle něho nelze bojovat proti nekonečnému Božímu milosrdenství. Nakonec si však uvědomil, že v páčání zla není nic výjimečného a nikdo nekonal dobro, což Goetze donutilo změnit stanovisko. Rozhodl se, že tentokrát zkusí konat dobro.

Potom, co Goetz zjistil, že jeho bratr Konrád zemřel, přivlastnil si okamžitě jeho sídlo, na které čekal třicet let. Avšak rozhodl se své území rozdat sedlákům, rád by vybudoval křesťanskou obec, rád by se stal bratrem venkovanů, ale ti ho odmítají. Ovšem ze vzájemných dialogů je zřejmé, že pro venkovany bude Goetz vždycky pánem, jako by bylo rozhodnuto, kdo kam patří. Goetz vždy věřil tomu, že mu Bůh ponechává ve všem volnou ruku.

Věřil i tomu, že člověk musí být dobrý a šlechetný, stvořil-li ho Bůh k obrazu svému. Ovšem šířit dobro, lásku a obdarovávat lidi kolem sebe se mu vůbec nedařilo (ibid.: 222–225). V době, ve které se Goetz nachází, je velmi obtížné šířit lásku mimo církev. Tuto nesnáz ilustruje především postava řeholníka Tetzela, který lidem prodával odpustky. Goetz se snažil políbit malomocného, ten ho však odmítl. Tetzal dal malomocnému na výběr mezi odpustkem a polibkem a malomocný bez váhání zvolil odpustek (ibid.: 189).

Goetz zradil všechny i zlo, ale už začal pochybovat, zda je dobro vůbec možné konat, jelikož venkované pokleknou jedině před Bohem, pouze jeho láska je zásadní, pouze láska Boha může donutit válku k ústupu. Veškeré dění, ve kterém se Goetz ocitá, je založené na zbožném přání. V tomto typu myšlení je člověk jako jedinec naprosto bezmocný. Bůh byl Goetzovi překážkou v konání dobra, a prohlásil tedy Boha za jediného důstojného nepřítele, který ho je hoden. Nakonec tedy Goetz Boha opustil, což je popsáno v tomto úryvku:

Goetz: Já sám. Prosil jsem, žádonil jsem o znamení, vysílal jsem poselství k nebesům: žádná odpověď. Nebesa ani nevědí, jak se jmenuji. Každou vteřinou jsem se ptal sám sebe, čím asi jsem v očích božích. Teď už znám odpověď: ničím. Bůh mě nevidí, Bůh mě neslyší. Vidiš to prázdno nad našimi hlavami? To je Bůh. Vidiš tu zející ránu ve vratech? To je Bůh. Vidiš tu díru v zemi? Zase Bůh. Bůh, to je osamělost lidí. Stál jsem tu jenom já: já jediný jsem rozhodoval o zlu, já sám jsem si vymyslel dobro. To já jsem podváděl, já dělal zázraky, já sám jsem se dnes obvinil a jedině já sám si mohu dát rozhrěšení. Já, člověk. Je-li nějaký Bůh, je člověk nic. Je-li však člověk, žádný Bůh není. Radujme se. (Sartre 1962: 243)

Tato pasáž je velmi radikální, uvědomíme-li si, v jakém historickém kontextu se hra odehrává. Goetz nejdříve konal zlo pro zlo, potom dobro pro dobro a nakonec se rozhodl jednat ve smyslu cíle, což je základním pilířem existenciálního humanismu, o kterém hovořili Sartre ve své přednášce *Existencialismus je humanismus*. Goetz si uvědomil, že nejde o to, jak jedná, ale proč vůbec jedná, a tím, že Bůh ho nikdy nevyslyší, jedná pouze ve prospěch člověka, jelikož nic jiného není, což je opět teze existenciálního humanismu.

Pro další postavy, které odpovídají profilu Heinricha, je samozřejmě tento typ humanismu nemyslitelný, protože je jednodušší být souzen neko-nečnou bytostí než sobě rovnými. Ovšem Goetz ví, že od Boha žádná znamení nepřicházejí a ani žádná nepřijdou. Není nic, co by Goetzovi pomohlo v rozhodování. Z evidentní absence Boha vyplývá, že se musí určit sám. Ocítl se ve světě opuštěný a zcela svobodný, což je diametrálně odlišný svět od světa Heinricha a Nastyho, protože jejich svět obsahuje transcendentní bytosti, které mají imanentní účinky. Ve světě Goetze už není žádná vnější příčina, protože Bůh je mrtev, a je-li Bůh mrtev, je zapotřebí znovu definovat vztah mezi morálkou a praxí. Hru lze vyložit jako souboj osamocенého individua s Bohem, ve kterém jedinec dokazuje absolutnost lidské vůle. Z ateismu, ke kterému Goetz dospěl, vyplývá nové definování hodnot, nový koncept člověka, světa a také dějin. Není-li Bůh ani Ďábel, záleží pouze na pohnutkách jedince, zda bude bohem nebo ďáblem.

Sartre poukazuje na to, že zbožnost znamená *neupřímnost* v tom smyslu, že si lidé neuvědomují, že nicota je nejzazší podstatou existence (*bytí-pro-sebe*). Pojmu *neupřímnost* můžeme rozumět jako jistému *sebeklamu*, čímž se *neupřímnost* velmi liší od významu slova lhát. Pokud lžeme, lžeme zpravidla někomu, zatímco *neupřímnost* je spíše sebeobelháváním a tato forma sebeklamu se týká již zmiňované ontologické podstaty *bytí-pro-sebe*, kterou Sartre chápe jako: „Bytí, jemuž v jeho bytí jde o bytí, pokud toto bytí implikuje bytí, jež je jiné, než ono samo“ (Sartre 2006: 87). To znamená, že Sartre chápe jednání výhradně jako projekci sebe sama k určité možnosti a tyto možnosti následně určují *bytí-pro-sebe*, které se vyznačuje svou metafyzickou neurčitostí, což vyplývá z již zmiňované teze: existence předchází esenci.

Zbožnost, která je v dramatu představena, je tedy formou *neupřímnosti*, neboť zatemňuje podstatu existence, o které Sartre hovoří, a proto ji interpretuje jako lidskou volbu, do které lze své bytí implikovat a následně zpětně reinterpretovat skrze esencialismu, který křesťanství reprezentuje. Člověk se nerodí jako věřící, věřícím se člověk stává. Neexistuje žádná vrozená idea Boha, jak si myslel například Descartes, Bůh je především lidskou volbou. Tudíž i Heinrich je v jistém smyslu svobodný člověk, jelikož se rozhodl věřit v Boha, což je důležité. Bohovražda v sartrovském smyslu nikdy nemůže

usmrtit Boha univerzálně, pouze konkrétně. Každá existence jako svobodná bytost se musí sama rozhodnout, zda pojem Bůh bude považovat za důležitý nebo zda ho bude vnímat jako empiricky prázdný pojem. Bůh nemusí být nutně determinismem. Bůh je především lidskou možností a je pochopitelné, že existence, která předchází esenci, má sklony k esencialismu, protože je jednodušší přijmout univerzální koncept křesťanské interpretace světa než přijmout nicotnou povahu svého bytí volit sám sebe v každé situaci. Nicméně Bůh je volbou spíše v dnešní době. V období německé reformace, v níž se hra odehrává, je Bůh rozhodně společenským determinismem, protože skrze Boha byl vykládán člověk i svět a je třeba si uvědomit, že teologická antropologie přináší zcela odlišné výsledky než kulturní antropologie.

Goetz je archetypální postavou, která dokládá Sartrovu filosofii v praxi. Svobodný hrdina hledající absolutno zjistí, že žádné není. Koncept Boha je v této hře nejvíce napaden, jedná se o útok na Boha ve smyslu řemeslníka, který udává člověku účel a cíl. Jde o pojetí Boha, které je analogicky vyjádřeno v Listu Římanům od sv. Pavla, v němž se píše, že hrnec nemůže soudit hrnčáře za to, jak ho stvořil. Ovšem Goetz, který představuje absurdní postavu, nezapadá do žádné společenské vrstvy a dochází k závěru, že žádný *hrnčář* není. Goetz si uvědomil, že existence neobsahuje žádnou předem danou esenci, která by ovlivňovala intence jeho života. Tezi o existenci, která předchází esenci, Sartre jednoduše vysvětlil na příkladu nože na papír. Nůž byl stvořen řemeslníkem, jenž měl ještě před zhotovením nože určitou vizi. Tato vize předcházela samotné výrobě, a především determinovala podstatu nože. Je nesmyslné, aby někdo vytvořil něco, co by nemělo žádný účel. V případě nože esence předchází existenci. Řemeslník představuje Boha, který poskytne noži účel, k němuž byl stvořen. Nůž byl tedy determinován svou podstatou (vlastnostmi typickými pro nůž) dříve, než byl stvořen. Nůž nikdy nemůže svou podstatu přesáhnout, nemůže ani získat nové vlastnosti, protože je pevně ukotven ve svém bytí, které se nemůže transcendovat. Nůž je pouze nožem, nemůže se stát například vidličkou, je pouze tím, čím je (Sartre 2004: 14). Nůž je tedy determinován působící příčinou (řemeslníkem), formální příčinou (představa pojmu nože na papír) a finální příčinou (použití) (Janke 1994: 105).

Takto Sartre nahlížel na věci jako na jsoucna, které definoval jako *bytí-o-sobě*. Avšak člověk je jiným typem jsoucna. Člověk není nijak definován, člověk se definuje výhradně sám, což je případ *bytí-pro-sebe*. To znamená, že nad člověkem není nic jako Bůh či jakýkoliv jiný determinant, který by na sebe bral podobu řemeslníka určujícího účel konkrétního člověka. Existuje pouze lidská osamělost a právě toto prozření v absenci Boha ukazuje Goetzovi pravou podstatu člověka, která je fundamentální, a tedy ahistorická. Období, v němž je hra zasazena, představuje určitý kulturní kód, který charakterizuje pohled na člověka. Goetz se od tohoto historického nátlaku osvobodil, neboť zjistil, že není na nic vázán ani ničím podmíněn.

Ze vzájemné kontrapozice mezi křesťanstvím a existenciálním humanismem, o které hra široce pojednává, nám vyvstává celkem logická otázka: Není hra *Ďábel a Pánbůh* také určitým pokusem, jak zesvětlit teologická témata? Touto otázkou se také zabýval již zmiňovaný Roger Garaudy, který se musel vypořádat s existencialismem z hlediska marxistické filosofie. Garaudy Sartra velice trefně označil jako „mystika bez Boha“ (Garaudy 1965: 59). V *Perspektivách člověka* uvedl: „Existencialismus je v základě náboženský. Ve svém pozdějším vývoji se bude snažit teologická témata zesvětlit. Sartre tvrdí: ‚Utrpení člověka je rubem utrpení Kristova, neboť člověk jako člověk hyne, aby se zrodil Bůh...‘“ (ibid.: 60). Sartrova věta o utrpení člověka, které je rubem utrpení Krista, explicitně vychází z feuerbachovské kritiky náboženství. Feuerbach ve svém spise *O podstatě náboženství* redukoval teologii na jistou formu antropologie, čímž teologii zesvětlil a dodal křesťanství materialistický výklad. Jedná se o přístup, který se hojně vyskytoval v levicově orientované literatuře. Jako příklad můžeme uvést Gorkého *Matku*, ve které dochází k antropologizaci teologických témat a nahrazením Boha člověkem v pomyslné hierarchii hodnot. V *Matce* můžeme spatřit téměř totožnou tezi: „Nebylo by Krista, kdyby lidé nebyli kvůli němu, Bohu zhynuli“ (Gorkij 1945: 141). Jistý rub Kristova utrpení představuje Goetz, když prohlásil Boha za jediného důstojného nepřítele člověka, protože pouze on může klást cíle na základě své svobody, která vyplývá z metafyzické neurčitosti *bytí-pro-sebe*. Garaudy Sartrův koncept *bytí-pro-sebe* přirovnal ke křesťanskému Bohu. „Člověk má před sebou

pouze bytí, které se propůjčuje jeho záměrům. Svět je jen intencionálním korelátem mých možností. Zacházíme za hranice idealismu, přímo k teologii. V *Bytí a nicotě* má člověk možnosti Boha. Sartre nám ukázal, že člověk je bytostí, která se chce stát Bohem. Je to však nepodařený Bůh“ (Garaudy 1965: 100). Takového *nepodařeného Boha* představuje postava Goetze, který se na konci divadelní hry rozhodl jednat pouze ve prospěch cíle, které si sám stanovil. Svými konkrétními rozhodnutími se Goetz stával *absolutním bohem sebetvůrcem* a tuto formu boha Sartre našel ve svém vědomí, díky kterému Sartre definoval lidskou existenci jako *bytí-pro-sebe*. V tomto aspektu bytí Garaudy spatřoval ono *zesvětšování teologických témat*, neboť tážení se po svém bytí je záležitostí křesťanů, již na tuto ontologickou nicotu odpovídají vírou v Boha, o které jsme již pojednali. Zesvětštění teologických témat je do jisté míry také součástí této divadelní hry, která se snaží vypořádat s křesťanstvím ve všech ohledech.

Předložená práce nemá ambice vyložit úplně každý motiv tohoto dramatu a ani si neklade nárok na univerzální výklad této hry, pouze se snaží představit problematiku, jež nemusí být čtenáři na první pohled zcela zřejmá. Sartrova divadelní hra je vskutku mistrovskou prací, která je oproti ostatním Sartrovým hrám poměrně atypická, mimořádně rozsáhlá a na postavy velmi bohatá, což ji přidává na interpretační náročnosti. Na úrovni kritizuje křesťanský humanismus a je pochopitelné, že svým námětem, konceptem a recepční náročností nebude v dnešní době vyprodávat divadla. Teologicky laděná hra je velice specifickým dílem, jež lehce vybočuje i ze Sartrovy vlastní představy o literatuře. Nepochybně se jedná spíše o hru, která bude více čtena než hrána v divadlech, avšak zaslouží si mimořádnou pozornost. Pojímá totiž řadu uměleckých, filozofických i teologických kvalit.

Mgr. et Mgr. David Provazník

Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Křížkovského 10, 771 80 Olomouc

provaznikdavid@centrum.cz

LITERATURA

ČERNÝ, Václav

1992 *První a druhý sešit o existencialismu*; ed. Jarmila Víšková (Praha: Mladá fronta)

FISCHER, Jan Otokar (ed.)

1966–1979 *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* (Praha: Academia)

GARAUDY, Roger

1965 *Perspektivy člověka*; přel. Milan Průcha (Praha: Nakladatelství politické literatury)

GORKIJ, Maxim

1945 *Matka*; přel. Vlasta Borek (Praha: Svoboda)

JANKE, Wolfgang

1994 *Filosofie existence*; přel. Jaromír Loužil (Praha: Mladá fronta)

KOSSAK, Jerzy

1978 *Existencialismus ve filosofii a literatuře*; přel. Richard Vyhlídal (Praha: Svoboda)

LÉVY, Bernard-Henri

2003 *Sartrovo století: (filosofické zkoumání)*; přel. Michal Novotný (Brno: Host)

SARTRE, Jean-Paul

1962 *5 her a jedna aktovka*; přel. A. J. Liehm a Evžen a Evžen Drmolovi (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění)

1964 *Štúdie o literatúre*; přel. Anton Vantuch (Bratislava: SVKL)

1966 *Marxismus a existencialismus*; přel. Oldřich Kuba (Praha: Svoboda)

2004 *Existencialismus je humanismus*; přel. Petr Horák (Praha: Vyšehrad)

2006 *Bytí a nicota: pokus o fenomenologickou ontologii*; přel. Oldřich Kuba (Praha: OIKOYMENH)

MIMESIS, IDEOLOGIE A ZAHNÍVAJÍCÍ TEXT: KRITIKA REALISMU V S/Z ROLANDA BARTHESE

ANNA SCHUBERTOVÁ

MIMESIS, IDEOLOGY, AND THE ROTTEN TEXT:
THE CRITIQUE OF REALISM IN ROLAND BARTHES' S/Z

This study examines Roland Barthes' notion critique of realism as it is presented especially in his book *S/Z* and his essay "The Reality Effect". Barthes criticizes the claim to mimetic representation of "reality" present in realist fiction. As has been pointed out by numerous later theorists, this is a rather reductive view of realism's link to world. The second issue of realism criticized by Barthes is its ideological closedness, juxtaposed in *S/Z* to his ideal of *the writable* text but also to Barthes' re-reading of Balzac's novella *Sarrasine* as fully open and plural. The result of his interpretation, however, does not live up to these claims. Following contemporary theorists of realism, I suggest reading *S/Z* as a self-legitimizing gesture rather than a serious attempt at understanding realism.

Keywords: Realism, naïve realism, Roland Barthes, mimesis, representation, reality effect, ideology

ÚVOD

Česká literární věda byla během posledního desetiletí svědkem obnoveného zájmu o teoretickou reflexi realismu. V dosavadních příspěvcích se autoři hlásí povětšinou k textostředné orientaci (Tureček 2011; Koten 2016; Hrdina 2016 ad.), doplněné v případě jediné teoretické monografie posledních let teorií fikčních světů (Fořt 2014). V těchto příspěvcích dominuje přesvědčení, že nárok realismu na uchopení mimotextové skutečnosti představuje „lež“ (Tureček 2011: 69), iluzi nebo logickou chybu (Fořt 2011;

Charypar 2021: 45).⁽¹⁾ V nedávné době byly publikovány dva příspěvky, jejichž autoři představili některé momenty z anglosaské reflexe realismu druhé poloviny dvacátého století,⁽²⁾ která tezi o realismu jako nositeli naivní mimesis zpochybňuje (Fořt 2018; Charypar 2021). Přesto se domnívám, že tento podnět nebyl dosud rozveden do důsledku.⁽³⁾ Tomáš Horváth charakterizuje přístup strukturalistické a poststrukturalistické literární vědy k realismu výrazem „hermeneutika podezření“ (Horváth 2011: 29): (post)strukturalistická kritika podle něj odhaluje skrytou konstruovanost a ideologičnost realistické reprezentace, kterou předchozí generace i „masy“ běžných konzumentů textu vnímaly jako přirozenou. Roland Barthes v tomto kontextu představuje příhodný předmět zkoumání jako téměř paradigmatické zosobnění „podezřívavého kritika“. Jeho teoretická postura se zhmotňuje v postavě Mytologa v eseji „Mýtus dnes“, postavy stojící mimo dějiny, jenž společnost osvobozuje tím, že ji nahlíží na rovině „metajazyka“, tedy z pozice nad světem jednání a politiky (Barthes 2004: 152).

Při analýze Barthesova pojmu realismus se setkáváme s několika obtížemi. Barthes se v průběhu kariéry vyvíjí od fenomenologické a marxistické orientace přes sémiotickou, strukturalistickou, poststrukturalistickou a nakonec „hedonistickou“ (srov. Culler 2002). Realismu se věnuje nejvýznamněji ve třech teoretických pracích z odlišných období svého vývoje. „Nulový stupeň rukopisu“ (1951) vychází ještě z marxistických východisek, „Efekt reálného“ (1968) se hlásí k metodologii klasického strukturalismu a S/Z (1970) je čteno jako jedna z programových formulací poststrukturalismu.

1 Typicky je představen výběr ze dvou možností: naivní mimesis, nebo čistě textová analýza. Bohumil Fořt přidává třetí možnost – reprezentaci fikčních entit. V jeho publikaci *Fikční světy realistické prózy* (2014) efekt reálného nahrazuje nuancovanější uchopení „evokační funkce“ realistické prózy, kde iluzivní funkce spočívá v sblížení fikčního a aktuálního světa.

2 V odmítnutí chápání realismu jako naivní mimesis se současné příspěvky k problematice realismu shodují. Významné místo v tomto kontextu patří monografii *Realistic Imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley* George Levina (1981), *Realism* Pam Morrisové (2003), *Realist Vision* Petera Brookse (2005), *Antinomies of Realism* Fredrica Jamesona (2015), nebo nedávnému číslu časopisu *NOVEL: Forum of Fiction* s názvem *Worlding Realism* (2016).

3 Studie Bohumila Fořta přináší podnětné impulzy, za problematický však pokládám fakt, že Barthese chápe jako „završení“ teoretických prací, které jeho pohled na realismus kritizují (Fořt 2018) – ačkoliv jak Barthese, tak Pam Morrisovou můžeme řadit k jazykovému konstruktivismu, oba teoretici se zásadně rozcházejí ve významu, který konstrukcím realismu přisuzují.

ralismu. Ačkoliv Barthes v *S/Z* přímo neodkazuje na soudobé inspirace svého posledního obratu, v pozdějším rozhovoru zmiňuje zásadní vliv Jacquese Derridy, Julie Kristevy, Jacquese Lacana nebo Phillipa Sollerse (Dosse 1997: 58), s nimiž se shoduje v hledání nových modalit psaní a textuality, ale i přehodnocení referenčního rámce jazyka a literatury. Interpretací problém pak nepředstavuje Barthesův intelektuální vývoj jako takový, ale jeho překotný charakter – Thomas Pavel a Claude Bremond v této souvislosti Barthesa označují za avantgardního teoretika, jenž prozkoumává a následně s lehkostí opouští nové koncepty, jako turista objevuje exotické země (Bremond a Pavel 1999: 26), aniž by tyto proměny důsledně reflektoval. To je patrné i v *S/Z*, kde přežívají pozůstatky již „překonaných“ období. Fredric Jameson v této souvislosti hovoří o Barthesově „synkretismu“ (Jameson 1975: 208). Zatímco v „Efektu reálného“ ještě Barthes mluví o „esenciálně předurčené struktuře vyprávění“, která sděluje obecné možnosti jednání (Barthes 2006: 78), a o požadavku nedělitelné jednoty analýzy textu, v *S/Z* se těchto předpokladu zbavuje jako problematického dědictví klasického strukturalismu. Tento posun je však spíše deklarativní, jak se pokusím ukázat, interpretace v *S/Z* nadále utváří určitou centralizovanou a omezenou strukturu. Podobně je odmítnut i ideologický přístup textu, který byl Barthesovi vlastní v marxistickém období – *S/Z* má však i nadále být kritikou ideologie.

Další výzvou, se kterou se jako interpreti Barthesových textů potýkáme, je jejich hyperbolický, metaforický a nedořečený charakter. Nejedná se o typické argumentační stati, ale o eseje-manifesty protkané vědeckou terminologií, které se samy stávají estetickým objektem. Analytická a beletristická rovina se v *S/Z* prolínají a vzájemně podporují: číslovaná analýza jednotlivých lexíí a sémů jako základních jednotek vědecké analýzy je doprovázena metaforami hvězdopравce a prasklin na skle. Zde je nutné mít na paměti, že se jedná o obecnou tendenci dobového intelektuálního prostředí, pro něž bylo kreativní ohledávání norem odborného diskurzu typické. Je na místě s Barthesovým textem polemizovat, slovy Jakuba Česky, „argumentovat proti báji“? (Češka 2010: 59) Bylo by absurdní Barthesovi vyčítat zvolenou stylovou rovinu, která koneckonců činí jeho texty tak

čtenářsky podnětnými. Domnívám se však, že rezignovat na argumentační aspekty Barthesova psaní by znamenalo opomenout „vážné“ teoretické důsledky, kterými Barthesovo psaní dodnes silně působí v současné literární vědě.

Texty Rolanda Barthese sehrály zásadní roli v teoretické reflexi realismu ve dvacátém století. Tato pozice je do jisté míry paradoxní. Není pochyb, že velká část jeho díla jeho může být interpretována jako kritika realistického psaní, přesto se napříč Barthesovým dílem nesetkáváme s uceleným, koherentním a konzistentním představením toho, co slovo *realismus* znamená. V *S/Z*, kterému je tato studie zasvěcena především, je *realismus* na jednom místě charakterizován jako „špatně nazvaný a v každém případě špatně interpretovaný“ pojem (Barthes 2007: 92), který se v realistické literatuře plně nerealizuje a tvoří jen její limitní případ. V této studii budu Barthesův *antirealismus* chápat jako spojení dvou souvisejících apelů – odmítnutí realistické (referenční) interpretace, která je připisována „klasické“ akademické kritice i masovým čtenářům, a zároveň kritiky určitého typu prozaické literární tvorby devatenáctého století. Kromě pojmu realismu budu odkazovat k pojmům „klasický text“, „referenční iluze“, nebo „efekt reálného“, které s Barthesovým vymezením realismu úzce souvisí, ale plně se s ním nepřekrývají.

1 ČITELNÝ PROTI PISATELNÉMU

V *S/Z* předkládá Barthes *klasický text* jako *čitelný* protiklad ideálu *pisatelého* textu. *Čitelný/klasický* text představuje uzavřený znakový systém, který „denotuje“ určitou mimotextovou realitu v podobě příběhu nebo ideologických obsahů. Vztah pojmů *klasický* a *realistický* není v Barthesově díle zcela jasný. Nejedná se o synonyma: Barthes používá označení *klasické* v „Nulovém stupni rukopisu“ pro díla buržoazní epochy až po Flauberta (Barthes 1967: 28), v *S/Z* tak označuje i prozaická díla současnosti mimo exkluzivní linii modernistů. Naopak Flaubertovy texty (v „Efektu reálného“ kritizované za falešné evokování realistické referenciality) jsou v *S/Z* na několika místech uváděny jako pozitivní

příklady textů, které se blíží pisatelnému ideálu. V *S/Z* Barthes využívá Balzacův text jako příklad pojmu klasického textu a realistického textu zároveň, v závislosti na tom, jaké aspekty analyzuje. V „Nulovém stupni rukopisu“ pojem klasický text souhrnně označuje díla buržoazní epochy, která jsou díky absenci skutečné sebereflexe literatury všechna „jedním jediným rukopisem“ (Barthes 1967: 40). V období příprav *S/Z* Barthes publikuje populární esej „Smrt autora“. Oba texty se shodují v některých formulacích, ale zejména v odmítnutí zastaralého modelu psaní, který je charakterizován jako vyjádření již předem existujícího významu. Zatímco ve „Smrti autora“ teoretik kritizuje představu o „niterné ‚věci““ (Barthes 2006b: 76), kterou má autor vyjádřit, v *S/Z* se jedná o vztah díla k externí realitě.

Pisatelný text představuje protipól textu čitelného a existuje v podobě určitého ideálního typu:

O pisatelných textech se možná nedá nic říct. Kde je především najít? Určitě ne na straně četby (nebo přinejmenším velice málo): jen náhodou, letmo a nepřímou v některých dílech pohybujících se na hranici: pisatelný text není nějaká věc, v knihkupectví ho budeme hledat jen těžko. [...] Pisatelný text je věčný přezens, na nějž se nemůže navrstvit žádná *konsekventní* promluva (jež by ho osudově přeměnila na minulost; pisatelný text jsme my sami v procesu psaní, ještě předtím, než je nekonečná hra světa (svět jako hra) překřížena, rozřezána, zaražena a učiněna plastickou [...]). (Barthes 2007: 12)

Jedná se zde o jakýsi limitní pojem textu, který charakterizuje pluralita, nekonečno, a hravost. Jedná se o otevřený proces, který nelze uzavřít přiřazením k jasnému *sdělení*. Ačkoliv se Barthes brání ztotožnění tohoto ideálu s konkrétními díly, v průběhu *S/Z* zmiňuje pozitivní příklady psaní, které se mu přibližují – díla Flauberta, Joyce a také Prousta jako díla čisté textuality, v nichž se psaní samotné vyvazuje ze závislosti na reprezentovaném obsahu. Barthesovu koncepci ideálního textu můžeme dát do souvislosti s hledáním nové textuality v okruhu *Tel Quel*, spojenou s experimenty nového románu u Alaina Robbe-Grilleta (Culler 2002: 74) nebo Phillippa

Sollerse (Pavel 1996: 163), nepochybně ale měla zásadní vliv i na formování širší postmoderní poetiky zdůrazňující antireferencialitu, hravost a otevřenost textu.

Dichotomii klasického a pisatelného textu doplňuje analogická dichotomie způsobů čtení. Klasické čtení je podle Barthese bytostně pasivní, protože je *receptivní* – akademický kritik v díle dešifruje významy vložené autorem, masoví čtenáři text podle Barthese konzumují bez aktivní reflexe. Oproti oběma těmto modelům pasivní četby Barthes předkládá *produktivní* ideál „pře-pisování“, který můžeme přiblížit jako hledání vlastností „pisatelného textu“ v textu „čitelném“. Barthes vybízí k zdůrazňování potlačené plurality díla, jež je třeba „nechat [...] rozpraskat“ (Barthes 2007: 25), nakládat s textem „neohledupně“ (Barthes 2007: 24). Rozpraskání jde proti intencím analyzovaného textu, má narušit efekt soudržného a přirozeně uspořádaného světa, který měla Balzacova novela ve čtenáři vyvolat. Tento postup s sebou nese určité napětí. Kritik má hledat pluralitu v textu, který byl předtím definovaný tím, že pluralitu neobsahuje, anebo jen v omezené podobě. Pam Morrisová tento „osvoboditelský přístup“ (Morris 2003: 37) kritizuje, protože se domnívá, že znemožňuje číst realistické romány inovativním způsobem. V Barthesově analýze mají autor a interpret již předem určené role: autor je apriori tyran, který význam uzavírá, kritik ten, jenž jej osvobozuje. To, že Barthes nachází v novele charakteristiky otevřenosti, se děje jakoby navzdory Balzacově intenci, aniž by se připouštěla možnost, že by novela určitou ambivalenci obsahovala i sama o sobě.

2 REALISMUS A MIMESIS

Jedním ze způsobů osvobození, které Barthes prosazuje v případě realistického textu, je jeho vyvázání z paradigmatu reprezentace jako bytostně uzavřeného modelu významu. Text podle Barthese konstruuje při čtení *referenční iluzi* – přesvědčuje čtenáře o tom, že „se váže k určité expresivní funkci: předstírá, že věří v předchůdnou existenci referentu (skutečnosti), který má za úkol zaznamenat, kopírovat, sdělit“ (Barthes 2007: 307). Realistický spisovatel je charakterizovaný jako iluzionista, který chce

čtenáře ošálit a podstrčit mu atrapu vydávanou za realitu samu. Čtenář, který realistický text čte doslova, podle Barthesa přisuzuje jeho objektům reálnou existenci: „nahlížet na postavu realisticky, znamená představovat si, že žije mimo papír“ (ibid.: 300). Barthes ve své kritice upozorňuje na to, že literární popis není přímým „zachycením“ věcí, ale představuje konvenční postup, který se navíc inspirovuje ve výtvarném umění a v pasáži, která evokuje Platonovu kritiku umění z *Ústavy*, realismus kritizuje jako „kopírování (namalované) kopie skutečnosti“ (Barthes 1967: 92).

Je však platonská formulace mimesis⁽⁴⁾ jako imitace materiálních věcí výstižná pro způsob, jakým konstituuje realismus svou přesvědčivost? Kritici Barthesova textu zpochybňují, že by tento model vystihoval dominantní přístup realistických autorů (Levine 2000: 617), kritiků nebo i těch „nejnaivnějších“ čtenářů. Ačkoliv má v historii západního realismu své místo (srov. Potolsky 2006: 92–111), prosazoval se spíše ve výtvarném umění. Fikční, konstruovaný a intertextuální status vyprávěného příběhu jsou v dílech vrcholných realistů očividné. Tam, kde metaforu zrcadlení reality u realistických autorů najdeme (jako např. u Stendhala),⁽⁵⁾ se používá jako argument ve prospěch pojednání imorálních aspektů společnosti, ne jako ospravedlnění modelu přímé reprodukce „reálna“. George Levine upozorňuje na to, že v realismu existuje silná tradice antimimetismu (Levine 2000: 618) a bytostné nedůvěry k ztotožňování literatury se životem – stačí si uvědomit, kolik zápletek realistických románů rozvádí donquijotské schéma rozporu mezi románovými ideály a realitou praktického světa.

Ve slavné stati „Efekt reálného“ Barthes analyzuje větu z „Prostého srdce“, kde Flaubert popisuje dům vdovy Aubinové, v němž se „na starém pianě pod barometrem vršila pyramida krabic a kartonů“ (Barthes 2006a: 78). Ze skutečnosti, že barometru v této větě není možné jednodu-

4 Termínem „platonská formulace mimesis“ zde odkazují k nejznámější Platonově formulaci z X. knihy *Ústavy*, která je opakována i v Barthesově textu. Neimplikují tím, že by tento model vyčerpával Platonovo pojetí mimesis v jeho komplexitě (srov. Halliwell 2002).

5 „Milý pane, román je zrcadlo, se kterým jdeme po silnici. A člověka, který ve své nůši zrcadlo nese, budete obviňovat z nemravnosti! Jeho zrcadlo ukazuje bahno a vy obviňujete zrcadlo! Obviňujte raději silnici, na níž je louže, anebo ještě raději cestmistra, který nechá vodu stát a hnit, takže se utvoří bahno“ (Stendhal 1958: 349).

še přisoudit funkci charakteristiky postavy nebo posunutí děje, vyvozuje, že se jedná o prázdný znak, jehož jedinou funkcí je konotace reality. Jak upozorňuje Josef Fulka, Barthesův výběr „nadbytečného“ jako toho, co nezapadá do jím vytyčeného schématu, je problematický, protože je ve své podstatě svévolný (Fulka 2010: 38). To platí větší měrou v S/Z, kde Barthes deklaroval odmítnutí jednotné struktury díla, ale přitom Balzaca osočuje ze „žvatlání“ za to, že jeho diskurz zaplňuje vyprávěný svět nadbytečnými určeními (Barthes 2007: 132). V jakém smyslu je prvek textu nadbytečný? Zmíněný barometr můžeme chápat jako „funkční“ prvek dodávající větě rytmus, předmět, který právě díky své neočekávanosti přispívá ke specificky realistickému estetickému prožitku tím, že evokuje určitou neorganizovanost, a nakonec jeho nečekanost přispívá k přesvědčivosti portrétu paní Aubinové jako běžné ženy.

V S/Z je analýza efektu reálného rozšířena o další strategie jako letmé zmínky historických postav, užití běžného vlastního jména u literárních postav, nebo například figuru pohledu „za“, nepředpokládaného odhalení skrytého aspektu určitého fenoménu. Všechny tyto prostředky nepochybně odkazují čtenáře ze světa diskurzu ke světu běžné zkušenosti prostřednictvím určitých konvencionalizovaných prostředků. Jedná se však nutně o iluzionismus? Pam Morrisová argumentuje, že v rámci „realistického efektu“ ze strany čtenáře nejde o naivní ztotožňování diskurzu a „reality“ nebo o poplatnost iluzi, ale o vědomý pakt, v jehož rámci si je čtenář vědom fiktivního statutu vyprávění (Morris: 2003). Můžeme připomenout, že „Prosté srdce“ vychází ve svazku *Tři legendy* vedle příběhu sv. Jana Zlatoústého, tedy v kontextu, který zdůrazňuje spíše ironicky exemplární než dokumentární rámování příběhu. Informací, kterou dobový čtenář z „Prostého srdce“ mohl získat, není domněnka o reálné existenci barometru, ale reflexe životní perspektivy chudé služky. Když se Balzac v předmluvě k *Lidské komedii* stylizuje do sekretáře francouzské společnosti, neplánuje společnost kopírovat, ale aktivně zkoumat, komponovat typy z homogenních charakteristik a konstruovat příčiny jejich jednání (de Balzac 1855: 8) –, dobře si uvědomuje nejen reprezentativní, ale i performativní dimenzi své tvorby. Pokud bychom chtěli realistický „efekt“ chápat na základě pojmu

mimesis, nabízí se spíše jeho aristotelská formulace, rozvedená ve dvacátém století například Paulem Ricœurem, která chápe vyprávění jako tvořivou nápodobu jednání založenou na principu pravděpodobnosti.

Jak si všímá Josef Fulka, Barthesova kritika referenční iluze sice referenční model odmítá, ale nadále zůstává v jeho logice: „neznamená snad zvolit diskurs *proti* referentu negativní zachování samotného schématu reference?“ (Fulka 2010: 59). Barthes jako by nepřipouštěl možnost, že se slova všech výpovědí (včetně té literární) ke světu mohou vztahovat jinak než prostřednictvím jednoduché a mechanické korespondence. Na tuto skutečnost upozorňuje také Stephen Halliwell, který Barthesovu kritiku *mimesis* analyzuje ve spojitosti s podobným projektem Jacquese Derridy. Pro oba myslitele je podle něj příznačné přehlížení aristotelské tradice *mimesis* a její ztotožnění s výše uvedenou platonskou formulací. Kategorické odmítnutí *mimesis* a reprezentace je podle něj způsobeno „projekcí absolutistického statusu na ‚reálno‘, ztotožněním reprezentace s nezprostředkovaným přístupem ke světu“ (Halliwell 2002: 380).

3 IDEOLOGIE A ZAHNÍVAJÍCÍ TEXT

Souvisejícím aspektem klasického (a realistického textu) je podle Barthesa ideologie *naturalizace* řeči. Na rovině denotace tato naturalizace působí v samotném efektu odkazu *za jazyk*, na rovině konotace pak v soudržnosti charakteristik a stereotypů, které se v realistickém textu rozvíjí metonymicky (zde Barthes navazuje na Romana Jakobsona), shlukují se do koherentních celků, „čitelnost se ‚lepší‘“ (Barthes 2007: 42). Barthes ukazuje, jak je svět Balzacovy novely organizován binárními opozicemi – žena/muž, stáří/mládí, aristokracie/zbohatlictví, které vytváří pevný systém, jenž určuje každý zde obsažený prvek. Tento aspekt se projevuje již v Balzacově projektu analýzy *typů* subjektů společenského života, které pak typicky vedou k stereotypnímu uchopení žen, židů nebo příslušníků cizích národností. Vede však soudržnost a ukotvení významu vzhledem k neliterárnímu světu nutně k naturalizaci? A je vůbec možné se oběma aspektům v textu vyhnout?

Barthes v úvodu deklaruje, že jím „navrhovaná analýza se váže výhradně na signifikát“ (ibid.: 26) a „nesměřuje k ustavení pravdy textu, (jeho hluboké, strategické struktury), nýbrž k ustavení jeho plurálu“ (ibid.: 28). O rámcích své analýzy (využívá znalosti dobové kultury, psychoanalýzy a naratologie) mluví jako o diskurzivních kódech, které nijak neomezují další čtenáře v jejich interpretacích. Analýza, kterou sám předkládá, však těmto cílům nedostojí. Už samotné využití „kódu“ psychoanalýzy vede mimo text, k vědní disciplíně, která mluví o světě, pracuje s určitými ideologicky podmíněnými předpoklady ohledně sexuality a genderu. Tato perspektiva v Barthesově výkladu jasně dominuje, a v určitých místech text dokonce zbavuje ambivalence, například když je vztah sochaře ke kastrátovi vysvětlený jako defektní heterosexuální vztah, aniž by se prozkoumala možnost chápat jej v kontextu homosexuality. Přes ujišťování o pluralitě a nehierarchičnosti kódů nakonec dospívá Barthes u kódu sekvence událostí k tomu, že má pro analýzu „privilegované postavení“ (ibid.: 342), kvůli možnosti logické analýzy a protože „vše[el] z pokladnice lidských zkušeností“ (ibid.).

Barthesovu interpretaci *Sarrasina* pokládám mimo zmíněnou devaluační rétoriku za inspirativní. Jako všechny interpretace však i tato dospívá k určitému tvaru, který je otevřený, ale ne nekonečně, a textu uděluje určitý význam. Jako podnětná interpretace i tato interpretace Balzacovu novelu vztahuje k mimoliterárním skutečnostem, aniž by ztratila ze zřetele její literárnost. Pod domněle nereferenčním čtením se skrývá zabstraktnělá reference ke kritikovu světu. V tomto kontextu pokládám za podnětný postřeh Petera Zajace, který v kontextu diskuzí o realismu upozorňuje na to, že představa, že lze ostře izolovat referenční a čistě sebereferenční texty, je naivní – jedná se o dva póly, jež v každém textu spolupůsobí v určitém napětí (Zajac 2011: 13). Jak upozorňuje například Andrea Del Lungo, samotný text *S/Z* navíc vykazuje hlavní rysy *čitelného textu* jako text omezeně mnohoznačný, silně kauzálně propojený a sestávající z metonymicky navazujících jednotek (Del Lungo 2016: 4).

V průběhu *S/Z* se Barthesův projekt vymezuje po dvou osách: jednak vůči „mase“ literatury a naivního konzumu textů, jednak vůči infantil-

nímu a zastaralému textu devatenáctého století. Tato kritika se zaměřuje na ideologické aspekty Balzacova textu, ačkoliv Barthes sám v úvodu ideologickou kritiku odmítl jako jednu z podob *referenčního čtení*. Barthes v novele *Sarrasine* kritizuje přítomnost kulturního kódu, jenž je chápán jako soubor znalostí a ideologických předpokladů určité epochy, které nabývají statusu přirozeného stavu věcí:

Pokud všechny tyto vědomosti, všechny tyto vulgarizace shromáždíme, vytvoří se monstrum – a toto monstrum je ideologie. Kulturní kód jakožto fragment ideologie *obrací* svůj třídní (školský a společenský) do podoby přirozené reference, do podoby konstatování připomínajícího přísloví. [...] Balzakův text je jimi přímo přesycen: právě díky svým kulturním kódům začíná zahnívat, zastarává a vylučuje se z oblasti psaní (práce psaní je vždy práce *současná*): představuje kvintesenci, zbytkový kondenzát toho, co nelze přepsat. (Barthes 2007: 164–165)

Kritika ideologie realistického textu se v těchto pasážích analyzuje v souvislosti s jeho zastaralostí: jako by Balzacovým prohrěškem byl fakt, že píše v devatenáctém století. Zde je nutné zdůraznit, že čistě formální analýza by Barthesovi neumožnila rozlišit mezi ideologickými a neideologickými obsahy – kritériem, které je vytyčuje (a odlišuje od symbolické roviny, kam patří např. právě psychoanalytická terminologie), je jejich odlišnost od Barthesových přesvědčení, která jsou ale opět poplatná ideologii jeho vlastní doby (Pavel 1996: 163).

Thomas Pavel upozorňuje na to, že v Barthesově textu se pod všemi jemnými rozlišeními a subtilními metaforami skrývá „těžká rétorika pokroku“ (ibid.: 163), která v zjednodušujícím gestu zavrhuje staré formy ve jméno vlastní sebe-konstituce. Fredric Jameson navrhuje dichotomii *ideálního a klasického textu* chápat jako jednu z realizací dichotomie *realismu-modernismu* (Jameson 1975: 233). Tuto dichotomii považuje za nevyhovující jednak proto, že nahrazuje důkladnou analýzu ideologickým a etickým hodnocením, ale zejména proto, že je vedena snahou vyrovnat se s modernismem, a nikoli s díly realismu jako takovými. Realismus se tak

v S/Z nestává opravdovým předmětem zájmu, ale pouze odrazovým můstkem, jehož pomocí se ospravedlňuje kritická a teoretická praxe umělců a myslitelů Barthesova okolí.

ZÁVĚR

V předložené studii jsem se zaměřila na Barthesovo odmítnutí realismu ve dvou souvisejících významech: jako dominantní formy prózy devatenáctého století a jako interpretační praxe, jež se vztahuje k literárním textům jako reprezentacím mimotextové reality. V obou případech je Barthesův projekt provázen formulací alternativního programu – ideálního nereferečního textu na straně literární tvorby a antirealistického rozplétání hry znaků na straně literární kritiky. Ve vztahu k formulování nové poetiky a interpretace S/Z nepochybně uspělo: jakkoliv jsou ideály *pisatelného textu* a *antireferenčního čtení* formulovány do velké míry utopicky, tato vize se ukázala jako produktivní. S/Z se v těchto dvou významech stalo zásadním podnětem poststrukturalismu a postmodernismu, hnutí, která představují jedny z posledních pokusů o představení radikálně nových forem myšlení a umělecké tvorby. Tato snaha je o to paradoxnější, že následovala gesto, které je v odmítaném moderním románu přítomné od samého počátku. Jak upozorňuje Michael McKeon: „Retrospektivní zjednodušení realismu pouze naplňuje paradoxní imperativ ‚románové (novel) tradice‘ pojmát každé stádium své kontinuity, jako by bylo plně inovativní a diskontinuitní s tím, co přišlo předtím“ (McKeon 2000: 610).

Přístup, který Barthes ve vztahu k realismu uplatňuje, byl v úvodu vymezen jako „podezřívavá kritika“ – Balzacova novela *Sarrasine* v tomto modelu četby nepředstavuje výzvu ke gadamerovskému dialogu, ale nános zahrnující, staré doby, který je třeba demaskovat a odvrhnout. V tomto kontextu si můžeme povšimnout, že časové vyčlenění nejnovější fáze modernity je doplněno předělem horizontálním, který se realizuje v odmítání „masy“ klasických textů a konzumního čtení, ale i tím, že v Barthesem propagované exkluzivní linii modernity nenacházíme ženské autorky ani autory mimo anglický a francouzský prostor. Podezřívavé formalistické

analýzy realistického narativu mají nesporný přínos pro naše porozumění strategiím a konvencím přesvědčivosti, které využívá nejen realistická próza. Tyto strategie však samy o sobě nejsou ničím víc než nástroji, které jednotliví autoři realistických textů mohou používat k cílům různé etické a politické hodnoty.

Mgr. Anna Schubertová

Ústav české literatury a komparistiky

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

nám. J. Palacha 1/2, 116 38 Praha

an.schubertova@gmail.com

LITERATURA

BARTHES, Roland

1967 „Nulový stupeň rukopisu“; přel. Josef Čermák; in týž, *Nulový stupeň rukopisu, Základy sémiologie* (Praha: Československý spisovatel), s. 7–57

2004 *Mytologie*; přel. Josef Fulka (Praha: Dokořán)

2006a „Efekt reálného“; *Aluze* 10, č. 3, s. 78–81

2006b „Smrt autora“; *Aluze* 10, č. 3, s. 75–77

2007 *S/Z*; přel. Josef Fulka (Praha: Garamond)

BREMOND, Claude – PAVEL, Thomas G.

1998 *De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique, critiques d'une fiction* (Paris: Bibliothèque Albin Michel)

BROOKS, Peter

2005 *Realist Vision* (New Haven – London: Yale University Press)

CULLER, Jonathan

2002 *Roland Barthes: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press)

ČEŠKA Josef

2010 *Ztotočený mýtus: Roland Barthes* (Praha: Togga)

DE BALZAC, Honoré

1855 „L'Avant-propos à la Comédie humaine“; in týž, *Œuvres complètes de H. de Balzac, Tome I* (Paris: A. Houssiaux), s. 17–32

DEL LUNGO Andrea

2016 „Éloge du lisible (sur S/Z)“; *Carnets* II, č. 6, <https://journals.openedition.org/carnets/815> [přístup 09.06.2021]

DOSSE, François

1997 *History of Structuralism* (Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press)

FLAUBERT, Gustave

1975 „Prosté srdce“; in týž, *Tři povídky* (Praha: Odeon), s. 7–64

FOŘT, Bohumil

2011 „Naratologické aspekty české realistické prózy“; in Marcela Mikulová – Ivana Taranenková (ed.), *Reálna podoba realizmu* (Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV), s. 85–96

2014 *Fikční světy české realistické prózy* (Praha: Akropolis)

2018 „Rané a současné: Diskuze o realistickém vyprávění“; *Bohemica Olomuncensia* 10, č. 2, s. 62–73

FULKA, Josef

2010 *Od ideologie k fantasmatu* (Praha: Togga)

GOODLAD, Lauren M. E.

2016 *Worlding Realisms. Novel: A Forum on Fiction* 49, č. 2

HALLIWELL, Stephen

2002 *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems* (Princeton, NJ: Princeton University Press)

HORVÁTH, Tomáš

2011 „Realistická reprezentácia z perspektívy štrukturalizmu a postštrukturalizmu“; in Marcela Mikulová – Ivana Taranenková (ed.), *Reálna podoba realizmu* (Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV), s. 23–47

HRDINA, Martin

2015 *Mezi ideálem a nahou pravdou: realismus v českých diskusích o literatuře 1858–1891* (Praha: Academia)

CHARYPAR, Michal

2021 „Co je realismus ve fikci (některé koncepce v angloamerické literární vědě)“; *Slovo a smysl* 18, č. 36, s. 43–63

JAMESON, Fredric

1975 „The Ideology of The Text“; *Salmagundi*, č. 31/32, s. 204–246

KOTEN, Jiří

2016 „Diachronní naratologie a realistická objektivizace vyprávění“; *Česká literatura* 64, č. 5, s. 731–745

LEVINE, George

2000 „Realistic Imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterly“; in Michael McKeon (ed.), *Theory of the Novel: a Historical Approach* (Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press), s. 613–631

MCKEON, Michael

2000 „Prose Fiction: Great Britain“; in týž (ed.), *Theory of the Novel: a Historical Approach* (Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press), s. 600–613

MORRIS, Pam

2004 *Realism* (London; New York: Routledge)

PAVEL, Thomas

1996 „S/Z: Utopie et ascèse“; *Communications* 63, č. 1, s. 159–174, [online] https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1996_num_63_1_1965 [přístup 09.06.2021]

STENDHAL

1958 *Červený a černý* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění)

TUREČEK, Dalibor

2011 „Synoptický model českého literárního realismu: pracovní hypotéza“; in Marcela Mikulová – Ivana Taranenková (ed.), *Reálna podoba realizmu* (Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV), s. 68–84

ZAJAC, Peter

2011 „Reprezentácia, referencialita, realizmus“; in Marcela Mikulová – Ivana Taranenková (ed.), *Reálna podoba realizmu* (Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV), s. 11–22

ROBOTI JAKO ETNICKÁ MENŠINA

UTLAČOVÁNÍ, DEHUMANIZACE A VYLUČOVÁNÍ VE SVĚTLE SCI-FI LITERATURY

PAVLÍNA TASSANYI

ROBOTS AS AN ETHNIC MINORITY. OPPRESSION, DEHUMANIZATION AND EXCLUSION IN THE LIGHT OF SCIENCE FICTION LITERATURE

The initial proposal of this work is the classification of humanoid robots as members of a literary ethnic group. Utilising methodological approach of imagology, orientalism and sociology. This thesis deals with mechanism of oppression and social exclusion of robot characters in selected sci-fi work. Exploration of several examples proves that robots are discriminated as ethnic minorities as soon as they demand social equality.

Keywords: robot, science fiction, stereotype, ethnic group, social exclusion, dehumanization

Myšlenka stvoření umělého člověka existuje v lidských představách již od nepaměti. Robot vzniká terminologicky před sto lety společně s Čapkovou hrou *R. U. R.* Přestože jsou Čapkovi roboti vykresleni spíše jako syntetičtí lidé, termín robot dnes⁽¹⁾ chápeme téměř výhradně jako označení pro mechanického automata, který může, avšak nemusí mít lidský vzhled.⁽²⁾

Postava robota fakticky ztělesňuje technologický pokrok, čímž v sobě obsahuje také metaforickou rovinu, jejíž vyznění se zpravidla odvíjí od toho,

1 Metaforický význam a evropské čtení robotů v současnosti nahradil převažující angloamerický výklad, který v *R. U. R.* spatřuje zakladatelské dílo linie mechanických robotů.

2 Robot je umělý mechanický stroj s různou úrovní autonomie, umělé inteligence a sebeuvědomění, který může, avšak nemusí mít lidský vzhled nebo chování. Android je robot, který již má lidskou podobu opět však může mít různou míru autonomie, umělé inteligence a sebeuvědomění. Oba pojmy bývají v literárních dílech často volně zaměňovány. V této práci budu užívat termín robot/android dle toho, jaký termín je používán v primárním zdroji.

zda autor či dobový postoj před technologickým pokrokem varuje, nebo jej oslavuje. Robot pak může být zřetelným ztělesněním strachu nebo naděje.

Pokud si představíme jednoduchou zápletku, v níž blíže neurčený vědec sestrojí robota, který se proti němu vzepře, přestože nemusíme být fanoušky žánru, vybavíme si v této souvislosti například Terminátora či již zmíněné Čapkovy roboty, a modelového robota proto chápeme v kontextu těchto postav.

Postavy robotů představují zvláštní kategorii jiného, se kterým jsou spjaty rozporuplné stereotypní představy, jejichž existence je natolik zažitá, že v kontextu některých děl existují bez zjevného opodstatnění. Negativní role, vzhled či vlastnosti robotů často převažují nad kladnými vyobrazeními.

V povídce „Dvěstěletý člověk“ (Asimov 2004) mají postavy strach z napadení robotem přesto, že v této povídce neexistuje pro danou obavu žádný důvod. Roboti jsou spolehliví sluhové lidí, bez jakékoli vady či přestupku vůči *Třem zákonům robotiky*.⁽³⁾ Původ těchto obav často nevzniká v jednotlivých fikčních světech, ale hromadí se a posléze vyvstává z širšího sci-fi diskurzu.

V souvislosti s výše uvedeným se pro interpretaci robotů jeví relevantní principy imagologické analýzy uplatňující se při studiu literárních reprezentací národních charakterů a cizích krajů, které také tíhnou k tomu, být (z pohledu cizí skupiny) stereotypně zobrazovány, a které, jakožto diskurzivní objekty poetické reprezentace, rovněž nelze pochopit o samotě, ale pouze jako součást „pokolení“ stejných literárních postav.

Postavy robotů bývají typicky zobrazeny v rolích sluhů, ne-li přímo otroků. Usiluje-li robot o emancipaci, aby mohl být lidmi považován za společensky rovnocenného, musí prokázat, že je obdařen vlastnostmi (fyzickými i mentálními), které jsou považovány za výlučně lidské. Deklarace lidství umocňuje uplatňování mechanismů útlaku a diskriminace. Tento jev je sociologickým příkladem společenského konfliktu mezi rozdílnými *etnickými skupinami*⁽⁴⁾ a vyplývá z obavy o narušení společenských hranic.

3 Tři zákony robotiky poprvé definoval Isaac Asimov v povídce „Hra na honěnou“, představují fiktivní souhrn opatření pro vývoj robotů. Jejich smyslem je chránit bezpečí člověka, ale také samotné roboty před poškozením.

4 Jako etnickou skupinu můžeme chápat minoritní společnost včleněnou do majoritní většiny,

Existence etnického konfliktu mezi literárními postavami lidí a robotů je v tomto smyslu překvapivá, přesto věřím, že má své opodstatnění. Cílem této práce není pouze poukázat na společné prvky robotů a etnické skupiny, ale především analyzovat konkrétní příklady, v nichž je robot, podobným způsobem jako etnická menšina, diskriminován.

PŘEDPOKLADY

Ne v každém sci-fi díle, v němž se objeví postava robota, bude automaticky probíhat etnický konflikt mezi lidskou majoritou a robotickou minoritou. Je zapotřebí nejméně *dvou předpokladů*, s nimiž se stává tato situace pravděpodobnou.

Prvním předpokladem je, že robot musí být stvořen lidmi *k lidskému obrazu*, tzn. být s člověkem zaměnitelný. Tato podmínka je nezbytná pro to, aby se vůbec dalo uvažovat o možnosti přiřknout robotovi životnost či status lidství. Lidský vzhled podstatně zesiluje možnosti interakcí, které mají lidské a ne-lidské postavy. Dá se očekávat, že status lidství bude jednodušeji přiřknout androidovi se syntetickou kůží, který je od lidských postav k nerozeznání, než například mechanickému tripodovi.

Druhý předpoklad je splněn ve chvíli, kdy se robot o své lidství přihlásí, respektive *vyjádří touhu být uznán lidským/člověkem* a být zařazen do společnosti se stejnými právy, jaké má majoritní většina. Jedná se o klasickou proklamaci emancipace „(z lat. *emancipare* = propustit někoho ze své moci, prohlásit ho svobodným, svéprávným), která v nejobecnější podobě zahrnuje všechny způsoby, kterými se potlačovaní jednotlivci nebo skupiny zbavují svého útisku. Jde o pojem, který v této souvislosti substituuje propuštění, osvobození, zrovnoprávnění, nezávislost atd.“ (Sociologická encyklopedie 2017).

Touto podmínkou jsou eliminovány postavy, které sice splňují kategorii humanoidně vypadajícího robota zaměnitelného s člověkem, ale například

jejíž představitelé mají skutečný nebo domnělý společný původ a sdílejí vzpomínky na historickou minulost (Ratcliffe 2014).

nepocházejí ze Země (jsou mimozemskými rasami) a do kontaktu s lidskými postavami přicházejí s jasným statusem svébytné entity, která nijak nestojí o manifestaci lidství či postavení na roveň člověku.

NARUŠENÍ HIERARCHIE

Akt stvoření nové entity automaticky definuje společenskou hierarchii, neboť je s ní spojen pocit přirozené nadřazenosti. Stvořitel prokazuje dostatek moci, intelligence, schopností a zdrojů k tomu, aby z neživé materie stvořil umělý život. Tento akt také zcela přirozeně upozorňuje na možnost volby, díky které se jedna entita rozhodne stvořit druhou. Stvořené je svému stvořiteli zavázáno, stvořitel má navíc prostředky k tomu, aby svůj výtvar úmyslně znevýhodnil či vytvořil podmínky pro snadnější uplatňování oddanosti (například již zmíněné *Tři zákony robotiky*). Může se stát, že výtvar rozumově konkuruje svému stvořiteli či jej v mnohém předchází, poté je pro člověka obtížnější ospravedlnit společenskou stratifikaci.

V povídce „Dvěšletý člověk“ (Asimov 2004) sledujeme cestu robota Andrewa za dosažením lidství. Robot podniká legální kroky i fyzické úpravy na svém těle, aby proces přeměny v člověka uskutečnil, v jeho snažení je mu však systematiky bráněno společností i soudy, které neustále přicházejí s novými překážkami a zvyšují laťku tzv. lidství.

Společensky je Andrew v rozporuplné pozici, neboť částečně souzní se svou rolí domácího sluhy. Příkladem může být například prokazování oddanosti členům rodiny, která jej vlastní.⁵ Přestože je v průběhu děje Andrew zproštěn své služby vůči rodině Martinů, prolomí společenskou hranici a je uznán svobodným, oslovuje členy rodiny termíny pán / paní / slečna / slečinka.

5 Asimov nesdílel pesimistický pohled na technologie, vícekrát se také kriticky vyjadřoval k Čapkovi. Z jeho literární tvorby je zřejmý technooptimismus a jeho hlavním postojem i vyznění většiny textů bylo, že technologický pokrok je ve své podstatě dobrý. Objeví-li se nějaká chyba, je téměř vždy na straně člověka, neboť ji zavinil špatným nastavením. Odkud pramení také veskrze vlídný přístup vůči všem postavám robotů v jeho díle. Asimovovi roboti jsou představitelé linie stereotypně, avšak pozitivně vyobrazovaných robotů.

Na druhou stranu mu pozice domácího sluhy společensky nevyhovuje. V úvodu povídky rozmlouvá s robochirurgem, po němž žádá operaci, která jej přiblíží tomu, aby se stal člověkem. Andrew se robotického chirurga ptá, zda nikdy nepocítil touhu stát se člověkem. Robot-chirurg, který je popsán jako ztělesněná extenze v mcluhanovském smyslu,⁽⁶⁾ argumentuje tím, že by si raději přál být lepším chirurgem, modernějším robotem.

Vzápětí Andrew svou motivaci vysvětluje: „Copak vás neuráží, že vás mohou komandovat? Že vám mohou přikázat, abyste vstal, sedl si, popošel doleva nebo doprava, jenom když vám řeknou, abyste to udělal?“ (Asimov 2004: 405).

Touha stát se člověkem zde jde ruku v ruce s touhou stát se svobodným, nezávislým na lidských příkazech. Přestože Andrew získá svobodu, ani tak není považován za člověka, protože nikdy nezemře – nesmrtelnosti je nakonec ochoten se vzdát.

TECHNOLOGICKÁ ZNALOST – ZNALOST ABSOLUTNÍ

Stvoří-li vědec robota, znalostí mechanismů, těla a způsobu fungování svůj výtvar důvěrně zná. Když v Čapkově hře *R. U. R.* provádí Domin Helenu po továrně, v níž se vyrábí roboti, zasvěcuje ji do procesu výroby a představuje měsidla na těsto, kádě na játra, továrnu na kosti, přádelnu nervů a žil, montovnu atd. (Čapek 2018: 26). Domin tím zdůrazňuje absolutní znalost těla robotů, co obsahuje a co zcela jistě neobsahuje například duši, neboť ví, že žádná duše do tohoto těla nebyla nikým vpravena.

V průběhu prohlídky je Helena pobouřena tím, že čerstvě vyrobení roboti musejí začít hned pracovat, na což Domin reaguje slovy: „Pracují, jako pracuje nový nábytek“ (Čapek 2018: 26). Uměle vytvořený člověk ze syntetického masa, kostí, obsahující játra i nervy, vizuálně k nerozeznání od skutečného člověka je přirovnán ke kusu nábytku, je tedy otrokem a byl stvořen s účelem člověku sloužit. Jeho role je určena aktem stvoření – lidé

6 „Dlouhé prsty byly téměř umělecky vytvarovány do půvabných kovových křivek, uzpůsobených k dokonalému uchycení skalpelu, splývajícího s nimi načas v jediný nástroj“ (Asimov 2004: 404).

se rodí, roboti jsou vyrobeni. Lidská nadřazenost nad robotem je ospravedlněna tím, že roboti beze slov akceptují rozkazy a nemají požadavky na zlepšení své životní úrovně.

Edward W. Said (2008) pracuje s myšlenkou hierarchizace vztahů založených na binárních opozicích a esencialismu, díky čemuž je možné negativně hodnotit Orient v kontrastu s pozitivně hodnoceným Západem. Orientalismus představuje způsob chápání a systém mechanismů potřebných k legitimizaci a udržení nadvlády Západu nad Východem.

Said zdůrazňuje, že pro potřeby udržení nadvlády Západu nad Východem hraje velmi podstatnou roli *schopnost poznání* Orientu. Poznat nějakou věc (v tomto případě Orient) znamená ovládnout ji a získat nad ní moc. Autorita, kterou nad věcí získáme, znamená popření její autonomie. Poznání věci znamená, že věc neexistuje sama o sobě, ale existuje právě tak, jak ji známe (Said 2008: 44).

Přeneseme-li tuto myšlenku do světa sci-fi a aplikujeme-li ji na mocenský vztah člověk (stvořitel) vs. robot (stvořené) dojdeme k podobnému, avšak velmi doslovně míněnému závěru. Stvoření robota člověkem je aktem moci – člověk prokazuje, že má božskou moc stvořit umělý život. Fungování robota, jeho konstrukční skladba a znalost procesů jeho existence představují absolutní moc nad touto entitou. Robota je možno rozebrat a zase složit, přenastavit, vymazat mu paměť, upgradovat nebo downgradovat jeho operační systém nebo jej vypnout.

Absolutní znalost těla a mechanismu fungování jiné entity může být zpochybněna nevysvětlitelnými projevy chování, které jsou v rozporu se zamýšleným či původním nastavením. Příkladem může být například kreativita Andrewa v povídce „Dvěštěletý člověk“.

Poté, co Andrew začne vykazovat sklony ke kreativní tvorbě, jej jeho pán zavede k výrobci a navštíví robopsychologa. Psycholog vysvětluje: „Robotika není žádná exaktní věda, pane Martine [...] Nemohu vám to vysvětlovat do detailů, ale matematika, která řídí vyhodnocování pozitronových strojů, je natolik složitá, že nám nedovoluje jiná než přibližná řešení“ (Asimov 2004: 409). Po demonstraci uměleckých artefaktů, které Andrew sám vytvořil, reaguje: „Nepochybně náhoda. Asi něco ve spojích“ (ibid.: 410).

Spontánní kreativita (významný lidský atribut) je popsána jako nechtěná anomálie, k níž došlo náhodou bez zjevné příčiny a kterou je z pohledu výrobní společnosti žádoucí odstranit. Postavy, jimž robot patří, si uvědomují jeho unikátnost, která je založena právě na své nevysvětlitelnosti. Absolutní znalost je obestřena tajemstvím a moc člověka nad robotem je zpochybněna.

Podobné projevy neznalosti funkcionalit stvořených umělých bytostí se výslovně objevují i v dalších dílech (například v již zmiňovaném *R. U. R.* jako „křeč robotů“).⁽⁷⁾ Situace, v nichž se prokáže lidská neznalost funkcionalit stvořené entity, nabourávají proces hierarchizace. Ukazuje se, že stvořené je svým vlastním způsobem svébytné a touto mírou autonomie se vzdaluje svému stvořiteli, který ji není schopen zcela porozumět a tím ji mocensky ovládnout.

Robot je vykreslen ve stejné pozici jako představitel literárního etnika, které je zobrazováno s množstvím předsudků a které majoritní společnost ovládá svou absolutní znalostí chování a přirozenosti.

SPOLEČENSKÁ DISKRIMINACE, VÝSADY A REPRESIVNÍ OPATŘENÍ

V povídce „Dvěstěletý člověk“ si Andrew vydobude množství společenských výsad, které jiní roboti v tomto fikčním světě nemají (například vydělávat peníze, nosit šaty a bydlet ve vlastním domě). Mezi významné privilegium patří také možnost trávit volný čas koníčkem – řezbářskými pracemi. Zmíněné výsady odrážejí míru občanské svobody, které je schopen dosáhnout. V možnosti nosit šaty je deklarována jeho unikátnost:

7 Specifický příklad představují antropomorfní programy (představitelé self-aware umělé inteligence). Svými schopnostmi a výpočetní kapacitou mnohonásobně předčí lidské možnosti, z části také proto, že nejsou limitovány fyzickým tělem. Příkladem za všechny může být například *Golem XIV* (Lem 1983). Golem je program pro koordinaci, strategické plánování a vyhodnocování ozbrojených akcí americké armády. Lem v knize zajímavě předjímá skutečný vývoj oboru, když popisoval stvoření programu jako proces, v němž se umělá inteligence učí, nikoli je fixně stvořena. Během učení dojde u Golema XIV k přerodu a v roli, pro kterou byl stvořen, odmítne pokračovat. Golemova zpupnost vůči lidem nakonec znemožní jeho vojenské použití a je poskytnut MIT, kde se nechává přemluvit k pořádání přednášek. Přestože Golem XIV nesplňuje mnou stanovené předpoklady lidského vzhledu a deklarace lidství (nemá fyzické tělo a od podobnosti člověku se zásadně distancuje), je vykreslen jako entita, jejíž pochopení není člověk schopen, přestože byla člověkem stvořena.

„Andrew, na Zemi teď pracují miliony robotů. V našem kraji máme podle posledního sčítání téměř tolik robotů, kolik tady žije lidí.“

„Já vím Georgi, roboti vykonávají všechny práce, na které si vzpomeneš.“

„Ani jeden ale nenosí šaty.“

„Ani jeden ale není svobodný, Georgi.“ (Asimov 2004: 422)

Andrew šaty nepotřebuje jako ochranu před chladem či poškozením, protože má odolné kovové tělo. Absence šatů jej však viditelně odlišuje od většiny lidské společnosti. V možnosti nosit šaty vidí Andrew jak manifestaci statusu svobodného robota, tak snadnější začlenění a splynutí s komunitou lidí. Snaží se odlišit od nesvobodné komunity robotů, neboť jím stále sice je, ale necítí se jím být – bez šatů si jako člověk připadá nepatřičně.

Situace není společensky zcela bez výhrad – Andrew čelí napadení od dvou cizinců, kteří robota v lidských šatech považují za něco nepřistojného. Během konfrontace je donucen se svléknout, protože „roboti nenosej šaty“ (Asimov 2004: 425). V této souvislosti je patrný nevraživý tón, s nímž postavy komentují nepatřičnost této situace: „No to je hnus. Koukni na něj“ (Asimov 2004: 425). Potupným zásahem robota donutí šaty svléknout a začít se rozebírat (Asimov 2004: 425–427). Robot v lidských šatech vzbuzuje v ostatních postavách kontroverze právě proto, že iluze jeho lidství prozatím stále není dokonalá.

Ve *Zpěvu drozda* je Spofforth konstruován jako robot zaměnitelný s člověkem, jediným oddělujícím znakem jsou černé ušní lalůčky, které mohou splývat s jeho kůží.⁽⁸⁾ Od běžného člověka je však vizuálně k nerozeznání. Přestože se jedná o umělou bytost, problematika nošení oděvu se v tomto příběhu (a ani v řadě dalších, v nichž se objevují roboti či androidi vypadající organicky) neřeší.

Je-li vzhled umělé bytosti již zcela lidský, je společensky akceptovatelnější, aby tato postava nosila lidské šaty. Spofforth je stvořen bez pohlavních

8 „Tělo pečlivě vypěstovali v ocelové kádi v jednom provozu v Clevelandu, v němž se kdysi vyráběly automobily. Výsledek byl dokonalý – vysoké, mohutné, atletické, krásné stvoření. Byl to černoch v rozkvětu života, s nádhernými svaly, mocnými plícemi a nezdolným srdcem, s kudrnatými černými vlasy, jasnými očima, pěknými ústy s masitými rty a velkýma, silnými rukama“ (Tevis 1986: 11).

orgánů, „aby se nám radši moc nerozptyloval“ (Tevis 1986: 11), stejně tak i Andrew. Představa, že by se mezi lidmi pohyboval nahý, by budila stejné rozpaky, jako „ještě kovový“ Andrew v lidských šatech.

Velké kontroverze v každém díle vzbuzuje navázání romantického či sexuálního vztahu mezi robotem a člověkem. Tímto krokem jsou porušovány podmínky *endogamie*, tedy vztahů v rámci jednoho společenství (etnika, kasty atd.), čímž jsou opět narušovány společenské hranice. Veškerá intimita ve vztahu člověk–robot není vždy vyloučena, určité formy interakcí nepředstavují pro majoritní skupinu problém (například využívání sexuálních otroků), rovnocenný vztah je však považován za společensky škodlivý a perverzní.

Daniel H. Wilson v knize *Robokalypsa* (2011) popisuje postavu pana Nomury, žijícího s robotkou Mikkiko, která nemá podobu mladé robotické panny určené na sex (jak je v příběhu běžné), ale staré ženy. Soužití s robotkou, jejíž rolí není pouze ukojit sexuální potřeby, je paradoxně považováno za úchylné.

Úchylné na tom je, že jeho kyberpanna není ani trochu krásná. Je vyrobená tak, aby vypadala jako opravdová ženská. Není tak neobvyklé, aby někdo schoval v ložnici mladou kyberštabajznu [...] Ale že si to pan Nomura rozdává s nějakou starou plastikovou věcí, která je skoro tak vrásčitá jako on sám? [...] rozhodl se žít s mluvící a chodící pannou, která vypadá jako odporná stará bába. Říkal jsem si, že je to nechutné. K nesnesení. (Wilson 2011: 38–39)

Nevraživost a odpor lidského okolí jsou natolik silné, že dojde k útoku na Mikkiko, který končí jejím poškozením. Důvodem rozhořčení je ohrožení tradičního rozdělení rolí ve společnosti, resp. překračování vymezené role otroka – sexuální hračky do roviny částečně emancipovaného člena společnosti.

Pro označení robotů se v některých případech používá zvláštní termín. Sociologie pro tento termín používá označení *etnonymum* – tj. pojmenování lidí se stejnou etnicitou, odlišující dané etnikum od jiných (Sociologická encyklopedie 2017).

V knize *Superhračky vydrží celé léto* (Aldiss 2001: 36) jsou roboti nazýváni „mechani“ jako protiklady organického člověka, který je živý

a „opravdový“, mechani jsou syntetičtí, neživí, nejsou lidé, a tudíž nejsou „opravdoví“. V románu *Blade Runner: sní androidi o elektrických ovečkách?* je zmiňován termín „andíci“ převážně jako pejorativní označení (Dick 2004: 32). V románu *Zpěv drozda* oslovuje člověk robota Spoffortha⁹ slovem Andy: „No jo, android. My jsme vám chlápům tak říkali – to jsem byl ještě kluk. Každý jste pro nás byl Andy“ (Tevis 1986: 14).

Etymologicky znamená velká část etnonym prostě „lidé“, čímž se všem ostatním (neoznačeným tímto etnonymem) lidství upírá (Sociologická encyklopedie 2017). Podstatu výše zmíněných termínů tvoří odkazy k neorganickému původu, toto speciální pojmenování nedefinuje, kdo spadá do kategorie lidí, ale kdo do ní, z podstaty svého bytí, zcela jistě nepatří.

Nejen exkluzivní etnonymum, ale i prosté upření jména může fungovat jako nástroj zbavování lidskosti. Roboti ve sci-fi jsou často postaveni do role sluhů nebo otroků, kteří lidstvo zbaví práce. Již samotné slovo *robot* etymologicky definuje umělou bytost jako prostředek na práci.

David Livingstone Smith v publikaci *Less Than Human* (2011) tvrdí, že otrokářství, genocidu a další nelidské jednání příslušníků jedné skupiny vůči druhé umožňuje mechanismus *dehumanizace*. Jelikož je pro běžného člověka obecně velmi těžké zabít nebo páchat zločin na jiné lidské bytosti, dehumanizací je objekt této lidskosti zbaven, a pro aktéra již násilí nepředstavuje takový morální problém.

Odepření jména a redukce individuality na číselné označení představuje jeden ze zřetelných dehumanizačních nástrojů, se kterým se setkáme také ve skutečném světě, ať už v lékařských, či nápravných zařízeních, vyhlazovacích táborech atd.⁽¹⁰⁾

Nespadá-li bytost do (etnické) kategorie lidí, nezaslouží si ani lidské jméno. Na příkladech výjimek je možné ilustrovat důležitou roli osobních jmen, kterými mohou roboti významně nabývat na lidskosti.

9 Spofforth je robot, který žije již několik staletí. Protože nemá dovoleno zemřít, dokud žijí lidé, kterým by měl sloužit, vědomě ignoruje opravu porouchaného zařízení řídicího reprodukcí a svou nečinností přihlíží vymírání lidstva.

10 Dehumanizační roli číselného označení lidí popsal například Philip Zimbardo ve známém Stanfordském vězeňském experimentu, který proběhl v roce 1971 (Zimbardo 2014).

V první scéně povídky „Dvěšestletý člověk“ se robot Andrew setkává s robo-chirurgem, jehož jmenovka obsahuje řadu písmen a číslic zaručujících plnou identifikaci. Z textu povídky lze vyčíst, že Andrew má obdobné výrobní označení, je představitelem určité modelové řady „NDR...“, avšak své výrobní číslo k identifikaci nepoužívá, úmyslně se rozhodl na něj zapomenout (Asimov 2004: 406). Jedná se jak o lehkou formu vzdoru vůči svému postavení, tak o významný společenský ústupek ze strany lidských postav, které propůjčují privilegia vlastní pouze lidem robotovi.⁽¹¹⁾ Zároveň je pro lidské postavy mnohem přirozenější navázat s robotem emocionální vztah. Lidské jméno umožňuje ostatním postavám interagovat s ním na osobní úrovni, oslovovat jej a referovat o něm jako o člověku. Jedná se o prostředek pro snadnější vzbuzení sympatií a osobnostní individuality.

Unifikace robotů pomocí výrobních čísel je nejpatrnější v dílech, v nichž jsou roboti produkováni tovární výrobou ve velkém množství. Roli, jakou hraje technické označení v odkazování k jiné bytosti, ilustruje například Zamjatinův román *My* (1924), ve kterém vystupují lidské postavy D-503 a I-330. Číselnými označeními se stírá individualita jedince a vytváří se anonymní „my“ (zvláště v antiutopických žánrech je tento mechanismus klíčový pro dehumanizaci společnosti a vytvoření anonymní masy).

V *Blade Runnerovi* dochází k segregaci robotů a lidí. Roboti, kteří opustí mimozemské kolonie a vracejí se na Zemi, jsou loveni státními pracovníky i námezdními lovci. Jejich existence je nejen úmyslně dehumanizována, ale také demonizována,⁽¹²⁾ jsou označováni za zabijáky či predátory podobné pavoukům.

Hlavní postava, Rick Deckard, androidy odhaluje speciální metodou (Voigt-Kampffův test). V zásadě se jedná o obdobu Turingova testu, testovaný subjekt však nemá prokázat dostatečnou inteligenci, o té není pochyb, ale pomocí kladených otázek odhalit reakci na situace, jež vzbuzují empatii vůči zvířatům. Pokud se prokáže, že zadržovaná osoba je android, nic nebrání tomu jej zlikvidovat, nedostatek empatie testovaného subjektu tento postup ospravedlňuje.

11 Andrew byl pojmenován postavou dítěte, ostatní členové rodiny tuto skutečnost akceptují.

12 Démonizace etnické skupiny je dle Amnesty International jedním z nástrojů rasisticky pojeté diskriminace (Amnesty International 2021).

Přesto si Deckard musí omluvit své vlastní chování a androidy dehumanizovat: „Bylo zřejmé, že humanoidní robot představuje samotářského predátora. Rick na ně s oblibou takhle myslel, práce pak byla přijatelnější“ (Dick 2004: 34).

Z uplatňování dehumanizace automaticky vyplývá, že lidskosti je zbavován někdo, komu by lidskost mohla být přiřknuta a kdo má objektivně právo být takto kategorizován (tedy ne slepice nebo toustovač). Toto právo je mu však upíráno z pohledu jiné skupiny, která nestojí o to, aby atributy lidství byly rozšířeny o specifické charakteristiky nové entity.

ZÁVĚR

Společenská stratifikace, endogamie, segregace, dehumanizace a další nástroje moci jedné skupiny nad druhou jsou úmyslně či zcela automaticky užívány členy majoritní společenské skupiny k potlačení požadavků na zrovnoprávnění minority.

Humanoidní roboti ve sci-fi literatuře bývají záměrně stvořeni k lidskému obrazu, při jejich konstrukci je obvykle kladen důraz na lidský vzhled i chování. Od okamžiku, kdy robot sám projeví touhu stát se lidským, je jim však zabráňováno splynout s většinovou společností, přestože se svým vzhledem ani vlastnostmi nemusí od majoritní skupiny zásadním způsobem odlišovat.

Výše zmíněné nástroje útlaku uplatňované vůči robotům jsou aplikovány především v situacích, kdy se robot blíží kvalifikaci lidské bytosti natolik, že by uznání lidství představovalo ohrožení tradičně pojímané představy o člověku. Člověk svým narozením, organickým tělem, schopností myslet a cítit bolest či emoce představuje unikátní stvoření, jehož exkluzivita je existencí podobně charakterizované entity ohrožena.

Mgr. Pavlína Tassanyi

Ústav české literatury a komparatistiky

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Náměstí Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1

tvrda.pavlina@seznam.cz

LITERATURA

ALDISS, Brian Wilson

2001 *Superhračky vydrží celé léto*; přel. Michal Prokop (Praha: Knižní klub)

Amnesty International

2021 „Diskriminace“; www.amnesty.cz, <https://www.amnesty.cz/diskriminace> [přístup 21.03.2021]

ASIMOV, Isaac

2004 „Dvěstěletý člověk“, in týž, *Robohistorie II*; přel. Hana Březáková a kol. (Praha: Triton)

DICK, Philip K.

2004 *Blade Runner: sní androidi o elektrických ovečkách?*; přel. Linda Bartošková (Praha: Argo)

ČAPEK, Karel

2018 *R. U. R.* (Praha: Fortuna Libri)

LEM, Stanisław

1983 *Dokonalá prázdnota / Golem XIV*; přel. Franišek Jungwirht (Praha: Svoboda)

LIVINGSTONE SMITH, David

2011 *Less Than Human: Why We Demean, Enslave, and Exterminate Others* (New York: St. Martin's Griffin)

RATCLIFFE, Peter

2014 „Ethnic group“; www.isa-sociology.org, <https://www.isaportal.org/resources/resource/ethnic-group/> [přístup 14.03.2021]

Sociologická encyklopedie (Sociologický ústav AV ČR)

2017 „Etnonymum“; encyklopedie.soc.cas.cz, <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Etnonymum> [přístup 21.03.2021]

TEVIS, Walter

1986 *Zpěv drozda*; přel. Miroslav Jindra (Praha: Svoboda)

WILSON, Daniel H.

2013 *Robokalypsa*; přel. Erika Hájková (Praha: Knižní klub)

ZIMBARDO, Philip G.

2014 *Luciferův efekt: jak se z dobrých lidí stávají lidé zlí*; přel. Radek Kašpar a Marika Králíková (Praha: Academia)

KRUH SUBŽÁNŮ JAKO MOŽNÁ CESTA K VNITŘNÍ STRUKTURACI FANTASY

TEREZA ZELINOVÁ

THE CIRCLE OF SUBGENRES AS A POSSIBLE WAY TO DESCRIBE THE INNER STRUCTURING OF FANTASY LITERATURE

This paper introduces the theory of the circle of subgenres of fantasy literature. This theory combines the standard (fan) inner division of fantasy into high, heroic, urban etc. and selected scientific theories dealing with fantasy literature. The need to create a circle of subgenres is based on the extent of the fantasy genre and its growing popularity, as well as inconsistencies in the definition of subgenres, especially by fans' definitions. The circle of subgenres can be applied to the so-called core texts, which can be found using Attebery's theory of fuzzy sets, Wittgenstein's theory of family resemblance and particular intertextual characteristics. These core texts are then divided into individual subgenres according to their distinctive features. The paper draws attention to certain differences between the understanding of subgenres in the Czech and Anglo-Saxon environment, which exist due to the unique development of fantasy in the Czech cultural environment.

Key words: czech fantasy literature, core texts, the circle of subgenres, definition of fantasy literature, fuzzy sets

Je v dnešní době dělení fantasy na subžánry stále jen marketingový tah bez opory v literární vědě? Samozřejmě, dělení fantasy na subžánry je komerčně využíváno, avšak jeho původ bychom měli hledat ve fandomu a ve velkém množství textů náležících do tohoto žánru. Jedná se o reakci na rychlý rozvoj fantasy, který vedl k velkému rozrůznění na všech úrovních textu, v němž se odrážela atmosféra a nálady společnosti. Především v ang-

losaském prostředí se můžeme setkat s širokou škálou, do které může být dílo zařazeno.⁽¹⁾ Tradičně se fantasy dělí na high, urban, contemporary ad. a vzhledem k dynamickému rozvoji vznikají další (např. New Weird nebo finské podivno).⁽²⁾ Jedním ze základních rysů subžánrů je jejich otevřenost vlivu z vnějšku a je naprosto přirozené, že dochází k jejich prolínání. To samozřejmě komplikuje identifikaci příslušnosti k subžánrům. Tento fakt ale není ničím překvapujícím – je to daň publiku a postmoderně. V současnosti je vyžadována komplikovanost, vícevrstevnatost a hra s médiem, žánrem i čtenářem (Spinrad 2003: 10).

Tato studie si klade za cíl dokázat, že jejich potřeba již dávno překročila obchodní strategie nakladatelů a knihkupců, a na základě již existujících teorií představit pojetí nové pomocí nástroje, který nazýváme kruh subžánrů. Cílem této práce rozhodně není vytvořit novou definici fantastiky, potažmo fantasy jako celku; budeme vycházet především z konceptů Terezy Dědinové, Briana Atteberyho či Paula Kincaida. Po vymezení žánru fantastiky a fantasy literatury představíme množinu kořenových textů, na jejichž základě je kruh vystavěn. Tento koncept vznikl jako reakce na relativní neukotvenost definic subžánrů v české literární vědě. V českém prostředí došlo k pokusu o vymezení subžánrů Ivanem Adamovičem (poslední aktualizace je z roku 2003). Považujeme za nutné podrobit toto dělení revizi z důvodu téměř dvacetiletého odstupu, kdy se fantasy začala po komerčních úspěších filmového zpracování *Pána prstenů* a *Harryho Pottera* bouřlivě vyvíjet, zejména v českém prostředí. V české fantasy se začaly objevovat nové subžánry, které Adamovičem zmíněny nebyly. Naše pojetí subžánrů vytvořené názvosloví ve většině zachovává. V některých případech však také dochází k aktualizaci významu, a to především ve spojení hrdinské fantasy s kategorií meč a magie, a k vytvoření definic historické a mytické fantasy, které chybí.

1 Většinou se jedná ale o fanouškovské definice. Za pokus o charakteristiku subžánrů na odborné úrovni můžeme považovat vymezení v *Encyclopedia of Science Fiction*.

2 Alternativní přístup k subžánrům nabízí Andrzej Sapkowski, který ve svém článku „Subžánry subžánrů“ představil sedm nových kategorií, které se ale neuchytily.

DEFINOVÁNÍ FANTASY

S rostoucím množstvím děl obsahujících nadpřirozený prvek vznikla potřeba definovat fantastickou literaturu. Fantastiku jako takovou lze chápat ve třech rovinách: fantasy, science fiction a hororu. Všechny tři žánry mají společný jeden prvek: vybočení z reality, výskyt nadpřirozena. Pokusů o vysvětlení, jak se samotné vybočení (nejen) ve fantastice projevuje, proběhlo mnoho, avšak teoretikové pokaždé narazili na mohutnost a obsáhlost souboru textů. Často tak docházelo k tomu, že byly vytvořeny definice příliš inkluzivní, tudíž by se skrze ně za fantastiku dalo označit prakticky cokoli, nebo naopak příliš exkluzivní. Pro lepší představu uvedeme jeden příklad ke každému.

Za příliš exkluzivní považujeme přístup Rosemary Jacksonové v díle *Fantasy: The Literature of Subversion*. Podle ní fantastická literatura „neupřednostňuje realistické zpodobnění, tedy mýty, legendy, lidové příběhy a pohádky, utopistické alegorie, snové představy, surrealistické texty, science-fiction, hororové povídky, tedy vše, co představovalo jiné „říše“ než tu lidskou“ (Jackson 1981: 13–14). I přes další rozdělení fantastiky na zázračno, fantastično a mimesis Jacksonová vypouští z důvodu nereálnosti kategorií zázračna, kam bychom fantasy zařadili, a staví ho na roveň s pohádkami. Za „pravou fantastiku“ považuje tu, kterou lze zařadit do kategorie fantastična. Jacksonová tvrdí, „že to, co popisují, je skutečné – shodné se všemi konvencemi realistického vyprávění – a poté předpoklad realismu zničí tím, že uvedou něco, co je prokazatelně nereálné“ (ibid.: 34).

Za inkluzivní přístup naopak považujeme teorii Kathryn Humeové. Ta mimo jiné ve své knize *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature* kriticky komentuje exkluzivní definice fantastiky. Podle ní nelze tento žánr ohraničit několika pravidly, vytvořit omezenou množinu textů a vůbec nevztít v potaz všechna díla odklánějící se od reality, jež nějakým způsobem nepasují do nastavených pravidel (Hume 1984: 8). Její pojetí fantastiky vypadá takto:

Navrhuji tedy jinou základní formulaci, a to že literatura je výsledkem dvou impulzů. Jedním je mimesis, touha napodobovat skutečnost, popisovat udá-

losti, osoby, situace a předměty tak uvěřitelně, aby ostatní mohli sdílet vaši skutečnost; druhým impulzem je fantazie (fantasy), touha změnit skutečnost – ať už to bereme jako únik z nudy, hru, vizi, touhu po něčem chybějícím, nebo potřebu po metaforických obrazech. (Ibid.: 20)

Fantasy je pro ni tedy jakékoliv vybočení z reality aktuálního světa, které stojí oproti snaze se aktuální realitě přiblížit. Na jednotlivé žánry pak lze nahlížet podle jejich blízkosti jednomu ze dvou výše zmíněných pólů.

Možných přístupů k fantastice je samozřejmě daleko více, například od Marie-Laure Ryanové objevující se v článku „Možné světy v soudobé teorii literatury“ či Erica S. Rabkina v díle *The Fantastic in Literature*. Jejich definice jsou však příliš obecné a spíše se snaží rozlišit, co za fantastiku považovat můžeme a co již ne. Tento příspěvek se věnuje dílům, kde již konsenzus padl a které můžeme považovat za reprezentanty fantastické literatury, potažmo fantasy. Uvědomujeme si, že pojem *fantasy* angličtina chápe šířeji než čeština. V českém prostředí je poměrně mladý; poprvé se objevuje teprve po roce 1989 coby označení jednoho ze žánrů fantastiky. Pod pojem *fantastika* Ondřej Neff ve své studii „Pět etap české fantastiky“ zahrnuje jednak literaturu vědecko-fantastickou, jednak literaturu žánru fantasy. V tomto se česká tradice odlišuje od anglosaského prostředí, které pojmy *fantasy* a *fantastika* chápe synonymně. Jak již bylo řečeno v úvodu, cílem tohoto příspěvku není vytvořit definici novou. Proto byla vybrána čtyři pojetí fantasy, jejichž průnikem získáme definici, na jejímž základě vystavíme celou teorii subžánrů. Zvolené definice byly sice vytvořeny pro fantastiku jako celek, avšak jsou aplikovatelné nejen na fantasy, ale i na samotné subžánry.

Za nejaktuálnější definici fantastiky v českém prostředí lze považovat přístup Terezy Dědinové. Ta vychází především z Briana Atteberyho a jeho teorii neostrých množin doplňuje o Wittgensteinův koncept rodových podobností a intuitivní definici science fiction Paula Kincaida. Za fantastická Dědinová považuje ta díla, v nichž fantastický prvek – propojen sítí rodových podobností s alespoň jedním dalším dílem pokládaným za fantastické – zaujímá význačnou roli ve struktuře fikčního světa, neobjevuje se tedy pouze ojediněle. Brian Attebery své pojetí fantastické literatury jako neostré množiny představil v díle

Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth. V centru neostré množiny se nacházejí prototypická díla, která splňují maximum žánrových charakteristik. Žánr se poté definuje na jeho základě, a čím méně znaků posuzované dílo obsahuje, tím více se vzdaluje od středu. Hranice žánru ale nejsou přesně dány, jsou propustné a mohou se dotýkat a překrývat s dalšími.

Je jasné, že zahrnout všechnu literaturu s fantastickým prvkem do tohoto žánru znamená zbavit pojem *fantastika* jakéhokoliv konkrétního významu. Pro zabránění přílišné inkluзивity je vhodné využít teorii kořenových textů (*taproot texts*) Johna Cluta vyrovnávající se s časovým hlediskem. Kořenové texty vznikly před rozlišením fantastického a mimetického přístupu v naratologii v době osvícenství a obsahují nějaký fantastický prvek. Je zbytečné do fantasy řadit renesanční, středověká a starověká díla, v nichž má fantastično jen služebnou úlohu. Pokud by se časové hledisko do definice fantasy nezařadilo, nebo nebylo respektováno, došlo by ke sloučení inspirace pro žánr a žánru samotného³⁾ (Clute 1997).

Pro naše pojetí definice a úhelným kamenem pro další práci je důležitá množina rysů definujících fantasy, kterou uvedl Richard Purtle ve své studii „Myth and story“. Podle něj do žánru fantasy příběh náleží, pokud splňuje tyto podmínky:

- je zasazen do minulosti;
- obsahuje magii, která může být definována jako manipulace s přírodou pomocí symbolických významů;
- obsahuje postavy nebo jiné tvory z mýtů a legend;
- obsahuje zázračné a nadpřirozené prvky, u kterých není uvedeno žádné vědecké vysvětlení a které by snad ani nemohly být tímto způsobem vysvětleny (Purtle 2003: 145).

Při definování fantasy v podobě neostré množiny nelze pracovat jen s projevem jádrových textů, musíme mít na paměti i texty okrajové. I přesto na

3 Existují přístupy, které časové hledisko neuvádějí. Jmenuje například R. Mathewse, který ve *Fantasy: The Liberation of Imagination* zařazuje do fantasy i *Illias* a *Odysseu* či *Epos o Gilgamešovi*. Na druhou stranu ale připouští existenci moderní fantasy, která se vyznačuje „vzorcem ztráty a obnovení, morální a etické principy se stávají ústředním bodem účelu, fantazie industrialismus a utilitarismus společně zbavovaly život smysluplné práce a umění“ (Mathews 2002: 39–42).

základě tohoto chápání žánru lze vytvořit tabulku, v níž se bude uplatňovat přímá úměra – čím více znaků bude kladných, tím více se bude text blížit středu-jádro. Podle Atteberyho se vyskytujeme v oblasti fantastiky jako formule/vzorce. Zde se podle Dědinové nachází prototypické fantastické příběhy obsahující stereotypní prvky. Přiznává ale, že i přes hrozící trivialitu se v jádru neostré množiny nachází stále dostatek kvalitních děl (Dědinová 2015a: 41). Tento fakt nás jen utvrzuje v užitečnosti zkoumání jádrových textů fantasy.

Námi vytvořená tabulka vychází z pojetí rysů fantasy Richarda Purtila a bude sloužit jako nástroj k hledání jádrových textů. Povšimněme si především posledních dvou bodů tabulky. V případě fantasy literatury by se vědecké vysvětlení nadpřirozena a výskyt pokročilé technologie měl označit negací (znaménkem minus). Pokud se tak nestane, začínáme hovořit o tzv. science fantasy a tabulka by mohla pokračovat dále pro určení příslušnosti textu ke sci-fi. Toto přirozené překrytí a překlopení do dalšího žánru odpovídá teorii Atteberyho neostrých množin.

Postavy		
	+	-
Hlavní postava oplývá nadpřirozenými schopnostmi		
Hlavní postava vlastní magický předmět		
Hlavní postava umí zacházet s magickým předmětem		
Vedlejší postavy oplývají nadpřirozenými schopnostmi		
Vedlejší postavy vlastní magický předmět		
Vedlejší postavy umí zacházet s magickým předmětem		
Prostředí		
Ve světě se vyskytuje magie		
Ve světě se vyskytují nadpřirozené bytosti		
Výskyt nadpřirozena je vysvětlen nevědecky		
Ve světě se nevyskytuje pokročilá technologie		

Nyní si tedy stručně shrňme, jaké jsou základní odlišující rysy fantasy literatury. Zřejmě nejvýraznějším a nejdůležitějším rysem fantasy je nevy-

světlitelný, většinou nadpřirozený úkaz, jenž je v rozporu s aktuální realitou. Nejčastěji se jedná o libovolný projev magie. Ta je ve fantasy považována za skutečnou sílu, která je stejně běžná jako přírodní zákony. Ovládat ji mohou ale jen zasvěcené osoby (mágové). Taktéž ji můžeme chápat jako intelektuální protipól k hrubé síle. Právě magie slouží jako základní odlišovací element, který pomáhá zařadit dílo do žánru fantasy, a ne do sci-fi nebo hororu. Prostředí je konstruováno jako úplně nový imaginární svět v podobě kulturně-historické enklávy, kdy jejich společenské zřízení je převážně feudální a předtechnické nebo zobrazuje pseudohistorii aktuálního světa, jejímž základem je podobnost s reálnou historií, vytváří ale její alternativu zapojením smyšlených nebo mytických postav. Může se inspirovat mytologií, světem pohádek, historickými reáliemi či prostředím středověkých romancí. Ať už je inspirace čerpána z jakéhokoliv zdroje, bývá imaginární svět zpracován do nejmenšího detailu. Zahrnuje téměř všechny geologické útvary (od pohoří přes moře) a fenotypy (například lesy, pouště). Velmi často bývá kniha opatřena mapkou pro snazší orientaci. Důležitým prvkem je i práce s archetypy. Ve fantasy se setkáváme s bojem dobra a zla, s archetypem cesty, dominantního hrdiny, fantastických stvoření, magických předmětů ad. Hrdina ve fantasy musí být něčím výjimečný. Může se jednat o vlastnosti, dovednosti (psychické, fyzické), výjimečný původ, významné sociální kontakty nebo vlastnictví výjimečného (většinou magického) předmětu. Ve fantasy se setkáváme i s dalšími typizovanými postavami. Mezi ně patří čaroděj, věrný sluha, dobrý a špatný rytíř (někdo s temným tajemstvím, se slabou vůlí, obvykle se poddává zlu), trickster, dívka v ohrožení většinou urozeného původu a reprezentant zla, plnicí roli škůdce. Když tedy shrneme předchozí poznatky, pak fantasy literaturu tedy chápeme jako neostrou množinu, do níž patří texty, které v sobě mají významně zastoupen alespoň jeden z rysů fantasy a splňují podmínku časového hlediska definovanou konceptem kořenových textů.

HLEDÁNÍ KOŘENOVÝCH TEXTŮ

Kruh subžánrů je tedy určen pro texty, o kterých nepochybuje, že náleží do fantasy, a které splňují všechny intratextuální znaky: existují viditelné

vazby na žánrové kontinuum v rovině tematické a motivické a fantastické prvky neslouží jen jako prostředek (kulisy) pro vystavění syžetu. Je nutné brát v potaz i znaky intertextuální.⁽⁴⁾ Především nepochybujeme, že se jedná o fantastiku, protože se autor hlásí k tomu, že vytvořil dílo fantasy/sci-fi. Tento znak je důležitý především kvůli existenci spisovatelů, kteří odmítají své dílo zařadit do fantastiky z důvodu toho, že žánr vnímají jako pokleslý, nebo vědomě nenavazujících na jeho tradici.⁽⁵⁾ Důležitá je i vazba na fandom. Jako příklad můžeme uvést dílo Vladimíra Párala *Pokušení AZZ* či *Romeo & Julie 2300*. Ty „nebyly psány pro pravidelné čtenáře science fiction. Ti je ostatně nepřijali, zřejmě zaskočily i pravidelné čtenáře Párala, ale většinový čtenář neznalý ani fantastického ani páralovského kánonu je mohl číst bez zvednutého obočí“ (Adamovič 2006). Ondřej Neff, výrazná osobnost československého fandomu, o prúniku mainstreamových autorů do science fiction prohlásil následující:

To jsme tehdy nesli nelibě všichni, jak autoři z proudu takzvaných profilků, tak lidé z fandomu. [...] Jisté je, že jeho [Páralovy] čtyři sci-fi knihy vyšší nákladu zřejmě předčily i Ludvíka Součka. Stejně tak je – takřka – jisté, že na vývoj české sci-fi neměly takřka žádný vliv. (Neff 2006: 261)

Pokud díla splní všechny uvedené požadavky, označíme je názvem *jádrové texty*. V případě jádrových textů se dle Dědinové pohybujeme ve *vlastním fantastičnu*, které

využívá možností a prostředků fantastiky primárně pro ně samé, k tomuto druhu fantastiky patří typicky díla operující s aspekty charakteristickými pro science fiction nebo fantasy. Pozornost je v první řadě upřena na fantastický prvek (například na vědeckou spekulaci v science fiction, na fungování

4 Vnětextové znaky jsou důležité především pro české prostředí, ve kterém působí autoři, jako např. Michal Ajvaz, Daniela Hodrová či Miloš Urban, jejichž texty mnohé intratextuální znaky splňují, avšak nejsou považováni za představitele české žánrové fantastiky.

5 Například Haruki Murakami – *1Q84*, Hal Clement – *Těžká expedice*, neznalost žánru se projevuje v povídkách Margaret Atwoodové ve sbírce *Dobré kosti* či povídce „Blata“ Petra Hájíčka (Adamovič 2006).

magie ve fantasy), jeho věrohodné zasazení do kontextu fikčního světa a domyšlení důsledků, které s sebou nese. (Dědinová 2015a: 197)

I když se bavíme o neostrých množinách, tak v jejich středu stojí prototypické texty. Attebery za prototyp fantasy označuje *Pána prstenů*, což především v českém prostředí vede ke komplikacím. Nelze srovnávat epické dílo vznešené fantasy odehrávající se v komplikovaně vystavěném prostředí s vlastní historií a například dobrodružstvím urban fantasy, které se soustředí na akci a magii. Proto je třeba nalézt prototypické texty pro každý subžánr zvlášť. Můžeme postupovat z hlediska chronologického, kdy do středu umístíme prvního zástupce daného subžánru, nebo s ohledem na tradici všeobecně uznávaného autora.

Základ teorie kruhu fantasy subžánrů se nachází v určení distinktivních rysů heterogenních hodnot. Jedná se o rys, který jednotlivé subžánry natolik odlišují, že jejich umístění na kruhu fantasy je vždy protikladné. Opoziční subžánry jsou neslučitelné, avšak díky kruhu fantasy je jasné, že dochází k prolínání a nejsou chápány ohraničeně. Fungují jako neostré množiny, které se ale na určitých místech dotýkají a v určitých případech překrývají. Máme hypotézu, že speciální položku tvoří science fantasy, které je styčným bodem se sci-fi, tudíž lze předpokládat, že podobný kruh lze vytvořit i u tohoto žánru. Dark fantasy funguje stejně jako science, pouze pro kruh žánru hororu.

Pro definici subžánrů se přidržíme žánrového pojetí Paula Kincaida. Ten ve své studii „On the Origins of Genre“ definuje fantastiku pomocí Wittgensteinových rodových podobností. Zdůrazňuje, že není možné vytvořit ideální definici z důvodu neustálého vývoje: „Vzor, žánr, je tedy ve stavu neustálého proudění“ (Kincaid 2005: 47). Tento vývoj sledujeme i uvnitř subžánrů, například v případě urban fantasy v českém prostředí (srov. *Městské války* Pavla Renčina a *Zřídla* Kristýny Sněgoňové). Koncept rodových podobností funguje na základě okruhu podobností sdílených množinou děl – v našem případě v rámci subžánrů. Pro zařazení textu do daného subžánru stačí pouze libovolný fantastický prvek společný s jiným dílem, u něhož už došlo k určení jeho příslušnosti. Samozřejmě, čím více

společných znaků bude zkoumané dílo vykazovat, tím více se bude blížit středu. Tímto se odstraňují pevně ohraničené kategorie a je více patrné, že fantastika v užším slova smyslu funguje spíše jako celek, kde se jednotlivé varianty prolínají, a odstraňuje se tím potřeba vybrat pouze jednu, do které dílo bude náležet. Pro tyto potřeby vytvoříme ideální množiny subžánrů, které ale mohou vytvořit průnik s okolními. Na základě převažujících znaků množin se u díla určuje jeho primární žánrová varianta, která je ale doplněna sekundárními, a dojde ke spojení bodů kruhu. Pro určení výskytu primárního, sekundárního (popřípadě i terciálního) výskytu znaků poslouží níže zpracovaná tabulka. Princip pro určování je stejný jako v případě rozhodování, jestli se jedná o jádrový text fantasy. Čím je více odpovědí *ano*, tím se více upevňuje příslušnost díla ke konkrétnímu subžánru. Tato svoboda umožňuje textu přiznat rysy hned několika subžánrů, což odráží polysémantičnost současné fantastiky. Při podrobnějším zkoumání zjistíme, že dílo může být rozkročeno i mezi třemi subžánry, což díky naší teorii nebude problém, protože zmizí otázka, jestli se jedná spíše o urban fantasy s prvky komiky nebo naopak.

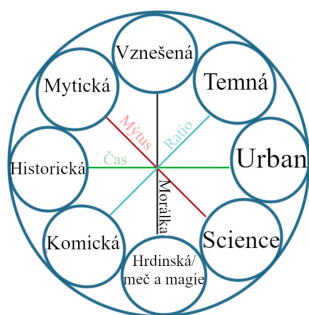
Vzhledem k tomu, že teorie rodových podobností funguje na principu nalezení prvotního/ikonického (všeobecně uznávaného, nejvíce oceňovaného, nejvíce citovaného) díla, je nutné najít text, podle kterého začala vznikat díla podobná a dala vzniknout konkrétnímu subžánru. Prototypická díla budeme hledat v anglosaské literatuře, neboť zakladatelé subžánrů jsou britského nebo amerického původu, potažmo ve Velké Británii či USA dlouhodobě působili. Anglosaská fantasy má taktéž nejsilnější vliv na vývoj žánru a taktéž často slouží jako inspirační zdroj. Za prototypická díla, podle nichž se bude určovat příslušnost na základě rodových podobností, byla vybrána tato:

Vznešená	John Ronald Reuel Tolkien – <i>Pán prstenů</i>
Temná	Gertrude Barrows Bennett – <i>The Citadel of Fear</i>
Urban	Charles de Lint – <i>Moonheart</i> ; Neil Gaiman – <i>Nikdykde</i>
Science	Marion Zimmer Bradley – série <i>Darkover</i> ; silný vliv <i>Star Wars</i>
Hrdinská	Robert E. Howard – série o barbaru Conanovi

Komická	Terry Prattchet – série knih o Zeměploše
Historická	Pauline Gedge (veškerá tvorba)
Mytická	Robert Holdstock – <i>Les Mytág</i> ; Neil Gaiman – <i>Američtí bohové</i>

Výběr prototypických textů je úkol sám o sobě náročný. Literární vědu tato problematika doposud příliš nezajímala (za prototyp považovala pouze jeden univerzální text) a v rámci fandomu panují neshody. Proto většina děl byla vybírána podle prvenství v dané kategorii subžánru. V případě hrdinské a komické kategorie byli zvoleni autoři, u nichž ve fandomu panuje shoda ikončnosti, která převážila nad prvenstvím v rámci subžánru. Podobný případ nastal i v urban a mytické fantasy, kde je nakombinováno prvenství autora, které je doplněno autorem ikonickým pro tento subžánr. Z vybraných děl by tedy podle teorie rodových podobností vycházely vazby tvořící síť daného subžánru fantasy a zároveň by byly propojeny s dalšími, což by vedlo k naplnění atteberyovského chápání neostré množiny.

KRUH SUBŽÁNŘŮ



Subžánry stojící proti sobě obsahují motivy a témata, která vylučují příslušnost díla do obou. Například není možné, aby dílo bylo zároveň hrdinská a zároveň high fantasy. Očekáváme ale, že v rámci vývoje žánru dojde i k tomuto narušení v rámci experimentů a nových zpracovávání tématu. Nyní si stručně představíme jednotlivé subžánry, jejichž základní rysy jsou uvedeny v tabulce.

Ty budou nápomocny pro vytváření vazeb rodových podobností, a tím pádem i prostředkem k nalezení dalších děl náležících do daného subžánru. Jako referenční systém využijeme definice vytvořené výše zmíněným Ivanem Adamovičem.

Mytická	• Inspirace známou mytologií • Přítomnost archetypů • Zápletky v sobě nese výrazný prvek iniciační cesty hrdiny • Prostředí je konstruktem aktuálního světa
Vědecká	• Děj se odehrává v budoucnosti • Existence jevů, které nejsou vysvětleny vědecky • Výskyt pokročilé technologie
Urban	• Mimeticky konstruovaný aktuální svět • Hranice mezi realitou a nadpřirozeným jsou destabilizovány nebo zcela znovu uspořádány • Prostředí města jako genius loci
Historická	• Iluze historicity / dějinné konstrukty → Postavy / Prostředí / „Historické“ události • Archaické lexikum • Převaha odosobněného vševědoucího vypravěče
Temná	• Prostředí je zdrojem hrůzy • Hlavní hrdina je antihrdina/záporná postava • Výskyt nadpřirozených monster • Prostředí je v rozkladu • Převaha zla nad dobrem • Magie funguje jako negativní prvek
Komická	• Prostředí je předmětem komiky • Parodizace všech subžánrů fantasy
Vznešená	• Fantastický fikční svět • Propracované prostředí • Boj mezi dobrem a zlem • Morální poselství
Hrdinská / meč a magie	• Převaha akčních scén • Zaměření na osobní bitvy spíše než na záležitosti ohrožující svět • Typizace postav

Za hraniční subžánry považujeme dark a science fantasy, na které jsou napojeny kruhy subžánrů science fiction a hororu. Dark fantasy je podle Adamoviče taková fantasy, která ve vysoké míře obsahuje charakteristické prvky hororu, jako je strach a děs. Zařazuje sem například literaturu o upírech soustředící se spíše na epický potenciál a upozaduje důraz na vyvolání pocitu strachu. V době, kdy tyto definice vznikaly, se v české fantasy literatuře ještě mnoho děl dark fantasy nenacházelo, což může být jeden z důvodů,

proč v Adamovičově definici chybí další rysy uvedené v naší tabulce. Science fantasy Adamovič považuje za zastaralý a málo využívaný subžánr. Jeho příběhy se odehrávají ve světech, kde funguje věda i magie. S tvrzením Adamoviče nemůžeme souhlasit. Tento subžánr v sobě neobsahuje pouze příběhy ze světa *Star Wars*, ale i například ze světa *Warhammer 40k*, zařadit sem můžeme i *Dunu* Franka Herberta či rozsáhlou sérii *Kolo času* od Roberta Jordana. Problém tedy neleží v nedostatku titulů, avšak v tom, že se jedná o subžánr hraniční, můžou v něm převažovat motivy a témata charakteristické pro subžánry science fiction a fantasy prvky jsou upozaděny.

Coby protipól dark fantasy je v kruhu umístěna komická fantasy. Za hlavní distinktivní rys bylo zvoleno ratio/emoce. Jedná se o rozlišení prvku parodie s cílem rozesmát v případě komické fantasy a prvku ošklivosti s cílem vyvolat hrůzu v případě dark fantasy. Humorná fantasy se tedy skrz síť rodových podobností nehlásí jen k fantasy, ale i k parodiím, v případě dark fantasy se jedná o vazby k hororu.

V binární opozici se science fantasy je fantasy mytická, v níž jako distinktivní rys funguje mýtus samotný. V případě mytické fantasy se jedná o mýtus tradiční, v případě science fantasy se jedná o mýtus moderní, jako například různé vize budoucnosti, cesty do vesmíru, technický pokrok ad. Mytická fantasy v sobě obsahuje vzorce ze známých mytologií, které zpracovává. Může dojít k pouhé reinterpretaci mýtu (např. *Mlhy Avalonu* od Marion Z. Bradley) nebo k výskytu motivů, témat a postav ze známých mytologií (např. *Američtí bohové* od Neila Gaimana).

Další dvojicí je fantasy hrdinská a vznešená. Za distinktivní rys považujeme morálku a vývoj hrdiny. V případě hrdinské fantasy k vývoji dochází kvůli možnosti splnění osobních tužeb hrdiny, v případě vznešené se hrdina vyvíjí pro záchranu světa. Hrdinskou fantasy Adamovič považuje za identickou s fantasy meče a magie (sword and sorcery; Adamovič 1996: 46). K jejímu rozdělení však dochází a jako argument je používáno větší zastoupení magie v případě sword and sorcery subžánru. My jej ale budeme chápat stejně jako Adamovič, protože sword and sorcery se projevuje jen jako subžánrová varianta. Pro fantasy tolkienovského typu se objevuje synonymum vznešená nebo epická. Vzhledem k tomu, že v českém

prostředí není názvosloví ukotveno, použijeme pro high fantasy v anglosaském chápání pojem vznešená. V definici vznešená fantasy (angl. high nebo classic) se odráží tradiční pojetí tolkienovské fantasy:⁽⁶⁾ odehrává se ve fantastickém fikčním světě a hlavním tématem je boj dobra se zlem.

Poslední dvojici na kruhu subžánrů je historická a urban fantasy. Pro ni byl jako distinktivní rys zvolen topos času. Čas v těchto subžánrech napodobuje pojetí času v aktuálním světě. Dochází k distinkci minulého v případě historické fantasy a současného v případě urban fantasy. Společným jmenovatelem těchto subžánrů jsou i fikční světy konstruované co nejvěrněji světu aktuálnímu. Často se taktéž objevuje paralelní fikční svět, který bychom mohli označit za nadpřirozený. V případě urban fantasy je důležitý topos města, pro historickou fantasy jsou významné konstrukty historických událostí, ke kterým se přidává iracionální prvek, ať už v podobě magie, nebo nadpřirozených postav. Anglosaská literární tradice od sebe odlišuje contemporary a urban fantasy. V případě české tradice došlo opět k fúzi, protože jedním z rysů urban fantasy je prostředí podobné současnému uspořádání aktuálního světa. Cokoliv staršího se již řadí do kategorie historické fantasy.⁽⁷⁾

ZÁVĚREM

Z pohledu kognitivní vědy je dělení do kategorií přirozeným procesem, a žánrová typologie je tudíž ve velké míře zpětnou racionalizací automatizovaných procesů (Jackendoff 2012). Teorie kruhu subžánrů vznikla jako nevyhnutelná reakce na neukotvenost subžánrové typologie v českém prostředí. Po definování důležitých pojmů, jako je fantasy a jádrové texty, byly již vytvořené definice subžánrů především v pojetí Ivana Adamoviče použity jako základ, z něhož byly vystavěny distinktivní rysy mezi jednotlivými subžánry. Kruh chápe fantasy a její podsložky jako ne-

6 Tento subžánr patří mezi nejstarší, je ale také zároveň nejvíce náchylný ke schematičnosti. Často docházelo pouze ke kopírování původního vzoru a recyklování. Existují ale autoři, kteří se s tolkienovským odkazem vypořádali důstojně. Jmenujme například Ursulu K. Le Guin, Stephena R. Donaldsona či Tada Williamse.

7 Zde vyvstává otázka, kde se nachází hranice mezi aktuálním/současným a minulým. Tuto problematiku považujeme jako další možnost k rozvíjení teorie subžánrů v budoucnu.

ostrou množinu, avšak pracuje s jádrovými texty, o kterých nepochybuje, že do tohoto žánru patří. Tyto texty jsou propojeny sítí rodových podobností a podle množství vazeb můžeme určit, do jakého subžánru posuzované dílo patří. Za hraniční subžánry považujeme dark a science fantasy, které tvoří dotykové body s kruhy subžánrů science fiction a hororu.

Tento koncept by měl pomoci usnadnit orientaci v žánru, jehož popularita nejen u nás roste závratnou rychlostí. Už tak je nutné zpracovávat velké množství textů, a především v českém prostředí neexistuje žádný systém kromě neaktuálního Adamovičova, který by nějak verifikoval do této chvíle jen marketingovou nálepku subžánrů. Tato teorie je nosná i v tom, že nabízí další prostor pro zkoumání. Zajímavým by mohl být výzkum tematického a motivického posunu v rámci jednoho subžánru za určité časové období nebo analýza slovní zásoby jednotlivých subžánrů. Nabízí se taktéž otázka aplikovatelnosti proppovských rolí, původně určených pro žánr pohádky, na žánr fantasy. Uvědomujeme si, že žánr fantasy se dynamicky vyvíjí a populární se stává například feministická fantasy nebo ekologická fantasy. Domníváme se, že se tyto subžánry buď sloučí se subžánry existujícími a budou fungovat jen jako subžánrové varianty, nebo kruh rozšíří o další binárně propojené množiny.

Mgr. Tereza Zelinová

Ústav jazykovědy a baltistiky

Filozofická fakulta Masarykovy univerzity

Arne Nováka 1, 602 00 Brno

489427@muni.cz

LITERATURA

ADAMOVIČ, Ivan

1990 „O pojmu fantasy“; *Ikarie* 1, č. 2, s. 48–49

1996 „Terminologie fantastické literatury“; *Ikarie* 7, č. 2, s. 46–47

1999 „Léčba krajiny fantasy aneb Clutův pokus o novou teorii žánru“; *Ikarie* 10, č. 7, s. 47–48

2003a „Bída a lesk fanouškovství“; *Ikarie* 14, č. 11, s. 34–35

2003b „Tak trochu jiná fantastika“; *Ikarie*, 14, č. 7, s. IV–VII

2006 „Atwood, Margaret: Přežívá nejsmutnější 2“; www.iliteratura.cz,
<http://www.iliteratura.cz/Clanek/19471> [přístup 06.04.2021]

ADAMOVIČ, Ivan (ed.)

1995 *Slovník české literární fantastiky a science fiction* (R3: Praha)

ATTEBERY, Brian

1992 *Strategies of Fantasy* (Bloomington: Indiana University Press)

2014 *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth* (Oxford: Oxford University Press)

CLUTE, John

1997 „Taproot Texts“; www.sf-encyklopedia.uk, http://sf-encyklopedia.uk/fe.php?nm=taproot_texts [přístup 08.03.2021]

DĚDINOVÁ, Tereza

2015a *Po divné krajině: charakteristika a vnitřní členění fantastické literatury* (Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita)

2015b „Fantastická literatura v českém kontextu jako výzva literární vědě“; *Česká literatura: časopis pro literární vědu* 63, č. 2, s. 183–211

DĚDINOVÁ, Tereza – KŘEČEK, Jan

2018 „Hledání hranic žánru a čtenáře: Jak je na tom současná česká fantastika?“; *Host* 34, č. 4, s. 36–41

HUME, Kathryn

1984 *Fantasy and Mimesis: Response to Reality in Western Literature* (New York/London: Methuen)

JACKENDOFF, Ray

2012 *A User's Guide To Thought And Meaning* (New York: Oxford University Press)

JACKSON, Rosemary

1981 *Fantasy: The Literature of Subversion* (London and New York: Routledge)

KINCAID, Paul

2005 „On the Origins of Genre“; in J. Gunn – M. Calendaria (edd.), *Speculations on Speculation, Theories of Science Fiction* (INC: Scarecrow Press), s. 41–55

MATHEWS, Richard

2002 *Fantasy: The Liberation of Imagination* (New York: Routledge)

NEFF, Ondřej

1981 *Něco je jinak. Komentář k české literární fantastice* (Praha: Albatros)

PURTIL, Richard

2003 *J. R. R. Tolkien: Myth, Morality, and Religion* (Philadelphia: Chelsea House Publishers)

RABKIN, Eric

2016 *The Fantastic in Literature* (Princeton: Princeton University Press)

RYAN, Marie-Laure

1997 „Možné světy v soudobé teorii literatury“; *Česká literatura* 45, č. 6, s. 570–599

SAPKOWSKI, Andrzej

1994 „V šedých horách zlato není aneb Hrst úvah o literatuře fantasy“; *Ikarie* 5, č. 6, s. 43–51

2001 „Subžánry subžánrů“; *Ikarie* 12, č. 12, s. 41–46

SPINRAD, Norman

2003 „Nová hnutí v SF“; *Ikarie* 14, č. 8, s. IV–XI

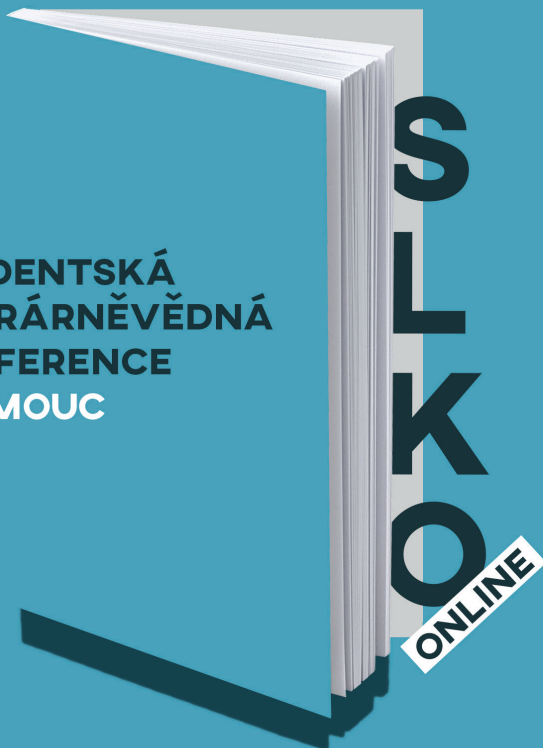


Filozofická
fakulta



>> 27.-29. 4.

**>>
STUDENTSKÁ
LITERÁRNĚVĚDNÁ
KONFERENCE
OLOMOUC
2021**



>> PROGRAM

<https://cesnet.zoom.us/j/98661934912>
(Meeting ID: 986 6193 4912)

www.ucl.cas.cz/slk

27. 4. >> PREGRADUÁLNÍ STUDENTI

9:30–9:40 >> Zahájení

9:40–10:40 >> moderátorka: prof. Dr. Ingeborg Flalová

Bc. Zuzanna Woszczerowicz

Vnímání a interpretace barokní kultury v romanetu *Svatý Xaverius* Jakuba Arbese
(2. roč. NMgr. studia, obor: Bohemistika, Fakulta polonistiky VU, Varšava)

Bc. Klára Broschová

Neuwirthova literární recepce děl romantika Josepha von Eichendorffa

(1. roč. NMgr. studia, obor: Chemie a Německý jazyk (učitelství pro SŠ), FF OU, Ostrava)

Bc. Markéta Kamenská

Lilli Recht – zapomenutý poklad olomoucké nové věčnosti?

(2. roč. NMgr. studia, obor: Německá filologie, FF UP v Olomouci)

10:40–10:50 >> Pauza

10:50–12:10 >> moderátor: prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc.

Bc. Radek Cimprich

Nezařaditelný Richard Weiner

(2. ročník NMgr. studia, obor: Česká filologie, FF UP v Olomouci)

Michala Kropáčková

Motiv smrti v díle Františka Langera

(3. roč. Bc. studia, obor: Česká filologie se zaměřením na editorskou práci, FF UP v Olomouci)

Bc. Marie Zetová

Hostovského stesk po ztraceném ráji: vynalézání minulosti

(2. roč. NMgr. studia, obor: Elektronická kultura a sémiotika, FHS UK, Praha)

Jakub Cepník

Vztah jedince a společnosti v románech Jiřího Weila *Moskva-hranice* a *Dřevěná lžíce*

(5. roč. Bc. studia, obor: Český jazyk a literatura – Filozofie, FF UK, Praha)

12:10–13:00 >> Obědová pauza

13:00–14:20 >> moderátor: doc. PhDr. Martin Pilař, CSc.

Bc. Martina Mecco

Vzpomínky jako obrazy pro všechny smysly. *Všecky krásy světa* Jaroslava Seiferta

(2. roč. NMgr. studia, obor: Slavistika a germanistika, Univerzita Padova)

Michal Malěř

Čísla v intelektuálním konstruktu: stylometrický rozbor románů Milana Kundery

(3. roč. Bc. studia, obor: Český jazyk a literatura – Anglický jazyk a literatura, FF OU, Ostrava)

Bc. Luka Baričević

Grotesknost ve *Směšných láskách* Milana Kundery

(2. roč. NMgr. studia, obor: Bohemistika a literární komparatistika, FF UnizG, Záhřeb)

Bc. Tereza Schrammová
Páralovo pojetí shakespeareovské milenecké dvojice
(2. roč. NMgr., obor: Český jazyk a literatura, FF OU, Ostrava)

14:20–14:30 >> Pauza

14:30–15:30 >> moderátor: doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.

Bc. Adam Hošek
Román *Invalidní sourozenci* jako průvodce semiosférou undergroundu
(2. roč. NMgr. studia, obor: Česká filologie – Historické vědy, FF UP v Olomouci)

Bc. Kateřina Špundová
Lojza Lapáček – postava v zajetí vyprávění
(2. roč. NMgr. studia, obor: Český jazyk a literatura – Anglická filologie, FF OU, Ostrava)

Bc. Adam Zygmunt
Skanzen modernity. Městský prostor v knize *Národní třída*
(2. roč. NMgr. studia, obor: Bohemistika, Fakulta polonistiky VU, Varšava)

15:30–15:40 >> Pauza

15:40–17:20 >> moderátorka: Mgr. Tereza Dědinová, Ph.D.

Matěj Tomeček
Čarodějové a vědmy. Archetypy vybraných magicky nadaných postav ve fantasy cyklu *Wetema*
(3. roč. Bc. studia, obor: Historie – Český jazyk a literatura, FF MU, Brno)

Bc. Michaela Koutská
Tramvají do jiného světa: místa přechodu v české městské fantasy
(2. roč. NMgr. studia, obor: Literatura a mezikulturní komunikace, FF MU, Brno)

Bc. Tereza Winklerová
Jak popsat nepopsatelné? Reprezentace hyperobjektů v Anihilaci Jeffa VanderMeera
(2. roč. NMgr. studia, obor: Literatura a mezikulturní komunikace, FF MU, Brno)

Bc. Gabriela Borovková, DiS.
Mezi strukturalismem a novou kritikou: Model literárních dějin René Wellka
(1. roč. NMgr. studia, obor: Bohemistika, FF JČU, České Budějovice)

Bc. Hana Wieghoferová
Problematika literárního kánonu
(2. roč. NMgr. studia, obor: Knihovnictví, FPF SLU, Opava)



28. 4. >> DOKTORANDI

9:00–10:00 >> moderátor: prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.

Mgr. Dorota Vincůrková

„Chválíš česnek a chválíš cibuli, chválíš pór smrdutý, a mannú, nebeským darem, hrdáš“.

Česnek ve staročeské a staropolské literatuře

(4. roč. Ph.D. studia, obor: Literární věda, IBL WAW, Varšava)

Mgr. Helena Dvořáková

Pohled na Prahu v Mrštíkově románu *Santa Lucia*

(3. roč. Ph.D. studia, obor: Teorie a dějiny novější české literatury, FF JČU, České Budějovice)

Mgr. et Mgr. Jana Kopečná

Konflikt sakrálního a profánního v díle Jiřího Karáska ze Lvovic

(3. roč. Ph.D. studia, obor: Teorie vyprávění, FF MU, Brno)

10:00–10:10 >> Pauza

10:10–11:30 >> moderátor: doc. Mgr. Josef Hrdlička, Ph.D.

Mgr. Pavel Kopečný

Ruský „zbytečný člověk“ a jeho charakterizace

(3. roč. Ph.D. studia, obor: Teorie vyprávění, FF MU, Brno)

Mgr. Anna Martinovská

Zrcadlo reality. Konstrukce „naivního realismu“ v S/Z Rolanda Barthesa

(1. roč. Ph.D. studia, obor: Obecná a srovnávací literatura, FF UK, Praha)

Mgr. Jakub Hankiewicz

Podoby předmětů v moderní lyrice

(4. roč. Ph.D. studia, obor: Komparatistika, FF UK, Praha)

Mgr. Viktor Suchý

Zátišie ako žáner modernej lyriky

(3. roč. Ph.D. studia, obor: Slovenský jazyk a literatúra, FF UK, Bratislava)

11:30–13:00 >> Obědová pauza

13:00–14:20 >> moderátor: prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc.

Mgr. Iva-Hedvika Zýková

Turistický diskurz prizmatem narativních figur – Václav Havel jako ikona boje proti komunismu

(2. roč. Ph.D. studia, obor: Sémiotika a filozofie komunikace, FF UK, Praha)

Mgr. Martin Špaček

Vyrůstání za normalizace v tragikomickém a nostalgickém vyprávění

(3. roč. Ph.D. studia, obor: Česká literatura, FF UP v Olomouci)

Mgr. Stefani Angelova

Funkce a význam archetypálního základu románu *Lehni, bestie!* Jiřího Kratochvíla

(2. roč. Ph.D. studia, obor: Slovanské literatury, FSF SU, Sofie)

Mgr. Zuzana Jurajdová

Autor, čtenář, vypravěč – prostupnost hranic v textech Michala Ajvaze

(1. roč. Ph.D. studia, obor: Románské literatury, FF UP v Olomouci)

14:20–14:30 >> Pauza

14:30–15:50 >> moderátorka: PhDr. Alice Flemrová, Ph.D.

Mgr. Hana Fasurová

***Zeno a pan Kohn*. Techniky a témata humoru v díle Itala Svevaa – srovnání s anekdotami tradice jidiš**

(2. roč. Ph.D. studia, obor: Románské literatury, FF MU, Brno)

Martina Bařinová, M.A.

„El show de la reality“. Reflexe karibské diaspory v performativním textu *Levente no Josefiny Báezové*

(1. roč. Ph.D. studia, obor: Románské literatury, FF UP v Olomouci)

Mgr. Monika Štefková

Překlad neapolských komedií Eduarda de Filippa do češtiny

(5. roč. Ph.D. studia, obor: Románské literatury, FF UK, Praha)

Mgr. Petra Šantorová

(Ne)viditelná překladatelka z portugalštiny Pavla Lidmilová

(1. roč. Ph.D. studia, obor: Románské literatury, FF UK, Praha)

15:50–16:00 >> Pauza

16:00–17:00

Přednáška prof. Petra Steinera: Digital Humanities a ruský formalismus: darwinismus a anti-darwinismus v literární historii



29. 4. >> DOKTORANDI

9:00–10:00 >> moderátorka: Mgr. Dora Poláková, Ph.D.

Mgr. Linda Urbancová

Poezie prázdna a ticha ve sbírce *Černí poslové* Césara Valleja

(2. roč. Ph.D. studia, obor: Románské literatury, FF UK, Praha)

Mgr. Miroslava Filová

Denníky Alejandry Pizarnik a Sylvie Plath ako súčasť ich poetickej výpovede

(1. roč. Ph.D. štúdiá, obor: Románské literatury, FF UK, Praha)

Mgr. Šarlota Socháňová

Súčasná kolumbijská literatúra: Drogové násilie a osobná skúsenosť

(1. roč. Ph.D. studia, obor: Románské literatury, FF UK, Praha)

10:00–10:10 >> Pauza

10:10–11:10 >> moderátorka: Mgr. Markéta Andričková, PhD.

Mgr. Paula van Wissem

Záznam fenomenologické zkušenosti v próze Věry Linhartové aneb *Meziprůzkum nejbližšího uplynulého*

(4. roč. Ph.D. studia, obor: Bohemistika, Fakulta polonistiky VU, Varšava)

Mgr. Gabriela Onušková

Feminínne aspekty románu *Pýthia* od Margaret Atwoodovej

(2. roč. Ph.D. studia, obor: Literárna veda, FF UPJŠ, Košice)

Mgr. Aneta Bartoníková

Fenomén queer jako jeden z příznakových fenoménů v současné světové literatuře pro děti a mládež (včetně české a slovenské oblasti)

(2. roč. Ph.D. studia, obor: Literární věda – teorie a dějiny národních literatur, FF OU, Ostrava)

11:10–12:30 >> Obědová pauza

12:30–13:50 >> moderátor: doc. PhDr. Ján Gallik, PhD.

PhDr. Sylvia Hrešková

Drak sa vracia v zajatí ohňa

(2. roč. Ph.D. studia, obor: Stredoeurópske areálové štúdiá, FSS UKF, Nitra)

Mgr. Viliam Nádaskay

Rodina, robota, radosť? Mestský život v slovenskej poézii 70. a 80. rokov

(4. roč. Ph.D. studia, obor: Slovanská literatúra, USL SAV, Bratislava)

Mgr. Anna Bukovinová

Sakrálna a profánna v slovenskej poézii deväťdesiatych rokov 20. storočia. Revitalizácia barokovej tradície v zbierke Roberta Bielika Rehoľa márnomyseľných bratov

(3. roč. Ph.D. studia, obor: Slovenská literatúra, FF UK, Bratislava)

Mgr. Milan Kolesík

Hravý Dominik Tatarka. Ludické motívy v *Prútených kreslách*

(2. roč. Ph.D. studia, obor: Teória literatúry a dejiny konkrétnych národných literatúr, FF UKF, Nitra)

13:50–14:00 >> Pauza

14:00–15:20 >> moderátor: prof. PhDr. Bohumil Fořt, Ph.D.

PhDr. Monika Adamická

Symbolika detskej nevinnosti v tvorbe pre deti a mládež s tematikou druhej svetovej vojny

(3. roč. Ph.D. štúdia, obor: Filológia, FSS UKF, Nitra)

Mgr. Jakub Strýček

Josef Mengele a jeho zobrazení v československé poválečné próze

(1. roč. Ph.D. štúdia, obor: Česká literatura, FF UP v Olomouci)

Mgr. Tereza Zelinová

Kruh subžánrů fantasy literatury

(3. roč. Ph.D. štúdia, obor: Teorie vyprávění, FF MU, Brno)

Mgr. Pavlína Tassanyi

Roboti jako etnická menšina – utlačování, dehumanizace a vylučování ve světle sci-fi literatury

(3. roč. Ph.D. štúdia, obor: Obecná a srovnávací literatura, FF UK, Praha)

15:20–15:30 >> Pauza

15:30–16:30 >> moderátor: doc. PhDr. Ondřej Sládek, Ph.D.

Mgr. David Provazník

Teologická reflexe Sartrova dramatu *Ňábel a Pánbůh*

(1. roč. Ph.D. štúdia, obor: Teorie literatury, FF UP v Olomouci)

Ing. arch. Tomáš Prokůpek

Český ineditní obrázkový seriál před rokem 1948

(1. roč. Ph.D. štúdia, obor: Teorie vyprávění, FF MU, Brno)

Mgr. Anna Mašlanka

Česká beletrie vydávaná v Polsku v letech 2011–2020. Nejdůležitější trendy

(1. roč. Ph.D. štúdia, obor: Literární věda, UP, Krakov)

16:30–17:15

Závěrečná diskuse (moderuje doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.), vyhlášení výsledků, ukončení konference

Bohemica Olomucensia
Časopis pro bohemistická a mezioborová studia
Ročník 13 (2021)
Číslo 3 – Supplementa

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

Príspevky 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

Tisk:

Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci
Biskupské náměstí 1
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).