

**BOHEMICA
OLOMUCENSIA**

1/2022
—— LITTERARIA

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře, udělené roku 2022 Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR v rámci Institucionálního rozvojového plánu, Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci.

OBSAH

- 5 Editorial**
Lubomír Machala
- 10 Parmenidés v „hraniciach rozprávania“**
Marcel Forgáč
- 42 Literary history between Russian formalism and Czech structuralism**
Bohumil Fořt
- 52 Petr Borkovec – guru básníků?**
Vendula Čepicová
- 82 Politický román a političnosť literatury**
Michal Peprník
- 106 Nejvyšší oběť. Literární reflexe atentátu a vraždy jako sociálního gesta**
Pavel Janoušek
- 136 O Anně, rusé proletárce. Proměny intence Olbrachtova románu v kontextu propagandistických cílů Komunistické strany Československa**
Kateřina Piorecká
- 162 K vybraným aspektům společných her Karla Hynka a Vratislava Effenbergera**
Karolina Strnadová
- 178 In margine Havlovy Žebrácké opery**
Petr Steiner

- 202 Bojovat až do roztrhání světa. Nad pozdní tvorbou Milana Kozelky**
Jakub Vaníček
- 218 Převtěliště zmrdů**
Milan Kozelka
- 219 / Aby radost nezmizela 220 / Houbaři 221 / Maggie in the Sky with Daemons 222 / Plasticita dechu 223 / Po přeslici a po meči 224 / První máj v Berlíně 225 / Sedm statečných 226 / Snídaně v Bazmekistánu 230 / Tenkrát na západě 231 / V pravé poledne 232 / Vládní šmoulové a žabka carevna
- 233 / Ediční poznámka (Lubomír Machala)
- 238 Náčrt kompoziční poetiky české gotické poezie**
František Všeticka
- 244 Jiří Levý: Jak ho vidí současná česká a slovenská translatologie**
Jitka Zehnalová
- 247 Příběh tradicionalistických periodik**
Kristina Dokulilová
- 255 Krádež stříbrných lžiček v salonu Růženy Svobodové aneb Průhledy a vhledy na literární pole přelomu 19. a 20. století**
Radek Touš
- 262 Dvacátý ročník Studentské literárněvědné konference a Cenová bilance 2021**
Tereza Roháčová
-

EDITORIAL

LUBOMÍR MACHALA

V poslední době přinášela literární čísla našeho časopisu *Bohemica Olomucensia* převahou příspěvky literárněvědných elévů. Skladba aktuálního čísla pak pokrývá celé generační spektrum od čerstvé absolventky magisterského studia po emeritního profesora. Příspěvky našich autorů jsou velmi různorodé až pestré, ale jádro čísla je propojeno tématem jedním, a to vztahem literatury a politiky. S tímto tématem rezonuje také naše občasná edice původních beletristických textů, tentokrát jde o dosud nikde nepublikované verše Milana Kozelky, které měly vyjít jako třetí díl jeho společensko-kritické trilogie.

Číslo otevírá osobitá naratologická studie prešovského badatele Marcela Forgáče, který důkladně kriticky prověřuje a domýšlí klasifikační formulaci Gérarda Genetta adresovanou antickému tvůrci Parmenidovi. Brněnský literární teoretik a historik Bohumil Fořt ukazuje, jak se dva výsostně literárněteoretické koncepty první poloviny dvacátého století, a sice ruský formalismus a pražský strukturalismus, vyrovnávaly s literárněhistorickými zadáními. Nedávná studentka olomoucké bohemistiky Vendula Čepicová pokračuje v kritickém reflektování a interpretování literárního angažmá Petra Borkovce, tentokrát s detailním zaměřením na ty české a slovenské básníky i básnířky, kteří se jeho tvorbou inspirovali, respektive jsou jí ovlivněni.

Stať olomouckého anglisty a amerikanisty Michala Peprníka poukazuje na skutečnost, že jedna z inovačních strategií literární kritiky a teorie i kulturních studií, spočívající v rozšiřování významového pole pojmů, se dotýká rovněž termínu politický román. Peprníkův text upozorňuje na nutnost rozlišovat explicitní politické romány, implicitní politické romány a romány,

jejichž političnost je výsledkem symptomatické interpretace, umožňující téměř jakékoliv dílo číst ideologicky a politicky. Jednotlivé kategorie jsou ve studii ilustrovány na příkladech amerických děl devatenáctého století. Pražský literární vědec Pavel Janoušek vztah literatury a politiky sleduje na případu atentátu na významného politika nově vzniklé Československé republiky Aloise Rašína. Janoušek prezentuje odraz této události v soudobé žurnalistice, literárních dílech (včetně těch dramatických) a popisuje způsob, jakým ji autoři zobrazili v závislosti na svém politickém přesvědčení. Janouškova kolegyně z Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., Kateřina Piorecká zase analyzuje pokus Ivana Olbrachta, respektovaného mistra literárního ztvárnění lidské psychiky, skloubit propagandistické úkoly komunistického hnutí s prvky a postupy populární literatury, který vycházel nejprve časopisecky pod názvem *O Anně, rusé proletářce* a jehož knižní podoba dostala titul *Anna proletářka*. Dvě následující studie od brněnské začínající literární vědkyně Karoliny Strnadové a emeritního profesora Pensylvánské univerzity Petra Steinera přibližují, jak totalitní politický systém omezuje prezentační prostor dramatiků a divadelníků a jak se tito (u Strnadové surrealisté Vratislav Effenberger a Karel Hynek, u Steinera Václav Havel) s oktrojovanými limity vyrovnávali, respektive je překonávali. Student doktorských studií české literatury s bohatou redaktorskou a publikační praxí Jakub Vaníček se ve své studii „Bojovat až do roztrhání světa“ věnuje provokativní básnické trilogii sepsané anarchisticky založeným Milanem Kozelkou před koncem jeho života. Proponovaný třetí díl ovšem už nevyšel, a jelikož redakce *BO* disponovala tuctem textů, které autor v soukromé korespondenci zmiňoval jako jeho součást, doplnili jsme Vaníčkovu stať edicí těchto dosud nikde nepublikovaných Kozelkových básní.

První položku oddílu „Různé“ představuje článek letošního devadesátiletého jubilanta olomoucké bohemistiky Františka Všeticky, který načrtává kompoziční poetiku české gotické poezie. Následující recenzní blok kriticky reflektuje brněnský sborník věnovaný překladatelským zásluhám Jiřího Levého (Jitka Zehnalová), příběh tradicionalistických periodik předložený Tomášem Kubíčkem (Kristina Dokulilová) a monografii Luboše Merhauta o cestách polemik na přelomu devatenáctého a dvacátého století (Radek

Touš). Tereza Roháčová na závěr referuje o dvou konferenčních akcích uskutečněných na jaře 2022 v Olomouci díky spolupráci katedry bohemistiky FF UP v Olomouci a pražského ÚČL AV ČR, v. v. i., konkrétně tedy o mezinárodní *Studentské literárněvědné konferenci* a *Cenové bilanci 2021*.

Přejeme poučnou a inspirativní četbu.

STUDIE

BOHEMICA
OLOMUCENSIA
1/2022
LITTERARIA

PARMENIDÉS V „HRANICIACH ROZPRÁVANIA“

MARCEL FORGÁČ

PARMENIDES IN “BOUNDARIES OF NARRATIVE”

The paper is a commentary formulated as a reflection on the argumentative sequence established by Gérard Genette in his study *Boundaries of Narrative*. Genette mentions Parmenides as one of the writers excluded from Aristotle's “Poetics” because they ignore the representational function of poetry. The aim of the paper is to recapitulate the general poetic background of Parmenides' epic poem and then to verify how valid is Genette's inclusion of Parmenides among the writers of direct expression.

Key words: Genette, Parmenides, narrative, philosophy, Aristotle

ÚVOD

Úvaha, ktorú tu predkladáme, nechce byť viac než *rámcovou* reflexiou jednej pozoruhodnej argumentačnej sekvencie, ktorú formuluje Gérard Genette v štúdiu „Hranice vyprávění“ o básnikovi Parmenidovi. Na jednom mieste tejto štúdie, keď uvažuje o autoroch vylúčených z Aristotelovej *Poetiky* a o dôvodoch tohto vylúčenia, Genette stotožní, resp. pripodobní pozíciu Parmenida k pozícii Empedokla. To sa javí byť pre situovanie Parmenida do značnej miery konzekventné. Aristoteles v reakcii na ľudí, ktorí „nenazývajú básniky podľa povahy zobrazovania, nýbrž jim dávajú spoločné meno podľa veršového druhu“ (Aristotelés 2008: 49), odmietne nazývať Empedokla básnikom a navrhuje, aby sme o ňom hovorili ako o prírodovedcovi. Dôvodom je to, že básnika „činí básníkom zobrazovania“ (ibid.: 67), pričom Empedoklés len „[vykláda] ve verších něco z lékařství nebo z přírodovědy“ (ibid.: 49).

Nasledujúce úvahy sú teda iniciované skutočnosťou, že Genettovo pri-podobnenie Parmenida k Empedoklovi vytvára podobný klasifikačný zá-väzok aj voči jeho pôsobeniu. Parmenida – zdá sa – *nie je správne*⁽¹⁾ v aris-totelovskom rámci nazývať básnikom, ale prírodovedcom (či modernejšie: filozofom), ktorý podobne ako Empedoklés vo veršoch „[vykláda] svou teorii univerza“ (Genette 2002: 250) a pritom „nedbá zobrazovací funkce tvorby“ (ibid.). V tomto kontexte sa chceme zaoberať súvislosťami, ktoré vyplývajú z jednej základnej otázky: mal Aristoteles dôvody vylúčiť Par-menida z *Poetiky*? Genettova argumentácia, identifikujúca Parmenida na strane autorov vylúčených z *Poetiky*, je tomu naklonená, my sa pokúsime poodkryť jej predpoklady a zároveň ju problematizovať. Vychádzajúc zo zadani Aristotelovho spisu navrhujeme pohľad, ktorý zhodnotí štruktúrno-naratívne tvarovanie Parmenidovej básne *O prírode* ako aristotelovsky akceptovateľné.

Úvahu teda rozviníme v dvoch krokoch. V prvom (I) sa pokúsime o širšie vymedzenie perspektívy prístupu k Parmenidovmu dielu, v druhom kroku (II) formulujeme komentár ku Genettovým poznámkam o Parmenidovi.

I

Parmenida často, vo všeobecnosti a pomerne prísne situujeme do oblasti dejín filozofie, špecificky ako predstaviteľa eleátskej filozofie. Prísnosti tohto katalógovania sa tu však vyhneme a Parmenida budeme vnímať predovšet-kým ako epického básnika, ktorý tvaruje svoju báseň *O prírode* (okrem iné-ho) v systémovo-kolíznom vzťahu k homérsko-hésiodovskej tradícii. Tento prístup nie je ničím nesamozrejým, napríklad už Martha C. Nussbaumová komunikovala tézu, podľa ktorej „některé z hlavních postav, jež nazýváme filosoфы a začleňujeme do našich dějin řecké filosofie, byly samy básníky a svým psaním se zařazovaly do básnické tradice; nejvýznačnějšími příkla-dy jsou Xenofanés, Parmenidés a Empedoklés“ (Nussbaumová 2003: 274).

1 Syntagma je výsledkom voľného prispôsobenia Aristotelovho formulačného modelu: „Vždyť Ho-méros a Empedoklés nemají nic společného kromě verše. Proto je správné prvního nazývat básníkem, ale druhého spíše než básníkem přírodovědcem.“ (Aristotelés 2008: 49).

V naznačených súvislostiach možno zachytiť množstvo komparatívne založených interpretačných prác, ktoré dokumentujú „vyrastanie“ Parmenidovej básne (a filozofickej pozície, ktorá je v nej formulovaná) jednak z prostredia homérskej frazeológie, jednak z intencií hésiodovskej theogónie.⁽²⁾

Predpokladom týchto ustanovení sa stáva predovšetkým rehabilitácia významu proemu (prooimia) a prítomnosti hexametra pre celkové, no najmä filozofické smerovanie básne. Čo sa týka hexametra: dejiny filozofie, prirodzene orientované predovšetkým na rekonštrukciu Parmenidovho myslenia, spravidla neprpisovali poetickej dikcii textu *O prírode* vysoké umelecké kvality. Napríklad podľa Edwarda Husseya, autora vplyvnej práce *Presokratici*, sú Parmenidove „hexametry sice dôkladné, ne však pôvabné, a často jsou přímo neohrabané; pro verš neměl žádné zvláštní nadání“ (Hussey 1997: 102). Podľa Hermanna Dielsa sa Parmenidove verše často zadrhávajú, jeho básnický výraz je ťažkopádny, metafory sa opakujú a personifikácie sú konvenčné a neživé.⁽³⁾ Husseyov i Dielsov súd sa pritom môže oprieť o celú kritickú tradíciu. Ak totiž Parmenidova filozofia vyvoláva medzi akademikmi mnohé polemiky, problém umeleckej relevancie jeho poetického výrazu ich mnohých vedie k vzácnjej názorovej zhode: „staří i moderní kritici jsou zajedno, pokud jde o nízké ocenění Parmenidových vloh jako spisovatele“ (Schofield, in: Kirk – Raven – Schofield 2004: 312).

Kritické hodnotenie poetickej dikcie Parmenidovho textu sa nevyčerpávalo len konštatovaním jej nízkej umeleckej hodnoty. Viedlo k vážnejším dôsledkom. V časti interpretačných prác z oblasti dejín filozofie sa totiž objavujú formulácie, ktoré naznačujú, že Parmenidova filozofia by sa bez poetického vyjadrenia obišla, dokonca by bez tohto princípu bola prístupnejšia. Parmenidov filozofický koncept je považovaný za jeden z najnáročnejších myšlienkových systémov v ranej etape dejín gréckej filozofie,⁽⁴⁾ pričom práve poetická dikcia textu je vo vzťahu k pokusom o poro-

2 K tomu pozri viac napríklad Fischerová 2006; Havelock 1958; Miller 2006; Mourelatos 1970: 1–46; Tor 2017: 347–357.

3 Porovnaj Mourelatos 1970: 34.

4 Pomerne dávno formuloval Závís Kalandra myšlienku, že „Parmenidés je nejtěžší hádankou celé presokratické filosofie. Bylo učiněno veliké množství pokusů ji rozřešit, ale nic tak nepřesvědčuje

zumenie Parmenidovho myslenia vnímaná ako dodatočné a v zásade zbytočné zatemňovanie jeho pôvodného, ideovo náročného obsahu. K tomuto taktne smeruje napríklad Malcolm Schofield, keď povie, že „Parmenidés nemá dar snadného vyjadřování a jeho zápas o vměstnání nových, obtížných a vysoce abstraktních filosofických myšlenek do metrické formy má často za následek neprojasnitelnou temnost, zejména syntaktickou“ (ibid.). Podobne sa vyjadrí napríklad aj Edward Hussey:

„Je obtížné pochopit, proč Ferekýdés a Hérakleitos, pokud tím nesledovali zvláštní záměry, neužili verše tak jako Xenofánes, a naopak je možná trochu zarážející, že veršem píše Parmenidés. [...] Především pak jeho argumenty, jsouce tolik novotářské, potřebovaly nejjasnější vyjádření, jaké jim mohl dát. Aby je vyjádřil všechny, musí napínat možnosti řeckého jazyka své doby; a jeho rozhodnutí přidat si k této obtíži problém seřazování slov do hexametrů se nevysvětluje snadno.“ (Hussey 1997: 102)

Podobné postoje nie sú ničím nové, práve naopak, majú skôr charakter tradovaných výrokov; túto perspektívu totiž možno sledovať až k Proklovi, ktorý o Parmenidovej filozofii napísal, že „použitie básnického žánru ju zbavuje jasnosti“ (Proklos, cit. podľa: Cordero 2020: 207). Zdá sa teda, že prístup k Parmenidovmu dielu je už v jeho elementárnej („dotykovej“) rovine sprevádzaný pozoruhodnou požiadavkou: Parmenidés mohol a vlastne aj mal vyjadriť svoje myslenie v inej (prozaickej) forme, ktorá by mu pozitívne sekundovala v zmysle jeho „nejjasnejšieho vyjádření“ (Hussey). On to však neurobil; a v tomto kontexte možno zaznamenať pozoruhodnú aktivitu nasledujúcich generácií čitateľov, ktorí sa podujmú Parmenidov autorský postup „opraviť“. Informujú o tom viaceré zdroje, najprv spomeňme ten, ktorý je k nám najbližšie. *Antológia z diel filozofov*, základný prístupový text pre slovenských prvočitateľov Parmenidovho diela, uvádza tohto autora slovami: „[Parmenidés] Svoje filozofické dielo napísal vo veršoch

o tom, že tajemství jeho učení ještě nebylo odhaleno, jako četba dosavadních interpretací“ (Kalandra 1996: 7). Myslím, že to platí dodnes.

okolo roku 480 – 470 pr. n. l. Toto dielo však nemá takmer nijakú básnickú hodnotu, a preto sa veľmi často prekladá do moderných jazykov v próze.“ (Martinka 1998: 111). Slovenská *Antológia z diel filozofov* to zároveň vykoná a Parmenidovu skladbu (ale napríklad od Empedoklove básne) odprezentuje v prozaickom usporiadaní. Nie je však jediným prípadom takéhoto postupu; napríklad v kontexte anglickej recepcie Parmenidovej skladby sa nad podobným problémom pozastavuje aj Richard McKim: „Parmenidovi sa však jeho anglickí prekladatelia príliš nevenovali. Písal poéziu, a predsa je takmer vždy prekladaný do prózy. Jeho báseň opisuje božsky inšpirované zjavenie, a predsa sa vytrvalo prekladá, akoby to bolo cvičenie v deduktívnej logike.“ (McKim 2019: 105).

Rehabilitácia Parmenidovho hexametra pre filozofické smerovanie básne potom vyplýva z uvedomenia si skutočnosti, že Parmenidés „dovede stavieť svoje hexametry tak, aby dôležité výrazy *rytmicky* vynikly [...] Parmenidés dovede svou myšlenku zdůraznit *prozodickými* prostředky“ (Kalandra 1996: 155). Parmenidov hexameter sa teda javí byť „poškodený“, len ak ho vnímame na pozadí noriem homérskeho hexametra; metrické anomálie (pozri Mourelatos 1970: 2 a 264–268) však nie je vhodné vylúčiť z argumentačnej línie Parmenidovho textu, keďže v nej plnia orientačnú funkciu a zároveň ju poeticky valorizujú: „to, čo možno v tejto fáze považovať iba za neobratné alebo zvláštne použitie epického materiálu, zahŕňa rétorické efekty, ktoré dodávajú argumentu poetickú silu“ (Mourelatos 1970: 37). Preto – akceptujúc tieto skutočnosti – môže aj Richard McKim povedať, že „Parmenidés nie je obskúrny logik, ale filozof, ktorý myslí poeticky a ktorého myšlienky sú rovnako jasné a prístupné ako ohromujúce“ (McKim 2019: 106).

Prozaizácia Parmenidovej básne, vykonávaná za účelom „nejjasnejšieho vyjádrení“ (Hussey) jej myšlienkového obsahu, sa preto javí ako koncepčné protirečenie. Už Jan Mukařovský argumentoval, že jednou zo zložiek štruktúry básne je aj metrický pôdorys, metrum, ktoré (hoci na prvý pohľad významovo indiferentné) môže „účinně zasahovat do významové výstavby díla [...] už tím, že svými pauzami člení text někdy ve shodě, jindy v rozporu s jeho členěním větným“ (Mukařovský 2007a: 32); „Toto metrum není jen jisté schéma, ale také, jak bylo mnohonásobně ukázá-

no, jistý význam [...] Význam, jehož je metrum nositeľom, vstupuje ve vzťah k iným sémantickým zložkám básnickej štruktúry, ocitá sa s nimi v súlade alebo v rozpore“ (Mukařovský 2007b: 44). Aj z týchto dôvodov by negatívne estetické hodnotenie Parmenidovho hexametra nemalo viesť k obmedzeniu či neutralizácii jeho funkčného rozmeru. Formálne aspekty Parmenidovej básne sú komunikované ako príznakové, teda ako pozoruhodné, v tomto zmysle sú zámerne vystavaným signálom nesúcim konkrétne zadanie. Možno preto považovať za zvláštne, keď časť interpretov vyslovuje poetickej dikcii Parmenidovej básne nedôveru, sťažuje sa na jej zatemňujúci dopad a na tomto základe sa jej zbavuje prepismi do prozaickej sústavy. Pritom paradoxne práve tento postup posilňuje „neprojasniteľnou temnosť“ Parmenidovho diela, keďže konečným dôsledkom takejto operácie môže byť jedine oslabenie či priamo znehodnotenie jeho sémantického (a teda aj myšlienkového-obsahového, argumentačného) horizontu, na koncipovaní ktorého sa formálne (štýlové) zložky nutne podieľajú. Diskreditácia príznakových formálnych aspektov tu totiž znamená neutralizáciu nezanedbateľnej časti významotvorných zložiek.

Prozaizácia Parmenidovej básne je výrazne problematickým úkonom, ktorého uplatnenie môže byť „nápomocné“ iba v jednom aspekte a pre jednu líniu prístupu – tú, ktorá chce viazať Parmenida výlučne pre oblasť filozofie. Už Jacques Derrida, komentujúc Rousseauovu *Esej o pôvode jazykov* a Condillacovu *Esej o pôvode ľudského poznania*, poznamenal, že „dejiny filozofie sú dejinami prózy“ (Derrida 1999: 287). V perspektíve, ktorú Derrida rekonštruje a zároveň dekonštruuje, sa písanie v próze presadilo práve s nástupom filozofie ako „depoetizujúca formalizácia, ktorej pôsobenie spočíva vo vytesnení zaťaženého označujúceho“ (ibid.: 286).⁽⁵⁾ V tomto kontexte možno vo vynucovaní prozaického tvaru voči Parmenidovej básni zo strany niektorých interpretov predpokladať rezonancie re-klasifikačných intencií a zámerov. Prozaický tvar tu plní diferenciačnú úlohu, ktorá pomáha Parmenidovu báseň rediskurzivizovať. Prozaizácia

5 To možno voľne sprevádzať sekvenciou zo Šklovského článku *Vzkriesenie slova*: „keď slovo stráca ‚formu‘, neodvratne prejde z poézie k próze [...]. Táto strata formy slova veľmi uľahčuje myslenie a možno je aj nevyhnutnou podmienkou pre existenciu vedy“ (Šklovskij 1971: 254).

Parmenidovej básne teda nie je nevinná. Ak sprevádza kritiku, ktorá od čias Prokla identifikuje básnické usporiadanie Parmenidovho textu ako aspekt znejasňujúci obsah výpovede, potom jej sprievodným účinkom je oslabovanie väzby Parmenidovho textu na epickú poéziu a z druhej strany jeho reduktívne vtahovanie výhradne do oblasti filozofie, ktorá sa bude dlhodobo orientovať predovšetkým (či iba) na porozumenie jeho obsahu.⁽⁶⁾ Povedané Derridovými slovami: prozaizácia Parmenidovej básne – to je proces jej depoetizujúcej formalizácie, ktorý v prospech jasu označovaného vytesňuje formálne ukotvenie zaťaženého označujúceho.

V podobnej pozícii ako Parmenidov hexameter – hoci z iných dôvodov – sa ocitol aj prooimion. Záujem dejín filozofie len prirodzene smeroval k jadrú metafyzickej koncepcie Parmenidovej filozofie, ktoré je predstavené v reči bezmennej bohyně. Kompozične je táto reč situovaná v časti Alétheia; parmenidesovská kozmológia, kozmogónia, embryológia, astronómia atď. je postulovaná v tretej časti básne, pomenovanej ako Doxa. Imaginatívny prooimion sa tak ocitá v odviazanej, sekundárnej, nezáväznej pozícii a často sa o ňom súdi, že ho – ak nás zaujíma Parmenidovo myslenie, Parmenidova *filozofia* – ani nie je nutné reflektovať. Joseph Owens v tejto súvislosti konštatuje:

„Záujem, ktorý si báseň udržala po celé stáročia, sa v podstate týkal len oblasti filozofie [...] Okrem toho sa filozofia neustále analyzovala a vysvetľovala na základe druhej a tretej časti básne a záverečných veršov Fr. 1, pričom obraznosti proemu sa venovalo pomerne málo pozornosti. Pravidelný postup komentátorov svedčí o tom, že k úplne ucelenej koncepcii filozofie sa možno dopracovať len na základe filozofických pasáží. [...] Filozofia teda podľa všetkých dôkazov stojí vo veršoch na vlastných nohách. Bola tradične vytvorená nezávisle od proemu. Aj keby nám Sextus nezachoval proem, fragmenty z ostatných častí básne by sami o sebe poskytli materiál na ucelenú filozofickú predstavu o vesmíre, o tom, aký skutočne je, aj o tom, prečo

6 Prejaví sa to napríklad aj takmer výhradným sústredením iba na časť Alétheia (o tom budeme uvažovať o chvíľu).

sa ľudom javí taký, aký je. Filozofia sa tu nachádza dostatočne rozvinutá na to, aby jej umožnila samostatný status.“ (Owens 1979: 21–22)

Rehabilitácia prooimia potom vyplýva z uvedomenia si jeho významu pre porozumenie metafyzických a doxických postulátov. Práve k tomu smerujú napríklad Joseph Owens a Mitchell Miller. Owens položí provokatívnu otázku: „Ale môže sa dnes vypracovať [Parmenidova, dopl. M. F.] filozofia bez proemu?“ (Owens 1979: 21) a Miller následne ukáže, že v prooimiu Parmenidovej básne možno zachytiť „argumentačný obsah obraznosti“, vďaka ktorému možno priamo z jeho prostredia úspešne sledovať vystupovanie *ἔστι*, božskej pravdy, z ľudského názoru (porov. Miller 1979: 12). Všimnime si však tiež to, ako Miller týmto vyjadrením podmanivo, nevtieravo mení charakteristiku Parmenidovho textu. Ak napr. Jonathan Barnes definuje Parmenida ako „prvého plnokrvného metafyzika“, ⁽⁷⁾ Miller naznačuje, že Parmenidov text nie je len metafyzickým pojednaním o bytí, ale bez toho, aby čokoľvek stratil z tejto svojej charakteristiky, predstavuje sa ako *rozprávanie* o nadobudnutí metafyzického vhľadu. V tomto kontexte je podstatným znakom parmenidovskej metafyziky to, že sa ustanovuje – ako to naznačí Rose M. Cherubinová – v poetickom rámci (pozri Cherubin 2004).

Po týchto elementárnych poznámkach, ktoré je nutné vnímať len ako strohý abstrakt k viacúrovňovej a komplikovanej problematike, pristúpme na zmenu perspektívy a na chvíľu sa vráťme na úplný začiatok. Parmenidés je pomerne prísne situovaný v dejinách filozofie, vďaka čomu sa ako dominujúci udržiava pohľad, ktorý – myslím – presne pomenoval Pavel Hobza, keď uvažoval o tom, že „v očiach interpretů predstavuje ontologie jediný (paradigmatický) prístup, jak báseň interpretovat“ (Hobza 2002: 905). Prozaizácia Parmenidovej básne ospravedľňovaná zdanlivou nejasnosťou a nepôvabnosťou Parmenidových hexametrov, preferencia obsahu oddčleneného od formálnych zložiek, odhliadanie od štruktúrno-naratívnych špecifik (riešení) Parmenidovej argumentačnej stratégie – to sú niektoré črty, ktoré posilňujú pozíciu Parmenidovho textu ako objektu predovšetkým filozofických skúma-

7 Citované podľa Graham 2020: 39.

ní.⁽⁸⁾ Otázkou potom ostáva, ako je možné uvoľniť tieto pozičné rámce, ktorými je Parmenidés „vťahovaný“ do pôsobenia jednej diskurzívnej formácie. Nazdávame sa, že sa to *expozične* núka už v samotnom fakte historickej situovanosti Parmenidovho textu. Parmenidés komponuje svoju skladbu v období, ktoré nazývame presokratické. Docenenie tejto skutočnosti je pre nás v jednom bode prospešné. Upozorňuje nás totiž, že na jej formovanie ešte nemá vplyv Platónovo vyhlásenie sporu medzi filozofiou a poéziou, ktoré de facto medzi týmito oblasťami načrtne hranicu. Ak teda situujeme Parmenida do obdobia, v ktorom ešte neboli vyznačené Platónove hraničné čiary medzi filozofiou a poéziou, keď konzekventne reflektujeme na skutočnosť, že Parmenidés nezakladá svoju skladbu v oblasti filozofie, pretože – ako na to upozorňuje napríklad aj Pavel Hobza – „filosofie jakožto jasne definovaná disciplína s vlastním režimem se objevuje teprve u Platóna“ (ibid.: 905–906), potom možno Parmenidovu skladbu uvoľniť aj pre širšie než len ontologické prístupy. Kalandra nás neustále žiada, aby sme sa pokúsili „vmyslet do Parmenidovy situace a představit si problém z jeho perspektivy“ (Kalandra 1996: 150 a inde) – spravme to teda dôsledne a povedzme spolu s Hobzom, že práve z týchto dôvodov „bychom se měli alespoň předběžně zřici při interpretaci Parmenida, respektive presokratiků obecně, interpretačního kontextu dějin filosofie a spíše se je snažit interpretovat v kontextu jejich doby, respektive v kontextu jejich otázek, myšlenkových možností, nadějí apod.“ (ibid., s. 906).⁽⁹⁾

8 Berel Lang to opisuje ako proces extrakcie, ktorý je riadený predstavou spoločného základu filozofického diskurzu: „Platónove dialógy, Akvinského komentáre, Montaignove eseje, Humove rozpravy: ide len o to, vyextrahovať z každého z nich spoločné jazykové jadro, ktoré sa ako proto či metajazyk vžilo medzi niekoľko historicky odlišných jazykov, ktorými títo autori písali; a potom vyextrahovať štruktúru filozofického tvrdenia, ktorá čitateľovi umožní zaradiť myšlienky týchto rôznych postáv do jediného, homogénneho poľa filozofického diskurzu. Úplne odlišné texty týchto a ďalších filozofických autorov tak čítame ako texty, ktoré sa navzájom (a k nám) obracajú so spoločným súborom problémov vo filozoficky neutrálnom médiu diskurzu, a zaraďujeme ich do súvislej a pomerne rovnomernej línie v dejinách filozofie. Tento pohľad je, samozrejme, veľmi priťažlivý. Prakticky umožňuje kritické porovnávanie, rozpracovanie a (čo je dôležitejšie) vyvracania filozofických textov, a to bez záťaže historizmu, bez toho, aby vyžadoval viac než len zbežnú pozornosť ku konkrétnym kontextom, v ktorých filozofi písali, alebo k sociologickým a psychologickým, či literárnym podmienkam, ktoré by inak tieto kontexty odlišovali. [...] O filozofii tak premýšľame ako o veľkej korporácii, v ktorej filozofi vedú jediný a dlhý rozhovor.“ (Lang 1990: 13–14).

9 Dodajme, že s Hobzovou perspektívou je súčinný prístup N-L. Cordera. Ten vníma Parmenida

Pavel Hobza rozvinie precíznu argumentáciu, ktorá ho privedie k pomerne zásadnému záverečnému konštatovaniu: Parmenidés nemá s filozofiou, prípadne s jej dejinami mnoho spoločného, keďže ako špecializovaná disciplína bola ustanovená až Platónom; Parmenidovým záujmom a nádejam možno porozumieť presnejšie na pozadí dobových paideuticko-náboženských súvislostí; inovačný charakter básne sa nenachádza vo formulovaní ontologických prvkov, ale v spojení a aktualizácii troch pôvodne nezávislých tradičných motívov: cesty, hésiodovsko-prodikovskej alternatívy medzi dvoma cestami a archaickej antropológie;⁽¹⁰⁾ z týchto dôvodov je preto vhodnejšie zaraďovať ho medzi lyrických básnikov či náboženských reformátorov než medzi (neskorších) filozofov (porov. *ibid.*: 923 a 927). Náš pohľad na túto problematiku je trochu konzervatívnejší. Podobne ako Hobza netrváme na výhradnosti ontologickej interpretácie a vnímame historickú situovanosť Parmenidovej básne, ktorá ju otvára odlišným interpretačným prístupom. Inovačný charakter básne však nepriznávame len aktualizácii pôvodných, tradičných motívov, ale aj (a predovšetkým) ontologickým prvkom. Hobza je vo vzťahu k otázke inovácií plne sústredený na Parmenidovo re-formulovanie existujúcich podnetov, filozofia *de facto* ešte neexistuje, Parmenida preto dôrazne situuje iba ako autora *vstupujúceho do* vtedajšieho paideuticko-náboženského systému a pôsobiaceho v tomto systéme. Z nášho pohľadu je však Parmenidova básnická skladba situovateľná aj prospektívne, jeho báseň nepoukazuje len na to, čo jej predchádzalo, ale aj na to, čo bude nasledovať⁽¹¹⁾ – k ustanoveniu filozofie.⁽¹²⁾ V tejto súvislosti medzi parmenidovským štýlovým odlišením „Alétheie a proemu“ a platónskym odlišením „filozofie a poézie“ predpokladáme vzťah extrapolačnej príbuznosti. Platónovo usta-

ako „obeť aristotelovsko-simplicioskej tradície“ (Cordero 2020: 205) a navrhuje Parmenidovu skladbu čítať bez tejto tradície (*ibid.*).

10 Tzv. archaickú antropológiu Hobza predstavuje ako „závažné archaické pojetí človeka. V tomto pojetí byl člověk jakožto nevědoucí (úden eidós), bezmocný (améchanos), bloudící (plattesthai), slepý (tyflos) a hluchý (kófos) zcela vydán vůli a moci bohů“ (Hobza 2002: 921).

11 Vychádzame z podnetov Mukařovského štrukturalizmu. K teoretickým predpokladom nášho tvrdenia pozri Mukařovský 2007a: 27.

12 Sylva Fischerová s odkazom na Patočku, Gígona a iných hovorí o tom, že „mnozí dokonce tvrdí, že teprve od něj bere svůj počátek filosofie jako taková“ (Fischerová 2006: 339). Podľa Rickena Parmenidom začínajú dejiny ontológie (porov. Ricken 2002: 27).

novenie filozofie „proti“ poézii (vari v istej miere) konceptuálne odrážalo (štýlový, metodologický, systémový) kontrast vo vnútri Parmenidovej básne – kontrast medzi argumentačno-teoreticko-logickou polohou Alétheie a imaginatívnym proemom. V tejto perspektíve „otec Parmenides“(13) skutočne nezakladá svoju skladbu v oblasti Platónom definovanej filozofie, pretože ju (i jej definíciu) ako básnik, ktorý buduje systémové napätie medzi zložkami svojej básne, práve iniciuje.

II

Jedným z tých, ktorí reflektujú a zároveň problematizujú Parmenidovu pozíciu básnika, je aj Gérard Genette. Nemožno tvrdiť, že Genette venuje Parmenidovej skladbe sústredenú pozornosť – to v konečnom dôsledku ani nie je zámerom jeho štúdie. Ako hneď uvidíme, Parmenida iba pripomenie „vedľa“ Empedokla a to len ako ďalší príklad dokumentujúci a vizualizujúci ním rekonštruované argumentačné polohy Aristotelovej *Poetiky* (a sprievodne aj Platónovej *Ústavy*). Napriek tejto strohosti je však Genettova zmienka o Parmenidovi (ako bolo naznačené v úvode) do značnej miery konzekventná.

V štúdií „Hranice vyprávění“ teda Genette hovorí: „Empedoklés či Parmenidés vykládajú svou teorii univerza“ (Genette 2002: 250).

Je dobre známe, že Genette uvádza *spôsob*, ktorým „tito tvůrci“ (ibid.) komponujú svoje diela, ako dôvod ich vylúčenia z Aristotelovej *Poetiky*. Empedoklés, Parmenidés – ale aj Pindaros, Archilochos, Hésiodos a spolu s nimi „nic menšího než lyrická, satirická a naučná poezie“ (ibid.: 249) – tí všetci sú podľa Genetta z Aristotelovej *Poetiky* vylúčení z jedného systémového dôvodu: „vše, co [...] mají společného, je to, že jejich dílo nespočívá – ať už formou vyprávění nebo scénického znázornění – v nápodobě skutečného nebo smyšleného děje stojícího mimo osobu a promluvu básníkovu, nýbrž právě v řečovém projevu, který básník přímo a sám za sebe pronáší“ (ibid.: 250). Patria preto do „oblasti přímého výrazu“ (ibid.),

13 Takto je Parmenidés označený v Platónovom dialógu *Sofista*.

ktorá „se vymyká úvahám *Poetiky* jen proto, že nedbá zobrazovací funkce tvorby. [...] není zde žádné zobrazení, žádná fikce, ale jen promluva, jež se přímo vkládá do diskursu díla“ (ibid.). V tomto zmysle Genette registruje rozsiahle členenie, deliace celok, ktorému dnes hovoríme literatúra, na dve rovnako dôležité časti: na jednej strane je to „zobrazujúca literatúra“, na strane druhej práve „oblasť priameho výrazu“ (porov. ibid.: 249–250).

V ďalšom kroku toto členenie podľa Genetta zhruba zodpovedá Benvenistovmu rozlíšeniu medzi rozprávaním (situačne neukotveným) a situačne ukotveným diskurzom (porov. ibid.: 250). Do celej problematiky je tak vnesené ďalšie kritérium: kritérium gramatickej zámennej osoby. Zámeno „Ja“ či odkaz k „Ja“ je vyhradené situačne ukotvenému diskurzu, do ktorého Benveniste zahrňuje aj to, čo Aristoteles nazýva priamou nápodobou; výlučným použitím tretej osoby sa prísne vzaté vyznačuje rozprávanie (situačne neukotvené). Situačne ukotvený diskurz je subjektívny, naopak, objektivita rozprávania je definovaná neprítomnosťou akéhokoľvek odkazu k akémukoľvek hovoriacemu (porov. ibid.: 250–251).

II.1

Parmenidés teda vykladá svoju teóriu univerza. Toto vyjadrenie (a jeho variácie v tvaroch „Parmenidés tvrdí...“, „Parmenidés uvádza, že...“, „Parmenidés kritizuje...“, „Parmenidés formuluje...“) nie je nijako výnimočné, stretávame sa s ním predovšetkým vo filozofických prameňoch, ktoré (ako nás poučil Berel Lang) z rôznych dôvodov nezohľadňujú štruktúrno-štýlové špecifiká textov a na tomto základe zvyknú prisudzovať autorovi predovšetkým tú myšlienkovú líniu, ktorá v texte zohráva takpovediac „víťaznú rolu“; tú, ktorá v rôznych ohľadoch prekonáva iné ideové intencie, väčšinou formulované v prehovoroch sekundárnych postáv. Jedným z prvých, kto použil túto modalitu vo vzťahu k Parmenidovmu dielu, bol Platónov Sokrates; v dialógu *Parmenides* sa vtedy ešte veľmi mladý Sokrates obracia na starnúceho Parmenida slovami: „Ty totiž vo svojej básni tvrdíš, že *všetko je jedno*, a uvádzaš na to krásne a vhodné dôkazy“ (Platón 1990a: 364). Ako bolo naznačené, podobné „oslovenie“ formulujú mnohí, medzi nimi aj Gérard Genette.

Toto vyjadrenie – hoci nevýnimočné – je však mimoriadne pozoruhodné; a to nielen z hľadiska modernej naratológie, ale najmä z hľadiska intencií Parmenidovej filozofie. Takmer hmatateľne odporuje už základnej recepcnej evidencii personálneho rozvrhu témy Parmenidovej básne. Je totiž zrejmé, že „v básni, ktorou predkladá Parmenidés, nemluví tam, kde jsou zvestovány nauky filosofické, on sám, nýbrž božstvo. [...] Parmenidés sám nemá, čo by říkal, vynalézal, mluvil – neboť co zdánlivě říká on, je ve skutečnosti hlas ‚věci samé‘ [...] Vskutku tento básník nevynalézá: není autorem ani obrazu ani fabule: neboť to, co podává, je nezahalená pravda, sama nezahalenost, která mluví osobně z jeho úst“ (Patočka 1996: 118 a 121). Ak teda možno personálny model Parmenidovej básne rozdeliť na oblasť autora, oblasť homodiegeticky a intradiegeticky umiestneného rozprávača-kourosa a oblasť rozprávačom uvádzanej/sprostredkovanej priamej reči postavy bohyně, Genette (a nielen on) svojím výrokom prisúdil reč postavy samotnému autorovi. V tom výroku je vyškrtnuté všetko, čo je účelovo textovo tvarované a zároveň koncepčne intendované medzi mimotextovou oblasťou autora a hlboko v texte zasadenou rečou postavy. O hrubosti tohto škrtu vypovedá vari aj to, že Parmenidés tu dokonca ani nie je stotožnený s homodiegeticky pozicionovaným rozprávačom, vypovedajúcim o svojej situácii slovami „Po ní jsem jel, neb po ní mě vezli rozumní koně // táhnouce vůz a cestu mi dívky ukazovaly“ (Parmenidés 1962: 66) – čo sa na základe použitia prvej zámennej osoby vyslovene núka ako prvá z možností.¹⁴ Toto celé sa tu obchádza a Parmenidovi ako autorovi je priamo prisúdená reč, ktorú prednáša (rozprávačom sprostredkovaná) postava druhého radu, postava kompozične „prepadnutá“ /rámcovaná v reči rozprávača: bezmenná bohýňa.

Dôležitá je však aj iná skutočnosť. Ako bolo naznačené v prvej časti tejto úvahy, Parmenidés komponuje štruktúrne zložky básne v podpornom vzťahu k jej obsahu (myšlienkovej línii). Zohľadňujúc túto perspektívu možno vysloviť tvrdenie, že naratívno-štylové komponenty básne sú usporiadané

14 Aj to, samozrejme, nie celkom vhodných. Azda nie je nutné dokladovať dlhú tradíciu odmietajúcu stotožňovať autora a rozprávača.

tak, aby oslabili či neutralizovali Parmenidovu autorskú pozíciu *ako autorskú pozíciu*. Inak povedané: Parmenidova tvorba nechce byť rozoznaná *ako jeho tvorba*, Parmenidés robí všetko pre to, aby mu ako autorovi textu – smrteľníkovi – *nemohla byť reč o pravde a doxe* v silnom zmysle slova *autorsky prisúdená*.⁽¹⁵⁾ Naratívne vytvára – nazvime to – odstupové protokoly, ktoré do všetkých dôsledkov reč bohyně autonomizujú. Jedným z nich je homodiegetické a intradiegetické situovanie figúry kourosa. Funkciou tejto naratívnej organizácie je v týchto súvislostiach blokovať potenciálne usúvzťažňovanie autora s postavou bohyně (s jej rečou). Naratívna ich-forma tu ako kompozičná dominanta chráni autonómnosť postavy bohyně v tom zmysle, že blokuje všetky projekcie, ktoré by chceli v pôsobení bohyně vidieť autorské pôsobenie; takpovediac usmerňuje tieto projekcie od bohyně do oblasti rozprávača. Text vyslovene nabáda na stotožnenie autora a rozprávača, čím chráni autonómnosť postavy bohyně.

Parmenidés teda strategicky aktivuje ich-formového rozprávača-kourosa aj preto, aby prerušil potenciálne korešpondenčný vzťah medzi jeho autorskou pozíciou a pozíciou bohyně, pričom daná stratégia je následne posilnená modelovaním kourosa, „vyzývajúceho“ na stotožnenie s autorom, iba ako *pasívneho* adresáta reči – tú môže neskôr len *zopakovať*: „Nuže já ti teď povím – a slovo, jež uslyšíš, podrž“ (ibid.: 67). Stotožnenie autora a rozprávača-kourosa znamená situovať Parmenida ako patiensu, ktorý „sám nemá, co by říkal, vynalézal, mluvil“ (Patočka 1996: 121). Z hľadiska koncepcie inšpirovaného básnika nie je táto pozícia ničím zarážajúca, avšak z hľadiska recepčných prístupov, ktoré chcú Parmenida situovať najmä ako filozofa, je to mimoriadne problémový aspekt textu. Ako filozofovi je nutné nájsť a pripísať mu „reč“ – a jediná reč, ktorá tu napĺňa predstavu o filozoficky relevantnej výpovedi, patrí bohyni. A teda: „Parmenidés vykládá svou teorii univerza.“ (Genette).

Navyše ešte aj táto korešpondencia medzi autorom a rozprávačom-kourosom, ktorá sa tu núka aktivovaním ich-formového modelu, je nakoniec oslabovaná. Kouros je bezmenný, čo je nutné vyhodnocovať ako funkčný

15 Ku koncepcii inšpirovaného básnika pozri Boháček 2010: 28–30.

príznak. Ako k tomu poznamenáva Alexander Mourelatos, Parmenidés „očakáva, že sa jeho čitatelia alebo poslucháči stotožnia s hrdinom. Z tohto dôvodu sa pravdepodobne vyhýba uvádzaniu akýchkoľvek podrobností, ktoré by mohli kóuros historicky spájať s Parmenidovou vlastnou osobou (kontrast s Hésiodom, Xenofánom, Empedoklom). Tento prístup k seba-vymazaniu by sme mali rešpektovať“ (Mourelatos 1970: 16). Týmto tromi spôsobmi modelovania naratívnych vzťahov sa teda dosahuje, že reč bohyně sa od Parmenida ako autora výrazne vzdialuje.

Takto naratívne budovaná hierarchia korešponduje s jednou zo základných filozofických pozícií, ktorú Parmenidova báseň presadzuje. Tá spočíva v určení primárnej obmedzenosti epistemologických kompetencií smrteľníka.⁽¹⁶⁾ Shaul Tor v tejto súvislosti upozorňuje na prísne oddelenie *krisis Alétheii* a *krisis Doxy*. Pokiaľ prvá je rámcovaná dichotómiou medzi „je“ a „nie je“ („čo-je“ / „čo-nie je“), druhá je určovaná vzťahom medzi „svetlom“ a „nocou“ („teplým“ / „studeným“ – „riedkym“ / „hustým“) (Tor 2017: 184). Doxa teda nevysvetľuje empirický svet zo zásad „pravdy“, ale vzťahuje sa k nej ako kontrastná štruktúra, ktorá má byť rozpoznaná ako *klamlivá*. Podľa Tora špecifikom *krisis Doxy* je potom to, že nedokáže udržať rozlíšenie medzi „je“ a „nie je“, čo ju absolútne odčleňuje od *krisis Alétheii*. A práve v tejto chvíli je mimoriadne dôležité, že medzi *krisis Alétheii* a *krisis Doxy* existuje konkurenčná hierarchia: ak uvažujeme v termínoch *krisis Doxy*, nemôžeme zároveň uvažovať v termínoch *krisis Alétheii*. Nie je totiž možné udržiavať a myslieť oba druhy vymedzení súčasne (porov. *ibid.*: 187 a 190). Pre smrteľníka je pritom prirodzené (ba nutné) myslieť práve v súlade s doxatickou *krisis*, človek vníma *rôznorodosť vecí*, pomenúva ich vznik a zánik, ich premenlivosť, ich bytie a nebytie. V tomto zmysle sa „odhodlanie smrteľníkov pomenovávať doxatické veci týmto spôsobom opiera o neznalosť toho, čo je“ (*ibid.*: 206). Vyústením Torovej interpretácie sa teda stáva tvrdenie, že „Parmenidés opisuje poznanie toho, čo je, ako božské poznanie, tj. ako poznanie dosiahnuteľné bohynou,

16 V treťom verši zlomku B1 sa kóuros pomenúva ako „znalý muž“. K ironickej energii tejto charakteristiky pozri Cosgrove 2011: 28–47.

ale nedosiahnuteľné ľudskou myslou“ (ibid.: 227). Smrteľník prirodzene myslí v kategóriách doxatickej krísis, zároveň však má predpoklady na jej chvíľkové opustenie a *podržanie* krísis Alétheii.⁽¹⁷⁾ To je však možné len na základe interakcie s božskou mocou, ktorá poznávajúceho smrteľníka vedie k tomu, že sa sám v istom zmysle stane božským a získava vyššiu než smrteľnú myseľ (porov. ibid.: 222–224 a inde). Prooimion je potom tou časťou, ktorá opisuje podmienky kourosovho prechodu (hésiodovskou) bránou ciest *Dña* a *Noci*, aby si vypočul a podržal jej reč. Prechod bránou takto reprezentuje opustenie možností ľudského vhl'adu: „brána je poslednou stavbou, ktorú mladík uvidí, než ňou prejde a vstúpi do prítomnosti bohyně – označuje teda to, čo ľudské chápanie uchopí na hranici svojho dosahu, posledný vhl'ad, ktorý dosiahneme z ľudskej strany hranice medzi ľudským a božským“ (Miller 2006: 15–16).

Naratívna realizácia básne, v ktorej kouros *uvádza* slová bohyně a tým sa od nich diferencuje, teda podporuje filozofické smerovanie k hierarchizácii autorít a ich epistemologických kompetencií. Zároveň tým spoluzakladá metafyzickú (logocentrickú) tradíciu, ktorá trvá na tom, že Pravda je objavovaná a nie tvorená.⁽¹⁸⁾

Rozumieme tomu, že interpretačné výpovede typu „Parmenidés vykladá svoju teóriu univerza“ sú v istom zmysle – frazeologicky – prirodzené, zároveň však v kontakte s básňou zakúšame, že sú aj v istom zmysle klamlivé. A práve v prípade básne *O prírode* to vystupuje do popredia omnoho dôraznejšie, keďže tu takáto výpoveď postupuje priamo proti filozofickým intenciám, ukotveným v naratívno-argumentačných líniiach básne. Genette, ale napríklad aj Kalandra sa oprú o prirodzenú skúsenosť, podľa ktorej autor tvorí text, a držia sa jej aj v momente, keď text – zladujúci všetky svoje zložky v prospech argumentačnej a sémantickej koherentnosti – problemati-

17 Tor to prirovnáva k procesu dýchania: „pre Parmenida je racionálne myslenie (kde sa tým myslí typ myslenia, ktorý je základom Alétheii) ako zadržiavanie dychu, zatiaľ čo myslenie smrteľníka je ako dýchanie. Dýchanie je neodmysliteľnou a nevyhnutnou súčasťou ľudského života. Napriek tomu však môžete s vynaložením úsilia túto ľudskú nutnosť na krátky čas pozastaviť, aj keď takto ľudský život viesť nemôžete.“ (Tor 2017: 283).

18 K tomu pozri Rorty 1996: 3–48.

zuje samu túto autorskú pozíciu.⁽¹⁹⁾ Interpreti radšej v prospech udržania vážnosti autora-Parmenida deformujú intenciu textu, než by do dôsledkov pripustili funkčnosť princípu inšpirovaného básnika, s ktorým sémantika textu pracuje *ako so systémovým prvkom posilňujúcim referenčnú (de facto filozofickú) autoritu výpovede*. Pokiaľ Parmenidés iniciovaním princípu inšpirovaného básnika obetoval svoju pozíciu demiurgického autora v prospech univerzálnej platnosti systému, interpreti vo svojom výklade obetovali univerzálnu platnosť systému v prospech Parmenidovej pozície autora. V prospech udržania silnej kategórie autora tak dochádza k interpretačne vedenému oslabeniu účinku básne a platnosti filozofických postulátov. Neprijatie pravidiel (fikčnej) skutočnosti textu pre figúru autora oslabuje jeho filozofickú autoritu.

V tomto zmysle je mimoriadne dôležitý Patočkov prístup. Český filozof rešpektuje všetky pravidlá (fikčnej) skutočnosti textu vrátane jeho intencie k univerzalite. Kalandra neustále žiada, aby sa exegéti snažili „vmyslet do Parmenidovy situace a představit si problém z jeho perspektivy“, sám to však vo vzťahu k problému autorstva neurobí celkom dôsledne a všetko bude považovať za slová samotného Parmenida. Patočka naopak rešpektoval *text* a tú podobu sveta, ku ktorej text referuje (ktorú zobrazuje/opisuje/konstruuje). A urobil to tak dôsledne, že vo vysokoškolských skriptách vyslovil pre dejiny filozofie takmer nehoráznu vetu: „Parmenidés“ – (mnohými považovaný za otca metafyziky, zakladateľa filozofie, objaviteľa problému BYTIA) – „sám nemá, co by říkal, vynalézal, mluvil [...] Vskutku tento básník nevynalézá: není autorem ani obrazu ani fabule [...] To nevylučuje, naopak předpokládá pravou uchvácenost“ (Patočka 1996: 121).

Zdôrazňovanie Parmenidovej naratívnej stratégie smerujúcej k jeho autorskému „sebavymazaniu“ (Mourelatos) nás privádza k druhej časti Getnettovej poznámky.

19 V Kalandrovej interpretácii sa to prejavuje tak, že Parmenida umiestňuje na všetky roviny diela. O Parmenidovi Kalandra raz hovorí ako o autorovi/produktorovi textu, inde ho stotožní tak s homodiegetickým rozprávačom-kourosom, ako aj so samotnou bohyňou.

II.2

Má teda Aristoteles dôvod vylúčiť Parmenida z *Poetiky*? Je faktom, že Aristoteles vo svojej *Poetike* Parmenida nemenuje. Spomenie však Empedokla, na príklade ktorého určí (v kontexte úvah o prostriedkoch napodobovania a o reči ako jednom z týchto prostriedkov) sekundárny význam verša vo vzťahu k mímésis ako základnému diferenciačnému kritériu rámcujúcemu básnickú tvorbu:

„Lidé ovšem třídí básnickou tvorbu podle použitého druhu verše, a tak říkají jednomu tvůrcům elegikové a druhým epikové, tj. nenazývají básníky podle povahy zobrazování, nýbrž jim dávají společné jméno podle veršového druhu. Tohoto způsobu pojmenování používají i tehdy, když někdo vyloží ve verších něco z lékařství nebo z přírodovědy. Vždyť Homéros a Empedoklés nemají nic společného kromě verše. Proto je správné prvního nazývat básníkem, ale druhého spíše než básníkem přírodovědcem.“ (Aristotelés 2008: 46)

Záver tohto Aristotelovho postulátu cituje aj Genette (porov. 2002: 249) a v štúdií *Fikce a díkce* ho sprevádza komentárom: „[...] to, co z člověka dělá básníka, není díkce, ale fikce“ (Genette 2007: 9).

Sú tieto obmedzenia platné aj pre Parmenidov text *O prírode*? Je Parmenidova situácia rovnaká ako Empedoklova? Genette, vychádzajúc z kontextu *Poetiky*, situuje Empedoklovu tvorbu do oblasti, ktorá sa podľa neho vyznačuje „řečovým projevem, který básník přímo a sám za sebe pronáší [...] není zde žádné zobrazení, žádná fikce, ale jen promluva, jež se přímo vkládá do diskurzu díla“ (Genette 2002: 250). Následne Parmenidovu pozíciu stotožní s Empedoklovou, aj pre jeho dielo by teda mali platiť rovnaké charakteristiky.

Situáciu teda komplikuje to, že hoci je to sám Genette, kto Parmenida identifikuje na strane autorov vylúčených z *Poetiky*, jeho argumentácia sa javí len ako reflexia Aristotelovho postoja. Tým vytvára sugesciu, že Parmenidovo vylúčenie vykonal sám Aristoteles. S tým všetkým (usúvzťažnením i vylúčením) sa chceme vyrovnáť sústredenejším pohľadom do textu *Poetika*.

Základnú mimetickú pozíciu, vystupujúcu z úvah o prostriedkoch napodobovania a naznačujúcu úvahy o predmetoch napodobovania, dopĺňa v *Poetike* téza, ktorá vzniká na rovine úvah o *spôsobe* napodobovania. Aristoteles tu tvrdí:

„Vždyť i při zobrazování stejných věcí stejnými prostředky může básník jednak vyprávět děj – buď tak, že při vypravování vystupuje jako někdo jiný, jak to dělá Homéros, anebo vypravuje sám bez takovéto přeměny –, jednak předvádět všechny zobrazované osoby, jak jednají a co samy činí.“

(Aristoteles 2008: 51)

V citovanom výroku nachádzame dve diferenciačné klasifikácie – bude prospešné, ak sa im budeme venovať jednotlivo.

Prvá sa týka rozlíšenia *diégésis* („vyprávět děj“) a *mímésis* („předvádět osoby, jak jednají“). Ako na to upozorňuje aj Gérard Genette, epickú poéziu Aristoteles nevymedzuje platónsky ako zmiešanú formu, ale označuje ju výhradne ako čisto naratívny mód (porov. Genette 2002: 242).

Na pozadí pomerne silného diferencovania medzi *diégésis* a *mímésis* však dochádza k vnútornému členeniu roviny *diégésis* – členeniu, ktoré oblasť epickej poézie v konečnom dôsledku predsa len uvoľňuje z kategorického ohraničenia *diégésis* tým, že do nej vnáša mimetický moment, ktorý poznáme už z 3. knihy Platónovej Ústavy. Básnik totiž môže podľa Aristotela „vyprávět děj – buď tak, že při vypravování vystupuje jako někdo jiný, jak to dělá Homéros, anebo vypravuje sám bez takovéto přeměny“. Túto druhú diferenciačnú klasifikáciu príznačne komentoval už Paul Ricoeur, podľa neho Aristoteles vo vnútri svojej základnej definície formuluje odbočku, ktorá túto definíciu oslabuje už na jej začiatku.⁽²⁰⁾ Ono oslabenie je tu produkované poukazom na Homérov spôsob rozprávania, ktorému je v oblasti *diégésis* priznaná mimetická pozícia („vystupuje ako niekto iný“);

20 Porovnaj Ricoeur 2000: 65. Dodajme, že Ricoeur v celej šírke argumentácie, z ktorej parafrázujeme len fragment, dokumentuje Aristotelovo viacnásobné oslabovanie základnej definície. Vyústením sa stáva konštatovanie: „Aristotelés tedy mnoha způsoby oslabuje ‚způsobový‘ protiklad mezi diegetickým napodobováním (či předváděním) a dramatickým napodobováním (či předváděním)“ (ibid.).

teda pozícia, ktorá de jure priznáva homérskym dialógom „imitatívni povahu [...], a tedy i smíšenou povahu epické dikce, jež ve svém základě je sice narativní, avšak svým průběhem pak dramatická“ (Genette 2002: 242). Epos (epické básnictvo) sa týmto približuje tragédii,⁽²¹⁾ podmienkou pozitívneho hodnotenia tohto približenia je však to, že „básnik sám má v eposu hovoriť čo najmenšie, neboť po této stránce není zobrazitelem“ (Aristotelés: 2008: 107). Ako na to upozornila už Z. Mitoseková, Aristoteles tu postupuje v intenciách Platónovej *Ústavy*, obracia však hodnotenie mimetických fenoménov (porov. Mitoseková 2010: 34). Pre nás je však dôležité najmä to, že básnikovi je tu priznaná pozícia „zobraziteľa“ v príčinnej súvislosti s mierou, resp. podielom uplatnenia priamej reči postáv. Aby básnik mohol byť uznaný ako básnik zobrazujúci, „má napodobovať čo najvíce“ – konštatuje v tejto súvislosti Genette (Genette 2002: 242).

Posledná modalita je pre nás kľúčová. To, čo v Aristotelovom systéme zostáva v celej svojej šírke diegetické, nie je epos či epické básnictvo, ale jedine „rozprávanie básnika bez takejto premeny“. Tzn. básnik, ktorý hovorí sám, ktorý pri rozprávaní nevystupuje ako niekto iný, nie je zobraziteľom. Pre Genetta z toho vyplynie pozoruhodné zistenie: všetkých autorov, ktorí sú vylúčení z *Poetiky*, nespája to, že sú ako Empedoklés prírodovedcami,⁽²²⁾ ale to, že používajú (ako sme už uviedli) rečový prejav, „který básník přímo a sám za sebe pronáší [...] není zde žádné zobrazení“ (ibid.: 250).

Toto Genettovo vymedzenie sa evidentne prekrýva s Aristotelovou syntagmou „básnik sám“.⁽²³⁾ Ten má – ako bolo povedané – v epose hovoriť čo najmenej. V tomto zmysle je u Aristotela chválený predovšetkým Homér:

21 Blížkost homérského eposu k tragédii možno dokumentovať aj interpretáciou Wolfganga Schadewaldta: „Máme sklon vidět v eposu převážně vyprávění. Homérské eposy jsou však z větší části složeny z promluv; líčení a čistě popisy jsou tu spíše výjimkou. Všechno se předvádí v jednání a v promluvách.“ (Schadewaldt 1991: 39)

22 „Pindaros opěvuje zásluhy olympijského vítěze, Archilochos spílá svým politickým nepřátelům, Hésiodos radí zemědělcům, Empedoklés či Parmenidés vykládají svou teorii univerza“ (Genette 2002: 250).

23 „[B]ásnik sám má v eposu hovoriť čo najmenšie, neboť po této stránce není zobrazitelem.“ (Aristotelés 2008: 107).

„Jiní básníci vystupují sami v celém svém díle a něco jiného zobrazují jen málo a málokdy; on však po krátkém úvodu rovnou předvádí muže nebo ženu nebo jinou postavu, a to nikoho bez povahových vlastností, nýbrž každého s určitou povahou.“ (Aristotelés 2008: 107)

Všimnime si v tejto súvislosti elementárnu skutočnosť: Aristoteles Homéra chváli, pretože ako jediný z epických básnikov správne rozpoznal, že *básnik sám* má v epose hovoriť čo najmenej. Homér vypovedá v tretej naratívnej osobe (v heterodiegetickom vzťahu), ktorá často uvádza priamu reč postáv. Na tomto základe sa možno domnievať, že Aristoteles (tu postupujúci v intenciách Platónovej *Ústavy*) použitím syntagmy „básnik sám“ nenaráža na modalitu rozprávania, ktorú v súčasnosti identifikujeme ako rozprávanie v prvej osobe (v ich-forme). Na druhej strane sa však zdá, že Genette – orientovaný Benvenistovým modelom – ju v Aristotelovej syntagme vidí; všetkých ním menovaných autorov, ktorých mal Aristoteles vylúčiť, totiž spája jedine masívne uplatnenie prvej naratívnej osoby.

Ako to pre nás vyplýva z *Poetiky*, ak odhliadneme od predmetov zobrazovania, prítomnosť mimetického princípu v epickom texte je stále signalizovaná (a teda rozpoznateľná) prostredníctvom tvarovania dvojúrovňovej štruktúry „básnik/rozprávač → priama reč postavy“. Pre Aristotelovu *Poetiku* rovnako ako pre Platónovu *Ústavu* zároveň platí, že priama reč postáv je chápaná ako výsledok aktivity básnika, ktorý „při vypravování vystupuje jako někdo jiný“. Oproti tejto pozícii stojí Aristotelov výraz „básnik sám bez takejto premeny“: nejde tu však o vyjadrenie prvej gramatickej osoby, ale o vyčlenenie *oblasti*, resp. *pásma* rozprávača oproti pásmu priamej reči postáv. Ako bolo pripomenuté, Aristoteles výraz „básnik sám“ viaže s Homérovou pozíciou, ktorá je však formálne treťou naratívnu osobou. Výraz „básnik sám“ teda nie je vyjadrením, ktoré by bolo viazané na gramatické zámenné osoby, ale v platónskom zmysle jedine na samotné pásmo rozprávača. Zohľadňovať gramatickú osobu rozprávača preto nie je nutné, Aristotelova *Poetika* to nerobí, básnik-zobraziteľ má vystupovať ako niekto iný a je irelevantné, či východiskovou pozíciou je forma prvej alebo tretej gramatickej osoby.

Ak teda chceme odhaliť identitu epických básnikov vylúčených z *Poetiky*, nemali by sme sa sústreďiť na gramatickú osobu rozprávača, ale na stopovanie ne/prítomnosti priamej reči postáv vychádzajúcej/uvádzanej z prostredia pásma rozprávača – to je de jure najformálnejšia požiadavka vznesená Aristotelom na rovine úvah o spôsobe zobrazovania v epickom diele. Homér by v *Poetike* nebol chválený, ak by epos komponoval tak, ako to pokusne predviedol Platón – teda ak by Chrysovu reč nenapodobnil, ale iba prerozprával inou než priamou rečou. V tejto podobe by epos prišiel o priame reči postáv, stratil by dramatický priebeh/mimetický moment a Aristoteles by nemal dôvod na chválu. Z rovnakých dôvodov sa možno domnievať, že Aristotelova chvála Homéra by pretrvávala, aj keby Homér tvaroval svoj epos v prvej gramatickej osobe, ktorú by často premieňal na priamu reč inej postavy.

Genette však nečíta Aristotelovu syntagmu „básnik sám“ ako odkaz na oblasť pôsobenia rozprávača, ale ako odkaz na prvú gramatickú osobu. Pokiaľ Aristoteles sa kriticky vyjadruje o básnikoch, ktorí vystupujú v celom diele *sami* (v zmysle úplnej preferencie výpovedí rozprávača, ktorý nedáva priestor priamej reči postáv), Genette hovorí o básnikoch, ktorí vystupujú v *prvej naratívnej osobe* – a to následne opisuje ako Aristotelovu tézu. Toto stotožnenie je však aristotelovsky nepodložené zrovnoprávnenie subjektivity ich-formy s voči nej nadradenou naratívno-štruktúrnou úrovňou. Aristoteles vylučuje *rozprávanie básnika bez premeny* – a to bez ohľadu na zámennú osobu; vylučuje teda diela vyznačujúce sa iba pásmom rozprávača bez priamej reči postáv.

Iba na základe tohto posunu môže Genette pripodobniť Parmenida a Empedokla, hovoriť o jeho vylúčení z Aristotelovej *Poetiky* a ako dôvod uvádzať to, že jeho dielo „nespočívá [...] v nápodobe skutočného alebo smyšleného děje stojícího mimo osobu a promluvu básníkovu, nýbrž právě v řečovém projevu, který básník přímo a sám za sebe pronáší“ (Genette 2002: 250). Podľa Genetta Parmenidés rovnako ako Empedoklés nepatrí do oblasti „zobrazujúcej literatury“, pretože „není zde žádné zobrazení, žádná fikce“ (ibid.) – teda žiadna mímésis.⁽²⁴⁾ A práve tu sa otvára mož-

24 „Opět nejsem první, kdo navrhuje překládat termín mímésis jako fikce. Dle Aristotela se

nosť vyčleniť Parmenidov text z Genettovho systému a vrátiť ho aspoň do okrajových oblastí *Poetiky*. Empedokles komponuje svoje diela v prvej gramatickej osobe rovnako ako Parmenidés, avšak Parmenidés na rozdiel od Empedokla tvaruje aj *premenu* básnika – ten rozpráva *ako niekto iný*. Pokiaľ v Empedoklovom diele nenájdeme básnikom predvádzanú priamu reč postáv, ktorá by signalizovala mimetický moment – je tu skutočne prítomná „jen promluva“, v Parmenidovom diele je situácia odlišná; na rozhraní proemu a Alétheie je uvedená priama reč bohyne:

„Tehdy bohyně vlídně mě přijala, chopila rukou
pravici mou a tak slova vyřkla a mluvila ke mně:
„Vítej mi, jinochu, který ses spojil s nesmrtelnými
vozatajkami [...]“
(Parmenidés 1962: 66–67)

Vyjadrené aristotelovsky: básnik tu *napodobňuje* reč bohyne. V kontexte *Poetiky* by teda na základe uvedenej ukážky malo platiť, že básnik – nehládajac na iniciáciu proemovej ich-formy – „vypráví dej – tak, že pri vypravovaní vystupuje jako někdo jiný, jak to dělá Homéros“ (Aristotelés 2008: 51).

Má to však svoje obmedzenia. Predošlý poznámkový aparát nás previedol pochybnosťami, ktoré vyvoláva Genettova perspektíva, a tým nám zároveň dovolil umiestniť Parmenida aspoň do okrajových oblastí *Poetiky*. Prečo okrajových? Ako to naznačil už Paul Ricoeur,⁽²⁵⁾ Aristotelova predstava o hodnotnom epickom básnictve natolko vychádza z poetologického profilu dramatických žánrov, že od epickej poézie vyžaduje dodržiavanie takmer rovnakých požiadaviek, akými sa vyznačuje tragédia. Viaceré z nich Parmenidov text – či už štruktúrne alebo hodnotovo – nenapĺňa (týkajú sa nárokov kladených na dej, konanie, povahokresbu či – v konečnom dôsledku – i na povahu eposu ako žánru). Na druhej strane však – ak si pripomenieme, aká

básnikova kreativita neprojevuje na úrovni verbálnej podoby diela, ale na fikčnej úrovni, teda na úrovni vymýšľaní alebo usporiadání príbehu“ (Genette 2007: 9).

25 Porovnaj Ricoeur 2000: 65; alebo vyššie v texte.

nebežná, či až šokujúco inovatívna bola reč bohyne⁽²⁶⁾ – azda možno veľmi hypoteticky uvažovať o tom, či by Aristotela neoslovila aj zmysle jeho výroku: „Vše udivující se však líbí.“ (Aristotelés 2008: 109). Vari aj v tejto súvislosti sa núka preverovať negatívne estetické hodnotenia Parmenidovej skladby. Vyzývajú k tomu viacerí, spomeňme hoci len Josepha Owensa, ktorý nazýva Parmenida „skúseným literárnym umelcom“, jeho text „úspešným literárnym dielom“ a celkovo hovorí o Parmenidovom *umeleckom* zámere, realizovanom s originálnou a obdivuhodnou literárnou jemnosťou (porov. Owens 1979: 20–21). Émile Benveniste potom referuje na „skvostné obrazy Parmenidovy básne“ (Benveniste 2019/2020: 138). Tieto pohyby však predpokladajú, aby „v očiach interpretov nepredstavovala ontológia jediný prístup, ako báseň interpretovať“ (paraf. Hobza 2005: 905).

ZÁVER

Gérard Genette umiestňuje Parmenidovu skladbu do „oblasti prímeého výrazu“, ktorá „se vymyká úvahám *Poetiky* jen proto, že nedbá zobrazovací funkce tvorby“ (Genette 2002: 250). Podľa Genetta tu nie je žiadna fikcia (žiadna *mímésis*). Voči tomuto tvrdeniu možno postaviť krátku interpretačnú korekciu, ktorá ukáže význam toho, o čom Genette tvrdí, že to tu nie je.

Vyššie sme naznačili, že Parmenidés naratívne vytvára odstupové protokoly, ktoré do všetkých dôsledkov reč bohyne autonomizujú, pričom svoju autorskú pozíciu uvádza do procesu „sebavymazania“ (Mourelatos). Funkciou modelovania personálnej témy, ale aj modelovania ostatných stavebných prvkov textu je takto signalizovať rozsah epistemologických kompetencií jednotlivých jeho komponentov. V tejto rovine je postava bohyne absolútne privilegovaná. Text to dáva najavo tým, že vlastné stavebné usporiadanie kontroluje tak, aby nenarušilo túto jej pozíciu. Inak povedané, žiadna ďalšia zložka textu (nielen tematická, ale ani naratívna, personálna, kompozičná, sujetová, fabulačná) nesmie niesť epistemologickú energiu,

26 K tomu pozri Blecha 2019: 428–429.

ktorá by mohla konkurovať výsadnej epistemologickej kompetencii postavy bohyně. Prítomnosť postavy bohyně tak v prvom rade ovplyvňuje výber naratívneho typu – *text nesmie byť formulovaný v móde autorského objektívneho rozprávača v tretej gramatickej osobe*. Naratologická tradícia sa rámcovo zhoduje v tom, že autorský (objektívny, vševediaci) rozprávač „dáva svou vševědoudností vlastně najevo nadřazenost nad postavou, která mimo jeho vůli a vědomí jakoby neexistuje a je subjektem, de facto objektem plně na něm závislým“ (Hodrová 2001: 565–566). Je zřejmé, že s ohľadom na pozíciu postavy bohyně nemôže text aktivovať tento typ rozprávača a rozprávania – nielenže by funkčne „vystupoval nad“ postavou bohyně, ale z tejto pozície by výrazne konkuroval jej epistemologickým kompetenciám (keďže sa vyznačuje väčšou konštrukčnou, autentifikačnou a overovacou silou než akákoľvek postava).

Text sa teda *nutne* musí orientovať na rozprávača v prvej gramatickej osobe (na ich-formu). Tento naratívny typ sa vyznačuje projekciou a posilnením personálnej subjektivity (postavy) a jeho uplatnenie umožňuje, aby sa „postava jako subjekt stala nezávislou, je-li zrušena zprostředkující instance vypravěče nadřazeného postavě. Tehdy se postava sama může stát vypravěčem, konstituovat se v textu jako nezávislý a individualizovaný subjekt mimo jiné právě svou řečí“ (ibid.: 566). Realizácia naratívnej ich-formy však so sebou nesie množstvo epistemicky neprijateľných polôh – subjektívnosť, zmyslovosť, no najmä potenciálnu nespoľahlivosť. Režim vypovedania v ich-forme sa síce uchádza o výsadnú pozíciu, teda o pozíciu zdroja fikčných faktov (porov. Doležel 2003: 157), na druhej strane však tento typ naratívnej konštrukcie nie je výraznejším spôsobom chránený pred rizikom nevierohodnosti (v zásade nespoľahlivosti).⁽²⁷⁾ Ako k tomu (v predĺžení) poznamenáva Lubomír Doležel, klasický naratívny text „odpírá autentifikační autoritu fikčním postavám, a proto

27 S vedomím širšieho argumentačného poľa Kubičkovej analýzy nespoľahlivosti, ktorú publikoval v rámci monografickej práce *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*, tu vychádzame iba z jednej krátkej poznámky referujúcej na Genettovu pozíciu: „V rámci Genettovy typologie bychom mohli hledat takové nespolehlivé vypravěče v oblasti homodiegetického vyprávění s extradiegetickou či intradiegetickou fokalizací, tedy u vypravěčů, kteří se různým způsobem v textu subjektivizují a svazují svoji existenci s příběhem, který je vyprávěn.“ (Kubiček 2007: 113).

motivy zavedené v jejich promluvě se nestávají automaticky fikčnými faktami“ (Doležel 1973: 57).

V tejto chvíli začíname rozumieť tomu, prečo Parmenidov text orientuje prvú osobu rozprávača na ľudský subjekt a bohyňu umiestňuje „za“ mimetický zlom. Parmenidés nemôže použiť tretiu naratívnu osobu (resp. heterodiegetické rámcovanie); musí teda použiť prvú naratívnu osobu; tá je však vysoko riziková, preto nemôže byť priamo uplatnená na reč bohyne, tá musí byť od nej diferencovaná, oslobodená. Riešením tejto situácie sa stáva mímésis, ktoré umožňuje „posun“ reči bohyne mimo „zónu“ ohrozenia jej vierohodnosti. Práve mímésis totiž zabezpečuje, že reč bohyne zaznieva ako reč *citovaná* – a teda sa vymyká zo subjektívnej naratívnej perspektívy kourosa. Mímésis je takto v Parmenidovej básni objektivizačným a gnómizačným prostriedkom. Kouros vypovedá, avšak nie sú to jeho vlastné slová, jeho prežívanie na ich formulovanie a obsah nemá žiadny vplyv, reč bohyne „počujeme priamo, bez akéhokoľvek [...] kourosovho skreslenia“ (Younesie 2021: 8). Z druhej strany: obmedzenia vyplývajúce z ich-formy reči bohyne, všetky potenciálne oslabenia, ktoré vo všeobecnosti nesie osobná naratívna perspektíva, na seba vzťahuje naratívne vyššie umiestnený rámec ich-formy kourosa. Reč bohyne takto znie v prvej osobe, *osobne*, avšak nepodlieha obmedzeniam platným pre *naratívny* typ prvej osoby. Reč bohyne je čistá.

Prehľadovo sumarizujeme: Heterodiegetické tvarovanie je s ohľadom na autoritu bohyne nevhodné, Parmenidés teda musí pristúpiť na homodiegetickú (autodiegetickú) štruktúru. Tá nesie množstvo epistemicky neprijateľných polôh (subjektívnosť, zmyslovosť, potenciálna nespoľahlivosť). Nemôže ju teda aplikovať priamo na bohyňu; bohyňa musí vypovedať v prvej osobe, no *nesmie sa stať rozprávačom* textu. Riešením sa stáva mímésis. Parmenidés vďaka mímésis mohol umiestniť reč (bohyne) do reči (kourosa) *ako samostatnú výpovednú hodnotu* a tým zabrániť strate jej objektivizačných nárokov. Kourosova ich-forma je „rámec“, ktorý reč bohyne *cituje* (objektivizačná poloha) a tým ju chráni pred nespoľahlivosťou. Alebo ešte inak: hoci je reč bohyne umiestnená v *rámci* reči kourosa, sémanticky sa tu prostredníctvom „mimetického zlomu“ inscenuje, že znie

mimo túto kourosou reč, že znie „zvonku“. A práve vďaka tomuto usporiadaniu sa reč bohyne stáva privilegovanejšou, nadobúda status objektívnej hodnoty, ktorá v dôsledku epistemicky presahuje reč samotného rozprávača (kourosa).

PhDr. Marcel Forgáč, PhD.

Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

Ulica 17. novembra 1, 080 01 Prešov

marcel.forgac@unipo.sk

LITERATÚRA

ARISTOTELÉS

2008 *Poetika*; přel. Milan Mráz (Praha: OIKOYMENH)

BENVENISTE, Émile

2019/2020 „Kategorie myšlení a kategorie jazyka“; přel. Martin Pokorný;
in týž, *Studie z obecné lingvistiky* (Praha: Dauphin), s. 131–141

BLECHA, Ivan

2019 „Fink a Heidegger při četbě Parmenida“; *Filozofia* 74, č. 6, s. 427–439

BOHÁČEK, Kryštof

2010 „Záhadná filopoesie“; in Martin Vrabec (ed.), *Filosofické reflexe umění*
(Praha: Togga), s. 23–40

COSGROVE, Matthew R.

2011 „The Unknown ‚Knowing‘ Man’: Parmenides, B, 1.3“; *The Classical Quarterly* 61, č. 1, s. 28–47

CORDERO, Néstor-Louis

2020 „Parmenides by himself“; *Anais de Filosofia Clássica* 14, č. 27, s. 200–223

DERRIDA, Jacques

1999 *Gramatológia*; přel. Martin Kanovský (Bratislava: Archa)

DOLEŽEL, Lubomír

1973 *Narativní způsoby v české literatuře* (Toronto: University of Toronto Press)2003 *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

FISCHEROVÁ, Sylva

2006 „Kosmos mých slov. Srovnání Hésiodovy ‚Theogonie‘ a Parmenidovy
básně ‚O přírodě‘“; *Filosofický časopis* 54, č. 3, s. 331–361

GENETTE, Gérard

2002 „Hranice vyprávění“; in Petr Kyloušek (ed.), *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*; přel. Jaroslav Fryčer, Petr Horák a Petr Kyloušek (Brno: Host), s. 240–256

2007 *Fikce a vyprávění*; přel. Eva Brechtová (Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky)

GRAHAM, Daniel W.

2020 „The Metaphysics of Parmenides’ Doxa and its Influence“; *Anais de Filosofia Clássica* 14, č. 28, s. 35–58

HAVELOCK, Eric A.

1958 „Parmenides and Odysseus“; *Harvard Studies in Classical Philology* 63, bez číslování, s. 133–143

HOBZA, Pavel jr.

2002 „Parmenidés v kontextu archaické orální kultury“; *Filosofický časopis* 50, č. 6, s. 905–933

HODROVÁ, Daniela

2001 *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst)

HUSSEY, Edward

1997 *Presokratici*; přel. Martin Pokorný (Praha: Nakladatelství Petr Rezek)

CHERUBIN, Rose M.

2004 „Parmenides’s Poetic Frame“; *International Studies in Philosophy* 36, č. 1, s. 1–38

KALANDRA, Závěš

1996 *Parmenidova filosofie* (Praha: Herrmann & synové)

KIRK, Geoffrey Stephen – RAVEN, John Earle – SCHOFIELD, Malcolm

2004 *Předsókratovští filosofové*; přel. Filip Karfík, Petr Kolev a Tomáš Vítek (Praha: OIKOYMENH)

KUBÍČEK, Tomáš

2007 *Vyprávěč. Kategorie narativní analýzy* (Brno: Host)

LANG, Berel

1990 *The Anatomy of Philosophical Style. Literary Philosophy and the Philosophy of Literature* (Cambridge: Basil Blackwell)

MARTINKA, Jaroslav a kolektív

1998. *Antológia z diel filozofov – Predsokratovci a Platón*; prel. Július Špaňár a Miloslav Okál (Bratislava: Iris)

McKIM, Richard

2019 „Parmenides: The Road to Reality. A New Verse Translation“; *Arion. The Journal of Humanities and the Classics* 27, č. 2, s. 105–118

MILLER, Mitchell H.

1979 „Parmenides and the Disclosure of Being“; *Apeiron: A Journal for Ancient Philosophy and Science* 13, č. 1, s. 12–35

2006 „Ambiguity and Transport: Reflexions on the Proem to Parmenides’ Poem“ *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 30, Summer, s. 1–47

MITOSEKOVÁ, Zofia

2010 *Teorie literatury. Historický přehled*; prel. Marie Havránková (Brno: Host)

MOURELATOS, Alexander Phoebus D.

1970 *The Route of Parmenides* (New Haven and London: Yale University Press)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

2007a „O strukturalismu“; in týž, *Studie I* (Brno: Host), s. 26–38

2007b „Pojem celku v teorii umění“; in týž, *Studie I* (Brno: Host), s. 39–49

NUSSBAUMOVÁ, Martha C.

2003 *Křehkost dobra. Náhoda a etika v řecké tragédii a filosofii*; prel. Daniel Korte a Martin Ritter (Praha: OIKOYMENH)

OWENS, Joseph

1979 „Knowledge and Katabasis in Parmenides“; *The Monist* 62, č. 1, s. 15–29

PARMENIDÉS

1962 „Parmenidés“; in *Zlomky predsokratovských myslitelů*; prel. Karel Svoboda (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd), s. 66–73

PATOČKA, Jan

1996 *Nejstarší řecká filosofie. Přednášky z antické filosofie* (Praha: Vyšehrad)

PLATON

1990a „Parmenides“; in týž, *Dialógy II*; prel. Július Špaňár (Bratislava: Tatran), s. 357–421

1990b „Štát“; in týž, *Dialógy II*; prel. Július Špaňár (Bratislava: Tatran), s. 7–356

RICKEN, Friedo

2002 *Antická filosofie*; prel. David Mík (Olomouc: Nakladatelství Olomouc)

RICOEUR, Paul

2000 *Čas a vyprávění I. Zápletka a historické vyprávění*; prel. Miroslav Petříček jr., Věra Dvořáková (Praha: OIKOYMENH)

RORTY, Richard

1996 *Nahodilost, ironie, solidarita*; prel. Pavel Toman (Praha: Pedagogická fakulta UK)

SCHADEWALDT, Wolfgang

1991 „Homérova básnická ontologie“; in Petr Rezek (ed.), *Mýtus, epos a logos*, prel. Miroslav Petříček jr. (Praha: OIKOYMENH), s. 27–47

ŠKLOVSKIJ, Viktor

1971 „Vzkriesenie slova“; in týž, *Teória prózy*, prel. Nadežda Čepanová (Bratislava: Tatran), s. 253–259

TOR, Shaul

2017 *Mortal and Divine in Early Greek Epistemology. A Study of Hesiod, Xenophanes and Parmenides* (Cambridge: Cambridge University Press)

YOUNESIE, Mostafa

2021 „Parmenides on the True and Right Names of Being“; *Open Journal for Studies in Philosophy* 5, č. 1, s. 1–18

LITERARY HISTORY BETWEEN RUSSIAN FORMALISM AND CZECH STRUCTURALISM

BOHUMIL FOŘT

The aim of my study is to compare the views of the concept of literary history by Russian formalists and Prague structuralists, two significant literary theoretical schools of the beginning of the twentieth century. In spite of the fact that both schools are primarily considered literary theoretical, their particular members were involved in a whole scale literary critical investigation – including the area of literary historical inquiry. Indeed, slowly but surely both respective schools became more emancipated in their claim of a general validity of their originally literary theoretical ideas and started to widen the scope of their scholarly interest towards encompassing the concept of literary history. The formalists originally almost dismissed literary history as an unwelcome heritage of the old approach and the structuralists overlooked it due to their initial emphasis on synchronic aspects of literature.

Keywords: Russian formalism, structuralism, Prague Linguistic Circle, Jan Mukařovský, Felix Vodička, literary history

I. RUSSIAN FORMALISM

When speaking about literary history in connection with The Russian Formalist School, the inner heterogeneity of the School, noticed by all scholars who have seriously examined the School, should be emphasized also in this particular area. Indeed, it is impossible to find a consistent approach or a linear development of particular ideas regarding the notion of literary history – the notion stays rather scattered in a universe of asked questions and offered answers following individual scholarly needs and preferences of the members of the School. Nevertheless, at the same time, these questions and answers originate from a shared desire to found a new tradition of literary studies, which would grow from the specificity of literature itself.

DEMARICATION

In the initial phase of their investigation, in order to point out its limits and in order to stipulate the main guidelines of their own, new approach to literature, Russian formalists often referred to the current literary historical investigation in order to demarcate their own positions. However, it is a matter of fact that their calls for the necessary reform of contemporary literary studies are not reserved for the formalists themselves but they appeared already in the work of their predecessors: one of the most known is the claim of Alexander Nikolayevich Veselovsky who, in his introduction to *Historical Poetics* (1894), provides us with an early concept of literary studies:

“Literary history is reminiscent of a geographical zone that international law has consecrated as *res nullius*, where the historian of culture and the aesthetician, the erudite antiquarian and the researcher of social ideas all come to hunt. Each carries away what he can, according to his abilities and views; the goods or the quarry display the same tag, but their contents are far from identical. There is no agreement about a common standard, for otherwise we would not return so insistently to the question: What is the history of literature? One of the views to which I am most sympathetic can be reduced more or less to the following definition: literary history is the history of social thought in its imagistic-poetic survival and in the forms that express this sedimentation. History of thought is a broader notion; literature is its partial manifestation. Such a specification presupposes a clear notion of what poetry is, what the evolution of poetic consciousness and its forms is, for otherwise we would not speak of history” (Veselovsky 2016: 40).

As we can see, Veselovsky assigns literature an important role in human existence (the bind to social thought in its imagistic-poetic survival) and therefore subsumes literary history to history of thought. In order to study the part of history of thought which is carried by the phenomenon of literature, Veselovsky clearly states the need to develop a literary critical approach which enables us to study the variety and development of literary forms.

It has been thoroughly described that early formalists considered several ideas of Veselovsky (but also of other predecessors like Alexander Potebnja) old and obsolete, nevertheless, in the special case of literary history we can detect a shared need to start with the definition of specificity of literature as such, which is a precondition for the move towards literary history. In their early delimitations Russian formalists regularly emphasize the positivist and psychological traps of the contemporary literary investigative practice. Boris Mikhailovich Eikhenbaum in his early (1914) review of the book *History of Western Literature* (1912), stipulates the “deep crisis” of contemporary literary history. The crisis is, according to Eikhenbaum, caused by the fact that contemporary literary history focused more on the relationships between historical events and verbal art than on “inner *analysis* and a thorough examination of literary artworks as such” (Eikhenbaum 2012: 9). Eikhenbaum, in the same study, also mentions another approach to contemporary literary history which he considers equally wrong: the “purely psychological method”, as he call is, which actually leads the investigators to “purely superficial psychological induction” (9). The third of the contemporary approaches to literary history, mentioned by Eikhenbaum, is the philological method, which focuses on the “investigation of the text, its variants, taking over, influences etc.” (9) This method, according to Eikhenbaum, inspires the modern literary studies which “revise previous literary classifications, periodizations, appurtenance of particular writers to concrete schools etc.” and protects literary critical investigation from pronouncing “an objective and once and for all completed evaluation of a writer or a group of writers” (9). Based on this, Eikhenbaum explicitly calls for a completely new approach to the challenges of literary history, which actually results in the need for a specific literary criticism – a special approach of which the most important quality is its a-historism: indeed, according to Eikhenbaum the connection between literary criticism and the present (via “eternal values”) is more important for these kind of studies than the connection between literary criticism and historical investigation: “The study of literature cannot be developing outside its bound to reality, it must not be archeological”(10). As it can be

clearly seen, Eikhenbaum is in his early suggestions reluctant to connect literary studies with a purely historical dimension: he views the literary historical investigation marginal with regard to the investigation of the values literature shares with our lives. This early sociological approach can be traced, as we will see, also in other formalist theoretical approaches to the concept of literary history.

HISTORICAL AND COMPARATIVE POETICS

Among other contributions of Viktor Shklovsky to the development of literary theoretical studies the most valued with regard to literary history is his concept of *defamiliarisation*: this concept actually invites us to a historical poetological inquiry. It is Shklovsky's practical example of defamiliarisation, *parody*, which is commonly considered the gate to the historical comparative method to the study of literature. "For Šklovskij, parody was above all a means of de-familiarizing automatized devices and the displacement and violation of customary literary norms, and its aim was to provide us with a new perception of literary form" (Steiner 1984: 119). Undoubtedly, Shklovsky's examination of parody represents an important move towards the strategy of historical poetics, however, it has to be emphasized that the author's claim goes far beyond this particular genre when he explicitly states that "all works of art, and not only parodies, are created either as a parallel or an antithesis to some model" (Shklovsky 1990: 20). Boris Ejchenbaum in his famous study *The Theory of the "Formal Method"* of 1926 states: "Shklovsky's essay marked the changeover from our study of theoretical poetics to our study of the history of literature. Our original assumptions about form had been complicated by our observations of new features of evolutionary dynamics and their continuous variability. Our moving into the area of the history of literature was not simple expansion of our study; it resulted from the evolution of our concept of form. We found that we could not see the literary work in isolation, that we had to see its form against a background of other works rather than by itself" (Ejchenbaum 1965: 118-119).

The formalist's practical investigations of particular literary artworks, their comparisons of the work of one author and of several authors, the

comparative history of plot constructions, thematics and poetics – these actually represent the essential contributions to the “practical” literary history and, undoubtedly, are inspirational to these days.

EVOLUTION – LITERARY SERIES AND LIFE (“BYT”)

As much as the “practical” literary history encompasses a fair part of the formalist’s investigation and effort, at this point, it is time to focus on a specific conception of the late phase of Russian formalism, that of Jurij Tynjanov as it is described in his essay *On Literary Evolution* (1927). Tynjanov, again, aims his attention at the notion of literary history, and again, observes its contemporary features in order to re-build its system:

“Within the cultural disciplines literary history still retains the status of a colonial territory. On the one hand, individualistic psychologism dominates it to a significant extent, particularly in the West, unjustifiably replacing the problem of literature with the question of the author’s psychology, while the problem of literary evolution becomes the problem of the genesis of literary phenomena. On the other hand, a simplified casual approach to a literary order leads to a sharp break between the literary order itself and the point of observation, which always turns out to be the major but also the most remote social orders. The organization of a closed literary order and the examination of the evolution within it sometimes collides with the neighboring cultural, behavioral, and social orders in the broad sense. Thus such an effort is doomed to incompleteness” (Tynjanov 1987: 152).

Tynjanov, after describing the unfortunate stage of literary historical investigation, in his approach to literary evolution and history insists that in order to study literary evolution properly it must be considered a system – only then can it be studied in its correlations with other systems surrounding it. In the hierarchy of systems, Tynjanov claims that the study of literary evolution “must move from the literary system to the nearest correlated systems, not the distant, even though major, systems” (Erlich 1965: 162) – this process ultimately leads the literary historian to the study

of life ("byt") which is closely connected to literary production by the verbal function which dominates them both. Literary series are thus studied in a strong bind to outer phenomena (orders, series) (behavioral, cultural, social etc.) This bind is no longer viewed in a "simplified casual view" but in the complex system of a subtle network of mutually influential developing series.

II. THE PRAGUE SCHOOL

The Prague school, centered around The Prague Linguistic Circle, which was first established in 1926, represents a set of fairly more unified approaches to the study of literature than the Formalist School. The influence of Russian formal method(s) on Czech structuralism has been analyzed and described extensively and in terms of literary historical investigation and the explicit connection between the ideas of Jurij Tynjanov and practice of Jan Mukařovský in his analyses of *Sublime of Nature* by Milota Zdirad Polák (1934). Nevertheless, in terms of "theoretical" literary history, the Prague Schools scholars paced in their own specific way.

In general, the initial stage of the Prague School is known for borrowing from (synchronic) structuralist linguistics but also for turning its attention to the diachronic dimension of language and literature. The diachronic dimension of the study of literature is firmly embodied in one of the most important Prague structuralist axioms (based on the Hegelian influence) that considers literature to be a specific *developing structure*. Thus, the structuralist thought of literary history is fully centered around the evolution of literary structure, which is considered *energetic* and *dynamic*. Mukařovský, in his sociological approach, places this structure among the collective consciousness of mankind. Particular literary artworks are then part and parcel of this developing structure and their authors, individuals, guarantee the connection of this specific structure to structures outer: historical, cultural, political etc. Mukařovský explicitly stipulates that "the aim of structuralist literary history is to comprehend the development of literature in all its complexness, scope and regularity" (Muka-

řovský 1948: 91-92). On the one hand, Mukařovský in fact does not develop a systematic “practical complement” of his theoretical conception of literary evolution (based on the piers of the immanently developing literary structure and particular literary artworks as material embodiments of this structure bound to the outer reality through authors-individuals); on the other hand, his analyses of particular literary artworks provides us with certain clues which insinuate how the analytically vague structuralist idea of literary history could be systematically applied to literature itself. Mukařovský, when analyzing the works of prominent Czech writers in both synchronic as well as diachronic relations combines the detailed structuralist investigation of structural aspects of particular artworks by placing these aspects into a wider developmental perspective regarding genres, trends, forms and themes and their (diachronic) metamorphosis. To these days, Mukařovský’s analyses represent one of the most thorough and complex applications of the structuralist method to Czech literature. To sum up, structuralists of that stage “tried to reveal the internal unity of particular works, but, at the same time,[...] tried to follow each particular work and each phenomenon as a component of the evolution of the whole literary structure” (Vodička 1948: 317).

Coming from the general structuralist ideas of literary history, which were mainly centered around Jan Mukařovský’s general suggestions, Felix Vodička, a prominent historian of the Prague School, developed the most systematic Czech structuralist system of literary history. In his early work, Vodička focuses, similarly to Mukařovský, on analyses of particular literary works, however, unlike Mukařovský, Vodička from the beginning practices the masterpieces of structuralist historical (or developmental) poetics: in his encounters with Czech literature of *The Beginnings of Modern Czech Prose* (1948) he emphasizes the evolutionary metamorphoses of structures of Czech prose of the 19th century. Nevertheless, pacing towards his own concept of the system of structuralist literary criticism, in his first step Vodička, similarly to some of the formalists, defines the scope and place of (structural) literary history and, similarly to his predecessors, expresses his belief that “structuraslism provides literary historical investigation with a base to move

from the critical point of its development“ (Vodička 1998: 11). It can be said that the core of Vodička's contribution to the theory of literary history consists mainly in his claim of three sets of tasks which should be obeyed by literary historians when dealing with a particular literary artwork from the literary historical perspective. The respective tasks are divided into three sets and paraphrased as follows: first, to reveal the history of the author's creative role in the genesis of the artwork in order to investigate the influence of extra-literary phenomena on the literary artwork, second, to uncover the history of the artwork as a specific (sign-based) structure against the background of the wholesome developing literary structure, and third, to describe the history of the reception, *echo*, of the artwork in question in order to reconstruct the contemporary aesthetic norm.

As it can be seen from Vodička's proposal, his system of the historian's tasks actually represents a paradigm encompassing several previously incongruent (or even antagonist) approaches to the literary evolutionary (developmental) phenomena. The *authors creative role*, which at the beginnings of the formalists investigation suffered from the stigma of psychologization and only in the pace of further development became an important part of literary evolutionary studies – as an important agent of extra-literary series which are important for the study of the connection of literature and life – plays an important role in the structuralist system as the mediator between the developing literary structure and reality. The investigation of the *place of a literary artwork in the developing literary structure* which is crucial for the structuralist diachronic turn enables the historians to use all the means they have developed in order to analyze the structure of literary artworks – structuralist linguistics here complements the tradition of poetics and aesthetics. And finally, the *history of a reception of a literary artwork*, which represents the most innovative structuralist contribution, takes into account the development of the aesthetic norm and its metamorphoses – only then the historian is able to reconstruct the variable aesthetic context of the history of reception of the artwork, its echo. The attention paid to *echo* clearly represents the anti-essential, socially variable foundation of the Prague structuralist aesthetics and embodies

the final solution of the connection between the development of literature and its outer milieu.

III. CONCLUSIONS

To sum up, the notion of literary history in time became too alluring to be omitted for the scholars of the Russian formalist school and the Prague school. During the process of the emantipation of both schools which resulted in an extension of the initial scopes of their scholarly interest they provided us with original and beneficial thoughts of literary history of which some seem to still be fruitful in 1968: “The actuality of the conceptions of literary evolution in Russian formalism and Czech structuralism consists especially in the fact that their representants showed in their practices that a structural analysis of literary phenomena not only does not have to be in an antinomy with a historically developmental aspect, but also that there is a strong dialectical relationship between these two levels” (Grygar 1968: 268). As a result, I believe that it is primarily only up to current literary theoreticians and historians to prove the validity of this “dialectical” concept in the 21st century.

prof. PhDr. Bohumil Fořt, Ph.D.

Ústav jazykovědy a baltistiky

Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně

A. Nováka 1, 602 00 Brno

amadeus@mail.muni.cz

LITERATURE

EIKHENBAUM, Boris M.

2012 Dějiny západní literatury (History of Western Literature). In *Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie*. Praha: Triáda, pp. 9-10

1965 The Theory of the "Formal Method". In *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press, pp. 99-140

ERLICH, Victor

1969 *Russian Formalism. History and Doctrine*. The Hague – Paris: Mouton.

GRYGAR, Mojmir.

1968 Pojetí literárního vývoje v ruské formální metodě a v českém strukturalismu (The Conceptions of Literary Evolution in Russian Formal Method and in Czech Structuralism). *Česká literatura*, vol. 16, no.3, pp. 266-289

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 Polákova Vznešenost přírody (Polák's Sublime of Nature). In Jan Mukařovský: *Kapitoly z české poetiky II*. Praha: Svoboda, pp. 91-176

SHKLOVSKY, Viktor

1990 *Theory of Prose*. Elmwood Park: Dalkey Archive Press

STEINER, Petr

1986 *Russian Formalism: A Metapoetics*. Ithaca: Cornell University Press

TYNJANOV, Jurij

1987 On Literary Evolution. In V. Lambropoulos and D. N. Miller (eds.): *Twentieth-Century Literary Theory: An Introductory Anthology*. Albany: State University of New York Press, pp. 152-162

VESELOVSKY, Alexander

2016 From the Introduction to Historical Poetics: Questions and Answers. In I. Kliger and B. Maslov (eds.): *Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics*. New York: Fordham University Press, pp. 39-64

VODIČKA, Felix

1948 *Počátky krásné prózy novočeské (The Beginnings of Modern Czech Prose)*. Praha: Melantrich

PETR BORKOVEC – GURU BÁSNÍKŮ?

VENDULA ČEPICOVÁ

PETR BORKOVEC – THE POETS' GURU?

The study analyses the influence respected Czech poet Petr Borkovec (b. 1970) had on the younger Czech and Slovak poets being the editor of their poetry collections, namely *Lom* (2013) by Martina Blažeková, *Oheň po slavnosti* (2011) by Kamil Bouška, *Sněhy a další* (2010) by David Voda, *Suť* (2007) and *Vlastivěda* (2010) by Jonáš Hájek, and *Co drží Nizozemí* (2010) by Viktor Špaček. They and Borkovec share many common features of their respective poetics, such as lyrical description of the countryside and abandoned houses, observational distance, refined formal qualities of the poems, or the change of state as a main theme.

Keywords: Petr Borkovec, Czech poetry, lyrical description, observational distance, authenticity

ÚVOD

Petr Borkovec je bezpochyby významnou osobností, která od devadesátých let aktivně vstupuje do literárního života. Jeho tvorba byla od počátku hojně diskutovaná v recenzích a kritických statích a, jak jsem prezentovala ve své diplomové práci (Čepicová 2021), ve většině případů bylo její hodnocení silně polarizováno ve smyslu striktního přijetí anebo odmítnutí té či oné autorovy knihy. V uvedené práci jsem se mimo jiné zabývala vlivem kritické reflexe na postupnou proměnu autorovy poetiky a doložila jsem, že Borkovec skutečně některým kritickým hlasům (v určitých ohledech jen zdánlivě) vyšel vstříc. To zapříčinilo, že knihy, které manifestují tuto proměnu, byly v recenzích vcelku jednohlasně přijaty a oceňovány.⁽¹⁾ Průzkum

1 Srov. přijetí knih *Berlínský sešit / Zápisky ze Saint Nazaire* (2008), *Milostné básně* (2012), *Petříček Sellier & Petříček Bellot* (2019) ve srovnání s Borkovcovou tvorbou z devadesátých let či sbírkou *Herbář k čemusi horšímu* (2018); viz in Čepicová (2021).

recepce Borkovcova díla zároveň poodhalil některá z měřítek, která kritici od devadesátých let prakticky dodnes vůči básnické tvorbě uplatňují, a také poukázal na skutečnost, že si jich Borkovec od určité fáze své tvorby začal být velmi dobře vědom. Tato skutečnost spolu s autorovým vlivem na současnou básnickou⁽²⁾ produkci a na utváření soudobého literárního vkusu může vyvolávat otázku, do jaké míry Borkovec svůj vliv realizuje a zda se fakt, že tato měřítká a kritéria zná, neodráží v dílech, na jejichž produkci má redaktorský podíl.

V současné době je autorův vliv podmíněn zejména⁽³⁾ jeho působením v roli redaktora básnických knih v nakladatelství Fra a dramaturga autorových čtení v kavárně Fra. Pominu-li diskutabilní skutečnost, že jako redaktor a zároveň kmenový autor tohoto nakladatelství významně navyšuje počet svých publikovaných titulů, což ne vždy považují za opodstatněné,⁽⁴⁾ nelze pominout Borkovcův vliv na tvorbu některých současných autorů, jejichž knihy pak povětšinou vycházejí právě ve Fra. Toho si všímají i někteří kritici, a to nejen v souvislosti s Borkovcem, kterého považují například za „gurua mladých básníků“ (Horák 2018: X), ale i v souvislosti s těmito autory. Kromě toho byl Borkovec lektorem tvůrčího psaní na Literární akademii Josefa Škvoreckého (dnes Literární akademie – Vysoká škola kreativní ko-

2 V této práci se zabývám výhradně básnickou produkcí, ačkoli tvorba Petra Borkovce je v posledních letech spíše prozaická (soubory sloupků). I tendence psát prózu, kterou Borkovec dříve striktně zavrhoval (Borkovec 2003), je dána požadavky recipientů Borkovcova díla. Aby zamezil případným výtkám vůči svému autorskému konformismu, který vede k lepší prodejnosti díla, lakonicky se k této skutečnosti přiznává (Borkovec 2017: 2). To ale nemění podstatu tohoto konformismu (srov. Čepicová 2021: 37).

3 Borkovec však také spoluvytváří programy literárních festivalů (veletrh Svět knihy) a vybírá poezii současných autorů k otištění v literárních časopisech. V roce 2015 byl „arbitrem“ ročenky *Nejlepší české básně 2015*. To vše mu umožňuje ovlivňovat soudobý literární vkus i knižní produkci.

4 Narážím zde zejména na skutečnost, že Borkovec dosud vydal ve Fra tři svazky svých původně časopisecky (jednou i dvakrát) publikovaných sloupků. Nejprve šlo o sbírku próz *Lido di Dante* (2017), v níž původní sloupky prošly výraznějšími, zejména koncepčními úpravami, aby obstály jako ucelený povídkový cyklus. V případě následujících knih *Petříček Sellier & Petříček Bellot a Sebrat klacek* (2020) lze už hovořit jen o souborech sloupků, ačkoli i ty jsou někdy výrazněji přepracované či doplněné. Knižně vydané sloupky fungují i bez návaznosti na situační kontext, na něž z podstaty žánru reagovaly, ačkoli takto vzniklé knihy začínají vyvolávat otázky, zda se autorova invence již nevyčerpává (Horák 2021: 16). Předmluvy k autorským čtením ve Fra (*Rozvláčná vyjádření radosti*, 2016), které v tomto nakladatelství také vyšly, však podle mě v knižní podobě mimo okruh příznivců autorských čtení naprosto postrádají opodstatnění.

munikace) a někteří jeho studenti nepochybně mohli přejímat určité Borkovcovy tvůrčí strategie. V této studii proto vybírám několik autorů, jejichž poetiky považuji minimálně za spřízněné s poetikou Borkovcových knih, zejména z období mezi sbírkami *Ochoz* (1994) a *Needle-Book* (2003).⁽⁵⁾ Pokouším se také prokázat, že jeho vliv na tvorbu těchto autorů byl do jisté míry určující, a to zejména v případě, kdy byl Borkovec redaktorem jejich sbírky vydané v nakladatelství Fra. První část této práce tedy věnuji připomenutí nejvýraznějších aspektů Borkovcovy poetiky a jeho tvůrčích strategií, jak se v průběhu básnickova vývoje ustalovaly, nebo měnily vlivem kritické recepce. Ve druhé části se věnuji srovnání Borkovcovy poetiky s poetikami vybraných autorů, jejichž sbírky vyšly ve Fra a Borkovec byl jejich redaktorem. Porovnávám sbírky těchto autorů vydané ve Fra se sbírkami vydanými v jiných nakladatelstvích, abych zjistila, zda lze Borkovcův vliv (ať jako básnického vzoru či redaktora) potvrdit. Vedle toho sleduji též jejich kritickou recepci.

BÁSNÍK PROMÝŠLEJÍCÍ

Ve své diplomové práci jsem se pokusila detailně popsat tvůrčí strategie, které Borkovec ve svém díle uplatňuje, a jejich vývoj podmíněný kritickou recepcí. Důraz jsem položila především na určitou apropriační tendenci (Čepicová 2021: 41), kterou považuji za jeden z hlavních výstavbových rysů Borkovcovy poetiky. Zde se však zaměřím na jiné, neméně významné rysy, které Borkovcovu poetiku spoluutváří. S ohledem na apropriační tendenci je třeba podotknout, že Borkovec už od první sbírky směřoval k určité „klasičnosti“, kterou pro něj definují atributy jako „prověřený“ či „tradiční“. Borkovec se vztahoval k básníkům, které za „prověřené“ a „tradiční“

5 Pokud v této práci neuvádím jinak, tvorbu vybraných autorů tedy srovnávám především s Borkovcovými sbírkami z let 1994 až 2003. Prvotinou *Prostírání do tichého* (1990) se nezabývám z toho důvodu, že se od ní Petr Borkovec distancoval a podoba jeho poetiky se v ní teprve ustaluje. Totéž platí i pro druhou sbírku *Poustečna, věštírna, loutkárna* (1991). Obě sbírky jsou pak příliš poplatné Borkovcovým básnickým vzorům: Janu Skácelovi a Ivanu Wernischovi. Dojem kontinuity poetiky ve sbírkách uvedeného období pak zakládá i skutečnost, že v nich Borkovec opakovaně přetiskuje již dříve vydané básně, navazuje na sebe sama, případně reflektovaná témata dále rozvíjí a konceptualizuje.

považoval, a poté aproprioval vybrané tvůrčí strategie, imitoval vybrané rysy cizích poetik či přebíral konkrétní více či méně pozměněné pretexty. Na rozdíl od soudobých kritiků však nechápu jeho počínání jako epigonství (které kritici považovali za plagiátorství), ale jako tvůrčí strategii, jež odráží specifické pojetí literární tvorby a kultury, které Borkovec přejal od uskupení Čechy básníků (Čepicová 2021: 56–60). Toto pojetí apropriační tendenci nejen vysvětluje, ale dodává jí hlubší význam.

Zejména od uskupení Čechy básníků pak Borkovec přejal tendenci k „reflektované tvorbě“, kterou začal prosazovat nejpozději manifestem *Skrz* (Putna – Borkovec 1993). Reflektovaná tvorba se vyznačuje důrazem na slovo jako materiál a spočívá v tvrdé a soustředěné práci na formální dokonalosti básně a v již zmíněné znalosti tradice, která předchází tvorbě vlastní. Tradici chtěl Borkovec „cítit v zádech jako tíži“ (Putna – Borkovec 1993), která však může být rovněž osvobozující, pokud ji autor přijme.

Reflektovanou tvorbu Borkovec realizuje prostřednictvím apropriační tendence. Jak jsem ukázala (Čepicová 2021: 59), je to jediný způsob, jak ji lze podle tezí vytyčených v manifestu uplatnit. Imitování básnických vzorů a přejímání výstavbových a významových principů jejich poetiky také více než co jiného odkazuje na uvědomělou básnickou tvorbu. Pokud však odhlédneme od intertextuálních vazeb, které jsou prostřednictvím apropriační tendence evokovány a tvoří jednu komplexní interpretační rovinu Borkovcovy tvorby, zjistíme, že v takto vzniklých původních básních se reflektovaná tvorba realizuje především důrazem na vytříbenou básnickou formu, již je neustále poukazováno na konstruovanost textu: kromě využívání tradičních básnických forem (například haiku) šlo Borkovcovi v daném období zejména o střídmy básnický výraz, volbu pregnantních výrazů, výběr přiléhavých básnických prostředků (zejména metafor), které často estetizovaly výsledné sdělení, ale také o reflexi vlastního psaní. Postupně se Borkovec dopracoval k výrazu ještě prostšímu (například prozaizované básně ze sbírky *Ochoz*), o čemž svědčí i některé textové změny napříč jeho díly. I prostý básnický výraz je ale výsledkem reflektované tvorby, snahy „[h]moždit se s těmi slovy, trpělivě přikládat jedno k druhému, posté, až se najde to pravé spojení dvou“ (Putna – Borkovec 1993).

BÁSNÍK POZORUJÍCÍ

S důrazem na formu byla spjata další z tvůrčích strategií – „pozorování“ a z něj plynoucí deskriptivní styl básní. Borkovec texty koncipuje jako objektivizovaný záznam viděné skutečnosti a akt pozorování tematizuje i v básních. Ve sbírce *Mezi oknem, stolem a postelí* tak například opakovaně narážíme na imperativ „pozoruj“ (cit. podle Borkovec 2005: 49 a 66) a v *Polních pracích* je tato tendence k lyrické deskripci pojmenována básnickým syntagmatem „psát oči“ (cit. podle Borkovec 2005: 71).

Lyrická deskripce je orientována především na prostor blíže nespecifikované přírody či krajiny a vesnických reálií (zejména ve sbírkách *Ochoz*, *Mezi oknem, stolem a postelí*, *Polní práce*). Autor se soustředí na zachycení zdánlivě bezvýznamného okamžiku, detailu, krátkého dění v rámci jinak statického obrazu. Soustředění na tento detail sugeruje jeho hlubší význam v celém výjevu, z něhož lze následně interpretovat i hlubší význam celého sdělení. Napětí je budováno kontrastem trvání a pohybu, které jsou v básni zaznamenány: „Dvorem šerý pták, okoralé střechy, rozštěpy komínů. / [...] / V kotcích divoké, tajné ramlování / V přístěnku / hovor: – Je chladno. Zima. – / Dvůr opisuje šerý, smrtelně ochořelý pták. / Trvá. Slyším, jak trvá, napsat dopis, / trvá, slyšet, jak trvá, trvá“ (ze sbírky *Ochoz*; cit. podle Borkovec 2005: 33). Nebo: „Nad zalesněným obzorem / prostor prázdný, bezbarvý / hladce slunce zapadlo / tichý obzor bez hlavy. / Dravec nad les vylétá [...]“⁶ (*Mezi oknem, stolem a postelí*; cit. podle Borkovec 2005: 55). Napětí zvýznamňuje i kontrast zvuku a ticha či hry světla a stínu: „k bělobným květům planých třešní / sune se čtvercovitý stín“; „Rány, kov o kov, zdálky slyšet je. / Úlevné slovo, výkřik. Stín, / před minutou pomačkaný, mokrý / pevně vzlét“ (*Ochoz*; cit. podle Borkovec 2005: 58 a 59); nebo: „Lampa dýchá do zařatých pěstí / [...] a taktak / stačí osvětit ten obraz péče v páře“ (*Needle-Book*; cit. podle Borkovec 2005: 116).

6 Na této básni se ukazuje pravidelné střídání statického obrazu a následného pohybu v každém následujícím verši.

S touto deskripcí souvisí i dojem distance lyrického mluvčího a iluze objektivitý záznamu, která je budována s pomocí deverbativ a především pak infinitivů („Ztratit se věcem, ztratit věci. / Ztratit se krajině. Ztratit krajinu“; *Polní práce*; cit. podle Borkovec 2005: 71). Nejčastěji je přítomnost subjektu či subjektů signalizována apostrofami, naznačeným dialogem nebo slovesy, jež popisují jeho/jejich pohyb v prostoru podmiňující pozorování: „Jdu zvolna vzájemnými stromy“ (*Mezi oknem, stolem a postelí*; cit. podle Borkovec 2005: 61); nebo „Když jsme se vraceli a zpoza mraků / vytekla měsíc“ (*Polní práce*; cit. podle Borkovec 2005: 72). Subjektivita lyrického mluvčího je pak samozřejmě dána už jen vlastním výběrem zaznamenaného. Popis krajiny později střídá popis interiéru (výrazněji v *Mezi oknem, stolem a postelí* a hlavně v *A. B. A. F.*), s nímž souvisí orientace na věci v něm situované. Zejména ve sbírce *A. B. A. F.* promlouvá mluvčí, který se „shledává už jenom s předměty“ (cit. podle Borkovec 2005: 94) a mapuje důvěrně známé prostory a věci používané milovanými příbuznými, aby je v jejich pomíjivosti zachytil alespoň v básních. Popisované věci jsou proto téměř fetišizovány: „míčky na tenis [...] / vycpaný jestřáb / [...] kalendář *Sellier & Bellot* vedle“; „Když jsem se dozvěděla, že Jiří umřel / zírala [jsem] na gauč před sebou a viděla / že je modrý, viděla / že je *evidentně modrý*“ (cit. podle Borkovec 2005: 85 a 86). Vztah k věcem se manifestuje i v dalších sbírkách, v nichž je však už patrná prostá fascinace věcmi pro ně samotné (například ve sbírce *Berlínský sešit / Zápisky ze Saint Nazaire* se poprvé objevuje postava sběratele, pro nějž je sbírání věcí přímo meditativní činností).

KRITICKÁ RECEPCE PETRA BORKOVCE...

Důraz na formu básně spolu s lyrickou deskripcí však přináší úskalí, jichž si byl autor vědom nejpozději od vydání manifestu *Skrz*. Ačkoli zde spolu s M. C. Putnou prohlásil, že „reflektovaná tvorba [...] není o nic méně autentická [...], není ani pohodlným návratem k předjednané harmonii a kanonickým vzorům, ani útekem ke kultu formy, k ornamentu a manýrismu“ (Putna – Borkovec 1993), byla to přesně ta úskalí, která v polemickém

duchu formuloval Jaromír Typlt v *Rozžhavené kře* (1996) a která záhy v Borkovcově tvorbě daného období začala spatřovat kritika (srov. Čepicová 2021: 26–32). Pochvala za vytříbenou formu básní, ale zejména pak stupňující se výtky vůči její vykonstruovanosti a ornamentálnosti na úkor významu a vůči odtrženosti básní od života provázely Borkovcovu tvorbu nejpozději od sbírky *Ochoz* a stupňovaly se se sbírkou *Polní práce* a *Needle-Book*. Tato měřítka pocházela především od kritiků, jejichž představa „skutečné poezie“ (srov. Piorecký 2011: 25) se nesla v duchu lopatkovského zdůrazňování autentického výrazu, protože to bylo něco, co represivní komunistický režim ze zřejmých důvodů odmítal a potíral (srov. Hruška a kol. 2008: 20 a 25). Důraz na autentickou platnost a hodnotu textu se tehdy proměnil téměř v módní trend. Jana Štolby (a nejen jeho) pojetí poezie jako média, které „zprostředkovává čtenáři zkušenost světa“ a zvýznamňuje obsah sdělení nad estetický zážitek (Balaščík 2010: 134), přetrvalo až do současnosti, jak ukazuje recepce díla Borkovcova i dalších spřízněných básníků. Obliba „autentické“ tvorby v současnosti samozřejmě ztrácí na významu, z dále uvedených příčin je však určitá reflexe životní empirie a konfesijní poloha básní kýženým obsahem, nejlépe když přináší snadno interpretovatelné významy, které může čtenář v textu odhalovat nebo se s nimi ztotožnit.

... A ZDÁNLIVÁ PROMĚNA JEHO POETIKY

Borkovec přetrvávajícímu „trendu“ autenticity vyšel vstříc nejpozději od sbírky *Berlínský sešit / Zápisky ze Saint Nazaire*. Jeho poetika se (zdánlivě) změnila a v návaznosti na ni se proměnila i kritická reflexe jeho tvorby (srov. Čepicová 2021: 35–38). Tento „obrat“ vyprovokovaly negativní kritické hlasy, což ostatně přiznal i sám Borkovec: „Něco se ve mně zlomilo. [...] Spoustu lidí mi nadávalo, že jsem artistní, chladný mikrochirurg, samý nudný detail, nezajímám se o lidi; básník mrtvých věcí“ (2020: 57). Proto začal Borkovec ve svém díle vědomě budovat určitou iluzi autenticity, která se projevuje spojováním faktických, místy autobiograficky laděných prvků s prvky prokazatelně fikčními. Značná část kritiků na tuto iluzi ochotně přistoupila

a jeho dílo začala podle toho hodnotit. Ačkoli v jeho tvorbě přetrval důraz na formální stránku básní,⁷⁾ kritici našli v Borkovcových textech snadný interpretační klíč, jehož optikou pak mohli dílo hodnotit. Tato tendence byla také důvodem k větší vstřícnosti kritiky. Původně odmítané aspekty Borkovcovy tvorby (např. právě důraz na formální stránku) buď přestaly být v recenzích zmiňovány a byly nahrazeny hledáním prvků autenticity, nebo byly najednou hodnoceny kladně (srov. Čepicová 2021: 25–36).

To, že se ze strany Borkovce jednalo o určitou literární iluzi, potvrzuje i hrstka kritiků, kteří na tuto skutečnost upozornili (M. Kittlová, M. Lukáš). Vědomou volbu a uplatňování této strategie dokládá i text Petra Zavadila na obálce sbírky *Milostné básně* (2012), vydané v nakladatelství Fra. Borkovec byl v této době už šest let neodmyslitelnou součástí nakladatelství, a měl tedy plnou kontrolu nad výslednou podobou knihy. Zavadilův sugestivní text reflektuje změnu Borkovcovy tvůrčí metody – pozorování jde tentokrát „víc na tělo“, protože básník je zde „upřímný, jako zatím nikdy, v surovějším stavu než hmota slov, kterou hněte“ (Borkovec 2012: obálka). Tato strategie velmi dobře fungovala, sbírka byla díky ní považována za přelomovou. Ačkoli se v knize objevily Borkovcem doposud nepoužívané či výrazně modifikované tvůrčí metody upozorňující na konstruovanost textů (viz pozn. č. 7), zmínky o nich byly upozaděny ve prospěch hledání interpretačního klíče (básnickovy osobní prožitky) a oceňování básnickovy autenticity. Jakub Řehák ve své recenzi dokonce uvedl, že se jedná o „kontinuální básnický deník, který vytváří přeludný, někdy až halucinogenní obraz vnitřního života svého autora“ (Řehák 2013: 88), ačkoli kniha je žánru básnického deníku naprosto vzdálená (Křivánek 1999: 71–77). Nově bylo také upozorněno na básnickovu senzitivitu a citovost. Autorka jediné kritičtější recenze⁸⁾ Jana Sieberová (2013: 64) zmínila autenticitu jako jeden z aspektů, jež je možné na sbírce ocenit. Vzhledem

7 Borkovec objevil také další tvůrčí strategie, jimiž lze upozorňovat na konstruovanost textů. Nadále u něj přetrvala výrazná stylizace lyrického subjektu. Od sbírky *Milostné básně* posílil experimentování s básnickou formou zahrnující i psaní pomocí internetového překladače. Rovněž v tomto období posílil nekonvenční nakládání s formami básní a žánry, napodobování či parodování určitých diskurzů a zakoušení jejich platnosti. Kulminuje zde také apropriace cizích pretextů, imitace rysů poetik jiných autorů, tentokrát nejen tradičních básníků, ale i autorů popových hitů a další.

8 Kritika se týká vykonstruované formální stránky básní.

k obsahu sbírky se však nelze ubránit dojmu, že ji můžeme číst i jako subverzivní gesto⁹⁾ vůči dosavadním kritickým výtkám. Už název sbírky lze číst jako určitou parodii milostného žánru, protože nejvřelejší vztah je tu navazován především s přírodou, „milostný“ zájem je zaměřen ke zvířatům, rostlinám a přírodninám. Obdobné téma obdobnou (snad jen exponovanější) formou zpracovává i zatím poslední básnická sbírka *Herbář k čemusi horšímu*. Protože však text na obálce neproklamoval autorovu upřímnost a milostné téma, kritici se opět soustředili na formální stránku básní, již někteří z nich (D. Melichar, D. Mukner) znovu kritizovali.

NÁSLEDOVNÍCI PETRA BORKOVCE

Ve výše uvedeném nástinu jsem připomněla jak nejvýraznější výstavbové principy Borkovcovy poetiky, tak také kritickou recepci jeho díla. Teď už je možné přistoupit k samotné komparaci Borkovcovy poetiky uplatněné ve sbírkách vydaných v letech 1994–2003 s poetikou autorů, kteří alespoň v krátkém tvůrčím období publikovali své sbírky v nakladatelství Fra a jejichž redaktorem byl právě Petr Borkovec. Pro tyto účely vybírám konkrétní sbírky, na nichž se pokusím ukázat, že jde o poetiku minimálně spřízněné, na což ostatně upozorňují i někteří recenzenti těchto sbírek.

Sbírky *Suť* (2007) a *Vlastivědu* (2010) Jonáše Hájka, *Co drží Nizozemí* (2010) Viktora Špačka, *Sněhy a další* (2010) Davida Vody, *Oheň po slavnosti* (2011) Kamila Boušky a později i *Lom* (2013) Martiny Blažekové spojuje tendence k lyrické deskripci. Výsledné básně se tak podobají záznamu viděné skutečnosti, která je prezentována s určitou iluzí objektivity. Akt pozorování se opět manifestuje v básních. Výpovědi o pozorování bývají prostým signálem přítomnosti mluvčího, např.: „som pozorovala“ (Blažeková 2013: 22); „vidím“ (Blažeková 2013: 17; Špaček 2010: 38); nebo v rámci sebeoslovení: „sleduješ“ (Voda 2010: 56). Objevují se také specifické metafory, které pozorování vyjadřují: „ustaté oči“ (Voda 2010: 17); „kutálím oči po lesklé podlaze / zpět do důlku“ (Bouška 2011: 15).

9 To se však stírá s novým vydáním sbírky pod názvem *Wernisch* (2015).

Dominuje popis neurčité, „imaginární krajiny“ (Hájek 2007: 46), často spíše s městskými reáliemi,⁽¹⁰⁾ v němž jsou statické jevy („čisté linie holých stromů / vyzerali ako načrtnuté“; Blažeková 2013: 22) narušovány pohyby věcí či bytostí, jimiž má být vystižena podstata skutečnosti. Pohyb je pro tyto básníky neodmyslitelnou součástí života a existence, je synonymem bytí („byl v tobě pohyb“; Bouška 2011: 54), protože „život nehýbat se brání“ (Hájek 2007: 16). Výše uvedené dobře ilustruje bezejmenná báseň Blažekové. Lyrická mluvčí kontrastuje popis povrchu vody, v němž je „odfotený / celý ten městský industriál“ s pohybem kachen na jezeře. Tento všední výjev mluvčí prohlubuje sdělením, že kachny vypadají, „akoby ich nejaká neviditeľná sila / fúkala po hladine jazera“, pričomž „vyzerali, že vedia všetko“ (2013: 22). Popis městské scenerie je soustředěn spíše na městskou přírodu: „Svrchu, doširoka rozkročený / sklání do ulic / stole-té stromy. / Ve tvrdých patách úzkého chodníku se město / ještě jednou zhoupne“ (Bouška 2011: 20; ale též Voda 2010: 41–58; Hájek 2007: 38; Blažeková 2013: 30–40). S všedními pohyby podobně pracuje i Špaček. Bezvýznamnému povlávání vlajky ve větru (Špaček 2010: 21) přisuzuje hlubší motivaci. V básni, v níž mluvčí „pouze“ pokládá dopis na stůl, se přímo říká: „To je celé. A není! Leží si na stole, lampa si ho čte, okna si ho podávají. / To je celé. A není!“ (Špaček 2010: 31) Tyto pohyby v prostoru však nemusí být vždy určité („mucha vráza do okna“; Blažeková 2013: 11; „kočky zvedají tlapy“; Voda 2010: 50), mohou mít nedefinovaného původce, což ještě znásobuje dojem, že má zaznamenaná skutečnost hlubší přesah: „Kamenná nemennost ihličia [...] / Jediný tlkot / počuť / každým centimetrom / dole“ (Blažeková 2013: 16). Popisy jsou také orientovány na jednu konkrétní „obyčejn[ou] věc“ (Bouška 2011: 12), která je opět téměř uctívána.

Vedle venkovního prostoru je popis zaměřen i na opuštěné domy (Hájek 2007: 11 a 29; 2010: 44 a 46) či interiéry, prázdné pokoje (Bouška 2011: 16 a 49; Blažeková 2013: 26, 24, 38 a 45), v nichž se v rámci popisu také významňují konkrétní obyčejné věci: „v akváriu v prázdném domě / popoleze

10 Vyjma Hájka, který od Borkovce „dělí“ i vesnické prostředí, příp. prostředí chatařských oblastí.

šnek. Zabrblá bublinka“ (Špaček 2010: 15). S opuštěnými věcmi („stínidlo“, „zamrzlá koupelová pěna“; Voda 2010: 54), tím „posledn[ím] po těch předchozích“ (Voda 2010: 54), uzavírají básníci „temn[é] bratrství“ (Bouška 2011: 17), které symbolizuje moment ztotožnění lyrického mluvčího s těmito věcmi. U Špačka, jehož mluvčí se sám cítí „[j]ako dům po mrtvém“ (Špaček 2010: 18), se pak od tohoto významu odvíjí další konotace týkající se snahy zachytit jakýsi bod zlomu (viz dále).

Jak už jsem naznačila výše, napětí je u všech zmíněných básníků podobně jako u Borkovce budováno na zachycení statického obrazu, „nehybu“ (Blažeková 2013: 11), a následného pohybu: „moře je zatuhlé / jen z nebes plandá rozstříhnutý vzduch“ (Hájek 2007: 12); „Za panelárnou, nasládlý kouř. Vysoký, černý smrk. Dům jako polovina pagody [...]. Náhle se v kuchyni skutečného domu zhaslo“ (Voda 2010: 57). Okamžik mezi těmito dvěma stavy, určitý „zákmit“ (Špaček 2010: 27), je pak bodem zlomu, v němž si mluvčí některých básní uvědomují hlubší smysl života a světa: „už to skoro stojí / v tom okamžiku rovnováhy sil / v tom napjatém tichu / než se život zlomí“ (Špaček 2010: 9). Tento bod zlomu je chápán jako „jediný skutečný pohyb“ (Špaček 2010: 10), rovnováha (viz výše; též Blažeková 2013: 46), která se významově překrývá s věčností. Pobyt v bezčasí, rovnováze, je pak kýženým stavem: „někdy je tak uklidňující / být mezi“ (Špaček 2010: 24); proto je zde snaha v něm alespoň na chvíli setrvat: „na chvíli zadržet řídký pád“ (Bouška 2011: 41).

U většiny básníků se toto napětí mezi dvěma stavy stupňuje v jejich oxymorické spojování, jímž se snaží komplexně obsáhnout skutečnost. Například Blažeková v jedné z básní vyjmenovává drobné všední pohyby („klopkanie prstov“) a báseň uzavírá sdělením: „všetko sa nehýbe“ (2013: 11). Z toho pak v jiném jejím textu vyplývají novotvary spojující oba protiklady: „nenádych“, „nedotyk“ (2013: 49). Podobně jako u Špačka či Boušky jsou i u Hájky objekty a subjekty zachycovány v onom bodu zlomu mezi těmito dvěma stavy: „kabel zároveň napjatý i uvolněný“ (Hájek 2007: 45); „být na břehu zároveň na lodi“ (Hájek 2010: 21); „[člověk] napůl přítomnost / napůl vzpomínka“ (Špaček 2010: 20); „odcházím / a jako bych se vracel“ (Bouška 2011: 53). U Boušky nabývá paradoxní stav pohybu a ustrnu-

tí specifických erotických konotací, které autor nejvíce rozvíjí v poslední části sbírky s názvem „Pornografie“: „vidím ztopořené siluety / ve kterých mokvá pohyb“; „tanec zanícený nehybností“ (2011: 47 a 55).

Podobně se v básních pracuje s kontrasty mezi světlem a stínem, případně dnem a nocí (Bouška 2011: 13; Voda 2010: 54) či prostě bílou a černou (Voda 2010: 55; Blažeková 2013: 12) a zvukem a tichem (Bouška 2011: 19; Hájek 2007: 36; Blažeková 2013: 11). Básníci se znovu zaměřují především na zachycení dějů spojených s výše jmenovanými protiklady: „světlo se vrhá do místnosti / a stíny stékají z nábytku“ (Bouška 2011: 14). Ve většině případů jde při zachycování dějů o silně estetizovaný obraz, který je dán neobvyklou kolokací substantiva a verba: „stín vytéká úhledně zarovnanou struhou“ (Hájek 2010: 58), a ukazuje tak, podobně jako u Borkovce, na reflektovanou básnickou tvorbu a důraz na formální podobu básně.

Distance lyrického subjektu je také dána iluzí objektivitu popisu, kterou opět zakládají infinity (Špaček 2010: 16, 33 a 41) a deverbativa („klopýtání“, „potkávání“; Špaček 2010: 22 a 32), u Špačka je dokonce nastolen pohled shora na sebe sama, ten však může působit jako rétorická otázka: „A kde se teď zahlédnout na čáře života?“ (Špaček 2010: 10). Podobně může fungovat i Bouškovo tázání: „jak odejít [...] jak nechodit [...] jak se neopřít“ (2011: 16). Subjekt se opět připomíná především tím, že reflektuje svůj vlastní akt pozorování (viz výše), nebo svým pohybem v prostoru, který pozorování zakládá: „chodím“ (Blažeková 2013: 18); „jdu lesem“ (Špaček 2010: 20); „odcházím“ (Špaček 2010: 37), příp. sebeoslovením: „jedeš“ (Voda 2010: 54). Výjimečně je reflektována také duševní činnost subjektu: „nevím“ (Špaček 2010: 26). Blažeková odstup lyrické mluvčí odůvodňuje tím, že „všetko je rozmazané přílišnou blízkostí“ (2013: 30).

OTÁZKA PŘÍMÉHO VLIVU PETRA BORKOVCE

Výše uvedená komparace ukazuje, že právě Borkovec mohl být pro tyto básníky určujícím autorským vzorem, podle něž modelovali vlastní tvůrčí strategie. Na tuto skutečnost, jak jsem uvedla výše, upozorňují i někteří

recenzenti diskutovaných sbírek.⁽¹¹⁾ Také se stává, že ať už Borkovcův vliv na tyto autory recenzenti zmíní či nezmíní, často upozorňují na aspekty – a přitom je vyzdvihují, nebo kritizují –, které kritici hodnotili právě v souvislosti s dílem Borkovcovým. Na výše uvedeném dokladovém materiálu se snažím prokázat, že vliv Petra Borkovce na jejich dílo byl nejvýraznější tehdy, když zmínění autoři vydali svou sbírku v nakladatelství Fra v Borkovcově redakční úpravě. Analýza některých momentů v díle Kamila Boušky, Viktora Špačka a Jonáše Hájka ukazuje, že tito autoři v průběhu vývoje svou poetiku do určité míry modifikovali a Špaček s Hájkem pak s touto autorskou zkušeností nakladatelství Fra opustili. V případě Blažkové a Vody šlo o prvotinu, je tedy otázkou, jakým směrem se bude jejich poetika dále vyvíjet.

U prvotiny Kamila Boušky *Oheň po slavnosti* byl vliv Petra Borkovce v rámci kritické recepce konstatován hned dvakrát. Markéta Kittlová (2011) jej rozpoznává především v první polovině Bouškovy sbírky, kterou kvůli němu považuje za „nejkultivovanější a nejvyrovnanější“ část knihy, právě pro techniku „nezúčastněného, ale velmi bedlivého pozorování a zaznamenávání a také propracovanou metaforik[u]“. Milan Šedivý (2011) ve své recenzi uvedl, že na tuto sbírku Petr Borkovec nepochybně působil, ať už svou poetikou či jako redaktor sbírky. Ostatní recenzenti kromě techniky pozorování (Kittlová 2011; Martínková-Racková 2012; Štengl 2011; Hanus 2011; Šedivý 2011) a z něj plynoucí popisnosti (vedle výše uvedených také Štolba 2011) upozorňují především na básníkův „vztah k jazyku“ (Martínková-Racková 2012), který se projevuje „řemeslnou zručností“ (Harák 2012) a vyúsťuje v propracovanou a překvapivou metaforičnost (Kittlová 2011; Martínková-Racková 2012). Většina recenzentů však konstatuje úskalí, která jsou s tímto důrazem na konstruovanost textů spjatá. Podle nich Bouška často vytváří „zbytečně efektní,

11 Kritici také někdy zmiňují návaznost těchto autorů na poetiku Skupiny 42 či poetiku Petra Hrušky, a to v souvislosti s reflexí všednosti. Nutno říci, že toto jejich domněle společné téma („všednost“) každý z básníků Skupiny 42 i Petr Hruška zobrazují a ztvárňují odlišným, osobitým způsobem. Hlavní rozdíl pak spočívá v tom, že ani básníci Skupiny 42, ani Hruška se primárně nesnaží všednost estetizovat, jakkoli také jejich poetiky mohou být vnímány jako svého druhu estetizace, dále nekladou důraz na vytříbenou formální stránku verše ani na její reflexi.

překonstruované obrazy“, „abstraktní ornamenty“ (Harák 2012) či balancuje na „hraně překombinovanosti, možná až sofistikované apartnosti“, přičemž se bohužel nevyhýbá „nesmazatelným stopám líbivé české lyriky“ (Štolba 2011). Na tomto místě je nutné podotknout, že podobné výtky vznesli Ivo Harák (1999) a Jan Štolba (2003) i vůči poezii Borkovcově. S „básnick[ým] popisem“ (Štolba 2011) se pojí tvrzení o staticčnosti básní (Kittlová 2011, Martínková-Racková 2012, Hanus 2011), která je buď hodnocena kladně, jako „živoucí popis“ (Martínková-Racková 2012), nebo jako jeden z negativních rysů Bouškovy poezie, který způsobuje, že jeho texty „jsou k smrti nudné“ (Hanus 2011).

Kamil Bouška se však od Borkovce jako básnického vzoru postupně odvracel již v debutu, jak koneckonců naznačuje Kittlová (2011), když konstatuje jeho celkovou nevyváženost, ať už co do poetiky, stylu či kvality textů. Zejména v poslední části sbírky se Bouška vzdaluje tendenci k umírněnějšímu výrazu a volbě pregnantních slov a postupuje směrem k značně výrazové expresivitě (viz citace z oddílu „Pornografie“ výše). Zejména poslední básně koncipuje jako výsledek jakési překotné mluvy, verbománie, která pak kulminuje v druhotině *Hemisféry* (2015) a již, ač zase o něco kultivovanějším způsobem, využívá také v zatím poslední sbírce *Inventura* (2018). Básně pak působí jako záměrně nestylizovaný a životný proud slov, který produkuje excitovaný, citově angažovaný mluvčí. V posledním oddílu prvotiny („Pornografie“) naznačuje také ztrátu distance lyrického subjektu, třebaže je pornografie tradičně spojována právě s ní. Mluvčí Bouškových básní však již zde vyjadřuje hluboký zájem o druhého („jako malá ses stavěla na hlavu / a zběsile vdechovala svět“; opakované ujišťování v básni „Konfese“: „znovu se uzdravíš“; Bouška 2011: 54 a 55), který reflektuje i v *Hemisférách*, ačkoli je tento zájem zatížen deziluzí z mezilidských vztahů. Hluboký zájem o člověka jako takového je pak ústředním tématem jeho *Inventury*.

Jakýmsi zřetelem ke druhému se nakonec odlišil i Viktor Špaček. Přitom už jeho prvotina *Zmínky a případy* (2007, Literární salon) naznačovala Špačkovo směřování k Borkovcově distancovanému stylu. I v nakladatelské anotaci je uvedeno, že se jedná o sbírku ovlivněnou „poezií Petra Borkovce

a Jana Skácela“.⁽¹²⁾ Recenzenti pak konstatovali směřování k odosobnělému pozorování až absenci lyrického subjektu (či subjektů) (Sieberová 2009, Nimrichter 2007), k civilnímu, koncentrovanému výrazu (Sieberová 2009), k výrazovému minimalismu (Samek 2008). Tuto skutečnost hodnotili kladně a vesměs se shodli, že zaměřením na detail směřuje Špaček k vystižení podstaty celku, k „jádru věci a situací“ (Marešová 2007; Sieberová 2009) a že tak vzniká poezie „nepatetické transcendence“ (Samek 2008).

Špačkova druhá sbírka *Co drží Nizozemí* (2010) vyšla v nakladatelství Fra. Její podobnost s některou knihou Petra Borkovce žádný z recenzentů nekonstatoval, výše jsem se však snažila ukázat, že šlo o poetiku do značné míry Borkovcem ovlivněnou. Už v prvotině sice Špaček směřoval k zaznamenávání drobných dějů – „případk[ů]“ a „promě[n]“ (Špaček 2007: 12), naznačoval určité předpokládání skutečnosti („hadice je navlečená / na proudu vody“; 2007: 10) nebo se snažil vystihnout okamžik mezi dvěma stavy („dozadu užíraná / dopředu rozpitá“; 2007: 8), ale šlo zatím pouze o nahodilé nápady. Teprve v druhé sbírce se začaly tyto postupy konceptualizovat, takže sbírka ve výsledku působí nápadně promyšleně. Pohyb se tu stal hlavním motivem a je prakticky chápán jako synonymum života a bytí subjektu. Naposled zmíněný okamžik mezi dvěma stavy je zde kýženým momentem „rovnováhy sil“, stavem mezi životem a smrtí, pocitem bezčasí, v němž mluvčí nazírá jádro skutečnosti. Směřování k tomuto „pomezí“, hledání „jediného skutečného pohybu“ je ústředním tématem celé sbírky, přičemž v rámci jinak statického popisu se zvýznamňuje každý děj či úkon subjektů či objektů ve světě. Tyto „drobné energie hry“ se stávají „hybatelem odpoledne“ (Špaček 2010: 13) a, jak jsem uvedla výše, lze z nich vyvozovat hlubší smysl. Básník často pracuje s tautologiemi, kterými implicitně říká, že smysl věcí tkví v nich samotných. Oproti první sbírce se objevuje existenciální tázání (Štolba 2011, Martínková-Racková 2011), mluvčí se snaží pochopit nejen vlastní existenci (viz dále), ale také se vztahuje k něčemu, co nás přesahuje („kdoví, jestli nás vůbec vede“; Špaček 2010: 44). V některých

12 Na silnou podobnost zejména raného Petra Borkovce právě s Janem Skáelem upozorňuji ve své diplomové práci (Čepicová 2021: 44–46).

básních se začíná objevovat zřetel ke druhému, ačkoli mluvčí zatím lakonicky prohlašuje: „vidím z lidí jen to, co strkají do mého prostoru“ (2010: 38).

Civilní výraz (Odehnal 2011) a pregnantní volba slov (Štolba 2011) společně s promyšlenou koncepcí zde pravděpodobně odkazují k Borkovcově pečlivé redakci, která chyběla Špačkově prvotině. Důraz na formu básní, pozorovatelská distance a další aspekty spřízněné s Borkovcovou tvorbou pak opět absentují i ve sbírce poslední, *Nejasný rozměr* (2015, Perplex). Jak konstatuje Michal Alexa (2015), její poetika je sbírce *Co drží Nizozemí* „na míle vzdálená“. Jedná se o básně, v nichž mluvčí reflektuje mezilidské vztahy, ať už milostné, rodinné, partnerské či pracovní. Básně jsou podané značně prozaizovanou formou, a připomínají tak spíše mikropříběhy. Sbírkou navíc vznikala ve stejném období jako Špačkova próza *Něco cirkusového* (2015), což mohlo podobu básní významně ovlivnit. Špaček obě knihy dokonce ve dvou místech intertextuálně propojil (Alexa 2015). Je nutné podotknout, že autor se touto knihou distancoval od poetiky autorů nakladatelství Fra a šel cestou poezie, která „opouští vyčerpané lyrické obsahy a snaží se více a přesněji reflektovat reálnou existenci v reálném světě 21. století“ (text na obálce), směrem ke konfesijní lyrice reflektující ničím nezastíranou (především důrazem na formu) empirickou zkušenost.

Jonáš Hájek vydal svoji prvotinu *Suť* i druhou sbírku *Vlastivěda* v nakladatelství Fra. Vedle pozorovatelského odstupu a vědomého přístupu k formě, která estetizuje sdělení básně, mají s Borkovcovou tvorbou z daného období společné také zvýznamňování venkovských reálií, přírody, ticha, samoty, tradičních rituálů v lidském životě (svateb, pohřbů) (Hájek 2010: 15 a 23), s nimiž souvisí spirituální ladění některých básní. To mohou zakládat i křesťanské motivy (Hájek 2007: 30; 2010: 15 a 51). Podobně jako Borkovec je však Hájek používá jako určité rekvizity, metafory ozvláštňující sdělení, aniž by však přitom vyjadřoval filosofii své víry (Čepicová 2021: 47): „Srpnové pašije na přehradě: / hlava hráze je zahalena lešením. / Na břehu kalvárie chat“ (Hájek 2007: 30). Podobností si všímá i kritika. Zatímco u prvotiny ji konstatoval Jan Štolba (2007), který následně opět zkritizoval důraz na vnější stránku sdělení, tedy „že se pro samou stylotvornost, snahu říci věc zajímavě, ani nedostane k tomu, co [Hájek]

vlastně viděl, cítil, měl na mysli“, u druhé sbírky se hodnocení vystupňovala nejen v kritiku tohoto „tvůrčího modu“, tedy „rozhlížení se a znuřeném zaznamenávání banalit, který [Hájek] už v prvotině bezezbytku přejal od Petra Borkovce“ (Piorecký 2010), ale také v osočení Hájka z epigonství, tedy „nedovolen[ého] napodobování“ (Martínková-Racková 2010). Michal Jareš (2010) uvedl, že „absolutně nerozum[í] tomu, proč takové verše vznikly“, a po kritice „[d]eskripce, proložen[é] nimráním se v něčem velmi papírovém“ konstatoval přímý Borkovcův vliv na Hájkův styl: „Jenže redakci mu dělal Petr Borkovec, který tak píše v poslední době také, a tím se mu to líbí, že má žactvo“. Recepce Hájka se pak nesla v nepřekvapivém duchu, sbírky *Suť* i *Vlastivěda* byly postupně nejenže oceňovány za „jazykový cit“ (Listopadová 2008, Hejk 2008, Machala 2008), případně za „minuciózně vybroušené a vytříbené“ texty (Zizler 2007), ale i kritizovány za přílišné „formální cizelérství“ (Štolba 2007), přehnanou „rafinovanost“ (Arnsteinová 2008), dávající vzniknout „přezdobené, vyumělkované a „nepravdivé“ básni (Listopadová 2008). Kritici si také stěžovali na „iritující ozvlášťňování“ textů ústící v „dekorativnost a ornamentálnost“ (Martínková-Racková 2008, podobně též Piorecký 2010) a jejich „křečovitou konstruovanost“ (Sieberová 2010), která ústí ve „významov[ou] plytkost“ (Sieberová 2010, podobně i Odehnal 2010b) a malou srozumitelnost (Jareš 2010). Přesné citace z recenzí zde používám proto, abych upozornila na skutečnost, že kritici nejen reflektují úskalí, která Borkovcovi vyčítala kritika zejména druhé poloviny devadesátých let, ale používají i stejné slovní obraty, aby vyjádřili kvality básníkovy stylu.

Hájkova zatím poslední sbírka *Básně 3* (2013, Triáda) se podobně jako u Špačka odlišuje zejména konfesijním stylem některých básní a, jak konstatoval Karel Piorecký (2014: 3), „zájmem o druhé“. Ačkoli v ní lze stále zaznamenat občasné sklon k lyrické deskripci, většinu ostatních jmenovaných tvůrčích strategií básník opouští ve prospěch reflexe životní empirie. Sbírka je sice věnována právě Petru Borkovcovi, tomuto věnování však rozumím jako gestu uctivého loučení s básnickým vzorem. Hájek v této sbírce používá mnohem expresivnější prostředky: „Mýlíte se, ctím svého otce / právě proto mě tolik sere!“ (2013: 9); mnohem víc se vztahuje

k současnosti: „Já bych to střílel,‘ / prohlásil na adresu / zkorumpovaných politiků“ (2013: 23) a sbírkou častěji než dřív prochází lyrické já, které někdy vytváří iluzi, jako by promlouval sám básník: „Když odpočívám, píšu nebo přemýšlím, co říct / poslouchám hlasy odvedle“ (2013: 13); nebo dokonce: „1984 až: jsem člověk hranic. / [...] / Pojem Hájek jako takový není / jednoznačný a má následující / významy“ (2013: 12). Nově v básních naznačuje konkrétní prožitky těžké životní zkušenosti (2013: 14 a 33).¹³⁾ Ačkoli Hájek svou poetiku částečně modifikoval, kritika většinou konstatovala, že úskalí své dosavadní tvorby, tedy přílišný důraz na formu básní na úkor obsahu sdělení, ani ve třetí sbírce nepřekonal (Misař 2014, Řehák 2014, Harák 2014). Karel Piorecký (2014) a Petr Adámek (2015) se však k některým básním vyjádřili kladně. Piorecký ocenil „významově průzračné verše“ a Adámek konstatoval, že v momentě, kdy si Hájek „nevymýšlí, ale naslouchá okolí i sobě“, tehdy podle něj „dokáže vystavět skutečnou báseň“ (Adámek 2015).

Jak už jsem uvedla, u Blažekové a Vody se zatím jedná o prvotiny, takže je otázkou, jakým směrem se bude jejich poetika vyvíjet. Poetika Blažekové je té Borkovcově nápadně podobná i proto, že to byl Borkovec, kdo ji vedl na půdě Literární akademie – to nakonec konstatovali i recenzenti (Jareš 2014, Šedivý 2014). Milan Šedivý pak uvádí, že jde o „řemeslně zral[ý]“ debut, v němž básnička svým úsporným výrazem dokázala, že má „vůl[i] škrtat“. Ukazuje se tak schopnost „debutanta rozeznávat poetickou podstatu a s ní se dobírat i k jasné hodnotě“. Navíc Šedivý poznamenal, že už motto ze Seamuse Heaneyho „včleňuje tuto prvotinu do linie poučeného básnictví“. I Borkovec je však jedním z obdivovatelů tohoto irského básníka. Nejenže tuto skutečnost zmiňuje (2006), ale také Heaneyho aludoval

13 Tato tendence byla patrná i v předchozích Hájkových sbírkách. V prvotině například téma lidí z okraje společnosti Hájek povýšil na estetickou rekvizitu. V jedné z básní byl bezdomovec popsán jako „jedináček tmy“ (2007: 13), který filozofuje nad svým životem: „Prolnutí sebe se samým, [...] / já – totožnost“, v jiném textu pak „bloudí v orchestru mlhy“ (2007: 9). Takto vznikaly neproblematické poetické obrazy. Oproti tomu v poslední sbírce používá jistě estetické citění k tomu, aby reflexi těžké životní zkušenosti zvýznamnil, ale zároveň depatetizoval. Například v básni o magnetické rezonanci si mluvčí raději všímá „drsn[é] hudeb[y] přístroje“ (2013: 14), ačkoli čtenáře nutně napadá, že nad ním visí hrozba nemoci. V jiné básni je mluvčí značně otevřený a přímo pojmenovává skutečnost: „jeden mě udeří bičem z vlasů druhý / náležitě vzkřísí / načež si zajdeme na oběd“ (2013: 13).

názvem své sbírky *Polní práce*, který je překladem Heaneyho sbírky *Field Work* (1979) (srov. též Balašík 2010: 124). Výběr motta tak může být také výsledkem Borkovcova vlivu, ať už jako učitele či redaktora sbírky.

Tytéž aspekty lze pozorovat u sbírky Davida Vody. Michal Alexa ocenil, že na Vodových textech je díky citacím Poea a Mandelštama „znát profesce literáta“. K tomu je opět nutné podotknout, že Mandelštam je jedním z básnických vzorů Petra Borkovce a že jeho pojetím literární tvorby se Borkovec významně inspiroval (srov. Čepicová 2021: 54). Je tedy otázkou, kdo Mandelštamův text zvolil jako motto sbírky, zda autor nebo redaktor. Další z kritiků pak konstatoval, že „Vodovy texty, básnické prózy, jsou tak blízké těm Borkovcovým, až to pěkné není“, a že ač jsou některé pasáže povedené, recenzent si bude ze sbírky pamatovat pouze dvě slova: „slovenština a Borkovec“ (Odehnal 2010a).

ZÁVĚR

V této studii jsem se pokusila pojmenovat některé aspekty, které mladí básníci přejímají z Borkovcovy poetiky z období na konci 20. a na počátku 21. století. Chtěla jsem poukázat na skutečnost, že Borkovec je již vnímán jako fenomén české polistopadové poezie, za nímž stojí silná tvůrčí linie básníků. Ve své diplomové práci jsem uvedla, že se Borkovec prostřednictvím apropiační tendence snaží neustále oživovat, aktualizovat proces literární tvorby jako takové. Zde pak ukazuji, že tak činí i prostřednictvím svého vlivu na ostatní, jím redigované autory. Tak jako i Borkovec měl a má své literární vzory, které se snažil napodobovat a aludovat, tak se i on sám stal literárním vzorem, jímž se ostatní inspirovali.

Vedle podobností jsou zde ale také rozdíly, o kterých bych v závěru chtěla krátce pojednat. Jedním z nich je skutečnost, že zatímco Borkovec nijak ve svých básních nepoukazuje na to, že reflektuje všední a bezvýznamné detaily, přičemž tyto až v rámci interpretace nabývají hlubšího smyslu, jmenování básníci se snaží zvýznamnit nejen to, že jde o všední skutečnost, ale také to, že jejich záznam skrývá hlubší přesah (viz Blažeková 2013: 22; Špaček 2010: 31). Potřeba zdůrazňovat, že jde o hlubší

sdělení, než se na první pohled zdá, nevyhnutelně vyvolává otázku, zda je tomu skutečně tak. Kromě odmítnutí snah o tvarovou čistotu básní se s tímto typem poetiky pojí také rozsáhlá kritika její „banálnosti“ (např. Kittlová 2011; Šedivý 2011; Reisinger 2008; Nimrichter 2008; Pek 2015), tedy úskalí, že se v „poetickém kontextu sotva co vyhne zvýznamnění a zvýšené interpretační úsilí vyvolá i ta největší trivialita“ (Sieberová 2010: 47). Kritiku dovádí do důsledků zde již vícekrát zmiňovaný Michal Jareš, když diskutovaný typ poetiky paroduje (Jareš 2010: 44). Nezbyvá než dodat, že jeho parodické básně mohou působit přesvědčivěji než některé básně výše zmíněných autorů.

Druhý, významnější rozdíl tkví v tom, že v rámci tvůrčí strategie „pozorování“ uplatňují básníci mnohem menší odstup lyrického subjektu, než se na první pohled jeví (například s ohledem na gramatickou stavbu veršů). Oproti Borkovcovi totiž mluvčí jejich básní častěji reflektují vlastní existenci, ptají se „[k]do jsem“ (Špaček 2010: 30), jaký je „obraz“ mě samotného (Špaček 2010: 20; Hájek 2010: 69) nebo „aké je moje místo v tejto scénérii“ (Blažeková 2013: 54). S tím souvisí i vyjadřování únavy z života podřízeného dotyčnému obrazu a nutnosti tento obraz navenek udržovat (Hájek 2010: 69). Takto formulovaná sebereflexe spolu s reflexí vztahu ke druhému naznačují, že tvorba těchto autorů směřuje k budování alespoň částečné iluze autenticity.

Tvorba uvedených básníků dále otevírá otázky „skutečné poezie“ (Adámek 2015, Gabriel 2012), které byly neodmyslitelnou součástí kritické recepce Borkovcova díla zejména v druhé polovině devadesátých let (srov. Piorecký 2011: 25). Nad sbírkou *Vlastivěda* ji připomněl Tomáš Gabriel. Kritika toho, že Hájkova poezie je jen málo autentická, nepravdivá (Listopadová 2008, Štolba 2007, Sieberová 2010), jej podnítila k úvaze o „poetické hodnotě“, v níž uvedl, že zde stále existuje předpoklad, jako by se „vše poeticky hodnotné muselo autorovi stát, muselo mu být nějak přivozeno jeho osudem“ (Gabriel 2012: 6). Tato studie ukázala, nakolik je takový názor stále živý. Nad knihami zde diskutovaných básníků připomínají autenticitu především ti kritici, kteří nedostatek životní empirie vyčítali mimo jiné i Borkovcovi (kromě Štolby, Haráka a Sieberové také Kopáč 2007).

Přetrvávající „trend“ autentické poezie může být důvodem, proč je ve sbírkách některých výše zmíněných autorů budována iluze autenticity. Týká se to i ostatní produkce nakladatelství Fra, která zahrnuje i básníky zaměřené na lyrickou deskripci všedních okamžiků v krajině či opuštěných interiérech (Lipár 2011) anebo ty, jejichž tvorba je určována reflexí životní empirie. Částečně tak činí Luboš Svoboda, který v prvotině *Vypadáme, že máváme* (2012) reflektuje odcizení v kancelářských „open spacech“ a motivuje tak recenzenty k poznámkám, že „životní zkušenost z textů prýští jak dužnina z naříznutého plodu“ (Misař 2015). Lyrická mluvčí Alžběty Michalové v jejím debutu *Zřetelně nevyprávíš* (2014) zase podává ostrou a syrovou obžalobu vlastní rodiny. Zdá se, že vzhledem k přetrvávajícím požadavkům kritiky dochází v poetikách autorů nakladatelství Fra k určitému kompromisu mezi lyrickou deskripcí viděné krajiny a reflexí všem známé žité zkušenosti.

Mgr. Vendula Čepicová

Katedra bohemistiky

Filozofická Fakulta Univerzity Palackého

Křížkovského 10, 779 00 Olomouc

vendy.cepicova@seznam.cz

Při práci na textu Petr Borkovec – guru básníků? byly využity zdroje/služby
výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (kód ORJ: 90136).

LITERATURA

ADÁMEK, Petr

2015 „Třetí básnická sbírka Jonáše Hájka“; *Revolver Revue* 30, č. 98, s. 235–236

ALEXA, Michael

2012 „Sněhy a další“; *iLiteratura.cz*, 28. 9. 2011 <https://www.iliteratura.cz/Clanek/28827/voda-david-snehy-a-dalsi> [přístup 16. 2. 2022]2015 „Být výslednicí“; *Host* 31, č. 10, s. 103–105

ARNSTEINOVÁ, Sára

2008 „Procházka tajuplným Hájkem. Básnický debut mladého českého autora“; *LitENky* 5, č. 2/3 (34/35), s. 5

BALAŠTÍK, Miroslav

2010 *Postgenerace. Zátíší a bojiště poezie 90. let 20. století* (Brno: Host)

BÍLEK, Petr

2014 „Měsíc u knihovny s Petrem Bílkem“; *Literární noviny* 25, č. 3, s. 21

BLAHYNKA, Milan

2010 „Ženě a synu“; *Obrys – Kmen* 16, č. 28, s. 3

BLAŽEKOVÁ, Martina

2013 *Lom* (Praha: Fra)

BORKOVEC, Petr

2003 „Je nezbytné zabývat se nadále pouze poezií. O psaní, překládání, důslednosti a lehkomyšlnosti s Petrem Borkovcem“ [rozhovor; rozmlouvala Markéta Kozáková]; *Literární novinky* 2, č. 8, s. 12005 *Vnitrozemí. Vybrané a nové básně 1990–2005* (Praha: Fra)2006 „Laudatio na Marka Šindelku. Promluva u příležitosti předání Ceny Jiřího Ortena 2006“; *Souvislosti* 17, č. 4, s. 272–2742016 *Rozvláčná vyjádření radosti* (Praha: Fra)2012 *Milostné básně* (Praha: Fra)2017 „Bez chuti být součástí kanálu bych to nenapsal“ [rozhovor; rozmlouval Petr Nagy]; *Literární noviny* 28, č. 8, příl. Biblio s. 2

2020 „Nechci se dívat sám“ [rozhovor; rozmlouval Jonáš Zbořil]; *Respekt* 31, č. 18, s. 54–57

BORZIČ, Adam

2014 „Jak daleko lze jít s čipovou kartou?“; *Tvar* 25, č. 21, s. 27

BOUŠKA, Kamil

2011 *Oheň po slavnosti* (Praha: Fra)

2012 „Trapnost riskujeme všichni. S básníkem Kamilem Bouškou o divokých devadesátých letech, básnických manifestech a o tom, proč dnes o nikom nemůžeme přesvědčivě prohlásit, že není blbec“ [rozhovor; rozmlouval Ondřej Nezbeda]; *Respekt* 23, č. 26/27, s. 103–106

2014 „Do absolutního vyprázdnění a scelení s kosmem. S Kamilem Bouškou o patosu, mýtu a konfesi [rozhovor; rozmlouval Adam Borzič]“; *Tvar* 25, č. 20, s. 4–5

BUKOVJANOVÁ, Kateřina

2008 „I já je někdo jiný“; *Host* 24, č. 2, s. 64–65

ČADA, Tomáš

2015 „Luboš Svoboda: Křehká krutost doby internetové“; *H_aluze* 8, č. 31, s. 14–15

ČEPICOVÁ, Vendula

2021 *Apropriální tendence v poetice Petra Borkovce* [diplomová práce] (Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého)

ČERNÍK, Jakub

2013 „Tomáš Gabriel, Tak černý kůň tak pozdě v noci“; *A2* 9, č. 9, s. 31

DĚŽINSKÝ, Milan

2011 „Slavnost skončila, oheň hoří“; *Tvar* 22, č. 12, s. 22

FERYNA, Marie

2015 „Debugging mimoliterární skutečnosti“; *Tvar* 26, č. 7, s. 3

FUCIMANOVÁ, Milena

2008 „Na břehu věží plno skrytých drátů“; *Host* 24, č. 6, s. 67

GABRIEL, Tomáš

2012 „Osud ironie Jonáše Hájka“; *Tvar* 23, č. 4, s. 6–7

2015a „Romantika svobody při ohníčku“; *Host* 31, č. 5, s. 91–92

2015a „Tři ženy jsem vybral náhodou“; *Host* 31, č. 6, s. 107–108

2018 „O plánovaných selháních. Praha, 28. listopadu“; *Tvar* 29, č. 2, s. 18

GER SIN [pseudonym]

2018 „Pes močí na věčnost“; *Tvar* 29, č. 18, s. 21

HANUS, Ondřej

2011 „Slova proti hlasu“; *Psí víno* 15, č. 57, s. 31

HÁJEK, Jonáš

2007 *Suť* (Praha: Agite/Fra)

2008 „Slova nejsou řeč; jenom řečiště... Tři otázky pro Jonáše Hájka“ [rozhovor; rozmlouval Martin Stöhr]; *Host* 24, č. 1, s. 24

2010 *Vlastivěda* (Praha: Agite/Fra)

2013 *Básně 3* (Praha: Triáda)

HARÁK, Ivo

1999 „Rozvažování nad poezií Petra Borkovce (dojmy i pojmy)“; *Alternativa plus* 5, č. 1/2, s. 32–37

2012 „Čist věci kolem jako dobrodružství“; *Kulturní noviny*, č. 19, 8. 6. 2012 <https://www.kulturni-noviny.cz/nezavisle-vydavatelске-a-medialni-druzstvo/archiv/online/2012/19-2012/cist-veci-kolem-jako-dobrodruzstvi> [přístup 16. 2. 2022]

2014 „Jednodenní nomád“; *Tvar* 25, č. 10, s. 3

HEJK, Jan

2008 „Děravou kapsou všednosti“; *Tvar* 18, č. 15, s. 21

HORÁK, Ondřej

2018 „Když střevlík zastíní pornohvězdy“; *Lidové noviny* 31, č. 145, příl. Orientace, s. X

2021 „Co s knihami po mrtvých rodičích?“; *Lidové noviny* 34, č. 37, příl. Orientace, s. 16

HRUŠKA, Petr a kol.

2008 *V souřadnicích volnosti. Česká literatura 90. let 20. století v interpretacích* (Praha: Academia)

HŮLA, Martin

2008 „Štěbetání a naplnění“; *Reflex* 19, č. 10, s. 54

CHROBÁK, Jakub

2008 „Být mezi tím a hlídat kasičku“; *Weles*, č. 34, s. 155–157

2014 „Bravo, páni literáti, dejte pozor na ženské!“; *Host* 30, č. 6, s. 95–96

JAREŠ, Michal

2010 „Nechci být urážen sentimentalitou a patosem. Rozhovor s Michalem Jarešem“ [rozmlouval Petr Štengl]; *Psí víno* 14, č. 52, s. 44–48

2014 „Exil? Nomádství? Nebo jak je to? Martina Blažeková a Juliana Sokolová v českých nakladatelstvích“; *Romboid* 49, č. 5/6, s. 84–87

2015 „Tak proč to tady vlastně je?“; *Tvar* 26, č. 15, s. 3

KITTLOVÁ, Markéta

2011 „Bouška, Kamil: Oheň po slavnosti“; *iLiteratura.cz*, 24. 6. 2011
<https://www.iliteratura.cz/Clanek/28503/bouska-kamil-ohen-po-slavnosti>
 [přístup 16. 2. 2022]

2015 „Michalová, Alžběta: Zřetelně nevyprávíš“; *iLiteratura.cz*, 8. 4. 2015
<https://www.iliteratura.cz/Clanek/34609/michalova-alzbeta-zretelne-nevypravis>
 [přístup 16. 2. 2022]

KOPÁČ, Radim

2007 „Hájek je slibný, ale nehotový autor“; *MF Dnes* 18, č. 266, s. B4

KRAJČOVIČOVÁ, Monika

2007 „Jonáš Hájek, Suť“; *A2* 3, č. 38, s. 28

KRÁL, Petr

2010 „Kolektivní niva?“; *Tvar* 21, č. 21, s. 2

KREMLIČKA, Vít

2008 „Viktor Špaček, Zmínky a případy“; *A2* 4, č. 17, s. 28

KŘIVÁNEK, Vladimír

1999 „K problematice poetiky a poetičnosti básnických deníků“; in Vladimír Křivánek (ed.), *Autenticita a literatura* (Praha – Opava: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 71–77

KUČERA, Štěpán

2011 „Oheň po slavnosti. Kamil Bouška nově patetický?“, *Právo* 21, č. 105, příl. Salon, č. 718, s. 7

KUHAR DAŇHELOVÁ, Lenka

2014 „Světlo vprostřed básně“, *Host* 30, č. 3, s. 99–100

KUKAL, Petr

2015 „Vypadáme, že básníme“, *Tvar* 26, č. 7, s. 3

LIPÁR, Ondřej

2004 *Skořápky* (Kutná Hora: Knihnice Ortenovy Kutné Hory)

2014 *Komponent* (Praha: Fra)

LISTOPADOVÁ, Klára

2008 „Chtěla bych, aby mi Jonáš Hájek napsal báseň“, *iLiteratura.cz*, 7. 10.

2007 <https://www.iliteratura.cz/Clanek/21595/hajek-jonas-sut> [přístup 16. 2. 2022]

MACHALA, Lubomír

2008 „Česká literatura v zrcadle literárních cen udělených v roce 2007“, *Rak* 13, č. 10, s. 34–46

MAREŠOVÁ, Milena M.

2007 „Ptačí trojkřest: Špaček, Brabec, Racková“, *Portál české literatury*, 18. 10. 2007 https://wayback.webarchiv.cz/wayback/20071106181438/http://www.czlit.cz/main.php?pageid=4&news_id=1011&position=2 [přístup 16. 2. 2022]

MARTÍNKOVÁ-RACKOVÁ, Simona

2010 „Obšíváné básně. Druhá sbírka Jonáše Hájka“, *A2* 6, č. 18, s. 7

2011 „Zlomky a zlomy“, *Tvar* 22, č. 20, s. 22

2012a „Oheň ve verších“, *Host* 28, č. 2, s. 79

2012b „Budoucnost je tady“, *Respekt* 23, č. 13, s. 62

MELICHAR, Dominik

2011 „Voyeur ve výslužbě“; *Lógr* 1, č. 1, s. 5

2014 „Ze současné české poezie VIII“; *Lógr* 4, č. 11, s. 30–32

2015a „Ze současné české poezie XII“; *Lógr* 5, č. 15, s. 24–27

2015b „Ze současné české poezie XV“; *Lógr* 5, č. 18, s. 70–74

MICHALOVÁ, Alžběta

2014 *Zřetelně nevyprávíš* (Praha: Fra)

MISAŘ, Aleš

2014 „Jonáš Hájek: Málo života na planetě poezie“; *H_aluze* 8, č. 30, s. 15–16

2015 „Poezie prochází kanceláří“; *iLiteratura.cz*, 12. 6. 2015 <https://www.iliteratura.cz/Clanek/34901/svoboda-lubos-vypadame-ze-mavame> [přístup 16. 2. 2022]

MYKISKA, Ian

2014 „Z fragmentů skládat vlastní komponent“; *Psí víno* 18, č. 69, s. 65–68

NIMRICHTER, Ivo

2008 „Knihovnička poetická“; *Literární noviny* 19, č. 33, s. 16

NOVOTNÝ, Vladimír

2012/2013 „Máme poezii, máme prózu!“; *Český jazyk a literatura* 63, č. 4, s. 188–192

2015/2016 „Z nové české literatury. Z našich knižních meandrů“; *Český jazyk a literatura* 66, č. 1, s. 34–37

ODEHNAL, Petr

2010a „Včera i zítra: kal“; *Host* 26, č. 6, s. 106–107

2010b „(Bez)vědomí kontextů“; *Host* 26, č. 9, s. 92–93

2011 „Čiré čekání“; *Host* 27, č. 9, s. 68–70

PEK, Olga

2015 „Jasný rozměr krutosti“; *Psí víno* 18, č. 73, s. 103–105 a 107–108

PIORECKÝ, Karel

2010 „Hájek stále stejně fotografický“; *Tvar* 21, č. 20, s. 20

2011 *Česká poezie v postmoderní situaci* (Praha: Academia)

2014 „Slyšet hlas druhých“; *Tvar* 25, č. 10, s. 3

PUTNA, Martin C. – BORKOVEC, Petr

1993 „Skrz“; *Souvislosti* [online] <http://souvislosti.cz/archiv/putna2-93.htm> [přístup 16. 2. 2022]

REISINGER, Vladislav

2008 „Pohlednice prázdnem popsané“; *Tvar* 19, č. 5, s. 18

ŘEHÁK, Jakub

2013 „Od rýmu k volnému verši“; *Host* 29, č. 2, s. 87–88

2014 „Solidarita v teráriu? Básnické sbírky roku 2013 pod drobnohledem“; *Host* 30, č. 5, s. 49–63

SAMEK, Tomáš

2008 „Tiché fragmenty. Zmínky a případy Viktora Špačka“; *A2* 4, č. 19, s. 6

SIEBEROVÁ, Jana

2009 „Zmínky případy“; *iLiteratura.cz*, 23. 4. 2009 <https://www.iliteratura.cz/Clanek/24257/spacek-viktor-zminky-a-pripadky> [přístup 16. 2. 2022]

2010 „Hájek, Jonáš: Vlastivěda 1“; *iLiteratura.cz*, 25. 8. 2010 <https://www.iliteratura.cz/Clanek/26937/hajek-jonas-vlastiveda-1> [přístup 16. 2. 2022]

2011 „Zdechl už hruškovský mainstream“; *Psí víno* 15, č. 56, s. 46–47

2013 „Vábnička ze samých slov“; *Psí víno* 17, č. 64, s. 63–64

2015 „Zase ta průrva“; *Psí víno* 18, č. 72, s. 132–133

SPRÁVCOVÁ, Božena

2015 „Zpěvy marnosti“; *Tvar* 26, č. 15, s. 3

SVOBODA, Luboš

2014 *Vypadáme, že máváme* (Praha: Fra)

ŠEDIVÝ, Milan

2011 „Rozfoukávat uhlíky“; *Weles*, č. 46/47, s. 290–292

2014 „Lomí se to, nebo se to láme?“; *Tvar* 25, č. 15, s. 20

ŠPAČEK, Viktor

2007 *Zmínky a případy* (Praha: Literární salon)

2010 *Co drží Nizozemí* (Praha: Fra)

2015 *Nejasný rozměr* (Opava: Perplex)

ŠTENGL, Petr

2011 „Básně uzavřené do čtyř stěn“; *Dobrá adresa* 12, č. 8/9, s. 16–17

ŠTOLBA, Jan

2003 „Otázky nad básněmi za sklem“; *Host* 19, č. 10, s. 13–15

2007 „Klamné spoje a struna k rozeznění“; *Lidové noviny* 20, č. 122, příl. Orientace, s. 6

2008a „Právo prvotiny. Krok za krokem loňskými básnickými debuty“; *Host* 24, č. 3, s. 12–16

2008b „Slunce nízko nad obzorem. Ušmudlané komtesy v české poezii“; *A2* 4, č. 7, s. 5

2011a „Básnické zrcátko Viktora Špačka. Nad sbírkou *Co drží Nizozemí*“; *A2* 7, č. 7, s. 39

2011b „Pozorné vyladění k šumu světa. Nad debutem Kamila Boušky“; *A2* 7, č. 18, s. 39

TYPLT, Jaromír

1996 *Rozžhavená kra* (Olomouc: Votobia)

VANĚK, Petr

2010 „Básníci na odstřel“; *Lidové noviny* 23, č. 157, s. 9

VODA, David

2010 *Sněhy a další* (Praha: Agite/Fra)

2012 „Něco u sebe pořád nosím“ [rozhovor; rozmlouval Lukáš Neumann]; *Krok* 9, č. 2, s. 33–36

ZIZLER, Jiří

2007 „Letmá zpráva o mladé literatuře“; *Souvislosti* 18, č. 4, s. 15–21

POLITICKÝ ROMÁN A POLITIČNOST LITERATURY

MICHAL PEPRNÍK

THE POLITICAL NOVEL AND THE POLITICIZATION OF THE NOVEL

The paper argues that we should differentiate between explicitly and implicitly political novels and the politicization of novels, the latter being a result of symptomatic interpretation (Culler). This differentiation helps preserve the discriminating sense of (sub) genre distinctions as an awareness of these categories makes the reader more sensitive to all kinds of manipulations of genre rules. Political novels should be recognized by the predominance of political motifs (setting, characters, themes, dialogue, agenda and conflict). Implicitly political novels lack explicit political motifs, but advocate the need for some kind of political commitment and political reform. The individual categories are illustrated using examples of 19th-century American novels.

Key Words: Political novel, politicization of literature, subgenre, symptomatic interpretation, 19th-century American novels

Rozšiřování významového pole pojmů je dnes jednou z inovačních strategií literární kritiky a teorie i kulturních studií. Tato praxe se nevyhnula ani na pohled zcela jasnému termínu politický román. Často to vypadá, jako by veškerá literární fikce byla ve své podstatě politická. Zda tomu tak doopravdy je, záleží do značné míry na tom, jak chápeme slovo politický a političnost. Můj příspěvek je pokusem o revizi žánrové varianty⁽¹⁾ politického románu a politiky fikce v konkrétním národním historickém kontextu americké literatury.

Domnívám se, že je nutné, abychom rozlišovali mezi explicitně politickým románem a romány, jejichž političnost je výsledkem čtenářské politizující

1 Přidržuji se terminologie užívané Pavlem Šidákem (srov. Šidák 2013: 18).

interpretace struktury románu. Politizující interpretaci (politizaci) lze považovat za jednu z forem tzv. symptomatické interpretace. Symptomatická interpretace, dle Jonathana Cullera, chápe literární dílo a jeho významovou strukturu jako symptom podpovrchových jevů, „symptomu něčeho netextového... ať už je to psychický život autora, sociální napětí určité doby nebo homofobie buržoazní společnosti“ (Culler 2002: 77). Téměř jakékoliv literární dílo můžeme podrobit symptomatické interpretaci z hlediska psychoanalytického, sociologického, historicko-biografického či politického. Pokud se ale uchýlíme k symptomatické interpretaci, připravujeme se o informační a systematizační funkci, kterou rozlišování žánrových variant nabízí. Jak vysvětluje Pavel Šidák, žánr „usouvztažňuje popisovaný text s jinými, podobnými texty, určuje a předurčuje jeho místo v literárním (textovém) i obecně uměleckém okolí, a zdůrazňuje tak jeho jisté rysy oproti jiným, jež marginalizuje“ (2013: 66).⁽²⁾ Nejde tu totiž jen o pohodlí kategorizace, které využívají čtenáři, nakladatelé a knihkupci. Žánr má funkci performativní, zdůrazňuje John Frow, jeden z uznávaných odborníků na problematiku žánru. Žánry vykonávají určitou práci – organizují naše porozumění textu i porozumění aktuálnímu světu. Zkoumání žánrů umožňuje chápat, jak žánry „aktivně generují a tvarují poznání světa“ ve formě „symbolické činnosti: žánrové organizace jazyka, obrazů, gest a zvuku“ (Frow 2006: 2). Žánr funguje jako „soustava pokynů, jež směřuje naše čtení textů“, rámcuje naše čtení a „omezuje nejistotu komunikace“ (Frow 2006: 4). Je ovšem třeba dodat, že obdobný proces probíhá na straně autora, neboť volba žánrové varianty či mixu žánrových variant ovlivňuje volbu látky a její syžetové zpracování. Šidák místo termínu pokyny (cue) užívá termín žánrová pravidla (2013: 67), já se však budu držet tradičního termínu žánrové konvence, neboť představa pravidel mi asocjuje jasně daná gramatická nebo silniční pravidla, zatímco konvence navozují mírnější představu zvyklostí, tradice.

Ale ani kategorie explicitně politického románu není zcela bezproblémová a jasně vymežitelná, protože žánrové varianty existují v těsném soused-

2 Stručné shrnutí žánrové teorie nabízí Martin Pilař (srov. Pilař 1994: 9–14). Podrobnější přehled dějin genologie viz Pospíšil 2004.

ství s jinými žánrovými variantami nebo se vzájemně prolínají. V těsném sousedství politického románu se nachází např. román sociálního protestu, utopistický či proletářský. John Frow dokonce hovoří o žánrové ekonomii, propojující všechny žánry a žánrové varianty jako soustava „vzájemně závislých pozic“ (Frow 2006: 4). Toto extrémní řešení před nás ale klade otázku, proč by měl být třeba právě politický román propojený s pohádkou nebo se sci-fi? Jde spíše o možnosti spojování, prolínání, protože politická sci-fi opravdu existuje, např. *Duna* (1965) Franka Herberta, jež spojuje žánr vesmírné opery („space opera“) s environmentálním a politickým románem.

Jak tedy žánrové varianty od sebe odlišit? Užitečné vodítko nabízí Pavel Šidák v rozlišování mezi motivikou a tematikou literárního díla – motivy vždy nemusejí být nositeli složek hlavního tématu: „Samotné motivy nemusejí nutně korelovat s tématem, motivická analýza (co se ve fikčním světě objevuje) může být zavádějící.“ Jako příklad uvádí Šidák erotické motivy, jež nutně nesignalizují tematiku erotického románu, nebo motivy historických reálií, postav a událostí, jež mohou nést zcela aktuální téma (Šidák 2013: 78). V tomto smyslu by motivy političnosti jako budování alternativní společnosti v podobě utopické komunity, líčení vykořisťování dělníků v továrně nebo hovory postav o politice ještě nemusely být nositeli hlavního tématu a signalizovat žánrovou variantu politického románu.

Co ale s romány, kde explicitní signály politického románu chybí, a přesto je mnozí literární kritici považují za stěžejní politické romány? Máme je označit za romány implicitně politické, nebo bychom je už měli vřadit do kategorie románů zpolitizovaných symptomatickou interpretací a hovořit o politizaci literatury?

Než se pokusím tento problém vyřešit, bude nutné si definovat něco tak samozřejmého, jako je význam slova politický a političnost. Encyklopedické slovníky – například *Webster* – definují adjektivum politický (political) jako 1) týkající se vlády, státu nebo politiky; 2) mající určitou vládní organizaci; 3) angažovaný v politice nebo zaujímající pozice v politice (např. politické strany); 4) charakteristický rys politických stran nebo politiků (politický tlak).

Zcela nepřekvapivě adjektivum politický je atributem politiky, jež se definuje jako 1) věda a umění politicky vládnout; 2) politické záležitosti;

3) provádění politické agendy nebo účast v politických záležitostech; 4) politické metody a strategie; 5) politické názory, principy nebo stranické konexe; 6) frakční usilování o moc nebo postavení ve skupině (kancelářská politika (Webster 1988: 1049). Pouze poslední rys je příkladem přenesení významu do oblasti politicky nepříznačkové (explicitně nepolitické) – kancelář. *Filosofický slovník* politiku jednoduše definuje jako „schopnost řídit stát (vnitřní p.), resp. vztahy mezi státy (zahr. politika) [...] Politika je spjata s pojmem moci, o niž usilují subjekty, aby získaly vládu nad ostatními. Moc je nástrojem k prosazování cílů vlády prostřednictvím struktur státu“ (*Filosofický slovník* 1998: 319).

Významové pole slova politika a politický je tedy třeba situovat do kontextu politického života společnosti, tj. vlády a vládních institucí a činnosti politických stran, hnutí či jedinců usilujících o možnost řídit stát a jeho instituce a orgány nebo se na řízení podílet. Tento primární význam je často přenášen do institucí politicky nepříznačkových jako škola, pracoviště atd., kde podobně jako v politice probíhá boj o moc, vliv a možnost určovat pravidla fungování a působení, nicméně zde už jde o aplikaci významu političnosti na další sféry lidské činnosti.

Pokud se budeme držet příznačkových rysů političnosti, pak politický román by měl být románem, který reflektuje politiku na různých úrovních (lokální, regionální, národní, evropské, planetární atd.). Svět politiky je prostředím a dějištěm, v románu vystupují postavy politiků nebo postavy angažované v politice (nebo politikou zásadním způsobem poznamenané), a politika je hlavním zdrojem zápletky a je i hlavním tématem.

Podívejme se, jak se žánrová kategorie politického románu vymezuje v literární teorii. Slovníková hesla se v definici politického románu překvapivě shodují. *Encyklopedie literárních žánrů* jej definuje jako románový typ, „jehož dominantou je fungování politiky ve společnosti [...]. Volbou témat i způsobem vyjadřování má blízko k publicistice [...] vyznačuje se politickým aktivismem, tj. úsilím o nápravu věcí veřejných a subjektivně zaujatým viděním.“ (Mocná a kol. 2004: 494) Mezi jeho další rysy patří demaskování mechanismů politické moci, ideologické diskuze postav, důležitou roli sehrává vypravěč (často personální), postavy bývají silně typi-

zované, stávají se pouze nositeli určitých idejí, tíhne k dokumentárnosti. S charakteristikou je možno souhlasit, jen u nápravy věcí veřejných lze namítnout, že tu dochází k určitému rozostřování významu političnosti – úsilí o nápravu věcí veřejných (res publica) nespadá nutně do politické sféry, může jít o občanský aktivismus, jenž s politikou nesouvisí, jako např. charitativní činnost, ekologický aktivismus atd.

Ani starší prestižní americké monografie politického románu se nijak zvláště od této definice neodchylují. Irving Howe vysvětluje: „Jako politický román chápu román, v němž politické ideje hrají dominantní roli nebo v němž prostředí politiky je dominantní formou prostředí“ (Howe 1987: 17). Joseph L. Blotner lakonicky konstatuje: „kniha, jež přímo popisuje, interpretuje nebo analyzuje politické jevy“ (Blotner 1966: 2). Gordon Milne definice shrnuje jako „přítomnost politických idejí a politického prostředí“ a konkretizuje toto zobecnění, že může jít o „romány zobrazující konflikt ideologií jako např. komunismus a demokracie, nebo o romány zkoumající vztah mezi osobností politika a politické koncepce (body politic), odhalující do jaké míry je tato postava na politice nezávislá, nebo naopak je jejím produktem. Je možné zahrnout i beletrii, kde politická scéna slouží jako pozadí a knihy nabízejí zobrazení politiků a jejich politické kariéry“ (Milne 1966: 5). Sám však nakonec z vlastního pokusu definovat politický román poraženecky vyčouvá s poukazem na nejasné hranice politického románu, na jeho prolínání s románem společenským, ekonomickým a utopickým (ibid.: 5).

Milne tak předjímá trendy konce dvacátého století, kdy kritici rozšiřují koncept politického románu směrem k románům společenským (mravoličný román), tzv. román národních alegorií (Irr 2013), či románům politického odcizení s příznakovou absencí političnosti či skepsí vůči všemu politickému (viz Scheingold 2010). Předmětem zkoumání se stává i politika či političnost literární kritiky a teorie (Eagleton 1996; Schaub 1991; Siebers 1993).

Marxističtí kritici berou implicitní političnost literárního díla i jeho interpretace jako naprostou samozřejmost – pro ně je každé literární dílo i jeho interpretace ideologickým produktem, v lepších případech i kritickou reflexí ideologií, a proto je literární dílo politické a politická by měla i jeho interpretace. Fredric Jameson ve svém stěžejním díle *Politické nevě-*

domí (1981) tvrdí, že naše nevědomí je, ať chceme nebo ne (zapomeňme na Freuda), politické – zdá se, že má na mysli spíše čtenáře než autora, protože nejprve vysvětluje političnost literárního díla jako výsledek politické interpretace, kterou označuje jako absolutní horizont všech ostatních „pomocných“ interpretací, jako jsou interpretace psychoanalytické, mytologické, stylistické, či dokonce strukturalistické (viz Jameson 1982: 17). Nicméně aniž by vysvětlil, v čem přesně spočívá političnost, Jameson se v úvodu vzápětí začne věnovat marxistické filosofii dějin. I v ostatních kapitolách se zabývá spíše ideologií a historií než političností.

Pokud bychom zůstali u takto pojaté političnosti jako vágně vymezeného konečného interpretačního horizontu, kategorie politického románu by ztratila jakoukoliv diferenciací hodnotu. Jameson se však ke konci své monografie přece jenom dobere k ucelenějšímu pojetí političnosti jako ideově tematických rysů díla. Političnost v sobě nese už výše zmíněnou představu „ideologického rozměru celé vysoké kultury“ a dále představu realizace utopického rozměru ideologických textů (ibid.: 299). Poznání a přijetí utopického cíle je krokem k osvobození z vlády Nutnosti (zřejmě ve smyslu svobody jako poznané nutnosti). Literární díla jsou nositeli ideologie či ideologií, ideologii vědomě či podvědomě šíří a legitimizují daný společenský řád: „všechna [literární díla] totiž sloužila sociálním formacím založeným na násilí a vykořisťování a měla k nim funkční vztahy“ (ibid.). Literární díla se však nejenom podílejí na šíření ideologie vládnoucích tříd, ale mohou tuto ideologii též kriticky reflektovat. Povědomí o utopickém cíli a ideologičnosti literatury formuje postoj, který bych nazval politickou angažovaností, i když Jameson tento termín nepoužívá. Politická angažovanost vede k „vášnivému a stranickému hodnocení všeho, co je v nich opresivní, a všeho, co se podílí na privilegiích a třídní nadvládě, co je poskvrněné vinou nejen kultury, ale především samotné historie jako jedné dlouhé noční můry“ (ibid.). Jamesonův důraz na vášnivost svědčí o tom, že racionální poznání musí být podloženo a umocněno emočním prožitkem (afektem), má-li mít účinek na čtenáře. Zdá se tedy, že političnost zahrnuje jak legitimizaci společenského a politického systému, tak i jeho afektivní kritiku. Vášnivou a stranickou kritiku opresivního, třídně hierarchizovaného systému a jeho ideologie však považuji za fakultativní rys.

Například motiv stávky dělníků za lepší mzdy nemusí být nutně indikátorem žánru politického románu, zejména pokud jde o lokální konflikt, který nepřesahuje do sféry politické. V takovémto případě by šlo o žánr v blízkém sousedství politického románu – román sociálního protestu.

Podobě obecně politizující přístup k literární interpretaci nabízí i další doyen marxistické literární kritiky Terry Eagleton.⁽³⁾ V závěrečné kapitole druhého vydání *Úvodu do literární teorie* (z roku 1996) prohlašuje, že literární teorie je politická v tom smyslu, že je politicky konzervativní a legitimizuje společenský systém. „Literární teorie má pro tento politický systém mimořádný význam: pomáhala, ať už vědomě nebo ne, udržet a posílit jeho základní předpoklady. Netřeba dodávat, že tyto předpoklady nejsou nikterak hezké, velkorysé nebo prospěšné. My, učitelé literatury a literární kritici, z toho vycházíme jako ti nejhorší hříšníci, ale nejopovrženější podskupinou jsou literární teoretici, protože ti se provinili podporou říše zla nekonečně se množících znaků“ (1996: 175). Eagleton má na mysli především představitele dekonstrukce a poststrukturalismu.

Jameson kombinuje interpretační přístup (politizace literatury) s formalistickým přístupem, neboť se snaží vymezit určité inherentní tematické složky literárního díla jako ideologičnost, utopismus, společenskou kritičnost, třídní vidění, afektivní postoje a angažovanost. Problém vidím v tom, že v souladu se symptomatickou interpretací hledá tyto rysy (konvence) i v literárních dílech, kde politika není námětem ani tématem, tedy v dílech nepolitických. U Jamesona navíc není jasné, kdy hovoří o tematických rysech literárního díla a kdy o čtenáři – literárním kritikovi, který si přináší do analýzy zaručeně správné ideové a afektivní postoje jako stranickost, kritičnost vládnoucí ideologie, představu nápravy (utopismus) a spravedlivé rozhodnutí, jež vyvolává konfrontace s fikčním světem, který legitimizuje nespravedlivý kapitalistický řád. Pokud je ale každý román s to se takto konkretizovat v mysli marxisticky orientovaného čtenáře, pak jsme zase u symptomatické interpretace, a kategorie politického románu přestává mít smysl a opodstatnění, protože potom všechny romány jsou vlastně politické.

3 Politikou či političností literární kritiky a teorie se zabývají např. Schaub 1991 nebo Siebers 1993.

Ani kritika systému není zárukou političnosti. Lze si představit román, kde zaznívá ostrá kritika politického systému, ale významové směřování textu nevytyčuje žádnou politickou pozici, kde postavy zaujímají nejružnější politické pozice, aniž by některá z nich byla koncipována jako legitimní a nabízela se čtenáři jako vzor. Stačí si připomenout současné postmoderní politické romány Don De Lilla, postpostmoderní romány Davida Foster Wallace, Jonathana Franzena či Richarda Powerse.

ROZŠÍŘOVÁNÍ RÁMCE POLITICKÉHO ROMÁNU

Souběžně s marxismem Jamesona a Eagletona se v osmdesátých a v devadesátých letech prosazuje multikulturalismus. Jeho zastánci také rozšiřují význam konceptu političnosti. Jedním příkladem je tzv. politická korektnost. V zásadě jde o eticky neurážlivé používání jazyka při odkazování k tzv. out-groups (nejčastěji jde o menšinové skupiny nebo skupiny, jež se odlišují od té, s níž se subjekt identifikuje).⁴ Atribut politický je přidán, aby se zdůraznil vztah mezi jazykem a politikou, jazyk jako symptom politiky. Atribut političnosti nese aktivistický apel na reformu politického a společenského systému, který neumožňuje nebo komplikuje uplatňování principu rovných příležitostí. Uplatnění atributu političnosti pak ale vnáší politický rozměr do téměř libovolné sféry lidského bytí. Například Sharon M. Harrisová rozšiřuje sféru politického na prostředí rodiny coby patriarchální „mikrokosmické reprezentace státu“ (Harrisová 1995: XIV), aby mohla do žánrového rámce politického románu zahrnout ženskou literaturu a angažovanost žen ve filantropii nebo dobrovolnických organizacích. Volá po rekonceptualizaci političnosti. Trvá na tom, že je třeba zahrnout společenské formace jako gender, rasa a třída, neboť jsou úzce spjatý s politikou.

Často citovaným rozšiřovatelem významu slova politický je Jacques Rancière. Ten chápe političnost v širokém smyslu jako „způsob rámcování senzorických dat do specifické sféry zkušenosti. Zahrnuje rozdělování na

4 Viz Roper, Cynthia, s. v. "Political correctness", in *Encyclopedia Britannica*, 31 Jan. 2020. <https://www.britannica.com/topic/political-correctness> [přístup 10.10.2021]

rozumné, vnímané a vyslovitelné, což umožňuje nebo také neumožňuje vymezovat určité subjekty a hovořit o nich. Jde o specifické proplétání způsobu bytí, jednání a mluvení“ (Rancière 2004: 10). Političnost je dána subverzivní praxí účinku slova, problematizující či bořící staré hierarchické systémy a formující nové subjekty a objekty, nové čtenářské obce a nová společenství: „Politická činnost rekonfiguruje distribuci vnímaného. Uvádí na všeobecnou scénu nové objekty a subjekty. Zviditelňuje neviditelné a činí z těch, kdo byli až dosud slyšet jen jako zvířata vydávající zvuky, slyšitelné mluvící bytosti“ (Rancière 2011: 4).

Je-li tedy hlavním smyslem političnosti konfigurování nové formy komunity (tu lze vidět jistou podobnost s Jamesonovým utopismem), v níž se ke slovu dostávají ti, kterým to až dosud nebylo přáno a dáno, pak takto široce pojaté vymezení političnosti přestává mít rozlišovací hodnotu. Na internetu existují různá fóra, jež dávají příležitost vyjádřit se těm, kdo by do veřejnoprávních médií neprošli, ale ne všechny tyto platformy lze považovat za politické.

Proti politizujícím excesům typu, že všechna literatura je bytostně politická, vystupuje jako jeden z mála John Whalen-Bridge. V úvodu ke kolektivní monografii podává dvě hlavní stížnosti:

„1) I když je vše považováno za politické, američtí kritici se o americkou politickou literaturu zatím příliš nezajímají, přestože mohou mít slova chvály na Milana Kunderu, Václava Havla, Nadine Gordimerovou nebo Margaret Atwoodovou. Místo politiky se diskutuje buď o široce kulturních problémech, jako je rasa, gender a sexuální identita, nebo o estetických přístupech“ (1998: 7). Tímto vymezením Whalen-Bridge vylučuje feministický pokus Sharon Harrisonové o zahrnutí kontextu rodiny jako politické arény.

„2) Slovo politický je chápáno jako umění subverze“ (ibid.). Literární kritika a teorie spolu s kulturními studiemi pod vlivem dekonstrukce, poststrukturalismu a marxismu propagují subverzi (podvracení) jako vysoce pozitivní pojem, který má být vyjádřením svobody a autonomie subjektu i kolektivu. „Teoretizace rezistence nahradila diskuzi o politických písničkách, básních, hrách a románech [...]“ Kult subverze a rezistence přijali za svůj i nový historismus nebo velká část feminismu (ibid.).

Whalen-Bridge nabízí tradičnější definici politické literatury jako „literární umění, které se zjevně zabývá politickými tématy a které může v současné veřejné kontroverzi dokonce zaujmout politické stanovisko“ (ibid.).⁵ Důležité je tu adverbium *zjevně*. Nejde tedy o skrytý, latentní účinek či významovou rovinu, političnost je evidentní v rovině motivické a tematické. Podobně i Tobin Siebers bere prohlášení, že „všechno je politické“, jako prostředek útěku od politiky. „Politika požaduje, abychom riskovali zaujetí stanoviska, že někde stojíme, že se rozhodneme a že přijmeme jako součást politického procesu možnost, že naše pozice, postoje a pozice se mohou strašlivě zvrtnout, nebo nikam nepovedou nebo naopak budou zázračně správné“ (1993: VIII). Whalen-Bridge i Siebers však ve skutečnosti jen znovu ožívují Jamesonův pojem politické angažovanosti, a, jak jsme slýchali od českých a ruských marxistů, princip politické uvědomělosti. To, co právě spojuje současné literární kritiky a teoretiky nalevo i napravo politického a kulturního spektra s marxistou Jamesonem, je stále častější volání po konstruktivní úloze literatury a teorie (nikoliv jen dekonstruktivní). Nestačí Fiedlerovo „hromové Ne“ (*No! In Thunder*; 1960) společenskému establishmentu, Jameson i Whalen-Bridge se dožadují nejen kritiky, ale i uskutečňování (utopického?) společenského projektu, i když tento projekt zůstává zahalen v konceptuálním oparu. Jde o projekt reformy demokratické společnosti nebo nastolení nového řádu v podobě socialismu, nebo snad dokonce komunismu?

I přes tuto vágnost utopického projektu považuji zjednodušenou Whalen-Bridgovu definici politického románu za možné teoretické východisko. Politický román charakterizují politická motivika (postavy, prostředí) a tematika, politická stanoviska (v rovině postav, vypravěče a děje), fakultativně též politický aktivismus (činnost směřující ke změně politiky a politického systému) a reflexe ideologií politického systému. Ne všechny rysy musí být nutně zastoupeny, míra političnosti se může lišit. Případy, kdy politika není námětem ani tématem, ale dílo působí na čtenáře jako politický nástroj změny politického systému, budu označovat jako implicitně

5 Zvláštní případ představuje tzv. politicko-reformní román, který má dlouhou tradici, jak prokázal David S. Reynolds v rozsáhlé monografii *Beneath the American Renaissance* (1988; Cambridge, Mass. and London: Harvard UP, 1993).

politický román. Třetí kategorií jsou romány, jež prošly politizující reinterpretací. Svět politiky a reflexe politického systému v těchto románech není součástí referenčního rámce, očividně v nich chybí, což některým interpretům nebrání, aby text zpolitizovali a přistupovali k nim jako k politickým alegoriím nebo jako k textům s politickým symbolickým podtextem.

V následující části se zaměřím na literární díla americké literatury, jež dříve nebyla považována za vyloženě politická, abych zjistil, zda je literární fikce využívána jako politický nástroj, a to buď k legitimizaci politiky státu a jeho politických institucí, nebo k jejímu zpochybnění, oslabení či reformě.

POLITIČNOST KLASICKÉ AMERICKÉ LITERATURY

Podle jedné z prvních monografických studií politického románu od M. E. Speara se američtí spisovatelé odlišovali od svých britských protějšků větší mírou zaujetí pro reformy a vyšší mírou politického aktivismu (1924: 334), a to od samého počátku americké literatury. Vztah mezi politickými a jinými aspekty fikce (sociálními a psychologickými) však byl silnější v rané americké literatuře než v literatuře druhé poloviny devatenáctého století, jak prokázal Emory Elliott (2003: 218–219). Jelikož se však američtí spisovatelé dočkali chladného přijetí u amerických čtenářů a kritiků, kdykoli začali být explicitně političtí, museli se naučit používat nepřímé způsoby řešení politických problémů (Elliott se zaměřil na politiku amerického izolacionismu). V průběhu devatenáctého století se explicitně politické romány v americké literatuře vyskytují spíše jen ojediněle (např. politická alegorie *The Monikins* (1835) nebo *Zabiják* (*The Bravo: A Tale*, 1831) Jamese F. Coopera.

Na přelomu dvacátého století se však v období naturalismu už politický román etabluje jako žánr a často nabývá formy dystopie.⁽⁶⁾ Whalen-Bridge uvádí jako příklad román *Železná pata* (*The Iron Heel*, 1908) od Jacka Londona. Další jeho příklady z americké literatury dvacátého století

6 *The Monikins* (Monikinové) je parodií na anglický politický systém parlamentární monarchie. Odehrává se na jižním pólu, kde v teplém klimatu díky vulkanické činnosti existuje stát inteligentních mluvících opic.

však už nejsou tak jednoznačné – *Nazí a mrtví* (The Naked and the Dead, 1948) od Normana Mailera, *Neviditelný muž* (The Invisible Man, 1952) od Ralpha Ellisona či *Sula* (1973) od Toni Morrisonové. Román *Neviditelný muž* je spíše příkladem politicky implicitního románu, neboť primárně jde o identitární existenciální drama. I když podstatná část románu líčí zapojení anonymního černošského vypravěče do činnosti podzemní organizace Bratrstvo, politické cíle této organizace jsou velmi vágní a spíše se zaměřují na pomoc vybraným jedincům v Harlemu než na reformu politického systému. V případě *Suly* je hlavním tématem identita a rasová problematika, politika není součástí motiviky ani tematiky, není námětem, tématem ani prostředím. Dalo by se sice argumentovat, že rasová diskriminace je v konečném důsledku nejen etickým, ale i politickým problémem, ale potom by všechny romány s tematikou rasové diskriminace musely být klasifikovány jako politické romány, a zanikla by žánrová diferenciacie na explicitně politické romány a romány implicitně politické, kde určitou tematiku lze vztáhnout k otázkám politiky a politického systému a k románům přistupujeme jako k podobenstvím amerického politického systému. Političnost takovýchto románů není nesena významovým děním, neexistují pro ni zřetelné textové důkazy, ale je jen a jen výsledkem textově nepodložených čtenářských projekcí neboli aplikací,⁽⁷⁾ jinými slovy, je výsledkem politizace tematické struktury románu.⁽⁸⁾ Kategorie implicitně politických románů se samozřejmě nebude snadno odlišovat od románů politizovaných, jak ukáží na několika příkladech, ale za pokus to stojí.

7 Pojem aplikace díla prosazuje Aleš Haman jako „začlenění díla do kontextu vnímatele“ (Haman, *Úvod do studia literatury*, 1999, 142).

8 Co se týče kritické recepce explicitně či implicitně politického románu v americké literatuře, politický rozměr zůstával až na malé výjimky stranou pozornosti, protože dominantní proudy poválečné americké literární kritiky a teorie, formalistická nová kritika nebo mytologická a archetypální kritika padesátých a šedesátých let dvacátého století, se vyhýbaly politizaci literární analýzy a interpretace a tyto směry prezentovaly velká díla tzv. americké renesance jako filosofující romance s mytickým rozměrem. Progresivní multikulturně orientovaná kritika osmdesátých a devadesátých let se zaměřovala spíše na otázky reprezentace rasy, genderu a sexuální orientace.

POLITIZACE AMERICKÉHO ROMÁNU, IMPLICITNĚ POLITICKÝ ROMÁN A POLITICKÝ ROMÁN

Politizaci děl klasického amerického autora si můžeme ukázat na příkladu Charlese Brockdena Browna, jednoho ze zakladatelů americké beletrie. Brownova literární díla byla literární kritikou oceňována pro psychologickou komplexnost. V osmdesátých letech dvacátého století se však začal zdůrazňovat politický rozměr jeho literárních děl.⁽⁹⁾ Jako důkaz političnosti Brownových románů Jane Tompkinsová připomíná málo docenovaný fakt, že Brown poslal výtisk svého prvního publikovaného románu *Wieland* (1798) americkému viceprezidentovi, kterým nebyl nikdo jiný než Thomas Jefferson, autor americké *Deklarace nezávislosti* a pozdější třetí americký prezident (viz Tompkinsová 1986: 43). Není známo, zda Jefferson skutečně román četl, ale každopádně alespoň odepsal. Oba akty něco znamenají. Spisovatel si myslel, že by jeho román měl z nějakého důvodu číst viceprezident, když už ne prezident (John Adams). Rovněž stojí za zvážení, že politik považoval za důležité reagovat. Očividně se domníval, že beletrie může být spojencem politiky. Jefferson ocenil přednosti literární fikce těmito slovy: „Některé z nej-příjemnějších okamžiků v mém životě byly věnovány čtení výplodů lidské imaginace, které mají oproti historii tu výhodu, že mohou historii nabízet v té nejzajímavější formě, zatímco historické spisy se musí držet skutečnosti. Nemohou tedy ctnost prezentovat v nejlepším světle a neřest v nejhorších možných formách, jak to smí literatura“ (Jefferson 1800).⁽¹⁰⁾

V Jeffersonově odpovědi se ale nic neříká o politickém obsahu či účinku, Jefferson očividně žádné politické aspekty románu neodhalil. Jeho slova směřují k obecné představě o literární tvorbě jako beletrizaci historie a společenských mravů. Jane Tompkinsová však dokonce tvrdí, že *Wieland* „nebyl koncipován jako dobře napsaný román, ale jako politický traktát [...] Brown poslal *Wielanda* k viceprezidentovi, protože chtěl dosáhnout

9 Srov. Fliegelman 1982.

10 Thomas Jefferson to Charles Brockden Brown, January 15, 1800. <https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/01-31-02-0264>.

změny ve vládní politice [...] Pokud chtěli Thomas Paine a Thomas Jefferson přesvědčit obyvatelstvo o důležitosti nezávislosti, Brown chtěl varovat lidi před jejími děsivými důsledky [...]“ (Tompkinsová 1986: 44). Jak vysvětluje Tompkinsová, Jefferson a jeho stoupenci věřili, že americká revoluce vytvoří „přístav bezpečí a svobody“, kde lidé ve prospěch obecného blaha potlačí své vášně a sobectví (ibid.). Politickou interpretaci prosazuje i Jay Fliegelman. Ten píše v předmluvě své knihy, že motiv charismatického břichomluvce poukazuje na nebezpečí, jaké představují masoví demagogové a populisté, kteří se stylizují jako hlas lidu (vox populi) (Fliegelman 1991: XI). Jefferson jako stoupenec ekonomického a politického liberalismu chtěl minimalizovat zásahy vlády do soukromí jedince. Brown v románu představil na pohled ideální venkovskou intelektuální komunitu v pohraničí, izolovanou od okolního světa. Harmonie života na venkově brzy vezme za své. Radostní racionalisté v této malé komunitě se stanou obětí zlomyslné manipulace, nikoliv sociálních médií, ale osoby, jež coby břichomluvec mluví různými hlasy a potají sleduje vše, co se v komunitě odehrává. Využívá i tajného agenta (služky), a může tak získané informace zneužít ve svůj prospěch či jen k zvědavým zásahům do jejich osudů, což má v konečném důsledku katastrofické dopady.

Tompkinsová však musí jít pro politické aspekty až do prehistorie příběhu, do rámcového vyprávění historie rodiny Wielandů, jejíž tragické osudy, dle Tompkinsové, mají svůj původ ve vzpouře proti otcovské autoritě. Brown tak prý na osudu jedné rodiny demonstrovuje nebezpečné a vytěsňované důsledky americké revoluce coby násilné vzpoury proti otcovské autoritě britské monarchie. Tento akt vzpoury vyvazuje jedince nejen z pout rodičovské autority, ale i z existující struktury společenských vztahů. Druhá, porevoluční generace se již nemá proti čemu bouřit, a tak si vytváří své vlastní démony. Jak píše Tompkinsová, „Bez rodinné a společenské struktury, jež by Wielanda řídila, Wieland se podrobí tomu nejtvrdějšímu režimu, jaký si jeho mysl dokáže představit, svrchované vůli tyranského božstva, a spáchá sebevraždu skokem z útesu.“ Wieland tak skončí, podobně jako američtí puritáni, kteří přišli hledat do Ameriky náboženskou svobodu, v poutech „mentální služebnosti“ (1986: 58). Wieland třetí generace, vy-

růstající bez otce ve svobodném závětrí venkova, zajde ještě dále a stane se z něj náboženský fanatik a blouznivec, který slyší hlas Boží nařizující mu vyvraždit svou rodinu, aby prokázal pevnost své víry. Osud Wielanda třetí generace dle Tompkinsové metaforicky zobrazuje obavy porevoluční generace, že příliš liberální porevoluční Amerika propadá násilí a anarchii. „[P]oliticky vzato, román se zasazuje o obnovení autority občanského státu (‘civic authority’) [...] Brown se podle Tompkinsové snažil přesvědčit lidi, že je čas přestat s progresivní liberalizací struktur autority, neboť tato liberalizace vede zemi do občanského chaosu [...] Proto jeho poselstvím vice-prezidentovi je, nikoliv náhodou, Carwinova oblíbená fráze varující jeho oběti: Zastav!“ (Hold!) (ibid.: 61).

Tompkinsová prosazuje politizující interpretaci románu coby politické alegorie. Politika není v románu námětem ani předmětem dialogů či diskurzu vypravěčky Clary Wielandové, ani prostředím, ale pouze alegorickým rámcem, jenž je projektován čtenářem. Kromě biografické okolnosti (poslání výtisku Jeffersonovi) Tomkinsová nabízí jen jeden jediný nepřímý textový důkaz: předmětem debaty společnosti přátel rodiny Wielandových je otázka, zda Cicero ve své řeči k Cluentinioví zamýšlel učinit z rodiny model stavu společnosti (ibid.: 60). Politizující interpretace opírající se o jediný textový důkaz stojí na vratkém základě.

Podle Whalen-Bridgeovy poněkud liberálnější definice politického románu by politický román měl zaujímat politické postoje, jakkoliv mohou být správné či mylné, které vedou k politické změně. Jak vlastně román zaujímá politické postoje? Politické postoje mohou být prezentovány v promluvě postav nebo vypravěče. Tompkinsová by dodala, že se mohou zprostředkovat prostřednictvím tematického plánu díla, koncepcí děje, postav a prostředí.

Je tomu tak v románu? Vlastní děj románu se zaměřuje na třetí generaci Wielandů. Vypravěčem je Wielandova sestra Clara. Líčí společenský život malé intelektuální komunity přátel, žijící na venkově na kraji lesní divočiny. Vedou spolu hovory o umění (nikoliv o politice) a hrají nepolitické divadelní hry. Jejich harmonické soužití naruší příchod neznámého cizince, charismatického světoběžníka Carwina, který velmi lehce vplyne

do jejich komunity, ale působí jako had pokušitel a manipulátor. S příchodem Carwina se začnou dít podivné věci – ozývá se nadpřirozeně znějící hlas, který vydává instrukce, příkazy, zákazy a doporučení, jež vedou přímo či nepřímo k rozvratu přátelství, lásky a vyústí v tragédii. Wieland se stane masovým vrahem a jeho sestra se v důsledku traumatických událostí zhroutí a přijde dočasně o rozum. Politická motivika zcela chybí a političnost může být tematizována pouze v přeneseném smyslu, tj. jako fungování moci a psychologické manipulace coby prostředku získání a udržení vlivu a moci v rámci malé venkovské komunity. S tématem psychologické manipulace souvisí téma nebezpečí společenské izolace v pohraničí, na pomezí divočiny a civilizace, kde jedinec snadněji propadne bludům a stává se snadnějším terčem obratných manipulátorů nebo nevyzpytatelných sil přírody (např. kulový blesk či samovznícení). Je-li román polemikou s Jeffersonem, pak nejde ani tolik o politický model Ameriky, jako spíše o nebezpečí demagogie v demokracii a o polemiku s Jeffersonovým optimistickým pojetím lidské přirozenosti, založeným na představě o přirozených („nezcizitelných“) právech člověka na život, svobodu a hledání štěstí (Jefferson 2000: 154). Wielandové tří generací místo života hledají smrt, místo svobody si vyberou slepou podřízenost sektářskému fanatismu a šťastný život zamění za život plný sebevčitek a neštěstí. První Wieland přejde přes okraj útesu, poslušen hlasu ve své hlavě, druhý Wieland se též stane náboženským fanatikem a zemře na následky samovznícení nebo následkem kontaktu s kulovým bleskem. Poslední Wieland, též náboženský fanatik, poslechne hlas boží, který mu velí, aby na důkaz své pravé víry zavraždil všechny členy své rodiny, manželku, děti a sestru.

Domnívám se, že *Wieland* není explicitně politickým románem. V textu chybí explicitní politická agenda, zjevné politické postoje, neozývají se tu žádné výzvy k politické reformě ani kritika politického systému a politických praktik, chybí i společenský utopismus. Románový děj se odehrává v politickém vakuu, jako by svět politiky v tomto koutu Ameriky ani neexistoval. V románové struktuře dominuje rovina nábožensko-filosoficko-etická. Ústřední motiv břichomluvectví se nabízí k tematizaci jako umění mluvit cizím hlasem, který zní jako hlas boží, jako hlas shůry, což může být hlas po-

litika, ale stejně tak dobře hlas kazatele v kostele nebo podomního obchodníka či falešného přítele. Politický podtext je pouze jednou z několika interpretačních možností a političnost románu je výsledkem politizující interpretace.

O implicitně politickém románu lze hovořit v případě sentimentálního románu *Chaloupka strýčka Toma* Harriet Beecher-Stoweové. Melodramatické utrpení zbožného černošského otroka je jednou z mnoha strategií, jež ukazují nelidskou povahu otroctví a mají přimět čtenáře, aby podpořil zrušení otroctví. Beecher-Stoweová odhaluje ekonomickou nestabilitu otrokářství, dehumanizující vliv instituce otroctví jak na otroky, tak na otrokáře. Pro čtenáře devatenáctého století to byl příkladný politický román, který měl podpořit politický akt zrušení otroctví. Tak to chápal i Abraham Lincoln, když při setkání s autorkou v roce 1862 pronesl památnou větu, „Vy jste ta malá žena, co napsala tu knihu, jež rozpoutala tuto velkou válku“.⁽¹¹⁾ Whalen-Bridge tvrdí, že v současné době jsou politické účinky opomíjeny, protože text je v současnosti používán k výuce o pohlaví, rase a třídě a je čten jako kulturní text.

Teď už zbývá nabídnout příklad explicitně politického románu v americké literatuře devatenáctého století. James F. Cooper během svého šestiletého pobytu v Evropě napsal tři politické romány s evropskou tematikou: *Zabiják* (*The Bravo: A Tale*, 1831), *Heidenmauer*, alias *Benediktýni: Rýnská pověst* (*The Heidenmauer; or, The Benedictines: A Legend of the Rhine*, 1832) a *Popravčí* (*The Headsman; or The Abbaye de Vigneros: A Tale*, 1833). Každý z těchto románů zkoumá fungování určitého modelu vlády: *Zabiják* se zaměřuje na finanční oligarchii Benátské republiky počátku osmnáctého století; *Heidenmauer* na německý feudalismus v období reformace a na boj o moc a o ekonomické zdroje mezi církví, šlechtou a bohatou měšťanskou třídou; *Popravčí* zase odhaluje meze švýcarské demokracie. V každém románu vystupuje široké spektrum sociálních vrstev a v každém románu se jedinec dostane do konfliktu s mocenským aparátem, který ho, pokud není ochoten činit kompromisy, semele a zničí. Nejpodrobnější

11 <https://ehistory.osu.edu/articles/harriet-beecher-stowe-little-woman-who-wrote-book-started-great-war>

je zkoumání zkorumpované státní moci a jeho soudního aparátu a tajné policie v románu *Zabiják*. Parlament a soudní systém Benátské republiky je jenom divadlem pro davy, skutečnou moc drží v rukou anonymní Rada tří, ovládající tajnou polici. Zájmem Rady tří není žádné Jeffersonovo právo na život, štěstí a svobodu, ani spravedlnost, ale udržení moci finanční oligarchie a utajení činnosti represivního aparátu výkonné moci. Dokonce ani nezáleží tolik na tom, kdo z oligarchů zrovna je u moci, protože tito vždy jednají v souladu se zájmy zkorumpovaného systému. Osudy tří protagonistů demonstrují bezmocnost jedince, nemožnost dosáhnout spravedlnosti. Cooper názorně předvádí techniky totalitního systému od odvádění pozornosti od problémů masovými slavnostmi, zastrasování, šíření dezinformací, vytváření obětních beránek a věznění až po fyzickou likvidaci nepohodlných osob. Starý rybář Antonio, nevlastní bratr pokryteckého senátora Gradeniga, jednoho z anonymní Rady tří, se snaží vyprosit propuštění z vojenské služby posledního ze svých pěti synů, který má povolávací rozkaz na vojenskou galéru, kde už zahynuli čtyři Antoniovi synové. Antonio je nakonec tajnou policií zavražděn jako nepohodlný občan, protože jeho žádost získala podporu všech rybářů a ti se začali bouřit. Titulní hrdina Jacobo zase chce dosáhnout soudní rehabilitace svého otce, který byl nespravedlivě obviněn ze zpronevěry státních peněz a trpí dlouhá léta v žaláři. Je mu to přislíbeno, ale musí za to na dobu neurčitou přijmout roli obávaného a nenáviděného zabijáka. Ve skutečnosti však vraždy na objednávku provádí tajná policie a Jacobo tyto vraždy pouze kryje svým jménem. Politický systém však není ochoten přiznat chybu a změnit svá rozhodnutí, a tak Jacoba nakonec falešně obviní z vraždy rybáře Antonia, nechá ho veřejně popravit a ještě nechá jeho otce umřít ve vězení bez rehabilitace. Jediní, kdo přežijí, jsou příslušníci privilegované aristokracie. Neapolskému vévodovi, který se marně uchází o místo v benátském senátu, jež by mu po příbuzných po právu náleželo, je umožněno uniknout zpět na své panství a díky pomoci Jacoba si odvézt i urozenou dívku svého srdce. Pseudodemokratický parlamentární systém, jenž zdegeneroval v totalitní stát, je personifikován v postavě bezskrupulózního senátora Gradeniga, člena tajné Rady tří, který likviduje prostřednictvím tajné policie

nepohodlné občany, a dokonce neváhá obětovat i nevlastního bratra, aby potlačil zdroj společenských nepokojů. Kromě kritiky evropské pseudodemokracie významové směřování textu i komentáře autorského vypravěče jasně vypovídají o autorově politické pozici, např.: „Ačkoliv Benátky ambiciózně a tvrdošíjně trvaly na tom, že jsou republikou, byly doopravdy jen mimořádně úzkoprskou, vulgární a mimořádně bezcitnou oligarchií.“ (*The Bravo* 1872: 171) Cooper v tomto románu ještě stále vystupuje jako obhájce amerického politického systému, založeného na rovnováze sil výkonné, reprezentativní a soudní moci. Především v nezávislých soudech Cooper spatřuje důležitou pojistku ochrany práv jednotlivce a rovnosti před zákonem. Po návratu do Ameriky v roce 1832 už takovým apologetem nebude.

Žánrové varianty na ose autor, text a čtenář procházejí určitým vývojem v závislosti na společensko-historickém a literárním kontextu, některé žánrové konvence ustupují do pozadí, jiné zase vystupují do popředí, některé se proměňují – např. v současných politických románech se mění kulisy a povaha konfliktů, vystupují nové typy postav (např. politicky, zástupci různých menšin), mění se formy boje o moc a vliv, způsoby vedení diskuze, vyjednávání atd. Stále častěji dochází k míšení různých žánrů (např. fantastické romány China Miéville či Neila Gaimana), a to zejména v tzv. post-postmoderní literatuře publikované po roce 2000. Alastair Fowler dokonce tvrdí, že literárně hodnotné jsou jen variace nebo modifikace žánrových konvencí (Fowler 1982: 19). Ale to už je téma pro další studii.

ZÁVĚR

Domnívám se, že je třeba odlišovat žánrovou kategorii politického románu od implicitně politického románu a od románů, jejichž političnost je výsledkem symptomatické interpretace, umožňující téměř jakékoliv dílo číst ideologicky a politicky. Jako politický román chápu román, jenž vykazuje příznakové rysy (uplatňuje žánrové konvence), a to v rovině motivické (tj. motivy prostředí, postav, promluvy postav a vypravěče) a v rovině tematické, tj. politika je hlavním tématem a zdrojem konfliktu v románové struktuře. Politický román nemůže být pouhou kritickou reflexí mravů (lidského chování,

morálky nebo myšlení), ale měl by zobrazovat konkrétní formy politické teorie a praxe, ať už na lokální, národní, regionální nebo globální úrovni. Prostřednictvím postav, vypravěče i tematického plánu politický román zprostředkovává politické postoje a může (ale nemusí) uskutečňovat určitou politickou agendu. Na ose text–čtenář má politický román posílenou funkci apelativní (afinita s publicistikou). Jako implicitní politické romány označuji romány, jež postrádají politickou motiviku, ale svým účinkem a významovým směřováním vybízejí k politické angažovanosti a ke změně politického systému. Hranice mezi implicitně politickým románem a politizující interpretací se obtížně stanovuje. Představuje pro nás výzvu, abychom rozlišovali mezi literárními díly, jejichž významové dění apeluje na čtenáře, aby se zasadil o změnu politického systému, a těmi díly, kde jsou v popředí obecnější identitární otázky a politika je pouze jedním z motivů nebo témat. Politizující symptomatická interpretace může být jedním z interpretačních přístupů, ale současně nás připravuje o možnosti a výhody žánrové kategorizace, jež usměrňuje pozornost čtenáře, činí ho citlivějším k fungování žánrových pravidel a umožňuje mu porozumět jejich inovacím.

prof. PhDr. Michal Peprník, Dr.

Katedra anglistiky a amerikanistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Křížkovského 10, 771 80 Olomouc

michal.peprnik@upol.cz

Zpracování publikace bylo umožněno díky účelové podpoře na specifický vysokoškolský výzkum udělené Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR Univerzitě Palackého v Olomouci IGA_FF_2020 033 and IGA_FF_2021 017 International context for Anglo-American linguistics, literature sciences and translatology.

LITERATURA

BLOTNER, Joseph

1966 *The Modern American Political Novel, 1900–1960* (Austin: University of Texas Press)

BROWN, Charles Brockden

1991 *Wieland; or the Transformation* (New York: Penguin)

COOPER, James Fenimore

1872 *The Bravo: A Tale* (New York: Hurd and Houghton)

CULLER, Jonathan

2002 *Krátký úvod do literární teorie*; přel. J. Bareš (Brno: Host)

DUROZOI, Gérard – ROUSSEL, André

1994 *Filozofický slovník* (Praha: EWA Edition)

EAGLETON, Terry

1996 *Literary Theory: An Introduction* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press)

ELLIOTT, Emory

2003 „National Dreams and Rude Awakenings: The Global Warnings of American Fiction“; in Michal Peprník – Matthew Sweney (ed.), *[Mis]Understanding Postmodernism and The Fictions of Politics and the Politics of Fiction* (Olomouc: Palacký University Press)

FIEDLER, Leslie

1960 *No! In Thunder. Essays on Myth and Literature* (Boston: Beacon Press)

FLIEGELMAN, Jay

1982 *Prodigals and Pilgrims: The American Revolution Against Patriarchal Authority, 1750–1800* (Cambridge and New York: Cambridge University Press)

1991 „Introduction“; in Charles Brockden Brown, *Wieland and Memoirs of Carwin the Biloquist* (New York: Penguin), s. VII–XLIV

FOWLER, Alastair

1982 *An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Cambridge: Harvard University Press)

FROW, John

2005 *Genre* (London: Routledge)

HARRIS, Sharon

1995 *Redefining the Political Novel: American Women Writers, 1797–1901*
(Knoxville: University of Tennessee)

HOWE, Irving

1987 *Politics and the Novel*; rev. ed. (New York: New American Library)

CHRISTOPHERSEN, Bill

1993 *The Apparition in Glass. Charles Brockden Brown's American Gothic*
(Athens and London: University of Georgia Press)

IRR, Caren

2011 „Postmodernism in Reverse: American National Allegories and the 21st Century Political Novel“; *Twentieth Century Literature* 57, č. 3–4, s. 516–538

JAMESON, Fredric

1982 *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press)

JEFFERSON, Thomas

1800 „Dopis Charlesu Brockdenu Brownovi“, 15. 1. 1800. <https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/01-31-02-0264>

2000 *Deklarace nezávislosti Spojených států amerických*; přel. Miloš Krejčí
(Praha: Otakar II), s. 154–157

LAWRENCE, D. H.

1977 *Studies in Classic American Literature* (Harmondsworth: Penguin Books)

MILNE, Gordon

1966 *The American Political Novel* (Norman: University of Oklahoma Press).

MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol.

2004 *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha – Litomyšl: Paseka)

PILÁŘ, Martin

1994 *Pokus o žánrové vymezení povídky* (Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity)

POSPÍŠIL, IVO

2004 *Literární genologie* (Brno: Masarykova Univerzita)

RANCIÈRE, Jacques

2004 „The Politics of Literature“; *SubStance* 33, č. 1, s. 10–24

2011 *The Politics of Literature* (Cambridge: Polity)

REYNOLDS, David S.

1993 *Beneath the American Renaissance* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press)

SCHAUB, Thomas

1991 *American Fiction in the Cold War* (Madison: University of Wisconsin Press)

SCHEINGOLD, Stuart A.

2010 *The Political Novel: Re-imagining the Twentieth Century* (New York – London: Continuum)

SIEBERS, Tobin

1993 *Cold War Criticism and the Politics of Skepticism* (New York: Oxford University Press)

ŠIDÁK, Pavel

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

TOMPKINS, Jane

1986 *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction 1790–1860* (New York and Oxford: Oxford University Press)

WHALEN-BRIDGE, John

1998 *Political Fiction and the American Self* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press)

NEJVYŠŠÍ OBĚŤ. LITERÁRNÍ REFLEXE ATENTÁTU A VRAŽDY JAKO SOCIÁLNÍHO GESTA

PAVEL JANOUŠEK

THE ULTIMATE SACRIFICE. LITERARY REFLECTIONS OF ASSASSINATION AND MURDER
AS A SOCIAL GESTURE

The study is devoted to the topic of the assassination of the prominent politician and the Minister of Finance of the newly established Czechoslovak Republic, Alois Rašín (1867–1923). The author traces the reflection of this event in contemporary journalism, literary works and drama, describes the way in which authors portrayed it depending on their political orientation and their relationship to the ideas of the First Republic. In addition to the depiction of the assassination itself, the authors discussed the question of whether a violent solution is a justifiable method of political struggle.

Keywords: Political assassinations, Alois Rašín, politicisation of literature, Viktor Dyk, Stanislav Lom, Jiří Wolker, Jaroslav Hilbert, Ivan Olbracht, Vítězslav Nezval, Vladislav Vančura

ATENTÁT

V pátek 5. ledna 1923 krátce před devátou hodinou vyšel ministr financí Československé republiky Alois Rašín ze svého domu v pražské Žitné ulici 6, aby přistaveným automobilem odjel za svou prací. Avšak než stačil nastoupit, byl zezadu zasažen dvěma ranami z pistole a skácel se. Atentátník se dal na útěk a následně se pokusil schovat ve sklepě domu v přilehlé Příčné ulici 4. Zde ale byl policisty dostižen a zatčen a následně identifikován jako ani ne dvacetiletý Josef Šoupal.

Rašín byl převezen do sanatoria v Podolí a operován – a třebaže lékaři shledali jeho stav beznadějným, bojoval o svůj život ještě šest týdnů. Zemřel 18. února 1923 ve věku padesáti pěti let.

KONTEXT

Frekvence slova atentát v dobové publicistice naznačuje, že násilná forma „řešení“ politických problémů byla v Evropě počátku dvacátých let velmi praktikována, a to všemi stranami dobových ideových sporů. Bylo to ostatně v souladu s tradicí sahající přinejmenším do 19. století, kdy ji ještě umocnil nástup programového anarchismu.

Československé poválečné veřejnosti tak nemohlo uniknout násilí doprovázející boje o politické uspořádání Německa, ať již jde o smrt komunistických aktivistů Rosy Luxemburgové a Karla Liebknechta (15. 1. 1919), nebo později o sérii atentátů pravicových extremistů na politické osobnosti Výmarské republiky. Z části úspěšných (Karl Gareis, 9. června 1921; Matthias Erzeberg, 26. srpna 1921; Walther Rathenau, 24. června 1922), zčásti nevydařených (Philipp Scheidemann, 4. 6. 1922; spisovatel Maxmilián Harden 3. července 1922). Z Berlína ovšem přišla také zpráva, že v rámci operace Nemesis, jíž se Arméni mstili za genocidu, byl tu zavražděn bývalý turecký ministr vnitra Talata Paši (15. března 1921), anebo informace, že se zde 28. března 1922 emigrovavší ruští monarchisté pokusili zabít Pavla Miljukova, ruského historika a v roce 1917 ministra zahraničí první prozatímní vlády.

A obdobné zvěsti přicházely také z mnoha dalších zemí, kupříkladu z Polska, kde 25. září 1921 ve Lvově zaútočil jeden z bojovníků za ukrajinskou nezávislost na maršála Józefa Piłsudského a 16. prosince 1922 pak byl – po pouhých pěti dnech ve funkci – ve Varšavě při návštěvě umělecké výstavy zavražděn prezident Gabriel Narutowicz. Případně z Maďarska: 3. dubna 1922 ČTK vydala zprávu, že v Budapešti při pumovém atentátu na akci pořádanou tamním klubem demokratů zemřeli tři lidé.

15. prosince 1922 pak český tisk zaznamenal nepovedený atentát na bulharského ministra vnitra Rajko Daskalova. Muže, který následně žil v Praze, zprvu jako bulharský velvyslanec v ČSR a po červnovém vojenském puči jako exulant, přičemž byl 26. srpna 1923 v pražské Holečkově ulici zastřelen bojovníkem za svobodu Makedonie.

Z ještě vzdálenějších končin přicházely kupříkladu informace o zavraždění finského ministra vnitra Heikki Ritavuoriho (14. 2. 1922) či o opako-

vaných atacích na významného reprezentanta Svobodného irského státu Michaela Collinse, přičemž jako zákeřný atentát byla tiskem interpretována také jeho smrt (22. 8. 1922).

V roce 1922 byl tiskem ovšem také hodně sledován bělehradský soudní proces s komunisty, kteří se 28. června 1921 podíleli na prvním z atentátů na srbského regenta, v čase procesu již krále Alexandra I., stojícího v čele nově vytvořeného Království Srbů, Chorvatů a Slovinců. Prohlubující se rozkol mezi komunisty a sociálními demokraty pak násobila zpráva o v Moskvě probíhajícím soudu nad esery: příslušníky socialistické strany, kteří měli spáchat atentát na Lenina a Trockého.

Nahlédnuto z této perspektivy představovalo Československo poměrně klidnou zemi, byť i v ní již došlo k neúspěšnému atentátu na čelního reprezentanta státu, a to na ministerského předsedu Karla Kramáře (9. 1. 1919). 2. listopadu 1922 se pak tiskem mihla zpráva ČTK, že atentátníci v Košicích stříleli na automobil ministra národní obrany Františka Udržala, v němž seděl i generál Radola Gajda (*Rudé právo* 2. 11. 1922); ta se však ukázala spíše falešnou a zapomenutelnou.⁽¹⁾

Slovo atentát se v dobovém tisku ale objevovalo také v metaforickém významu, jako výraz pro útok na něčí názory či rozhodnutí. Ve spojení s Aloisem Rašínem je překvapivě doložitelné již v půli prosince 1922, kdy *Rudé právo* cituje projev poslance a železničního zřízence, soudruha Jaroslava Blažka, který si na půdě sněmovny stěžoval, že se poslanci vládních stran nechťejí osobně angažovat pro „atentát na Rašína“, tedy pro zamítnutí vládního návrhu na snížení platů státních zaměstnanců (*Rudé právo* 15. 12. 1922).

RAŠÍN JAKO ZOSOBNĚNÍ TŘÍDNÍHO SPORU

Hledáme-li příčiny, proč se Šoupalovým terčem stal právě Alois Rašín, tak je to nepochybně proto, že byl v danou chvíli velmi známou osobností a pro

1 Levicový tisk zrod tohoto „fejku“ přičítal Jaroslavu Klímovi, jenž byl z Prahy na Slovensko odsunut jako policejní ředitel příliš spjatý s Rakousko-Uherskem, a takto se patrně snažil prokázat svou ochotu sloužit novému režimu.

mnoho současníků rovněž zosobněním arogance moci. Symbolem všeho zlého, co přinášela aktuální politická situace rodícího se Československa. A to i přesto, že současně byl mnohými vážen jako jeden z hrdinů, kteří málem položili svůj život v boji proti Rakousku, a jako jeden z pěti „mužů 28. října“. A jako muž činu, který v prvních měsících po převratu ve funkci ministra financí dokázal organizovat měnovou odluku, stvořit novou a silnou národní měnu a stabilizovat ekonomickou politiku státu.

Rašínův mediální obraz se však značně zhoršil poté, co se v říjnu 1922 s nově ustavenou Švehlovou vládou na post ministra financí znovu vrátil a začal prosazovat nepopulární ekonomická opatření, která svým charakterem nemohla nevyvolat sociální odpor. A jako problematická byla ostatně vnímána i mnoha podnikateli a ekonomy, včetně osobnosti tak významné, jako tehdy byl ekonom Karel Engliš.

Základem Rašínovy finanční strategie byl důraz na svobodné individuum, jež si je vědomo plné zodpovědnosti za svůj život a zároveň je kdykoli připraveno se podřídit zájmům národa a jeho státu. Důraz kladený na heslo „pracovat a šetřit“ jej vedl k tomu, že odmítal požitkářství a rozmařilost, včetně tak „zbytečných“ zábav, jako jsou plesy, biograf či fotbal. Stávající těžkou ekonomickou krizí chtěl překonat tvrdou deflační politikou, tedy umělým zvyšováním hodnoty koruny měnovými intervencemi, a to i přesto, že to značně komplikovalo export zboží. Velký důraz kladl na krácení rozpočtu, takže se v čase téměř půlmilionové nezaměstnanosti a prudkého snižování nominální mzdy rozhodl také razantně snížit odměny státních zaměstnanců.

Ferdinand Peroutka v *Budování státu* zpětně charakterizoval Rašínovu situaci na konci roku 1922 slovy:

„Někdy se téměř zdálo, že nepopularitu vyhledává. [...] Provádění deflace přivedlo Rašínovo jméno na rty statisíců. Zdál se jim býti tím, kdo jim z nepochopitelné osobní tvrdosti ukládá spoustu omezení. Zdál se jim býti nepřítelem jejich životní míry. Na neštěstí pro sebe Rašín se ani nesnažil, aby toto podezření rozptýlil. Byl hrdý, nechtěl se omlouvat. Věřil ostatně, že národ potřebuje míti ve svém středu aspoň jednoho tvrdého člověka. [...] Byl

přesvědčen, že nakonec vyjde národ z deflační krise posílen, že tíha úkolu vyvolá v něm mravní energie, které se již neztratí. Byla pravda, že bez něho by se asi vláda nikdy neodhodlala k provedení deflace. Bylo třeba jeho energie, aby ji k tomu strhl. Byla-li tedy deflace vinou, nebylo pochyby o tom, že Rašín jest viníkem“ (Peroutka 1936: 2701–2702).

Mezi Rašínovými oponenty přitom byly i osoby tak vážené jako legionáři, neboť na ně necelý měsíc před Šoupalovým činem, 10. prosince 1922, aplikoval své přesvědčení, že „za to, co se dělá pro národ, se neplatí“. V pardubickém projevu ke členům Mladé generace národní demokracie legionáře klasifikoval jako ty, kteří sice „bezsporně ověnčili své hlavy slávou“, nicméně nyní jen nastavují ruce „řkouce: ‚Bojovali jsme za tebe, zaplať, zaplať hotově, zaplať výhodami, privilegiemi...‘“ (*Národní listy*, 11. 12. 1922). Výsledkem byl prudký mediální konflikt s Československou obcí legionářskou, který se pokoušel urovnat i prezident Masaryk. Nepřekvapí proto, že se Rašín měl bezprostředně po atentátu domnívat, že útočníkem byl právě nějaký legionář.

Nepopularita nemilosrdného ministra financí byla tak veliká, že rodila i fámy předcházející realitu. Podle zprávy *Lidových novin*, publikované ovšem až „den poté“, „v Bratislavě jako v Brně a po celé republice kolovaly již před třemi týdny a nyní znova již několik dní zprávy, že byl spáchán na dra Rašína atentát. Tyto pověsti byly rozšířeny i mezi obyvatelstvem maďarským a německým...“ (*Lidové noviny*, 6. 1. 1931)

PO STŘELBĚ

Šoupalovy výstřely a dlouhý marný zápas o život ovšem Rašínův obraz opět transformovaly: učinily z něj mučedníka, oslavovanou oběť amorálního činu. Šok vyvolaný nečekaným násilím se přitom prostupoval s poznáním, že samotný vznik národního státu ještě neznamená, že se všichni budou identifikovat se stejnou vizí hodnot, o něž je nutno budoucnost tohoto státu opřít a jaký mu vtisknout ekonomický a politický charakter. Přesvědčení, že je třeba dalším obdobným excesům zabránit, ostatně vedlo

k tomu, že byl 19. března 1923 parlamentem zrychleně schválen již dříve připravovaný Zákon na ochranu republiky.

Atentát vyhrotil názorové střety, které byly v české společnosti přítomné už před ním. Okamžitě se tak začalo spekulovat, jaké politické důvody Šoupala vedly. Vzдорovat se tomu pokusil Karel Čapek, když v *Lidových novinách* apeloval na schopnost se nad tyto „politické důvody povznést“ a uvědomit si, že vinno je samo politikaření:

„Slyšte, co jsou to ‚politické důvody‘? Jsou to nějaká hesla, nějaké obecné poučky a pravdy, kterým se prostě a pitomě věří? [...] Bylo mu dvacet let a šel zabít politika. Vymažte z lidských pamětí ubohé jméno pominutého tvora. Myslete nyní na vzteklinu, která ho otrávila, na šílenou politickou vášnivost, která nám infikuje život. V takové hodině hanby nutno myslet na spásu duší. Lidé, proboha, lidé, politika nespasí vašich duší! Myslete na duše!“ (Čapek 6. 1. 1923)

Takové názory ovšem zostření politických konfliktů nemohly zabránit, zvláště když střelec byl identifikován jako mladičský anarchista s komunistickou, třebaže jen krátkou minulostí, který skrze Rašína útočil na celý politický systém. Jakkoli se totiž nepotvrdily spekulace, že by mohl být členem nějaké organizované skupiny, zůstalo mínění, že je nutné odsoudit i toho, kdo je za jeho jednání zodpovědný.

Za hlavního Šoupalova spoluviníka proto byli prohlašováni komunisté, na něž také s větší či menší razancí mířily mediální útoky ostatních stran a hnutí. Počínaje ideově rozrůzněnými politiky vládních stran, tedy agrárníky, sociálními demokraty, lidovci, národními socialisty a národními demokraty, až po krajní, fašizující pravici, konkrétně nedávno z národní demokracie se vyčleňující hnutí Červenobílí. Toto nacionální sdružení dokonce prokázalo nebývalou připravenost aktivizovat své příznivce, když již v den atentátu zorganizovalo na Václavském náměstí „tábor lidu“ vymezující se především – ale nejen – vůči komunistům, jakož i vůči „mediálním štvanicím“, kterých se měl dopouštět vůči Rašínovi obecně předpokládaný český tisk.

Obhajoba komunistů za dané situace nebyla jednoduchá, neboť součástí jimi vyznávané ideologie prokazatelně byla i násilná revoluční změna. Ne-

zbývalo jim tedy než zdůrazňovat, že Šoupal se s KSČ rozešel, a to právě proto, že preferoval individuální násilí. Kdežto komunistický boj není:

„proti osobám, ale proti celému kapitalistickému systému [...] Systém musí být zničen, ne ministři. A zničení systému se dá dosáhnout jen pohyby a bojem proletářských mas, nikoli akcí jednotlivců. Rašín, či jiný kapitalistický ministr financí, toť lhostejno. Rašín nám mohl býti sympatičtější než kterýkoliv jiný, právě proto, poněvadž byl nepřítelem otevřeným a jeho metody byly tak vyhraněné, že jsme dělníkům mohli na nich jasně ukazovati, kam vedou. Neštvali, ale bojovali jsme proti němu, protože byl jedním z nejčelnějších reprezentantů systému, který ubíjí dělnictvo.“ (*Rudé právo* 6. 1. 1923)

Argument, že „komunismus nehlásá atentátů“, byl přitom doprovázen poukazem na to, že to byli domácí pravicoví a fašističtí politici, kteří měli s pochopením akceptovat zavraždění Rathenaua a Narutowicze, ba dokonce tvrzením, že *Národní listy* (tedy orgán strany národních demokratů, k nimž patřil i Rašín) svého času vyzvaly k „odpravení“ čelního komunistického funkcionáře Aloise Muny a dalších soudruhů.

DYKOVO HLEDÁNÍ VINÍKA V LITERATUŘE

Literatura v české společnosti, v jejím sebepoznání a sebe prezentaci, tradičně sehrávala významnou roli. Bylo tudíž jen otázkou času, než se téma atentátu a spor o vinu přenesl i do ní, přičemž se politická diferenciací tvůrců začne prolínat s morální otázkou, zda a kdy má jedinec ve jménu správné ideje zabít jiného člověka.

Tím, kdo literaturu do diskuzí o atentátu vtáhl, byl Viktor Dyk: politik pravicově nacionálního vyznání a také spisovatel, kterého atentát – obdobně jako Jaroslava Kvapila (Kvapil 1928) – vyprovokoval i k veršům. K osobní reflexi smrti obdivovaného přítele a spolustraníka z Československé strany národně demokratické, která ale byla účelově použita jako motto ke stranické publikaci, jejímž úkolem bylo zvěčnit Rašínovo poselství (Škába 1923). Obě Dykovy básně přitom mají v titulu datum. První odkazuje na

den samotného činu vyjadřující básníkovu prvotní reflexi smrti i jejího politického rozměru;⁽²⁾ druhá na den pohřbu a má charakter politické proklamace oslavující mučedníka a postulující povinnost jej následovat.⁽³⁾

V třetím čísle časopisu *Lumír* (1923) pak Viktor Dyk zveřejnil esej *Tryzna*, v níž v souladu s žánrem pohřební řeči Rašína glorifikoval jako silného a nezištného jedince: „zápasníka“, jenž nikoho nešetřil, ani sebe sama, bil se za národ. Současně se ale snažil dokázat, že vraždící „kulí zákeřníkovou“ je vinna současná česká společnost, přesněji ta její část, která podle jeho přesvědčení zapomíná na národ a potřebu chránit jeho suverenitu. Tedy na hodnoty, za něž bojovali příslušníci předcházejících generací – a také Dyk sám, ať již jako člen radikálního hnutí Omladina nebo signatář Manifestu českých spisovatelů z roku 1917. Na rozdíl od Čapka tudíž Dyk jako klíčový problém nevnímá redukci života na politikaření, nýbrž skutečnost, že mládí dnes, po roce 1918, vyrůstá ve špatném myšlenkovém a citovém prostředí, které v nich podporuje myšlenky, jež jsou teď – když už máme vlastní stát – špatné.

Atentátníka Dyk ve své tryzně nazval „polointeligentem“, jenž nejenže není s to rozpoznat pomatenost anarchistických bludů, ale také si neuvědomuje, jak hloupé je začínat s revoluční akcí právě „u nás“. Neboť „inteligent by alespoň chápal, že sociální revoluce jeho fačony z důvodů velmi jasných nemůže začínati u nás, státu zvláštního formátu a obklopeného tolika národními nepřáteli.“

Atentátníkovu nevzdělanost je ovšem dle Dyka charakteristická pro celou pořijnovou generaci, za což může povrchnost a ledabylost způsobu, jakým je vedena a vzdělávána: „Úžasno, jaký úpadek kulturní úrovně nastal u této válečné mládeže. Otažte se jejich představitelů po kterékoli událos-

2 5. ledna 1923: Den ošklivý byl, vhodný ke zločinu / a ohyzdný, jak výstřel zákeřníka. / A večer je tu, večer plný stínů / A slyšíš hluk a nevíš, co ti říká, // hlas monotónně co tam volá dětský. / Reflexe jedna jen se hlavou honí. Amnestovala republika všechny, / jen ty ne, kteří pracovali pro ni.

3 21. února 1923: Památka na reka nechť žije v dětech, vnucích. / Tvých chorob, národe, bud lék vždy účinný. / V budoucno hledí v doby evolucioní / jasně a pevné oči hrdiny. // Až přijde chvíle, ve které umdlí síly, / když cesta dlouhá, meta daleká, / vzpřim se a vzhop se. A když bouře šili, / vzpřim se a vzhop se: vzpomeň na reka! // Přemoci vše, co drtí tě a deptá, / sil myšlenka ti dodá jediná: / Tam v říši stínů stín se tě kdys zeptá: / „Ty, který za mnou jdeš – co otčina“

ti předválečné naší historie; nezná jí anebo byla o ní poučena nesprávně. Zkoušejte její znalost z naší literatury: jsou úryvkovité, ubohé, v nejlepším případě přibližné.“ Tragickým důsledkem chybné výchovy tak je, že Češi, kteří „nepoznali říši německou v době její síly, kdy ohrožovala celý svět“ [...], podceňují „zisk, jehož jsme dobyli svou svobodou. Neuvědomují si, „že idea národní nestala se zbytečnou, poněvadž jsme ohroženi i jako stát i jako národ dále a více než dřív.“

Dyk tudíž „nemůže nežalovati“ také na současnou literaturu, neboť i ona zapomíná vlastenecké ideály, které jí byly ještě za války, v roce 1917, svaté. Bývalý rebel Dyk se tak vyjadřuje jako ochránce současného statutu quo, jehož základním pozitivem je vznik samostatného národního státu. Proto se také bojí, aby „celkem běžná nechuť mládež k tomu, co je, a touha po tom, co není“, tento stát neohrozila, „neboť to, co je, jest náhodou naše republika“. (vše Dyk 1923: 114)

Dva exemplární příklady toho, jak literatura rozkládá státní autoritu, Dyk nachází v soudobé dramatice v Lomově *Převratu* a Wolkerově *Nejvyšší oběti*.

VINA HRADNÍCH MASARYKOVců

Svou hlavní pozornost Dyk soustředil především na hru Stanislava Loma *Převrat*, kterou Národní divadlo v Hilarově režii reprízovalo od 17. listopadu 1922 do 2. března 1923. A to s poměrným úspěchem, protože 18 repríz v té době bylo mírně nad průměr obvyklého uvádění nových českých her. Intenzita, se kterou se Dyk *Převratu* věnuje, přitom naznačuje, že má potřebu polemizovat s jejím autorem o ideových základech, o něž by se nový stát měl opírat.

Převrat je veršovanou hru expresionistického ražení, která chce každodennost nedávno prožívaných historických událostí povýšit do zobecňující symbolické roviny věčného dialogu mezi „Prasvitem a Prátmou“. Lomovým cílem totiž bylo vstoupit do dobových diskuzí o smyslu Československé republiky divadelním předvedením myšlenkového světa, z něhož se tento stát zrodil, a hlavně názorových střetů, které určují jeho budoucnost. A to tak, aby byly vyzdviženy hodnoty, které by její existenci měly určovat.

Hlavní postavou převratu je muž Adam: odpovědný politik se „zakladatelským“ jménem, který vysoce ční nad ostatními, a to i tím, že si ideál národní suverenity spojuje s velikými myšlenkami lidství, rovnosti, volnosti a bratrství. Osvobození českého národa tudíž chápe jen jako první krok k širšímu osvobození člověka. Adamovo vyzdvihování vyšší ideje jako nutnosti, jež dává naší existenci smysl, ovšem podle Loma naráží – před 28. říjnem, ale i po něm – na pletichaření pragmatických kariéristů, kterým je dáno produkovat jen vyprázdněná slova a převlékat kabáty podle momentální situace. Jejich pitoreskní pinožení je přitom ve hře klasifikováno slovy: „Za celých tři sta let poroby nenaučili jsme se tak uhýbat, kličkovat, chytračit, jako teď“ (Lom 1922: 44).

Výsledkem je výsměšná groteska, v níž je Adamova myšlenková velikost konfrontována s malostí ostatních českých politiků, přičemž pro dobového adresáta nebylo těžké si za Adama dosadit T. G. Masaryka, tedy muže, jenž stejně jako Adam za války pro národ pracoval v emigraci a po ní byl oslavován jako jeho osvoboditel. Naproti tomu politikům, kteří – včetně Dyka – během války pro národ pracovali doma, připadla v *Převratu* role přízemních intrikánů, kteří v kontrafaktuálním závěru dramatu naši republiku málem zničí.

Využijí totiž příležitost a uspořádají vlastní převrat: zbaví se Adama a začnou vládnout podle svého. Důsledkem je naprostý mravní a hodnotový rozvrat, jenž povzbuzuje zahraniční nepřátele země a její zoufalé obyvatele mění ve svéhlavý a nekontrolovatelný dav. Naštěstí ale mladí lidé pochopí včas sílu Adamova politicko-filosofického programu a začnou jej realizovat. Prasvit převáží nad Prátmou.

Lomova hra je výrazem víceméně standardního zklamání, jež přichází – poté, co se ukáže, že proběhlá zásadní politická změna není s to splnit všechna očekávání do ní kladená, čímž mj. také odstartuje souboj mezi pragmatiky politické moci a lidmi nadále věřícími v původní ideály, byť se tyto z každodennosti obyčejného života v nové realitě vytrácejí. A ta se jim proto zgroteskňuje.

Takový postoj byl ale pro Dyka politicky naprosto nepřijatelný. Cituji: „Bylo by možno u kteréhokoli civilisovaného národa, aby scénicky byla před-

vedena taková národní epopej? Bylo by možno, aby dramatik kteréhokoli národa poplival nejskvělejší list národní historie ke gaudiu nepřátel, aby našel jasného a krásného rysu v tomto hemžení se ubohých lidiček? Bylo by možno, aby za to sklídl potlesk a benevolentní kritiky orgánů těch, na něž se útočí, aby toto fraškovité vyličení a zgeneralizování všech nepěkných zjevů dobových dostalo za mlčení veřejnosti státní cenu?“ (Dyk 1923: 115)

Základní gesto Dykovy *Tryzny* je státotvorné. Nicméně jeho argumentace má i skrytý politický podtón, vyrůstající z české vnitropolitické diferenciaci, jež má své kořeny hluboko v časech předválečných. Lomou hru si za terč totiž nepochybně vybral hlavně proto, že skrze ni mohl s velkou razancí a v náznaku, který nemusel věci pojmenovávat přímo, ale přesto byl dobovým adresátům srozumitelný, zaútočit na vše nedobré, co podle něj ohrožovalo budování československého státu. A co si on osobně spojoval s „Hradem“ a osobností T. G. Masaryka.

ODBOČKA DO DOBY PŘEDVÁLEČNÉ

Masaryk byl Dykovi politikem a myslitelem, vůči němuž a jeho roli v českém politickém životě se po desítky let (i přes různé peripetie jejich vztahu) více či méně intenzivně vymezoval (k tomu Tomeš 2014). A to už od přelomu století, kdy českou politiku začalo polarizovat napětí mezi radikálním, nacionálním hnutím pokrokovým, které se ostře stavělo proti Vídni a ke kterému se hlásil nejen Dyk, ale i Rašín, a masarykovským realismem, ve jménu pragmatického hledání pozitivních cest změny odmítajícím romantické bouřliváctví. Projevem toho byly mimo jiné útoky publikované 1905 v Dykově knize *Satiry a sarkasmy*, tedy epitaf, zesměšňující Masarykův politický program a jeho vliv na mladou generaci,⁴ ale také verše, jež proti sobě ironicky staví filosofické žvanění a pozitivní odhodlání pro národní věc jednat, třeba i násilně: „Ujasnit sobě problém, to je

4 Hrobeček vidíš pana Masaryka. / Naučil mládež frázím několika. / Pro časovost měl také smysl jakýs / a po Zolovi křičel mocně: J'accuse! / A že se máme jako prase v žitě, / on neustával kázat humanitě. / Nelidskou umí tato časem být. / Světlo věčné ať mu svítí! (Dyk 1904b: 59).

něco! / Nač prolévat krev? Jaký strašný zvyk! / To praví Vám dnes Tomáš Masaryk.“ (Dyk 1904b: 86) A také se zde vyskytuje dvojverší z jara 1903, v němž Dyk ústy Napoleona, jako zosobnění schopnosti pozitivního, třeba i násilného činu, hořekuje: „Vše ztraceno. Toť látka pro tragika, Hladíka nezbavit se, Masaryka“ (ibid.: 88). Ono „vše ztraceno“ se přitom opět vztahuje především na věc národní, protože Masaryk je Dykovi příkladem přesvědčení, že humanita je, a to i ve vztahu k Němcům, víc než nacionalismus.

Ze stejného uvažování vyvstal rovněž románový příběh, který Dykovi umožnil postavu čtenářům asociující Masaryka demonstrativně zavraždit. A to způsobem nepochybně klasifikovatelným jako atentát, neboť šlo o vraždu politickou, motivovanou vizí, že fyzické odstranění ideového protivníka je správné, neboť ochrání národ před škodami, které by jinak způsobil. V Dykově románu *Konec Hackenschmidův* vydaném také v roce 1904 je přitom Masaryk zobrazen dvakrát. Především jako epizodická postava nazvaná „vyběrač kosů“ a zosobňující filosofa hlásajícího vyprázdněné myšlenky, která ale už naštěstí nenachází svého pokračovatele.⁵⁾ Přesněji: neměl by je v zájmu národa nacházet.

Jenže i Dyk ví, že taková tu jsou – a proto konstruuje postavu Masarykova žáka a pokračovatele: doktora Hilaria, který je ovšem spíše Masarykovým „druhým já“. I Hilarius totiž přitahuje hodně lidí svým žvaněním o tom, že je možné českou existenci opřít o masarykovský realistický politický program a respekt k nadnárodním humanistickým ideálům. Funkci atentátníka tu Dyk přitom přidělil temperamentnímu provokatéru a romantikovi, který má sice německé jméno Hackenschmid, avšak hájí české nacionální pozice. Hilaria proto považuje za hlasatele bludů natolik nebezpečných, že

5 „Národové se sejdou in hoc signo; a o vítězství už nebude pochyby. Chimérický sen o pokrokových Němcích ukolébává padesátiletého; a v budoucnosti není ničeho kromě humanity a míru. / Vyběrač kosů bojoval; bojoval časem proti všem a proti všemu. Bojoval ve jménu míru. Jeho hlas, který sváděl věřiti, neustával znít; učedníků nescházelo, obec věřících hlučela kolem něho. Ale nyní jde padesáti letý sám a medituje: uplynula léta a není nikoho, kdo nastoupí po něm, není dědice.“ (Dyk 1924a: 210–211)

je nutno před ním národ uchránit. A tak ho zastřelí a mrtvolu nechá rozmetat projíždějícím vlakem. Sám pak následně spáchá sebevraždu, která není přijetím trestu za vykonaný násilný čin, nýbrž spíše výrazem „napoleonského“ zoufalství z toho, že ani tak radikálním činem není možné změnit beznadějnost a neřešitelnost současné situace českého národa.

NA POČÁTKU LET DVACÁTÝCH...

...byl Dykovi zrod Československa nezpochybnitelným plusem, přesto ale nadále opíral své postoje o pocit permanentního ohrožení národa. Ze členů národně demokratické strany tak patřil k těm, kteří často polemizovali s politikou Hradu i se samotným Masarykem, už proto, že byl – dle Dykova přesvědčení – příliš vstřícný k Němcům žijícím na území republiky.

Nesouhlas s Hradem jej také vyprovokoval k tomu, že ve své *Tryzně* kritizoval způsob, jak Lom konstruuje hodnotový rozdíl mezi Adamem a jeho hlavním politickým protihráčem, v *Převratu* výmluvně nazvaným Vlček. Ten totiž podle Loma patří k „diktátorům svobody“ (Lom 1922: 107), kteří nepřinášejí potřebnou změnu myšlení, neboť – parafrázováno: „na pečeť, kterou jsme zlomili, dali jen novou pečeť svou a v rumišti Rakouska [...] vztyčili národní vlajku“ (ibid.: 103). A je to navíc Vlček, kdo je Lomem pojat jako asociál, jenž vyhladovělým a zoufalým lidem neumí pomoci jinak než drsnou radou: „Postarejte se o sebe!“ – a je za to zhloupkým davem zlynčován. Tento motiv Lomovy hry nepochybně i Dyk mohl vnímat jako literární předobraz pozice Rašínovy a atentátu na něj, byť se o tom v *Tryzně* výslovně nezmiňuje.

Zatímco tedy *Převrat* hájil hradní politiku a karikoval její odpůrce, Dykovi tato hra posloužila jako důkaz, že masarykovské ideje obracejí národ špatným směrem. Nemohl proto přijmout ani Lomovu tezi, že snaha „ustálit poměry, zachovat právní kontinuitu a znovuzřídit co nejdříve bezpečný krov“ (ibid.) je de facto jen zástěrkou pro kariérní a politické prospěchaření, Dyk naopak zdůrazňuje, že takoví lidé, kteří dokáží „zřídit nad domovem bezpečnou střechu“, jsou základem národní a státní pospolitosti.

VINA KOMUNISTŮ

Zosobněním literárního úpadku v *Tryzně* jsou ovšem Dykovi především „pisákové komunistického veršování s omšelým kritickým impresáriem F. X. Šaldou“, neboli ona „ubohá polointeligentní chamradina, která bezútěšnou prázdnotu svého srdce a svého ducha chce naplniti revolučními frázemi a předstírá víru nevěříc a mluví o obětech, neschopna cokoli obětovati“ (Dyk 1923: 113). Tato chamradina se sice snaží sebe sama legitimizovat tím, že se hlásí k „Velikému kolektivu“, avšak nemá na to právo, protože jediným skutečným velkým a podstatným kolektivem je jen a jen národ.

Třebaže se tedy Dyk vymezoval především proti výchově mladých v „masarykovském“ duchu, ve své *Tryzně* nemohl opomenout ani drama, které mu bylo ještě jednoznačným důkazem toho, že pořijnová literatura aktivně podporuje politické násilí, tedy Wolkerova *Nejvyšší oběť*. Drama, které výslovně a explicitně hledá odpověď na otázku, zda má člověk právo zabít jiného člověka – přesněji: zda má povinnost toto učinit v zájmu revolučního vzdoru vůči přežilé a bezcitné politické moci.

Připomínce a ironizaci *Nejvyšší oběti* ovšem Dyk už nevěnoval až tolik pozornosti, možná i proto, jak naznačuje těch pár řádků, že ji znal jen z negativní recenze Otokara Fischera, otištěné v *Národních listech* (Fischer 1922). Z ní totiž přebírá jak tezi, že Wolkerovo drama není myšlenkově činem tak novým a převratným, jak se tváří, jakož i argument, že jde o dílo věčně a psychologicky nevěrohodné, protože takto se atentáty nedělají.

Samotné Wolkerovo přitakání právu na atentát se nadto za daných okolností zdálo Dykovi tak jasným prohřeškem, že samu hru vlastně ani číst nemusel. Posloužila mu jen jako argumentační východisko k útoku na krajní politickou levice a s ní spojené všechny projevy dobového kulturního života: „Co [...] chcete od pitomečků, jimž prostá snaha po zabezpečení domácího krovu jeví se reakcí, absurdnost komunistických frází proveditelným programem, a kteří v době, kdy nejvíce třeba národní solidarity, všemi prostředky chtějí potírat ducha národního?“ (Dyk 1923: 119)

Značně přitom Dyka rozčiluje, že literární levice je schopna výrazně ovlivňovat hlavní proud českého myšlení o literatuře:

„Zatímco mladí talmi-geniové se zálibou dívají se na svůj tribut splašené době, zatímco bezduchá nebo ničemná kritika metodicky mrzačí duchy, zatímco v měšťáckých listech měšťáckové a měšťáčky nadšeně tancují před komunistickým teletem, zatímco literatura prožívá dobu ponížení a stává se namnoze nástrojem germanofilské propagandy, čím dále tím neostýchavěji provozované, je ponecháno hrstce politiků, aby ve chvílích velikých nebezpečí, o kterých všichni tito pomocníci rozvratu nemají ponětí nebo mají příliš jasné ponětí, provedli státní loď vším možným úskalím“ (ibid.).

Takováto přímočarost ovšem značně usnadnila argumentační pozici Josefa Hory: básníka, který se ujal role Dykova komunistického oponenta. V *Rudém právu*, deníku šikujícím čtenáře politicky stojící na zcela opačných ideových pozicích, než byly ty, které zastával Dyk, mu tak stačilo, když jej představil jako fanatického nacionalistu bez špetky smyslu pro otázky sociální, a pak už jen mohl z protivníkovy textu citovat. Svůj výsměch pak zakončit konstatováním, že Dyk „skvělým ohňostrojem nadávek, hrabství, zloby a slepoty mastnými nadávkami“ jen oslavuje mrtvý ideál.

Hora si ovšem nemohl odpustit připomínku, že i Dyk byl jako spisovatel ve svém mládí pro ideál schopen zavraždit literární postavu reprezentující politického nepřítele – a proto čtenářům připomněl již zmíněný *Konec Hackenschmidův* a fakt, že v něm „škodná, chodící na vlastenecký idealism, byla jím odstraněna ze světa“ (Hora 1923).

WOLKER: ATENTÁT JAKO OBĚŤ VE JMÉNU NOVÉ KOMUNISTICKÉ VÍRY

Hodnoty, za nimiž si Dyk ve svých reakcích na atentát na Rašína stál, zjevně nepatřily k těm, které by měly schopnost v roce 1923 zaujmout nastupující mladou literární generaci. Jednoaktovku *Nejvyšší oběť*, tiskem v roce 1923 představenou v knižním souboru *Tři hry*, tak lze číst i jako potvrzení faktu, že Dykem tolik vyzdvihovanou nacionální problematiku nedokázal jako inspirativní a validní problém vnímat ani Jiří Wolker.

Wolker je básníkem, který je v české kulturní paměti vyzdvížen jako čelní reprezentant progresivní linie nového levicového umění, propojujícího na počátku dvacátých let vizi revoluce sociální a umělecké. Respektive jako reprezentant první poválečné fáze tohoto vývoje, kterou by bylo možné v mezinárodním kontextu interpretovat jako sociálně, prokomunisticky orientovanou variantu expresionismu. U nás nazývanou proletářské umění, což před ty, kteří se k tomuto směru hlásili, kladlo úkol tvořit v zájmu – z marxistické perspektivy vnímané – dělnické třídy. Wolkerův příklon k „novému a progresivnímu“ tak, jak to tehdy doba kladla před spisovatele považující třídní rozměr společnosti za klíčový, byl jednoznačný. Jeho dramatika ovšem naznačuje, jak těžce si jej musel sám se sebou vybojovat. Aby se totiž mohl přihlásit k vizi nového světa, musel nejprve v sobě porazit to „staré“; jež si ale, stejně jako jiní jeho vrstevníci, nespojoval s problematikou národní, nýbrž s křesťanstvím. Tedy s myšlením, v němž byl vychován, jehož hodnoty ctil a s jehož metaforikou pracoval – a přesto (či spíše právě proto) se vůči němu při svém názorovém dozrávání vymezoval.

Wolkerův vnitřní zápas s křesťanstvím, patrný již v lyrice, se v jeho pokusech dramatických projevuje naplno. Počínaje hrou první, jednoaktovou *Nemocnice*, napsanou v roce 1920 a nesoucí nikoli náhodou podtitul *Vánoční hra*. Jde o lyrickou scénu, v níž se trojici smrtelně nemocných pacientů (syfilitikovi, souchotináři a těžce raněnému vrahovi) dostane na Štědrý den milosti, takže mohou odejít smíření sami se sebou i s bližními. Jako by se znovu narodili. A to včetně toho, jenž pro peníze zabil ženu a při útěku ještě dva policajty. I jemu je totiž odpuštěno, a navíc v okamžiku umírání jej „jinam“ odvádí malé dítě. Vánoční asociace Ježíška je pak autorem ještě znásobena, když ono dítě o vrahově hlavě pronese slova: „vaše hlava, omotaná bílými povijany, / vypadá jako dětátko v plenkách, / ještě menší než já“ (Wolker 1923: 33).

Ve Wolkerově druhé hře, v expresionistické alegorii *Hrob* (psáno v září a říjnu 1921) je už nemocný celý svět a napravit to lze jen vzpourou proti Bohu, církvi a dalším odumírajícím autoritám, přičemž oprávnění k tomu dává člověkovu ztotožnění se s trpícími zástupy. Dramatik tu konstruuje modelovou symbolickou situaci, kdy svět je napraven vědomým naruše-

ním panujícího Božího řádu – tím, že postava Lékaře proti Boží vůli vstoupí do hrobu mrtvého vládce a je za to potrestána smrtí. Jestliže ale tímto sebeobětováním zároveň vykoupí lid mučený válkou, žizní a morem, tak díky tomu, že podle Lékařova i dramatikova přesvědčení je nutné jít „s Bohem proti jeho zákazu“, neboť „člověk se musí obětovat, aby Bůh mohl spasit“ (ibid.: 113). K nebesům tak vytryskne mohutný proud světla a z uvolněného pramene voda hasící veškerou žízeň, léčící všechny strádající. A přihlížející lidé proto mohou zvolat: „Kněz je ďábel, – lékař byl Bůh!“ (ibid.: 115). Takže zatímco se chrám mrtvé staré víry rozpadá pod údery blesků, rodí se nový svět změny a lidské práce: „neboť uhnily by nám ruce a srdce, kdyby nebe na zemi sestoupilo a vše by bylo dobré a stálé, že nebylo možno by zlepšit to, změnit“ (ibid.: 118). A vzniká prostor pro to, aby se do uzdraveného světa rodili noví lidé.

Obdobná symbolika propustuje i Wolkerovu následnou a poslední hru *Nejvyšší oběť* inscenovanou Dědrasborem (v režii Jindřicha Honzla) ještě před atentátem (11. prosince 1922), leč knižně vydané již v situaci, kdy k němu byla interpretačně vztažena. Ovšem s tím rozdílem, že Wolker v ní učinil cílený krok od exaltované alegorie k vystavění konkrétní mezilidské – dramaticky konfliktní – situace, již navozuje iluzi, že ji lze poměřovat kritérii realistické pravděpodobnosti. (Tak jak to v recenzi učinil již připomenutý Otokar Fischer.) Dialogy, které postavy mezi sebou z autorovy vůle vedou, přitom stále mají zobecňující a obrazný charakter.

Základem dramatické situace v jednoaktovce *Nejvyšší oběť* navozené je otázka, zda existuje hodnota, která člověka opravňuje zabít někoho jiného. Dramatik proto na scénu přivádí trojici členů revolučního výboru, kteří v blíže neurčeném evropském státě na sebe vzali úkol v zájmu lepší budoucnosti své země a lidí, kteří v ní žijí, ukončit život policejního komisaře Alexandra Phlipse. Zlotřilce, jenž při potlačování nedávného povstání nechal zabít padesátku soudruhů a je ochoten v tom kdykoli pokračovat, a který tak zosobňuje krutost asociálního, jen násilím udržovaného státu.

Iniciátorem komisařova odstranění je revolucionář Petr, jenž se již narodil „s mozoly na rukou“, tedy dělník oddaný boji za lepší budoucí život. A protože Petr je v souladu se svým jménem „pevný jako skála“, tak také ví,

že nová kolektivní víra, která má změnu přinést, se neobejde bez rázných činů: „Věříte-li s námi všemi, že dobře jednáme, – musíte odstranit každého, kdo jde proti nám“ (ibid.: 131). Jednoznačností Petrových slov a záměrů je okouzlena i jeho statečná spolubojovnice Soňa, která tak akceptuje plán, že to bude právě ona, kdo využije komisařovu zálibu v krásných ženách a zabije ho. Třetím revolucionářem ve Wolkrem zkonstruovaném názorovém, ale i milostném trojúhelníku je Sonin stávající milenec Filip. Mladík, jenž nedokáže překročit svou měšťáckou výchovu – a je tudíž nejistý, váhavý a zpochybňuje vyšší smysl naplánované vraždy – a nejen proto, že ji má provést jeho milá. Filip tudíž Wolkerovi zastupuje váhavce, kteří se k revoluci také hlásí, avšak nedokáží překročit svůj stín; jeho sepětí s minulostí je ostatně naznačeno i blízkostí jeho jména s komisařovým příjmením Phlips.

Děj dramatu se odehrává v bytě, do něhož je nepřítel Soňou vláknán, přičemž Petr a Filip jsou přítomni, kdyby nastaly komplikace. Komplikaci však vytvoří sám žárlivý Filip, neboť neunesen milencin sex s komisařem a chce jej přerušit. Petr mu v tom zabrání, ale jen za tu cenu, že je nekontrolováním se Filipem zabit. Když tedy Soňa zamýšlený atentát dokoná, najde Filipa nad Petrovou mrtvolou. A přestože Filip stále doufá, že proběhlé události mezi nimi nic nezměnily a vyzývá ji ke společnému útěku, ona si je už jista, že jejich vztah skončil. A to nejen proto, že už dříve byla přesvědčena, že její budoucnost je s Petrem, ale i proto, že oba, ona i Filip, spáchali hřích a musejí tedy nést následky. Ji zčásti omlouvá, že jednala ve jménu vyšší spravedlnosti, a nadto se před vraždou nechala od komisaře oplodnit, takže nahradila odebraný život jiným – přesto si je ale vědoma, že už nikdy nebude moci být šťastná a její budoucností je sloužit ideji, pro kterou zabila. Filip je pak dramatikovi vrahem bez ideálu, kterému nezbývá, než zůstat na místě a čekat, až bude zatčen.

Těžiště Wolkerova literárního zvažování, jak má příslušník jeho generace přistupovat k náboženské víře a k sociální revoluci, přitom leží ve zpodobení postavy Soni. Ta je pojata jako praktikující křesťanka, jež se musí před vražedným činem pomodlit. Přesto ale ví, že jednat musí, což je předznamenáno již mottem ke hře, Beethovenovi připisovaným „Es muss sein“:

„FILIP: Ty věříš v Boha? / SOŇA přikývne. / FILIP: V Ježíše Krista? / SOŇA přikývne. / FILIP: „Boha – Nezabiješ? / SOŇA: Ano. / FILIP: A zabiješ komisaře? / SOŇA: Ano. / FILIP: Co však s tebou bude, Soňo, když tak věříš? / SOŇA: Ztratím svou duši. / FILIP: A přesto to uděláš? Proti své vůli? / SOŇA: Člověk musí v životě cosi obětovat, aby život nekončil jím. / FILIP: Nesmíš, nesmíš. Ty sama nevěříš a nechceš tomu. Petr tě nutí. / SOŇA: Věřím – nevěřím, – cítím to. Oba jsme lidé starého světa a starých věr a proto padnem. Ale, Filipe, – budoucí svět má hypnotické oči a upřel je na mě. Nechci jen zemřít, – chci něco víc. / FILIP: Chceš se přelomit, Soňo! / SOŇA: Jsem žena a předjímám znamení nové doby: přemáhat se! Prokletím vedou cesty k Bohu, nenávisť k lásce. Modlila jsem se, poslouchala tebe, – a rozhodla jsem se. / FILIP: Nesmí to být! / SOŇA hladíc ho po hlavě: Musí, Filipe! Slyšel jsi někdy tak velké a krásné slovo v lidských ústech: to musí. Jako by Bůh do něho přicházel“ (ibid.: 151–152).

Wolkerova Soňa se dobrovolně vzdává osobního štěstí a může tak učinit, protože se obětuje ve prospěch hodnoty ještě mnohem větší, než je tradiční Bůh. Drama jako specifický literární žánr totiž autorovi umožnilo vyhrotit otázku, ve jménu čeho lze zhřešit zabitím jiného člověka – a také si na ni náležitě odpovědět:

„Za těmito dveřmi je svět. Pod jeho hypnotickýmá očima jsme zabili a zhřešili. Na jeho rozkaz se rozejdeme. Slyšíš jeho hlas? Po kolejích mrtvol ujíždí od hvězd ke hvězdě. Nevykupujeme si štěstí, ale tebe nesmírná jízdo – která jsi víc než štěstí. Bez tebe zbahní by svět na nebesích. Vidíš! Milióny hladových žaludků, dělníci z chatrčí, mozolnatá srdce, ponížení, revolucionáři a padlí, – to je dnes síla, kterou je svět hnán. Člověk padne, aby se stal světem, a svět žije, aby rodil člověka. Ať jsem prokleta, a třeba i mrtva, musím sloužit dál“ (ibid.: 181–182).

Toto vnímání „milionů“, neboli davů či zástupů, jako hodnoty, s níž se jedinec musí vyrovnávat, do jisté míry koresponduje s tou dobovou linií

české dramatiky, která v mase, v kolektivismu na počátku dvacátých let minulého století hledala nadosobní protipól pomíjivé a omylné lidské individuality. Wolker však na rozdíl od Arnošta Dvořáka (*Husité*), Otokara Fischera (*Otroci*) či F. X. Šaldy (*Zástupové*) napsal komorní text, v němž masa není přítomná na jevišti, přesto mu ale je argumentem, jímž si potvrzuje oprávněnost vlastního přerodu. A činí tak v naději, že stejným přerodem projde celá společnost. Nepochybně má tudíž aspiraci svým dramatem pojmenovat oběť, kterou přítomná doba musí projít a naplno si ji prožít.

Skutečností ovšem je, že v okamžiku, kdy vzniká *Nejvyšší oběť*, dokáže Wolker českou literární veřejnost sice velmi zaujmout svou lyrikou, ale jeho divadelní hry jsou vnímány spíše jako záležitost příliš melodramatická, nevhodně vyhrocující politické problémy. Zůstala tak na okraji recepčního a interpretačního zájmu o kultovního básníka, připomínanou jen, když není vyhnutí. Jako by na ni – více než na jakoukoli jinou část básníkovy díla – platila poslední věta prohlášení, kterým bylo později na stránkách časopisu *Pásmo* v roce 1925 zástupci moderního levicového umění (Artušem Černíkem, Františkem Halasem a Bedřichem Václavkem) deklarováno „Dosti Wolkera“, čili věta: „Těsně za ním počíná opravdu nové a velké umění.“ (Anonym 1925)

Wolkerovo pojetí revoluce jako násilí, jež si žádá obětí, bylo totiž přímo protikladné nově se rodícímu poetismu a jeho představě „opravdu nového umění“, tak jak jej již v roce 1922 navozoval sborník *Život*. Vážnost, s níž Wolker v *Nejvyšší oběti* nastolil problém náboženské víry, kterou je třeba i za cenu sebeobětování překonat, aniž by de facto přestávala platit, ovšem vzbuzuje také provokativní kontrafaktuální otázku, zda by se i on, kdyby předčasně nezemřel, časem opět nepřiklonil, tak jako jeho soupeřníci z časů proletářského umění, Zdeněk Kalista či Karel Schulz, k jistotám katolickým a k církvi.

HILBERTOVA DRAMATICKÁ REAKCE

Dramatikův záměr vyjádřit se prostřednictvím dramatu k základním ideovým konfliktům přítomné doby určil i hru Jaroslava Hilberta *Druhý břeh*, vytištěnou v roce 1924, kdy také byla 20. listopadu režisérem Karlem Do-

stale uvedena na jevišti Národního divadla. Zrodila-li se ale *Nejvyšší oběť* jako fikční dramatický konstrukt předcházející životní realitu, k níž byl posléze vztažen, tak *Druhý břeh* byl již recipován jako spisovatelova reakce na atentát na Rašína (a Kramáře), ale i na následující vypjaté diskuze. Velmi pravděpodobně tudíž Hilbert znal i Wolkerovu hru, byť s ní ve svém textu nepolemizuje, alespoň ne výslovně.

Důvod k tomu samozřejmě měl. Stejně jako Wolker totiž nevnímal „dykovské“ nacionální postuláty, neboť za aktuálně klíčový hodnotový a společenský konflikt považoval střet mezi katolickou vírou a komunismem. Jeho názorové apriorismy byly ovšem kontraindikací Wolkerových představ o tom, jak trpící společnost vyléčit. Ani na okamžik totiž Hilbert nebyl ochoten připustit, že by politickou a literární levicí projektované revoluční změny měly lidstvo sociálně pozdvihnout, vést vpřed. Naopak: Hilbert jako člověk a dramatik věřil, že společnost i každého jedince může spasit jen obnova respektu k Bohu: povinnost přijmout Jeho vůli, ať již na člověka dopadne, jak chce.

Wolkerem uctívané, zbožštěné masy jsou proto Hilbertovi jen „falešným idolem, hlučícím davem“, jenž se jeho vyznavačům jednoho dne nepochybně rozplyne a oni za klamnými revolučními hesly konečně uvidí člověka jako individuum s mravní odpovědností tak, jak je udána Božím řádem. Rozdíl je ovšem také v míře předporozumění: zatímco pro Wolkeru byl proces vzniku dramatického textu procesem sebepřesvědčování, zápasem s tím, co se snažil překonat, Hilbert měl v okamžiku psaní hry víceméně jasno.

S Dykem se Hilbert shodoval v tom, že politický atentát je produkt špatné výchovy. *Druhý břeh* tudíž koncipoval jako rodinné drama, v němž zoufalost a nesmyslnost synovy vzpoury vůči Božímu řádu zákonitě vede k tomu, že i ten, kdo se proti němu prohřešuje, nakonec pochopí svou vinu a skloní se před Bohem. Do značné míry tak Hilbert replikuje fabulační model, který užil již ve svém druhém dramatu, příznačně nazvaném *O Boha* (1898). Ve hře, která už svým titulem naznačuje, že v ní dramatik vztah člověka a Boží autority při jejím psaní skutečně řešil. Potvrzuje to i rozhodnutí dobové cenzury, že Hilbertova hra natolik relativizuje Boha, že nesmí být vpuštěna na jeviště. Inscenována proto byla až v roce 1904, přičemž jí dramatik dal nový,

daleko jednoznačnější titul Pěst, neboli slova jednoznačně prokazující sílu Božího imperativu i odhodlání jej vždy respektovat. Hlavní hrdinkou *Pěsti* je totiž žena, kterou Bůh drtí: trpící, zoufalá matka neodvratně umírajícího dítěte, což ji přivádí až k malověrnému rouhání se. A přesto i ona posléze, po nelehkém vnitřním zápase, pochopí, že Jeho vůli je za všech okolností správné přijmout – ať již tvrdá Boží pěst dopadá na člověka jakkoli.

V *Druhém břehu* je ústřední postavou otec jménem Hron: ateista a předseda komunistické strany jako společenské síly zběsile se vymezující vůči stávajícímu politickému režimu. Hronovým politickým oponentem je Hornyš: jeho spolužák a bývalý přítel, dnes ministerský předseda, který si ve své funkci patrně nevede špatně a má zjevně sociální citění, a proto je také normálními lidmi, tedy střední vrstvou společnosti, milován. Jedna z ženských postav tak o Hornyšovi říká:

„Naše vrstva lne k němu instinktivně [...] Cítíme, že jest naší silou, naší schopností, naší bezpečností v době, která se tolik na nás chvástá! A toho, ne nějakého mluvky, jsem se nedávno tázala, co nás, měšťanstvo, čeká. Vzpřímil se a ne, jako když se mluví o oprátce, nýbrž naopak, o kladu, odvětil: „Spravedlnost““ (Hilbert 1924: 44).

Sám Hron tak Hornyše nenávistně charakterizuje slovy:

„Sjednotil středostavovskou chátru proti nám. Táhne pravičáky za nos a uskutečňováním krotkého socialismu krade nám půdu pod nohama. Ještě to masy nevědí, ale krmí je a stele jim, takže je brzo bude mítí v stáji. Ale já, já ho odstávím, já ho zlomím, já ho srazím, mně musí s cesty!“ (ibid.: 9)

Zatímco Hronovi jde „jen“ o likvidaci politickou, mladší, studentská generace komunistů, k níž se hlásí i Hronův syn Jan, dospěje k rozhodnutí, že je třeba Hornyše zlikvidovat fyzicky.⁶⁾ Jan sice na otci oceňuje, že ve

6 Je zjevné, že fabulační inspiraci *Druhého břehu* utváří dramatikova znalost reálného „příběhu“ Friedricha Adlera (1879–1960): syna spoluzakladatele rakouské sociální demokracie Victora Adlera (1852–1918), který v říjnu 1916 spáchal atentát na ministerského předsedu Předlitavska Karla von

způsobu, jakým jej vychovával, nebyl prostor pro „transcendentno, které by nás bylo mátló v myšlení“, nebo pro „mátohu humanity, sentimentalitu a Boha“, neboť vše probíhalo „v ostrém, silném, pozitivním vzduchu pro ostrý, silný, velmi pozitivní život!“ Současně se mu ale otcovo revolucionářství jeví jako naprosto nedostatečné, maloměstské:

„Rozdíl v generacích je propastný. Je to rozdíl mezi gestem a činem, mezi slovem a krví, mezi Prahou a Moskvou. Otcové naši mají nános maloměstství, jehož se nezabývá. I můj otec jej má, ať jakkoli se namáhá po naší hrdinné amorálnosti“ (ibid.: 17).

Otcovu politickou tížádst tak chce překonat razantním činem. Značný podíl na této Janově radikalizaci má komunistická buňka, vedená jeho přítelem Sonnenthaelem: vyhraněným radikálem se zřetelně nečeským jménem, jehož revolučnost si Jan nadto odvozuje od jeho rasy, nepochybně židovské. Je to tedy Sonnenthal, kdo atentát na Hornýše naplánuje, přičemž Jan si „jen“ vylosuje povinnost jej uskutečnit – a to také učiní. Fakt, že je dopaden a odsouzen k trestu smrti, pak Hilbertovi umožňuje Jana, ale i jeho otce dovést do situace, kdy si oba naplno uvědomí velikost své viny a přijmou to, co tváří v tvář musí přijmout každý.

Poslední scénu hry tudíž utváří otcův rozhovor s knězem, přinášejícím zprávu, jak jeho syn pár chvil před popravou pro sebe objevil duchovno a je šťastný. A otci vzkazuje: „Rcete mu, že jeho snaha neskončí štěstím lidstva, protože jest bez věčna. Rcete mu. Že mu je nemohu definovat, ale že v mou rozevřenou duši již dýchá a že ono jest! Rcete mu, že za dvě hodiny jsem na druhém břehu, ale že nás všech, nás všech kořeny jsou tam! Rcete mu, chcete-li býti světu k dobru, aby se varoval ničít! tuto tuchu, protože jest z člověka!“ (ibid.: 117) A Hron se sice pokouší tomuto synovu poselství vzdorovat, nicméně ve chvíli, kdy hodiny odzvánějí okamžik poprav, poklesne na kolena a udeří hlavou o zem se slovy „Bože, buď jeho duši milostiv...“ (ibid.: 118)

Stürgkha. Odsouzen byl k trestu smrti, leč následně omilostněn a amnestován. Po válce pak působil jako generální tajemník Socialistické dělnické internacionály.

Boží řád u Hilberta opět jednoznačně vítězí, neboť i ti, kteří mu chtěli vzdorovat, jeho pěst akceptují. Osmnáct repríz, které inscenace v Národním divadle od sklonku listopadu 1924 do počátku dubna 1925 měla, naznačuje na tehdejší dobu slušný zájem diváků. Nicméně poté *Druhý břeh* ze scény mizí a znovu je oživen až v roce 1931, kdy je třikrát sehrán k autorovým šedesátinám. Osvědčením skutečnosti, že v souřadnicích českého meziválečného dramatu byla tato Hilbertova hra nejvýraznějším projevem víry v obrodnou sílu katolictví, je pak fakt, že Národní divadlo tuto hru znovu nastudovalo k pražskému Prvnímu celostátnímu sjezdu katolíků ČSR v roce 1935 (premiéra 28. června). Tato inscenace ovšem už byla re-prízována jen dvakrát, a to pokaždé s ročním odstupem.

DOZVUKY NA LEVICI

Nakolik přemýšlení o právu na užití násilí proti nepřítelům revoluce k levicové literatuře dvacátých let minulého století patří, potvrzuje i román, který se ve své definitivní verzi⁷⁾ v čase poválečného nástupu socialistického realismu stal kultovním: Olbrachtova *Anna Proletářka*. Šlo o román agitací, jenž byl adresován dělnickým čtenářům, zejména ženám, a měl je navést k přihlášení se k revolučními boji. Jeho první dějovou rovinu proto utváří příběh mladé sluzky, která se k politickému vzdoru vůči pánům propracovávala postupně, a to i díky lásce k soudruhu Toníkovi, jenž jí otevírá cestu k pravému proletářskému citění.

V druhém dějovém plánu přitom prozaik vykresluje události, které vedly v roce 1920 ke střetu mezi proletáři a státem (a posléze vedly k tomu, že „skuteční revolucionáři“ odešli z kolaborující sociální demokracie a založili si stranu novou, komunistickou). V okamžiku, kdy byl popisovaný střet nejvyhrocenější, tedy v prosinci 1920 během stávky a bojů o Lidový dům, je tak Anna ženou, která v sobě najde sílu přejít do protiútoků. Ve scéně, která byla v době budování socialismu vyzdvihována jako emblematická, ostře zareaguje na varování paní ředitelové: „A držte si muže! Budou do

7 Podoba románu se ustalovala poměrně dlouho, klíčové jsou verze: Ivan Olbracht: O Anně, rusé proletářce (na pokračování). *Reflektor* 1–2, 1925–26; *Anna proletářka*. Praha, Borový 1928; *Anna proletářka*. Praha, Svoboda 1946.

vás dnes střílet!“ (Olbracht 1928: 316) a s planoucíma očima odhodlaně zvolá: „Budete do nás střílet?! My do vás také, paní!“ (ibid.: 317)

Anna proletářka má ovšem také třetí, vedlejší dobrodružnou, bezmála detektivní dějovou rovinu, která byla od začátku i levicovými recenzenty přijímána s rozpaky, jako autorova úlitba nižšímu čtenářskému vkusu (viz Mocná 1985). A v této rovině je přímo zpodoben atentát na třídního nepřítele. Dojde k němu sice v Praze, ale jde o zabití cizince cizincem. Atentátníkem tu je emigrant, „mučedník maďarské revoluce“ Kerekes Sándor, obětí pak gróf Bélaffy. Kerekesova motivace je zčásti osobní, protože byl Bélaffym v žaláři mučen, především ale na sebe bere úkol ze světa sprovodit škůdce nebezpečného pro celou dělnickou třídu. A po Toníkovi, zosobňujícím v románu ideálního proletáře, požaduje souhlas. Ten sice individuální teror neodsuzuje, „je-li organisován a je-li revolučně účelný“ (Olbracht 1928: 198), avšak rozhodnutí o tom, koho a kdy zabít, by raději přenechal straně, která oprávněnost takového činu posoudí lépe než jednotlivec. Protože ale Olbrachtem zpochybňovaná sociální demokracie není Toníkovi už tou správnou stranou, akceptuje Kerekesovu argumentaci. Velmi podobnou tomu, co u Hilberta motivovalo atentátníka Jana, aby nedůvěřoval straně, jíž vede jeho otec: „Komu ve straně to chceš oznámit? Poslaneckému klubu? Nebo sekretariátu? [...] Nech toho být! Zbytečně bys komplikoval věc a pomáhal policii hledat stopu. Bélaffy musí zemřít“ (ibid.: 199). A Toníkovo váhání přeroste v jednoznačný souhlas: „opravdu není s kým se poradit! Vše, co slouží revoluci, je dobré! Ať ho tedy zabije“ (ibid.). A to se v Olbrachtově románu také stane.

Anna proletářka, „román z roku 1920“, knižně vychází již v době, kdy nad proletářskou tematizací traumatických stránek lidské existence v myslí avantgardně orientovaných levicových spisovatelů a divadelníků vítězil poetismus. Tedy směr, jenž chtěl vůči odcizení člověka v moderní společnosti bojovat nikoli zpodobováním lidské bolesti, nýbrž autenticitou radostného básnického osvojování si světa a prožívání každodennosti. Byl proto programově optimistický a cíleně se také distancoval od politiky. Před sociálními dramaty preferoval lyrickou emoci.

Tomu odpovídal i odlišný náhled na potenciální násilí spjaté s revolucí. Příznakem jeho proměny je Nezvalova *Depeše na kolečkách*, publikova-

ná poprvé v roce 1922 v již zmíněném sborníku *Život* a následně v knize *Pantomima* (1924). Dramatický manifest, v němž je dav dramatikovi jen namalovanou kulisou, kterou nechá hned v první scéně symbolicky sbalit a odnést ze scény. Neboť revoluce je samozřejmým nastolením ideálu, k jehož uskutečnění stačí všem poslat depeši, že konečně nastává věk spontánní radosti ze života a smíchu: „ó nač těch tragédií je to tak samozřejmé / radost a smích!“ (Nezval 1924: 39). Veselosti je tu totiž básníkem přiručena kouzelná moc síly, které ti staří a odepsaní nedokáží vzdorovat. Proto jim nezbývá než hořekovat: „To je velmi zlé. Dokud tekla krev, / měli jsme po ruce vojsko. – Ano, dokud tak zvaní revolucionáři / plačtivě spílali, bylo dobře. – Veselost jest zbraní, proti které jsme bezmocní“ (ibid.: 42). Taková revoluce zákonitě nepotřebuje jakoukoli oběť, natož atentát či jiné násilné činy, protože její odpůrci to sami vzdají, případně se vzájemně postřílejí. Motiv násilí a atentátu ospravedlněného revolucí se tím pro levicově zaměřenou literaturu stává nezajímavým.

Jeho ojedinělým, avantgardně obrazným ozvukem je tak snad už jen Vančurova dramatická prvotina *Učitel a žák* z roku 1927, drama prezentující postavu mladíka, který se domnívá, že zabil – leč vše je jinak.

Ústředním hrdinou *Učitele a žáka* je dvacetiletý Jan, jenž omámen poezií revoltuje proti měšťácky usudlému životu. Sní o velké cestě za velkými dobrodružstvími, symbolicky vyjadřující imperativ sociálního pokroku. A v tom ho podporuje také postava jeho učitele zvaného Doktor. Záhy se však ukáže, že Jan není schopen ve svém nadšení vytrvat a své vysněné cíle naplnit, neboť při pokusu o cestu, hned za humny, ztratí schopnost vnímat realitu. Nejprve tak propadne iluzi o velikosti své síly a odvahy, a poté se – v mylném domnění, že brání neznámou ženu před násilníkem – s nožem vrhne na neznámého muže. Skutečnost je ovšem taková, že Jan napadl vlastního strýce – a třebaže ten v okamžiku Janova ataku padá k zemi, jeho smrt je jen přirozeným skolem starce raněného mrtvicí. Jan propadne domněnce, že zabil – a vyděsí ho to natolik, že se všech svých snů o další cestě vzdá: „Chci se vrátit, chci býti podoben těm, kdo neodešli“ (Vančura 1927: 50).

Zajímavostí této výpovědi je, že Vančura obdobně jako Dyk či Hilbert uvažuje o vlivu, který má na mladého člověka výchova. Rozdíl je ovšem

v tom, že nevidí problém v hlupácích, kteří špatnou výchovou mladým škodí, nýbrž naopak v těch mladých, kteří nedokáží nabízenou možnost proměnit v čin a na cestu vpřed se vydat. Učiteli tak nezbyvá než hledat žáka nového, který bude schopen výpravu za společenským pokrokem skutečně realizovat.

Za připomínku v rámci našeho dosavadního výkladu ovšem snad také stojí, že Vančurova hra asociovala dobovým adresátům Dykovo *Zmoudření dona Quijota* (1913), neboť podobně jako ona zpodobuje blouznivce, jenž se vydá za ideálem, ale při prvním konfliktu se světem vystřízlívá a vrátí se domů. Umožňovala to metaforičnost obou her. Jestliže ale pro Dykova hrdinu „zmoudření“ znamená smrt, hrdina Vančurův se zahrníží v měšťáckých jistotách. Vančurova avantgardní poetičnost dává ovšem postulovanému ideovému poselství hry natolik obrazný výraz, že jeho zpodobení strýcovy vraždy-nevraždy již nelze číst a hrát jako reálné zpodobení činu, nýbrž „jen“ jako básnickou metaforu, vyjadřující autorovu reflexi vlastní generace a její neschopnosti dostát svým snům skutečnými činy.

EPILOG

Devatenáctiletý atentátník Josef Šoupal byl 4. července 1923 odsouzen na 18 let do těžkého žaláře, čtvrtletně zostřeného půstem a každého 5. ledna také pobyt v temné cele. Ostřejšímu trestu unikl, protože byl v okamžiku činu nezletilý. K dovršení dvaceti let mu zbývalo něco přes dva měsíce.

18. a 19. prosince 1923 byli odsouzeni i Šoupalovi přátelé z Německého Brodu, kteří o jeho úmyslu předem věděli a neoznámili jej: Stanislav Kahle, Josef Baloun a Rudolf Netušil dostali osm měsíců těžkého žaláře a Marie Příbylová šest měsíců, pokaždé s jedním půstem měsíčně. (Národní listy 20. 12. 1923) Československými orgány však bylo souzeno a k různým trestům odsouzeno i několik další osob, zejména členů KSČ, a to za samotné schvalování atentátu.⁽⁸⁾

8 Například: Komunistický tajemník odsouzen pro schvalování atentátu na dra. Rašína (*Národní demokracie* 22. 11. 1923)

Z vězení, kde se měl chovat velmi nedisciplinovaně, byl Šoupal propuštěn až za protektorátu: 6. února 1942. Tedy jen pár měsíců před atentátem na Heydricha, který měl zásadně modifikovat vztah české veřejnosti k násilnému odstranění toho, kdo jí škodí.

prof. PhDr. Pavel Janoušek, DSc.

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

Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1

janousek@ucl.cas.cz

LITERATURA

ANONYM [ČERNÍK, Artuš – HALAS, František – VÁCLAVEK, Bedřich]

1925 „Dosti Wolkera!“; *Pásmo. Mezinárodní moderní měsíčník Devětsilu* 1, č. 7–8, únor 1925, s. 5

ČAPEK, Karel

1931 „Politické důvody“; *Lidové noviny* 31, č. 9, 6. 1., s. 1

DYK, Viktor

1904a *Konec Hackenschmidův. Akta působnosti čertova kopyta* (Praha: J. Otto)

1904b *Satiry a sarkasmy* (Praha: Tiskové a vydavatelské družstvo Samostatnosti)

1923 „Tryzna“; *Lumír* 50, č. 3, s. 113–120

FISCHER, Otokar

1922 „Staronoví“; *Národní listy* 62, č. 3, 13. 12., s. 4

HILBERT, Jaroslav

1924 *Druhý břeh* (Praha: Českomoravské podniky tiskařské a vydavatelské)

HORA, Josef

1923 Podivná „Tryzna“; *Rudé právo* 4, č. 76, 1. 4., s. 5

KVAPIL, Jaroslav

1928 „Za srdcem rekovým“; in týž, *Na sklonku října: touhy, pozdravy a tryzny* (Praha: Čin)

LIDOVÉ NOVINY

1931 „Pověsti o atentátu před jeho provedením“; *Lidové noviny* 31, č. 9, 6. 1., s. 3

LOM, Stanislav

1922 *Převrat* (Praha: České lidové knihkupectví. Josef Springer)

MOCNÁ, Dagmar

1985 „Recepce Anny proletářky“; *Česká literatura* 33, 1985, č. 3, s. 205–218

NÁRODNÍ LISTY

1922 „Pardubický sjezd Mladé generace“; *Národní listy* 62, 11. 12., s. 1

1923 „Rozsudek nad německo-brodskými druhy Šoupalovými“; *Národní listy* 63, 20. 12., s. 5

NÁRODNÍ DEMOKRACIE

1923 „Komunistický tajemník odsouzen pro schvalování atentátu na dra. Rašína“; *Národní demokracie* 5, 22. 11., s. 3

NEZVAL, Vítězslav

1924 „Depeše na kolečkách“; in týž, *Pantomima* (Praha: Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství)

OLBRACHT, Ivan

1928 *Anna Proletářka* (Praha: Fr. Borový)

PEROUTKA, Ferdinand

1936 *Budování státu. Československá politika v letech popřevratových. 5. Rok* 1922 (Praha: Fr. Borový)

RUDE PRÁVO

1922a „Atentát na Udržala“; *Rudé právo* 3, 2. 11., s. 3

1922b „Boj o platy státních zaměstnanců ve výboru sněmovny“; *Rudé právo* 3, 15. 12., s. 3

1923 „Atentát“; *Rudé právo* 4, 6. 1., s. 1

ŠKÁBA, Josef

1923 *Dra Aloisa Rašína život a smrt* (Praha: Československá národní demokracie)

TOMEŠ, Josef

2014 *Viktor Dyk a T. G. Masaryk: Dvojí reflexe češství* (Praha: Lidové noviny)

VANČURA, Vladislav

1927 *Učitel a žák* (Praha: Rudolf Škeřík)

WOLKER, Jiří

1923 *Tři hry* (Praha: F. Svoboda)

O ANNĚ, RUSÉ PROLETÁŘCE

PROMĚNY INTENCE OLBRACHTOVA ROMÁNU V KONTEXTU PROPAGANDISTICKÝCH CÍLŮ KOMUNISTICKÉ STRANY ČESKOSLOVENSKA

KATEŘINA PIORECKÁ

O ANNĚ, RUSÉ PROLETÁŘCE.

TRANSFORMATIONS OF THE INTENTION OF OLBRACHT'S NOVEL IN THE CONTEXT OF THE PROPAGANDA GOALS OF THE COMMUNIST PARTY OF CZECHOSLOVAKIA

The study focuses on a textual analysis of the first edition of Ivan Olbracht's novel *O Anně, rusé proletářce*, which appeared in the magazine *Reflektor*, published by the Communist Party of Czechoslovakia in 1925 and 1926. It was at this time that the Communist Party of Czechoslovakia, in line with the demands of the Third International, transformed its propaganda and began to use its magazines to agitate politically indifferent readers. To do this, it deliberately uses 'means of art and entertainment'. In the context of the Party's propaganda and agitation department's regulations, Olbracht, in the middle of the novel and simultaneously with the new edition of *Reflektor* magazine, retreats from the title character's love affair, a genre from which the magazine *Komunistka*, unlike *Reflektor*, aimed at female readers, had also retreated by that time. The figure of the maid-mother-proletarian Anna recedes into the background and is replaced by a series of male characters who illustrate the various attitudes and opinions of the Czechoslovak left in 1920. Along with these, the author also experiments with other popular genres: reportage, the adventure novel, and the detective story. This external circumstance led critics of the book to conclude that *Anna proletářka*, even after the author's revision, did not become a collective novel that would create a synthetic image of its time. However, the political context, in which Ivan Olbracht was expelled from the Communist Party of Czechoslovakia along with six other writers, led to the fact that even in its first book edition, *Anna proletářka* did not become a successful agitational novel. That happened only after another rewrite in 1946.

Keywords: Ivan Olbracht, Anna proletářka, Communist Party of Czechoslovakia, propaganda, popular literature

V lednu 1925 v časopise *Reflektor*, vydávaném Komunistickou stranou Československa (KSČ), začal na pokračování vycházet román Ivana Olbrachta *O Anně, rusé proletářce*. Literárně zpracoval narativ o formování proletariátu v poválečných letech a rozkolu v sociální demokracii, který vedl k založení KSČ. V září téhož roku se KSČ na svém třetím sjezdu v souladu s požadavky Třetí internacionály (respektive Kominterny) zavázala vést propagandu a výchovnou práci nejen mezi svými straníky, ale řídit agitaci také mezi indiferentními spoluobčany a příslušníky ostatních politických hnutí. Agitačně propagační oddělení strany pevně řídilo nejen vydávání a kolportování časopisů a brožur. Pro účely propagandy se rozhodlo po sovětském vzoru využít „prostředky umělecké a zábavné“. Jakým způsobem proměnila tato skutečnost román, který měl širokému čtenářskému okruhu připomenout okolnosti vzniku této strany a uměleckou formou přiblížit její základní ideologická východiska?

Polský literární teoretik Ryszard Nycz ve své úvaze o funkci humanitních věd v současné společnosti připomíná, že umělecký počín lze považovat za jeden ze způsobů konstruování humanitního poznání (Nycz 2017: 29). Umění je jedním z hlasů veřejné diskuze, který nelze pomíjet. Dokáže rozšířit náhled na formování identity, příčiny jednání i afektivní podloží společenských vazeb. Může pomoci strhnout dosavadní nálepky, pod něž jsme si uvykli schovávat ideologicky motivované jednání. Pokud se zaměříme na literární, respektive umělecký prostor jako na strukturu vertikálních i horizontálních interakcí, můžeme začít tyto apriorní vazby vnímat detailněji.

Konkretizaci teorie sítě aktérů jako heterogenní sítě v oblasti kulturních dějin nejnověji nabízí britský historik Niall Campbell Douglas Ferguson v monografii *Věž a náměstí* (Ferguson 2019). Rozlišuje vertikální a horizontální sítě. O hierarchiích podle něj lidé uvažují jako o vertikálně strukturovaných organizacích, pro které je charakteristické centralizované a odshora dolů směřující velení, kontrola a komunikace. Jsou jimi tedy rodinné klany, městské státy závislé na obchodu, monarchie založené na zemědělství, církve, vojsko, byrokratické aparáty uvnitř států, ale i akademické korporace, jakými jsou univerzity (ibid.: 38). S odkazem na práce Waltera Powela odlišuje neformální sítě, v nichž se „transakce neodehráva-

jí ani formou jednotlivých, nesouvisejících směn, ani úředním nařízením, nýbrž prostřednictvím sítí jednotlivců“ (ibid.: 40).

Komunistická strana Československa měla za sebou pouhé tři roky existence, když na svém druhém sjezdu v roce 1924 veřejně proklamovala, že není samostatnou stranou, ale sekci Komunistické internacionály a jako taková bude prosazovat moskevskou politiku (Marek 2005: 718). Stala se tak pevnou, přísně organizovanou formální hierarchizovanou sítí, jež byla integrální součástí mezinárodně operující sítě kominterny. Předcházely tomu bouřlivé roky, kdy se několik různorodých frakcí vymezilo vůči oficiální politice Československé sociálně demokratické strany dělnické, jež v roce 1920 v parlamentních volbách přesvědčila čtvrtinu všech voličů, kdy byl též premiérem jmenován její předseda Vlastimil Tusar. Mladý stát se potýkal s hospodářskou, sociální i politickou nestabilitou vyvolanou nejen územními spory s Polskem a Maďarskem, ale i probíhající polsko-ruskou válkou. To vyvolalo protesty levicově orientovaných dělníků a rolníků. Sociálnědemokratická vláda reagovala na masové demonstrace svého okruhu voličů poměrně razantně. Protesty zesílily v srpnu 1920 a v rámci sociální demokracie se jasně vymezila levicová frakce kritizující vládní politiku své strany. Následně podal Vlastimil Tusar demisi, v září pak prezident Masa-ryk jmenoval úřednickou vládu.

Nestabilita uvnitř sociální demokracie vedla ke sporu o sídlo strany. Lidový dům v pražské Hyberské ulici, který intenzivně využívala krajní levice, byl 9. prosince 1920 za policejní asistence vrácen tusarovskému křídlu. Levicová frakce sociální demokracie vedená Bohumírem Šmeralem prostřednictvím deníku *Rudé právo*, který se tiskl v tiskárně *Práva lidu* v Lidovém domě od 21. září 1921, formulovala požadavky překračující vládní politiku:

„Dnes nejedná se už jen o Lidový dům. Krev prolitá na ulicích Prahy vyvolala obrovské hnutí pracujícího lidu za velké požadavky sociální, jichž splnění je nezbytno. Dělnictvo musí si zaručit kontrolu nad výrobou průmyslovou i zemědělskou prostřednictvím závodních rad, bude žádat zvýšení mezd, rozvine otázku vyvlastnění všech dolů, železáren a velkostatků, bude naléhat na opravdová opatření proti lichvě.“ (Anonym 1920a)

Dne 9. prosince dělníci z Libně a Vysočan zabarikádovali Hyberskou ulici a snažili se násilím znovu získat přístup do prostor kanceláří a tiskárny. Ozbrojené složky demonstranty zatlačily a Lidový dům vrátili do rukou jeho formálního vlastníka Antonína Němce.

Na požadavky, mezi něž patřilo okamžité zastavení perzekuce dělnických protestů včetně propuštění zatčených, zrušení konfiskací a zákazů shromažďování, zakládání závodních rad v průmyslových podnicích a na velkostatkách či nejméně třicetiprocentní zvýšení mzdy (Kárník 2000: 143), reagovali levicově smýšlející zaměstnanci vlnou stávek a demonstrací na různých místech republiky. Vláda vyhlásila stanné právo a k potlačení nepokojů povolala vojsko. Po týdnu byly série protestních stávek a demonstrací poraženy a požadavky demonstrantů byly smeteny se stolu. Zatčeny byly tři tisícovky protestujících a během bojů přišlo o život třináct lidí, z toho pět v Mostě a tři ve Vráblích na Slovensku (Klimek 2000: 224).

Takzvaný boj o Lidový dům se stal základem mytologie vzniku Komunistické strany Československa. Na základě narativu, který utvářeli autoři přispívající do deníku *Rudé právo*, začaly nalézat společné východisko doposud heterogenní skupiny – socialisticky orientovaní legionáři navrátilí se z revolučního Ruska, anarchokomunistické skupiny sdružující se kolem časopisu *Červen* a *Proletkult* S. K. Neumanna, radikálové z bývalé České strany pokrokové kolem Zdeňka Nejedlého a konečně zmiňovaná krajně levicová frakce sociálních demokratů. Prostředkem k interpretaci aktuálního dění se ve stranických periodikách stala beletrie, která spolu s apelativními texty přispívala k aktivizaci demonstrantů:

Josef Hora

Proč?

Ulice dýchala krví.

Na dvoře Lidového domu

kles' večer první.

Na dvoře Lidového domu,

kde Rudý prapor zněl,

špalírem bajonetů

Antonín Němec šel
po tvé, ještě neuschlé krvi,
ty první!

Vždy širší jsou kruhy.
Před parlamentem republiky
krvácel ráno druhý,
a ty se ptáš proč?
Ti, kdo šli na ulice,
vědí: kleslo jich ještě více –
mluvila kulka a bajonet,
fundament, na němž lpí starý svět,
a ty se ptáš proč?

Proto, že sláb jsi. Proto pouze.
Proto, že vůdci tě zradili.
Proto, že v pýše své, ješitné touze
tvůj ideál zaprodat slíbili,
protožeš' trpěl a odpouštěl,
netrestat viny jsi dopouštěl –
a sám se žalovaným stal.
S buržoou zrádce tě soudí,
co lichvář jde klidně v svou skrýš,
dělníka!
A tvá je to krev, která proudí
a plá nad republikou v dál.
Co odpovíš?
(Hra 1920)

Krásná literatura byla od devatenáctého století organickou součástí periodického tisku. Právě periodika pomohla rozšířit čtenářství do velmi různorodých sociálních vrstev a v druhé polovině devatenáctého století konstituovala masové publikum. Díky rozvoji publicistiky četli lidé, kteří

se navzájem neznali a neměli společné zájmy, v tutéž chvíli tentýž text. Beletristické žánry byly otiskovány v přímém sousedství publicistických žánrů a obrazového zpravodajství. To spoluurčovalo komunikační funkce beletrie (Janáček 2005: 15). Komunikační rámec Horovy básně reagující na policejní násilí při probíhajících demonstracích tvořila výzva otištěná ve stejném sloupci tučným písmem dvojnásobné velikosti:

„Dělníci Velké Prahy, zůstaňte dnes po celý den pohromadě ve svých středisících ve čtvrtích a předměstích a pracujte, aby všichni pochopili smysl našich požadavků a aby zítra byla stávka úplná. Pondělkem vstoupí do stávky největší část venkova. Taktické pokyny pro taktický postup ve Velké Praze usnese plenární schůze důvěrníků, která se koná dnes dopoledne ve Vysočanech!“ (Anonym 1920b)

AGITACE LITERATUROU A PERIODICKÝ TISK

Komunistický tisk pojímal kulturu jako „souhrn všech stupňů a výsledků lidského „pěstění“ všech oborů práce, při nichž jsou účastny mozek a srdce, jakožto činitelé, kteří vymýšlejí, organizují, zdokonalují a okrašlují“, přičemž „aktivně (jako producent) i pasivně (jako konzument) má každý člověk nějaký podíl na kultuře“ (Neumann 1919: 162). V rámci sítě Komunistické strany tak měla kultura jasně určené funkce a KSČ ve svých redakcích, vydavatelstvích a tiskárnách kulturní práci svých straníků už v prvních letech své existence řídila. S vědomím toho, že většinu lidí v soudobé společnosti tvořil *proletariát*, tedy „souhrn všech námezdných pracovníků, vydaných na pospas existenčním nejistotám kapitalisticko-buržoastické svobody“ (ibid.: 162), kultura měla přistoupit všemi prostředky k „povznesení lidu, uměle udržovaného hluboko pod dosaženou kulturní úroveň“ (ibid.: 163). Ve škále periodik, vydávaných od roku 1921 Komunistickou stranou Československa, tak beletrie zcela samozřejmě vstupovala do politické komunikace a nezakrývala svou persvazivní funkci. Průběh odštěpení komunisticky orientované frakce ze sociální demokracie beletristicky zpracoval v klíčovém románu *Socialistická naděje* Josef Hora (Hora 1922).

Druhým pokusem o zachycení bouřlivého roku 1920 byl román *O Anně, rusé proletářce*.

Redaktor S. K. Neumann revui *Reflektor* navázal na časopisy *Červen* (1918–1921) a *Proletkult* (1922–1924). Politickovýchovný časopis měl prohlubovat komunistické znalosti a „vědeckou i společenskou a zejména revoluční výchovu všech členů strany“ (Sekretariát KSČ 1922), a to nejen intelektuálů, ale i pracujících z různých společenských vrstev. *Reflektor* proto S. K. Neumann pojal jako populární a zábavnou revui, kterou měli se zaujetím listovat především levicově orientovaní dělníci a dělnice. Měl výraznou grafickou podobu a významnou roli v něm hrál obrazový materiál. Vedle komentovaného obrazového zpravodajství přinášel velmi rozmanité články: komentáře politických událostí, výklad problematiky dělnického hnutí a medailony dělnických vůdců, osvětové články z oblasti školství, zdravotnictví, sportu, ale i partnerských vztahů, populárně naučné články o technických objevech, cestopisné reportáže a průřezové články o levicově orientované kultuře (Trochová 2000). Nedílnou součástí časopisu byla poezie a romány na pokračování, tedy žánry, které se jako přílohy deníků určené k vystřížení, seriálově publikované kapitoly v časopise či sešitové edice staly populárními už v druhé polovině devatenáctého století.

Podobně jako S. K. Neumann i Ivan Olbracht uvažoval o tom, jak může umělecké dílo oslovit co nejširší publikum. Byl respektovaným literátem i publicistou. Ve svých povídkách *O zlých samotářích* či v psychologickém románu *Žalář nejtemnější* vylíčil osud jedince, který se vzpříčil konvencím, a během první světové války jej nahradil hrdinou, jenž naopak svou anarchistickou živelnost i intelektuální humanismus podřizuje sužované společnosti (*Podivné přátelství herce Jesenia*). V průběhu války a těsně po ní se věnoval především politice a své novinářské profesi a *Rudé právo* redigoval už od jeho založení v září 1920. Zakládající člen Socialistické rady osvětových dělníků znalý leninských tezí o vztahu mezi kulturou a politikou se nejpozději během své pololegální návštěvy Ruska v roce 1920 seznámil s Anatolijem Vasiljevičem Lunačarským, jehož *Kulturní úkoly pracující třídy* vycházely na pokračování v *Červnu* (Lunačarskij 1919/1920), a zúčastnil se i druhého kongresu Třetí internacionály (Hnízdo 1982: 68–69), která

vedla k bolševizaci komunistické organizace a k proměně agitační práce.¹⁾ V *Obrazech ze soudobého Ruska* pak vyložil, jak je kulturní práce v sovětském prostředí organizovaná a jak prorůstá do všech oblastí společenského života od škol až po věznice, přičemž „popularizace umění se provádí ovšem v první řadě knihami“, a využívá se tak „neukojitelné touhy po čtení“ nejširších vrstev ruského obyvatelstva, byť z velké části ještě negramotného (Olbracht 1920: 65). Olbracht upozornil i na to, že v sověty organizované vydavatelské praxi zmizely z pultů „všechny krvavé kolportážové romány, detektivky, indiánky, pikanterie“, čímž měl být dán základ pro to, aby „v budoucnosti byly tištěny jen knihy umělecky cenné“ (ibid.: 67). Příběh služby Anny, která přichází z venkova do Prahy za lepším životem, Olbracht od počátku promýšlel jako dílo, po němž by měli dělníci a dělnice sáhnout namísto tzv. červené knihovny.

MILOSTNÝ PŘÍBĚH VE SLUŽBĚ PROPAGANDY

S ohledem na rozmanitost čtenářské obce *Reflektoru* byla jako titulní postava zvolena bláhová venkovanka Anna vytržená z přehledné krajiny jihočeského venkova. Olbracht tím naznačil, že proletářem není pouze muž, typicky tovární dělník pracující bok po boku s dalšími muži. Volba hrdinky naplňuje Marxovu definici proletariátu jako třídy, jejíž příslušníci nevlastní žádné výrobní prostředky, nezbývá jim proto než „prodávat“ vlastní pracovní síly kapitalistům (Šanderová 2017). V úvodní kapitole vševědoucí vypravěč představuje Annu jako „zbloudilé štěně“, nedospělého, nesvéprávního a tápajícího jedince, vrženého do neznámého a nepřátelského prostředí. Anna sice z Masarykova nádraží po několikerém doptávání dojde do sedmipokojového bytu na Václavském náměstí, ale její zaměstnavatelka paní Rubešová jí jasně vymezí její roli:

1 Olbrachtův životopisec Vlastislav Hnízdo spekuluje, že Olbracht Lunačarského přednášky přeložil; překlad ovšem vyšel pod iniciálami J. H., který užíval básník a redaktor Josef Hora, jenž překládal nejen z ruštiny, ale i z němčiny a jihoslovanských jazyků.

„Anna, jste nezkušené venkovské děvče a nevíte, co je Praha. [...] Čekají vás tu velká nebezpečí, na která vás chci v zastoupení vaší matky upozornit.“
(Olbracht 1925a: 7)

Nejde o to, že Anna je nezletilá a že poprvé vidí plynová kamna i splachovací záchod; svou zaměstnavatelkou je manipulována do podřízené, nesvéprávné role různými způsoby včetně doporučené četby novinových výstřižků „černé kroniky“ a „soudniček“ o neblahém osudu naivních služek, jež se v neznámém městě dostaly do spárů zločinců.⁽²⁾ Už na počátku je tedy příběh „služky, která ke štěstí přišla“, konfrontován s dominantním diskurzem určujícím společenskou roli mladé zaměstnankyně.

Plán sledující Anninu proměnu z naivní, ničím nevynikající dívky v uvědomělou proletářku stavící se po bok nejen svému milému Toníkovi, ale také anonymním proletářským masám, vědomě využívá vyprávěcích postupů tzv. červené knihovny (Mocná 1996). Annin vývoj Olbracht konstruuje v kontrastu s osobními peripetemi Dadly Rubešové. Nejprve se zdá, že by stejně staré dívky mohly mít pro sebe pochopení a navázat přátelství. To ale mělo sloužit pouze k tomu, aby oddaná Anna kryla Dadliny milostné avantýry. Zrcadlil se i příběh jejich těhotenství: Dadla jej ukončila skrývaným ilegálním potratem; v případě Anny bylo přirozenou cestou k manželství se zodpovědným mužem její třídy. Nakonec i manželství obou postav jsou v opozici: Dadla Rubešová chtěla pouze prostřednictvím sňatku dosáhnout vysokého společenského postavení.

Deziluzivní kontrast zajišťuje i postava Čestmíra Rubeše, který zdefraudoval rodinný majetek. Anna je Čestmírem okouzlena, ten ji dokáže k sobě připoutat. Anna si vysnívá vztah s Čestmírem na základě četby triviálních milostných románů, které jí dávala číst Dadla. Implikovaný milostný příběh ovšem realizován není – mladý Rubeš na cestě do Ameriky páchá sebevraždu. Zatímco je rodina Rubešova decimovaná tragickými událostmi

2 V rámci reflexe prvních čísel časopisu *Reflektor v Rudém právu* Olbrachtův román na pokračování „se líbí všeobecně“ (Anonym 1925a), dočkal se jediné výtky, jež se týkala zmínky o sériovém vrahu a kanibalovi Fritzovi Haarmannovi, který byl popraven 15. dubna 1925, jak o tom přineslo zprávu i *Rudé právo* (Anonym 1925b).

a vyrovnává se s pomluvami, Anna navazuje přátelství se služkou Mařenou, která jí „nastavuje zrcadlo“ a odhaluje manipulativní strategie rodiny Rubešových, nekalé praktiky jejich stavitelské firmy i pokrytectví paniček z dobročinného spolku „České srdce“:

„Poslouchej, Ando, ty jsi ale děsná balice! [...] Dři, dři, na nic nemysli a zůstaň hezky blbá, a až se zedřeš, tak tě vyhodíme na mráz a chcípni si hlavou.“ (Olbracht 1925b: 10)

Máňa ji také poprvé přivádí na schůzi sociálních demokratů a seznamuje ji s Toníkem, který – na rozdíl od rozervaného hrdiny s ironickým jménem Čestmír či hrdiny z barvotiskového obrázku – nebyl rétorický, ale performativní typ; na žižkovských Židovských pecích, kde se „nikdy nemilovalo žhavěji“ (Olbracht 1925c: 11), Toník Annu poprvé políbil:

„A když ucítila jeho rty, první mužská ústa, která ji líbala, zatočila se jí hlava a Anna se přitiskla k milenci, přivinula se k němu celá a zachvěla se. ‚Miluji, miluji tě, sténal Joe a tiskl ji na svá mužná prsa,‘ blesklo jí hlavou. Ne, Toník nesténal, nepromluvil slova, zasténala však slabounce Anna: ‚Toníčku!‘“ (ibid.: 12)

Ve chvílích, kdy je Anna konfrontována s dělníky protestujícími na podzim roku 1919 proti lichvě a hladu, kdy pozoruje navracející se válečné zajatce, které nečeká žádná budoucnost, nebo navštěvuje sociálnědemokratické schůze, začíná se Toníkovi stávat partnerkou. Toník z ní učiní aktivistku:

„‚Pracuj mezi služkami!‘ řekl jí jednou Toník. [...] Dovedeš si představit, co by znamenala stávka služek?“ (Olbracht 1925d: 5)

A vzápětí z ní udělá i svou milenkou na odpočívadle schodů Rubešova domu na Václavském náměstí:

„Proč bylo o rozkoši této chvíle napsáno tolik knih? Políbení bylo hezčí, řekla si Anna. A bylo-li v té chvíli co sladkého, pak jen vědomí, že tomu Toník tak chtěl a že se mu odevzdala.“ (ibid.: 7)

A když po pár týdnech Anna zjistila, že je těhotná, nenechala „si pomoci“ jako před nedávnem Dadla, ale Toník sehnal byt v Jeseniově ulici na Žižkově a o svatbě na úřadě Anna jen napsala krátkou zprávu rodičům.

Posledním číslem prvního ročníku *Reflektoru* končí i první část románu *O Anně, rusé proletářce*, které dominoval žánr červené knihovny, jen občas prokládaný reportážními pasážemi popisujícími protivládní demonstrace a sociálnědemokratické schůze. Intenci romance formuluje v nepřímé řeči Anna těsně před tím, než se rozhodne zeptat Toníka, jestli si ji vezme za ženu:

„Věděla, že jest potřebí mnoho pracovati, přesvědčovati dělníky, a je-li potřebí, jedno a totéž jim opakovat stokrát a tisíckrát a znova a znova v nejrůznějších slovech: ‚Organizujte se a připravujte se, nenávidíte a chystejte se k boji!‘ Na schůzích i v soukromí jest třeba stále se učit a sledovati události, zakládati organizace, pořádati demonstrace, vésti stávky, kolportovati časopisy, vybírat příspěvky, vésti knihy, míti v patrnosti lidi a legitimace a sta drobností, které souvisí s dělnickým životem; drobností zdánlivě nepatrných, ale přece důležitých pro vojsko, které má vyvrátiti starý svět a vybudovati nový.“ (ibid.: 4–5)

Toníkův apel na Annu, aby se aktivně zapojila do agitační práce, se v *Reflektoru* objevil ve stejné době, kdy funkcionářka Komunistické strany Československa Marie Švábová konstatovala, že ženy, které tvoří nadpoloviční většinu obyvatelstva, jsou zatíženy nejúpornější prací, zbaveny všech práv a současně jim

„dnešní společenská soustava [...] zatemňuje maloměstáckou ideologií [...] obzor, aby tak zachovala v ženě nejpevnější oboru systému vykořisťování pracujících vládnoucí třídou“ (Švábová 1926: 2).

Ve svém článku oznámila vznik Ženodděľů, pomocných orgánů strany při agitaci a propagandě mezi třídně neuvědomělými pracujícími ženami, jejichž „prototypem“ byla Olbrachtova modrooká rusovlasá služka Anna. Vedení KSČ pro nové agitátorky připravilo krajské školy agitace a propagandy. Přednášky v krajských i okresních městech předem vyškolených komunistek a komunistů se zaměřily na sedm okruhů: úvod do leninismu, úlohu ženy v dějinách, v období kapitalismu a v sovětském Rusku, znalost aparátu centralizované komunistické strany v rámci mezinárodní sítě, způsoby agitace a propagandy a samostatnou přednáškou se zaměřili i na aktuální úkoly ženského tisku.

NOVÉ ŽÁNROVÉ KLÍČE

S novým ročníkem a šťastným uzavřením milostného příběhu Anny a Toníka Ivan Olbracht mění intenci románu i vypravěčské strategie. Děje se tak v momentě, kdy se milostná zápleтка odvrací od individuálního štěstí a kdy se soužití Anny a Toníka stává příležitostí k redefinování funkce manželství a rodiny – v souladu s aktuálními požadavky komunistického hnutí – jako základní „buňky“ proletariátu: „Cokoli Anna učiní pro Toníka, učiní pro stranu.“ (Olbracht 1925d: 5) Na rozdíl od Anny není Toník žádnými prostředky individualizován, krom refrénovitého detailu jeho „modrých očí“ (Mocná 1983: 516). Toník se stává typem politicky angažovaného proletáře („Toník znal jen slovník pracovního dne a revolučního boje“; Olbracht 1926a: 4), který namísto aby svou ženu provázel porodem, odejde na schůzi na druhou stranu Prahy. Jednání fikčních postav je zcela v souladu s usnesením Třetího řádného sjezdu KSČ, který označil komunistický tisk včetně *Reflektoru* jako „první náš sjezd bolševický“, jenž se vyrovnával nejen s rozšířením své voličské základny, ale především s její názorovou nekompaktností, kterou je třeba překonat intenzivní agitační a propagandistickou prací mezi všemi pracujícími:

„Hodně usilovné práce a hodně času bude ještě třeba, než odstraníme ze strany nejen reformistický názor a nemalou dávku maloměštáctví, jež do-

sud často nalézáme v řečech, článcích, lokálkách, besídkách a střepinách i ve skutcích a usneseníh.“ (Anonym 1925c)

Časopis *Reflektor* na začátku roku 1926 změnil svou strategii a v souladu s nařízením stranických orgánů se začal zaměřovat na širší publikum, nikoli výhradně na své straníky. S počátkem roku snížil cenu z dvou korun na 1,50, což oznamovalo jak *Rudé právo* (Anonym 1926d), tak samotná redakce časopisu, jež na téže stránce, kde omluvila dočasné přerušení vydávání románu *O Anně, rusé proletárce* (Anonym 1926a), vyzývala čtenáře: „Chcete, aby Reflektor byl ještě lacinější? Přičňte se o další jeho rozšíření.“ Cílem bylo zdvojnásobení nákladu. Těm předplatitelům, kteří získali nového předplatitele na půl roku, administrace zasílala překlad utopistického románu *Inženýr Menny* Aleksandra Aleksejeviče Bogdanova. Ti, kteří se zavázali k ročnímu předplatnému spolu s novým předplatitelem, si mohli přečíst román Josefa Hory *Socialistická naděje*. Prémie byly připraveny i pro kolportéry a další agitátory (ibid.). Reklamy „Ve všech kavárnách, restauracích a prodejnách novin žádejte REFLEKTOR! Cena sešitu jen Kč 1.50!“, „REFLEKTOR, obrázkový časopis, neměl by chybět v žádné komunistické rodině!“ během ledna 1926 opakovaně tisklo *Rudé právo*.

Předpokládané rozšíření publika s sebou přineslo i žánrovou proměnu časopisu. Důraz byl nadále kladen na reportáž a obrazové zpravodajství. S touto proměnou se ovšem mění i žánrový kód Olbrachtova románu *O Anně, rusé proletárce*. Anna přestává být hlavní postavou a stává se součástí davu – proletariátu, jenž se v závěru románu stává kolektivním hrdinou. S postavou Toníka vstupují do románu historické i fikční postavy dělníků a sociálnědemokratických politiků. Stejně jako ostatní postavy jsou typizovány a vyprávěč jim postupně věnuje prostor v žánrově rozličných epizodách. Soudruh Plecíty se projevuje jako typ odhodlaného komunisty se zkušeností ze Sovětského svazu, Franta Sauer jako anarchista bojující proti bytové krizi (aktuálně reflektované v komunistickém tisku; např. Anonym 1926c) nevybíravým vyjednáváním s vlastníky a obsazováním bytů.

S postavou Kerekese Sándora, pronásledovaného maďarského revolucionáře, vstupuje do románu žánr dobrodružné detektivní prózy. Na začát-

ku druhé části zosnuje vraždu svého věznitele, který se ukrývá v pražském hotelu. Průběh vraždy sleduje vypravěč osvědčenou formou montáže využitě např. už v Čapkově *Továrně na absolutno* (Čapek 1922): Toníka nechává pročitat úryvky fiktivních novinových zpráv. Policie se ve vyšetřování vraždy zmýlila („Taková prasečina! ... Taková prasečina, Ando! ... Takhle přecenit lidského slimáka!“ – Olbracht 1926b: 7) a vražda z třídní pomsty byla postavami interpretována jako spravedlivá odplata.

Hned po dramatické Kerekesově epizodě následuje vložený příběh poslance Jandáka, se kterým se Anna seznamuje už v první části na sociálnědemokratických schůzích. Jeho epizoda je miniaturou vývojového románu, jehož intencí je odštěpit progresivní levicovou, resp. komunistickou frakci od sociální demokracie, již reprezentují vyhořelí úzkoprsí politici:

„Nu, co děláme?“ usmíval se poslanec. „Špatnou politiku, Karle! Strašlivou politiku, Karle!“ A ministr se chopil dlaněmi za šedivějící skráně: „Pochop, pochop, hochu, přece!“ (Olbracht 1926c)

Poslanec Jandák zůstává na straně establishmentu, jeho syn, platonicky zamilovaný do těhotné Anny, se ho zříká a čeká, až Toník nad poslancem argumentačně zvítězí:

„Toník je dobrý soudruh. Je silný a zabíjí teď jeho otce ranami do hlavy. Vykoná tu práci dobře, o tom není pochybnosti, neboť je to v zájmu strany...“ (Olbracht 1926d: 8)

Podobně jako v případě milostného vztahu Toníka s Annou i v tomto případě ustupují rodinná pouta politickým doktrínám. Z mladého intelektuála Jardy se distancí od dosavadní úspěšné politické kariéry jeho otce stal proletář: „Ne už bojovník, jako jeho otec, ale příští stavitel“ (ibid.: 8).

Postavy se k aktuálním politickým a sociálním tématům vyjadřují rétoricky. Projevy na schůzích jsou předimenzované, jako kdyby byly – podobně jako fikční úryvky z novin v případě dobrodružné Kerekesovy epizody – překopírovány z dobových politických brožur. Na rozdíl od koláže často

protichůdných zpráv a komentářů retardují rétorické pasáže a monology řečnicích postav děj.

Poslední kapitoly mají blízko k reportážnímu románu, v němž fikční postavy vystupují jako kolektivum a s reálnými historickými postavami je vedena ideová polemika s neskrývaným záměrem politické opONENTY zdiskreditovat:

„Tusarova síla byla v diplomacii a pro tu byl předurčen již svou minulostí obchodního příručího, naučeného odpovídat na rozkazy zdvořilým: ‚Ano, prosím!‘ a na cizí názory nadšeně: ‚Ach, zajisté, prosím!‘, a při tom nemyslet na jiného, než aby zákazníka napálil. Tusar nebojoval, Tusar získával lidi vlídnou ochotou a klamal souhlasem. [...] A v Tusarově hlavě se zrodil také plán, jak tichou cestou sprovodit ze světa bolševickou opozici v sociálně demokratické straně.“ (Olbracht 1926e: 3)

—

„Jak nenáviděla, ona [paní Tusarová], vídeňská antisemitka tohohle židovského advokáta Meissnera s chytráckýma očima, starého Němce s jeho nemotornými žerty, jakými před čtyřiceti lety mluvil k vídeňským služkám a brněnským tkalcovkám, povýšeného Františka Soukupa, tyto lidi, kteří měli drzost hrát si na pány jejího muže a také na pány její. Ale muž od ní žádal, aby k nim byla roztomilá.“ (Ibid.: 7)

Román graduje líčením davové scény dělnické demonstrace:

„Dělnické zástupy byly v pohybu. Byl to vír. Ale jen špatní lyričtí básníci a špatní metafyzičtí filosofové v něm mohli vidět chorobný zmatek. Byl to chaos, z něhož se rodí světlo. Požehnaný chaos, z něhož se krystalizuje čin.“ (Olbracht 1926f: 8)

Z jednotlivých, nyní již jasně typizovaných postav se stává kolektivum – jednající dav. Jeho součástí se stává i Anna, která ještě ráno před generální stávkou nechce svého raněného manžela pustit na ulici (a ten ji nazývá kontrarevolucionářkou). Během demonstrace před parlamentem přestává

hledat svého manžela a připojuje se k protestujícím jako „člověk davový“ (Říhová 2016: 54):

„Před Annou v sychravém vzduchu prosincového dne stála zlá tvář třídního nepřítele. Jen příliš zhýčkaného, aby dovedl vzít pušku a jít střílet sám, jen příliš zbabělého, aby si i v této krvavé chvíli nezahrál na laskavého přítele a rádce. [...] A tehdy se počaly měnit také modré oči Anniny. Zmizela z nich úzkost a zmizel z nich strach a také ony tvrdly a stávaly se ohnivými. Ruce od skrání klesly. A Anna, rusá služka, stála zde vzpřímená a velká. A její ústa, prve rozpačitá, teď pravila přísně a nepřátelsky: ‚Budete do nás střílet?! My do vás také, paní!‘ A oči jí zaplanuly.“ (Olbracht 1926g: 10)

Z manželského páru se uvnitř protestujícího davu stávají soudruh Toník a soudružka Anna: „Kupředu! Kupředu, kupředu. Toníku a Anno!“ (ibid.: 14)

PROMĚNA INTENCE

Ostrý zlom, kdy román na pokračování *O Anně, rusé proletářce* přestává být milostnou romancí, je třeba interpretovat v kontextu proměny propagandistické práce řízené tzv. Agitpropem (agitačně-propagačním oddělením KSČ), který spravoval nejen pečlivě hierarchizovanou strukturu dělnických buněk, ale též rozhodoval o veškerém tisku vydávaném KSČ.

Na začátku roku 1926 proběhla na stránkách časopisu *Komunistka*, řízeném od roku 1925 spisovatelkou a redaktorkou Helenou Malířovou, partnerkou Ivana Olbrachta, diskuze o proměně intence stranického tisku pro ženy. Podle funkcionářky Anny Křenkové časopis nebyl vstřícný k indiferním čtenářkám, tedy proletářkám, které podobně jako rusovlasá Anna z Olbrachtova románu na pokračování netušily, že jsou součástí proletariátu a v souladu s marxistickou ideologií by měly usilovat o prosazení svých práv. Časopis *Komunistka* tak prošel obsahovou změnou, která měla přitáhnout masu čtenářek a přivést je „na cestu zájmů třídního boje“ (Křenková 1925).

Přes rozdílné názory redaktorek a čtenářek (srov. Šámal 2005: 149–150) debatu ukončil vedoucí Agitpropu Josef Guttman, považovaný v druhé

polovině dvacátých let za ideologa komunistické strany prosazujícího její bolševizaci (Doskočil 2017), který připomněl nutnost rozšiřovat komunistické názory mezi nejširší masy (Guttmann 1926: 3). Postupoval v souladu s „Organizačním řádem pro agitačně-propagační práci“, jenž chápal stranický tisk jako součást agitační a propagandistické práce strany a umění jako jeho nástroj. Současně jako vedoucí Agitpropu měl „dozírat nad veškerým tiskem strany, dávat mu pokyny a dodávat mu materiál, články, hesla apod.“ (Organizační řád 1926). Z *Komunistky* se tak v důsledku jeho zásahu s 1. květnem 1926 stala *Rozsevačka* (Šámal 2005: 151). Ani na stránkách *Rozsevačky* v tuto chvíli neměla milostná romance na pokračování své místo; Helena Malířová pro časopis nově přeložila a upravila román Victora Huga *Devadesát tři*. Až po opakovaných stížnostech čtenářek v roce 1928 jej vystřídaly aktuální romány určené ženským čtenářkám: překlad prózy Hanse Otto Henela *Matky* a původní román Heleny Malířové *Od moře k moři*.

Z tohoto kontextu je zřejmé, že milostná romance, tedy žánr, ke kterému se nezakrytě hlásil Olbrachtův román *O Anně, rusé proletářce* během prvního roku svého vydávání, z pohledu Agitpropu nemá místo ani na stránkách *Reflektoru*, časopisu, který měl nově oslovit co nejširší publikum bez ohledu na gender i stranickou příslušnost. Důvod, proč těhotná Anna ustupuje ze scény a vypravěč věnuje samostatné kapitoly mužským postavám, které byly doposud pouze epizodními či do děje vstupují poprvé, má své logické opodstatnění. Nejenže mužské postavy proměňují vypravěčské strategie a z milostné romance se stává dobrodružný román, detektivka či román deziluze, ale otevírají nová témata, kterými historické okolnosti vzniku komunistické strany v roce 1920 nasvětlují z jiných stran. Tak jako se jeví neproduktivní nevyzpytatelné akce maďarského revolucionáře-anarchisty, je zpochybněn rétorický salonní komunismus intelektuálů střední třídy i sociálně-demokratická zkušenost starých dělníků, tedy představitelů názorových proudů, které sice vplynuly do komunistické strany, ale jež bylo třeba umlčet v rámci probíhající bolševizace.

Druhá polovina Olbrachtova románu imanentně sleduje formování nového hrdiny – proletariátu, masy, která má kolektivní sílu změnit svět. Děje

se to nejen prostřednictvím epizod, jež odhalí limity jiných levicových ideových proudů, než které prosazovala formující se radikální a současně internacionální komunistická strana. Děje se to i v mikropříbězích, které postavy zažívají – ať už je to stranická pomoc při hledání bytu, nebo způsoby vedení domácnosti proletářských žen v Annině sousedství v Jeseniově ulici. Samotná Anna svou proměnu odhaluje v závěru románu, kdy přestává být sama sebou a „znásobená miliony“ se stává součástí masy:

„To nebyli soudruzi, ženy a muži, děvčata a hoši, soudruzi se jmény a tvářemi. To byl proletariát. A to jsem já. Já, nerozumná služtička z prvního poschodí. Já, s rusými vlasy a modrýma očima, které jsou ještě vyjeveny, já, v modré tištěnce a s politými bačkorami. Já, znásobená miliony, vyrostlá vysoko nad tovární komíny a tavicí pece, nad antény radiotelegrafů, nad stožáry korábů a mrakodrapy celého světa.“ (Olbracht 1925e: 5)

V knižním vydání, které následovalo s dvouletým zpožděním na konci roku 1928, byly protiklady mezi odosobňující polohou politických promluv a zdůvěrňujícím gestem, jež je spojeno především s postavou služby Anny, autorskou redakcí záměrně potlačeny (Mocná 1983: 519). V románu s titulem *Anna proletářka* nejenže titulní postava ztrácí rusé vlasy, ale směřuje k podobné typizaci, jakou v první verzi vykazují ostatní postavy. Stává se čistou, neproblematickou kladnou figurou zářící svými plavými vlasy – v kontrastu k ní černovlasá slečna Dadla podléhá hříchu i hněvu a svůj osobní prospěch vždy staví nad zájem společnosti.

Autorské zásahy souvisejí se změnou adresáta (srov. Víšková 1976; Mocná 1983, 1985, 2017). Publikem už není čtenář románů na pokračování otiskovaných ve stranickém týdeníku. Okruh čtenářů Olbrachtových spisů vydávaných nakladatelstvím Fr. Borový byl podstatně širší a rozmanitější. Potlačeny jsou tedy žánrové klíče, které fungovaly v seriálovém způsobu zveřejnění. Agitační gesto však zůstalo zachováno a posílila i dokumentární výpověď textu. Ubíjející monology levicových politiků a dělníků nahradily výklady vševědoucího vypravěče, který však zůstal angažovaným reportérem lpícím na faktografické přesnosti.

Kolektivním románem, který by potlačil příběh jedince a zobrazil proletariát jako celek tak, jak po něm v recenzi volal Josef Hora (Hora 1929), se *Anna proletářka* nestala, a nepodařilo se jí ani plně sloučit „citovou romantiku“ a „stylovou objektivitu“, jak od románu Hora očekával (Hora 1928). Byť je monografické vyprávění záměrně rozbito, osobní osudy postav zůstávají osou vyprávění a za masu proletariátu mluví stále jen jeho typizovaní reprezentanti. Pro mnohé recenzenty tak *Anna proletářka* zůstávala spíše agitačním románem nežli naivním, primitivním, popisně realistickým (Fraenkl 1929: 105) „románem pod čarou“ (Anonym 1928: 3) s předimenzovanými a zbytečnými epizodami, jež do vyprávění svým stylem nezapadají (ať už je to dobrodružná vsuvka Kerekese Sadora, nebo váhání poslance Jandáka). Proměna Anny-slужky a Anny-matky v Annu-proletářku nebyla ani pro soudobé čtenáře dostatečně zdůvodněná (Fraenkl 1929: 107), pojetí postav i jejich peripetií bylo zase natolik schematické, že nemohlo vytvořit syntetický obraz dané problematiky a doby (Václavek 1936: 66).

K autentifikaci románu na pokračování *O Anně, rusé proletářce*, tištěného v kontextu aktuálního zpravodajství ze sovětského Ruska, obrazových reportáží sociálních problémů dělníků a rolníků napříč Evropou i dokumentů o politických aktivitách stran sdružených v Kominterně, přispívaly mimo-literární skutečnosti, jakými bylo přerušování vydávání románu v souvislosti s autorovým zdravotním stavem (Anonym 1926a) a v průběhu druhého ročníku i uvěznění. Vzkaz „[s]oudruh Ivan Olbracht zasílá čtenářům svého románu ‚O Anně, rusé proletářce‘ pozdrav z ostravského kriminálu“ (Anonym 1926b) na konci čtvrté kapitoly, věnované postavě poslance Jandáka a táhnoucí se přerušovaně časopisem od sedmého do sedmnáctého čísla, byl otištěn spolu s fotografií masové demonstrace na svátek práce Prvního máje 1926 v Uherském Hradišti, kde se čepice na hlavách proletářů míhaly mezi slamáky studentů, plstěnými klobouky rolníků a bílými vyšívanými šátky venkovanek. Důvodem Olbrachtova věznění nebyla jeho literární činnost, ale projev v červenci 1924 na hornickém shromáždění v Karvině, kde kritizoval soudobé Československo jako nedemokratický stát. Svě zázitky z vězení později zpracoval do reportážního románu *Zamřížované*

zrcadlo (Olbracht 1930), zveřejnil i úvahy o limitech soudobé demokracie stylizované jako otevřené dopisy adresované své družce Heleně Malířové z další internace na pražském Pankráci (Olbracht 1928b).

Třebaže *Anna proletářka* mohla být pro některé čtenáře příliš umělecky náročná, podle šéfredaktora Neumanna, odpovídajícího na dopisy čtenářů, nakonec „román soudruha Olbrachta přispěl nemálo k rozšíření *Reflektora* v dělnických a lidových kruzích“ (Saša 1926). Rozbitá, epizodická struktura kombinující populární žánry romance a detektivky s reportážními, výchovnými a jasně agitačními pasážemi nabývala v kontextu časopisu jiného významu než při kontinuálním čtení, které predikuje kniha. Celek se totiž při seriálovém zveřejnění nevytváří najednou, ale po krocích v postupném navršování komunikačních aktů (Janáček 2005: 15–16). Byť román-fejeton byl i v českých periodikách dvacátých let běžným útwarem, a většinou obstál bez větších úprav i v knižním vydání, je knižní vydání vnímáno jako hlavní akt zveřejnění a periodický otisk bývá považován jen za jakousi průpravu (ibid.: 18). V případě Olbrachtova autorského gesta je však seriálové psaní i zveřejňování románu *O Anně, rusé proletářce* primární a autor mu podřídil celou románovou konstrukci. Interpretační klíč čtenářům poskytovaly publicistické texty i reportážní fotografie. Časopis je zvláště v tomto případě třeba vnímat jako souborný komunikát, skládající se z textů, obrazových a grafických elementů náležících k velmi rozdílným diskurzům (politickému, populárně naučnému, literárnímu atd. – ibid.: 20), nicméně vytvářející komplexní kolektivní autorské gesto.

Knižní vydání vstoupilo na přelomu let 1928 a 1929 do jiné situace. V únoru 1929 se konal Pátý sjezd Komunistické strany Československa, jež se pod vedením Klementa Gottwalda definitivně podřídila direktivnímu řízení ze Sovětského svazu. O měsíc později Ivan Olbracht inicioval tzv. manifest sedmi proti bolševizaci strany, který vyšel pod titulem *Spisovatelé komunisté komunistickým dělníkům* a vedle Olbrachta jej signovali Helena Malířová, S. K. Neumann, Josef Hora, Jaroslav Seifert, Marie Majerová a Vladislav Vančura (Olbracht 1929), kteří byli ještě v březnu z KSČ vyloučeni. Agitační román, který se ocitl na knihkupeckých pultech jen o pár měsíců dřív, tak ztratil přímou vazbu na politické hnutí, jehož mý-

tus formoval. V jiných kontextech si paradoxně úspěch udržel: v překladu do ruštiny dosáhla *Anna proletářka* v roce 1929 nákladu 130 000 výtisků (Anonym 1929). Teprve ve třetím knižním vydání (Olbracht 1946), v němž se autor uchýlil k výraznějším úpravám zasahujícím do mikrostruktury textu (Mocná 1985: 208), došlo k žánrovému posunu směrem k historickému románu a *Anna proletářka* se stala utilitárním kanonickým literárním textem, utvářejícím mýtus o založení Komunistické strany Československa.

PhDr. Kateřina Piorecká, Ph.D.

Oddělení 20. století a literatury současné

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

Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha

piorecka@ucl.cas.cz

Tato studie vznikla díky podpoře z Akademické prémie, kterou Pavlu Janouškovi udělila Akademie věd České republiky, a také díky dlouhodobé podpoře koncepčního rozvoje výzkumné instituce (registrační číslo 68378068).

Při vzniku studie byly využity zdroje výzkumné infrastruktury
České literární bibliografie (<http://clb.ucl.cas.cz>).

LITERATURA

ANONYM

- 1920a „Dnes nejedná se už jen o Lidový dům“; *Rudé právo. Večerník* 1, č. 69, 11. 12., s. 1
- 1920b „Dělníci Velké Prahy“; *Rudé právo* 1, č. 70, 12. 12., s. 1
- 1925a „Jak byl přijat Reflektor“; *Rudé právo Večerník* 6, č. 26, 3. 2., [s. 2]
- 1925b „Poprava mnohonásobného vraha“; *Rudé právo* 6, č. 89, 16. 4., s. 6
- 1925c „III. řádný sjezd KSČ“; *Reflektor* 1, č. 20, s. 2
- 1926a „Pokračování románu“; *Reflektor* 2, č. 4, s. 15
- 1926b „Soudruh Ivan Olbracht“; *Reflektor* 2, č. 11, s. 13
- 1926c „Proč se neřeší bytová krize v Praze velkoryse?“; *Rudé právo* 7, č. 5, 6. 1., s. 3
- 1926d „O celou čtvrtinu snížena je cena obrázkového čtrnáctidenníku Reflektor“; *Rudé právo* 7, č. 5, 6. 1., s. 5
- 1928 „Ivan Olbracht, Anna proletářka“; *Literární noviny* 2, č. 40 (23), s. 2–3
- 1929 „Úspěch české knihy za hranicemi“; *Literární noviny* 3, č. 17, s. 5

ČAPEK, Karel

- 1922 *Továrna na absolutno. Román-feuilleton* (Brno: Polygrafie)

DOSKOČIL, Zdeněk

- 2017 „Guttman Josef“; *Biografický slovník českých zemí* 20, s. 829–831

FERGUSON, Niall

- 2019 *Věž a náměstí. Mocenské sítě od svobodných zednářů po Facebook*; přel. Jan M. Heller (Praha: Argo – Dokořán)

FRAENKL, Pavel

- 1929 „Proletářská víra Ivana Olbrachta“; *Sever a východ* 5, s. 104–109

GUTTMANN, Josef

- 1926 „K diskusi o tisku“; *Komunistka* 5, č. 4, s. 2–3

HNÍZDO, Vlastislav

- 1982 *Ivan Olbracht* (Praha: Melantrich)

HORA, Josef

1920 „Josef Hora, Proč?“; *Rudé právo* 1, č. 70, 12. 12., s. 1

1922 *Socialistická naděje* (Praha: Komunistické knihkupectví a nakladatelství Rudolf Rejman)

1928 „Ivan Olbracht“; *Kmen* 2, č. 1, leden, s. 15

1929 „Olbrachtův proletářský román“; *Rudé právo* 10, č. 1, 1. 1., s. 6

JANÁČEK, Pavel

2005 „Beletrie v periodickém tisku. K specifické situaci zveřejnění“; in: Pavel Janáček – Michal Jareš – Petr Šámal, *Povídka, román a periodický tisk v 19. a 20. století* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 15–24

KÁRNÍK, Zdeněk

2000 *České země v éře První republiky (1918–1938) 1. Vznik, budování a zlatá éra republiky (1918–1929)* (Praha: Libri)

KLIMEK, Antonín

2000 *Velké dějiny zemí Koruny české* 13, 1918–1929 (Praha – Litomyšl: Paseka)

KŘENKOVÁ, Anna

1925 „Úkoly proletářského tisku“; *Komunistka* 4, č. 51, s. 3–4

LUNAČARSKIJ, Anatolij Vasiljevič

1919/1920 „Kulturní úkoly pracující třídy“; přel. J. H.; *Červen* 2, s. 219–221, 255–257, 273–274, 306–307 a 355

MAREK, Pavel

2005 „Komunistická strana Československa“; in Jiří Malíř – Pavel Marek a kol., *Politické strany. Vývoj politických stran a hnutí v českých zemích a Československu I., 1861–1938* (Brno: Doplněk), s. 711–746

MOCNÁ, Dagmar

1983 „Anna proletárka v proměnách adresáta“; *Česká literatura* 31, č. 6, s. 514–527

1985 „Recepce Anny proletárky“; *Česká literatura* 33, č. 3, s. 205–218

1996 „Marsyova inspirace“; in táž, *Červená knihovna: Studie kulturně a literárně historická. Pohled do dějin pokleslého žánru* (Praha – Litomyšl: Paseka), s. 127–136

2017 „Text jako palimpsest. Anna proletářka v proměnách adresáta“; in *táž, Možnosti literárněhistorické interpretace* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci), s. 115–129

NEUMANN, S. K.

1919 „Proletářská kultura“; *Červen* 2, č. 18, 3. 7., s. 162–163 [podepsáno -n]

NYCZ, Ryszard

2017 „Nowa humanistyka w Polsce. Kilka bardzo subiektywnych obserwacji, koniektur, refutacji“; *Texty drugie* no. 1, s. 18–40; https://rcin.org.pl/Content/64819/WA248_84052_P-I-2524_nycz-nowa_o.pdf [přístup 12.09.2022]

OLBRACHT, Ivan

1920 *Obrazy ze soudobého Ruska III* (Praha: Fr. Borový)

1925a „O Anně, rusé proletářce“; *Reflektor* 1, č. 1, s. 7–8

1925b „O Anně, rusé proletářce“; *Reflektor* 1, č. 7, s. 10–12

1925c „O Anně, rusé proletářce“; *Reflektor* 1, č. 8, s. 10–12

1925d „O Anně, rusé proletářce“; *Reflektor* 1, č. 20, s. 3–5 a 7

1925e „O Anně, rusé proletářce“; *Reflektor* 1, č. 24, s. 2–5

1926a „O Anně, rusé proletářce“; *Reflektor* 2, č. 2, s. 4 a 6

1926b „O Anně, rusé proletářce“; *Reflektor* 2, č. 6, s. 4–5 a 7

1926c „O Anně, rusé proletářce“; *Reflektor* 2, č. 8, s. 6

1926d „O Anně, rusé proletářce“; *Reflektor* 2, č. 14, s. 5 a 8

1926e „O Anně, rusé proletářce“; *Reflektor* 2, č. 18, s. 3–4, 7–8 a 12

1926f „O Anně, rusé proletářce“; *Reflektor* 2, č. 21, s. 7–9

1926g „O Anně, rusé proletářce“; *Reflektor* 2, č. 24, s. 2–3, 5–6, 8, 10–12 a 14

1928a *Anna proletářka. Román* (Praha: Fr. Borový)

1928b „Ivan Olbracht píše z Pankráce“; *Rudé právo Večerník* 9, č. 25, 31. 1., s. 3; č. 26, 1. 2., s. 3

1929 „Projev komunistických spisovatelů o poměrech ve vlastní straně“; *Národní osvobození* 6, č. 84, 25. 3., s. 1

1930 *Zamřížované zrcadlo* (Praha: Sfinx)

1946 *Anna proletářka. Román o roku 1920* (Praha: Svoboda)

1979 *Anna proletářka. Román o roku 1920* (Praha: Československý spisovatel)

ORGANIZAČNÍ ŘÁD

1926 „Organizační řád pro agitačně-propagační práci. Přijatý III. řádným sjezdem KSČ“; *Rudé právo* 7, č. 24, 28. 1., příloha *Organisátor*, s. 1

ŘÍHOVÁ, Zuzana

2016 *Vprostřed davu. Česká avantgarda mezi individualismem a kolektivismem* (Praha: Academia)

SÁŠA

1926 „Dopis z Prahy“; *Reflektor* 2, č. 6, s. 13

SEKRETARIÁT KSČ

1922 „Sekretariát Komunistické strany v Československu (sekce III. Internacionály): Organizační řád Proletkultu“, *Proletkult* 1, č. 1, 4. 1., s. 14

ŠÁMAL, Petr

2005 „Beletrie, ženský komunistický tisk a problémy kontinuity. Na příkladu Rozsevačky“; in Pavel Janáček – Michal Jareš – Petr Šámál, *Povídka, román a periodický tisk v 19. a 20. století* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 145–169

ŠANDEROVÁ, Jadwiga

2017 „Proletariát“; in *Sociologická encyklopedie*; <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Proletari%C3%A1t>

ŠVÁBOVÁ, Marie

1926 „Škola agitace a propagandy v masách žen“; *Rudé právo* 7, č. 12, 14. 1., příloha *Organisátor*, s. 2

TROCHOVÁ, Zina

2000 „Reflektor“; in: Jiří Opelík (ed.), *Lexikon české literatury* 3/II. P–Ř (Praha: Academia), s. 1224–1226 [podepsáno zt]

VÁCLAVEK, Bedřich

1936 „O mýtus dneška“; in: Idem, *Tvorbou k realitě* (Praha – Olomouc: Edice Blok – Index), s. 59–72

VÍŠKOVÁ, Jarmila

1979 „Vydavatelské poznámky“; in: Olbracht, Ivan: *Anna proletářka. Román o roku 1920* (Praha: Československý spisovatel)

K VYBRANÝM ASPEKTŮM SPOLEČNÝCH HER KARLA HYNKA A VRATISLAVA EFFENBERGERA

KAROLINA STRNADOVÁ

TO CHOSEN ASPECTS OF THE COMMON PLAYS BY KAREL HYNEK AND VRATISLAV
EFFENBERGER

This study is focused on the common texts of Karel Hynek and Vratislav Effenberg, namely *Jela tudy dáma* (1950) and *Poslední umře hlady* (1952) which are commonly described as theatre plays. The main goal will introduce chosen aspects of both texts, mainly from political-cultural point of view in these times, in context of official and surrealistic conception of theatre and also in other works by authors.

Keywords: Karel Hynek, Vratislav Effenberger, *Jela tudy dáma*, *Poslední umře hlady*, post-war surrealism, common texts, common plays, collective practice

V listopadu roku 1947 proběhl večer Skupiny Ra v rámci cyklu Mladá literatura, díky kterému našli umělci jako Josef Istler, Václav Tikal, Karel Teige, Mikuláš Medek, Karel Hynek a Vratislav Effenberger cestu ke společné činnosti. Dva posledně zmínění se následně v letech 1948–1949 společně s dalšími autory podíleli na vzniku sborníku *Židovská jména*. Tyto události znamenaly pro Hynka a Effenbergera počátek sbližování, které vyústilo v tvorbu několika společných textů: *Jela tudy dáma* (1950), *Svatební hostina* (1950), *Poslední umře hlady* (1952) a *Aby žili* (1952).

V rámci studie bude pozornost zaměřena na dramatické texty *Jela tudy dáma* a *Poslední umře hlady*, které bývají nejčastěji nazývány jako divadelní hry, přičemž se setkáme například i s označením černé frašky. Je-

jím cílem je představit vybrané aspekty obou textů, a to z hlediska dobové politicko-kulturní situace, v kontextu oficiálního i surrealistického pojetí divadla a také v rámci další tvorby autorů.

V roce 1948 došlo k zestátnění tiskáren, nakladatelství i divadla a bylo omezeno právo uvádět své názory a výsledky tvůrčí činnosti v obecnou známost. Nastalá situace byla spojena se značným omezením umělecké svobody a mnoha autorům bylo znesnadněno či zakázáno publikování. Přesto nešlo o úplný konec umění, proti kterému byla namířena přísná administrativní opatření. Podle slov Vratislava Effenbergera z fragmentů textu *Dvě cesty* z konce čtyřicátých let se umělecká svoboda přesunula z výstavních síní, časopisů či knih do ateliérů a psacích strojů. Zakázané umění tímto však ztratilo publicitu, styk s veřejností, čímž byl značně zasažen i princip sdělení jako jeden z nejzákladnějších principů umění, které znovuzrodily moderní umění a autentická poezie (Effenberger 2001).

Jedním z nejvíce zasažených směrů byl právě surrealismus. Vyčítán mu byl především únik od reality do říše snů a jiných „mlh“, což odporovalo tehdejšímu zobrazování reality, jak tomu bylo v dílech oficiálního socialistického realismu. Spisovatelé, kteří se k surrealismu přikláněli, tak museli počítat s tím, že se jejich dílo nedostane do styku s širší veřejností, a své texty nejčastěji předčítali v úzké skupině dalších surrealistů a přátel. Podobný osud tak potkal i Hynka a Effenbergera.

Oba autoři začali psát společné texty v roce 1950. Effenberger na dané období vzpomíná jako na řadu nirvanických večerů, ve které se jim proměnila „nekonečná nuda pražského léta 1950“ (Effenberger 1998: 64). Zároveň o jejich spolupráci říká, že to byla „hra, hra, kterou jsme hráli vážně a především vášnivě, jako se hraje každá hra o náhodu, hazard“ (ibid.: 65). V této souvislosti je třeba zmínit, že hra obecně, a především ta, jež je založena na náhodě, je pro surrealismus typická. I díky tomu napsali Hynek s Effenbergerem každý z textů *Jela tudy dáma* i *Poslední umře hlady* za pět večerů. Podle Effenbergerových slov však byli jen skutečně málo „autory“. Společné psaní popisuje jako hru postav a dějů, která se před nimi rozvíjela a oni ji jen opisovali z nějaké tajemné imaginární knihy, tedy jen mechanicky vykonávali jednoduchý úkon. Byli prvními diváky svých dra-

mat, nezasahovali do děje, neškrtali, neopravovali jedinou stránku nebo slovo. Samotné psaní zároveň trvalo stejnou dobu jako následné přepsání hry (ibid.). Oproti dobovému schematismu tak dali autoři přednost volnému proudu myšlenek bez ohledu na to, jak bude vypadat finální obsah či forma. Tato praxe nám také může připomínat společné psaní André Bretona a francouzského básníka Philippa Soupaulta, které je přiblíženo již v prvním *Manifestu surrealismu* (1924). Podle Bretonových slov měl každý z nich díky technice psychického automatismu na konci dne napsáno asi padesát stran, které si pak navzájem četli. Také oni se následně bránili sebemenší úpravě či korektuře (viz Breton 2005: 36).

Tento způsob psaní dal vzniknout textům se specifickou formou i obsahem. Hra *Jela tudy dáma* je složena z jedenácti obrazů, v nichž vystupuje celkem 134 osob, ve dvaceti pěti obrazech hry *Poslední umře hladu* vystupuje 127 osob. Až na pár postav představujících spojovací článek mezi jednotlivými obrazy se objevuje téměř v každé scéně někdo jiný. I samotné obrazy se zpravidla odehrávají na jiných místech a celková struktura obou her tak může působit až chaoticky, podobně jako obsah postrádající hlubší smysl.

Jelikož nemohli Hynek s Effenbergerem se svými texty vystoupit veřejně, pořádali alespoň tzv. čtené premiéry pro úzký okruh přátel. Ty probíhaly ve vypůjčených ateliérech a jednou i v bytě Karla Teiga. Součástí bývaly i následné diskuze, přičemž v reakcích lze sledovat projevy sympatie i antipatie. Některé z posluchačů čtené texty rozesmály, jiní kriticky komentovali jejich bezdějovost anebo kladli otázku, co přinášejí nového nebo co je jejich východiskem (viz Effenberger 1998: 29–30). Můžeme vedle sebe tedy pozorovat pobavené reakce i projevy skeptické a dokonce pohoršené.⁽¹⁾

Nahlédněme nyní na to, jakou roli hrálo pro surrealisty divadlo. Němec-
ká slavistka Anja Tippnerová se v jedné ze svých studií věnuje specifickým scénářům Vratislava Effenbergera, přičemž odkazuje i na André Bretona

1 Jako příklad lze uvést čtenou premiéru textu *Poslední umře hladu*, po které v rámci diskuze následovalo sčítání hlasů, zda jsou ve hře místa, která byla přítomným k smíchu či nikoli. Hynkův zápis z diskuze uvádí: „Smáli se: Dražil, Medek, dr. Šváb, Výtvar, Alena, Lobkowicz. Nevěděly, jestli se tomu mají smát, nebo ne: pí Výtvarová, pí Švábová. Vůbec se nesmáli manželé Adamcovi. Nehlasovali sl. Výtvarová a p. Stádník, kteří pobouřeně odešli po obraze Noc s papežem.“ (Effenberger 1998: 29)

a jeho *Manifest surrealismu* (1924). V něm Breton zaujímá vůči divadlu odmítavý postoj, jež zdůvodňuje tím, že drama a divadlo dokážou jen málo vyjádřit poetický koncept skupiny (Tippnerová 2009: 252). Dále jsou zmíněni i literární vědci jako Henri Béhar, který ideu surrealistického divadla pokládá za paradoxní, či Manfred Brauneck, který ve své knize *Theater im 20. Jahrhundert* (1982) surrealistické divadlo téměř nezmiňuje. Podle Tippnerové také v rámci českého surrealismu padesátých až sedmdesátých let hrálo divadlo jen malou roli (ibid.). V této souvislosti zmiňme slova filmového historika Michala Breganta, podle kterých brzy po válce někteří členové Surrealistické skupiny často kolektivně tvořili zvláštní dialogické texty, které svým způsobem představovaly polemiku s běžným typem divadelních textů, případně měly být protestem proti strnulosti dramatické pseudotvorby (Bregant 1991: 254). Od poloviny čtyřicátých let psal divadelní hry i Vratislav Effenberger, a to jak samostatně, tak ve dvojici. Kromě společných her s Karlem Hynkem lze zmínit např. divadelní hru *Nebezpečné domy*, kterou napsal v letech 1960–1961 s Petrem Králem. Ta dosud zůstává jako velká část Effenbergerovy beletristické tvorby v rukopise. O divadlo se zajímal i Karel Hynek, a to jako režisér, recitátor i hudebník. Divadelní hry tedy měly v kontextu českého surrealistického hnutí své místo, mohly být reakcí na strnulou dobovou divadelní praxi, zároveň se zde uplatňovala pro surrealisty tolik důležitá kolektivní práce.

Podívejme se také na to, v čem byl spatřován hlavní přínos oficiálního divadla. Na sjezdu národní kultury v roce 1948 Zdeněk Nejedlý pronesl, že divadlo je nejsilnějším a nejvlivnějším uměním, a to jak pro své působení na všechny smysly člověka, tak především pro jeho vliv na velký kolektiv, na celý národ. Dále pokračuje, že divadlo může dát společnosti nesmírně mnoho, přičemž je třeba z něj vytvořit radostnou školu, výchovnu národa (Nejedlý 1948: 185). Jak zmiňuje Anja Tippnerová, André Breton si již na začátku surrealistického hnutí rovněž uvědomoval sílu divadla v působení na kolektiv, ale hlavní přínos viděl v jiné než ve výchovné funkci. I přes svůj negativní postoj se mu divadlo jevilo jako vhodné k provokacím, jelikož šok a odpor vyvolaný divadlem považoval za efektivnější než šok vyvolaný literaturou či filmem (Tippnerová 2009: 252). V souvislosti s tímto faktem je však

namíste připomenout, že společné hry Hynka a Effenbergera nikdy nebyly realizovány, a jediného publika se tak dočkaly pouze při čtených premiérách. Vzpomeneme-li si na reakce přítomných, můžeme říci, že i když nešlo o divadelní vystoupení jako takové, šok a pohoršení některých diváků vyvolalo i samotné čtení. Jestliže se hra dočkala pohoršených reakcí i od úzkého publika, které má k surrealismu blízko, dokážeme si představit, jak by mohla dopadnout případná realizace před širokou veřejností. Společné hry Hynka a Effenbergera bychom tak rozhodně nemohli pokládat za výchovné, jak si podle slov Nejedlého doba žádala, ale naopak by svou realizací šokovaly, čímž by splňovaly hlavní přínos divadla, o kterém hovořil Breton. Musíme mít zároveň stále na paměti, že Hynek s Effenbergerem psali texty s vědomím, že nebudou zrealizovány, což vedlo k mnohem větší tvůrčí svobodě. Zároveň by mohlo jít i o polemiku či protest proti strnulosti dramatické tvorby.

I když se o textech *Jela tudy dáma* a *Poslední umře hladý* primárně hovoří jako o divadelních hrách, v lecčem se od tradiční podoby této formy liší. Jak již bylo zmíněno, až na výjimky se každý obraz z obou her odehrává na jiném místě, přičemž některé scény by byly na jevišti jen stěží realizovatelné. Tak se např. ze scény, na které jezdí páternoster, dostáváme na velké prázdné náměstí, následně do hlediště kina, v další scéně do modlitebny nebo jinde se z haly luxusního zámku dostáváme přes bludiště a prostorný presbytář až na scénu odehrávající se v korunách stromů (viz Hynek–Effenberger 1998ab: 385–400, 466–478). Tento princip za sebe poskládaných nesouvisejících scén nám může připomínat techniku montáže, typickou převážně pro filmová média. V této souvislosti je namíste zmínit, že Vratislav Effenberger určitou dobu působil v Československém filmovém ústavu, přičemž napsal řadu teoretických statí či článků věnujících se právě filmu. Za všechny lze uvést rozsáhlý text *Poznámky o filmu*, jenž vznikl v letech 1945–1948 a kterému se blíže věnuje již zmiňovaný Michal Bregant ve své statí *Filmová studie Vratislava Effenbergera*. Své filmové vědomosti pak Effenberger využil mimo jiné i při tvorbě několika scénářů. Od roku 1946 psal texty, z nichž některé vyšly pod názvem *Surovost života a cynismus fantasie* poprvé v Torontu roku 1984. Jak podotýká Anja Tippnerová, tyto texty bývají označovány za tzv. pseudoscé-

náře, čímž odkazují nejen na filmové médium, ale zároveň i na literaturu a především na drama. Množství disparátních prostorů či nechronologickou montáž krátkých scén objevujících se v textech lze označit za rysy filmové, naopak převahu dialogů nad popisy situací za rysy dramatické (Tippnerová 2009: 249–250). Podle Breganta pak tyto pseudoscénáře zároveň prozrazují Effenbergerovo jisté okouzlení montážním způsobem psaní (Bregant 1991: 254). Je tedy možné, že i při tvorbě společných her v letech 1950 a 1952 se s dramatickými rysy mísily rysy filmové, přičemž hovořit můžeme především o technice montáže disparátních scén a také velmi časté převaze popisů situací nad dialogy.

V souvislosti s výše řečeným zmiňme nyní studii teatrologa Vladimíra Justa s názvem „Divadlo v totalitním systému“, v níž se mimo jiné zabývá pěti základními rysy typickými pro divadlo v letech 1945–1989. Jedním z bodů je postupně narůstající žánrový synkretismus, kdy se kříží, mísí či splývají často cizorodé žánry a prvky. Dochází k posunům od tradičních forem k okrajovým divadelním projevům, k periferním žánrům, které umožňují adekvátnější a svobodnější reakci na skutečnost. Do tradiční divadelní struktury tak pronikají jiné umělecké disciplíny, např. film, hudba, výtvarné umění, čtená literatura či publicistika (Just 1995: 16–17). I když má autor na mysli především text-appealy, mluvící a zpívající pantomimu, černé divadlo, jazzovou operu apod., další formy – v tomto případě již nemluvíme o filmových či jiných – bychom mohli najít i při případné realizaci společných her Hynka a Effenbergera. I v tomto případě se v některých obrazech setkáme s filmem.

Uvedme příklad, ve kterém již nejde o filmovou techniku v podobě montáže různorodých scén, ale o samotný film promítaný na spuštěnou oponu, přičemž dění na scéně pak na film navazuje:

Na spuštěnou oponu je promítán film:

Moře s čilým dopravním ruchem. Křižníky, dopravní parolodě, škunery, rybářské bárky, čluny domorodců, plachetnice, ledoborce, ponorky, torpédo-borce a přepychové jachty se potkávají ve veselém slunci.

VELRYBY dorážejí na KRÁSNÉ KAPITÁNY, MAHAGONOVÍ DOMORODCI dobývají sůl, POTÁPĚČ podává podmořskou kytici MALÉ RUSALCE, LOCH-NESKA se vesele prohání, VODNÍK zpívá známou odrhovačku o měsíčku a niti a STRÁŽCE MAJÁKU pouští SVÉMU SYNKOVI modrou LÉTAJÍCÍ RYBU jako draka.

V dálce, stranou od hlavní námořní linky, plave graciézně DÁMA, PTAKOPRAVEC křižuje moře na rychlém policejním člunu s dalekohledem v ruce. DÁMA se musí často potápět, aby ji PTAKOPRAVEC nespátlil.

DÁMA na chvíli přestala plavat. Šlape vodu a rozhlíží se. Její unavená tvář se rozjasnila, neboť spatřila velký bitevní křižník, na jehož zádi se třepotá československá vlajka. Ihned nasadí mohutného kraula a plave směrem k lodi.

Konec filmu. – Opona jde nahoru:

Na scéně je paluba křižníku s kapitánským můstkem, v pozadí pruh moře. DÁMA se blíží k lodi s vypětím posledních sil. KAPITÁN otočí kormidlo a seklýruje NÁMOŘNÍKY, kteří navíjejí lana, dehtují palubu a čistí lafety, zpívajíce „La Palomu“. (Hynek–Effenberger 1998a: 410–411)

Postava vodníka zpívajícího „známou odrhovačku o měsíčku a niti“, a především závěrečný odkaz na píseň *La Paloma* nás od filmu přesouvá k oblasti hudby, podobně jako samotný podtitul textu *Jela tudy dáma*, který zní „Panamský klobouk se zpěvy a tanci o 11 obrazech“. Již víme, že k divadlu měli blízko oba autoři, přičemž Hynek se v divadle angažoval také jako hudebník, psal i texty k jazzovým skladbám. Tato zkušenost se pak promítla i do jeho literárního díla. Často se setkáme s houslisty, jazzem či hudebními stupnicemi a zmiňme i kaligram *Hoboje nařítaly jako ve válce*, jehož forma připomíná hoboje. Tak i ve společných textech můžeme kromě výše uvedeného příkladu v jedné ze scén zdálky slyšet americkou zpěvačku Rose Marii, na ulici potkáme chudého houslistu, který hraje skladbu *Valse triste* finského skladatele Jeana Sibelia (viz Hynek–Effenberger 1998a: 382, 388), a najdeme odkaz na další řadu písní. Podle vzpomínek Vratislava Effenbergera zařadil Hynek do hry *Jela tudy dáma* i jeden ze svých songů (Effenberger 1998: 26), a můžeme sledovat i řadu dalších dvouveršových

i několikařlokových zpěvů. V jednom z obrazů se také setkáme se zpívaným dialogem:

DÁMA: Teď a nebo nikdy! (zpívá) Pospěš myslím že je tady ptakopravec
PRÁVNÍK (zpívá): Nonsense toť domovník správce
DÁMA (zpívá): Myslím že nás pozoruje
PRÁVNÍK (zpívá): Hodíme ho do Metuje
(Hynek–Effenberger 1998a: 397)

Takové zpívané promluvy nám mohou dokonce připomínat operní recitativy.

Nyní se přesuňme k tanci. Jako příklad uveďme šestý obraz hry *Jela tudy dáma*, jenž nese stejně jako samotný podtitul název „Panamský klobouk“. Za doprovodu hudby zde postavy postupně tančí argentinské tango, waltz, blues a rumbu. Právě sem také spadá zpěv jedné z postav za doprovodu houslí, klavíru a elektrické kytary, který může vycházet z inspirace jazzem (viz Hynek–Effenberger 1998a: 401–405). V kontrastu s těmito společenskými tanci pak stojí balety, které svou přítomností v několika obrazech tvoří hlavní taneční složku hry. U baletů se nyní na chvíli pozastavme. Teatroložka Eva Šormová se ve své studii „Socialistický realismus – kulminace a rozpad“ věnuje divadlu u nás v letech 1948–1956 a přibližuje zde také metodu Stanislavského, která byla závaznou pro všechny divadelní žánry i pro balet. Ten měl hledat podněty v lidovém tanci a rozvíjet se na základě klasického baletu, po vzoru sovětského divadla mělo pak udržovat tradici klasické ruské baletní školy (Šormová 1995: 41). Přesuňme se rovnou ke společným baletům Hynka a Effenbergera a jako příklad si uveďme část jednoho z nich:

Na scénu vtančí POHODNÝ a rozmotává provazy. Jeho šelmovský výraz a lstivé pohyby dávají tušit, že připravuje složitou past. Když je s prací hotov, položí do středu vajíčko a ukryje se za buksus. Zvolna a rozvážně, každý podle své povahy, přicházejí HEGEL, ALEXANDR VELIKÝ, FREUD, [...], ROSA LUXEMBURGOVÁ, PROF. BOROVIČKA a NERO. Jeden po druhém se snaží postavit vajíčko na špičku tím, že se pokoušejí je nakřáp-

nout. Vajíčko je však příliš tvrdé, než aby se jim to mohlo podařit. [...] Tančí pomalý, smutný tanec okolo vajíčka. Náhle přitaneč RICHARD WAGNER s doutníkem, obtančí vajíčko, postaví ho na špičku bez nakřápnutí a nechá se ostatními obdivovat, zatímco se houpá na koni a kouří. [...] (Hynek-Effenberger 1998a: 398)

Jak je patrné, Hynek s Effenbergerem dali místo lidovému tanci či klasickému baletu po ruském vzoru přednost spíše vlastní tvůrčí svobodě a výsledná podoba těchto baletů na nás může působit až komicky. Podobné „balety“ zařadil Karel Hynek později např. do svého *Deníku malého lorda* (1951–1952) nebo do hry *Žer nehty stranou* (1952) napsané ke scénickým návrhům Josefa Istlera.

Zaměříme se ještě na jeden z aspektů společných textů, který lze hledat i v tvorbě Vratislava Effenbergera. V jedné ze scén hry *Jela tudy dáma* se ocitáme v kině:

Hlediště kina přes celou šířku jeviště. Zprava, z okénka operatérovy kabiny, pod nímž je řada oddělených lóží, vybíhá vějíř světla přes temná sedadla, plná veselých DIVÁKŮ. V pozadí ulička, jeden východ do chodby k šatnám a jeden východ z nouze. Vlevo je estráda, plátno však není vidět, slyšíme jenom pestrrou směsici dialogů, pronášených v úplně neznámé řeči. Hlediště se občas zavlní, přílivy smíchu, vrzání sedadel, kašlání, smrkání, šustění sáčků s bonbony. (Hynek-Effenberger 1998a: 392)

Představen je nám pohled na hlediště, přičemž samotný film nevidíme, dokonce mu kvůli dialogům v neznámé řeči ani nerozumíme. Pouze z reakce diváků můžeme usuzovat, že se má jednat o film humorný. S podobnými scénami se setkáme i v některých z Effenbergerových scénářů. Uvedme pár příkladů:

Silva sedí s oběma mladíky v hledišti kina. Příšeří. Na plátně je promítán film, který nevidíme, protože se díváme z boku.

Silva sedící mezi mladíky, k 2. mladíkovi: *Je to zbytečně dlouhé!*

2. mladík: *To se nedá nic dělat. To se musí hrát až do konce, ale jestli se ti už do toho nechce, tak to vrať.*

[...]

Dr. Děvkař, vysoký plešatý intelektuál kolem padesátky, se nakloní ze zadní řady mezi ně: *Prosím vás, buďte zticha, tady není rozumět.* (Effenberger 1991: 36)

Foyer nabitého divadla.

Napjaté naslouchání pozorností zdivočelého publika. Některé ženy s hlavami nachýlenými kupředu stírají šátkem slzy, někteří mužové smrkají do kapesníků a opět usilovně naslouchají. Ti, co přeslechli nebo neslyší, šeptem se doptávají šťastnějších sousedů. Jsou však odbýváni a okřikováni, aby nerušili. (Effenberger 1991: 50)

Ve všech případech nemáme ponětí, co se před postavami v kině či divadle odehrává, a sledujeme pouze dění v hledišti. Effenberger tak obrací pozornost k publiku, jako by samotný film či divadelní hra nebyly podstatné. Vezmeme-li v potaz, že společné texty Hynka a Effenbergera měly představovat formu divadelní hry, při realizaci výše uvedeného příkladu bychom tak sledovali hlediště na jevišti. Podobně se v jedné ze scén hry *Poslední umře hladu* dostáváme do zákulisí divadla, přičemž většina dění na jevišti nám opět uniká:

[...] V té chvíli se jeviště otáčí o 180 stupňů. Kulisy jsou rozestaveny tak, že jimi stále vidíme na jeviště, jenže nyní jsme v zákulisí.

Rub kulis, podpěry, závěsy.

U jedné kulisy stojí opřena ANEŽKA. Dívá se na scénu.

Na scéně.)

JAN HUS (hřímá): Je to ona pravda, které jsi nás učil?! To vše máme tobě uvěřiti?! – Tak že jsi nás učil?!

MOHAMED (Vyleze na druhé straně zpod svých vousů. Vzepne se, ukáže prstem na JANA HUSA a hřímá něco, čemu dobře nerozumíme.)

(V zákulisí.)

AGATHON (přichází opilý do zákulisí, škytá a klopýtá; míří k ANEŽCE): Ha-ló! Ha-ló!! (ANEŽKA se prudce otočí a prstem u úst upozorňuje AGATHONA, aby mluvil tišeji; ten poněkud ztlumí hlas, ale přece ještě dost huláká): Ne-neviděla js-jste Le-le-le-leop-p-pol-d-d-a...?

ANEŽKA: Proboha! Bud'te přece potichu!

AGATHON: Já-já js-js-jsem m-m-m-ysle-l-l-l... (Zakopne o kbelík s vodou a upadne přes něj. Voda se rozleje směrem ke scéně.)

(Hynek-Effenberger 1998b: 498)

V uvedeném příkladu se tak před námi objevují dva světy. V prvním napomíná Anežka Agathona, aby se utišil a nerušil dění na scéně, kde se odehrává druhý „hraný“ děj. Pokud by byla hra realizována, chápali bychom obojí dění na scéně jako hrané, naučené. Mohli bychom však říci, že jde o kontrast vystupování herců, o kterém diváci ví, že je pouze „hrané“, a tak realistického vystupování, až se divákům jeví jako skutečné. Eva Šormová uvádí ve své studii slova Zdeňka Nejedlého, když se vyjadřoval k tvorbě Realistického divadla:

Jako sami lidé jsou tu ne herci, ale skutečnost, tak i vše ostatní je tu skutečnost, a ne hra [...] herci nepředvádějí neživé, neskutečné formule. Nehrají možno říci. Tvoří lidi z masa a krve [...] Je to hra, v níž hra prostě mizí, a místo hry vidíme život. (Šormová 1995: 40)

I když bylo podle slov Zdeňka Nejedlého vyžadováno co nejskutečnější ztělesnění opravdových lidí, ve skutečnosti se i v oficiálním divadle uplatňoval schematismus s idealizovanými postavami a ideologicky zaměřenými tématy. V souvislosti s oficiálně deklarovaným požadavkem skutečnosti či reálnosti však můžeme ve společných hrách Hynka a Effenbergera pozorovat ještě další svět, který se „tváří“ jako reálný. Lze říci, že to, co se odehrává na jevišti, nám nebude připadat tak reálné jako to, co se odehrává mimo něj, např. v zákulisí. Podobně se v jednom z obrazů dostáváme do hlediště:

LEOPOLD se zatím snaží vylézt na scénu. Jde mu to při jeho neobratnosti velmi ztěžka.

Několikrát spadne do orchestru.

Konečně se mu to přece podaří, ale sotva se postaví na nohy, opona se mu zavře před nosem.

LEOPOLD neví, co má dělat. Snaží se nalézt otvor v oponě, kterým by prolezl. Opona je však neprostupná. LEOPOLD se zmateně ohlíží do hlediště, neví si rady, červená se, klepe na nápovědní budku.

(Hynek–Effenberger 1998b: 514)

Také při realizaci této scény by si divák nemusel být jistý, zda se jedná opravdu o herce, či o diváka, a jeho jednání by nám mohlo připadat opět skutečně reálné.

V souvislosti s tímto stíráním hranic mezi jevištěm a hledištěm či hercem a divákem uveďme jednu ze studií Stanislava Dvorského, ve které se mimo jiné zabývá společnými texty Hynka a Effenbergera. Podle něj má forma divadelní hry, kterou si autoři zvolili pro texty *Jela tudy dáma* a *Poslední umře hladý*, v souvislosti se sdělovací funkcí díla a izolovaností tvorby zvláštní význam (Dvorský 2001: 102). Vzpomeňme si na fakt, že zakázané umění po únoru 1948 ztratilo svou publicitu, styk s veřejností, čímž byl zasažen i princip sdělení, jeden z nejzákladnějších principů umění. U literárně-dramatických textů tento fakt nabývá ještě větší váhy. Mezi jinými literárními žánry se totiž nejvíce uchází o relativně přímou zpětnou vazbu k obecenstvu, pokud ovšem dojde k realizaci. Podle Dvorského pak mohla být tato forma svým vnitřním ustrojením, svou dialogičností i svou tradiční podvojností jeviště a hlediště pro Hynka a Effenbergera nositelkou imaginární kompenzace za to, že „jejich společným údělem bylo zúžení komunikačního prostoru na pouhé jiskření nad psacím stolem“ (ibid.). Dvorský dále odkazuje na část Effenbergerovy studie nadepsané *Jeviště v psacím stroji*, kde vzpomíná na spolupráci s Hynkem. Otázkou „Co však se stalo s hledištěm?“ se Dvorský dostává k exkurzu, kde se zabývá zrušením hranice a protikladem mezi jevištěm a hledištěm. Jde o podstatný aspekt nově se vytvářejícího vodivého komunikativního prostředí mezi autory, kteří se ocitli v postavení vůči všemu, co se odehrávalo na oficiální scéně (ibid.). Vznikla tak tzv. jiná kultura, než byl

ustálený model dělení na tvůrce a konzumenta, umělce a veřejnost nebo právě jeviště a hlediště.

Závěrem lze říci, že společné texty *Jela tudy dáma* a *Poslední umře hladu* Karla Hynka a Vratislava Effenbergera představují skutečně svébytnou formu divadelní hry. Jelikož byly vytvořeny v době, kdy byl surrealismus přísně odmítán, oba autoři věděli, že jejich texty se nedostanou k široké veřejnosti. Tento fakt mohl vést Hynka s Effenbergerem k vyšší, v podstatě ničím neomeзованé tvůrčí svobodě, jež se mohla promítnout hned v několika aspektech.

Uvedli jsme prolínání dalších rysů a forem, které můžeme zároveň sledovat i v jiné tvorbě obou autorů. Kromě zvláštní podoby baletu či promítání filmu na oponu jsme samostatně zmínili i filmové rysy, projevující se především v převaze popisů situací a řadě disparátních scén, a inspiraci hudbou, jež se promítala v řadě hudebních odkazů či v užívání až několika-
kaslokových zpěvů.

Jedním ze základních požadavků na divadlo z pohledu surrealistů bylo provokování publika. Hry Hynka a Effenbergera by nebyly z mnoha důvodů, jako již zmíněná řada disparátních scén, veliký počet postav apod. na jevišti proveditelné, byly však alespoň prezentovány na tzv. čtených premiérách. I při nich se však v rámci diskuzí setkáme s řadou pohoršených reakcí, tudíž provokace zde zcela vystřídala funkci výchovnou, očekávanou od oficiálního divadla.

V souvislosti s oficiálním požadavkem reálnosti lze v textech Hynka a Effenbergera najít další zajímavý aspekt. Společně s vědomím ztráty publicity a především publika můžeme jako kompenzaci sledovat jakési stírání hranic mezi hledištěm a jevištěm a zároveň se před námi otevírají nové „hrané“ světy mimo scénu, které na nás vedle oficiálního divadla mohou působit dokonce reálněji, až skutečně.

Mgr. Karolina Strnadová

Ústav české literatury

Filozofická fakulta Masarykovy univerzity

Arne Nováka 1, 602 00 Brno

k.strnadova@mail.muni.cz

LITERATURA

BREGANT, Michal

1991 „Filmová studie Vratislava Effenbergera“; in Jiří Rak a kol., *Filmový sborník historický*, sv. 2 (Praha: Československý filmový ústav), s. 253–262

BRETON, André

2005 *Manifesty surrealismu*; přel. J. Pechar, D. Steinová (Praha: Herrmann & synové)

DVORSKÝ, Stanislav

2001 „Z podzemí do podzemí. Český postsurrealismus čtyřicátých až šedesátých let“; in Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989* (Praha: Nakladatelství lidové noviny), s. 77–153

EFFENBERGER, Vratislav

1991 *Surovost života a cynismus fantasie* (Praha: Orbis)

1998 „S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka /1954, 1959/“; in Jan Šulc – Alena Nádvorníková (eds.), *Karel Hynek. S vyloučením veřejnosti* (Praha: Torst), s. 7–77

2001 „Dvě cesty (1949–1950)“; in Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989* (Praha: Nakladatelství lidové noviny), s. 520–521

HYNEK, Karel – EFFENBERGER, Vratislav

1998a „Jela tudy dáma“; in Jan Šulc – Alena Nádvorníková (eds.), *Karel Hynek. S vyloučením veřejnosti* (Praha: Torst), s. 377–426

1998b „Poslední umře hladý“; in Jan Šulc – Alena Nádvorníková (eds.), *Karel Hynek. S vyloučením veřejnosti* (Praha: Torst), s. 445–533

JUST, Vladimír

1995 „Divadlo v totalitním systému“; in týž a kol., *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech* (Praha: Divadelní ústav), s. 10–18

NEJEDLÝ, Zdeněk

1948 „Projev“; in *Sjezd národní kultury 1948: sbírka dokumentů* (Praha: Orbis), s. 161–189

ŠORMOVÁ, Eva

1995 „Socialistický realismus – kulminace a rozpad (1948–1956)“; in Vladimír Just a kol., *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech* (Praha: Divadelní ústav), s. 34–48

TIPPNEROVÁ, Anja

2009 „Hranice avantgardního umění: groteskní scénáře Vratislava Effenberga“; in Marie Langerová a kol., *Symboly obludností: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60. let* (Praha: Malvern), s. 249–271

IN MARGINE HAVLOVY ŽEBRÁCKÉ OPERY⁽¹⁾

PETR STEINER

IN MARGINE OF THE BEGGAR'S OPERA BY VÁCLAV HAVEL

Václav Havel's adaptation of John Gay's *The Beggars' Opera* had its premiere on November 1, 1975, in Horní Počernice—a remote suburb of Prague. Following the occupation of Czechoslovakia in 1968, the author was blacklisted and staging his plays (even if only by amateur groups) was perceived by the authorities as serious provocation. The essay points out how Havel's text deviates from the original and focuses on the characters' dialogues exhibiting a peculiar communication disorder for which Gregory Batson coined the label "double bind": when the object language (the content of communication) becomes entangled with the metalanguage (the social setting in which it takes place) and an assertion made at the primary level contradicts one made at the secondary one. In this respect the linguistic behavior of Havel's protagonists resembles the discourse of his compatriots—"living within the lie"—forced by the oppressive regime into an endless chain of pretending. The purpose of the play, however, is not merely mimetic but above all political. By communicating a communicative disorder Havel reframes double bind dramatically and presents it to his audience, familiar with it from their everyday life, for inspection. It is an invitation to his viewers to step out of the trap in which they are caught, to scrutinize how they interact and, if they don't like what they see, to change it accordingly. To cease "living within the lie" choosing "life within the truth" instead.

Keywords: Václav Havel, John Gay, Andrej Krob, Beggar's Opera, Czechoslovak dissent, normalization in Czechoslovakia, life in a lie

1 Text vyšel původně jako úvod anglického překladu *Žebrácké opery* Václava Havla, viz Havel, Václav, *The Beggar's Opera*, přel. Paul Wilson (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001), s. ix–xxxi, dále jako doslov japonského překladu, viz Havel, Václav, *Kojiki opera* (Tokyo: Shohakusha, 2002), s. 129–164. Pro aktuální publikaci byl revidován, krácen i doplněn.

LOCKIT: Lvi, vlci a supi nežijí pohromadě ve stádech, houfech a hejnech. – Ze všech dravých zvířat jenom člověk je společenský tvor.⁽²⁾

John Gay, *Žebrácká opera*

Lockitův⁽³⁾ ironický postřeh připodobňující člověka k šelmě výstižně ilustruje škarohlídský pohled na lidský druh prostupující celým dramatem Johna Gaye, aby zároveň vypíchl i to, čím se ti dva od sebe navzájem liší. Ač je člověk – stejně jako vlk, lev nebo sup – nadán pudem dravce, je na rozdíl od nich zároveň tvorem společenským. Z tohoto pohledu se tak lidský život jeví být osobitým paradoxem, případem jakési bipolární poruchy, jež neustále žene jedince od individualismu ke kolektivismu a zpět. Dějiny západní civilizace od antiky až po současnost věrně kopírují pohyb tohoto zvláštního kyvadla. Vždyť to byl právě svár dvou axiologických systémů – soutěživosti a spolupráce – propuknuvší v antickém Řecku na sklonku pátého století před n. l., jenž, jak uvádí Arthur Adkins, vedl ke zrodu politické filosofie (Adkins 1960). S rozmachem měst a obchodu bylo soupeření a boj, tvořící až doposavad dominantní hodnoty homérského věku, doplněno o „měkké“ ctnosti podporující společenské stmelování v duchu Platónovy *Ústavy*.

Nazírána z tohoto úhlu je Lockitova metafora návratem k předplatónskému agonistickému modelu chování: člověk je především dravcem, jakkoli zároveň zcela zvráceně touží po společnosti své možné kořisti. Tato Gayova zaujatost má do značné míry co do činění s rozkladem britské společenské struktury na počátku osmnáctého století i s autorovou vlastní svízelnou situací s touto krizí spojenou. Slovy E. P. Thompsona:

2 John Gay, *Žebrácká opera*, překlad Jiří Valja (Praha: Městská knihovna v Praze, dle vyd. z r. 1964), s. 59. Dostupné z www.mlp.cz. (Pozn. překl.)

3 Jiří Valja ve svém překladu *Žebrácké opery* jména postav počesťuje (např. *Lockit* – „Lapák“). Jeliž text Václava Havla naopak využívá jazyk Gayova originálu, pro přehlednost ponecháváme jména z obou her v angličtině. (Pozn. překl.)

„Politický život Anglie dvacátých let osmnáctého století v lecčems připomínal chorou ‚banánovou republiku‘. Byla to ona známá fáze komerčního kapitalismu, kdy spolu dravci soupeří o svou mocenskou kořist, aniž by byli ochotni podvolit se racionálním nebo byrokratickým pravidlům a formám. Každý politik soustřeďoval kolem sebe pomoci nepotismu, podílů i koupí sítě loajálních vazalů [...]. I důležité komerční zájmy (ať už obchodní nebo finanční) závisely na přízni politiků nebo armády a byly rovněž k mání za vysokou sazbu.“ (Thompson 1975: 197–198)

Gay sám neměl s rozvíjející se tržní ekonomikou právě ty nejpříjemnější zkušenosti: poté co v roce 1721 splaskla spekulativní bublina vyvolaná společností South Sea Company, přišel o své peníze a v následné politické vřavě ztratil i finanční podporu královského dvora, takže mu nakonec nezbyvalo než se spolehnout jen na své vlastní pero jako jediný zdroj příjmů (viz Nokes 1995: 288–321, 401–408). Téma autorovy ekonomické závislosti rámuje i celou *Žebráckou operu*: v předposledním výstupu musí Básník, uvedený na scénu jako Žebrák, omilostnit Macheathe, aby „vyhověl londýnskému vkusu“, a nepřišel tak o chleba (Gay 1964: 96).

Podtitul vlivného rozboru Gayova dramatu od Williama Empsona „Kult nezávislosti“ věrně zachycuje individualistický étos, jenž je základem celé hry. Podle Empsona – zjednodušeně řečeno – jedinec může uniknout nevíтанé kontrole druhých jen dvojím způsobem: buď svým původem, anebo podnikáním. Co tak *Žebrácká opera* staví proti sobě tváří v tvář, jsou hodnoty typické pro šlechtu na straně jedné a pro třídu obchodníků na straně druhé. Ve srovnání s Macheathovým aristokratickým kodexem cti merkantilní manýry představitelů vzmáhající se buržoazie Peachuma a Lockita vyhlížejí krajně odpudivě. Gayovi však rozhodně nejde o to velebit ctnosti vytríbené šlechty na úkor plebejských kapitalistů; všudypřítomnou ironií na druhou (Empsonovými slovy „komickou upjatostí“ [Comic Primness]) jsou veškeré hodnoty obráceny vzhůru nohama, aby byly současně jak potvrzeny, tak i vyvráceny, a tato třaskavá směs se stává materiálem společenské satiry. Lapkové přirovnání k aristokratům nejsou o nic méně k smíchu než samotní šlechtici k pláči. Zároveň však drama dává jasně najevo, že

vznešené zásady, jimiž se Macheath řídí, nejsou než přetvářkou, již lze přehlížet, kdykoli to okolnosti vyžadují. Mutatis mutandis, nad Peachumovým a Lockitovým cynickým přesvědčením, že každý nezištný cit vůči druhým, ať už je to oddanost nebo láska, je jen zbožím, a tedy možným zdrojem zisku, můžeme sice zoufat, ale naše bédování by rozhodně nemělo skončit jen u těchto dvou postav. Text Gayovy hry divákům mnohokrát jasně naznačuje, že zde jsou i jiní – největším prominentem mezi nimi je tehdejší britský ministerský předseda Robert Walpole –, kdo pojmají správu věcí veřejných právě tímto kořistnickým způsobem. A z druhé strany, navzdory veškerému našemu pohrdání neskrývaným sobectvím Peachuma, nelze nevidět, že i tento „těžce pracující“ zločinec má přece jen něco do sebe, viz například jeho odzbrojující upřímnost, se kterou hovoří o tom, co motivuje jeho počínání.

Uvážíme-li ohromující složitost kulturních a politických souvislostí, z nichž *Žebrácká opera* vzešla, není od věci se tázat, jak nebo zda vůbec je možné tuto hru přesadit do naprosto odlišného prostředí, například socialistického Československa sedmdesátých let. K této otázce ostatně vyzývá i Empsonův poněkud snobský soud završující rozbor Gayova dramatu: „Je skvělé, že hra je stále populární, jakkoli hloupé mohou být důvody její oblíbenosti.“ (Empson 1935: 250) Dlužno však podotknout, že se našli i kritikové, jež možnou přenositelnost *Žebrácké opery* nevyklučovali. Gayův přítel Jonathan Swift jí například už v době její první inscenace připisoval robustní satirický potenciál, dalece přesahující původní historický kontext: „Tato komedie obsahuje i *satiru* týkající se nejen našich časů, ale užitečnou rovněž pro dobu minulou, ba možná i pro tu, která ještě přijde. Mám na mysli to, když se autor chápe příležitosti porovnat *běžné zloděje se zloději okrádajícími veřejnost* a jejich rozmanité strategémy zrad, podrazů a věšení se navzájem s podobnými dovednostmi *politiků* v časech korupce.“ (Swift – Sheridan 1992: 64–65)

Nenechme se však chytit do hermeneutické pasti čtenářsky orientované kritiky. Vždyť otázka, zda literární text může mít výklad pouze jeden, nebo je-li každá čtenářská konkretizace nevyhnutelně jen jeho misinterpretací, není zcela případná, jedná-li se spíše o problém pisatelský než

čtenářský. Ačkoli se Havlovo drama jmenuje *Žebrácká opera*, svým podtitulem „Hra o 14 obrazech na téma Johna Gaye“ dává autor jasně najevo, že se neostýchal zacházet se ctihodnou předlohou poněkud volněji. Mění se struktura hry (Gay se spokojil pouze se třemi obrazy, jež sestávají ze třinácti až sedmnácti výstupů) a mizí balady, jejichž zpěvem hlavní postavy zároveň napodobovaly i parodovaly tehdy tolik populární soudobou italskou operu. Též se vytrácí metadivadelní rámec, kde Básník coby Žebrák nejprve uvádí své dílo a potom, v souladu se žánrovým očekáváním diváků, omilostňuje Macheathe. O tom, proč Havel navzdory tolika podstatným změnám zvolil název totožný s Gayovým, bude řeč později. Stejně tak Havel namísto původního happy endu – příslibu sňatku Polly s Macheathem – zvolil závěr, který jakoby obratem ruky rázem změnil to, co se jinak zdálo být přímočarým rozuzlením.

Pomineme-li další, méně výrazné odchylky od předlohy, jedné z nejzásadnějších změn doznává stránka jazyková. Přinejmenším Havel sám zde vidí svůj autorský přínos, jak uvedl v dopise režiséru premiéry Andreji Krobovi, v němž hodnotí právě zhlédnutou zkoušku hry: „jak víš, šlo mi o to – a na tom je vlastně celá hra založena, s tím stojí a s tím padá – vytvořit jakési zvláštní napětí mezi ‚nízkostí‘ toho, o čem se mluví, a vysokým jazykem, kterým se o tom mluví – totiž že zloději a kurvy mluví jako psychologové a sociologové.“ Avšak Havel neusiloval svou úpravou Gayova textu jen pobavit obecenstvo nepatřičnou dikcí svých hrdinů. Jak dále objasňuje Krobovi: „vtip této adaptace totiž není v tradičním příběhu, ba není vyčerpán ani tím, jak je tradiční příběh převrácen, interpretován a travestován, je skutečně v tom, jakým dialogem je rozvíjen.“⁽⁴⁾

Co je tedy na dialozích Havlových postav tak výjimečného? Zprvce pohotovost, s jakou jsou schopny odůvodnit jakýkoli ze svých činů bez ohledu na jeho zjevnou amorálnost. A zadrugé ochota znova a znova bryskně popírat sebe sama, tedy bez nejmenší prodlevy zaujmout stanovisko zcela protiřečící tomu předchozímu. Společně pak tyto dvě tak nápadné charakteristiky jejich

4 Václav Havel píše Andrejovi Krobovi ke zkoušce *Žebrácké opery*, nepublikovaná korespondence z 29. září 1975, archiv Andreje Kroba. Dostupné z <https://archive.vaclavhavel-library.org/Archive/Detail/39383?q=krob>

jazykového chování činí z protagonistů *Žebrácké opery* krajně nevyzpytatelné, rozporuplné mluvčí, kteří nikdy nemíní to, co říkají, a jejichž společný dialog není než absurdní komedií. Divák se může jen domýšlet, proč se protagonisté vůbec obtěžují opětovně vysvětlovat své bezskrupulózní chování, mění-li své postoje tak krkolomným tempem. Proč se, dejme tomu, Jenny cítí povinována objasnit uvězněnému Macheathovi důvody, pro které jej už dvakrát vydala do rukou policie? Má to snad být ona špetka společenskosti, kterou Lockit připisuje lidským dravcům? Patrně ne – daleko pravděpodobnější je, že jde o obratný manévř: Jenny jen usiluje o to znovu si získat Macheathovu náklonnost a vyzvědět pro Lockita, jak ho chce Mack potajmu podvést, aby mohl být tento plán předem překažen. Promluvy Havlových hrdinů jsou tedy vedeny především strategickými zájmy.

Co tím mám na mysli? Za normálních okolností je úspěšná konverzace, alespoň podle filosofa jazyka Herberta Gricea, společným podnikem jejich účastníků. Mluvčí sdílejí stejný cíl nebo mají shodné zájmy, a tudíž považují vzájemnou výměnu informací za oboustranně užitečnou. Jejich spolupráce je možná, protože se při rozhovoru řídí několika nepsanými maximami: promluvy mají být pravdivé, relevantní, jednoznačné a co do množství poskytované informace vyvážené (Grice 1975: 41–58). Vzhledem k výše řečenému je očividné, že dialogy Havlových dramatis personae jsou všim, jen ne otevřenou konverzací mezi rovnocennými partnery, z níž by oběma plynul prospěch. Namísto toho jsme na jevišti svědky sémiotického zápolení, v němž je jazyk především nástrojem nátlaku, svádění a manipulace, tedy skrývání, odhalování, nebo dokonce i falešného odhalování, abych zmínil jen ty nejzjevnější postupy.⁵⁾ V situaci, kdy je jakákoli spolupráce již předem podezřelá, bylo by navýsost bláhové držet se sdílených konverzačních maxim. Jak kapsář Filch sezná na vlastní kůži, relevance je irrelevantní, pokud není alespoň přesvědčivá nebo z ní pro mluvčího neplyne nějaká výhoda. Dušezpytné monology, ve kterých

5 Erving Goffman popisuje „falešné odhalování“ jako záměrné podsouvání informace nic netušícím soupeřům, kterou se *tito* snaží „odhalit“. Avšak poskytovaná informace je jen předstíraná a jejím prvním účelem je mást: „Subjekt má největší prospěch z toho, když vzbudí v protivníkovi mylný dojem, že výhody dosáhl on – to je pravá podstata podfuku [short con].“ (viz Goffman 1969: 20)

protagonisté odhalují druhým své nejniternější myšlenky, jsou tak sáhodlouhé patrně jen proto, aby znemožnily kladení dotěrných otázek, jež by mohly zpochybnit jejich pravdivost. Dialog manželů Lockitových, jímž vrcholí závěrečná scéna, jen dokazuje, že každé slovo musí zůstat dvojznačné. V šalebném světě Havlovy *Žebrácké opery* není privilegovaného hlediska, z jehož vševědoucí perspektivy by bylo možné objektivně vyhodnotit všechny postranní úmysly jednotlivých postav, proniknout mnohovrstevnou texturou jejich vzájemných klamů a podvodů a jednoznačně určit vítěze této dechberoucí soutěže o nadvládu nad světem a podsvětím.

Podobně jako její předloha se i Havlova *Žebrácká opera* zaměřuje na individualistickou, soutěživou stránku lidské přirozenosti, kterou zveličuje do rozměrů vskutku groteskních. Jedná se jen o jakousi čistě uměleckou etudu v duchu poetiky absurdního divadla, nebo se Havel – jako potvrzení Swiftovy jasnoživosti – pokusil využít satirického potenciálu Gayova textu k angažované kritice poměrů v normalizovaném Československu? Havel sám se z pochopitelných důvodů takovému výkladu bránil; například v eseji z dubna 1976 „Fakta o představení *Žebrácké opery*“ vehementně trvá na tom, že „v textu mé hry nelze najít cokoli, co by bylo namířeno proti našemu státu, jeho zřízení nebo veřejné morálce“ (Havel 1999a: 116). Podobně jako Gay, který o dvě stě padesát let dříve ještě před premiérou své hry ubezpečoval Swifta: „Jsem si jist, že jsem nenapsal nic, co by mohlo být zákonem zakázáno.“⁽⁶⁾ Ať už oba autoři o svých hrách prohlašovali cokoli, hněvu mocných se přesto nevyhnuli. Což bylo celkem pochopitelné v Gayově případě. Kousavé nářky ad hominem rozhodně nepotěšily již zmiňovaného Roberta Walpolea a podobně zapůsobilo i výmluvné přirovnání „běžných zlodějů“ ke „zlodějům okrádajícím veřejnost“ na whigský politický establishment. Co však mohlo pobouřit orgány státní moci v tehdejší Československu na textu, který se podobným přímým výpadům vyhýbá? Především již sama okolnost, že Havlova hra byla uvedena pro veřejnost.

6 „Gay to Swift,“ 2. prosince 1728, in Gay 1966: 78.

Invaze vojsk Varšavské smlouvy v roce 1968 znamenala v československém společenském i politickém životě zásadní přeměnu. Jak Havel připomněl o osm let později, „srpen 1968 nebyla [...] jen obvyklá výměna liberálnějšího režimu za režim konzervativnější, nebylo to jen tradiční utužení po uvolnění – to bylo něco víc: konec jedné éry; rozpad jednoho duchovního a společenského klimatu; hluboký mentální zlom“ (Havel 1999b: 151). Sovětskému vedení sice chvíli trvalo, než dosadilo na klíčová stranická a vládní místa spolehlivé kádry, avšak již od dubna 1969 mohla být normalizace spuštěna na plné obrátky. Systematické čistky těch, kdo „bratrskou pomoc“ otevřeně označovali za okupaci, plošná destrukce kulturní oblasti a nijak neskrývaný cynismus nových mocipánů, toto vše šokovalo a paralyzovalo československou veřejnost. Havel se podobně jako tisíce dalších umělců, novinářů nebo vědců stal vyděděncem: jeho knihy zmizely z knihoven, hry z jevišť a jméno ze sdělovacích prostředků.

Žebrácká opera byla druhým dramatem, které Havel napsal za těchto skličujících okolností. Avšak na rozdíl od jeho předchozích her „[j]e to nové zpracování klasické látky, které vzniklo na objednávku: jistě pražské divadlo si u mne novou verzi Gayovy hry objednalo ještě v době, kdy se mu zdálo, že by ji snad mohlo – nějak – uvést“ (ibid.: 154). Okolnost jejího vzniku odpovídá na mou výše položenou otázku, proč Havel ponechal hře její původní název, ačkoli v ní zcela chybí hudební složka nebo postava Žebráka. Pod rouškou „adaptace“ klasického autora mohl totiž český dramatik uniknout bedlivému oku cenzury. V roce 1972, kdy *Žebrácká opera* vznikla, sice tento pokus selhal, ale lest se vydařila o tři roky později díky iniciativě Andreje Kroba.

Krob se s Havlem seznámil na počátku šedesátých let, když nastoupil jako šéf jevištní techniky do Divadla Na Zábradlí. Havel sám v tomto divadle jako kulisák začínal, a přestože se v době Krobova působení už naplno věnoval kariéře dramatika, se Zábradlím úzce spolupracoval a před rokem 1968 tu také byly uvedeny všechny premiéry jeho her. Oba muže nicméně pojilo něco víc než jen pouhé profesní zájmy – na Hradečku stály jejich chalupy vedle sebe a sousedé se hojně navštěvovali, zejména počátkem sedmdesátých let, kdy se sem Havel často uchýloval, aby unikl

nehostinné atmosféře hlavního města. Právě tady také Kroba napadlo – poté, co si přečetl rukopis *Žebrácké opery* – hru inscenovat. „Oslovil jsem své přátele kulisáky a šatnářky z Reduty [Krobova tehdejšího působiště, pozn. P. S.]. Ti přivedli své přátele: údržbáře, učitelky, úředníky, studenty. Většina z nich neměla s herectvím nic společného.“ (Klusáková 1990: 20) Zkoušky se odbývaly po různých bytech, stodolách, a jednou dokonce přímo u Havla na Hrádečku. V souboru panovala očividně skvělá nálada a z přibližně dvaceti herců jej za celou dobu kvůli obavám z možného postihu opustil jen jediný. Premiéra byla naplánována na 1. listopadu 1975 v Kulturním domě – známém spíš jako hostinec U Čelikovských – na pražské periferii v Horních Počernicích.

Neobvyklá lokalita měla několik výhod. Její odlehlost nejenže snižovala pravděpodobnost, že se akce dostane do hledáčku všudypřítomné tajné policie, ale především na ni měl vazbu představitel Macheathe Viktor Spousta, který zde už dříve pořádal ochotnická představení. Místní úřady jeho jméno znaly, a proto nebylo příliš obtížné získat povolení pro další inscenaci – zůstává ovšem poněkud nejasné, na základě jakých informací se nechaly obelstít. Spousta vzpomíná: „Šel jsem za nimi a řekl, že jsme s ochotnickým souborem nastudovali hru *Žebrácká opera* od Brechta⁽⁷⁾ a že je trochu přepsaná, protože my bychom zpěvohru neutáhli. Pochoptitelně jsem jim nevěšel na nos, kdo ji přepsal.“ (Kovářík 1990: 5) Vzpomínky Andreje Kroba se v tomto ohledu poněkud liší: „S naprostou samozřejmostí jsme se obrátili na MNV s žádostí o zapůjčení divadelního sálu [...] Uvedli jsme pravdivé údaje včetně autorova jména.“ (Klusáková 1990: 20) Když jsem se v lednu 2000 Kroba sám ptal, jak věc mohla projít, sardonicky se zasmál; informační embargo na Havlovo jméno prý fungovalo tak dokonale, že schvalovací komise neměla nejmenší tušení, o koho vlastně jde. Ať už byla skutečnost jakákoli, povolení mělo dvě podmínky: událost se nesměla nikde propagovat a vstup musel být zdarma. Divadelníci vděčně obě přijali.

7 Viktor Spousta odkazuje k přepisu Gayovy hry od Bertolda Brechta z roku 1928, známé pod názvem *Die Dreigroschenoper*, ke které hudbu složil Kurt Weill.

Dorazit na tak podivné místo konání nebylo pro tři stovky pozvaných diváků právě lehkým úkolem. Bylo komické, líčila mi Kamila Bendová, která se představení zúčastnila, jak za soumraku Horními Počernicemi kroužilo množství aut, jejichž řidiči se báli zastavit a zeptat se místních na cestu, aby nevzbudili nevítanou pozornost. Obav a nervozity obecnostva využil Andrej Krob pro svůj inscenační záměr, nezamýšlený autorem samým. John Keane s nádechem dramatickosti popisuje Krobovu krátkou tvůrčí improvizaci, jež předcházela začátku představení:



Obrázek 1. Kulturní dům v Horních Počernicích, dějiště premiéry.

„Vysoký muž s výhrůžným výrazem tváře rozhrnul oponu a vyšel na jeviště. Pomalu a obratně si zapálil cigaretu, která jasně zazářila ve tmě improvizovaného divadla [...] Mlčící muž vyfoukl směrem k nim dým z cigarety a začal si je nestydatě prohlížet. Publikum bylo zaražené [...] Přejel pohledem celé hlediště a začal diváky důkladně zkoumat tak, jak seděli, od první řady zleva doprava a zepředu dozadu. Pak vyfoukl druhý kroužek dýmu a výhrůžným pohledem probodl diváky ve střední části hlediště. Když vypustil třetí obláček dýmu, všichni přítomní si začali myslet, že něco není v pořádku. Zdálo

se, že se schyluje k nějakému průšvihui; všichni totiž mohli doplatit na svou přítomnost [...] Muž skončil svou přísnou kontrolu a tiše zmizel za oponou. Zdálo se, že se čas zastavil a osud nyní sdělil své pochmurné poselství. Diváci se potili a byli přikováni do svých vrzajících křesel. Dusná atmosféra ještě zhoustla, protože si herci i diváci uvědomovali, jak je toto představení nebezpečné.“ (Keane 1999: 177–178)



Obrázek 2. Václav Havel přijíždí na premiéru.

Záhadným „inspektorem“ nebyl nikdo jiný než Krob sám. Jestliže však dokázal v myslích diváků evokovat to, čeho se všichni podvědomě báli – přítomnost tajné policie v sále –, mohli si oddechnout. Jakoby zázrakem se toho večera v Počernicích žádný „tajný“ neobjevil.

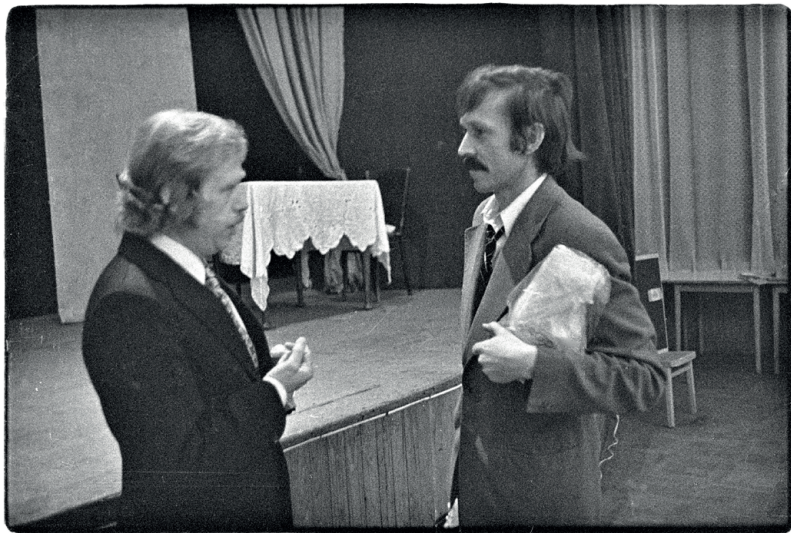


Obrázek 3. Hlediště před začátkem představení.



Obrázek 4. Renáta Wernerová v roli Ingrid (vlevo) a Zina Kusczińska jako Betty (vpravo) se připravují na představení.

Představení sklidilo obrovský úspěch a celý ansámbl včetně nadšeného Havla se přesunul na oslavu do hospody U Medvídků (co by kamenem dohodil od policejního sídla v Bartolomějské ulici). Několik následujících dní byl klid a nic nenasvědčovalo tomu, že by se příští sobotu nemohlo odehrát další představení. V úterý však mlčení o počernické premiéře prolomilo rádio Svobodná Evropa a bezprostředně po něm očitý svědek v západoněmeckém týdeníku *Der Spiegel*. Státní bezpečnost i stranické vedení bylo upřímně zděšeno. A zcela oprávněně! Jestliže se tři stovky lidí, včetně několika pověstných disidentů, dokáží přímo v Praze sejít na představení zakázaného autora a úřady se o tom dozvědí až ze zahraničních médií, něco není v pořádku. Policie, která nemohla uvěřit tomu, že by ji přelstila tlupa ochotníků, začala vyslýchat pachatele této mimořádné události včetně „nevinného“ obecnstva. Žádný protistátní komplot nicméně odhalen nebyl a „viníci“ zcela oprávněně trvali na tom, že neporušili žádný zákon.



Obrázek 5. Václav Havel a Andrej Krob rokují před představením.

Situaci navíc komplikovala okolnost, že o pouhé tři měsíce dříve Československo ratifikovalo helsinskou dohodu, která jej (jakkoli formálně) zavazovala chránit základní lidská práva svých občanů. Pro Moskvu byl tento dokument cenný především proto, že Západ v něm konečně přistoupil na uznání západních hranic Sovětského svazu, a tak by patrně nebyla spokojena, kdyby jeden ze satelitních států otevřeně ignoroval tuto nelehce vyjednanou smlouvu jenom proto, že jacísi amatérští divadelníci inscenovali bůhvíkdě adaptaci anglické hry z osmnáctého století. Místní aparátčici si však byli dobře vědomi toho, že by si veřejnost jejich případnou pasivitu vykládala jako projev slabosti – a že to, co jim dává moc, není jejich oblíbenost, nýbrž schopnost držet společnost pod kontrolou. A proto museli konat.

Postih se však odehrával svérázným způsobem, pro nějž se vžila výstižná přezdívka „stalinismus s lidskou tvář“. Špinavou práci strana svěřila svým přísluhovačům. Úkol zněl jasně: účastníky „počernické aféry“ je nutno vyhodit z práce, ale bez udání pravého důvodu, proč se tak děje. Příkladem je v tomto ohledu případ Andreje Kroba, který od roku 1975 opět působil na Zábradlí jako vedoucí jevištní techniky. Ředitel divadla Jan Vodička jej hned na počátku skandálu propustil a zakázal mu i vstup do divadla. Krobova smlouva však zcela přesně stanovovala podmínky, za kterých může být jeho pracovní poměr zrušen (a žádná z nich, světe div se, nebyla ve skutečnosti naplněna). Navzdory nátlaku z různých stran Krob odmítal dobrovolně odejít, a tak byl přijat zpět, avšak jen na místo řadového kulisáka. To pak bylo v červnu 1976 zrušeno z důvodů „reorganizace“ divadla – aniž by se nadbytečným ukázal kdokoli další z jeho spoluzaměstnanců. Na písemnou výpověď podepsanou Vodičkou a schválenou závodní organizací ROH Krob reagoval dopisem, jehož poslední odstavec nápadně rezonuje s významovou výstavbou *Žebrácké opery*. Ukazuje totiž, že manipulativní využití jazyka – stěžejní aspekt hry – nebylo jen samoúčelným uměleckým postupem, ale že si je mimo prkna, která znamenají svět, zdárně osvojilo i vedení divadla Na Zábradlí.

„Nezajímá mě, kdo byl vlastně iniciátorem tohoto malého ‚honu na čarodějnice‘. Není důležité, jak si ti, kdož mou výpověď podepsali a kdož s ní vyslovili souhlas, budou před jinými i před sebou svůj špatný krok vysvětlo-

vat. Jsou lidé, kteří dokáží slabost a zbabělost vždy interpretovat jako snahu pomoci jiným, divadlu, podniku, jako nezbytnost, která přišla ‚seshora‘, jako bezmocnost proti tvrdohlavosti druhého. Prostě zmatou pojmy: ukřivděnému řeknou tvrdohlavý, zbabělost pojmenují taktikou a spásou pro jiné, slabošství nutností poslouchat rozkazy. Jenže to vše jsou pouze názvy, které stejně neobstojí, podpisy trvale zůstanou. A s nimi i zjevná křivda a zbabělost.“⁽⁸⁾

Zbývá však zodpovědět ještě poslední otázku. Individualistický ráz Gayovy *Žebrácké opery* se zdál být přiměřený duchu Anglie počátku osmnáctého století s jejím právě se rodícím kapitalismem založeným na zcela sebestředném upřednostňování vlastních zájmů. Československo sedmdesátých let, alespoň z pohledu západního světa, by mělo být vzorem opačné, tj. kolektivistické společensko-výrobní formace. Co tedy sdílí vypjatý egoismus Havlových protagonistů s komunitární pospolitostí hrdou na to, že odstranila hospodářskou soutěž jako motor svého rozvoje? Nahlížena zevnitř, Havlova socialistická vlast zdaleka nepřipomínala šťastnou rodinu, ve které by nikdo nebyl utlačován a plody společné práce děleny spravedlivě podle zásluh každého jednotlivce. Stačí jen vzpomenout tehdy populární anekdotu, v níž se rozhlasový posluchač v pořadu otázek a odpovědí ptá redakce na to, jaký je rozdíl mezi kapitalismem a socialismem. Naprostý, dozví se obratem. V tom prvním přece vykořisťuje člověk člověka, zatímco v tom druhém je tomu právě naopak.

Ted' však vážně – proč nepovažovali Čechoslováci svou socialistickou domovinu za maják osvíceného altruismu? Kolektivisticky osnovaná společenství obvykle integrují své členy do vnitřně pevně stmelené pospolitosti, v níž je o jedince postaráno od kolébky do hrobu výměnou za jeho nezpochybnitelnou skupinovou oddanost (Hofstede 1997: 51). Teoreticky vzato, společenská smlouva tohoto druhu platila i v ČSSR: politicky spolehlivým občanům režim sliboval plné hospodářské zabezpečení. V praxi však toto symbiotické uspořádání mělo své vážné trhliny. Nabízené zboží a služby byly často dostupné jen v omezeném množství, a navíc ve srovnání se

8 Krobova odpověď na dopis z 28. června 1976, chybně datovaná k 8. červnu; kopii laskavě zapůjčil Andrej Krob sám.

sortimentem západního trhu obvykle podřadné jakosti. A zdánlivě rozumnému nápadu vyrazit si na nákup do nedalekého Rakouska či Německa jen tak na vlastní pěst bránily ostatné dráty a ostražití pohraničníci s prstem na spoušti. Kromě důvodů čistě ekonomických měla nechuť občanstva ztožnit se se socialistickým režimem i svůj morální rozměr. Společnost byla do hloubky zkorumpovaná a bez systému protislužeb a úplatků byl normální život těžko představitelný. Vždyť ani opěvovaná bezplatná zdravotní péče pro všechny nebyla zcela zdarma: obálky s penězi či rozličné dárky lékařům a ošetřovatelům byly zavedenou normou.

Pro můj výklad Havlovy *Žebrácké opery* byla však patrně nejdůležitější nespokojenost politická způsobená krajně nerovnoměrným rozložením moci. Normalizace soustředila všechny rozhodovací kompetence do rukou poměrně malé vládnoucí hrstky a zbytek občanstva byl o svá politická práva zcela připraven. Volby, o nichž každý věděl, že jsou jen naoko, měly pak navodit dojem, že lid si své zástupce vybírá jen a jen na základě svobodného rozhodnutí. V takové situaci sjednotit národ pod vedením vlády dosazené tanky cizích mocností byl úkol vskutku nadlidský. A tak moskevským kompradorům nezbývalo než opentlit svou „vedoucí úlohu“ otřepanými frázemi marxisticko-leninské utopie. Logika dějin je neúprosná a dočasná diktatura proletariátu (zosobněného komunistickou stranou) je jen prvním krokem ku konečnému nastolení zcela spravedlivé beztřídní společnosti, k níž bude každý přispívat podle svých možností a ve které se každému dostane podle jeho potřeb. Takovými a podobnými floskulami bombardovaly všechny sdělovací prostředky dennodenně obyvatelstvo, aby tak dodaly loutkové vládě zdání legitimacy. Mohl však vůbec někdo brát tuto natolik zjevnou propagandu vážně? Patrně ne, ale straně v poslední instanci vůbec nešlo o to, zda tomu všemu občané skutečně věří – stačilo jí totiž, pokud to jen zdárně předstírali. A mnohočetné mocenské orgány, které měla k dispozici, se již postaraly o to, aby nikdo nevybočil z řady.

Zcela jednostranný poměr moci mezi vládnoucí klikou a běžnými občany celkem věrně odpovídá podmínkám, ve kterých dochází k tomu, co Gregory Bateson nazval kdysi tak rozšířeným pojmem „dvojná vazba“ [double bind] (Bateson 1972: 201–227). Podle této teorie v situaci, kdy nadřazená osoba nutí

na ní závislého jedince k určitému jednání a zároveň tvrdí, že toto jeho jednání je zcela dobrovolné, a navíc v jeho vlastním zájmu, dochází na komunikační rovině k důležité proměně. Předmětný jazyk (tj. obsah komunikace) k nerozeznání splyne s metajazykem (tj. společenským kontextem, v němž se komunikace odehrává). Tvzení o určité skutečnosti se tak může dostat do přímého rozporu s tím, co sám mluvčí říká o svém výroku. Učebnicovým příkladem podobné logické aporie je tzv. paradox lháře – když Kréťan Epimenides zcela zmate své posluchače větou, že „všichni Kréťané jsou lháři“. Jeho výrok je totiž současně jak pravdivý, tak i nepravdivý. Z této logické pasti lze podle Batesona uniknout pouze tak, že na takto rozporuplnou promluvu nahlédneme z perspektivy o stupeň vyšší abstrakce (metametajazyk), což nám umožní od sebe rozlišit vzájemně neslučitelné primární a sekundární roviny diskurzu. Ve skutečnosti je však takové řešení často nemožné, ať už kvůli určité psychické poruše (správnému vyhodnocování míry abstrakce může například bránit schizofrenie), nebo sociální patologii. Což mě přivádí zpět k Havlovi.

Ve své slavné esejí „Moc bezmocných“, napsané zhruba tři roky po „počernické aféře“, se Havel zaměřil na dvojné vazby v komunikačních situacích, se kterými se běžně setkával ve svém rodném městě. Proč vedoucí obchodu Ovoce a zelenina, táže se Havel, umísťuje ve své výkladní skříni mezi cibuli a mrkví plakát s heslem „proletáři všech zemí, spojte se!“? Takové jednání se nám bude jevit nesmyslné, dodává, jen do okamžiku, než pochopíme to, co je vystavením plakátu skutečně sdělováno. Zelináři jsou zásady historického materialismu nepochybně zcela cizí. Heslo samo je jen konvenční frázi předem vybranou pro tuto příležitost stranickými propagandisty a vedoucímu je její obsah lhostejný. Jeho umístěním do výkladu však dává veřejně najevo svou bezmocnost a plnou kapitulaci před násilným systémem (jenž konec konců vlastní nejen jeho obchod, ale i všechny ostatní provozovny v celé zemi), aby si tak zajistil poklidnou, ničím nerušenou existenci. K podrobení se režimu byl sice donucen, což se mu samozřejmě nemusí nikterak zamlouvat, ale milosrdná strana mu jeho utrpení ulehčuje zázračným všelékem vědeckého světového názoru, marxisticko-leninským učením. Tento sociálněvědný elixír (kterým neradno třepat či jej míchat) umožňuje straně *předstírat*, že nic *nepředstírá*, a zelináři *předstírat*, že jí věří (Havel 1999c: 231–233).

Tato oboustranně užitečná dohoda, abych dále rozvinul Havlovu myšlenku, však pozbývá pro zelináře své přitažlivosti v okamžiku, když má vysvětlit svou ponižující povolnost ženě, dětem nebo přátelům. Kdo by si přál v očích svých nejbližších vyhlížet jako bačkora? Aby si zachoval tvář, musí jim vedoucí prodejny své konformní jednání nějak odůvodnit. V bezpečí domova tak ujistí kruh těch, jimž plně důvěřuje, že jeho okázalé projevy loajálnosti vůči režimu jsou jen *předstíraná předstírání*, obratná kamufláž, díky níž může v tichosti sledovat své ryze osobní zájmy, třeba odklánět část tržby do vlastní kapsy.

Jsou lidé, jež lze balamutit po jistou dobu, avšak stranu, obzvláště tak paranoidní, jakou byla KSČ, nikdy. A zde přicházejí na řadu bezpečnostní složky státu. Aby napomohla oddělit zrna od plev, StB vybudovala širokou síť tajných informátorů *předstírajících předstírat předstírání*, jejichž úkolem bylo vetřít se do důvěry všech zakuklených zelinářů a odhalit jejich pravou tvář.⁽⁹⁾ Dopadený padouch, byl-li ovšem dostatečně prohnáný, se mohl testu vyhnout tím, že se sám ujal nelehké role spolupracovníka StB. Donášením na jiné vedoucí prodejen Ovoce a zelenina, kteří své předstírání jen předstírají, mohl svou vinu odčinit, a tak přispět ke konečnému vítězství dělnické třídy.

Tím však řetězec klamů vlastní československé společnosti v době nedávno minulé zdaleka nekončí. Historické dokumenty skýtají množství příkladů předstírání tak mnohovrstevnatého a mnohoznačného, že ve srovnání s nimi se Havlova *Žebrácká opera* může jevit jako pohříchu realistické dílo. Dovolte mi uvést jen jeden za všechny. Je to případ „kapitána“ Pavla Minaříka, redaktora české sekce rádia Svobodná Evropa v Mnichově, který se za oslavných fanfár linoucích se ze všech hromadných sdělovacích prostředků vrátil do Prahy v lednu 1976.⁽¹⁰⁾ Tento uprchlík z roku 1968 byl podle oficiálních zdrojů „krtkem“ údajně nasazeným Státní bezpečností, aby slídl v řadách zrádné

9 Vertikální strukturu vědomí času v souvislosti s „předstíráním“, „předstíráním na druhou“, „předstíráním na třetí“ atd. rozebral Gaston Bachelard v 6. kapitole své práce *La dialectique de la durée* (Paris: Boivin et Cie, 1936), s. 105–128. Ta vyšla česky v r. 1967 ve sborníku, do kterého přispěl i Václav Havel. Viz *Podoby: Literární sborník*, usp. Bohumil Doležal (Praha: Československý spisovatel, 1967), s. 193–208. Sám Havel tematizoval takovéto umocňování předstírání (nazývané jím „chytračením“) ve své skladbě „Složitá situace“ (viz Václav Havel, *Antikódy*, in Spisy, sv. 1 [Praha: Torst, 1999], s. 337), ve které je „chytračení“ umocněno na pátou.

10 Sbírkou rozhovorů s touto podivnou figurkou v nákladu 50 tisíc výtisků vydalo v roce 1976 Federální ministerstvo vnitra pod názvem *Návrat rozvědčika*.

emigrace. Avšak osobní důvody Minaříkova náhlého návratu do vlasti, na které upozornili jeho bývalí spolupracovníci ze Svobodné Evropy,⁽¹¹⁾ jakož i mizivé množství kompromitujících materiálů, jež byl schopen dodat, nasvědčovaly spíše tomu, že legenda o úspěšné špionážní operaci předkládaná veřejnosti byla patrně přemrštěná. Ač uvěřitelný jen zčásti, příběh Minaříkovy mise přece jen svůj účel do jisté míry splnil. Komunikační nejistota, kterou vyvolal, přizivila strach mezi kritiky režimu doma i v cizině a umocnila nepříjemný pocit, že skutečně není radno důvěřovat vůbec nikomu. Což bylo pro KSČ pojistkou, že opozice zůstane rozdrobena, neschopna jakkoli ohrozit její absolutní mocenskou nadvládu.



Obrázek 6. Václav Havel; za pár okamžiků jde opona nahoru.

11 „Minařík od jara 1975 věděl, že bude muset z práce odejít [...] a bude stát před problémem, jak se na Západě uživit. Svou úlohu zřejmě sehrála i temná epizoda z jeho mnichovského života: jednu noc se v podnapilém stavu těžce naboural s autem, ve kterém vezl jistou mnichovskou bardámu, kterou zmrzačil. Takové věci stojí v Německu velké peníze, dlouhý soud a často konec kariéry.“ In „První a poslední role ‚kapitána‘ Minaříka“, *Listy: Časopis československé socialistické opozice*, roč. 6, č. 2. s. 7.

Leč abych se vrátil zpět k Havlově hře. Jak vidno, vypjatý individualismus postav jeho *Žebrácké opery* nebyl pro společnost tak vysoce prosycenou nedůvěrou, v níž hra vznikla, ničím cizím. Domnívám se však, že Havlovi šlo o něco víc než jen uvést na scénu očividnou absurditu diskurzu založeného na dvojných vazbách, již byl ve svém životě neustálým svědkem (jakkoli toto mohlo být pro postmoderního autora¹²) nevyčerpatelným zdrojem inspirace). Ať už tak, či onak, Havel byl vždy zapáleným politickým moralistou, jak jeho eseje i veřejné působení jasně dokazují. A „život ve lži“, se kterým se drtívá většina jeho spoluobčanů v normalizovaném Československu dokázala smířit, považoval nejen za ponižující, ale především za sebezničující. Smlouvání s ďáblem (téma Havlovy hry *Pokoušení* z roku 1985), byť motivováno těmi nejlepšími úmysly, nemůže nikdy skončit dobře, protože naprostá nejednoznačnost dvojné vazby je nevyhnutelně pokříví k nepoznání. Stálé převlékání kabátu vynucené ustavičně se měnícím kontextem v konečném výsledku zneplatní rozdíl mezi pravdou a (strategickou) lží, účelem a prostředkem, tanečníkem a tancem. Což vede k morálně bezvýchodné situaci tak důvěrně známé všem právě z tehdejšího Československa, kde, jak konstatoval Havel, „každý je svým způsobem [...] obětí i oporou [systému]“ (Havel 1999c: 245). Havlova posedlost morálkou by nám však neměla zastínit fakt, že ve své divadelní praxi byl Havel vždy zavilým nepřítelem didaktičnosti jako služby ideologií. Jakým způsobem se mu tedy podařilo vyřešit odvěký svár mezi potřebou nezpronevěřit se uměleckosti, a přece vytvořit sociálně relevantní drama?

Klíčem k politickému výkladu *Žebrácké opery* je dle mého názoru závěrečný dialog manželů Lockitových, ke kterému jsem odkazoval již výše:

LOCKIT: Tak, Mary, a od tohoto okamžiku má naše organizace pod kontrolou prakticky celé podsvětí.

LOCKITOVÁ: Dalo to fušku, vid'?

12 Mezi postmodernisty Havla řadí např. Manfred B. Steger a Sherri Stone Replogle v textu „Václav Havel's Postmodernism“, *Contemporary Political Theory* 4, č. 3, 2005, s. 253–274. Viz též <https://researchrepository.rmit.edu.au/esploro/outputs/journalArticle/Vaclav-Havels-Postmodernism/9921858446601341> (přístup 16.09.2022).

LOCKIT: Získat kontrolu nad policií byla proti tomu hračka.

LOCKITOVÁ: Stejně je to zvláštní, Bille. Nikdo o naší organizaci neví, a všichni jí slouží.

LOCKIT: Kdo neví, že slouží, slouží vždycky nejlíp. Dobrou chuť!

(Havel 1999d: 518)

Co mne na tomto dialogu zaujalo především, není nečekané odhalení, že Lockit je zločinec vydávající se za policistu. Jakkoli je tato okolnost překvapivá, není než jen další rovinou neustále se stupňujícího předstírání, jakým se Havlovy postavy představují divákům. Daleko výmluvnějším shledávám samolibé uspokojení obou manželů, že konečnými vítězi této mámivé stínohry jsou právě oni, protože se jim vposled podařilo obelstít všechny své rivaly. Obzvláště, poměříme-li toto jejich zadostiučnění Lockitovým výrokem, kterým celá hra vrcholí. V nelitostném světě londýnských gangsterů, sděluje nám tento novodobý Francis Bacon, „vědění je moc“. Avšak vědění krajně specifické: moc nad jinými získáváme především tak, že víme předem, jak hodlají jednat.

Tento poznatek by však měl Lockitovi přivodit především nechutenství a bolehlav. Vždyť jediný zdroj informací živící jeho pocit převahy – záměrně matoucí signály jeho úskočných protihráčů – je očividně nespolehlivý. A navíc, každá dvojná vazba ze své podstaty nemůže než navodit komunikační šum. Řeceno jinak, jak si Lockit může být tak jist, že nastalou situaci vyhodnocuje správně: zda je jeho triumf opravdový, nebo jen předpokládaný, je-li skutečným pánem jiných, nebo pouze nic netušícím sluhou těch, jež zdánlivě kontroluje? Finále *Žebrácké opery*, a zde vězí jádro pudla, nenabízí výsledné skóre strategické hry odvíjející se před zraky diváků, nýbrž jen další smyčku nekonečné spirály vzájemného klamání. A ač se z něj dovídáme, že policisté mohou být zloději, drama opouštíme s pocitem, že i opak je hodnověrný, a těmi skutečnými policisty jsou ve skutečnosti právě zloději, pakliže rozdíl mezi nimi dává vůbec ještě nějaký smysl.

Havlova *Žebrácká opera* nenabízí přímočarý závěr: Lockitova hybris – jeho neochvějná sebedůvěra předznamenávající hrdinův tragický pád – je sice naznačena, ve hře samé však zůstává netrestanou. Což ale nikterak nesnižuje

její katarzní potenciál. Drama o dilematech vyvolaných dvojnou vazbou bylo totiž určeno obecenstvu, které se ve svém životě s podobně pochybnými situacemi setkávalo na každém kroku. Hra o komunikativní poruše zasazuje dvojnou vazbu do abstraktně vyššího dramatického rámce a nabízí těm, kdož jsou v ní lapeni na primární úrovni, umělecky zprostředkovaný vhled zvenčí. Zachyceno ve své plné vnitřní rozporuplnosti, meta-předstírání je vykresleno coby bludný kruh, krysí závod, jenž nelze vyhrát, ať už jsou naše pohnutky k účasti v něm jakékoli. Takto viděna není tudíž *Žebrácká opera* jen pouhou uměleckou mimezí zavádějících komunikačních strategií bujících mimo divadlo, ale též i politickým gestem. Autor vyzývá diváky, aby pohlédli na jimi osobně tak často zažívanou patovou situaci dvojně vazby s odstupem a kriticky zhodnotili své vlastní chování. Pakliže jeho obojakost shledají nedůstojnou, aby ji zavrhli – přestali „žít ve lži“ a namísto toho ve shodě se svým svědomím nastoupili „život v pravdě“ (ibid.: 147).

Přeložila Eva Nováková

Příspěvek vznikl za podpory MŠMT ČR udělené UP v Olomouci
(IGA_FF_2022_038).

The funding for the present publication/research paper/chapter
was provided by the Czech Ministry of Education, Youth and Sports
for specific research (IGA_FF_2022_038).

LITERATURA

ADKINS, Arthur W. H.

1960 *Merit and Responsibility: A Study in Greek Values* (Oxford: Clarendon Press)

BATESON, Gregory

1972 „Toward a Theory of Schizophrenia“; in též, *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology* (New York: Ballantine Books), s. 201–227

EMPSON, William

1935 „The Beggar's Opera: Mock-Pastoral and the Cult of Independence“; in též, *Some Versions of Pastoral* (London: Chatto & Windus)

GAY, John

1966 *The Letters of John Gay* (Oxford: Clarendon Press)

1964 *Žebrácká opera*; přel. Jiří Valja (Praha: SNKLU)

GOFFMAN, Erving

1969 *Strategic Interaction* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press)

GRICE, H. Paul

1975 „Logic and Conversation“; in Peter Cole, Jerry L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics: Speech Acts*, sv. 3 (New York: Academic Press)

HAVEL, Václav

1999a „Fakta o představení Žebrácké opery“; in též, *Spisy*, sv. 4, *Eseje a jiné texty z let 1970–1989. Dálkový výslech* (Praha: Torst), s. 114–124

1999b „Dovětek autora ke knize *Hry 1970–1976*“; in též, *Spisy*, sv. 4, *Eseje a jiné texty z let 1970–1989. Dálkový výslech* (Praha: Torst, 1999), s. 143–158

1999c „Moc bezmocných“; in též, *Spisy*, sv. 4, *Eseje a jiné texty z let 1970–1989. Dálkový výslech* (Praha: Torst, 1999), s. 224–330

1999d *Spisy*, sv. 2, *Hry* (Praha: Torst)

HOFSTEDE, Geert

1997 *Cultures and Organizations: Software of the Mind* (New York: McGraw-Hill)

KEANE, John

1999 *Václav Havel: Politická tragédie v šesti aktech*; přel. Jiří Vaněk (Praha: Volvox Globator)

KLUSÁKOVÁ, Jana

1990 „Andrej Krob: Vším jsem byl rád...“; *Mladý svět* 32, č. 23, s. 20–21

KOVÁŘÍK, Vladimír

1990 „Světová premiéra v Horních Počernicích“; *Mladá fronta* 46, příl. *Víkend* 13, 31. 3., s. 4–5

NOKES, David

1995 *John Gay: A Profession of Friendship* (Oxford: Clarendon Press)

SWIFT, Jonathan – Sheridan, Thomas

1992 *The Intelligencer* (Oxford: Clarendon Press)

THOMPSON, Edward P.

1975 *Whigs and Hunters: The Origin of the Black Act* (New York: Pantheon Books)

BOJOVAT AŽ DO ROZTRHÁNÍ SVĚTA

NAD POZDNÍ TVORBOU MILANA KOZELKY

JAKUB VANÍČEK

FIGHT TILL YOUR WORLD IS TORN APART. LATE WORK OF MILAN KOZELKA.

Although Milan Kozelka's last collections of texts, written in the spirit of the literary radicalism programme, were reviewed in their time, from today's perspective it might seem that they are losing their intensity. In them Kozelka portrayed the current political situation and a number of contemporary media cases, and inadvertently created a variant of political satire that Czech literature had not known before. The present paper outlines two different interpretive frameworks from which Kozelka's late work can be read, while at the same time attempting to reconstruct an image of an artist who truly believed in the subversive potential of his work.

Keywords: Milan Kozelka, political art, radical art, conceptualism, czech postunderground, contraculture

Pokud je nezávislý umělec opravdu poslední svobodnou
a soudnou bytostí v tomto zmanipulovaném světě,
potvrzuje to svou tvůrčí a občanskou radikalitou.
(Milan Kozelka)

Jak naznačuje Martin Machovec, autor doposud jediné literárněhistorické studie věnované odkazu Milana Kozelky, tvůrčí vývoj tohoto postundergroundového⁽¹⁾ autora lze rozdělit na dvě fáze. Pro ranou tvorbu Milana

1 Termín „postunderground“ jsme si vypůjčili ze studie Tomáše Jirsy „Pocity jak žiletky“. Psi vojáci na pozadí anachronní touhy 90. let“, ve které slouží k odstínění rozdílu mezi tvorbou undergroundu v době před listopadem 1989 a později, kdy se (hudební) tvůrci spojení s undergroundovou kulturní

Kozelky platí totéž, co pro americké beatniky, píše Machovec, život jejího autora musí být vnímán jako součást uměleckého díla. „Život jako téma literatury, život jako umění, a naopak umění, které není vycucané z prstu, nastudované, ale je žité, prolíná se s tvůrcovým životem. Umění, tvorba, které si nehledají témata, náměty, jelikož sám tvůrce je tématem“ (Morganová – Písaříková – Havlík 2020: 99). Tato pozice autonomního tvůrce, jež byla současně jakýmsi kontra oficiální dobové literatury, nicméně mohla podle Machovce nakonec Kozelku odvést poněkud neočekávaným směrem: lze předpokládat, že autenticita degradovaná na metodu Kozelku později navedla k tvorbě „vysoce stylizované, fabulované“ (ibid.). Do jeho textů a performancí se promítají každodenní události, zejména politické, a anekdoty z periferie společnosti, a co je hlavní, Kozelkovy texty se začínají podobat sobě samým jako vejce vejci a provokují část literární kritiky. I Machovec nahlíží ve světle Kozelkových pozdějších textů trajektorii autorovy literární tvorby jako rozmělnění (ibid.: 108) původně svébytné básnické invence. Cílem této studie je načrtnout taková východiska, z nichž by bylo možné uvažovat o svébytném vývoji Kozelkovy tvůrčí praxe, zakončené v syntetickém politicko-uměleckém postoji, jenž klade na literaturu specifické požadavky. Do centra naší pozornosti se proto dostanou zejména tři knihy závěrečné fáze Kozelkova uměleckého odkazu: *Semeniště*, *Teteliště* a *Převtěliště zmrdlů*.⁽²⁾

Ačkoli se forma i obsah Kozelkovy poezie značně proměňuje, sepětí díla a života jako pojistky dobré umělecké praxe zůstává. V letech 2008–2014, tedy do autorovy smrti, bude publikováno několik rozhovorů a programo-

infrastrukturou pokoušeli aktualizovat uměleckou bázi autenticity. Jak ukážeme později, v případě Milana Kozelky lze termín „postunderground“ využít i z formálních důvodů, tak aby byla zdůrazněna jeho často demonstrováná snaha nenechat se vtáhnout do kulturního mainstreamu, a zároveň se explicitně oddělit od polistopadového vývoje tvůrců a organizátorů undergroundu. Jsme si přitom vědomi, že nejde o neproblematickou výpůjčku – postunderground může vymezovat i komunitu umělců, již si z undergroundu takřikajíc zůstali a kterým „je spolu dobře“ (viz Klamm: 2015).

2 Na tyto dvě sbírky nakladatel navázal vydáním třetí sbírky *Fastfood* (2016). Tato kniha je zdánlivým pokračováním předchozích svazků, svým obsahem nicméně z linie, kterou tato studie sleduje, vybočuje. Náměty jednotlivých básní postrádají explicitní politický obsah a ve většině textů se básník věnuje obecnějším existenciálním tématům. Radikalita tvůrčího gesta zde není manifestována v satirických obrazech politického dění, jako spíše v hlubších reflexích doby pozdního kapitalismu.

vých textů, v nichž nelze přehlédnout to, jak usilovně Kozelka hledá takové výrazové prostředky, jež by ho přiblížily praxi uměleckého radikála vystupujícího programově proti sociálním patologiím postkomunistické společnosti, a zejména pak proti vládě konzervativní pravice.⁽³⁾

Přidržíme se Kozelkova moralistního požadavku na literáta a pokusíme se ukázat, že z této pozice, využívající energii tvůrčí i osobní angažovanosti namířené ke světu umění, ale i politiky, nelze přesně rozlišit mezi autentickým a stylizovaným. Oba tyto póly jsou v Kozelkově díle přítomny z podstaty samotného tvůrčího přístupu, a platí pro ně, že tak jako se prohlubuje kritický občanský postoj k politické situaci, tak autorovo psaní roztáčí nutkání radikálního uměleckého aktu. Je ovšem zvláštní, zůstává-li tento autorský postoj ve skrytu na přelomu milénia, kdy se v tisku objevují recenze Kozelkovy sbírky *Gumové projektily* (2000), a to navzdory skutečnosti, že do této sbírky proniká Kozelkova potřeba stírat sarkasmem tehdejší politické dění, třebaže nikoli s takovou intenzitou, v jaké se objevuje v pozdním díle.⁽⁴⁾ O to spíše ale lze rozumět jeho snaze ustavit politickou radikalitu textů jako pochopitelnou, takovou, jež v krizových okamžicích společenského vývoje (údajně) vyplývají z podstaty umělecké tvorby. V rozhovoru se Svatavou Antošovou, publikovaném v roce 2010, Kozelka s naléhavostí vlastní jeho pozdnímu stylu legitimizuje své tvůrčí i občanské postoje všeobecným sociálně-politickým rozkladem a kontrakultuře dobře známou zradou vzdělanců: „Zmizela aristokratičnost, noblesa a osvobozující nadhled. Zbyly krysy dostihy v malém prostoru a drakonické mezilidské vztahy. Nikdo a nic není prestižní, to jsou jen manipulativní kecý a laciná sugesce. Tahle země je totálně v prdeli a intelektuálové, včetně básníků, ji svou loajalitou, zbabělostí a nechotou a neschopností diagnostikovat sou-

3 Jako instruktivní materiál poslouží například Kozelkův manifest nazvaný „Královské desatero pro pokračující začátečníky a začínající pokročilé“, jehož mottem je údajný citát Evy Kantůrkové „Politika? Ta nestojí za literaturu“ (Kozelka 2008: 2).

4 Ivo Harák a Radim Kopáč si ve svých recenzích všimají především podobnosti Kozelkovy poezie s poezií J. H. Krchovského, věnují se zvláštnímu kontrastu šíře námětů a úzce aplikované rýmové formy. První Kozelkovu knihu básní, jež vyšla v roce 1999 pod názvem *Koně se zapřahají do výherních automatů* a jejíž demonstrativně provedenou obálku s politickým námětem nebylo lze přehlédnout, hodnotí Ivo Harák jako bizarní a dále se politickou dimenzí textu nezabývá.

časnou dobu [...] pomohli do zmíněné prdele vecpat“ (Kozelka 2010: 4). Kozelkova „zmrdská“ poezie se vynořuje právě z mělkých vod soudobé politické kultury.

Sledovaná linie Kozelkovy tvorby, karikující politickou realitu po roce 2000, je do značné míry tvarována médii, pro něž byla původně určena. Básně⁽⁵⁾ Milana Kozelky byly v intervalu let 2006–2011, zejména ovšem během roku 2010, publikovány na druhdy oblíbeném, provokativními texty proslulém webu *blisty.cz* v rubrice „Báseň pro tento den“. Většinu z nich autor zařadil do sbírky *Semenišť zmrďů*, vydané Janem Těsnohlídkem ml. roku 2012. Kozelka tento první ucelený soubor radikálních básní dedikoval někdejšímu členům RAF,⁽⁶⁾ napadl odkaz českého uměleckého undergroundu, potažmo umělecký provoz jako instituci. Sbírkou za nedlouho po vydání zapadla, a to i navzdory diskuznímu potenciálu, který nesla a k němuž nesporně přispívaly tehdy živé polemické střety nad konceptem angažované poezie.

Předtím, než se zaměříme na texty „zmrdských“ básní, je třeba předeslat, že Kozelkovo radikální tvůrčí gesto bylo namířeno mimo jiné proti tehdy jen zřídka kritizovanému schématu o kulturní a morální jedinečnosti uměleckého disentu a undergroundu a že bylo velmi dobře čitelné zvláště z perspektivy tehdejších politických třenic mezi pravicí a levicí. Jakkoli se Kozelka hlásil k tradici anarchismu,⁽⁷⁾ v soudech literární kritiky zůstal vězet někde na půl cesty mezi tvůrčí autonomií a autorem, který publikuje v médiích „živených ministerstvem kultury“.⁽⁸⁾ Dodejme, že k těmto demonstracím autora radikalismu docházelo v době, kdy ve veřejném

5 Navzdory autorovým proklamacím o vyprázdněnosti současné poezie zde texty z knih *Semenišť zmrďů*, *Tetelišť zmrďů* a *Převtelišť zmrďů* opakovaně určujeme jako básně.

6 RAF (Rote Armee Fraktion) byla teroristická skupina aktivní v NSR v letech 1970–1998. Jména jejích zakladatelů (Andreas Baader, Gudrun Ensslinová nebo Ulrike Meinhofová) se v Kozelkově pozdním díle nezdá objevovat jako symbol radikality a odporu vůči společnosti, na jejichž předních postech sedí pohrobci nacistického Německa. Takto zjednodušená politická figura autorovi sloužila především k opakováním útokům proti konzervativně-pracovním politickým silám české politické scény po roce 2006.

7 Z téhož rozhovoru s Antošovou citujme průkazné „neuznávám žádnou hierarchii. Hierarchie vylučuje svobodu a smrdí elitářstvím“ (Kozelka 2010: 4).

8 Takto striktně soudí, či spíše moralizuje Kozelkovy publikační aktivity Eva Klíčová na stránkách recenzní rubriky Respektu (Klíčová 2012). V podobném duchu se nese i hodnocení Josefa Chuchmy v rozhlasovém pořadu *Kritický klub*, odvysílaném v roce 2012 na ČRo3. Chuchma ve svém excitovaném vystoupení prohlásil, že odmítá Kozelkovo *Semenišť* chápat jako literaturu.

prostoru doznívala informační vlna vyvolaná finanční krizí z roku 2008 a kdy se vláda ve snaze neprohlubovat schodek veřejných financí odhodlala k několika nepopulárním krokům zejména v oblasti sociálního zabezpečení. Transpozice veřejných nálad do textů *Semenišťe* je zřejmá a zejména Kozelkovo ironické gesto, jež aktéry politické scény proměňuje na fikční postavy, aby s nimi mohl symbolicky zúčtovat; Karel Schwarzenberg, Miloslav Kalousek, Václav Klaus, Petr Nečas, Miloslava Němcová, oni a mnozí další se Kozelkovi stávají terčem nevybíravých útoků, respektive poskytují mu možnost, jak v praxi předvést poetiku radikálního umění odkazující k politické radikalitě německé ultralevicové skupiny RAF.

Zároveň platí, že *Semenišťe zmrdu* stále zůstává spojeno s Kozelkovou potřebou kritiky institucionálních poměrů soudobé české výtvarné i literární scény. Ve sbírce najdeme celou řadu témat spjatých s tzv. uměleckým provozem, útok na dílo Václava Havla („Pod křišťálovými lustry“), underground a zejména skupinu Plastic People of the Universe ad.

Ve společnosti, která pod tlakem ekonomické krize propadla kulturním válkám, kde proti sobě působil reformní proud, tehdy ztělesněný zejména protestním hnutím ProAlt,⁹ a všudypřítomné, často medializované anti-komunistické postoje „veřejně známých umělců a intelektuálů“ (k tomu viz Koubek – Polášek 2013: 10), pravděpodobně nebylo možné soustředit se pouze na formu Kozelkovy poezie a marginalizovat její provokativní a aktivistickou vrstvu. Pravolevá polarizace společnosti se možná promítla i v míře kritické recepce Kozelkovy sbírky; navzdory skutečnosti, že o ní referoval například Mirek Kovářík a pokusil se ji usadit v kontextu soudobé básnické produkce, nelze upřít kritickou soudnost svrchu citovaného Martina Machovce. Dílo Milana Kozelky se rozdrobilo do drobných příspěvků k dobově závažným politickým extempore a jako takové si dnes žádá čtenáře obeznámeného s tehdy živými mediálními kauzami a politickými aktéry.

9 ProAlt byla občanská iniciativa sestávající z několika politických a myšlenkových proudů. Charakteristické pro ni bylo uvažování stoupců sociální demokracie, ekologických politických formací, feministického hnutí anebo sociálně orientovaných křesťanských kruhů. Zkratka ProAlt signalizovala, že hlavním úkolem této platformy je hledání alternativ k převládajícímu politickému, sociálnímu a ekonomickému myšlení v České republice, spojenému zejména s vládou vzešlou z voleb v roce 2010.

Jak bylo uvedeno již výše, s povahou a žánrovým zařazením Kozelkovy básnické tvorby se nelze vypořádat stanovením časového mezníku, který by odděloval tvorbu politicky angažovanou od básnických sbírek postundergroundového autora, hledajícího v nových společenských poměrech možnosti radikálního vyjádření. Jak můžeme vytušit už z úvodní básně sbírky *Koně se zapřahají do hracích automatů*, podtitul *Básně z let 95–99* (1999), Kozelkovo autorské gesto zrcadlí odkaz českého básnického undergroundu, staví se na tehdy dosud neproblematizovanou kontrakulturní pozici a srozumitelnou aluzí navazuje na dílo svých předchůdců: „V hlavě mi drnčí noční vlaky, / mozek je jako luk a šíp, / co nikdo nechce, / já chci taky, / vrabec zakokrhal a chcíp“ (Kozelka 1999: 5). Podobně laděných výpovědí najdeme ve sbírce více; jakkoli nechceme zrovna tuto básnickou výpověď stavět nějak zvlášť do popředí, nemůžeme přehlédnout nutkání přihlásit se k minoritní skupině, ať už jde o duševně nemocné, nebo sociálně vyloučené. Milan Kozelka se už ve své první sbírce vcelku jasně profiluje jako autor, který je přitahován nejružnějšími typy psychických poruch a disbalancí: „Jablečné špunty a korkové hlízy, / chci se stát nevěstou a nevím jak, / asi jsem povolnou obětí schízy, / úchylný blb, přitulný maniak.“ (ibid.: 30) nebo „Jsem blbem s oslí diagnózou, / chodím se postit do prasečích břich, / lesbicky flirtuji se sklerózou, / mým drinkem je jódem řízlý klíč“ (ibid.: 58). A třebaže se tato tendence *Koní* nejčastěji projevuje v prožívání své vlastní paradoxní situace svobodného umělce, zaznamenáme už zde několik dílčích textů, které vyjadřují sounáležitost s outsidersy: „Ve skalách pokřtili černého kocoura, / dali mu z plezíru skandální jméno, / oči mu vypíchli, ať do zdi nabourá, / snesli mu pod rypák tuřín a seno. // Kocour byl vyvrhel, nepřítel lidu, / špinavý pária, nestál na ničí straně, / byl terčem sviňáren, dřel svrab a bídu, / nevolil do vlády, neplatil daně. // Kocour se podobal živoucí mrtvole, / plížil se po zdech, kličkoval tmou, / na míru ušitá bastardí dvojrole: / já jsem byl kocourem, kocour byl mnou“ (ibid.: 69).

Není účelem tohoto textu předložit vyčerpávající tematickou analýzu Kozelkova díla. Pro náš výklad postačí, budeme-li sledovat cyklické téma odcizení vůči majoritě; to nám totiž dovolí pochopit některé figury Kozelkovy poezie. Zaujetí fenoménem duševních nemocí, jež srozumitelně signalizo-

valo sounáležitost s okruhem protisystémově nalaďených individualit, se proměňuje s novými dějinnými událostmi na Západě. Do médií čím dál častěji pronikají zprávy o teroristických útocích a veřejná diskuze se zaměřuje na hrozby, jež přicházejí z rozvojových zemí. Tato proměna, urychlená teroristickým útokem v roce 2001, má pravděpodobně vliv i na chápání radikality jako takové. Milan Kozelka přichází s novou aktivistickou strategií: už to nebyla duševní nemoc, ale nejzazší gesto odporu, nekompromisní akt symbolického násilí namířeného proti společenskému uspořádání a kapitalistické ekonomice. Tento autorský postoj, motivovaný mimo jiné i vlastním sociálním postavením a stále se prohlubujícími existenciálními problémy literáta bez finančního zajištění,⁽¹⁰⁾ Kozelkovi umožňoval sebeafirmaci v duchu nekompromisních radikálů, osudově spřízněných se členy teroristických skupin, především pak značně symbolicky významnou RAF. Tvrdíme proto, že revoluční étos, který v Kozelkových básních zaznívá, nikterak zvláště nerozšiřuje tematický diapazon jeho díla, pouze nám napovídá něco o autorově potřebě vymezit se proti tzv. establishmentu a vyhnout se inkorporaci do těla institucionalizovaného umění. A co není vůbec nepodstatné: Kozelka svou poezií obnovuje úzké vazby mezi životní praxí a literárním výrazem.⁽¹¹⁾

Proto také platí, že chceme-li vnímat Kozelkovu „zmrdskou“ tvorbu jako výraz občansky angažovaného postoje, neměla by nám být lhostejná vrstva politického významu. Jak důležitý byl spoj mezi uměním a politikou, ukazuje i jednoduchá transpozice z básně „Pravdivý příběh Plastic People“ (Kozelka 2012a: 27): „Legendární kapela Plastic People převedla svá / autorská a koncertní práva na skupinu českých / velkopodnikatelů. ‚Svoji statečnou válku proti / totalitě jsme vítězně dobojovali. Ted’ budeme / vodpočívat a chlastat,‘ prohlašuje na tiskové / konferenci lídr kapely Vratislav Brabenec. / Slavná

10 O Kozelkově existenčních problémech vypovídá sám autor v již zmiňovaném rozhovoru se Svatavou Antošovou a potvrzují je i jeho přátelé a souputníci (řada osobních svědectví je publikováno in Morganová – Písaříková – Havlík 2020: 115–146).

11 Není zcela od věci v této souvislosti zmínit postřeh Jana Těsnohlídka ml., přítele Milana Kozelky z jeho posledních let. Jak mi Těsnohlídek sdělil v soukromém rozhovoru, „když jsme vydávali *Semeniště*, Milan projevoval strach z toho, že proti nám bude podána žaloba anebo že oba skončíme v kriminále. Stále věřil tomu, že umění má tak velký význam.“

kapela bude dál pokračovat ve složení: / Zdeněk Bakala – bicí, Petr Kellner – klávesy, / Martin Roman – housle, Andrej Babiš – basová / kytara a zpěv. Manažerem kapely se stává / ruský magnát Oleg Děripaska. „Tyhle kluci se / vyvyšili vlastní pílí a zosobňují patočkovskej / ideál svobody, kvůli kterému nás bolševici / vláčeli po kriminálech,“ říká Brabenec.“

Tvrdí-li Jiří Koubek s Martinem Poláškem, že „český antikomunismus je ideologií elit“, že je „pevnou a samozřejmou součástí kulturní hegemonie“ (Koubek – Polášek 2013: 10), pak Kozelka tuto kulturní hegemonii, opírající se o nezpochybnitelný odkaz undergroundu, naopak travestuje jako kulturní konstantu polistopadového režimu – a dostává se tak do blízkosti teoretického konceptu vyloženého v knize Marka Fishera *Kapitalistický realismus*.⁽¹²⁾ Ačkoli by si mohl leckdo tuto jeho snahu vykládat jako projev levicově orientované kritiky, nemohl by se mýlit více; jakkoli se zde totiž míří na nejviditelnější symboly polistopadové společenské transformace, ani zdaleka to neznamená, že by to muselo nutně znamenat kritiku antikomunismu. Kozelka zůstává stát takříkajíc proti všem, a to jak ve své „domácí“ komunitě, když vystavuje kritice své někdejší soupeřníky z okruhu disentu, tak i na rovině politické.

Je tu ovšem ještě jedna možnost, jak Kozelkovu „zmrskou“ tvorbu číst. Mohlo by to být do jisté míry úlevné pro všechny, jimž se těžko vstupuje do kozelkovského univerza s nárokem na jeho mravní nárok „věren zůstat“ ideji absolutně svobodné tvůrčí autority a vydržet v pozici nesmlouvavého kritika. Pokusme se nyní domyslet, jaké by to bylo, kdyby autor pouze využil obecně známých postav a kulturních fenoménů k tomu, aby udržel v provozu generátor radikálních proklamací.

Názvy sbírek textů *Semeniště zmrdu*, *Teteliště zmrdu* a *Převtěliště zmrdu* (poslední jmenovanou sbírku Kozelkových textů poprvé tiskneme jako součást tohoto vydání BO na stranách 218–234) zakládají zdání postupného rozvoje jakéhosi panteonu politických zločinců. Texty zařazené do těchto tří konvolutů lze vnímat jako drobné satirické příspěvky věnované

12 Tato kniha, vydaná v roce 2010, se dočkala několika recenzí.

společensky aktuálním tématům, dále jako politickou satiru, namířenou především proti zástupcům stran soudobé politické pravice. Nikoli nevýznamná je i skupina textů perziflujících kulturní i společenský odkaz českého disentu. Jako tematický svorník bychom mohli chápat přímou kritiku polistopadového společensko-politického uspořádání s akcentem založeným na praxi kapitalistické ekonomie a sociálních problémů. Kozelkův básnický vypravěč nás uvádí do jakési panoptikální reality, v níž vedle sebe žijí bezdomovci a prominenti, ať už se jedná o politiky anebo veřejně známé miliardáře. „Čas je třetí odmocninou bankovního konta, / mraky na obloze jsou pozůstatkem kuponové / privatizace. Vzduch má být limitovaný a na / policejní předpis. Reklama je náš sexuální / partner, právo na život mají jen bohatí“ (Kozelka 2012a: 43). V bizarní atmosféře plytkých televizních scén se v této ryzí politické dystopii odehrávají ponižující krátké akty, během nichž jsou jejich aktéři trestáni za lživé výroky, za politické kroky, namířené proti sociálně znevýhodněným. V závěru *Semeniště* se přesouváme z měst do věznic a s politiky se setkáváme v jejich nové roli – stali se z nich běžní muklové a odpykávají si dlouholeté tresty.¹³⁾ V uzavřených vězeňských prostorech se odehrává jejich poslední drama, bojují o přežití a poslední zbytky své lidské cti. Vypravěč textů nad nimi dokonává symbolicky násilný akt a inscenuje jejich lidské utrpení, jež je na hony vzdáleno někdejší politické slávě. Dvojí sociální svět se tímto zásahem nivelizuje, dokonce se mění v grotesku: hodovní obraz, v němž se někdejší političtí prominenti rvou o kyselou rybu se zelím, svým způsobem odkazuje na celou tradici kultury smíchu, k momentu, kdy se, řečeno s Bachtinem, „veselá pravda“ zbavuje strachu aktem vyslovení.

Proč ovšem Kozelkovo panoptikální univerzum nelze v kontextu autorovy tvorby přehlédnout, je jeho zvláštní ne-utopická poloha. Jakkoli se nejedná o dystopický žánr, tak jak se objevuje v soudobé literatuře, přece jen reflektuje a svým způsobem dotváří druhy oblíbené fisherovské diktum z *Kapitalistického realismu*, „je snazší představit si konec světa než konec

13 O jak zvláštní, nadreálnou vizi se jedná, dokládají texty nazvané „Beverly Hills“, „Miami Beach“ a „Copacabana“. Navzdory očekávání se události zde líčené neodehrávají na místech, jež symbolizují takřka extravagantní požitkářství západní společnosti, ale v těch nejdrsnějších lágrech kolem Jáchymova.

kapitalismu“. V kontextu groteskních žánrů, popsaných Bachtinem, bývá obvykle zdůrazněn moment sociální utopie, stále znovu obnovovaný rituální zážitek veřejné veselice (Bachtin uvádí příklad svatby, po níž následuje rvačka), jenž je vpravdě krátkým nahlédnutím do říše svobody a rovnosti. Výše citované závěrečné „Fašistické barbecue“ je vystavěno podobně jako veřejná veselice – ovšem poněkud paradoxně zakončená zvoláním „Sieg heil byznys, kapitalismus akbar“. Obhroublé provolání, vyvolávající okamžité dojem nepřičetného propojování diametrálně odlišných realit, vrací vše zpět na začátek a ruší možnost utopie sociálního smíru. A opravdu, ještě téhož roku publikovanou sbírku *Teteliště zmrdů* otevírá text nazvaný „Dvě mouchy jednou ranou“ a s ním i obraz transformace veřejného prostoru v bizarní vizi: „Přeměna pražského Hradu na obří nákupní / centrum ochrání lidská práva a zprůhlední / principy parlamentní demokracie / [...] Zastřešení Karlova mostu vrátí Romům / ztracenou flexibilitu a obnoví v nich smysl / pro byznys [...]“ (Kozelka 2012b: 5). To co v Kozelkově pozdní společenskokritické tvorbě zůstává působivé, není ani tak ironická blamáž postav jejích aktérů – ty se ostatně opravdu vytrácejí z kolektivní paměti –, jako spíše obraz společnosti, v níž se jakékoli hierarchie a struktury hroutí, aniž by vznikal utopický svět naruby. Opakované akty destrukce hodnot, osvobozující perzifláž; podle těchto úběžníků Kozelka píše své texty a situuje je na rubu soudobých událostí.

Styl a působivost „zmrdských“ textů spočívá v jednoduchých větách, jejichž dikce hraničí s jakousi bizarní, vykloubenou žurnalistikou. Skutečná jména se mísí se symboly, tendence odvoditelné z reálných politických postojů jsou dotahovány do absurdních závěrů. Stylistickou expresivitu nelze oddělit od zhusta užívaných vulgarit a záliby v konkrétněch; ostatně je to právě úplná doslovnost a očividná averze k metaforickým prostředkům, která tyto texty staví mimo jakékoli myslitelné definice poezie.⁽¹⁴⁾ S přihlédnutím ke starší Kozelkově tvorbě nelze přejít několik stylistických figur, které básníka Kozelku usvědčují z praxe jím nikoli oblíbené: ať už to byli *Koně zapražení* do

14 Viděno z toho úhlu pohledu, nelze se divit morálnímu i estetickému pobouření komentátora Josefa Chuchmy, jež jsem zmínil v poznámce č. 8.

hracích automatů, anebo mnohé kusy *Semenišť / Tetelišť / Převtelišť* – tu i tam se poetické působnosti dosahuje velmi oblíbenou repeticí coby základním rytmizačním prvkem textu, často se objevujícími řetězci paralelismů, jako například v textu „Pražáci“: „Vypíčený Pražáci!‘ řvou Ostraváci. Zlíňáci, žijící / v Praze, s nima souhlasí. ‚Zasraný Pražáci!‘ řvou / Brňáci. Olomoučáci, žijící v Praze, s nima souhlasí. / ‚Vymrdaný Pražáci!‘ řvou Olomoučáci. Brňáci, / žijící v Praze, s nima souhlasí. ‚Zkurvený Pražáci!‘ / řvou Zlíňáci. Ostraváci, žijící v Praze, s nima / souhlasí. V Ostravě je hovno a v Brně taky. / V Olomouci dvě, ve Zlíně minimálně tři“ (ibid.: 22). Asi z žádného jiného Kozelkova textu nelze odvodit míru pohrdání klasickými prostředky poezie, než právě z této demonstrace samoúčelné vulgarity uzavřené jednoduchou pointou – jež mimochodem zpětně staví do zvláštního světla Kozelkovu editorskou snahu postihnout genia loci českých i moravských regionů v jeho třísvazkové, neuzavřené antologii lokálního literárního života.⁽¹⁵⁾

S přihlédnutím k celku Kozelkova literárního odkazu můžeme jasně říci alespoň tolik: zatímco Kozelkovy básnické prvotiny byly v dobových recenzích popisovány jako vnitřně rozporné, v posledních sbírkách se jejich autorovi podařilo toto vnitřní napětí mezi formou a obsahem zrušit volným veršovým členěním. Samozřejmě lze namítnout, že Kozelka texty ne-veršoval – porovnáme-li ovšem varianty textů publikovaných na internetu a v *Semeništi*, překvapí nás úzkostná snaha neporušit původní veršovou formu. Takže zatímco v případě *Gumových projektilů* z roku 2000 mohl ještě Radim Kopáč oprávněně napsat, že „poezie Milana Kozelky [...] je poněkud schizofrenní“, „jeho básnictví je sice ze své myšlenkové podstaty absolutně svobodomyslné [...] jenže v úhrnu je pevně sešněrováno daktylotrochejským veršem“ (Kopáč 2001), sbírky „zmrdských“ textů jsou už psány zcela volně a podle autora do kategorie poezie vůbec nepřínaleží. Takové tvrzení ovšem můžeme nivelizovat opakovaně projevenou nedůvěrou Milana Kozelky vůči básnickým formám coby únikovému žánru. A vzhledem k výše napsanému je naopak jako básnické texty čist.

15 Milan Kozelka byl editorem tří svazků vydaných v nakladatelství Votobia, jež mapovaly tehdejší literární život na Ostravsku (*V srdci černého pavouka*, 2000), v severních Čechách (*Od břehů k horám*, 2000) a na Olomoucku (*Vertikální nostalgie*, 2002).

Co dodat k edici *Převtěliště zmrdlů*? Milan Kozelka se v závěru svého tvůrčího života k tématu literárního radikalismu neustále vracel a v rozhovorech poskytovaných do různých literárních a kulturních periodik se pokoušel zdůraznit jeho význam. V interview s příznačným titulkem „Začíná být zase nuda“ Kozelka tvrdí, že po vydání *Semeniště* a *Teteliště* opadl zájem o jeho veřejná vystoupení. „Etablování autoři a autorky nejspíše neberou mé psaní jako plnohodnotné, zřejmě je trápí má přímota a adresná účinnost“ (Bělíček – Rychetský 2013). Autostylizace renegáta, člověka, který se pohybuje mimo rámce institucionalizovaného umění, v tomto období už Kozelkovi nelze upřít, pouze rozšířit o obraz chřadnoucího autora, který navzdory své nemoci odmítá slevit z radikálních proklamací, kopírujících účinnou linii jeho pozdní tvorby. Jako by těmito výmluvnými gesty chtěl nejen zopakovat své politické postoje, ale zároveň i upevnit status autora zavrženého a nebezpečného, autora anarchického teroristy, který nemohl být přijat mezi konvenčními umělci z okruhu artificiálně orientované literatury.

Samotné *Převtěliště* už čtenáře Kozelkovy pozdní poezie nepřekvapí. Šokující estetiku, kdysi zaručený prostředek vymezení vůči běžnému umění, i vulgární sexualitu s přesahem k politické satíře¹⁶ nelze zesilovat donekonečna. Z těch několika textů, jež tvoří *Převtěliště*, lze usoudit, v jaké situaci se básník ocitá, pokud se chce kriticky vyrovnat s jakýmkoli uměním; v důsledku je nucen odhalit slabší stránky vlastní metody. Z *Převtěliště* mizí prostředky ironie a posiluje tón verbální agrese.

Mohli bychom spekulovat o tom, zda Kozelka ještě naposledy zkouší, nakolik může být literární tvorba nebezpečným uměleckým artiklem. Co zůstává, je přesvědčivost jeho performativního konceptu: své poslední politické texty píše v duchu svého programu: „radikální umění je alarmujícím prvkem ve vražedném klimatu mafiánsko-ekonomického fašismu. Působí mimo všechny myslitelné typy galerií a výstavních síní, mimo akademickou půdu a vyhýbá se dobovým zvyklostem a klišé, včetně neudržitelných představ o takzvaném slušném chování. Radikální umění v samém zárodku odmítá

16 Jde o pravděpodobně nejceněnější text *Převtěliště* nazvaný „Snídaně v Bazmekistánu“. Podle závěrečné poznámky jde o situační text napsaný na Slovensku během festivalu Sietě v roce 2012. K tomu viz vzpomínku Vlada Šimka in *Svázáno do Kozelky*.

a vylučuje nárok na sebemenší kariérní úspěch a nelze ho poměřovat dobovým vkusem“ (Kozelka 2010). Potřeba vymezit se vůči „dobrým mravům“ a představě jakési čisté poezie je už definitivně chápána jako primární požadavek, jemuž musí být podřízeny ostatní funkce literárního textu.

Tím se také naposledy vracíme k hodnocení Martina Machovce. To totiž jako by přehlíželo Kozelkovo vypjaté úsilí přenést do poezie koncept, jenž je zároveň dokladem širšího osobního angažmá ve světě, jenž se mu vyjevuje v konturách nastupující totality. Viděno tímto pohledem, zůstává Kozelka stále autorem „autentickým“ a svou autenticitu se pokouší vyjádřit tvarem, pro nějž nezbylo v české poezii místo a který se Milan Kozelka pokusil české poezii vnutit s razancí sobě vlastní.

Mgr. Jakub Vaníček

Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Křížkovského 10, 779 00 Olomouc

jakub.vanicek@tutanota.com

Příspěvek vznikl za podpory MŠMT ČR udělené UP v Olomouci
(IGA_FF_2022_038).

The funding for the present publication/research paper/chapter
was provided by the Czech Ministry of Education, Youth and Sports
for specific research (IGA_FF_2022_038).

LITERATURA

ANTOŠOVÁ, Svatava

2010 „Reagovat na každou totalitu“. Rozhovor s Milanem Kozelkou; *Tvar* 21, č. 16, s. 1.4–5

BĚLÍČEK, Jan – RYCHETSKÝ, Lukáš

2013 „Začíná být zase nuda“. Rozhovor s Milanem Kozelkou; *A2* 9, č. 15, s. 4

HARÁK, Ivo

2001 „Gumová éra“; *Host* 17, č. 3, s. IX–X

JIRSA, Tomáš

2017 „Pocity jak žiletky“. Psí vojáci na pozadí anachronní touhy 90. let“; in Petr A. Bílek a Josef Šebek (eds.), *Česká populární kultura. Transfery, transponování a další tranzitní procesy* (Praha: FF UK), s. 180–229

KLAMM, Jan

2015 „Pseudounderground. Společenství lidí, kterým je spolu dobře“; *A2* 11, č. 17, s. 15

KLÍČOVÁ, Eva

2012 „Bezpečná hra“; *Respekt* 23, č. 28, s. 56

KOPÁČ, Radim

2001 „Kozelkovy projektily mezi snem a realitou“; *Nové knihy* 41, č. 3, s. 18

KOUBEK, Jiří – POLÁŠEK, Martin

2013 *Antikomunismus: nekonečný příběh české politiky?* (Praha: Friedrich-Ebert-Stiftung)

KOZELKA, Milan

1999 *Koně se zapřahají do hracích automatů: básně z let 95–99* (Olomouc: Votobia)

2008 „Královské desatero pro pokračující začátečníky a začínající pokročilé“; *Psí víno* 45, s. 2–3

2010 „Mstitelé s papírovými meči“; *A2* 6, č. 3, s. 12

2012a *Semeniště zmrldů* (Krucemburk: JT's)

2012b *Teteliště zmrldů* (Krucemburk: JT's)

MORGANOVÁ, Pavlína – PÍSAŘÍKOVÁ, Jana – HAVLÍK, Vladimír (eds.)

2020 *Svázáno do Kozelky* (Brno: Větrné mlýny)

EDICE

BOHEMICA
OLOMUCENSIA
1/2022
LITTERARIA

PŘEVŤELIŠTĚ ZMRDŮ

MILAN KOZELKA

Underground se ráno probudí a kouká,
 kolem jeho postele stojí šest set fízlů,
 čtyři sta estébáků a sedm set komunistů.
 Underground si promne oči a vidí
 vztyčený Boží prostředníček, promne
 si je ještě jednou a vidí pět set komunistů,
 dvě stě estébáků, sto fízlů a ostříhaný
 dlouhý vlasy. Underground vykoukne
 z okna, venku prcají šneci, kvetou
 stromy a blýská se na horší časy, ale
 Underground vidí jen osm set estébáků,
 tisíc fízlů, sto sudů s pivem a komunisty.
 Underground se bojí hrozící Boží pěsti,
 tak do sebe hází dvě decky slivovice,
 aby zažehnal dva tisíce fízlů, milión
 estébáků, sto tisíc komunistů a osm
 tisíc abstinentů. Někdo klepe na
 ilegální vokno, Underground opatrně
 poodhrne záclonu a vidí vztyčený Boží
 prostředníček, tři milióny estébáků, pět
 miliónů fízlů, sto miliónů komunistů
 a milión ateisticky neplastických píplů.
 Leje do sebe dvacet lahváčů, pouští
 Muchomůrky bílé a modlí se, aby se
 nebál fízlů, estébáků, komunistů,
 abstinentů, aby mu neustříhli dlouhý
 vlasy a aby radost nezmizela.

Angličani vymysleli Hyde Park,
Češi jsou výborní houbaři.
Japonci mají nejrychlejší vlaky,
Češi jsou výborní houbaři.
Američani vymysleli rokenrol,
Češi jsou výborní houbaři.
Němci zdokonalili haknkrajc,
Češi jsou výborní houbaři
a respektovaní chalupáři.
Italové vymysleli operu,
Češi jsou výborní houbaři.
Masajové mají největší péra,
Češi jsou výborní houbaři.
Švýcaři vymysleli Švýcarsko,
Češi jsou výborní houbaři.

Letěli jsme spolu balónem vysoko nad Velkou Británií – já, Margaret Thatcherová, generál Pinochet a Pol Pot. Dole pod námi se vesele hemžil lidský hmyz, po dálnicích kmitaly mikrobusey plné rockových kapel. „Pořádně se na ně podívejte,“ vybízela nás Maggie. „Mají se až příliš dobře, proto zlenivěli a ztratili motivaci. Nepříjemná verbež jsou hornický odbory. To musí přestat,“ procedila skrz zaťaté zuby. „V Británii není větší šit, než je punk. Anarchistickéjm bastardům je třeba típnout knot!“ zatřásla zlostně balónem. Přelétali jsme nad Oxfordem, Maggie si při pohledu na prastaré univerzitní koleje odplivla. „Impotentní tisíciletý tradice zlikvidujeme, jinak se nehneme z místa,“ prohlásila. Pinochet jí za to políbil ruku, Pol Pot se nabídl, že vyexpeduje na Onen svět odbory a punk. Sáhl jsem Maggie na kundu, měla ji suchou a studenou jako krysí pysk.

V bočních ulicích se ničím nelišily dny od nocí,
světlo od tmy a muži od žen. Na půdách se
ukládaly rakve, ve sklepích se šily kojenecké
kroje. Lodě připlouvaly a odplouvaly, po
rovnovážných stavech zbyly olejové skvrny.
Drama exekutorských razií se odvíjelo od
čtyř třetin sedmdesátiminutové hodiny
mezi psem a vlkem. Během této doby se
v Praze nenarodil ani jeden blbec...

Až posmrtně vyšlo najevo, že Václav Havel měl v bývalé Jugoslávii pět nemanželských dětí. Jmenovali se: Božidar, Drago, Slavica, Ljubica a Zdravko. Božidar měl hrb a koktal, Drago byl homosexuální bezdomovec, Slavica měla punkovou kapelu Smetiště Václava Havla, Ljubica hnila na pakárně, Zdravko konvertoval k islámu a ošukával zastřelené Srbky v okolí Srebrenice. Politologové se shodují, že to byly hlavní důvody, proč byl Havel tak vášnivým zastáncem humanitárního bombardování.

Byl to podivný průvod. Šli po Unter den Linden, všichni v černém – Charlie Chaplin, převtělený do Vereny Becker. Groucho Marx, převtělený do Brigitte Asdonk. Buster Keaton, převtělený do Irmgard Möller. Gummo Marx, převtělený do Burkharda Garwega. Edna Purviance, převtělená do Evy Haule. Harold Lloyd, převtělený do Inge Viett. Zeppo Marx, převtělený do Brigitte Mohnhaupt. Stan Laurel, převtělený do Daniely Klette. Oliver Hardy, převtělený do Ernsta Volkera Stauba. Harpo Marx, převtělený do Birgit Hogefeld. Fatty Arbuckel, převtělený do Christiana Klara. Chico Marx, převtělený do Moniky Helbig. Byl to podivný průvod. Šli po Unter den Linden, všichni v černém. Nesli vlajky RAF a výhruzně mlčeli. Nikdo neřekl jediné slovo, nikdo nehnul brvou.

Pročesávali jsme večerní Prahu – Billy the Kid, Calamity Jane, Bonnie a Clyde, Jesse James, Divokej Bill a já, tvrdý jádro Radikální Antikonceptuální Frakce. Ten večer bylo hodně vernisáží mladejch umělců, vesměs bezobsažný sračky a pára nad hrncem. V luftu byla cítit předstíraná levicovost, vypointovaná pravicovým životním stylem. Prošli jsme se mezi snoby a podle stupně zkurvenosti jednali – naházeli jsme jim tam buď slzáky, nebo dýmovnice, v několika případech pár odjištěnejch granátů.

Nad Tatrou sa blýska. Ležíš na zádech,
s roztaženýma nohama a já kmitám
jazykem po zduřelém klitorisu. Lížu tě
a myslím přitom na narůstající státní
dluh, na církevní restituce a na ožralý
bezdomovce. Lížu tě a ty procítěně
sténáš. Nad Tatrou sa blýska – já
ale přemýšlím jak to udělat, aby se
konečně začalo blýskat i nad Prahou.
Lízat tě je lepší než kouřit Masaryka.
Ocitneš se prolízaná v sedmém nebi,
multimediálně kontextualizovaná,
mimo dosah neviditelný ruky trhu.
Oknem nás pozoruje stádo dinosaurů,
naším komplicem je Andreas Baader.
Vysmívá se českému undergroundu
a dává nám ze záhrobí najevo, že chce
lízat taky. Chci se nadechnout a políbit
tě, tak zvedám hlavu od vaginálního
pekla. Lekám se, tvůj obličej není tvým
obličejem – místo tvýho obličej
se na mě šklebí ksicht Jozefa Tisa.
„Vypadni, zmrde!“ řvu v šoku. Ksicht
blbýho sráče mizí a zase jsi to ty.
Líbám tě a svět je zkurvenější,
než byl dřív, tak lížu a lížu a lížu...

Hromy divo bijú a já tě lížu, jazykem
pronikám do rozpálený kundy a vím,

že skoro všechno je špatně, že to funguje jinak, než by mělo, že se to sere od desítky k pěti. Lížu tebe lásko, nikdy bych nelízal českou policii, vodní dělo, bankomat nebo mobilní telefon. Lízat tě je lepší než kouřit Gottwalda, aktivují se tím virtuální metafenomény, lízáním konsoliduju Evropskou unii, oknem nás pozoruje stádo mamutů. Naším komplicem je Ulrike Meinhof. Varuje nás ze záhrobní před blížícím se fašismem a přeje si být taky lízaná. Hromy divo bijú a já tě zběsile lížu a uvažuju, jak to lze udělat, aby divo byly taky nad Prahou. Chci se nadechnout a políbit tě, tak zvedám hlavu od vaginálního pekla. Lekám se, tvůj obličej není tvým obličejem – místo tvého obličej se na mě šklebí ksicht Gustáva Husáka. „Vypadni, zmrde!“ řvu v šoku. Ksicht blbého sráče mizí a zase jsi to ty. Líbám tě a budoucnost se rýsuje v černých barvách, tak lížu a lížu a lížu...

Zastavme ich bratia, veď sa oni ztratia, jinak to tady roznesou na kopytech a všechno rozkradou. Kleptomanům je lhostejný, že tě maniakálně lížu a ty vzdouváš vlhký klín proti mým rtům a já lížu a lížu a lížu. Zastavme je bratři i v Praze a už jim nedejme šanci. Vzhůru na barikády, vrhejme zápalné lahve!

Znovu musí zahřmít Internacionála!
Rozkopejme jim prdele, jinak z nás ze
všech naflákají exekuční trosky. Lízat
tě je lepší než kouřit Havla. Lízání
je tradiční šamanský džob, oknem nás
pozoruje smečka pitbulů. Naším
komplicem je Gudrun Ensslin, varuje nás
ze záhrobí před příštími koncentračními
tábory a dává mně najevo, že chce vylízat
taky. Chci se nadechnout a políbit
tě, tak zvedám hlavu od vaginálního
pekla. Lekám se, tvůj obličej není tvým
obličejem – místo tvýho obličej se
na mě šklebí ksicht Vladimíra Mečiara.
„Vypadni, zmrde!“ řvu v šoku. Ksicht
blbýho sráče mizí a zase jsi to ty. Líbám
tě a je mně jasný, že všechno je totálně
v kopru, tak aspoň lížu a lížu a lížu...

Slováci ožijú. Kdy ale konečně ožijú český
švejci? ptám se v duchu a lížu a lížu a lížu.
„Ano,“ sténáš a zarýváš nehty do postele,
zpocenou hlavu mně tiskneš k lačný kundě.
„Ne,“ myslím si, „takhle to nesmí zůstat!“
Jsi krásná – krásnější než tržní ekonomika,
mnohem krásnější než státní rozpočet
a krásnější než kvartální finanční deficit,
proto lížu a lížu a lížu. Slováci jistě ožijú,
jenže jak to udělat, aby ožili i utlumený
Češi a překlonovaly se jim prasečí geny?
Dějiny serou emoce, vývoj je akční film.
Svině zprivatizují Říp, zprivatizují i Kriváň.
Lízat tě je lepší než kouřit Klause. Oknem

nás pozoruje hejno krkavců, naším
komplicem je Jan-Karl Raspe. Proklíná
Chartu 77 a bývalý disent a dává nám
ze záhrobí najevo, že chce lízat taky. Chci
se nadechnout a políbit tě, tak zvedám
hlavu od vaginálního pekla. Lekám se,
tvůj obličej není tvým obličejem – místo
tvýho obličeje se na mě šklebí ksicht
Roberta Fica. „Vypadni, zmrde!“ řvu
v šoku. Ksicht blbýho sráče mizí a zase
jsi to ty. Líbám tě a přestávám lízat.
Lehám si na záda, teď jsi na řadě ty...

psáno pro bratislavský festival Siete, prosinec 2012

Byla řídká ranní mlha, zpoza horizontu se pomalu vysouvalo matný slunce. Stáli jsme od sebe na vzdálenost padesáti metrů, vpravo tekla líná řeka, vlevo byl březovej háj. Měli jsme na sobě kožený kalhoty, dlouhý kožený kabáty a na hlavách černý westernový klobouky. Vykročili jsme proti sobě, šli jsme pomalu, hrdě a výhružně. Po dvaceti metrech se do sebe naše pohledy zabíjácky zahryzly, byly ledově mrazivé a ocelově tvrdý. Ruce jsme měli volně pokleslý k pasům, který obepínaly široký kožený pásy s velkými koženými pouzdry. Po dalších desíti metrech jsme se hypnoticky provrtávali bezcitnejma hadíma očima, atmosféra houstla. Byli jsme od sebe vzdáleni posledních deset metrů, naše chůze se zpomalila, pohledy ještě víc ztvrdly. Zastavili jsme se ve vzdálenosti čtyř metrů, naše oči se vražedně drtily, najatí svědci byli vystresovaní. Ruce nám bleskově sjely ke koženejm pouzdrům a stejně bleskově se vymrštily zpět a předpažily. On držel ve své ruce prózu Kateřiny Tučkové, já ve své básně Petra Borkovce. V tu chvíli zahltila prostor ohlušující zkouška sirén, po jejím odeznění jsme se oba otočili na podpatcích a odešli do prdele.

Byl krásný jarní den, sobota. Nábřeží kavárny byly plný lidí, převažovali turisti, panorama Petřína a pražského Hradu je něco, na co se nezapomíná. Na Karlově mostě nebylo k hnutí, po Vltavě pluly lodě plný nadšených výletníků. Minutu před polednem postávaly před orlojem stovky zvědavců s fotoaparáty. Zvony pražských kostelů začaly odbíjet poledne – časově sesynchronizované exploze srovnaly se zemí Právnickou fakultu, Vysokou školu ekonomickou, několik exekutorských úřadů, Ústav pro studium totalitních režimů, prodejnu erotických potřeb a předmanželskou poradnu. Majitelům prodejny erotických potřeb se anonymní strůjci atentátů omluvili, předmanželská poradna se nacházela v nesprávný chvíli na nesprávném místě...

Zatímco Kalousek s Nečasem počítají
dny a hodiny, kdy si pro ně přijdou
a odvezou je do lochu, tak si ospalý
kníže Karel vyztužuje číro a něco si
pro sebe tiše brblá o prasečinci
v Letech u Písku. Zatímco si Klaus
píše poznámky kradeným chilským
perem, tak Miroslava Němcová
vzpomíná na to, jak bývala kdysi
mladá a krásná, a roky míjejí a hovno
z toho – teď je z ní tlustá a nudná
partajní nána. Zatímco v Praze
odbějí poledne, tak ve vzdálených
městech za oceánem je půlnoc.

Milan Kozelka vydal v roce 2012 v JT's nakladatelství nedlouho po sobě dvě nerozsáhlé sbírky provokativních společensko-kritických textů *Semenišť zmrdu* a *Tetelišť zmrdu*. A třebaže byl tento bytostný solitér a programový anarchist a zvyklý na nejrůznější reakce vyvolané svými tvůrčími aktivitami, tak intenzita a rozsah negativních ohlasů ho tentokrát zaskočily. Podle jeho slov se totiž neobjevovaly pouze na nejrůznějších publikačních platformách a médiích, ale hlavně mezi jeho přáteli a spolupracovníky. Kozelka si také stěžoval, že mu organizátoři náhle ruší besedy, autorská čtení či přednášky, na kterých byl do značné míry v té době existenčně závislý. Tyto informace a stesky mi sděloval při jednom z našich sice nepravidelných, ale permanentních rozhovorů, které jsme spolu rozprádali zhruba od začátku nového století, kdy ještě pobýval v Olomouci, ale i poté, co naše město definitivně opustil. Výše parafrázovaný rozhovor byl telefonický a vyústil v Kozelkovo sdělení, že má napsán už i třetí díl „Zmrdu“, ale není si jist, zda se mu ho podaří vydat. Jelikož mi své texty čas od času posílal, dohodli jsme se, že tak učiní i s tímto rukopisem sbírky *Převtelišť zmrdu*. Když jsem si pak nový tucet Kozelkových básní koncem června 2013 přečetl, začal jsem autorovy obavy ohledně jejich publikování sdílet. Záhy však tyto obavy zastínily zprávy o Kozelkově horším se zdravotním stavu. Ten už se bohužel nezlepšil a Milan Kozelka v říjnu 2014 zemřel.

Po čase jsem se dozvěděl, že Jan Těsnohlídek ml., tedy zosobněné JT's nakladatelství, připravuje k vydání třetí část Kozelkovy trilogie. Byl jsem zvědav, jak vlastně bude vypadat, jestli ještě něco k výše zmíněné textové záznamce z června 2013 přibude, zda ony texty vyjdou ve stejné podobě, v jaké mi je Milan Kozelka poslal, jak bude poslední Kozelkova sbírka graficky zpracována atp. Avizovaná sbírka vyšla v roce 2016 a to v grafickém zpracování, které se jasně hlásilo k „*Semenišť*“ a „*Tetelišť*“ z roku 2012. Ovšem název *Fastfood* už neodpovídal titulům z roku 2012 a ani tomu, o kterém mluvil Milan Kozelka v roce 2013. Ještě větší překvapení přinesl obsah kni-

hy: nabízel sice třicet jedna textů, ale ani jeden nebyl totožný s těmi, které mi autor zaslal v červnu 2013. Navíc působily všechny stejně uhlazeně a bezpříznakově jako nový titul. Domníval jsem se, že se časem ozve někdo z „kozelkologů“, popřípadě jeho blízkých a na problém upozorní. Ale když ani reprezentativní publikace *Svázáno do Kozelky* z roku 2020 prezentující a reflektující vskutku podrobně autorův tvůrčí odkaz neobsahovala v dané souvislosti žádné signály, rozhodl jsem se využít badatelského zájmu svého doktoranda Jakuba Vaníčka o Kozelkovu osobnost a dotyčné texty spolu s odborným výkladem publikovat v našem časopise *Bohemica Olomucensia*. Doufám, že by Milan Kozelka tento krok přivítal. Ale hlavně, jsem zvědav, jak na něj zareaguje čtenářská obec, ať už laická či odborná.

Zdůrazňuji, že do textů jsem nijak nezasahoval (vyjma několika oprav interpunkce, sjednotil jsem také psaní velkých písmen). Texty mi od autora přišly v abecedním pořadí. Úvahy o jiném řazení jsem po několika nijak přínosných pokusech zamítl.

Nutno ještě dodat, že aluzivní titul „Tenkrát na Západě“ byl Kozelkou použit podruhé. Poprvé tak nazval vyličení rvačky o kus ryby se zelím a cibulí odehrávající se v lágru Riviéra mezi Petrem Nečasem a Zdeňkem Škromachem, které bylo součástí *Semeniště zmrdlů*. Verze v *Převtělišti...* zachycuje souboj lyrického subjektu a nepojmenovaného duelanta, kteří mají místo smrtonosných zbraní v rukou knihy Kateřiny Tučkové a Petra Borkovce. Další variantní dvojici tvoří texty „První máj v Praze“ a „První máj v Berlíně“, které jsou v zásadě stejné – totožným způsobem popisují bizarní průvody ve jmenovaných metropolích tvořené černě oděnými personami nesoucími vlajky Rote Armee Fraktion. V pražské variantě, publikované v *Tetelišti...*, pochodují Národní třídou významní představitelé české literatury první poloviny dvacátého století (Karel Čapek, Marie Majerová, S. K. Neumann ad.) převtělení do Andrese Baadera a dalších členů RAF. V berlínském průvodu pak po Unter den Linden krácejí velikáni němých filmových grotesek (Charles Chaplin, Buster Keaton, Stan Laurel aj.) převtělení zase do příslušníků RAF.

RŮZNÉ

BOHEMICA
OLOMUCENSIA
1/2022
LITTERARIA

NÁČRT KOMPOZIČNÍ POETIKY ČESKÉ GOTICKÉ POEZIE

FRANTIŠEK VŠETIČKA

Gotika je první umělecký styl, který utvářel všechna tehdy stávající umění. Tak tomu bylo alespoň v českých zemích. Nesl sice jisté znaky jednoduchosti, ale na druhé straně přinesl mnohé, co má dodnes trvalou a platnou hodnotu. Josef Čapek byl dokonce přesvědčen o jedinečnosti a výlučnosti gotiky: „gotika opravdu není dětským uměním, po kterém se vyvinula pozdější umělecká období k větší dokonalosti, neboť její vyspělá vědomá uzákoněnost a její formové znalosti nebyly žádným stylem předstiženy“ (Čapek 1958: 77). Josef Čapek při formulování této myšlenky měl nepochybně na mysli zejména gotickou architekturu a výtvarné umění, jeho slova platí však i pro literaturu.

Čtrnácté století, v němž gotika vrcholí, představuje v české literatuře psané nejen českým jazykem první nebývalý rozmach, a to téměř ve všech jejích druzích. Nepochybně nejpronikavěji v oblasti poezie. A opět ve všech jejích sférách – od velké epiky typu *Alexandreidy* a *Života sv. Kateřiny* až po drobnou milostnou lyriku, a ještě drobnější gnómičké texty. Poezie středního a nevelkého rozsahu je přitom nejzávažnější a nejdůležitější, neboť její sdělnost je v mnohých případech doprovázena autorovou zjevnou snahou vtisknout jí dokonalý a výrazný tvar. Tvarosloví těchto básnických děl – jde zejména o zmíněnou veršovanou produkci středního a drobného rozsahu – je neobyčejně rozmanité a objevují se v ní kompoziční principy a postupy, jež se v průběhu slovesného vývoje staly běžné, dokonce i v literatuře devatenáctém a dvacátém století.

Stěžejními tektonickými principy, k nimž se tvůrci čtrnáctého věku uchylují, jsou princip paralelní a triadický. Paralelní princip patří přitom

k nejstarším, zcela běžný byl zejména v lidovém básnictví. Velkou pozornost mu v několika pracích, opírajících se především o výzkum lidové tvorby, věnoval Roman Jakobson, který ve svých *Dialogích* s Krystynou Pomorskou své myšlenky shrnul do výstižné kapitoly, v níž mimo jiné konstatuje: „Zaměření na paralelismus spolu se shodou uvnitř veršových párů vyvolává zvýšenou pozornost zaměřenou na jakoukoliv podobnost a jakoukoliv rozdílnost mezi sousedními páry řádek a mezi půlverši uvnitř řádky; zkrátka každá podobnost a každá protikladnost nabývá zvláštní závažnosti“ (Jakobson 1993: 78).

Ze staročeské poezie je na paralele, podobnosti, souběžnosti vystavěn jak rozsáhlejší *Svár vody s vínem*, tak menší *Píseň o Štemberkovi* a skladba *Doroto, panno čistá*. Jde nepochybně o různé autory, kteří také postupovali různým způsobem. Tvůrce *Písně o Štemberkovi* vede celou sumu paralel mezi dvěma zneprátenými světy, jež prostupují až do dílčích detailů, a to nejen do způsobu jednání obou protikladných stavů, což je záležitost tematická, ale rovněž do výstavby strofy, verše, poloverše a rýmu. Hlavní osu *Sváru vody s vínem* představuje záporný paralelismus, jehož básník použil jednak v argumentaci obou stran, jednak v jejich chování. Skladba *Doroto, panno čistá* je dílo sakrální, v němž posvátnost svěťice demonstruje její autor v paralelních scénách pokušení a zázraku, jež jsou v textu pravidelně rozvrženy.

Triadický princip, zejména ve středověku, je vnímán sakrálně a nahlížen především z hlediska kultu Nejsvětější Trojice. Toto pojetí je oprávněné jen částečně, neboť příklady ukazují, že jeho použití je běžné jak v textech posvátných (*Doroto, panno čistá*), tak v poezii světské (*Desatero kázanie božie, Závišova píseň*). V písni *Doroto, panno čistá* vepsal její anonymní autor triadičnost už do volby strofy, již pro staročeskou zpěvnou poezii byla strofa trojdílná. Básník v jejím textu uplatnil rovněž numerickou symboliku, založenou na božském čísle tři. Skladba *Doroto, panno čistá* se od dobové básnické produkce liší tím, že ji její tvůrce vybudoval na dvou základních principech – na principu paralelním a triadickém zároveň. *Desatero kázanie božie* patří naopak k satirickým skladbám; její text se přidružuje desatera, v jejichž jednotlivých kázáních uvádí autor vždy tři druhy prohrěšků proti němu. Tento postup básník poměrně důsledně dodržuje.

Závišova píseň je na rozdíl od předchozích milostného rázu, její ternaritu určuje zejména její tektonika, neboť se skládá ze tří strof a každá z nich ze tří strofett. Ve výkladu této skladby (a nejen této) je použito italského versologického termínu strofetta, což nemusí být zrovna náhoda, neboť vlašské prostředí ji podstatným způsobem ovlivnilo (pochopitelně především jejího autora Záviše ze Zap, který je nepochybně jejím tvůrcem).

Pokud jde o numerické stavebné principy, použili je ještě dva básníci – autor milostné básně *Přečkaje vsie zlé stráže* a autor moralistní skladby *Smrt*. První z nich vystavěl její tvůrce na dyadickém principu, druhou – což je malý zázrak – na principu oktadickém. Malý zázrak je to už proto, že vysoké číslo ve výstavbě textu bývá obvykle opomíjeno, zejména číslo skutečně vysoké. Jeho výskyt v gotické éře patří sice k jevům výjimečným, v dalším vývoji – a už v době moderní – jej uplatnil snad pouze Slovák Vladimír Hurban Vladimírov v dramatu *Zámek skřípe* (Všetička 1996: 108–113). Zdůrazňuje-li Josef Čapek o gotice, že „její vyspělá vědomá ukázněnost a její formové znalosti nebyly žádným stylem předstiženy“, pak oktadičnost *Smrti* je toho názorným dokladem.

Oswald Spengler ve svém *Zániku Západu* poznamenal, že „gotické dómy a gotické chrámy jsou zkamenělou matematikou“ (Spengler 2010: 66). Filosofův soud lze bezezbytku vztáhnout i na gotickou poezii, nebo alespoň na jednu její složku, v níž stavebná frekvence čísel dvě, tři a osm naznačuje, že jsou slovesnou matematikou.

Vedle dyadického principu se ve čtrnáctém století daleko častěji v poezii objevuje architektonická dyáda, tj. štěpení textu do dvou částí, převážně ovšem do částí neoznačených. Vyskytuje se ponejvíce ve světských skladbách, konkrétně v *Notě od pana Viléma Zajiece*, v *Písni o Štemberkovi* a v milostné *Jižť veselé vzdávám*. V každé z nich postupoval autor poněkud jiným způsobem. *Notu od pana Viléma Zajiece* rozvrhl do třinácti plus deseti strof (předpokládá se, že zmíněných deset strof bylo dodatečně připsáno). *Píseň o Štemberkovi* se skládá z devíti a šestnácti strof. Výjimku představuje milostná *Jižť veselé vzdávám*, která se pravidelně půlí na čtyři plus čtyři strofy; otázkou zůstává, zda toto pravidelné rozvržení nesouvisí s milostným tématem.

Jedním ze specifik staročeské poezie je tzv. integrační prvek, prostupující a svazující jednotlivé části básnického textu. Vyskytuje se téměř bez výjimky v milostné poezii – v *Závišově písni*, v *Dřevo sě listem odievá*, v *Jižť veselé vzdávám* a v *Noci milá*. Zmíněnou výjimku tvoří *Otep myrry*, která patří ke skladbám, které mají nebo mohou mít sakrální i světský (zde milostný) význam. Integrační prvky jsou v milostné poezii celkem rozmanité, ve své podstatě jsou však určeny milostným námětem. Tak například v písni *Dřevo sě listem odievá* ztělesňuje tento prvek substantivum *srdce*, popřípadě jeho deminutivní tvar *srdečko*. V *Závišově písni* výraz *túha* a jeho odvozeniny; v básni *Jižť veselé vzdávám* sousloví *té krásné paní*. Píseň *Noci milá* zahrnuje dva integrační prvky, z nichž první představuje adjektivum a substantivum *milý*. Významově dvojdomá *Otep myrry* sestává ze tří částí, z nichž každá má svůj integrační prvek – první část spíná syntagma *mój milý*, druhou výrazy *srdečko* a *dušě* a v třetí její dějovost zdůrazňují slovesné tvary *vzezřev* a *vzezřech*.

S předchozími dvěma stavebnými prostředky bezprostředně souvisí architektonická korespondence, založená na korespondenci tematické a tvárné zároveň. V písni *Dřevo sě listem odievá* tvaroslovnou složku představují triadické strofy a strofetty, tematickou složku pak zdůrazňování mlčenlivosti (*nepoviedaj třeciemu*). V *Závišově písni* probíhá tato korespondence mezi třetí strofou a trojicí zvířat, o nichž je v této sloce řeč.

Obsah jednotlivých staročeských skladeb sděluje obvykle autor, někdy jejich dějový průběh zprostředkovává vypravěč, přednášeč, zpěvák. Nejčastěji jde o vypravěče personálního, v textu vystupujícího. Tak je tomu ve skladbě *Podkoní a žák* a v albě *Přečekaje vsie zlé stráže*. V *Podkoním a žákovi* podává vypravěč svědectví o tom, co se odehrálo v krčmě mezi dvěma svářícími se. Jeho role je víceméně pasivní. Ve svítáníčku *Přečekaje vsie zlé stráže* vypravěč-zpěvák líčí milostnou návštěvu u paní svého srdce. Přednášeč-zpěvák vystupuje rovněž v písni *Sedláci*, na rozdíl od výše zmíněných skladeb jde o vypravěče tendenčního – sedláky hrubě hanobí, jak je ostatně v literatuře běžné až do sklonku osmnáctého století.

Pro milostnou poezii gotické éry je příznačný zpěvní verš, jenž se pro-
sazuje i tehdy, není-li veršovaný text vyslovenou písni. K podstatným zna-

kům zpěvního verše patří repetice a refrén. Důsledně uplatnil básník repetici zejména v *Písni o Štemberkovi*, kde obměňované verše pronáší jak protagonista, tak jeho nepřátelé. V albě *Šla dva tovařiše* se repetice nahromadily především v závěrečné části, kde se milenci loučí.

Píseň o Štemberkovi je propojena rovněž refrénem, vlastně refrény, z nichž první má žehnající charakter a druhý, podstatnější, charakter želící. Jinou variantu refrénu uplatnil tvůrce *Závišovy písně*, jež má tři strofy, z nichž každou zakončil jednotlívým refrénovým sdělením.

Pro milostnou poezii (i když zdaleka nejen pro ni) je dále příznačná aliterace. Nachází se ve skladbách *Tvorče milý*, *Šla dva tovařiše* a *Otep myrry*. V poslední z nich dominuje už v samotném incipitu (*Otep myrry mněť můj milý, milujeť mě...*). Aliterace nejen zvýrazňuje zvukomalebnost básnického textu (tak závažného a vítaného především ve verších milostného ražení), zdůrazňujíc podstatná místa textu přispívá zároveň k jeho osobitosti (což se týká zejména výše zmíněné trojice).

Uvedené tektonické prostředky se vyskytují častěji, nejsou však zdaleka ojedinělé. Vedle nich se objevují gnómy a exempla, použité jako stavební materiál textu. Dále rytmus, vnitřní rým, středová strofa, otevřené finále a numerická a barevná symbolika. Z hlediska versologického je pozoruhodná trochejská tendence, metrický impuls novodobého básnictví (výrazněji uplatněná v písni *Noci milá*).

První vrchol české poezie, spjatý s gotickým obdobím, charakterizují nejen rozmanité náměty, ale také, a především rozličné kompoziční principy a postupy. Jde v podstatě o tektonické prostředky, které vytvořily základ pro další vývoj strukturovaného literárního díla. Ne tedy pouze poezie, ale slovesnosti jako celku.

Použití posléze jednotných a stěžejních stavebních principů v literárním díle již ve čtrnáctém století svědčí nejen o důmyslnosti tvůrců, ale rovněž o vyspělosti domácího slovesného kontextu. Autoři již nepoužívají pouze dílčích kompozičních prostředků, ale rozhodným způsobem sahají po jednoznačném druhu vyjádření. Cesta k emotivně působící tvorbě, podpořená volbou jednotlívých tektonických principů, je tak pro další vývoj literatury trvale otevřena.

Úhrnem možno říci, že vše stěžejní, co vzniklo již v české gotické poezii, z toho dnešní básnické umění vědomky i nevědomky žije. Dědictví poezie gotické éry je tedy navýsost inspirující.

LITERATURA

ČAPEK, Josef

1958 *Moderní výtvarný výraz* (Praha: Československý spisovatel)

JAKOBSON, Roman

1993 *Dialogy*; přel. M. Pittermannová (Praha: Český spisovatel)

SPENGLER, Oswald

2010 *Zánik Západu*; přel. M. Váňa (Praha: Academia)

VŠETIČKA, František

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

JIŘÍ LEVÝ: JAK HO VIDÍ SOUČASNÁ ČESKÁ A SLOVENSKÁ TRANSLATOLOGIE

Kupková, Ivana, Zbyněk Fišer et al., *Jiří Levý: zakladatel československé translatologie*. Masarykova univerzita Brno, 2019

JITKA ZEHNALOVÁ

Cílem kolektivní monografie *Jiří Levý: zakladatel československé translatologie* je vzdát hold zakladatelské osobnosti československé translatologie Jiřímu Levému. Je to počín nepochybně záslužný. V padesátých a šedesátých letech, kdy se translatologie v československém i mezinárodním kontextu jako samostatná disciplína teprve začínala konstituovat, mělo jeho dílo mimořádný význam, bylo v mnoha ohledech průkopnické a v některých oblastech předběhlo vývoj mezinárodní translatologie o desítky let. Význam Levého díla však zdaleka není jen zakladatelský. I v současnosti představují jeho koncepty spolu s koncepty Antona Popoviče pro českou a slovenskou translatologii solidní základ výzkumu a po roce 2011, kdy vyšel anglický překlad jeho stěžejního díla *Umění překladu/The Art of Translation*, jsou jeho myšlenky více oceňovány i mezinárodně.

Kolektiv českých a slovenských autorů se zaměřuje na tři okruhy – na zhodnocení Levého díla v kontextu jiných přístupů, na aplikaci Levého teoretických konceptů v současném výzkumu a na didaktický přínos jeho prací. Tato koncepce monografie je nosná, protože všechny tři okruhy jsou vzhledem k Levého dílu relevantní a jejich jasné vymezení umožňuje soustředit na ně pozornost. Kvalita jednotlivých kapitol je ovšem poměrně nevyrovnaná. Velmi zajímavá je úvaha „Věda, filozofie, literatura“ literárního estetika Milana Suchomela, který se zamýšlí nad Levého statí „Bude literární věda exaktní vědou?“ z roku 1965. Srovnává Levého přístup k literárnímu dílu, založený v této statí na metodách exaktních věd, s existenciální filosofií Martina Heideggera, který „se chtěl uvarovat descartovsky jasného a zřetelného poznání a z něho plynoucí objektivizace, která vše smaže v holou předmětnost

a manipulaci a je skrytým způsobem prosazování subjektu“ (s. 13). Řešení tohoto rozporu Suchomel hledá jednak u Paula Ricoeura (který do jisté míry dává za pravdu Heideggerovi a současně připouští i objektivizaci textu), a jednak tvrdí, že Levého exaktní přístup k literární vědě umožňuje díky ukotvenosti jeho myšlenek v českém strukturalismu „chápat literaturu a literární díla v jejich jedinečnosti i univerzalitě, v jejich rozpornosti a také v symbióze s novými možnostmi čtení, teorie a analýzy“ (s. 14). Slovenské translatoložky Edita Gromová, Daniela Müglová a Daša Munková v kapitole „Avantgardný vedecký prínos Jirího Levého a Antona Popoviča v kontexte súčasného translatologického vývoja“ zasvěceně referují o osobních kontaktech mezi Levým a Popovičem, ale především o návaznosti jejich koncepcí překladu a také o rozdílech mezi nimi, což je přínosné, protože to umožňuje lépe chápat podobnosti a rozdíly mezi českou a slovenskou translatologií. Věnují se i didaktice překladu v pracích obou autorů a Levého podnětům k rozvoji počítačové lingvistiky a aplikaci exaktních metod v jazykovědě. V závěru studie autorky konstatují, že Levý i Popovič předjímají moderní uvažování o překladu v tom smyslu, že oba zdůrazňují rozhodování překladatelů na úrovni textu v makrokontextuálním, tedy sociokulturním rámci. Kvalitní ukázkou současného translatologického výzkumu je kapitola Petry Mračkové Vavrouškové „Jiří Levý a nepřímý (portugalský) překlad“, která pomocí odkazů na Levého, Popoviče a současné translatology objasňuje a terminologicky upřesňuje koncept *nepřímého překladu* a v druhé části kapitoly se zabývá recepcí Levého díla v portugalsky mluvícím světě. I další kapitoly dokládají šíři Levého záberu a inspirativnost jeho díla. Ve studii Ivany Kupkové „Odkaz Jirího Levého v súčasnej slovenskej kritike umeleckého prekladu“ je to oblast hodnocení kvality literárního překladu, kterou se Levý sice systematicky nezabýval, nicméně ji obohatil o koncept *dvojí normy překladu*. Na naopak velmi propracované Levého pojetí překladu poezie navazuje Jana Kitzlerová v kapitole „Dvanáct aneb Co by Jiří Levý řekl nejnovějšímu překladu stejnojmenné Blokovy poemy“. Pozoruhodnou koncepcí nového překladu Fausta v historickém a aktuálním kontextu jeho překladů představuje Radek Malý v kapitole „Goethův Faust v novém českém překladu (s přihlédnutím k úvahám Jirího Levého)“ a konfrontuje ji s názory Levého na divadelní překlad. Z hlediska návaznosti

na Levého dílo je sporné zařazení kapitoly Radka Černocho „Ke specifickým překládání Digest“, která pojednává o překladu starověkého latinského právního textu. Odkazy na Levého zde slouží poněkud redundantnímu srovnávání překladu právních textů s překladem poezie a využití tvůrčího překladu, za jehož příklad je považováno doplnění slovesné koncovky ženského rodu. V kapitole o překladu marketingových textů „Komunikační strategie v paralelních překladech marketingových textů“ se Zbyněk Fišer opírá o teorii skoposu a její koncepty a terminologii, což je logické, protože jak uvádí, pro překlad reklamy má „rozhodující roli funkcionalistický přístup k překladu“ (s. 80). Stejně tak je nepochybné, že poznatky z oblasti literárního překladu mohou být inspirativní i pro oblast marketingové komunikace (ibid.). Otázkou ovšem je, zda Levého ohled na cílového čtenáře lze označit jako „funkcionalistický požadavek“ (ibid.), protože Levého pojetí překladu a funkcionalistické přístupy představují dvě různé etapy vývoje translatologie – a také proto, že funkcionalistické přístupy, přinejmenším ve své počáteční fázi, do značné míry odhlíží od výchozího textu, což se rozhodně nedá tvrdit o Levém. Závěrečná kapitola Zdeňky Vychodilové „Olomoucká etapa v profesním životě Jiřího Levého. Jiří Levý jako inspirace pro současnou rusistickou překladatelskou praxi“ podává přehled o působení Levého na Univerzitě Palackého. V druhé části kapitoly pak popisuje, jak je Levého dílo aplikováno ve výuce na katedře rusistiky.

Celkovou úroveň monografie zvyšují resumé v angličtině, němčině a ruštině. Opačným směrem ale působí ne zcela zvládnuté redakční zpracování publikace. Čtenářský zážitek hned na začátku ovlivní errata, poměrně výrazným narušením nakladatelských zvyklostí a čtenářského komfortu je to, že jména autorů jednotlivých kapitol nejsou uvedena ani v obsahu, ani na prvních stránkách jednotlivých kapitol, takže je čtenář musí dohledávat ve „Slovu úvodem“ nebo na konci knihy v části „O autorech“. Některé chyby nebyly z textu ani pomocí errat odstraněny, např. správný název Levého knihy z roku 1957 je *České teorie překladu*; tato kniha navíc není uvedena v bibliografii. Je škoda, že právě monografii věnované Jiřímu Levému nebyla věnována větší redakční péče. Obsahově je totiž názornou ukázkou toho, že jeho koncepty skutečně jsou spolehlivým východiskem pro současný výzkum, případně podnětem pro diskuze jeho současných pokračovatelů.

PŘÍBĚH TRADICIONALISTICKÝCH PERIODIK

Kubíček, Tomáš. *Řád tvaru: tradicionalistické časopisy v období první republiky (analýzy a rekonstrukce)*. Brno: Host, 2020, 319 s.

KRISTINA DOKULILOVÁ

Třebaže se již autorům katolické inteligence, zhodnocení jejich tvorby a postavení ve společnosti dostalo poměrně velké odborné pozornosti, autor předkládané knihy *Řád tvaru* (2020) nezamýšlel přispět další syntetizující prací, ale spíše nabídnout „detailnější pohled na vývoj postavení české katolické literatury v české prvorepublikové společnosti prostřednictvím analýzy vybraných tradicionalistických periodik a pokusit se s jejich pomocí zrekonstruovat dramatické či rozhodující momenty v utváření vztahu katolických intelektuálů k české společnosti“ (s. 11–12). Soustavný zájem o tzv. tradicionalismus, který ale tehdy neexistoval jako vědomá estetická koncepce či světonázor, svědčí o stále naléhavé potřebě zpětně mu porozumět a zhodnotit jej, a představuje se tedy jako aktuální výzva pro historiografii. Způsobu, jakým je možné se k problému psaní o tradicionalismu vztahovat, se Tomáš Kubíček zhostil s vypravěčským umem sobě vlastním: nechává před čtenářem znovu vyvstat dramatický příběh, jenž se neobejde bez sledování několika různých hledisek najednou, má-li svou předlohu předvádět co nejživěji a komplexně.

Aby byl takový „příběh“ psán, nestačí pouze sledovat jeho hlavní hrdiny; je také třeba pochopit dění na scéně a vnímat souběžnost určitých jevů v jednom časovém okamžiku. Pomyslnými kulisami příběhu se stal vzorek čtyř dle autora nejvýraznějších dobových periodik katolicky (potažmo spirituálně) zaměřených: *Rozmach*, *Akord*, *Tvar* a *Listy pro umění a kritiku*. Na pozadí vybraných statí pak Kubíček sleduje názory tradicionalisticky orientovaných autorů na dobovou uměleckou situaci moderny anebo kon-

cepční a esteticko-filosofické představy přispěvatelů (s důrazem na osobnost Jaroslava Durycha) a konečně i vývoj stylového horizontu konkrétních časopisů a jejich vztahu k moderní kultuře, jak bylo ostatně předesláno v podtitulu knihy. Již v úvodu (s. 13) se tak před čtenářem rozevřela pestrá vějíř otázek, které jsou vlastně přirozeným důsledkem snahy po komplexní rekonstrukci celku, k níž se autor zavázal.

Převažující metody nejlépe vystihuje autor sám, když mluví o „analýzách a rekonstrukcích“ (s. 14). Za první jmenovanou, která se při zkoumání časopiseckých textů osvědčila a díky níž bylo dále možné zdařile přecházet k usouvztažňování s dalšími dobovými texty, se skrývá metoda blízkého čtení. Pečlivé studium textů jako „rétorických aktů, které míří prostřednictvím konkrétních prostředků k nějakému cíli“ (ibid.) dovoluje autorovi vystihnout jedinečné významy příznačných pojmů (tvar, řád, plebejství). „Rekonstrukcemi“ se pak rozumí jejich následné interpretační rozvedení a přisouzení jejich funkcí v obecném kontextu společensko-kulturním či úžeji literárním. Právě v interpretačních pasážích tkví asi největší potenciál Kubíčkovy zevrubné analýzy. Obraz celku tak před čtenářem postupně vystává z ostrých kontur tezí s obecnou platností, k nimž se dochází postupně, v procesu poznávání, opětovného prověřování a zpřesňování.

Pro zachycení procesuálnosti sledovaných jevů (zejména estetické profilace časopisů), tedy nikoli daností, ale dění, si autor osvojuje i odpovídající styl výkladu, který, jak sám přiznává, „bude inklinovat k příběhové strukturaci“ (s. 12). Pozornosti čtenáře neunikne, kolikrát je odkazováno k „příběhu“.⁽¹⁾ Jeden z výrazných prostředků, který k jeho rekonstrukci Kubíček využívá, lze pozorovat v rovině stylistické, totiž oblibu v užívání historického prezentu. Takovým příkladem může být mimo jiné lapidární „dovyprávění“ osudu časopisu *Akord*. Významově zatížený výklad tu autor zakončuje svěží dramatickou zkratkou naznačující malou prodejnost časopisu: „A Ladislav Kuncíř snižuje cenu Akordu ze tří korun padesáti haléřů na tři koruny“ (s. 105).

1 K tvoření příběhu se autor hlásí nejen v úvodu, viz například následující formulace: „jedná se bezesporu o dobrodružný příběh“ (s. 13), „přelet nad krajinou, v níž se náš příběh odehrává“ (ibid.) „nejdramatičtější postavou celého příběhu [je] Jaroslav Durych“ (s. 22), „tento příběh [...] nebude prost podnětů z oblasti sociologie a psychologie osobnosti i skupiny“ (s. 13) apod.

Tuto formu využívá i při líčení strhnutí mariánského sloupu, který „za řevu davu padá [...] a nad vládními budovami vlaje prapor s kalichem“ (s. 224). Užítí přítomného času vyvazuje příběh ze strnulé minulosti a dramatizací v něm posiluje zdání života. Jiným takovým narativním prostředkem mohou být poetická přirovnání či obraty; pro stručnost vyberme jen ty nejkurióznější: revue *Disk zazáří* „jako kometa na obloze českého periodického tisku na pouhý jeden rok“ (s. 43), dobová časopisecká produkce je pojmenována originálním souslovím „literární kolbiště“ (ibid.), Durychovo rétorické psaní se podobá „efektním piruetám“ (s. 73) či je přímo „tajfunem šířavě kritického stylu“ (s. 89), vzájemné invektivy kritiků jsou „polemické šlehy“ (s. 73) apod. Vysoké stylistické kvality textu přispívají ke čtivosti knihy, která jinak vyžaduje erudici a soustavnou pozornost. Ačkoli by bylo možné mluvit i o případech, kdy je metafora natolik přetížena, že k očekávanému vyjasnění nakonec nedochází a význam se spíše zatemňuje, je nesporné, že zmíněné prostředky svědčí o velké jazykové vybavenosti jejich autora.

Úvodní kapitola postihuje situaci po první světové válce, do níž sledované časopisy vstupovaly. Nástup moderního umění autor vykládá jako apel adresovaný umělci, stvořiteli nové – moderní – podoby světa se základy nikoli chimérickými, ale sociálními. Takový nový stav světa je třeba nejen reflektovat, ale „současně i konstruovat“ (s. 19). Zatímco dříve bylo umění na společnosti více či méně nezávislé, v nastalé situaci na sebe umělec přijímá „etický závazek či úkol“ (ibid.). Než aby autor uváděl obecně známé rysy moderny, zdůrazňuje svá zjištění, podepřená dosavadním výzkumem, že důraz v programech orientovaných na přestavbu moderního světa není kladen „tolik na umění jako takové, jako na člověka, jemuž má sloužit“ (s. 228), a že se tu skutečná bitva nehrála o umění, ale „právě o tohoto člověka moderního světa“ (ibid.). Opomenuto nebylo ani problematičtější charakterizování pozice Katolické moderny, která neplnila roli rebelanta proti tradici, ale spíše se cítila být strážkyní principů katolické víry uprostřed hodnotově vratké společnosti. Na uměleckém jazyce jsou rozkrývány emblematické figury moderny: neklid, hmotnost, úzkost a strach. Naznačena je také variabilita moderny, která se ve své vrcholné fázi již „rozšiřuje a štěpí do dalších a dalších variací sebe sama“ (s. 37). Na půdorysu his-

torického a společensko-uměleckého kontextu je tak nejprve vykreslena situace nástupu moderny a její proměny od počátku století do dvacátých a třicátých let, kterými budou současně procházet skladby příspěvků či programy časopisů. Rozvržené situační schéma bude sloužit jako podklad, na němž autor zjišťuje, jaké místo v něm zastávala vybraná periodika, zda byl jejich program založen na modernistickém paradigmatu, zda vstupovala do modernistických diskuzí či nikoli a jakým způsobem se jednotliví autoři podíleli na utváření modernistického pojmu umění.

Další kapitoly jsou již soustředěny na analýzu jednotlivých časopisů. Jádrem Kubíčкова přístupu je mimo jiné snaha vyprávět příběh periodika tak, aby znovu vynikla jeho specifičnost, odezíraná často ze sémantických signálů určitých výrazů, slovních spojení či naladění textu. *Rozmachu* jakožto prvnímu zkoumanému periodiku se dostává pozorného čtení, když se v hledáčku objevuje jeho samotný název, výstižně vyložen jako „metaforický nárok na skutečnost“ (s. 46). Na dalších výskytech klíčového pojmu napříč ročníky se potvrzuje jeho sémantická síla, takže se „rozmach“ stává „rozpoznaným úkolem českého národa, na němž má časopis v úmyslu participovat“ (s. 47). Podobně silné sdělení nese též úvodník nebo významy nejčastěji užívaných slov prvního čísla časopisu, které Kubíček analyzuje. Ty pak spoluutvářejí estetický program *Rozmachu* jakožto „ochrán[kyně] věčných hodnot“ (s. 44). Na základě mapování profilace časopiseckých příspěvků napříč čísla, zejména z pera Jaroslava Durycha, autor program *Rozmachu* zobecňuje a definuje jej jako poslání stát se „účinnou platformou zápasu vlastně proti všem“ (s. 49).

Poněkud nevyváženě s ohledem na celkovou skladbu knihy působí následující podkapitoly věnované pečlivému čtení Durychovy publicistiky; další kapitoly přitom sledují spíše estetické koncepce, jež na stránkách *Tvaru*, *Listů pro umění a kritiku* a *Akordu* formovali jejich autoři, redaktori a přispěvatelé. Klíčem k porozumění „ontologie“ *Rozmachu* se tu stává především osobnost a dílo Jaroslava Durycha. V závěrečném odstavci je tak místo očekávaného shrnutí estetického směřování časopisu pojednáváno o Durychově podílu na něm a proměnách jeho společenské role. Jakkoli je v kapitole o *Rozmachu* důraz na konkrétní osobnost možná poněkud přeceněn, přesto se ukazuje, že jde o přístup funkční. Na rozkrývání per-

svazivních prostředků v durychovských statích je dokumentována jejich výpovědní/pragmatická síla, potažmo dopad, jaký měly na českou kulturní obec. Na materiálu Durychova souboru článků *Ejhle člověk!* je zase vyložen jeho vyhraňující se postoj k pragmatismu, českému realismu či masarykovskému realismu – směřům, které spoluutvářely názorovou platformu periodika. Její povahu Kubíček podobně rekonstruuje i na základě analýzy Durychovy a Scheinostovy militantní rétoriky nepřipouštějící diskuzi, jež měla posílit pozici českých katolíků. Cenným objevem může být v této souvislosti například rozšířování množství pseudonymů Jana Scheinosta (s. 65), jimiž se snažil maskovat nedostatek přispěvatelů.

V případě *Akordu* postupuje autor podobně, když nejprve určuje klíčové pojmy ze „Slova čtenářům“ a „předmluvy“: „renesance duchovních hodnot“ a „národní kultura“ (s. 92). Na jejich základě pak spolu s celkovým kompozičním plánem prvního ročníku a naladěním Durychových článků rekonstruuje založení časopisu, jehož určujícím tónem se stala vážnost a postupná inklinace k dogmatům katolické víry. Ačkoli to v počátku nemuselo být zřejmé, vyprofiloval se záhy *Akord* jako ryze katolický časopis. Také příběh tohoto druhého periodika je představován v síti kulturních, společenských a ideových dobových souvislostí. Přínosné se v tomto směru ukazuje zasazení do dobové situace označované jako „krize“. Tu přitom nereflektuje pouze Leopold Peřich ve studii otištěné v *Akordu*, ale i texty ostatních přispěvatelů, v nichž je právě slovo „krize“ tím nejfrekventovanějším. Dokladem určitého hladu po skutečných metafyzických hodnotách, konkrétně po „knihách, které by přinášely obohacení vnitřního života“, jak si Durych stýskal, může také být přehlédnutí situace na tehdejší knižním trhu, který pro Durycha znamenal totéž, co místo „umělého a groteskního zboží“ (s. 94). Duchovní krize spolu s úpadkem poslání katolické literatury přitom odpovídá tehdejší dobové atmosféře, která se podle Jana Wiendla kritikům tradicionalistických periodik obecně jevila jako „částečně či úplně vyprázdněná“, ⁽²⁾ takže bylo nutné nalézt a nově definovat duchovní základnu nastupující generace.

2 Viz Jan Wiendl, „Syntézy v poločase rozpadu. Generačně založené kritické a básnické koncepty let 1924–1934“, in Vladimír Papoušek a kol, *Dějiny nové moderny 2. Lomy vertikál. Česká literatura v letech 1924–1934*, Academia, Praha 2014, s. 362.

Jak je tento program v případě redakčního okruhu *Akordu* utvářen, je často vysvětlováno také pomocí srovnání, což autorovi dovoluje přejít například k následujícímu tvrzení: zatímco v dřívějším *Rozmachu* vládl duch mesianistický, v případě *Akordu* lze na základě převládajícího charakteru příspěvků mluvit spíše o práci misionářské (s. 97). Protože autorovi jde o zachycení komplexního jevu v proměnách času, ověřuje, zda se zaměření *Akordu* po předání funkce hlavního redaktora Josefu Dostálovi nějak zásadně změnilo, aby po porovnání pomyslných bodů jeho programu konstatoval, že „ani po Durychově ustoupení do ústraní se povaha periodika neproměnila a jeho rezonance na kulturní scéně slábla“ (s. 126). Pokouší se zachytit i jeho vztah k modernismu, a to zejména na základě zhodnocení východisek a postupů přispěvatelů kolem *Akordu*.³⁾ V podobných sumarizujících pasážích je Kubičkův výklad nejen čtenářsky nejpřehlednější, ale také nejpřesvědčivější. Do výkladu jsou zakomponovány i spory mezi Durychem a jeho názorovými „opponenty“ – Florianem a Demlem. Z hlediska sledovaného časopisu tyto spory sehrávají důležitou roli, protože se do něj zapojili i další účastníci tehdejšího literárního života. Tím, že je nechává na stránkách knihy nově zaznít, posiluje zároveň zamýšlenou příběhovost.

Tvar, další ze vzorku periodik, vystihuje autor jako prostor, na němž se ustavovalo programové a teoretické vymezování za současného odpoutávání se od společenské i politické aktuality. To autor ukazuje na Fučíkově kritickém článku o Františku Götzovi, jemuž rozumí jako prvnímu formulování kritického programu *Tvaru*. Zde lze spatřovat základní ideový rozkol, či spíše odlišnost od *Akordu* i *Rozmachu*: na rozdíl od autorů kolem jmenovaných časopisů je program tvaristů již explicitně založen na modernistickém paradigmatu, aniž by rezignoval na metafyzickou hodnotu díla. Modernistické tendence časopisů jsou patrné ze zařazení ukázek autorů

3 „Ohlédneme-li se zpátky za šesti ročníky *Akordu*, můžeme konstatovat, že [...] avizovaný obsah [...] byl splněn a naplněn. Program časopisu, totiž zajištění české společnosti hodnotami katolické víry a v tomto smyslu novou duchovní renesancí člověka, už nikoli. [...] přesto byl bezesporu na kulturní scéně alespoň zpočátku výrazným partnerem modernistických debat, i když do nich nevstupoval...“ (s. 127).

jako James Joyce či Virginia Woolfová. Tendence duchovní se zase projevují především v kritických statích hodnotících soudobá díla. Velký význam v utváření tohoto tématu sehrávají též příspěvky Alberta Vyskočila, inspirovaného konceptem Bremondovy čisté poezie. Z Bremondova pojetí vyplývá jakýsi katolický univerzalismus: básník, už tím, že tvoří z básnického zanícení, je roven básníku katolickému a v jejich nazírání na skutečnost není rozporu.

Velký přínos můžeme spatřovat zejména v podrobné analýze různých výskytů pojmu „tvar“ jakožto „nových pojetí vztahu k literatuře“ (s. 128). Nejenže bylo dle autora jedním z klíčových a zřejmě i nejpoužívanějších slov (ibid.), ale rezonovalo v daleko širším kontextu než pouze na stránkách časopisu. Otázkami po principech tvarového uspořádání díla se totiž nezaobírali jen kritikové *Tvaru*. Kubíček v následující kapitole věnované *Listům* interpretuje také významy, které pojem „tvar“ nabýval v užití Dvořáka, Strakoše, Vančury, Fučíka či strukturalistů. Jistě jej tak lze spolu s autorem chápat jako odpověď na počáteční hledání nového pojetí vztahu k literatuře a současně jako jeden z „nejkomplexnějších estetických pojmů přelomu dvacátých a třicátých let – který však měl mnoho definic, jež mu propůjčovali umělci či kritici ze zcela opačných estetických platform“ (ibid.). V jeho blízkosti se zároveň objevuje druhý pojem, totiž „řád“, jenž společně s „tvarem“ daly název předkládané knize. V tendencích nastupující mladé katolické inteligence, vstupující prostřednictvím *Tvaru* na literární scénu, se nevyjevuje odmítnutí směrů minulých, ale spíše „potřeba řádu i přesahu“ (s. 131).⁴

Čtveřici periodik završují *Listy pro umění a kritiku*, které vstupují do atmosféry „programově a často velmi vášnivě rozštěpen[é] mezi různé manifesty a konfese“ (s. 143). V programově sebevědomějších *Listech* míří jejich ústřední redaktor Bedřich Fučík se svými spolupracovníky k rozvinutí programu vymezeného v *Tvaru*, ačkoli časopis nepřichází s žádným cíleným artikulovaným programem. Z ediční skladby časopisu je zároveň patrná sna-

4 Na pozadí již citované Wiendlovky studie lze tuto snahu o „návrat k řádu“, zřejmě i na stránkách *Tvaru* či *Listů*, vnímat jako doklad širší evropské tendence, na niž bylo vědomě navazováno („Syntézy v poločase rozpadu“, s. 359 a 363).

ha opírat se o tradiční, ověřené poetiky. S tím souzní i představa hledání hodnotových kritérií sledujících určitou celistvost či řád, jak autor dokumentuje například na výňatku z článku Josefa Ludvíka Fischera: „Epocha, v níž vcházíme, [...] je epochou řádovosti“ (s. 164). V souvislosti s „řádem“ také Kubíček uvažuje nad možnou příčinou spolupráce tradicionalistických kritiků se strukturalisty, jimž se *Listy* staly hlavní publikační platformou a pro něž „řád“ znamenal totéž co „objektivizovaný nástroj poetiky“ (ibid.). Vedle sebe tak na stránkách *Listů* koexistovalo hned několik typů myšlení o literatuře, aniž by například vstupovaly do vyhraněných střetů: tradicionalistické, zastoupené domácími uměleckými i odbornými texty, strukturalistické a nepochybně i modernistické. Navzdory různosti přístupů i přispěvatelů *Listů* šlo o periodikum kompaktní a programové, zejména zásluhou Bedřicha Fučíka, jenž se zde autorovi stal příhodným „průvodcem“.

Vrátíme-li se k cílům formulovaným v úvodu, totiž *vyprávět příběh* tradicionalistických periodik a prostřednictvím analýz a rekonstrukcí rozpoznat „celek, jehož jsou součástí a k němuž odkazují“ (s. 12), můžeme po přečtení knihy konstatovat, že byly naplněny. Výklad Tomáše Kubíčka se pohybuje v rozptýlu mezi podrobnou analýzou obsahu časopisu a interpretacemi – ať už jednotlivých pojmů, či textů konkrétního autora –, které se nakonec ukázaly být největším přínosem knihy. Způsob, jakým byl zkoumán tak komplexní jev jako působnost tradicionalistických periodik, si nutně vyžádal i pozornost k celkovému kontextovému poli těchto časopisů a zběhlou orientaci v soudobé politické, kulturní a společenské scéně. I přes občasnou nepřehlednost, způsobenou současným sledováním několika hledisek, se Tomáši Kubíčkoví podařilo vyprávět příběh ucelený, opírající se o argumentačně silné teze a sumarizující závěry. K celistvosti příběhu přispívá i zpracování článkové bibliografie všech čtyř vybraných periodik a jejich bibliografická analýza, které spolu s přehledem ostatních dobových periodik představují přidanou hodnotu knihy a budou užitečným nástrojem nejen literární historii.

KRÁDEŽ STŘÍBRNÝCH LŽIČEK V SALONU RŮŽENY SVOBODOVÉ ANEB PRŮHLEDY A VHLEDY NA LITERÁRNÍ POLE PŘELOMU 19. A 20. STOLETÍ

MERHAUT, Luboš. *Cesty polemiky: Význam a proměny žánru polemiky v české literatuře na přelomu 19. a 20. století*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2021. 475 s.

RADEK TOUŠ

Přestože nová monografie Luboše Merhauta *Cesty polemiky* nese loňské vnošení, její vydání odkazuje do poměrně vzdálenější minulosti. Mnozí se bezesporu upomenou na autorovu knižní prvotinu *Cesty stylizace* (1994), k níž publikace vytváří určitý pandán, neboť zde zůstává odborný zájem o počátek a proměny české modernistické literatury – jen s tím rozdílem, že tentokrát neustí v analýzu základních projevů a tendencí textů z oblasti beletrie, ale že jeho jádro je určeno studiem materiálu literárněkritického, publicistického i soukromého (korespondence apod.), prostřednictvím něžž autor postihuje dobový literární život. Kořeny v minulosti má publikace ovšem především proto, že všechny výkladové kapitoly – je jich celkem třináct, nepočítáme-li mezi ně tu úvodní – již vyšly jako samostatné studie. Ty se různou měrou zaobíraly problematikou dobové polemiky, přičemž takto pospolu se ocitají „v upraveném, resp. aktualizovaném znění“ (s. 441). Aniž by bylo třeba se okamžitě ptát po rozsahu úprav a aktualizací, praktický význam takového souboru studií je nesporný: na jednom místě a v ucelené podobě přináší autorovy dosavadní příspěvky k dané oblasti bádání, z nichž některé byly dosud jen těžko dostupné (např. „Proměny ohlasu tvorby a osobnosti Karla Hynka Máchy na přelomu 19. a 20. století“, *Ricerche slavistiche* [Roma] 11, 2013, č. 57). Jakkoli jsou tedy jednotlivé studie již bedlivě pročteny a z hlediska svého přínosu i „životnosti“ prověřeny

léty v koloběhu literárněvědné praxe, zůstává úkolem recenzenta zhodnotit, jak se autorovi podařilo sestavit z nich ucelené dílo. Stejně tak se zde nabízí příležitost sumárně posoudit nebo aspoň popsat některá hlediska jeho badatelského přístupu.

Studie zkoumají polemiky různé a na rozličném materiálu, neboť vznikaly v průběhu zhruba dvaceti let a nebyly zřejmě zamýšleny jako souvislý celek. Jak tedy autor formuloval sjednocující východisko ospravedlňující jejich spojení v rámci jedné monografie? Odpověď poskytují dvě první kapitoly: „Polemika: dialog a nerozumění“ pojednává o polemice jako o svébytném žánru a „Prostory a proměny polemik. Úvodem“ zase o způsobech, jimiž je s polemickým materiálem možno nakládat podle literárněvědných intencí. Polemiku autor pojímá jako formu dialogu, jehož předpokladem je nerozumění, čímž nejínak než Jiří Homoláč („Polemika jako žánr“, *Česká literatura* 46, 1998, č. 3) navazuje na myšlenky Michela Foucaulta („Polemika, politika a problematizace“, in: *Myšlení vnějšku*, 1996). Polemika tedy může představovat jak doptávání se po „pravdě“, tak vzájemné poměrování sil, názorů a postojů účastníků dialogu, kteří touto formou usilují o upevnění vlastní pozice a diskreditaci svého protivníka. Merhaut sleduje projevy tohoto svébytného žánru od osmdesátých let 19. století, kdy se u nás rodí moderní literární kritika, přes bouřlivá léta devadesátá, která se vyznačují „nietzschovsk[ým] ,přehodnocování[m] hodnot‘, upozorňující[m] na jednostrannost veškerého rozumění“ (s. 12), a proto jsou vpravdě polemická, až po dvacátá léta 20. století: „považujeme nicméně naše téma za nosné pro plastičtější obraz české literatury přelomu 19. a 20. století v širším záběru, proměňující se situace literárních, uměleckých a společenských vztahů. Jde o rozlehlý a málo známý či reflektovaný materiál z dějin české literatury, materiál poskytující svébytný *průhled* [zvýraznil RT] do dobového dění, svým dialogickým, dynamickým charakterem umožňující oživovat mnohé zasuté a podstatné jevy a souvislosti, s nezbytným vědomím mnohosti a plurality vrstvicích se dějů“ (s. 18). V úvodní kapitole autor dává předem najevo, že nemá ambice vysledovat veškeré dobové polemiky, přičemž dvě výhradní kritéria, na jejichž základě si dané texty vybíral, vypovídají v podstatě o hlavních záměrech publikace jako takové:

1) důsažnost polemiky (v knize se pracuje s takovými polemickými texty, jejichž podoby a proměny je možné uchopit jako reprezentativní projevy daného žánru) a 2) „vlivnost polemiky, její výsledky, příspěvní k změnám paradigmatu nebo z druhé strany způsob, jakým zastupuje nátlaky mimoumělecké“ (s. 17). Zejména druhé kritérium pak svědčí o inspiraci Pierrem Bourdieuem, která – i když je v druhé, úvodní kapitole spíše latentně, stručně a srozumitelně nastíněna – by v úvodu monografie zasluhovala explicitnější rozvedení. Když čtenář otevře bezmála pětisetstránkovou knihu s podtitulem *Význam a proměny žánru polemiky v české literatuře na přelomu 19. a 20. století*, je přirozeně zaskočen, když se na prvních (sedmi) stranách setká jen se zhruba dostačujícím vysvětlením, co to je polemika, jak k ní lze přistupovat nebo s ní nakládat. Onoho rozvedení se dočká až postupně v jednotlivých kapitolách/studiích, především pak v jedenácté, kde slouží podrobné osvětlení foucaultovsko-bourdieuovského náhledu na polemiku jako předpoklad porozumění interpretaci tzv. pseudonymové polemiky na přelomu století. Už od počátku je zde tedy zřejmá roztržistěnost výkladu, jeho snížená koheze a repetitivnost.

Třebaže jsou tyto rysy přirozenou součástí většiny souborných monografií, které se tak stávají podnětem spíše pro výběrovou než soustavnou četbu, Merhaut usiluje o minimalizaci jejich rušivých důsledků, především pak způsobem, jakým publikaci komponoval. Jednotlivé studie jsou v ní řazeny v relativně chronologickém sledu období, událostí a polemik, o nichž pojednávají. Kapitolu reflektující tzv. spory o Hálka (datováno 1894–1895) následuje rekonstruování pozadí vzniku manifestu *Česká moderna* (datováno 1894–1896) atd. Autor provádí víceméně lineární průřez třiceti lety české literatury i širšího společenského rámce tak, jak se dochovaly v textových materiálech nebeletristického rázu. Na příhodných místech rovněž přehledně odkazuje na strany včetně názvu studie, na nichž byla/bude daná problematika hlouběji rozvedena, a propojuje tak knihu v jednotnější celek. Ze stejných důvodů pak z některých studií („Od polemiky k aféře. Tzv. aféra anonymních listů a její paměť“) vypouští pasáže, které by už jen opakovaly dříve zmíněné souvislosti, ne ovšem ze všech (srov. např. téměř totožné pasáže na s. 34 a 49.). Autor tak neučinil zřejmě z obavy, aby ne-

narušil plynulost výkladu, stálo by však za úvahu, zda by takové případy nemohly být vyřešeny rovněž pomocí odkazů.

Co se týče vnitřního ustrojení a zaměření studií, lze je kategorizovat na dva víceméně prostupné typy. Zprv se jedná o studie, které se důkladně zabývají konkrétní, jasně vymežitelnou polemikou, zkoumají textové projevy jejích aktérů a na základě toho, jakými osobními invektivami či věcnými argumenty a tvrzeními na sebe reagují, vytyčují základní charakteristiky a postupné proměny polemiky. Takto získané postřehy vedou především k syntetickým závěrům o vlastnostech a podobách polemiky jako žánru (např. ve studii „Od polemiky k aféře“). Studie druhého typu pak pracují s textovým materiálem, jehož společným jmenovatelem není ani tak konkrétní polemika, jako spíše širší témata probíraná v daném období, jejichž reflexí autor usiluje o odhalení dobových literárně-politických a mnohdy i vůbec společensko-kulturních souvislostí. Tímto způsobem se tak ve studii „Pohyb proti klidu. Možnosti a proměny pojmu literární revoluce na konci 19. století“ podává – prostřednictvím Mrštíkových, Vrchlického, Šaldových textů – výklad mj. nově vznikajících ismů. Co mají oba případy společné, je důsledná práce s prameny. Autor si je nevolí účelově, aby jimi pouze podpořil své předpoklady a teze, naopak z širokého spektra mnohohlasého materiálu (závěrečný seznam pramenů vydal na 48 stran) volí ty výmluvnější a reprezentativnější, aby dobové náhledy (nejen) na literaturu podal úsporně, a přesto v jejich relativní komplexnosti – dává tedy slovo jak zástupcům manifestu *Česká moderna*, tak okruhu *Moderní revue*; jak předcházející generaci parnasistů, tak představitelům předválečné moderny apod.

Můžeme ovšem narazit na jisté úskalí, položíme-li si při pohledu na reflektovaný materiál otázku, co ještě je a co už není polemika. Tu autor na jedné straně jasně vymezuje aférou jako krajní podobou polemiky vedené na osobní rovině, kdy „předmětem veřejného pohoršení se stává skutečné nebo domnělé chování považované ve společnosti (většinou) za nepřijatelné“ (s. 262), a kdy tedy polemika zasahuje „v různorodých projekcích a intervencích do roviny osobního života protagonistů, především s důsledky existenčními“ (ibid). (Takové aféry pak mohly částečně probíhat i po několik

let na stranách tisku – např. zmiňovaná *aféra anonymních listů* –, anebo měly krátké trvání, víceméně skryté před zraky veřejnosti: „v roce 1905 byl z domnělé krádeže stříbrných lžiček v salonu Růženy Svobodové obviňován [...] Karásek“, s. 263.) Protilehlá hranice polemiky – tvořená těmi případy, kdy je polemika vedena přednostně na věčné rovině – se naproti tomu zdá být značně rozplývavá. Na nezřetelnost této hranice mohou poukazovat již ty pasáže (podkapitoly „Potřeba kritiky“ a „Nové možnosti“ ve studii „Čas apelu a rozhledů. Diskuse o národní literatuře“), v nichž autor pracuje s prameny, které nepředstavují ani tak vzájemné protireakce, jako spíše texty propojené dobou vydání a stejným tématem (lze tedy uvažovat, do jaké míry jsou dialogické, nebo naopak monologické). Zcela určitě je pak tato druhá hranice překročena v nejdelší studii „Naše ‚krize modernová‘“. Autor se v ní snaží souvisle vyložit historické pozadí manifestu *Česká moderna*, a to prostřednictvím soukromé korespondence J. S. Machar – T. G. Masaryk, která popírá definici polemiky hned v několika bodech: je pokusem o srozumění, pročez není ani věcným sporem, ani kláním o pozici v literárním poli, a jelikož postrádá publikum, nemá přímého „příspěvní ke změnám paradigmatu“ (s. 17).

Jakkoliv nelze zpochybňovat fundovanost a přínos jednotlivých studií, badatelské východisko, které je v monografii zastřešuje, musí čtenář brát s určitou rezervou. Zaměříme-li se pak na aplikovanou metodologii, jeví se onen citovaný „průhled do dobového dění“ (s. 18) skrze materiál jako nejzazší meta, k níž se upínají principy výkladu. Ten nabývá předně podoby „rekapitulac[e] průběhu aféry [resp. polemiky, RT] se vsuvkami a komentáři upozorňujícími na některé otázky kontextového, pojmového a obecnějšího dosahu“ (s. 261), jak sám autor popisuje svůj postup ve studii „Od polemiky k aféře“. Jinými slovy, výklad v prvé řadě odpovídá na „tradiční“ otázku – o čem se v materiálu hovoří? – a až posléze na tu novohistorickou – jak je možné, že se takto dalo hovořit? Lze tedy tvrdit, že při sestavování obrazu dobové rozpravy je kladen důraz na *vhled* do jejího obsahu, zatímco k interpretacím založeným na podmínkách jejího vypovídání se autor odhodlává jen opatrně. Přesto – nebo snad právě proto – se jedná o interpretace a *průhledy* cenné a podstatné, protože důkladně vyvozené: „Vodákův text ukazuje, že vedle myšlení klerikálního (obecněji nábožensky podmíně-

ného) a s ním se přetlačujícího myšlení národně-liberálního, vedle přístupu realistického, který již toto přetlačování mohl částečně nazírat s kritickým odstupem, již *žilo* myšlení moderní, které ke kritickému odstupu přidalo proti široce osvojenému opakování individuální osten a které bylo navíc schopno z rodícího se stanoviska svébytnosti umění zaujmout jasně kritický a nekompromisní postoj k celé šíři takto se projevujících společenských postojů. Zjevuje se nám složitost a rozvrstvenost dobové situace, moment proměny v již nabyté schopnosti způsoby uvažování a konání navzájem nepřeložitelné a neslučitelné nahlédnout jinak, v poznání nejednoznačné současnosti, v důrazu na umění jako možnost alternativy, prostor volnosti a změny, jako průzor do nového století“ (s. 94–95).

Poněkud problematicky může ovšem působit mísení dvou hledisek, k němuž v monografii dochází. Přestože autor proklamuje, že jeho studie „v potřebné šíři nechávají zaznít autentickým dobovým promluvám, ‚vy-svobozeným‘ z nezávažnosti či nevýznamnosti, již tradičně navozuje historické zkoumání kritického myšlení“ (s. 18), je toto vlastně synchronní hledisko, jímž je dán prostor dobovým textům, aby o své době „promluvily samy“, mnohdy doplňováno či revidováno hlediskem diachronním. Děje se tak zejména v úvodech do dobových souvislostí, v nichž zaznívají hlasy literárních historiků (Jiří Brabec, s. 42; Ludmila Lantová, s. 57) i texty sledovaných osobností vzniklé s časovým odstupem jako určité ohlédnutí (např. vzpomínky Jiřího Karáska ze Lvovic, s. 110–111). Takto vedenou rekonstrukci polemického, potažmo literárního pole je proto možné podezírat z nenáležité zprostředkovanosti, neboť se na jejím provedení podílejí i texty vzniklé za odlišných podmínek či odlišnou metodologií.

Vrátíme-li se v těchto souvislostech k úpravám a aktualizacím studií pro knižní vydání, zmiňovaným již v úvodu této recenze, je nutno zdůraznit, že se nijak výrazně neprojevily na autorově metodologii či dosažených poznatcích. Ve většině případů se jedná o eliminaci nedostatků a o různá vylepšení: opravy faktických chyb (z *Mario Dascal* na *Marcelo*, s. 11), a to včetně těch nedokonalých (tvrzení z původní verze studie „Masaryk lidem ‚jen trochu myslícím‘. Každodennost a hilsneriáda“, že Leopold Hilsner zemřel ve věku 59 let, je v knize upraveno na 52 let a realitě se tedy stále jen blíží,

s. 199); rozvedení či doplnění citátů (především ve studii „Od polemiky k aféře“) i obrazové přílohy napříč celou knihou; dále reformulace zvyšující kohezi studií (např.: „Jde především o linii sporů mezi F. X. Šaldou a okruhem Moderní revue [...], již v této knize stopujeme“, s. 264) atp.

Ovšem zcela novým počinem a rovněž obrovským přínosem je „Přehled polemik“, v němž je vymezeno devadesát konkrétních polemik s jejich datací a stručnou charakteristikou včetně bibliografických záznamů. Tento přehledný a bohatý soupis textů účastných na různých polemikách pak spolu se synchronními řezy do polemické rozpravy založenými na důkladných rešerších a minuciózní práci s prameny představují nenahraditelný zdroj informací. Jelikož je autor v závěrech a interpretacích spíše zdrženlivější, neukazuje monografie prvních třicet let české modernistické literatury jako období vyčerpané a zcela popsané, naopak podněcuje k dalším výzkumům vedeným na podkladě široce zaměřeného a exaktního východiska. (Absence potřeby interpretovat za každou cenu je sympatická i proto, že se v publikaci jen zcela ojediněle vyskytují znejasňující alibistické formulace typu: „aféra anonymních listů *svým způsobem* [zvýraznil RT] dovršila rozdělení českého literárního života“, s. 276.)

Přestože by *Cesty polemiky* neměly chybět v žádné knihovně obdobně orientovaných badatelů, prospěly by jim některé úpravy: Doplnit komentář k různorodému materiálu, jež autor zastřešuje žánrem polemika – zejména s ohledem na zmiňovanou korespondenci J. S. Machara a T. G. Masaryka –, připojit vysvětlení ke dvojímu badatelskému hledisku (synchronní vs. diachronní), ale i ke způsobu, jakým přepisoval dobové texty. Stručná „Ediční poznámka“ sice zmiňuje, že „současné praxi přizpůsobujeme jen pravopis a interpunkci“ (s. 442), bylo by ovšem vhodné, pohlédneme-li na některé citáty – „S hlediště těchto povznešených nároků“ (s. 44); „jakožto césara starovlasteneckého régimu“ (s. 63) –, zmínit zásady, podle nichž se toto nemalé množství textů „přizpůsobovalo“. Konečnou otázkou také zůstává, zda by alespoň přehledové shrnutí dílčích poznatků jednotlivých studií na závěr neprospělo snazší orientaci v tématu „význam a proměny žánru polemiky“.

DVACÁTÝ ROČNÍK STUDENTSKÉ LITERÁRNĚVĚDNÉ KONFERENCE A CENOVÁ BILANCE 2021

TEREZA ROHÁČOVÁ

Na jaře se na katedře bohemistiky FF UP v Olomouci uskutečnily dvě literární akce pořádané ve spolupráci s Ústavem pro českou literaturu AV ČR. Ve dnech 3.–5. května proběhl dvacátý ročník mezinárodní *Studentské literárněvědné konference*, 1. června se poté konal již tradiční seminář *Cenová bilance*.

Studentské literárněvědné konference (dále *SLK*) se letos zúčastnilo přes třicet studentů bakalářských, magisterských a doktorských programů z českých, slovenských, polských a německých univerzit. Přestože většina z nich vystoupila prezenčně, pro konferenci byl v návaznosti na loňský online ročník opět zvolen hybridní formát, který umožnil účast několika studentům studujícím v zahraničí či momentálně pobývajícím na Erasmu. Po vzoru předešlého ročníku byla konferenci ponechána i tematická otevřenost.

Během dvou konferenčních dnů zazněla řada podnětných příspěvků, jež reflektovaly zejména literaturu 20. a 21. století a literárněteoretickou problematiku; za ty nejlepší z nich odborná porota tradičně udělila Cenu Vladimíra Macury. V pregraduální kategorii se laureátkou stala Minami Toyoshima (FF UK, Praha) za referát „Alternativní jazyk ve hrách Václava Havla – rytmus ve hrách *Ztížená možnost soustředění* a *Largo desolato*“. Druhé místo porota udělila Daniele Strakové (VSKK, Praha), která se soustředila na fenomén tance smrti v románu *Kniha o cintoríne* slovenské autorky Daniely Kapitáňové. Třetí místo obsadily dvě studentky – Alena Klementová (FF UP v Olomouci) s referátem věnovaným zapomenutým politickým satirám Václava Vokolka a Matylda Strnadová (FF UK, Praha), jež poukázala na literární postupy, které ve svých románech *Návrat do Remeše* (D. Eribon) a *Místo* (A. Ernauxo-

vá) využili autoři k rekonstrukci obrazu sociální třídy. Čestné uznání získala Mariia Kokh (FF KU, Ružomberok), jež na základě analýzy sbírky *Texts for Nothing* Samuela Becketta představila autorovo chápání pojmu nicota.

V postgraduální kategorii Cenu Vladimíra Macury obdržel Martin Makara (FF UNIPO, Prešov) za referát nazvaný „Genológia fakticky osnovanej beletristickej prózy“, v němž velmi precizně poukázal na terminologické problémy spjaté se sledovanou literární oblastí. Druhé místo získala Lena-Marie Franke (Universität Regensburg) za detailní srovnání reedic reportážního textu *Továrna na smrt* Oty Krause a Ericha Kulky. Třetí místo, stejně jako u kategorie pregraduální, obsadili studenti dva – Radek Cimprich (FF UP v Olomouci), který se věnoval charakteristice doposud málo reflektované rané tvorby Richarda Weinera, a Adam Hošek (FF UP v Olomouci), jenž přítomným s využitím sémiotických principů J. M. Lotmana představil emancipaci sémiotického prostoru českého undergroundu v *Mařenické knize* Pavla Zajíčka. Porota udělila rovněž dvě čestná uznání – Petru Stachovi (FF OU, Ostrava), který se v referátu zaměřil na postavu falešného mesiáše v současné české próze, a Zuzaně Kubusové (FF UK, Bratislava), která se soustředila na charakteristiku lyrického výrazu v románu Petera Jilemnického *Vítězný pád*.

Druhý jednatý den zakončila přednáška profesora Xaviera Galmiche (Sorbonna, Paříž) s názvem „Čeští spisovatelé ve francouzských překladech z let 1989–2020“. Před vyhlášením výsledků v úplném závěru programu proběhla rozsáhlejší diskuze navracující se k nejpodnětnější problematice nadnesené ve studentských referátech a hodnotící letošní setkání začínajících badatelů. Příspěvky všech oceněných studentů budou publikovány v konferenčním sborníku.

Cenová bilance 2021 stejně jako ty předešlé kriticky reflektovala podoby a možnosti nejnovější české a slovenské beletrie. Oproti loňskému ročníku, který obdobně jako *SLK* probíhal online a zúčastnila se jej i řada literárních vědců ze Slovenska, bylo letošní setkání v hybridní formě poněkud komornější; i díky tomu se však o přednesených tématech diskutovalo o poznání více.

Program semináře probíhal ve třech blocích. První z nich zahájil Karel Střelec (FF OSU, Ostrava) referátem věnovaným fenoménu paměťových

a historických próz vydaných v posledních letech a jejich kritické a čtenářské recepci. To, jakým způsobem mohou autoři přistupovat k historickým datům a jejich beletrizaci, následně rozvedl Petr Hrtánek (FF OSU, Ostava) v příspěvku kriticky hodnotícím historickou monografii *Pravomil Raichl: Život na hranici smrti* Jaroslava Čvančary a román *Pravomil* Petra Stančíka. Blok uzavřel Jakub Chrobák (FPF SLU, Opava), který představil neprávem opomíjené dílo básníka a publicisty Jaroslava Kovandy.

Druhý jednající blok výrazně analyzoval tvorbu vybraných současných českých prozaíček. Marek Lollok (PdF MU, Brno) se zamýšlel nad Magnesií Literou oceněným *Tajemstvím* Terezy Dobiášové a letos vydanou *Bílou vodou* Kateřiny Tučkové, tedy romány, jež pojí tematizace hledání (ženské) spirituality. Tereza Roháčová (FF UP v Olomouci) se zaměřila na kritickou analýzu románu *Srdce Evropy* Pavly Horákové, který se umístil na děleném 3.–4. místě v anketě *Lidových novin* Kniha roku, společně s tematicky podobnou *Winterbergovou poslední cestou* Jaroslava Rudiše. Srovnání obou právě zmíněných, *Lidovými novinami* oceněných románů, se následně věnovala Alena Šidáková Fialová (ÚČL AV ČR).

Odpolední blok zahájil Ondřej Sládek (ÚČL AV ČR) referátem kriticky hodnotícím monografii Jiřího Zizlera *Aristokrat z katakomb*, jež mapuje život a dílo brněnského básníka Zdeňka Rotrekla. Pavla Hartmanová (ÚČL AV ČR) ukázala, jakým způsobem se v loňském roce lišily (tematicky, autorsky atd.), popřípadě překrývaly literární kritiky v tisku a v online prostředí. Jako poslední vystoupil Lubomír Machala (FF UP v Olomouci), který velmi pozitivně zhodnotil experimentální prózu *Nič sa nestalo* slovenské spisovatelky Zuzany Šmatlákové.

Příspěvky z *Cenové bilance 2021* budou vydány ve speciálním čísle časopisu *Bohemica Olomucensia* (3/2022), které bude obsahovat i doposud nezveřejněné texty bilance loňské (tedy *Cenové bilance 2019–2020*).

Bohemica Olomucensia
Časopis pro bohemistická a mezioborová studia
Ročník 14 (2022)
Číslo 1 – Litteraria

Redakce:

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

Korektury: Mgr. Jana Kolářová, Ph.D.; Mgr. Jakub Vaníček
Sazba: Mgr. Tomáš Franta

Příspěvky prošly dvojím anonymním recenzním řízením.

Vydala Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Křížkovského 512/10
771 80 Olomouc

Vydavatelství Filozofické fakulty UP
www.vff.upol.cz
vff@upol.cz

Profi-tisk group, s. r. o.
Chválkovická 223/5
779 00 Olomouc

Adresa redakce:
Katedra bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci
Křížkovského 512/10, 771 80 Olomouc
e-mail: jana.kolarova@upol.cz | jakub.vaniceko1@upol.cz

Olomouc 2022

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).