

# V Macurových botách

Stanislava Fedrová – Alice Jedličková (eds.)

# 2002–2009

**Výběr příspěvků  
ze studentské literárněvědné  
konference 2002–2009**

**V Macurových botách**

Stanislava Fedrová – Alice Jedličková (eds.)

Publikace vznikla v rámci výzkumného záměru Z 90560517  
a grantového projektu GA ČR 405/09/H003.

Lektorovali:

prof. PhDr. Dagmar Mocná, CSc.

doc. PhDr. Lubomír Machala, CSc.

All texts – all rights reserved!

© Editors Stanislava Fedrová – Alice Jedličková, 2009

© Graphic & Cover Design Filip Blažek – Designiq, 2009

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

© Filip Tomáš – Akropolis, 2009

ISBN 978-80-85778-66-3 (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

ISBN 978-80-86903-99-6 (Filip Tomáš – Akropolis)

# Obsah

---

Studentská literárněvědná konference: cesta tam a zase zpátky ... 10

## 2009

### Literární historie, sémiotika, fikce – inspirace dílem Vladimíra Macury

Příspěvek Vladimíra Macury k Holanovým *Rudoarmějcům*

*Lukáš Neumann* ... 17

Mezi snem a skutečností

*Hana Březinová* ... 29

Slovenský sen o salóne. Zrod slovenského moderného umenia po roku 1918

*Miriam Suchánková* ... 40

Světice Rosa. K otázce formování kultu nových světců v české radikálně levicové poezii na počátku dvacátých let 20. století

*Vojtěch Malínek* ... 55

Žili byli jednou král, pán a rytíř... Prvky typické pro pohádku podle klasifikace ATU v kapitolách věnovaných českému národnímu obrození v akademických učebnicích

*Karolína Čwiek* ... 71

2008

**Obraz dějin**

Sociálne a národné aspekty česko-slovenských vzťahov v tvorbe

Mila Urbana

*Radoslav Raffaj*

... 83

Dve tváre mystifikácie dejín v slovenskej literatúre

*Martin Boszorád*

... 92

Dějiny v eseji Sylvii Richterové „Jeden československý rok“

*Małgorzata Kalita*

... 103

2007

**Legendy a mýty**

Mýtus a čas ve Skácelově poezii

*Zdeňka Veličková*

... 113

Symbol vody v zbierke Evy Luky *Diabloň**Miroslava Knapíková*

... 122

Mýtus, metanarativy a postmoderní fikce.

Nad *Urmedvědem* Jiřího Kratochvila*Vladimír Trpka*

... 128

Mýtus v románu Pavla Brycze *Patriarchátu dávno zašlá sláva**Iveta Mindeková*

... 138

2006

**Poetika programu – program poetiky**Die Poetik der Detektivgeschichte in Karel Čapeks *Boží muka*  
und „Holmesiana čili o detektivkách“*Silke Felgentreu*

... 147

Průniky v dílech autorů Skupiny 42 a Edice Půlnoc

*Petr Mecnér*

... 156

Experiment jako program v české poezii šedesátých let

*Lukáš Bílek*

... 165

Podoby totálního realismu v díle Bohumila Hrabala

*Lukáš Vlach*

... 173

Bude řeč o poézii pre deti. Pokus o koláž  
*Zuzana Bariaková – Zuzana Ištvánfyová* ... 180

## 2005

### Mezi deklamovánkou a románem. Proměny žánrů

Podoby a proměny žánru kázání v době vrcholného baroka  
*Hana Kusáková* ... 191

*Jan Pancéř* – k výstavbě historické povídky Prokopa Chocholouška  
*Jiří Koten* ... 205

Torzo ako literárny žáner – casus *Dráma sveta* Janka Kráľa  
*Anna Kobylińska* ... 214

*Neznámý člověk* Milady Součkové: mezi povídkovým cyklem  
a románem  
*Stanislava Hvězdová* ... 222

*Pani Georgiadesová na cestách. Veselý cestopis do Prahy* Terézie  
Vansové. Ženská verze ideologického cestopisu  
*Marcin Filipowicz* ... 231

## 2004

### Krajina a dům, vzdálenost a blízkost, nahoře a dole...

Prostor a čas v *Protichůdcích* Václava Bolemíra Nebeského  
*Petr Šimek* ... 245

Prostor slyšení v české literatuře 19. století  
*Lucie Česálková* ... 260

Prostorové modely skutečnosti v díle Jana Čepa  
*Stefania Szostok* ... 268

Priestor postáv v novele Josefa Škvoreckého *Konec nylonového věku*.  
Priestor postavy ako relevantná zložka tematickej roviny textu  
*Ivana Zigová* ... 282

## 2003

### Vteřina a dějiny, zastavení a trvání. Tematizovaný a konstrukční čas

Časování románu. *Amor a Psyche* Milady Součkové  
*Miroslav Kotásek* ... 293

Podoby a proměny času v románu Jaroslava Durycha *Bloudění*  
*Kateřina Vávrová* ... 304

Mystifikace jako cesta k pravdě. Nad prózou Vladimíra Macury <i>Lenka Krausová</i>	... 311
Pojetí času v <i>Meči a kalichu</i> Jana Erazima Vocela <i>Iva Homolová</i>	... 320
Čas Bolesti. Tematizace času a dějinné situace v Holanově sbírce <i>Bolest</i> <i>Karel Piorecký</i>	... 331
<b>2002</b>	
<b>Cesta tam a zase zpátky</b>	
Dvojí cesta do Itálie <i>Veronika Faktorová</i>	... 345
Josef Škvorecký: Žert. Analýza románu <i>Nevysvětlitelný příběh aneb Vyprávění Questa Firma Sicula</i> . „Zdeně tento žert k čtyřicátému výročí“ <i>Vladimír P. Polách – Ivana Bednaříková Procházková</i>	... 353
František Doucha – autor literatury pro děti a mládež aneb <i>Kudy cesta nevedla</i> <i>Lucie Peisertová</i>	... 369
Laureáti Ceny Vladimíra Macury	... 389
Ediční poznámka	... 394





*„Mám jenom jediný dotaz,“ řekl Philip Swallow. „Jaký smysl má – při vši úctě k tobě – diskutovat o této přednášce, když podle tvé teorie nebudeme diskutovat o tom, co jsi skutečně řekl, ale o nějaké své zkreslené vzpomínce nebo subjektivní interpretaci?“*

*„Smysl to nemá žádný,“ odpověděl s gustem Zapp, „pokud chápeš smysl jako naději, že dospějeme k nějaké pravdě. Ale už jsi v takových diskusích nějakou pravdu objevil? Přiznej upřímně: zažil jsi někdy referát nebo seminář, po kterém by se aspoň dva lidé shodli na stručném obsahu toho, co bylo řečeno?“*

*„Tak proč tady proboha vůbec jsme?“ vykřikl Philip Swallow a rozhodil ruce.*

David Lodge: Svět je malý

### **Studentská literárněvědná konference: cesta tam a zase zpátky**

– a sice od roku 2009 proti proudu času: tak je komponován výběr studentských příspěvků v tomto svazku, a tímto směrem se – s četnými prohřešky proti němu – ponese i úvodní slovo o konferenci, kterou už osmý rok pořádá Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. Poslední ročník připomněl osobnost jeho někdejšího ředitele: vědeckou i uměleckou činnost sémiotika, literárního historika, překladatele, neúnavného organizátora a tvůrce řady týmových encyklopedických prací, prozaika (a také usměvavého mystifikátora) Vladimíra Macury, od jehož úmrtí uplynulo v tomto roce deset let. Macurova všestranná osobnost je pro tuto konferenci „znamením badatelského zrodu“: jestliže odborná porota uděluje účastníkům Cenu nebo čestné uznání jeho jménem, pak tím vedle inspirativnosti příspěvku oceňuje také některou z macurovských předností, které začínající badatel projevil: upřímný, avšak neulpívavý zájem o předmět zkoumání, metodologickou nápaditost spojenou s důsledností, vědomí specifčnosti jednotliviny a současně schopnost vidět ji v širších souvislostech, analytický vhled a současně schopnost formulovat komplexní hypotézu. Patří k nim také ochota respektovat výkony a zvláštnosti jiných a nebrat při vši serióznosti přespříliš vážně sám sebe...

Posledně jmenovaný postoj ostatně patří k nepsaným pravidlům konference – a pokud ho někdo nedodrží, obecnost, neomezované institucionálními ani osobními hierarchiemi či společnými závazky, mu to – v seriózní diskusi, avšak bez zábran – dá najevo. Nepsaných pravidel rozpravy je více

(například: nekamufluj příspěvek nesplňující zadání metaforickým titulem – projdeš-li pořadatelským sítím, stejně to nejspíš pozná obecenstvo; chceš-li mluvit o *Růži stolisté*, začni možná spíše u Čelakovského než u Derridy; máš-li svého prvního Foucaulta právě za sebou a potřebuješ to sdělit světu, udělej to – ale nezapomeň, žes na začátku avizoval cosi krotkého o Vančurovi; a obráceně: držíš-li se poctivě textu, seber odvalu a rozhlédni se po kontextu...). Ale jde-li o nepsaná pravidla, pak by se tu o nich vlastně nemělo psát – a navíc to nejdůležitější z nich, totiž seznam postmoderních českých románů, jejichž pojednání vzbuzuje u pořadatelek hrůzu, je – přísně tajný... Řekneme proto raději, že konference jsou – zpravidla – prostorem osvojení společného předmětu, který motivuje nejen každoroční tematické zadání, ale i narůstající schopnost účastníků odhalit v jednotlivých příspěvcích (zaměřených například na vzdálené literární epochy) sdílené aspekty.

Také stanovení společného předmětu je jedním z výsledků konference: vždy k němu přispěje nejen individuální nápad, aktuální téma (jako byl *Obraz dějin v české a slovenské literatuře* v roce 2008, tedy ze strany pořadatelské příklad „kamufláže“ obecně vznášeného požadavku reagovat na „osudová osmičková léta“, jak se onoho roku mnohonásobně dalo na poli vědy), podněty pedagogů, ale i diskuse účastníků (tak se na jejich přání realizovaly návazné ročníky věnované komplementárním kategoriím času a prostoru – 2003 a 2004). Na tento pohyb mělo podstatný vliv i složení aktivního obecenstva: jak zadání 2008, tak ročníky 2007 (*Legends a mýty české a slovenské literatury*) a 2005 (*Mezi deklamováním a románem. Proměny žánrů v české a slovenské literatuře*) vyvstaly, jak je zřejmé, z potřeby konfrontovat poznatky bohemistů a slovakistů. Tento pozitivní výsledek zároveň paradoxně vedl k jistému zúžení: v ročníku 2004 totiž výrazně narostl podíl slovenských účastníků, kteří pojednávali literaturu českou, do té doby hlavní a jediný předmět zkoumání. Rozšíření oborového záběru jako vstřícné gesto však vedlo k tomu, že slovenští účastníci se po ševcovsku vrátili ke „ke svému kopytu“ a zájem o českou literaturu z jejich strany poklesl. O rovnováhu se v tomto smyslu po celá léta poctivě starají účastníci polští, jimž patří velké uznání jak za hlubokou znalost obou literatur, tak za četné metodologické podněty. Další zahraniční účastníci bývají v menšině, a tak se aspekty interkulturní zatím zřetelněji ukazují hlavně na ose česko-polsko-slovenské. Byť pomalu, ale přece jen v souladu s obecnými trendy, se začíná rozšiřovat spektrum badatelských přístupů směrem k intermediálním a kulturním stu-

diím. Prosazování nových přístupů má své specifické důsledky i pro zúčastněné pedagogy a badatele: v roce 2009 se poněkud zaskočení vědci střední generace dozvěděli, že přelom sedmdesátých a osmdesátých let je obdobím, které už nelze zpřístupnit jako koherentní celek, nýbrž jedině metodou dílčích archeologických sond – a ztratili tak generační iluze o době „nedávno žité“. Pohled „odjinud“ (a generační smír) však často zprostředkují právě zkušené osobnosti vědeckého a kulturního života: například psycholog Zdeněk Helus, teoretik výtvarné výchovy Jan Slavík, etnoložka Lydie Petráňová, genetik Václav Pačes, spisovatel Ladislav Ballek či historik umění Mojmír Horyna.

Při pohledu zpět (zatím jen pamětnickém, nikoli archeologickém) je zřejmá narůstající prestiž konference: některé fakulty tento pozitivní moment sice vede k preferenci doktorandů jako reprezentantů pracoviště, primárně je však konference nadále určena pregraduálním studentům a pořadatelky dbají na jejich poměrné zastoupení. Některé fakulty také vysílají nejúspěšnější účastníky fakultních diskusí, jež jsou obdobou někdejších (archeologie: „předlistopadových“) soutěží studentské vědecké odborné činnosti. Z tichého následovnictví tohoto podniku a současně vědomí žádoucí diskontinuity či lépe inovace studentského bádání ostatně také vzešly literárněvědné konference pořádané v devadesátých letech minulého století: patronát nad jejich konáním přejímala střídavě filologická pracoviště vysokých škol po celé republice. Zásadní zásluhu na jejím pěstování měly v této době brněnský Ústav literatury a knihovnictví Filozofické fakulty Masarykovy Univerzity, Katedra bohemistiky na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci a pražská Katedra české literatury Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy; pražská fakulta setrvala v úloze spoluřadatelské dodnes. Profil konference byl proměnlivý, někdy byla tematicky vymezená, jindy nabízela příležitost ke konfrontaci úspěšných prací různé orientace, a to nejen bohemistických.

V roce 2001 se k pořadatelským institucím připojil Ústav bohemistiky a knihovnictví Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě. Právě tady (možná trochu vylekáni limity rozpravy jako Philip Swallow) se někteří účastníci shodli na potřebě rámcového tematického vymezení. A při pohledu z posledního vagonu vlaku směřujícího ze Slezska do Prahy vznikl studentský nápad tematizovat v dalším ročníku *Cestu tam a zase zpátky*.

Projít ji může i čtenář tohoto sborníku. Aby se mu putovalo pohodlně, měl by mít na paměti, že výběr zajímavých příspěvků je spíše ilustrací než reprezentací celého běhu konferencí, a že tedy optimální způsob čtení se podobá cestě zastávkovým vlakem, kdy si prostě vybereme stanici, která se nám zrovna zalíbila. A že příslušníci badatelského „společenstva“ – byť dnes jména mnohých z nich už nacházíme na stránkách odborných periodik či v seznamech univerzitních pracovníků – byli v době psaní příspěvku teprve na začátku své cesty odborné.

Stanislava Fedrová – Alice Jedličková

V Praze, v červenci 2009

**2009**

---

**Literární historie, sémiotika, fikce –  
inspirace dílem Vladimíra Macury**



◀ Autorské čtení Daniely Hodrové.  
Vladimír Macura – ten, který pro mne  
stále je (2009)

▼ Evě Kvantíkové naslouchají Moj-  
mír Horyna, Marek Jagielski, Edita Pří-  
hodová a Lukáš Borovička (2008)



# Příspěvek Vladimíra Macury k Holanovým *Rudoarmějcům*

---

Lukáš Neumann

Vladimír Macura v souboru sémiotických esejů *Šťastný věk* (1992) mapuje socialistickou kulturu na základě odhalení a demaskování jejího diskurzu, jehož typické znaky se zhmotňují v mýty a emblémy. S odkazem na tuto emblematickosti lze příznačně hodnotit také homogenní charakter dobového myšlení o literatuře z pozic výrazně levicově angažované kritiky. Recepce Holanových *Rudoarmějců* (1947) zůstává z literárněvědného hlediska i z pozice společensko-ideologického přijetí problematická až do současnosti. Zatímco ve čtyřicátých a padesátých letech kritické posouzení tohoto textu setrvalo v (pochoitelných) mezích dobového prosovětského chiliastického nadšení, v době normalizace je hodnocení *Rudoarmějců* opředeno homogenní vrstvou emblematického diskurzu, který ostentativně vytěsňuje z Holanova díla vše mimo kvartet poválečných cyklů (*Panychida*, *Dík Sovětskému svazu*, *Rudoarmějci*, *Tobě*). A co je ještě paradoxnější: ani marxistická kritika nebyla schopna toto dílo posoudit komplexněji, na základě objektivizujícího analytického vhledu. Vladimíru Macurovi se podařilo po desetiletích „přešlapování kolem“ zařadit *Rudoarmějce* do plnohodnotného, dobovými interpretačními schématy nepodmíněného kontextu díla Vladimíra Holana.

Z masivu tvorby Vladimíra Holana bývají po roce 1989 *Rudoarmějci* (cyklus napsán 1946, vyšel o rok později) spolu s *Panychidou* (1945), *Díkem Sovětskému svazu* (1945) a cyklem *Tobě* (1947) přemístováni do nejnižšího podlaží hodnocení. Zájem čtenářů i odborné kritiky se po změně společensko-politického uspořádání pochoitelně soustředil na tu část Holanova díla, které bylo v době minulého režimu přisuzováno znaménko záporné. To samé platí



v případě Františka Halase, kde se zájem odklání od Ladislavem Štollem prosazované a stranickou ideologií přivlastněné části tvorby k básnickovým prvotinám, popřípadě k sbírce *A co?* (1957) či fragmentům *Hlad a Potopa* (1965). V uplynulém dvacetiletí se tak na piedestal zájmu dostávají texty v éře socialismu zavrhané – v případě Holanově se zaprvé jedná o lyricko-meditativní tvorbu z let třicátých, soustředěnou ve sbírkách *Vanutí* (1932) či *Oblouk* (1934), kde básník experimentuje s jazykem, obrazností a vytváří poměrně obtížně interpretovatelnou, abstraktní poezii s přesahy k filozofii bytí a existence. V druhé řadě literární vědci obracejí pozornost k období padesátých let a sbírce *Bolest* (1965), v níž nalézají autobiografické rysy, kterých jinak hermetické texty Holanovy nabízejí poskrovnu. Padesátá léta, tedy doba dobrovolného i nuceného básníka „tuskula“, se stávají nejvděčnějším polem působnosti literárních badatelů. *Noc s Hamletem* (1964), rezultující právě ze zmíněného období, je syntézou Holanových gnóm a sentencí nahlížejících do oblasti umění, vědy, kultury, etických a morálních vztahů, i na esenciální otázky bytí. Třetím fenoménem vzácné mohutnosti je pak závěrečná etapa díla z přelomu šedesátých a sedmdesátých let (sbírky *Asklépiovi kohouta*, 1970; *Sbohem*, 1982; *Předposlední*, 1982), jež upoutává analytičností a současně laonickou formou výpovědi.

Vedle zřetelných důvodů čtenářské obce – přiznejme si, kdo by po listopadu 1989 před *Bolestí*, *Prvním testamentem* (1940) či *Mozartianami* (1963) dal přednost četbě opěvující vojáky Rudé armády, zvláště když zdaleka nebyl dokončen odsun jejích vojsk – je i příčina orientace posuzovatelů Holanova díla nabíledni. Před rokem 1989 muselo na Holanově tvorbě přitahovat něco jiného než dějinností doby podmíněné texty, což dokládají průlomové, ale jen dílčí studie Oldřicha Králíka, Miroslava Červenky či Zdeňka Kožmína. Po převratu zase bylo nutné obnovit literární kánon ze zcela jiných hledisek než čistě ideologických; tímto sítím *Rudoarmějci* při své očividné převaze ideologie nad estetickou hodnotou projít nemohli.

Reflexí Holanovy tvorby jako celku v mezidobí 1945–1989 není mnoho a omezují se spíše na knižní recenze. Vlastně jediným, kdo se pokusil o celostní náhled, aniž by jeho reflexe byly podmíněny dobou vzniku, byl Přemysl Blažíček. Ale i jeho návazné studie ze šedesátých let (tehdy publikované v *České literatuře*) mohly vyjít v jednotném souboru až počátkem let devadesátých. Detailní pohled na možnosti odborného zhodnocení nejen *Rudoarmějců*, ale i kompletního Holanova díla, se tak omezil jen na několika-

větná konstatování v příručkách výrazně poznamenaných dobou vzniku – ať už je jimi *Česká literatura v boji proti fašismu* (1987, red. Milan Blahynka), *Hledání místa v dějinách* Jiřího Pavelky (1983) či publikace Františka Buriánka, Vítězslava Ržounka a Jana Petrmichla (*Literatura mého srdce*, 1979). Vesměs lze sledovat tytéž kritické postupy a závěry: komentáře k dvojpólovosti tvorby, v níž básník „dospěl k člověku“, čímž překonal „zaumnou“ nesrozumitelnost z let třicátých. Tendenčnost hodnocení v intencích jediné možné linie socialistického realismu je na konci sedmdesátých let neochvějná, ba dokonce sílí. I po více než třech desítkách let jsou výklady o Holanově díle uzavřeny poválečnou tvorbou; je-li zmíněna *Noc s Hamletem*, opět se tak děje v mezích jasnozřivé kauzality básníkovy usilování: „Holanova *Noc s Hamletem*, lidské a umělecké ohlédnutí za časem, který uplynul, vážení toho, co přinesl, vydává svědectví, že humanismus tkví svými kořeny v pravdě, kterou vyjádřil v básnických knihách *Dík Sovětskému svazu a Rudoarmějci*“ (Ržounek 1979: 197). Není však mým cílem předložit detailní přehled o nepřesnostech a omylech zmíněných nechvalně proslulých postav literárněvědného provozu oněch let.

Co vyvodit z takového rozložení sil, máme-li na mysli komplexnější zhodnocení *Rudoarmějci*? Za recenzními ohlédnutími Antonína Matěje Píši, Josefa Hory, Václava Černého, Bohumila Polana či Miloše Dvořáka ze třicátých a čtyřicátých let zeje v další recepci Holanova díla přímo propast. Z padesátých let, a to teprve z doby končící ostrakizace básníka, stojí za zmínku pouze vcelku fundovaná pasáž ze studie Jaroslava Janů z roku 1955. Ten si jako první povšiml, že „rozpojíme-li Holanovo dílo [...] tak rozdílnými soudy, jako že před druhou světovou válkou psal poezii formalistickou, abstraktní a nesrozumitelnou širokým masám a až květen 1945 ho přivedl na cestu ke skutečnosti, k realismu a lidovosti, tak zbavujeme jeho dílo kontinuity“ (Janů 1955: 957). Janů si byl vědom toho, že i *Rudoarmějci* vyrůstají z téhož básnického založení a že Holan *Prvních básní* (1948) a válečné a poválečné tvorby není někdo jiný. Básník si oproti jiným až chiliasticky zaníceným dílům počínal nekonvenčně (například využitím žánru portrétu či formou volného verše) a slovy Janů „mimo všechnu oficiální idealizaci“ (tamtéž: 963). Oproti jiným dobovým textům Holan zbavil dílo černobílého vidění a také kladl méně zřetelný důraz na podobu budoucího orientování země, jaký se v dobově souběžných dílech často objevuje – uvedme například Hrubínův *Chléb s ocelí* (1945) nebo Nezvalův *Historický obraz* (1945).

Šedesátá léta jsou na recepci Holanova díla bohatá a právě zde se při uvolnění poměrů rozšiřují možnosti, jak na ně reagovat – od recepcce jeho překladů a *Triumfu smrti* (1930) přes možnost odezvy na opožděně vydávanou produkci let čtyřicátých a padesátých až ke studiím zabývajícím se jazykovou stránkou: právě této příležitosti literární kritici a vědci hojně využívají (např. Červenka 1991a a 1991b). Ne všechna hodnocení byla ovšem příznivá: koncem šedesátých let vydává Bohumil Doležal v *Tváři* články (např. Doležal 1969) hrubě odsuzující nesrozumitelnost Holanovy poezie. V období normalizace kritika opět upadá do mlčení. Zůstává velkou neznámou, proč se nikdo neodvážil zhodnotit důkladněji alespoň tehdy opěvovanou část Holanovy tvorby. Příznačné je, že i tak cenný pokus Františka Valoucha zhodnotit českou poezii v období Mnichova z pohledu roku 1970 se navzdory autorově snaze neobešel bez výrazných projevů politické úlitby. Tvrzení „ve skutečnosti byl autorův příklon k velkým časovým tématům připravován logikou jeho předcházející tvorby“ (Valouch 1970: 106) je devalvováno následným komentářem o přítomnosti latentní političnosti v jeho nejstarších textech a o tom, že „jistotou básníka byla vždy angažovanost“ (tamtéž: 106–107).

Máme-li se věnovat *Rudoarmějcům* v Macurově interpretaci, připomeňme, že z hlediska sémiotického lze za „emblematický“ považovat literárněkritický přístup k Holanovu „přerodu“. Nevyhýbá se mu bohužel ani Valouch: „z Holana se stal takřka přes noc politický básník“ (tamtéž: 106). Blýskání na lepší časy představují až koncem let osmdesátých práce Jiřího Holého či Zdeňka Kožmína.<sup>1</sup> Takřka patnáctileté mlčení prolomil jako první Vladimír Macura, který svůj příspěvek k holanovské tematice připravoval na „objednávku“ pro kolektivní příručku *Rozumět literatuře* (1986), kde byl uveřejněn jako jedno z interpretačních hesel.<sup>2</sup>

Polistopadové vytěsnění *Rudoarmějců*, *Panychidy* a *Díku Sovětskému svazu* (pomineme-li Blažičkův fenomenologický exkurz v *Sebeuvědomění poezie* z roku 1992) z recepcce Holanova díla pak vlastně napravila až první komplexní holanovská monografie Jiřího Opelíka (2004). I v poslední době je patrné, že interpretace tohoto textu zůstává výzvou, jak můžeme

1 Nesmíme opomenout první větší sborník holanovských studií ze semináře k interpretaci básnického díla V. Holana *Úderem tepny* (1986).

2 Ukázka hesla byla poprvé uveřejněna v časopise *Český jazyk a literatura* 34, 1983/1984, č. 9, s. 389).

doložit na některých nepřesnostech a mylných odsudcích, plynoucích z „glajchšaltování“ textu, jehož se dopouští slavista z pensylvánské univerzity Peter Steiner v komentáři „Žánru a ideologie Rudoarmějců Vladimíra Holana“ (Steiner 2007). O to výrazněji upoutá přístup, jakým se Macura interpretace *Rudoarmějců* zhostil v letech osmdesátých.

Počátek Macurovy kritické činnosti v oblasti poezie se datuje do začátku sedmdesátých let; v letech 1972–1981 přispíval hodnocením dobové básnické produkce do *Zemědělských novin*, *Tvorby*, *Literárního měsíčníku*, *Kmene*, po listopadu pak do *Tvaru*. Vedle sovětských, zejména estonských básníků zaznamenával hlasy domácí – Skarlanta, Peterky, Floriana, Černíka, Stehlíka, Cincibucha, Juliše; reaguje také na výbory či znovuvydávaná díla Hrabětova, Závady, Wolkera nebo Biebla (trvale v příručkách sleduje dílo Nezvalovo, Seifertovo). Z kolektivních prací, do nichž Macura přispěl interpretacemi básnických děl, jmenujme *Rozumět literatuře* (vedle Holana je to ještě Seifert, Sabina nebo Bezruč), *Slovník básnických knih* z roku 1990 (zde hlavně klasická díla básnictví, z 20. století pak Šrámek, Nezval, Seifert, Bezruč), *Česká literatura 1945–1970* (1992; například Šiktancovy *Heinovské noci*) anebo *Český Parnas. Literatura 1970–1990* (1993; z hesel například Sýs, Hanzlík, Juliš).

Nyní se blíže zaměříme na filiace a odlišnosti recepce *Rudoarmějců* v pojetí Macurově a jiných kritiků. Macurovi při vytváření hesel prvotně nešlo o hledání nějakého vnitřního náboje, potenciálu autorů, ale spíše o rámce, kontexty a koncepty, což je patrné i na interpretačním hesle holanovském. Úvodem Macura upozorňuje na prozaizaci textu a zprvu nekomentuje, nýbrž názorně ilustruje skutečnost, že Holan tu opouští vázaný verš, pro jeho předchozí tvorbu zcela charakteristický.<sup>3</sup> Zaznamenává tak zásadní zlom, jímž se počiná nová etapa Holanovy básnické tvorby: je jím přechod od vysoce vybroušeného básnického jazyka k prozaické jednoduchosti, jak to dokumentuje dvojdílnost *Rudoarmějců* – předzpěv v „řeči vázané“ a uvolněnou řečí podané portréty. Macura tento přechod nepojmenovává přímo, ale předkládá jednu z básní transformovanou do podoby souvislého prozaického textu, aby jej poté rozčlenil do veršů tak, jak je tomu ve sbírce. Upozorňuje na závažný fakt veršového členění: takováto segmentace textu posouvá jeho vyznění až k mytizaci. V této souvislosti bývá Holan posuzován

3 Přísně dodržovaná oněginská strofa, pevná forma okupačních skladeb *Sen a První testament*, reprezentuje holý sémantický protiklad, totiž pocit doby bez řádu, míru a stupnice hodnot.

jako blíželec *Skupiny 42* (ovšem: bez rekvizit prostoru velkoměsta, tj. spíše po stránce formální).

Ne přesně, až jednostranně hodnotí Piša v *Rudoarmějích* náhlý příliv skutečnosti jakožto přímý cíl skladby, který smetl představivost lyrismu (Piša 1947: 214–215). Jaroslav Janů v citované stati spatřuje zatím jen emocionální náboj volného verše (Janů 1955: 965). Až Blažíček hovoří o snaze zmocnit se reality přímo a nechat promlouvat věci samé. V duchu steigerovského „pohroužení se do nálady“ pak básník překrývá prvotní fakticitu, když v hledání a vyjádření smyslu míří nezastřeně daleko za ni samu. To, že Holan (a Macura na to zmíněným gestem upozorňuje) nevolí prozaický útvar, ale veršové členění, jenom podporuje výsledné sémantické vyznění celku. Jde tu o konkrétní zpřítomnění dění, vyvolávající dojem, že jde primárně o uplatnění zážitku skutečnosti, avšak – což pro Holana platí výsostně – s oživením tvůrčí funkce jazyka a artikulováním světa skrze řeč. To je tendence, jež platí pro hledání nové poetiky v poválečných textech<sup>4</sup> a s níž Holan ke ztvárnění jevového světa přistupuje v celém svém díle. Signál veršového členění tak vyjevuje svou příznakovost na pozadí alternativního prozaického podání, jež Macura nabízí ve vstupní části interpretace. Tímto signálem – rytmickým členěním textu – je čtenářova pozornost orientována k umělecké stylizaci, estetickému účinku a implicitním konotacím na úkor zmíněné fakticity, jež je při konkretizaci estetického objektu primární.<sup>5</sup>

Zřejmým signálem, že v případě *Rudoarmějců* má jít o text vysoce stylizovaný, je rýmovaný předzpěv s devatenácti kresbami-portréty vojáků. Zdá se, že v tomto aspektu se Blažíček s Macurou rozcházejí. Blažíček hovoří o apriorismu přímých formulací (Blažíček 1991: 152) a až zarážející je tvrzení, že napětí mezi daným a nedaným je malé, že *Rudoarmějci* toho k interpretaci nabízejí příliš málo. Vzápětí sice rozpoznává, že nejde o pravdivost, ale

4 Vrací se tu v jiném ohledu postulát avantgardního umění; v protektorátní době sledujeme tendování směrem od sdělovací funkce jazyka k znovuoobjevování skutečnosti bezprostředně žité v teoretických statích Kamila Bednáře a Jindřicha Chalupeckého (z básníků toto tíhnutí realizují Jiří Orten, Jiří Kolář a Josef Kainar)

5 Tento exkurz se podobá polemice, již v šedesátých letech vedli Jiří Pechar s Miroslavem Červenkou. Pecharův příspěvek uveřejněný v *České literatuře* (Pechar 1968: 355–356) dokládá existenci zvukosledných konfigurací v textu se zřetelnou prostě sdělovací funkcí, a sice článku v deníku *Rudé právo*. Aby prokázal, že hláskové shody lze nalézt v podstatě v jakémkoliv textu, rozčlenil autor novinový článek do osmislabičných veršů tak, aby rozložení na stopy odpovídalo Máchovu *Máji*.

o estetický účinek, ale jeho trvání na tom, že *Rudoarmějci* by měli být skutečným dokumentem-odrazem reality (již podle něj zkreslují), je klamně. Ano, přímých formulací je tu mnoho, ale zdá se, že jde opravdu o nahlížení na skutečnost z druhé strany – z ne/skutečna, což je ve skladbě bohužel narušováno přílišnou idealizací a typizováním postav. Potud je to jistě pravda. Peter Steiner se však ve zmiňovaném článku snaží prokázat jednoznačný ideologický půdorys díla (podobně jako v trojici dalších Holanových poválečných knih), který je podle něho nástrojem indoktrinace, byť v hávu strategické hry. Na paškál si bere údajně neúspěšný Holanův pokus přesvědčit čtenáře, že zobrazuje skutečné lidské bytosti, s nimiž se i osobně setkal. Kdyby byl vpravdě pozorným čtenářem a znalcem dalších Holanových textů, rozpoznal by, že zasazuje-li Holan příběh do konkrétního časoprostorového rámce, činí tak s legitimním právem na mytizaci příběhu, tj. na jeho vyvázání z přesného rámce vzápětí potom, co do něj byl zasazen. Právě tato strategie řídí recipientovo vnímání textu coby estetického objektu. Je zřetelné, že zmíněný rámeček nemá přesvědčovat o konkrétní skutečnosti – ba naopak – má navodit jakýsi tajemný, mytický prostor nad- a mimočasovosti. V předzpěvu básník mluví o délce pobytu vojáků: „rozbili tábor ke cvičení / a zůstali zde přes měsíc“ (bližší časové zařazení z předchozích veršů situuje příběh do srpna; viz Holan 2001: 156). Avšak téměř v každé z kreseb je čas přízračně odlišný, srov. například „uhodily první mrazíky“ (tamtéž: 161); osudově všeplatný, jakkoliv text nabízí explicitní, takřka „kalendářově“ přesné ukotvení – např. „jednoho palčivého dne“ (tamtéž: 164), „jednoho plískavého dne“ (tamtéž: 167). Z vyprávění přímých (portrétování příslušníci Rudé armády), nebo autorským vypravěčem zprostředkovaných, nabýváme dojmu časové neohraničenosti, libovolné zaměnitelnosti ročního období, pouhé chvíle či naopak věčného trvání apod.: „on, v *poslední době* posmutnělý“ (tamtéž: 174; zvýraznil L. N.). Rozhodně i méně pozorný vnímatel nepředpokládá, že jde o věrnou reprezentaci skutečnosti. Totéž platí o prostoru; povšimneme si například ireálního charakteru bukolické idyly („na pár kroků od vesnice ležela dvě překrásná jezera“, tamtéž: 164).

Znalec Holanovy poetiky odhalí inklinaci verše, lexika a celkové kompozice ke struktuře příznačné pro pozdější *Příběhy* (1963), které začal psát rok po vydání *Rudoarmějci*. Stačí zde ocitovat pasáž z jednoho z portrétů: „Ale vlky ubíjel pěstí, krupobitné mraky rozháněl hlasem / a o síle jeho krásných očí mohl by svědčit medvěd, / přistižený druhdy na sadě, zrovna když si otvíral

úl“ (tamtéž: 180). Tyto verše jsou předzvěstí typologicky shodných ze *Zuzany v lázni* (1951) – srovnajme například s charakteristikou Dory Závětové, jedné z prostých, panenských a přitom božsky půvabných protagonistek *Příběhů*:

Dvě šňůry perel  
jako kromleky chránily mohyly jejích  
ještě nelíbaných nader... Copy mohly být česány  
leda hřebenem z kůstek závojnatek a hlazeny kartáčem  
z rybích penízků... Malovala-li si obočí,  
pak leda sirkou ohořelou v plameni poezie... (Holan 2002: 185–186)

Vladimír Macura dále na textu *Rudoarmějců* vyzdvihuje jakousi živou korespondenci prózy a poezie. Faktograficky podané banální detaily jsou díky veršovému tvaru nadány smyslem, nasyceny lidskými významy. Myslím, že právě tady autor studie postihl stálé otvírání se textu dalším a dalším souvislostem. Nepochybně je pravda, že přílišná typizace a opakované poukazy na tytéž rysy charakteru, trvání na paradoxech mezi projevem chování vojáka v konkrétní situaci a jeho emblematicko-symbolickým hodnocením posouvají text jako celek k heroizovanému, příliš zobecnělému – a tedy neživě abstraktnímu – lidství. Avšak způsob, jakým je cesta k němu podána, spočívá v mnohovýznamovosti, v tom, že jako podobenství působí nejen samotné kresby, ale i jednotlivé verše.

Steinerovy výtky také směřují k nepřesné transkripci a zkreslení ruské mluvy a k známému faktu, že rudoarmějci náhle mluví jako básník. Autor také zdůrazňuje převažující funkci umělecko-zkreslující nad dokumentární – pozastavovat se nad názvem *Dokumenty* je však už nadbytečné, neboť motivaci tohoto zavádějícího souhrnného titulu už komentovali Miroslav Červenka, Vladimír Justl či Jiří Opelík. Steinerovým záměrem je podsunout tak skladbě demagogický charakter a zařadit ji do „škatulky“ dobových selhání.<sup>6</sup> Vladimír Křivánek vnímá text zbařený ideologických konstrukcí, a to jak v novém kompendiu *Dějiny české literatury 1945–1989*, I (2007: 145), tak ve

6 Vladimír Holan byl rusofil. Obdivoval nejen Chlebnikova, ale i klasickou ruskou literaturu (zejména Čechova s Dostojevským) – to je zjevné i z *Rudoarmějců*. Rusismy najdeme v Holanových textech bez ohledu na dobu, kdy je psal – na konci třicátých let i po válce. Rusofilství nemá nic společného s ideologií.

svém souboru esejů *Kolik příležitostí má báseň* (2007: 92, 138, 284). Domnívám se, že Steiner příliš setrvává u mimetického rozměru díla a snaží se autora narknout z jakéhosi ideologického newspeaku. Mohli bychom si zde pomoci psychologizujícími domněnkami, jedna se však přímo nabízí: Holan západním velmocem mnichovskou zradu neodpustil a jeho verše z let války a po ní jsou plny invektiv směrem k západní buržoazii. Ještě neznalý dějinné zkušenosti, která má teprve přijít, vzdává hold směřování na cestu za novým, světlym člověkem, jak čteme v úvodní kresbě: „Po letech satanských příznaků byl jsem ohromen jeho lidskou skutečností“ (Holan 2001: 161).

Vladimír Macura prostřednictvím interpretačního hesla podává dobově nezkreslený náhled na proměnu Holanova díla během války a po ní (zejména ve srovnání s obžalobnými tóny apokalyptické *Panychidy*) a stejně jako již zmíněný Jaroslav Janů nachází v *Rudoarmějích* konstrukce hlásící se jednoznačně k dřívější Holanově poetice, tedy doklady kontinuity tvorby.<sup>7</sup> Tímto přístupem Macura připravil půdu pro další rezonance tohoto díla v budoucnu.

Závěrem připomenu ještě další Macurovy nosné a sumarizující poznatky k tomuto rozporuplnému textu: za prvé si všímá proměny, již nastavila válka. Zatímco v čase předválečném je u Holana v popředí zájem o vše exkluzivní, sváteční, vymykající se běžnému, po válce (jak již patrně v *Terezce Planetové*) stojí nejvýše prosté, všední, přirozené, které je povýšeno na sváteční až božské. Macura otevírá problematiku proměnlivosti motivů snu, noci, tmy, světla, jež je ve válečných skladbách výrazně aktualizována. Zde Macura pozorného vnímatele dovádí k jinotajnému charakteru Holanových

---

7 Principu strukturního uchopení textů jako jistého kontinua odpovídá charakter Holanova básnického světa jako celku formovaného na základě strukturních vztahů. M. Červenka vyzdvihuje mnohonásobné zvrstvení významových rovin, návratnost myšlenek a motivů; na podporu jeho teze uvedme příklady takových zvrstvení a aluzí (včetně autocitací, které propojují Holanovy texty bez ohledu na dobu vzniku a žánr díla): např. v *Ódě na radost* nalézáme reminiscence na *Terezku Planetovou*; shakespearovské postavy se v Holanově díle počínají objevovat již v *Blouznivém vějíři*, tato linie pak vrcholí v *Noci s Hamletem*; upozorníme také na alter ego básníkovy – Maxima z *Triumfu smrti*, Gemense z *Lemurie*, zřetelné figury básníků-vypravěčů v *Prvním Testamentu* či *Terezce Planetové*, v příběhu *Smrt si jde pro básníka* nebo v *Toskáně*, kde se uzavírá pouť marného hledání – a také tematizované nemožnosti komunikace – ženy-přeludu a vysněné bytosti, jíž je v této skladbě Gordana. „[...] takže se zdá, že celé to pásmo dějů se nerozvíjelo v čase, ale v prostoru – na základě strukturních vztahů, které dosud nebyly určeny, v překvapivých konfrontacích hned několika kulturních kontextů, jejichž nemotivovanost je pouze zdánlivá, neboť vždy v sobě obsahují poukaz k něčemu, co leží hlouběji“ (Červenka 1991: 107).



skladeb. Možná, že i tady lze spatřovat jeden z důvodů tak explicitní expresivity *Rudoarmějců, Díku a Panychidy* – v náhle otevřené možnosti vyjadřovat se přímo. V připomenutí Lidic je obsažen poukaz na aktualizaci morfologického skladu slova, což svědčí o univerzalitě Macurova přístupu, zahrnujícího i stránku jazykovou. Zatímco ještě *Panychida* je přesycena výrazovými prostředky typickými pro válečnou poezii (pravidelný rým, opakování slov, úsečnost, syntaktické paralelismy, enumerace, osamostatnění verše a zejména zvukosled, instrumentace hláskového skladu),<sup>8</sup> prozaizovaní *Rudoarmějci* jsou v tomto ohledu chudší. O to výrazněji zde vyniká veršový přesah, který právě na prostoru maxim, gnómů a samotného vyprávění plní funkci symbolizujícího zvýznamnění zcela jiného slova, než jaké by větné členění předpokládalo.

Myslím, že platí to, co proklamuje nedávno dokončené čtyřdílné kompendium *Dějiny české literatury 1945–1989*: že by měla být brána v potaz všechna zákoutí literatury, včetně těch, u kterých pocítujeme sklon je z „vysokého umění“ vyřadit. *Rudoarmějců* – přes nespornou daň době, avšak vzhledem k estetickým kvalitám cyklu – by se to týkat nemělo.

#### Prameny

Holan, Vladimír. *Dokumenty. Spisy 6*; eds. Vladimír Just, Pavel Chalupa. Praha–Litomyšl: Paseka, 2001 [1976]

Holan, Vladimír. *Příběhy. Spisy 7*; eds. Vladimír Just, Pavel Chalupa. Praha–Litomyšl: Paseka, 2002 [1970]

#### Literatura

Blahynka, Milan. *Denní chléb. Bilance – medailony – recenze*. Praha: Československý spisovatel, 1978

Blahynka, Milan. „Poezie roku 1938.“ *Česká literatura* 28, 1980, č. 3, s. 201–213

Blažiček, Přemysl. *Sebeuvědomění poezie. Nad básněmi V. Holana*. Pardubice: Akcent, 1991

Bodlák, Karel. „Dnešní situace české poezie.“ *Listy* 1, 1946–1947, s. 134–152

Černý, Václav. „Ještě o básnících ve dnech krize, a ještě k básníkům.“ *Kritický měsíčník* 2, 1939, č. 1, s. 1–5

Černý, Václav. „Vladimír Holan: Dík Sovětskému svazu.“ *Kritický měsíčník* 6, 1945, s. 25–27

---

**8** Jinotajný charakter válečných skladeb bývá doprovázen právě propracovanou hláskovou instrumentací. Můžeme však s jistotou tvrdit, že podřízenost významu a dominance zvukové stránky je jev, který doprovází poetiku básníků mezigenerace (tedy také Halasovu, Zahradníčkovu, Závadovu) v podstatě již od dvacátých let. Holan nalezl inspiraci pravděpodobně u Velemíra Chlebnikova (jemuž skladbu „Sen“ přímo dedikoval) a v teoretických pracích Andreje Bělého a Romana Jakobsona.

- Černý, Václav. „Vladimír Holan: Září 1938.“ *Kritický měsíčník* 3, 1940, s. 27–30
- Červenka, Miroslav. „Vědomí strasti. Prolegomena k epice Vladimíra Holana.“ In týž. *Styl a význam. Studie o básnících*. Praha: Československý spisovatel, 1991a, s. 107–122
- Červenka, Miroslav. „Žánrové souvislosti Holanových příběhů.“ In týž. *Styl a význam. Studie o básnících*. Praha: Československý spisovatel, 1991b, s. 123–134
- Česká literatura v boji proti fašismu; red. Milan Blahynka. Praha: Československý spisovatel, 1987
- Česká literatura 1945–1970. *Interpretace vybraných děl*; red. Jiřina Táborská, Milan Zeman. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992
- Český Parnas: literatura 1970–1990. *Interpretace vybraných děl 60 autorů*; red. Jiří Holý a kol. Praha: Galaxie, 1993
- Dějiny české literatury 1945–1989, 1; red. Pavel Janoušek a kol. Praha: Academia, 2007
- Doležal, Bohumil. „Interpretace jako věc dobré vůle.“ *Tvář* 4, 1969, č. 6, s. 18–22
- Dvořák, Miloš. „Vladimír Holan: Rudoarmějci.“ *Akord* 14, 1947–1948, č. 1, s. 30–31
- Dvořák, Miloš. „Rozjímání o dnešní poezii.“ *Akord* 14, 1947–1948, s. 82–97
- Holý, Jiří. „Óda na radost?“ In týž. *Možnosti interpretace*. Olomouc: Periplum, 2002, s. 248–261
- Holý Jiří. „Poéma – příběh – zpráva.“ In týž. *Problémy nové české epiky*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1995, s. 7–29
- Hora, Josef. *Poezie a život. Úvahy, studie a soudy*; ed. Antonín Matěj Píša. Praha: Československý spisovatel, 1959
- Janů, Jaroslav. „Jinotaje v české poezii okupačních let.“ *Kritický měsíčník* 6, 1945, s. 227–232
- Janů, Jaroslav. „O poezii Vladimíra Holana.“ *Nový život* 7, 1955, s. 956–965
- Justl, Vladimír (ed.). *Úderem tepny. Sborník ze semináře*. Praha: Restaurace a jídelny, 1986
- Kožmín, Zdeněk. *Interpretace básní*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986
- Křivánek, Vladimír. *Kolik příležitostí má báseň. Kapitoly z české poválečné poezie 1945–2000*. Brno: Host, 2007
- Macura, Vladimír. *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia, 2008 [1992]
- Macura, Vladimír. „Vladimír Holan: Rudoarmějci.“ In *Rozumět literatuře 1. Interpretace základních děl české literatury*; red. Milan Zeman a kol. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986, s. 358–366
- Měšťan, Antonín. „Ruská literatura v díle Vladimíra Holana.“ *Slavia* 30, 1961, č. 2, s. 197–202
- Opelík, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrusus, 2004
- Pavelka, Jiří. *Hledání místa v dějinách*. Praha: Československý spisovatel, 1983
- Pechar, Jiří. „K otázce eufonie v Máchově Máji.“ *Česká literatura* 16, 1968, č. 3, s. 355–356
- Petrnichl, Jan. *Literatura mého srdce*. Praha: Československý spisovatel, 1979
- Píša, Antonín Matěj. *K vývoji české lyriky*. Praha: Československý spisovatel, 1982
- Píša, Antonín Matěj. *Třicátá léta. Kritiky a stati*; eds. Marie Pišová, Rudolf Skřeček. Praha: Československý spisovatel, 1971
- Píša, Antonín Matěj. „Vladimír Holan a jiní.“ *Kytice* 2, 1947, č. 6, s. 278–279
- Polan, Bohumil. „Vladimír Holan: Zahřmotí.“ *Kritický měsíčník* 3, 1940, s. 172–173
- Rzounek, Vítězslav. „Slovo závěrem.“ In Holan, Vladimír. *Strom kůru shazuje. Výbor z lyriky*; ed. Karel Sýs. Praha: Československý spisovatel, 1979, s. 193–198
- Steiner, Peter. „Žánr a ideologie Rudoarmějců Vladimíra Holana.“ *Česká literatura* 55, 2007, č. 3, s. 343–363
- Valouch, František. *Česká poezie v období Mnichova (Hora, Seifert, Halas, Holan)*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1970

### **Macura's Contribution to the Interpretation of Vladimír Holan's *Rudoarmějci***

The reception of Vladimír Holan's cycle of lyric portraits of Soviet soldiers (*Rudoarmějci*, 1946) may be considered problematic both from the point of view of literary history and its social and ideological function from the very beginning up till now. While the evaluation of the work was molded by the chiliastic enthusiasm of the Soviet model in the 1940s and 1950s, the critical attitudes during the period of the Czech "normalization", i.e. in the 1970s, stem from a homogeneous layer of discourse that expels from Holan's work everything but a quartet of texts written after the 2<sup>nd</sup> World War (*Panychida, Dík Sovětskému svazu, Rudoarmějci, Tobě*). After decades of silence or lingering, Vladimír Macura succeeded in locating *Rudoarmějci* within the entire context of Vladimír Holan's work adequately. Macura's interpretation is free of ideological distortions resulting from the generally accepted discourse of the 1980s, revealing the transformation of Holan's work during the war and identifying in *Rudoarmějci* aspects that result from the continuity of Holan's poetics. Such an attitude may be considered an incentive to search for possible resonance of the work at present.

# Mezi snem a skutečností

Hana Březinová

*Sny jsou jako hrst chmýří,  
nikdy z nich nakonec nic není.*

Vladimír Macura: *Guvernantka*

V tomto příspěvku se zaměříme na interpretaci Macurovy prózy *Guvernantka* (1997), budeme se věnovat ústředním postavám prózy a sledovat především rozpor mezi vlastními sny a očekáváními těchto postav, popřípadě mezi sny a očekáváními, které do nich projektuje jejich okolí (tyto představy jsou do značné míry určovány společenským postavením či tlakem společenských norem). V osudech jednotlivých postav se odrážejí také sny a skutečnost české vlastenecké společnosti 19. století. V interpretaci se opřeme nejen o samotný prozaický text, ale také o poznatky Vladimíra Macury jako literárního teoretika.

Hlavními postavami prózy *Guvernantka*, třetí knihy tetralogie *Ten, který bude*, věnované české obrozené společnosti 19. století, jsou spisovatel a vlastenec František Ladislav Čelakovský a jeho druhá žena Antonie Čelakovská, rozená Reissová. Kniha nás seznamuje s osudy obou postav od doby těsně před svatbou až do smrti Antonie a nemoci Františka Ladislava. Osobu Františka Ladislava Čelakovského asi netřeba dlouze představovat. Byl to významný český spisovatel a vlastenec, který žil a tvořil v první polovině 19. století, v době rozkvětu jungmannovské generace, jež chápala literární tvorbu i český jazyk jako hodnoty odkazující k všestranně rozvinutému národu (srov. Stich 2004: 178). Antonie Reissová známá také pod literárním pseudonymem Bohuslava Rajská, byla významnou českou vlastenkou a zasloužila se o rozvoj a propagaci dívčího vzdělávání v českých zemích. Tato dívka se ve svých osmadvaceti letech provdala za tehdy šestačtyřicetiletého Františka Ladislava Čelakovského, jehož první žena Marie zemřela krátce

předtím. Osud tohoto věkově, ale i ideově rozdílného manželského páru je ústředním tématem Macurovy prózy.

Rozdílné postoje postav, dané generačně odlišným náhledem na každodenní realitu a také na hodnoty literární, vystupují na povrch příběhu zejména díky autorově vypravěčské strategii. V novele se pravidelně střídají party hlavních postav a zároveň hlavních vypravěčů – Františka Ladislava Čelakovského a jeho ženy Antonie. Obě roviny vyprávění se realizují v ich-formě. Díky této kompozici je možno sledovat výrazné rozdíly v jejich vnímání a názorech na přátele, příbuzné nebo také na prožívané dějinné události. V celé próze *Gubernantka* před námi vyvstává základní téma konfliktu obou postav, zapříčiněného mimo jiné odlišným vnímáním vlastního postavení v manželském soužití. Zvolený způsob vyprávění v ich-formě zanechává ve čtenáři dojem důvěrného osobního sdělení, které asociuje v období 19. století velmi populární žánr deníkového záznamu.<sup>1</sup>

K formální stavbě románu patří i zajímavá práce s časovými rovinami, která se vyznačuje jak častými retrospektivními návraty, tak také vyjadřováním aktuálních obav a přání postav adresovaných do budoucnosti. Většina ze zobrazených událostí je reflektována očima Františka Ladislava i Antonie, a to z různého časového odstupu. Vyprávění obou se přitom vzájemně doplňuje. Party vypravěčů jsou vždy vedeny na rovině osobních pocitů a subjektivních interpretací prožitých událostí. Následující ukázka vypovídá o různých se názorech manželů na zakončení debaty o Josefu Václavu Fričovi, kterou vedli po návratu z návštěvy u Fričů:

[František Ladislav Čelakovský:]

Kvůli Fričkovi jsem už žádné popotahování neměl. Ani Antonii se naštěstí nepodařilo mě do ničeho namočit. Ovšem musel jsem jí výslovně přikázat, aby se držela v té věci zpátky.

(Macura 1997: 147)

1 Deníková tvorba je jedním z literárních projevů, který byl jako žánr velice populární zejména v době 19. století. O deníku obecně, ale zejména o ženské deníkové literatuře, pojednává kniha Mileny Leanderové *A ptáš se, knížko má...* (Lenderová 2008).

[Antonie Čelakovská:]

A taky jsem se strachovala, že se pro ty peprnosti švagr uzavře, bude se nám vyhýbat, už teď se bojím, že cítí, jak se mu František vyhýbá, nebude nám už o Pepim nic vyprávět a já se nedozvím, co je s ním nového.

Muž se zlobil, když jsem mu to vytýkala. Docela mírně, protože jsem se bála. Nesnáší z mé strany žádný odpor. (tamtéž: 150–151)

V postavách Antonie i Františka Ladislava Čelakovských můžeme vidět konflikt mezi snem a skutečností hned v několika rovinách. První rovinou je oblast osobního soužití muže a ženy v 19. století. V knize je ukázán rozpor a napětí mezi rozdílnými očekáváními, se kterými obě postavy vstupovaly do manželství a které z jejich soužití vyplynuly. Dále pak je možno vnímat rozpory na poli konfliktu dvou rozdílných vztahů ke světu – biedermeieru a romantismu. V postavě Antonie vystává také spor mezi sny o vzdělání a o práci nejen pro domácnost na jedné, a svázaností normami omezujícími ženu 19. století na druhé straně. Z hlediska literárněteoretického můžeme v knize pozorovat střetávání v té době dominantních literárních poetik, tj. poetiky jungmannovské generace zdůrazňující klasickou formu a vlastenecká témata, a básnictvím romantickým, upřednostňující témata subjektivní a akcentující citovost a individualitu člověka.

První rozpor mezi snem a skutečností můžeme vidět v rovině osobního života hlavních postav příběhu. František Ladislav Čelakovský prožívá rozčarování, když si v manželství uvědomuje rozdíl mezi svou druhou a zemřelou první ženou. Toto poznání mu však nepomůže oprostít se od častého srovnávání obou, které Antonie vnímá velmi bolestně. Netaktnost Čelakovského přístupu tak v novele pozorujeme zejména z jejího pohledu:

I František říkává, že utratím víc za domácnost, než se tu kdykoli předtím utratilo. Kdykoli předtím!!! Tak zaobaleně to říká, nevysloví Mariino jméno, nepochválí ji přímo. (tamtéž: 51)

Antonie je postava impulzivní, má romantické sny a představy a ne ve všech záležitostech je ke svému muži poslušná tak, jak by se na ženu 19. století patřilo. František Ladislav si v Antonii Reissové nebral jen novou manželku, hledal v ní také matku svých čtyř dětí. Antonie v době jejich manželství přivedla na svět ještě další tři potomky, a proto se není čemu divit, že ji

starost o rodinu velmi zaměstnávala a vedle dětí se často cítila více jako guvernantka než jako Čelakovského partnerka. Navíc po celou dobu života ve Vratislavi (kam Čelakovského po svatbě následovala) vnímá postava „Toninky“ v domě přítomnost první manželovy ženy Marie. Snad i z toho důvodu se cítí být v rodině pouze „náhradnicí“, guvernantkou k dětem. V próze je neklid a potažmo soupeření mezi oběma ženami znát nejvíce v partu Antonie, k níž v noci Marie v představách přichází a s níž také pomyslně rozmlouvá. Antonie vnímá Mariiny návštěvy jako neustálou kritiku svého chování a přítomnost „té druhé“ považuje za překážku ve vztahu se svým mužem.

Věděl dobře, že to není moje ulice ani můj dům.

Doufala jsem, že je to třeba tou synagogou v sousedství. Ono podivně zakletí. Ale nebylo to jen proto, protože i tady v Breite Strasse o sobě dávala Marie vědět. [...] Ani byt na Breite Strasse není můj. A jméno ulice jako by znamenalo, že je to tu dost široké pro nás obě. (tamtéž: 47)

I Antonie před svatbou s Františkem Ladislavem podlehla svému snu – romantickému snu o Básníku a Umělci. Antonie Reissová byla dcerou Antonína Mikuláše Reisse, ale své mládí strávila u švagra, doktora Václava Staňka. V jeho domě se scházela salónní společnost, a díky tomu se i Antonie brzy začala zajímat o život české obrozené společnosti a podílet se na jejích aktivitách (viz Hásek). V celém románu je znát myšlenkové ovzduší vlastenecké doby 19. věku, v němž byl český básník či spisovatel vnímán jako představitel vlasti, národa, jako tvůrce národní myšlenky. Jak píše Miroslav Hroch ve své knize *V národním zájmu*: „Jazyk se totiž stal spolu s kulturou symbolem národní existence, získal poslání, které daleko přesahovalo jeho funkci komunikativní“ (Hroch 1999: 79). V próze samé se tento vztah české vlastenecké veřejnosti k umělcům zrcadlí v postavě Antonie, která říká:

Možná i tenkrát, když si o mne přišel do Prahy požádat a já mu nakonec řekla ano, jsem věřila, že volím cosi velikého a vznešeného. Pořád to heslo: Podpoříme básníky. Zachraňovat básníky je přece služba vlasti! (Macura 1997: 87)

V Antonii Čelakovské před námi vyvstává postava mladé dívky, která se rozhodla vzít si Básníka, ale zároveň staršího muže se čtyřmi dětmi. František Ladislav žil v době jejich seznámení ve Vratislavi a s Antonií se setkal ve

vlastenecké společnosti v Praze. Po zasnubách si delší dobu jen dopisovali (jak dokládá dochovaná korespondence viz Němcová – Rajska 1873), a proto se není čemu divit, že při opětovném setkání před svatbou pocítila mladá Antonie první rozčarování z rozporu romantických snů a skutečnosti.

Básník ležel bezmocně u Staňků v pokoji pro hosty v posteli. Vypadal jako ta vyplavená ryba. Kladla jsem mu na čelo studené oblaky a nosila lipové thé s medem. Nechali mi Básníka na starost, abych se mohla blýsknout jako budoucí pečlivá manželka. [...] Dívala jsem se mu do tváře. Usmívala jsem se na něho laskavě, aby nepoznal, jak mi najednou připadá starý, vrásčitý. Aby neviděl, jak najednou vidím, jak mu řídnu a popelavějí vlasy. (Macura 1997: 9)

V postavách Františka Ladislava Čelakovského a jeho ženy Antonie se střetávají také dvě rozdílné koncepce vnímání světa. Tu první reprezentuje myšlenkový směr spojený s jungmannovským obdobím národního obrození. Pro něj je charakteristický zájem o jazyk a boj o národní zájmy, který se má odehrávat na poli apolitickém – na poli jazykovém a literárním. Pro jungmannovskou generaci je tak typické to, co Miroslav Hroch přisuzuje obecně jazykově zaměřeným národním hnutím 19. století: „Pokud národní hnutí orientovalo své cíle na jazykové, kulturní a sociální požadavky, jeho předáci měli vliv a autoritu, ale s podílem na politické moci nemohli počítat a ani nepočítali. Šlo jim více o *prestiž* než o moc“ (Hroch 1999: 106; zvýraznil M. H.).

Druhou koncepcí je pak nastupující nové pojmání světa a života – romantismus, pro který je typické individuální hledisko, připojení politického rozměru k dřívějšímu vlasteneckému snažení (události roku 1848) a důraz na aktivní čin jednotlivce. Oba směry se projevují jak v názorech, tak i jednáních (uskutečňovaných i zavrhaných) Františka Ladislava a Antonie, ale také postav vedlejších (jako například básníka Szykowského nebo Františka Palackého).

Pohled Františka Ladislava na svět je pohledem současné starší obrozené generace, a to pohledem usedlejších, který ve všem živelném a narušujícím stávající pořádek věcí vidí nebezpečný anarchismus.<sup>2</sup> Podle Macurovy koncepce dějin 19. století je Čelakovský představitelem jungmannovské etapy národního obrození, pro niž je typické negativní vymezování se vůči

2 „Jinak řečeno, vztah předáků národního hnutí k vládoucí byrokracii nebyl vztah kompetitivní, nebyl bojem o moc, byl to vztah hierarchický, vztah podřízenosti“ (Hroch 1999: 107).



novým vlivům romantismu.<sup>3</sup> Názory této generace reprezentované Františkem Ladislavem Čelakovským nebo Františkem Palackým jsou spojeny s uvážlivostí, rozumem a rozvahou. Všechny tyto charakteristiky jsou vtěleny také do románové postavy Čelakovského v próze *Guvernantka*. Čelakovský zde představuje uměřeného obrozence, jehož vlastenecký zájem se soustředí na podporu národa důrazem na národní jazyk a vzdělání. Jakoukoli revoluci vidí jako výsledek rozumového přemýšlení, a to zejména nad pravopisem:

Nová doba žádá činy, říkám si. Mužné a nezvratné. Na všech stranách se to ukazuje. Všude vidět potřeba změny. [...] Rozum má být mírou revolty a změny. Psal jsem Palackému, že jeho lpění na posledních přežitcích minulosti, které ještě hyzdí české zásady pravopisné, je bláhové. [...]

Převrací se mi žaludek z těch povykujících zástupů na náměstí, z celé té slavné demokratické verbeže. (Macura 1997: 90)

Naproti tomu Čelakovského žena Antonie představuje romantický typ vlastenky. Ženu, která před sňatkem s Básníkem založila a krátce vedla českou dívčí školu v Praze a aktivně se účastnila veřejného společenského života. Zároveň je reprezentantkou romantických ideálů: romantického pojetí života s důrazem na lásku, touhu po změně, velkých činech a svobodě. V próze *Guvernantka* jsou tyto ideály ztělesněny také v postavách polského vlastence Szykowského, mladého revolucionáře Josefa Václava Friče nebo cestovatele Fingerhuta (Náprstka). Antoniin romantický duch plný ideálů se odráží nejen v jejích myšlenkách, ale i v mnoha činech, jen těžko sluchitelných s tehdejší normou určenou vdaným ženám. Mezi romantické činy, za něž si Antonie od svého muže pochvalu nevysloužila, patří například tajná půjčka peněz od švagra Friče na podporu vydání básně mladého Szykowského nebo ranní čekání před vraty vězení, odkud měl být deportován revolucionář Josef Václav Frič. Antonie doslova záviděla mužům jako Frič nebo Náprstek volnost, možnost poznávat a prožívat dobrodružství:

---

3 „V představě ‚slovanské poezie‘ a ‚slovanského básníka‘ mohly být zahrnuty určité prvky romantické estetiky (tvořivá, bystrá obraznost, subjektivita), ale současně byly striktně vymezovány a omezovány. Obraznost tvořivá a bystrá – ale korigovaná rozumem. Subjektivita, individuálnost ano – ale musí v sobě obsáhnout život národní. Proti rozervanectví, romantickému ‚nepokojí‘ a světobolu je kladena ‚čistá mysl‘, ‚pokojné svědomí‘, ‚pokojná poezie‘“ (Macura 1995: 206).

A já litovala tenkrát Hanyňku za to, co si vytrpěla, nenáviděla jsem Pepiho pro tu klukovinu, pro tu falešnou vylhanou zprávu o své smrti, ale hned jsem mu zase záviděla ten velký volný prostor kolem, ta cizí města, nové tváře a zážitky a ovšem tu jeho drzou odvalu všechno zpřetrhat a opustit. Můj muž by se zhrozil, kdyby mi mohl číst myšlenky. [...] Bůh nás chraň před novými zážitky, řekl by můj muž. (tamtéž: 66)

Antonie také touží vykonat podobné velké činy, cestovat a prožívat dobrodružství, jenže je mnohem více než zmiňovaní muži svázána normami a pravidly určenými dívkám, potažmo vdaným ženám v 19. století.<sup>4</sup> Na rozdíl od jiné ženy, své přítelkyně a herečky Johany Tonnerové, Antonie nemá možnost zpřetrhat vazby na rodinu a přátele:

Záviděla jsem jí, že bude tak brzy v Čechách a v Praze. Věděla jsem, že tam dlouho nevydrží se svou nepokojnou krví, ale stejně jsem záviděla. Možná právě pro tu možnost odejít, jak se jí zlíbí, pro ten pocit stát na jevišti s řadou lamp u nohou, pro ty rychle střídané tváře a rychle střídané osudy. (Macura 1997: 102)

Příklady dalších omezení vdané ženy můžeme vidět v nepatřičnosti jakýchkoli kontaktů s muži bez přítomnosti manžela nebo v nemožnosti muži názorově oponovat. „Prvořadou starostí dívky 19. věku bylo dostat požadavkům, které na ni společnost kladla, vyhovět všeobecně závazné normě, modelu dívky, budoucí manželky, matky a hospodyně. A tato norma se v průběhu století měnila jen velmi pomalu. Submisivita, pokora, trpělivost a dovednosti nutné pro vedení domácnosti, tomu všemu se měla dívka naučit“ (Lenderová 2002: 181). Dalším faktorem svazujícím postavu Antonie v próze *Gouvernantka* je zodpovědnost a starost o rodinu, která se stala hlavní náplní jejich dnů v manželství. Pro ženu 19. století, zejména pro její samostatnou literární či jinou tvůrčí činnost, pak byla překážkou i absence vlastního osobního

---

4 „Manžel měl doma všechny pravomoci ‚šéfa‘, vyžadoval absolutní podřízenost a poslušnost, navíc vlídné chování, péči, úctu a lásku. K tomu ho opravňovala nejen jeho role živitele rodiny, ale i vyšší vzdělání, větší společenský rozhled. Pro manželku platila závazná pravidla chování. Měla být něžná, zdrženlivá a stydlivá, upravená, ale nikoli marnivá či fintivá, schopná respektovat ‚libůstky‘ svého muže, zajistit útulné prostředí domova, za žádných okolností se nesměla protivit svému údělu, ale ani si na něj komukoli stěžovat“ (Lenderová 1999: 99).

prostoru v domě – místo ženy bylo totiž tradičně vymezeno u „rodinného krbu“, kde žena měla být stále k dispozici své rodině. Tento model vnímání ženy v 19. století podrobněji rozpracovala Virginie Woolfová ve své literárněteoretické práci *Vlastní pokoj* (1929), kde se věnuje především postavením ženy 19. a počátku 20. století ve společnosti a rodině, a to z pohledu sociologického a úžeji genderového (Woolfová 1998).

V postoji Antonie ke všem těmto povinnostem je znatelný rozpor. Tato hlavní postava v próze prožívá konflikt mezi společenskou normou spojenou s *biedermeierovským* životním stylem a mezi romantickými sny s touhou po změně a volnosti. S umrtvujícími pravidly *biedermeieru*, který kladl důraz na ideál rodiny, klidu a uměřenosti, se Antonie na jednu stranu není ochotna smířit, ale na stranu druhou v knize často vyjadřuje obavu z toho, co by se mohlo stát při opuštění jistot, které tento životní styl nabízí. Konfliktu s *biedermeierovským* ideálem a svou touhou se z tohoto sevření normami vymanit, získat vlastní prostor a svobodu, je v knize věnována značná pozornost v monologu i jednání postavy:

Znovu si připadám, že jsem jinde, než mám být. A mrzí mě ta myšlenka [...] Vždycky jsem myslila, že mám jiné poslání, jinou povinnost, než být manželkou svému muži, paní jeho kuchyně a matkou jeho dětí. [...] Proč tedy ten obyčejný konec: společná postel se skvrnkami krve a semene, plná mísa, spousta šití a patálie s dětmi. (Macura 1997: 87)

V novele *Guvernantka* tedy můžeme sledovat jak svědectví ženy 19. století, tak i čínorodé vlastenky. Antonie krátce před svatbou uskutečnila jeden ze svých snů a krátkou dobu vedla dívčí školu v Praze, ale po svatbě s Františkem Ladislavem se stala manželkou a brzy poté matkou, takže návrat k vyučování na dívčí škole zůstal nesplněným přáním. V rovině vzdělání můžeme vidět další ukázkou svázanosti ženy 19. století normami společnosti (většinou nepsanými). Ukázka hovoří o Antoniiých pocitech při návštěvě přednášky přítele Purkyněho v Praze a o její další touze po vyšším vzdělání:

Ale i přes ty rozpaky jsem byla ráda, že jsem tam seděla, byť jenom jedenkrát a už nikdy potom, že jsem alespoň chvíli nasávala ten pocit: dovídat se něco a moci používat vlastní rozum. A také potom, později, jsem toužila zažít ten pocit ještě jednou a znova. (tamtéž: 146)

Další z konfliktů *Gubernantky* se opět dotýká rozdílu mezi nastupujícím romantismem a jungmannovskou etapou národního obrození – nyní se však jedná o rozpor mezi dvěma různými literárními normami. František Ladislav Čelakovský zastupuje generaci umělců inspirovaných národními, vlasteneckými tématy a lidovou tvorbou. Období *biedermeieru* přitom kladlo důraz především na výchovu čtenáře a na jeho zábavu, vždy však v mezích národního zájmu. Druhou literární normu reprezentují umělci mladé generace, kteří se otevřeně hlásí k tvorbě a životním pocitům romantismu a v tvorbě se odvolávají na lidské emoce, touhy a sny. Pro generaci Antonie Reissové však není v obdivu k oběma literárním proudům zároveň žádný rozpor:

Ještě dlouho potom byl pro mě On prostě Básník. Taky Pepi mu tak říkal. Dokonce s úctou, a on málokdy o někom hovoří s úctou. O Byronovi leda. Nebo o Berliozovi. (tamtéž: 8)

Na této ukázce je patrná jednak úcta mladé generace jak ke starší generaci autorů a jejich literárnímu úsilí podporovat národní zájem (mezi něž patřil také František Ladislav Čelakovský), tak také k představitelům světového romantismu (kam náležel anglický spisovatel lord George Gordon Byron nebo francouzský hudební skladatel Hector Berlioz). Naproti tomu generace Čelakovského se vůči romantickým ideálům a uvolnění literární i tematické normy stavěla odmítavě:

– Celé to není nic než póza. Ztracená láska, ztracená vlast, ztracená řeč! [...] A jaká je to ostatně ELEGIE? Rytmus jak pokulhává! Má tu být elegické *distichon*, hexametru se má snoubit s pentametrem jako muž se ženou [...] A v jakém *metrum* že to píše náš poeta? Raz dva tři čtyři pět šest – dvanáctislabičný *iambus*! Co je to za míru? K čemu je to dobré? A tady – slabika chybí a tady přirozeně zase přebývá! (tamtéž: 27–28; zvýraznil V. M.)

Jak poznamenává ve své knize *Znamení zrodu* Vladimír Macura: „[...] můžeme v tomto momentu vidět rozpojení ideální jungmannovské syntézy ‚slovanské poezie‘, která se ‚vyrovnala‘ s romantismem příliš brzy – ještě před skutečným prožitím a odžitím romantiky. Možnost takového prožití a odžití byla totiž vázána na jinou představu o funkcích poezie a literatury

a mohla být nastolena až v třicátých a čtyřicátých letech v rámci silících zrealňujících procesů uvnitř obrozenecké literatury“ (Macura 1995: 211)

V tomto příspěvku jsme se primárně věnovali interpretaci Macurovy novely *Guvernantka* a soustředili jsme se především na rozpory mezi snem a skutečností. Rozpor a napětí jsme tu zaznamenali hned v několika dimenzích – ve způsobu partnerského soužití Antonie a Františka Ladislava Čelakovských či v odlišnosti *biedermeierovského* a *romantického* vnímání světa; tato polarita se projevila také v dobové poetice, ve střetu dvou odlišných literárních norem. Próza *Guvernantka* tak před námi otvírá svět 19. století s důrazem na zdánlivou idyličnost, pod jejímž povrchem se však skrývá vnitřní rozpornost.

#### Prameny

Macura, Vladimír. *Guvernantka*. Praha: Mladá fronta, 1997

#### Literatura

Hásek, Jindřich. „Bohuslava Čelakovská-Rajská“, [http://www.municipal.cz/osobnosti/celakovska\\_rajaska.htm](http://www.municipal.cz/osobnosti/celakovska_rajaska.htm) [přístup 2009-08-31]

Hroch, Miroslav. *V národním zájmu: požadavky a cíle evropských národních hnutí 19. století ve srovnávací perspektivě*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999 [1996]

Stich, Alexandr. „Rané obrození.“ In Lehár, Jan a kol. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004 [1998], s. 151–204

Lenderová, Milena. *A ptáš se, knížko má...* Praha: Triton, 2008

Lenderová, Milena. „Dívčí a ženské deníky 19. století.“ In táž (ed.). *Eva nejen v ráji. Žena v Čechách od středověku do 19. století*. Praha: Karolinum, 2002, 165–187

Lenderová, Milena. *K hříchu i k modlitbě. Žena v 19. století*. Praha: Mladá fronta, 1999

Macura, Vladimír. *Znamení zrodu: české národní obrození jako kulturní typ*. Jinočany: H & H, 1995 [1983]

Rajská, Bohuslava. *Z let probuzení. Kniha třetí. Vzájemné dopisy Antonie Čelakovské (Bohuslavy Rajské) a Boženy Němcové: 1844–1849*. Praha: Jan Otto, 1873

Wolfová, Virginie. *Vlastní pokoj*; přel. Marin Pokorný. Praha: Marie Chřibská, 1998 [1929]

#### Between Dream and Reality

The essay presents an interpretation of Macura's fiction *Guvernantka* (1997). Its title suggests the focus of the interpretation, emphasizing the discrepancy between dreams and reality as observed in several dimensions of the work: particularly in the tension between the dreams and expectations of the main characters, or between the dreams and expectations projected onto them by the society. The fortunes of the individual characters also mirror the conflicts and contrasts between *biedermeier* and *romantic* concept

of the world. This polarity may be observed in the contest of two distinct literary norms of that period as well. The intention is to point out that *Gouvernantka* provides us with a representation of the world of the 19<sup>th</sup> century, emphasizing the fact that inner contradictions may be hidden under the external idyllic image. The interpretation inheres not only an analysis of Macura's writing but employs also his own critical observations and methodology.

# Slovenský sen o salóne. Zrod slovenského moderného umenia po roku 1918

---

Miriam Suchánková

Rok 1918 má platnosť historicko-politického medzníka, ktorý sa v slovenskej literatúre prejavil nástupom novej literárnej generácie, ale hlavne zmenou chápania funkcie literatúry. Naplnenie národno-emancipačných snáh a odvrát od chápania literatúry ako súčasť ideologických a politických úsilí smerovali k zdôrazneniu estetickej funkcie, literárnosti textu. Na jednej strane táto emancipácia viedla k „otváraniu okien“ do Európy a k nadviazaniu na dobové -izmy, na strane druhej k vytváraniu ideálu, uskutočňovaniu sna. Pre literárny vývin tohto obdobia je príznačný veľký rozmach tvorby, najmä jej bohatosť a heterogénnosť. Dôsledkom transformácie literárneho textu, pred ktorým už nestojí požiadavka mimoestetickej funkčnosti, je rozsiahla diferenciácia: „pluralita, koexistencia a diskontinuita ako dominantné črty tzv. medzivojnovej literatúry“ (Čepan 1973: 267).

Vladimír Macura v knihe *Český sen* (1998) hovorí o českom sne na pozadí sna amerického – symbolickej téme späté s ideálom pokroku doby. V štyridsiatych rokoch 19. storočia má tento motív v českej kultúre už vlastnú zložitú sémantiku, v ktorej sa zrážajú koncepcie európskeho romantizmu s domácou ideológiou ako súčasťi sujetu „prebudenia národa“, metafory národného osudu, základného problému národného bytia (Macura 1998: 31). Sen môže predstavovať ideál – vtedy ponúka pozitívny variant „skutočností“. Môže byť jej modelom, ktorý svojím obrazným jazykom odhaľuje pravú podobu v prirodzenom usporiadaní vecí. Alebo môže predstavovať protiklad skutočnosti ako nereálny, teda klamný sen (tamže: 41).

Podľa Macuru salóny tohto obdobia vznikali ako útočisko zábavnej, ale i vzdelávacej konverzácie, predstavovali miesto pre povzbudenie talentov. V polovici 19. storočia sa salón chápal ako exkluzivita, import z Paríža, pričom jeho nemecká podoba sa javila ako prízemná. Z pohľadu českej vlasteneckej spoločnosti však išlo o prestížnu, kultivovanú zábavu – najmä v porovnaní s krčmovou kultúrou, ktorá dlho figurovala ako jej náhrada. „Všetchno ‚salonní‘ bylo pak logicky jednak obdivováno, jednak vnímáno s posměchem jako cizí, nevlastní rodičímú se ‚českému světu‘. Na jedné straně se pracně buduje česká etiketa [...]. Na straně druhé se – alespoň v kruzích méně konvenční mládeže – ohledávají možnosti úniku z přísných pravidel ‚salonní etikety‘“ (Macura 1999: 76). Napriek istému obdivu však salón vždy predstavoval čosi umelé, neprirodzené pre rodiacu sa českú spoločnosť.

Formami slovenského spoločenského života na prelome 19. a 20. storočia sa zaoberá Dana Kršáková v štúdiu „Obraz spoločenského života meštianskych vrstiev v slovenskej literatúre na konci 19. a začiatku 20. storočia“ (Kršáková 1998). Spoločenský život meštianskych vrstiev, ktoré sa hlásili k slovenskému národu, bol pomerne rušný. Mal podobu rôznych divadelných či koncertných predstavení, tanečných zábav, večierkov, verejných slávností. Jednou z foriem spoločenského kontaktu, tematizovaný aj v súdobej literatúre, bol i domáci salón. Jeho postavenie sa obmedzovalo na pomenovanie miestnosti, v ktorej sa spoločnosť (predovšetkým ženy) stretávala. Kršáková na príkladoch z Jégeho *Výhod spoločenského života* (1889) alebo Jesenského poviedky *Pani Rafiková* (1898) ukazuje, že napriek snahe o zachovanie istého formálneho statusu salón mnohokrát predstavoval len spolok klebetných malomestských dám. Nie je to teda typ salóna, aký poznáme z literárneho života Paríža či Viedne (Kršáková 1998: 94–97). Slovenský, ale i český salón predstavuje radikálne zníženie chápania salónu ako vysoké kultúry.

Svet salónov tematizuje aj Jozef Cíger Hronský v románe *Prorockto doktora Stankovského* z roku 1930. Autor sa dovtedy v slovenskej literatúre etabloval ako pokračovateľ realistických, kukučínovských tradícií; také boli jeho prvé zbierky poviedok – *U nás* (1923), *Domov* (1925) a *Medové srdce* (1929). Doslov Štefana Krčméryho v Hronského prvej knihe *U nás* svedčí o tom, že tento kritik nevčlenil Hronského tvorbu len do línie realistickej poviedky, ale i do epickej tradície s výrazným lyricko-romantickým smerovaním. Krčméryho genealógia je veľmi výstižná. Hronský svojimi nasledujúcimi prácami potvrdil, že nie je len realitom a že silný romanticko-lyrický prvok sa v jeho



neskoršej tvorbe z tridsiatych rokov mení na iracionalizmus až mysticizmus. Už v prvých knihách možno evidovať poviedky vymykajúce sa celkovému (dedinskému) ladeniu zbierky. Vyslovuje v nich generačné pocity vo vzťahu muža a ženy spôsobom blízkym tvorbe Slovenskej moderny i povojnovým modernistickým smerom. Ich hybným momentom je fátum, iracionálne.

Podobne Andrej Mráz tvrdí, že Hronského metóda asociatívnosti, vrstvenia motívov a kombinovania štylistických postupov, odskúšané v prozaických knihách pre mládež, sa odzrkadlily aj v jeho románovej tvorbe – najmä v románoch *Žltý dom v Klokoči* (1927), *Prorockto doktora Stankovského* a v knihe noviel *Medové srdce*: „V týchto prácach sa Hronský radikálne odkláňa od noriem realistických, zatláčajúc do úzadia zacielenosť svojho rozprávania na veci a ich dokumentárnosť, do samoúčelnej hry rozvíri slovo, kompozíciu a ovzdušie uvedených svojich skladieb. Dejové kontúry najmä v románoch sa stierajú, v impresionistickej ľahkosti pulzuje hra zmyslov“ (Mráz 1948: 269).

V poviedkach a novelách z dvadsiatych rokov, ktoré sa odohrávajú na slovenskom vidieku, nie je téma a stvárnenie tvorivého subjektu ako esteticko-teoretická kategória relevantná. Až v románe *Prorockto doktora Stankovského*, ktorý patrí k zrelšej tvorbe, Hronský nastoľuje subjektívne vyjadrenie tvorcu ako otázku osobnú i teoretickú. Rozhodol sa ju riešiť na ploche „umeleckého“ románu, pričom zároveň narušil zaužívané spôsoby rozprávania a podľa Alexandra Matušku stojí „na začiatku moderného slovenského románu“ (Matuška 1973: 507). Románu sa dostávalo málo interpretačnej pozornosti – najmä v porovnaní s veľkými dielami ako *Jozef Mak* (1930), *Pisár Gráč* (1940) alebo *Andreas Búr Majster* (1948). Vyplýva to z nenaplnených očakávaní literárnej kritiky, ktorá predpokladala prehĺbenie realistickej metódy. Miesto toho prišiel Hronský s impresionistickým románom s maliarskou témou, pokladaným buď za nedokonalosť (realistickej metódy), alebo za prípravu na nasledujúcu tvorbu.

Hronský patrí k autorom, pre ktorých je písanie riešením osobnostnej situácie. Jeho talent sa prejavoval v dvoch sférach: bol maliarom i spisovateľom, preto umeleckú tému románu *Prorockto doktora Stankovského* možno pokladať za príležitosť vyjadriť sa k zmyslu tvorby a existencie umenia ako ľudskej činnosti. Genézu diela Hronský označil za realizáciu svojho celoživotného záujmu o maliarstvo. Od detstva túžil stať sa umelcom a venovať sa štúdiu výtvarného umenia, ale zlá finančná situácia rodiny mu to neumožnila. V prednáške o svojej tvorbe píše: „Chcel som byť maliarom, mal som už

pozháňané aj akési štipendia, ale otec – robotník mal na starosti ešte školenie šesť mojich súrodencov, veľmi málo prostriedkov a azda ešte menej dôvery, že narábanie štetcom je naozaj seriózne zamestnanie“ (Hronský 2008: 516). Namiesto štúdia výtvarného umenia (a odchodu do „veľkého“ sveta) sa stal dedinským učiteľom v Horných Mladoniciach a v Senohrade. Július Noge píše o dvoch elementoch Hronského osobnosti – na jednej strane intelektuálne maliarske vnímanie, na druhej sociálne dedinské cítenie, ktorými vysvetľuje „dvojprúdovosť“ jeho tvorby (Noge 1983: 244). To sú vonkajšie limity, ktoré viedli ku vzniku *Proroctva doktora Stankovského*. Napriek rozporuplnosti a nie práve priaznivému prijatiu kritiky si ho autor cenil a vo svojom písaní pokladal za natoľko integrálny krok, že: „Román *Proroctvo doktora Stankovského* dnes napísal by som možno práve tak, ako som ho písal pred siedmimi rokmi, a nechcel by som sa zriecť tejto knihy“ (Hronský 2008: 519).

Topografiu románu tvoria salóny, ateliéry, výstavné siene, divadlá, banky, ale aj exotická cudzina a atmosféru možno charakterizovať ako intelektuálnu, bohémku, anti-tradicionalistickú. Núka sa nadväznosť na subžáner nemeckého künsterromanu.

Fabula je jednoduchá. Hlavnými postavami sú Ona – mladá maliarka, On – už známy a uctievaný spisovateľ, bankár Eduard a maliar Zorin. Ona prichádza do mesta, aby rozvíjala svoje nadanie. Spoznáva Jeho – spisovateľa. Klíčiaci umelecký talent mladej maliarky obrodzuje láska k spisovateľovi, on sa však svojej lásky bojí. Visí nad ním romantické proroctvo, podľa ktorého ho skutočná láska ako človeka zabije. Maliarka sa pod matkiným nátlakom vydá za Eduarda, ale ich vzťah nie je založený na ľúbostnom cite. Manželstvo stroskotá, ani vzťah k ďalším dvom mužom sa nenaplní – spisovateľ zomiera a Zorin sa musí uspokojiť s priateľstvom.

Hronský konštituuje román na opozícii duchovnosť – predmetnosť, pričom citovosť, intuitívnosť ako domény umeleckého sveta stoja v protiklade k racionalite materiálneho sveta. Svet ideí predstavujú postavy umelcov – spisovateľ (On), maliarka (Ona) a maliar Zorin. Predmetný svet zosobňuje bankár Eduard a maliarkina matka. Eduard – muž stúpajúci po priečkach spoločenského rebríčka má všetko v živote do detailov naplánované. Je ako stroj, „presná mašina“, kupec, prepočítavajúci všetko na peniaze: „Nepozná nijakej námahy ani prekážok, vie nespáť celé týždne a vedel by pokračovať i cez mŕtvolu s nezmenenou tvárou a v čerstvo vyhladenej košeli“ (Hronský 2005: 33). Bezchybnosť jeho vystupovania sa odráža i v jeho výzore: „Chvíľu

postojí, spraví dva posunky, aby mu kabát lepšie ležal na pleciach, vtláčí manžety, aby sa len biely pruh zaskvel z nich spod kabáta“ (tamže: 32). Jeho výzor je obrazom vnútra – chladného, bezcitného, strohého, strojeného.

S Eduardovým materiálnym chápaním sveta korešponduje aj hodnotový svet Jej matky. Napriek tomu, že navonok podporuje dcérine umelecké ambície, jej neverí: „V hĺbke duše neverila nikdy v nijaké jej úspechy na poli umeleckom [...], nemyslela vážne na nijaké umelecké kariéry, ako nepokladala za vážnu vec celé umenie“ (tamže: 34). Záleží jej síce na šťastí jedinej dcéry, ale rovnako aj na pohodlí a blahobyte. Hodnotový svet matky a dcéry sa rozchádzajú. Matka spolu s Eduardom vyjadrujú vonkajšiu sujetovú aktivnosť predmetnosti.

Autor túto dezilúziu ideálna anticipoval už v románe *Žltý dom v Klokoči*, opakovane sa k nej vráti v románe *Pisár Gráč*. Rovnaká životná situácia víťazstva hmotného sveta nad duchovným a návratnosť motívu odkazuje na autobiografickú naliehavosť a naznačuje aj autorovu osobnú traumu z nemožnosti uskutočniť svoju túžbu.

*Prorocstvo doktora Stankovského* je Hronského jediný román, v ktorom umelecký svet nadobudol epicky ucelenú podobu. Jeho ukotvenie v tomto exkluzívnom prostredí je nóvum – témou i uchopením – nielen u Hronského, ale v rámci celej slovenskej medzivojnovovej literatúry. Záluba prvej poprevratovej generácie vo výnimočnom, nevšednom, exkluzívnom a zvláštnom priniesla i záujem o postavy umelcov a stala sa jednou z charakteristických tém. Michal Habaj píše: „Mladá próza dvadsiatych rokov téme umelcov, bohémy, múz a kaviarní už pridala ‚manifestný‘ a ‚sebareferenčný‘ charakter“ (Habaj 2005: 75). Pre tvorbu týchto autorov je príznačný moment mytologizácie vlastnej umeleckej generácie, pateticko-narcistná poloha a akcent na výlučnosť umelca v meštiackej spoločnosti. V tom vidíme priamu súvislosť tvorby autorov druhej moderny s ideálom umelca nastoleným romantizmom. Podľa Habaja je romantizmus týchto textov hľadaním toho, čo v každodennej prítomnosti absentovalo. „Toto ‚iné‘ býva spravidla exotickéj povahy, je čímisi novým, neznámym a práve preto lákavým“ (tamže: 67).

Filiácie s romantickým typom umelca sú zjavné nielen v prozaických textoch prvej poprevratovej generácie, ale aj u dovtedy „novorealistického“ (srov. Mikula 2005: 38) autora Hronského, ktorý svoj román píše v roku 1930. Pri interpretácii vychádzame z tézy o výnimočnosti, typologickej výlučnosti umelca, ktorého romantizmus postavil na piedestál. Aj Hronský napl-

nil požiadavku exkluzivity budovaním sveta zasadeného do výnimočného prostredia (umelecké salóny, ateliéry, večierky), v ktorom sa pohybujú výnimočné postavy. Zo štyroch protagonistov sú traja umelci, ale aj bankár Eduard má k umeniu blízko. O umení sa nielen hovorí, je ním presiaknutá celá atmosféra románu a popri láske je alfou i omegou všetkého diania.

Okrem rezignácie literatúry na „národnoobraný údel“ a estetizácie možno za spoločné charakteristiky prózy druhej vlny moderny považovať subjektivizáciu rozprávania, sproblematizovanie epického subjektu, zobrazovanie individua ako výnimočného, psychologicky zložitého hrdinu. S tým súvisí i dôraz na erotiku, mestský charakter próz a na europeizáciu (tamže: 28). Alexander Matuška na margo „európskosti“ románu hovorí, nie bez irónie, o falošnej salónnosti, mondénnosti a z toho vyplývajúcej komickosti. Pod salónnosťou a mondénnosťou kritik nachádza „starosvetskosť“, ktorú identifikuje so sentimentálnosťou, so zdôrazňovaním života snívaného, plného osudovosti, melanchólie a tragickosti (Matuška 1973: 501).

Hronského snaha o modernizovanie rozprávania smeruje k nahrádzaniu príbehovosti vnútorným dejom, ponorom do psychických impresií, záznamom dojmov. Nepochádza k priamemu zobrazeniu udalostí, ale k ich premietaniu do citových reakcií postáv. Impresionistické zladovanie skutočnosti, hľadanie pestrosti, mnohotvárnosti citových stavov a dejová stavba sa podľa Andreja Mráza podriaďuje „autonómnemu rytmu vibrácií nálad“ (Mráz 1930: 716–717). Kritik podstatu „umeleckého konania“ stotožňuje s bohatým repertoárom citovej výnimočnosti. Zvýšenú senzitivnosť, manifestovanú aj ako rozmarnosť, bizarnosť, záľuba v nevšedných veciach a zážitkoch – môžeme interpretovať ako idealisticko-nadšené vnímanie sveta ožiareného aurou umenia. Uvedme príklad. On:

Umenie je druhý krásny dedičný hriech. Ľudia sa už rodia v ňom tak ako v prvom, v Evinom hriechu, a ľudstvo sa ho nezbaví nikdy, hoc by sa zbavilo všetkého na svete, umenie bude žiť ešte dlho i po smrti posledného človeka. O jeho veľkosti a ničomnosti sa hádať – sú detskosti. Ono bolo vždy rovnaké, vždy ohromné, len ľudia súdili o ňom inak, lebo radi sa bavia a radi merajú moria a končiare vrchov, čas a elektrinu a všetko. (Hronský 2005: 16)

Podobne „okrídlená“ je podoba lásky, akou k sebe vzplanú On a Ona, ale i umelecká inšpirácia súvisiaca s impresiou. Ona hádže kamene do vody

a sleduje vytváranie vodných kruhov, odrazy svetla na vode. On miluje prechádzky zapadnutými uličkami mesta, „kam si chodieval pro jemne rozíhrané nálady, ktorým dosiaľ nikdy nenašiel mena“ (tamže: 15).

Patetická rétorika však nie je len privilegiom postáv. Výrazovú vzletnosť evidujeme aj v pásme rozprávača:

Dívala sa mu do tváre, počúvala ho, obdivovala teplotu mnohých nemilosrdných slov, drobné plamienky, čo sa mu zažívali v očiach, dušu, čo tam v utajených hĺbinách rada mala veselú pravdu a ohromne mnoho zásob z krásnych zážitkov. Ohňom sa chytali jej líca. Veľká teplota sa jej rozhostila v srdci. (tamže: 20)

Uvedené citáty ukazujú, že neexistuje štylistický rozdiel medzi pásmom rozprávača (autorská nepriama reč) a pásmom postáv (priama reč postavy).

V roku 1934 Hronský napísal esej *Janko Alexy*.<sup>1</sup> O tomto slovenskom predstaviteľovi moderny píše:

Umelci opravdiví. Bedári – boháči, opovážlivci: ochotní stráviť vlastnú dušu, piť vlastnú krv na ceste snáh, za čosi vytušeného kdesi na dne svojho ja. Za menšiu-väčšiu kvapku čistej, opravdivej krásy precítiť a rozdrobiť hoci obsah celého života. (Hronský 1934: 5)

Vidieť, že s nadneseným autorským podaním románu *Prorocko doktora Stankovského* korešponduje aj vzletná, miestami až prepriata rétorika tejto Hronského eseje.

Romantický ideál Hronský najviac napĺňa budovaním románovej fikcie založenej na ostrých opozíciách. Protichodnosť umeleckého a neumeleckého sveta sa prelína s dichotómiou duchovnosť versus predmetnosť. V *Prorocke doktora Stankovského* rozprávač sprostredkúva dva základné pohľady na umenie: chápatý voči umelcom a dištancujúco-kritický voči ne-umelcom.

<sup>1</sup> Záujem o osobu Janka Alexyho možno vysvetľovať nielen celoživotnou záľubou J. C. Hronského vo výtvarnom umení, ale i podobnosťou ich osudov. Ako uvádza v esej, Alexy sa chcel stať sochárom, no vážna očná choroba „zmrazilá“ jeho mladické sny a ideály (Pozri Hronský 1934: 9).

Dôraz na život snívaný, prežívaný v (po)citovej sfére umožnil autorovi vytvoriť skutočnosť lomenú vedomím postáv, ktorú uprednostnil pred skutočnosťou „objektívnou“. Okrem autorskej reči modelujú obraz postavy aj ostatní protagonisti, ktorí sa navzájom „osvetľujú“, pričom nové často protirečí predtým povedanému. Protikladné skladanie postavy vyplýva z Hronského snahy o uplatnenie hľadiska viacerých postáv a vedie k subjektívizácii rozprávania.

Autorské rozprávanie s vonkajšou perspektívou sa strieda s pasážami obmedzeného hľadiska, pričom v románe platí, že vnútorná perspektíva (fokalizácia prostredníctvom postavy) sa takmer vždy realizuje cez postavu umelca. Týka sa to aj schopnosti rozprávača preniknúť do podvedomých pohnutí postáv s cieľom zobraziť vnútorné pocity a myšlienky tak, ako by to postava sama nebola schopná urobiť.<sup>2</sup> Aj „privilégium“ zobrazenia myšlienok („výhod“ vnútorného pohľadu) a pocitov autor udeľuje len postavám umelcov, čo pokladáme za jeden z dôkazov „spriaznenosti“ rozprávača.

„Zmodernizovanie“ autorského rozprávača (prechod k reflektorovi) a technika monológov a dialógov (rozkol medzi tým, čo postava hovorí a čo by chcela povedať) orientovaných na subjektívne prežívanie Hronskému otvorili prístup do vnútorného života postáv. Reprodukovanie (vnútorných) monológov v priamej reči, štylistická nerozlišiteľnosť od reči autorskej a vysoká jazyková štylizácia posilňuje autorský prvok rozprávania a vedie k tomu, že zobrazenie vnútorného sveta nevytvára ilúziu bezprostrednosti. Možno povedať, že aj takto výrazne zmodernizovaný autorský rozprávač nevyjadruje hľadisko postavy, ale viac zostáva hlásateľom autorových téz.

V hodnotovej antinómii románového sveta sa „sympatie“ autorského rozprávača celkom jednoznačne nakláňajú na stranu umelcov. Výhoda fokusácie je zároveň „moderovaním“ čitateľských postojov voči postavám (Stanzel 1988: 141). Eduard, od začiatku záporne generovaná postava, dostáva svoj priestor až ku koncu románu, keď nesympatia voči nemu už vo vedomí čitateľa jestvuje. V jeho „oneskorenom“ reflektorstve je vnútorné spojenie autor – rozprávač veľmi zreteľné. Nepriazeň je vyjadrená aj štylisticky, ironickým postojom voči postave.

Bankár Eduard symbolizuje materiálny svet a jeho hodnoty. Je to typ „meštiaka“. V literárnej a kultúrnej tradícii meštiak („šosák“) označuje

2 F. Stanzel nazýva túto „schopnosť“ rozprávača fokusáciou (1988: 139–140).

filistra, odpudzujúceho svojou neznalosťou umenia a nedostatkom originálneho myslenia, v extrémnom význame predstavuje obmedzenca bez duchovných potrieb, ktorý je „protikladom syna Múz“ (Hrbata 1986: 42). Romantický umelec tým v type meštiaka získal svoj protiklad. Antinomické postavenie umelca a meštiaka, korešponduje so schémou zlato versus umenie, z ktorej sa podľa Zdenka Hrbatu vyvodzujú ďalšie antitézy, napr. duchovnosť – predmetnosť, nezávislé krásno – utilitarizmus (tamže). Autor ďalej píše, že zlato a obchod sa postupne stali nemennými meštiackymi pejoratívnymi atribútmi. O obchodovaní a podnikaní Eduarda sa čitateľ dozvedá veľmi málo, takmer nič; napriek tomu pôsobí odsúdeniahodne. Hronský však Eduarda nemodeluje ako duševného obmedzenca. Skôr naopak. Charakterizuje ho ako úctyhodného bankára s obdivuhodnou chladnokrvnosťou, zvýrazňujúc jeho sebaovládanie, cieľavedomosť. Tieto vlastnosti chýbajú postavám umelcov (On, Ona, Zorin), ktoré sa „vznášajú“ v oblakoch umenia, čo len zdôrazňuje jeho silu ako protivníka. Eduard v každej situácii ostáva prísny, priamy, strohý.

Strojenosť a manipulátorské schopnosti najzreteľnejšie vyjadruje umelecký večierok, ktorý zorganizoval na počesť svojho manželstva s Ňou – mladou maliarkou. Všetkých prekvapil svojou rozhladenosťou v oblasti umenia. Ironia voči dokonalosti postavy, ktorá je prázdna, sa odhaľuje v jeho utilitárnom vnímaní umenia. Chápe ho ako remeslo, ktorému sa možno naučiť. Zodpovedajú tomu aj mechanicky produkované vzletné reči:

Len vy si myslíte, že vaše *remeslo* je neobyčajné. Nie, celkom prostučká vec je to a rozumiem jej dokonale. Človek si musí utvoriť nejakú celkom samostatnú mienku [...], musí sa naučiť mienku svoju vysloviť v určitom slovníku, potom prečítať si niekoľko kníh o stredoveku a dnešných zinkweissoch a kúpiť niekoľko malieb, ktorým vôbec nerozumie, preto ich zaplatí draho.

(Hronský 2005: 104–105; zvýraznila M. S.)

Tieto slová odkrývajú absenciu estetického zážitku (duchovný postoj) a tvorivosti. Eduard predstavuje snoba, štylizujúceho sa do role znalca umenia, ktorý nikdy neporozumie tomuto špecifickému svetu. Ide o dobre hranú rolu. Chce sa totiž stať známym nielen ako úspešný bankár, čiže ako človek peňažný, materiálny, do povedomia chce vstúpiť aj ako človek výstredný, ktorý si po finančných úspechoch môže dopriať „bláznovstvo“, akým je

manželstvo s umelkyňou. Nejde mu o konkrétnu ľudskú bytosť, ale o spoločensky-reprezentatívnu funkciu. Manželstvo s Ňou naplňa jeho presný životný plán: „Vezmem si herečku alebo speváčku, alebo maliarku, alebo vôbec takú osobu, ktorá bude z *naničhodného sveta*“ (tamže: 70; zvýraznila M. S.). Od začiatku pritom počíta s rozvodom a s možným zúročením svojich plánov a prisvojenia: „Nesmú povedať: umelkyňa tá a tá sedela v susednej lóži. Ale: Eduardova rozvedená žena prijíma vo štvrtok“ (tamže: 71). Chce tým pokoriť duchovný rozmer, ktorý postráda. Iróniu autorského podania prezrádza „obdiv“ rozprávača nad jeho neomylnosťou, ale aj štylistické odhalenie gesta sebinscenácie ako súčasť racionality tejto postavy.

Patetické podanie umelca v protiklade k ironicky degradujúcemu videniu meštiaka spĺňa intencie romantických koncepcií. Hronský obmieňa apolónsky mýtus, z ktorého sa sformoval idealistický kult tvorivého génia. Nenapĺňa ho do detailov: upúšťa od tragiheroickej štylizácie neúspešného a zneuznaného vydedenca spoločnosti, pracuje však s tajomstvom a so záhadnosťou. Tou najväčšou je nejasné proroctvo o spisovateľovi, ovplyvňuje jeho správanie a útek do cudziny.

Okrem Eduarda a jeho „remeselného“ ponímania umeleckej tvorby sa predmetom výsmechu stávajú aj iné postavy, dokonca postavy „umelcov“. Možno zmieniť úvodnú scénu, ktorou Hronský exponuje umelecký svet. Mladá maliarka ho s trpkou iróniou, reflektujúcou rozpor teatrálnosti a bytostnej pravdivosti inscenovanej situácie, označuje za veľkú komédiu:

Bez ostýchania tu hovorili ľudia o umení, o svojom umení, o veľkom umení, ako tu hádzali na jednu hromadu rozochvené srdcia, myšlienky, boje, radosť, prácu a ľahkomyselné úsmey, sťa parádne a neparádne rekvizity z čudného javiska, ako by Majster Maratán a ten večný cigaretový dym okolo neho bola obyčajná *komédia*“ (tamže: 8; zvýraznila M. S.)

Ironické podanie signalizuje dištanciu od salónneho spôsobu umeleckého života, ktorý „prevádzkuje“ priemerne talentovaná, bezmenná masa remeselníkov a snobov. Tú Hronský kritizuje a vysmieva. Autorská irónia sa však vyhla hlavným postavám. Mladá maliarka (Ona), spisovateľ (On) a Zorin reprezentujú autentický dotyk s Múzou. Zaujímavou postavou je maliar Zorin, ktorého rusky znejúce meno odkazuje na súvekyých porevolučných emigrantov (aristokratov).



Vladimír Macura tvrdí, že napriek istej nútenosti a umelosti českého salóna bolo jeho formovanie od začiatku späté s budovaním českého jazyka. Pokusy vytvoriť jazyk schopný komunikovať o veciach umenia viedli buď k nemčine, alebo k neurotizujúcej atmosfére zakazovania nemeckých výrazov, ku ktorému nútil tento ideál: „Vytvářet ‚český salon‘ znamenalo popřít všechno, co v salonu bylo vnímáno jako cizorodé a nevhodné pro český svět“ (Macura 1999: 77). Aj v *Prorocké doktor Stankovského* nájdeme isté rezíduá tejto stiesnenosti u maliarkinej matky, hovoriacej po francúzsky. Lenže v tridsiatych rokoch 20. storočia už salón stratil národnobuditeľskú funkciu – ostala len prázdna noblesa, pátos a maliarkin pocit nepatričnosti tohto sveta.

Svet salónov poznáme už z literárnej tvorby Svetozára Hurbana Vajanského. Rétorika stvárnenia tohto sveta u Hronského zrejme viac nadväzuje na „vozvýšenosť“ mŕtveho „baťka“ ako na súveký obraz bohémy z konca dvadsiatych rokov. Matuška píše o nechcenej komike a mondénnosti románu, ktorá vyplývala z toho, že u Hronského sa európskosť zrazila so zotrúvaním na ideových pozíciách „ideálneho realizmu“. Na začiatku tridsiatych rokov sa zásluhou autorov druhej moderny vyhrotil spor o produktívnosť inšpirácií európskej a domácej literatúry, pričom v ostrej opozícii domáceho a cudzieho sa domáce dávalo do súvislosti s neprekonateľným národným komplexom Vajanského (Števček 1996: 42).

Ak jednou z charakteristických polarít dvadsiatych rokov bolo paralelné, vedomé a chcené jestvovanie kozmopolitizmu a nacionalizmu, v tridsiatych rokoch už možno hovoriť o spontánnom a prirodzenom vyrovnávaní hodnotových kritérií domácej a svetovej literatúry. Autorom išlo o „moderný“ výraz vlastných predstáv o slovenskej realite, „o úplné vyslovenie filozofie opierajúcej sa o poznanie, že v slovenskej skutočnosti existujú hodnoty, o ktoré možno oprieť autorskú víziu sveta“ (tamže: 42–43).

Ján Števček píše: „Vo chvíli, keď slovenský spisovateľ zabudol na svoju literárnu úlohu ako na národnú povinnosť a svoj záujem preniesol na pole všeludského bytia, odrazu sa jeho problematika stala všeobecnejšou a všeludskou, nestratiac pritom nič zo svojej slovenskosti“ (tamže: 43). Podľa neho je „hĺbkovou prúdniciou“ slovenskej moderny pomer umelca k hodnotám ľudového života. K predstave nového umenia najuvedomelejšie smeroval Hronský, ktorý ju definoval prostredníctvom umenia výtvarného (tamže: 72). Okrem románu *Prorocké doktor Stankovského* je dôkazom aj spomínaná esej o Alexym. V nej sa vyjadruje k ťažkej ceste slovenského maliarstva:

Postavenie slovenského maliara umelca pritažené je zvlášť. Ujala sa mienka, že základnou prekážkou vývinu výtvarného umenia boli pomery, v ktorých sa strácali hmotné možnosti, a že ani dnešné priaznivejšie časy nie sú dosť štedré. [...] Ale isté je i to, že maliarstvo slovenské ťaží hlbší nedostatok: nateraz nemá pred sebou len cestu, musí si zbudovať i východisko, musí si tvoriť i nástupište, odkiaľ sa má pobrať a ísť, lebo tu nieto výtvarníckej tradície. (Hronský 1934: 6)

Práve v Alexyho diele nachádza domácu inšpiráciu, ktorá vyplývala z úsilia umelca splynúť so svetom dediny, chápanej ako svet univerzálny.

Do diskurzu slovenskej medzivojnovnej literatúry postupne vstupujú dovtedy málo expandované toposy. Patrí k nim aj topos mesta. Podľa Pavla Minára možno v próze tohto obdobia vydeliť dve línie – antiurbánnu, ktorá artikuluje mesto ako topos s negatívnym príznakom, a urbánnu. Minár ďalej tvrdí, že Hronského urbánne písanie do priestoru mesta vstupuje transformáciami na diskurzívnej rovine: „Dedinské či sociálne romány (*Žltý dom v Klokočí, Jozef Mak, Chlieb*, atď.) sú generované kódom realistického písania a teda je v nich identifikovateľný aj koncept iluzívnosti literárneho textu: vytváranie ilúzie o reálnosti po-pisovanej, re-prezentovanej ‚reality‘. V textoch s toposom mesta (*Proroctvo doktora Stankovského, Pisár Gráč*) funguje kód *anti-iluzívnosti*: písanie funguje ako písanie – literárnosť literárneho textu nie je ‚realisticky‘ maskovaná ilúziou o ‚realite‘, sprítomňuje sa akt zápisu, demonštruje sa stratifikácia jazykových znakov podľa charakteru označujúceho a nie označovaného, text ‚zostáva‘ textom a nemá už (realistické) ambície byť správou o živote, svete“ (Minár 1998: 127). Hronského naratívny urbánny akt Minár interpretuje ako výraz narastajúcej urbanizácie a modernizácie slovenského fikčného diskurzu. Román *Proroctvo doktora Stankovského* pokladá za významný aj tým, že nastolil tému umeleckej bohémy, kaviarenskeho života s krásnou dámou, ktorú neskôr tematizuje Andrej Dobrota v *Polnočnom čakaní* (1941), Dominik Tatarka v *Panne Zázračnici* (1944) a Ivan Horváth v *Živote s Laurou* (1948).

Hronského obdivovanie mesta je však kritické, nikdy nezachádza tak ďaleko, aby sa tento civilizačný priestor stal silnou opozíciou dediny ako neskôr u naturistov. Mesto a mestský modus vivendi sú skôr výrazom modernej doby. Zároveň je úzko späté s kritikou salónneho spôsobu života a jeho okázalosť je zdrojom Hronského úškrnu.

Hronského chápanie dediny ako sveta univerzálneho (sveta, ktorý má svoje tajomstvo a ktoré treba dobyť) sa však zráža s jeho snahou o vedomé budovanie elitného sveta. Vladimír Macura si kladie otázku, čo jednotlivé typy snov vypovedajú o národe, akým národným snom sa stávajú a súčasne aký český sen sa v zmysle projektovaného národného ideálu odкрýva. Obrodeneckej kultúre dominoval motív sna a spánku ako metafory ochromenia národnej aktivity a jej aktivizácia sa reflektovala ako pokus o vymanenie národa zo storočného spánku. Naplnenie národných emancipačných snáh vedie k vytváraniu nového ideálu. Možno povedať, že Hronský komplementarizuje želaný rozmer slovenskej prítomnosti, podobne ako autori druhej moderny obohacujú literárny výraz dotykcom s Európou. Preto Hronského román *Prorocko doktora Stankovského* korešponduje s Macurovým chápaním sna ako pozitívneho variantu skutočnosti.

Téma umenia a umelca predpokladá istú exkluzivitu. Povedali sme, že je ňou aj výnimočnosť postáv. Hronského umelec je totiž protipólom obyčajného človeka, ale jeho autorský idiolekt každú výnimočnosť zráža do všednosti, zámerne devaluje osobité na úroveň všeobecného. Spisovateľova životná filozofia mu „nedovolila“ zobrazit' umelcov iba ako výnimočné bytosti. V tejto filozofii má korene aj irónia. Jej východiskom je mestský človek – meštiak aj umelec.

Predmetnosť (materiálny svet, hmotárstvo) sa zráža s romantickým konceptom umelca (duch), ku ktorému Hronský inklinuje, preto aj on zostal v zajatí vzletnej rétoriky 19. storočia. Ponor do vnútra tvorivého človeka prekrýva opis salónneho sveta a umelcov ako „okupantov“ týchto exkluzívnych mestských priestorov. V hľadaní symbiózy života a umenia Hronský nadväzuje na štúrovsko-vajanskovskú líniu literárnej estetiky. Román *Prorocko doktora Stankovského* je článkom tohto vývinového radu a podobne ako v 19. storočí neuralgickým bodom a problémom slovenských diel s umeleckou témou je láska. Jej záujmy sa krížia s nutnosťou obety (práce) pre národ, s askézou. Nevyžitie šancí štylistických postupov, myšlienkový tradicionalizmus, stret dvoch svetov vedú k tomu, že umelecko-bohémske prostredie je len kulisou na inscenáciu príbehu o láske, kulisou na zobrazenie protirečivého vzťahu umenia a života (lásky), ktoré splynú.

Napriek tomu sa nedá hovoriť o autorskom zámere, ktorý nevyšiel. Hronský sám vníma román ako knihu spomienkovú (Noge 1983: 360). Možno ho interpretovať aj ako „vypísanie sa“ z osobnej traumy, vyrovnávanie sa s vlast-

ným osudom, nemožnosť slobodne realizovať projekt vlastného života aj ako hľadanie vlastnej umeleckej a osobnostnej integrity. Táto téma zároveň korešponduje s atmosférou dobiehania Európy, ale aj so snahou o nastolenie ideálneho stavu či konštitúcie žánru (künstlerroman), ktorý v súvekej slovenskej literatúre absentoval.

#### Pramene

- Hronský, Jozef Cíger. „Prorocstvo doktora Stankovského.“ In týž. *Zobrané spisy 2, Prorocstvo doktora Stankovského, Žltý dom v Klokoči*. Martin: Matica slovenská, 2005 [1930], s. 5–137
- Hronský, Jozef Cíger. *Prózy*; ed. Marta Součková. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008

#### Literatúra

- Čepan, Oskár. „Literárny vývin v rokoch 1918–1945.“ *Slovenská literatúra* 22, 1973, č. 3, s. 267–276
- Čúzy, Ladislav. „Jozef Cíger Hronský.“ In *Portréty slovenských spisovateľov*. Bratislava: Vydavateľstvo Univerzity Komenského 1998, s. 15–29
- Dejiny slovenskej literatúry* 5. Bratislava: Veda, 1984
- Habaj, Michal. *Druhá moderna*. Bratislava: Ars Poetica, 2005
- Hrbata, Zdeněk. „Básníci a filistři (Měšťák a romantismus po roce 1830).“ In týž. *Filistři a umělci. K pojetí postavy měšťáka ve francouzské literatuře XIX. století*. Praha: Academia, 1986
- Hronský, Jozef Cíger. *Janko Alexy*. Bratislava: Učiteľské vydavateľstvo slovenské U nás, 1934
- Krčméry, Štefan. *Dejiny literatúry slovenskej* 2. Bratislava: Tatran, 1976
- Kršáková, Dana. „Obraz spoločenského života meštianskych vrstiev v slovenskej literatúre na konci 19. a začiatku 20. storočia.“ In Mannová, Elena (ed.). *Meštianstvo a občianska spoločnosť na Slovensku 1900–1989*. Bratislava: Academic Electronic Press, 1998, s. 93–99
- Macura, Vladimír. *Český sen*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998
- Macura, Vladimír. „Salon u Fričů a konverzační slovník pro dámy.“ In Lorenzová, Helena – Petrasová, Taťána (eds.). *Salony v české kultuře 19. století*. Sborník příspěvků z 18. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň, 12.–14. 3. 1998. Praha: Koniasch Latin Press, 1999, s. 75–87
- Matuška, Alexander. „J. C. Hronský.“ In *Osobnosti*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1973, s. 405–577
- Maťovčík, Augustín. *Jozef Cíger Hronský (Životná dráma)*. Martin: Matica slovenská, 1995
- Mikula, Valér (ed.). *Slovník slovenských spisovateľov*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005
- Minár, Pavol. „Mesto v slovenskej medzivojnovnej fikcii (predpoklady, pravidlá, kódy a logika produkcie textov).“ In Mannová, Elena (ed.). *Meštianstvo a občianska spoločnosť na Slovensku 1900–1989*. Bratislava: Academic Electronic Press, 1998, s. 111–135
- Mráz, Andrej. „Prorocstvo doktora Stankovského.“ *Slovenské pohľady* 46, 1930, s. 716–717
- Mráz, Andrej. *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava: Academia, 1948
- Noge, Július. „Chlieb a láska – hybné sily života.“ In týž. *Podoby realizmu v medzivojnovnej próze*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1983, s. 239–299
- Stanzel, Franz. *Teorie vyprávění*; přel. Jiří Stromšík. Praha: Odeon, 1988 [1979]

Števček, Ján. *Nezbadané prózy*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1971

Števček, Ján. *Literárnohistorické etudy*. Bratislava: Národné literárne centrum, 1996

### **The Slovak Dream of *the Salon*. The Birth of Modern Slovak Art after 1918**

The fruition of the emancipative ambitions of the Slovaks after 1918 gave rise to a new ambition in the sphere of art: to complement the contemporary Slovak literature by a genre so far missing, the so called “*künstlerroman*”. An example of such ambitions may be represented by the novel *Prorockvo doktora Stankovského* (1930) by Jozef Cíger Hronský. Its main topic is the bohemian world of artists, represented as an elitary group, while providing numerous references to the contemporary European literature. For Hronský, a follower of realistic traditions, the novel became a test space of his own artistic bias: he subverts the realistic principles by subjectivizing the narration, nevertheless his rhetoric remains connected with the “*ideal realism*” of Svetozár Hurban Vajanský – rather than representing the practices of the bohemian society of the 1920s. A variety of influences is taken into account in the analysis presented here (including Hronský’s contacts with visual arts); the semiotic studies of Macura’s book *Český sen* (1998) have provided the methodological point of departure for the essay.

# Světice Rosa. K otázce formování kultu nových světců v české radikálně levicové poezii na počátku dvacátých let 20. století

Vojtěch Malínek

Na první stránce Neumannova *Kmene* z 27. května 1920 byly otištěny tři básně Zdeňka Kalisty, které synekdochicky reprezentují jeho ranou básnickou tvorbu z doby před vydáním debutové sbírky *Ráj srdce* (1922), charakteristickou dětsky naivním pohledem na okolní realitu, zřetelnou politickou tendencí, hlásící se ke komunismu a přeplněnou náboženskými motivy. Jako názorná ukázka těchto raných Kalistových veršů, v nichž „všichni andělé jsou socialisté / a činí dobré ubohým lidem, / kteří potřebují pomoci“ (Kalista 1920a), nám může posloužit báseň „Vzkříšení“:

Země se náhle probudila  
 a s nebe zazněla trubka  
 a Kristus Pán vstal z mrtvých.  
 Držel v úsměvné ruce  
 rudý prapor  
 a kolem něho stáli  
 Spartakus, Žižka, Kozina, Liebknecht,  
 Saint Simon a Mikuláš Lenin.  
 A Kristus Pán řekl:  
 Bratři,  
 ať žije svoboda  
 a rovnost všech lidí!

Věřte tomu,  
 já jsem to viděl.

(Kalista 1920b)

Fantastická představa Krista jako hlasatele nové víry, pod jehož rudým praporem se sdružila pitoreskní šestice nových apoštolů, byla ve jménu nově se formující komunistické ideologie zřetelně zahrocena proti dobové měšťanské společnosti a lze v ní spatřovat spíše provokativní gesto než svébytný básnický čin. Báseň „Vzkříšení“ však můžeme vnímat také jako zřetelný a dobově charakteristický pokus o uvedení nové ideologie do soudobého českého myšlenkového prostředí. Již její název – stejně jako názvy dalších dvou souběžně otištěných Kalistových básní („Andělé“ a „Zvěstování“) – má zřetelný sakralizační charakter. Jako každá ideologie si potřebovala i ta komunistická vybudovat svou mytologii a okolo ní soustředěný prstenec symbolů s posvátným významem pro své vyznavače. Původní literární tvorba měla v tomto procesu v českém prostředí na počátku dvacátých let sehrát velmi výraznou roli a naivistický básník Kalista se tak nepřímou stává zvěstovatelem nových literárních tendencí, které měly být krátce nato zřetelněji rozvinuty a ideologicky dále podepřeny v proletářském umění. V tomto příspěvku bych se rád soustředil na jednu z linií tohoto procesu mytologizace nové ideologie, konkrétně na otázku literárního ztvárnění a sakralizace nových „světců“ tak, jak je uchopovala a ztvárňovala formující se česká komunistická literatura.

Prosazování každé nové ideologie do soudobého společenského povědomí je vždy nutně doprovázeno vytvářením nové hagiografie – a komunismus rozhodně nebyl v době svého nástupu výjimkou. V tvorbě mladých literátů komunistického světonázorového přesvědčení jsou v tomto ohledu významné především dva základní momenty – rovina bezprostřední předmětné konkrétnosti a výrazná náboženská rétorika této poezie. Za vzájemného spolupůsobení obou rovin, kdy básnický text na jedné straně odkazuje k reálně existujícím skutečnostem a snaží se je začlenit do světa, který projektuje, a na straně druhé se pokouší za pomoci výrazné náboženské rétoriky konstruovat svět ne-reálný, idealizovaný, svět jednoznačných, nezpochybnitelných pravd a hodnot, mohly být konkrétní postavy – zejména pokud bylo lze jejich životní osudy využít jako vhodný příklad (bezmezná víra v danou ideologii, sebeobětování se pro ni a smrt, nejlépe předčasná) – povyšovány do role „světce“, ideálu hodného následování. Vznikající komunistické hnutí se ostře vymezovalo vůči svým bezprostředním předchůdkyním, sociálnědemokratickým stranám, v nichž vidělo zrádce a odpadlíky od „pravé“ víry, a nemohlo proto plynule přebrat význačné postavy jejich

historie. Byli poptáváni hrdinové noví, nespojení s předchozím vývojem, ale naopak takoví, kteří by svými činy a skutky komunistickou myšlenku bezvýhradně podepřeli. Jejich výběr byl zpočátku samozřejmě velmi omezený a zejména v českém prostředí bylo obtížné vhodnou osobnost vůbec najít – pokusy postavit do této pozice Josefa Kuldu, dělníka zavražděného při pokusu o bolševický převrat roku 1920, či Jaromíra Beráka, blízkého přítele mladých literátů, uvězněného za jeho politické aktivity v téže době, neměly a nemohly mít větší naději na úspěch. Bylo tedy potřeba hledat vhodné osoby za hranicemi.

Pomyslně největší ikonou mladé komunistické poezie se tak poněkud paradoxně stala žena – zakládající členka německé komunistické strany Rosa Luxemburgová. Obraz přesvědčené revolucionářky a vůdkyně dělnických mas, uvězněné a násilně zavražděné v chaotické situaci poválečného Německa, se přímo vybízel jako látka pro básnické ztvárnění. Nelze samozřejmě přehlížet též dobově aktuální poptávku po ženě-hrdince, kterou jen eskalovalo dramatické urychlení procesu ženské emancipace za první světové války a která sehrála při formování mýtu kolem Rosy Luxemburgové nezanedbatelnou roli, stejně jako to, že šlo o političku německou, tedy političku ze země označované za hlavního viníka rozpoutání první světové války a očima radikálních marxistů nejvíce odsouzením hodné imperialistické mocnosti. Je symptomatické, že její ideový soupeřník Karl Liebknecht, zavražděný za stejných okolností spolu s ní a díky své předválečné politické a literární činnosti snad i v českém prostředí známější (stačí připomenout jeho odmítnutí hlasovat pro poskytnutí válečných úvěrů německé vládě roku 1914, což učinil jako jediný v tehdejší Reichstagu), je v české poválečné literatuře tematizován mnohem méně a vždy spíše jako soupeřník či doprovod Luxemburgové než samostatná osoba.

Vlna zájmu o oba zavražděné politiky je jasně patrná i na stránkách soudobého českého radikálně levicového tisku. Neumannův *Červen* přinesl již ve svém třetím ročníku z roku 1921 jako mimořádnou přílohu obsáhlou edici dopisů Rosy Luxemburgové Soně Liebknechtové (Luxemburgová 1921) psaných z různých věznic za první světové války v překladu Mileny Jesenské. Ještě výrazněji se pak k odkazu obou zavražděných levicových vůdců přihlásil hned v svém prvním čísle, vydaném shodou okolností takřka na den přesně ke třetímu výročí jejich úmrtí, nově vzniklý týdeník *Proletkult*. „Shodou okolností má redakce *Proletkultu* krásnou příležitost, že může toto první číslo účelně



věnovati památce dvou velikých bojovníků, ubitých pro věc proletariátu a revolučního socialismu, a tak nejdůstojnějším způsobem zahájiti časopis věnovaný úkolům proletářské kultury,“ zahájil svůj text autor vstupního článku Stanislav Kostka Neumann (autorství nepodepsaného textu vyplývá ze zařazení do sebraných spisů; Neumann 1922b) a zároveň o těchto zavražděných politicích, jejichž „hluboké duše socialistické padly v lednu 1919 rukou zákeřných vrahů vlasteneckých“ (tamtéž), doznává, že „nemnoho podobných jmén revolučních mohli bychom si napsati se stejnou láskou a úctou na průčelí budovy pro proletářskou kulturu“ (tamtéž).

Kromě překladů textů obou politiků, jejich kreslených portrétů a oficiálních stranických pokynů k organizaci smutečních tryzen u příležitosti záhy nadcházejícího třetího výročí jejich zavraždění přináší číslo též dva básnické příspěvky věnované přímo odkazu Liebknechta a Luxemburgové. V duchu propagovaného proletářského internacionalismu je zařazena německá báseň expresionisty Ivana Golla „Litanei zu Liebknechts Tod“ (Goll 1922) s mnohačetně opakovaným zvoláním „Ave Liebknecht“, která může naznačovat odlišnou pozici Liebknechtovu v německém prostředí. O druhé básni, „15. 1. 1919“ Antonína Matěje Píši, se ještě podrobněji zmíním níže.

Kult okolo Liebknechta a Luxemburgové v české literatuře eskaloval právě v roce 1922 a následujícím, kdy byl podepřen dvěma zásadními impulsy: jednak v této době vrcholí vlna poválečné proletářské poezie a za druhé po sovětském vzoru vzniká kulturně propagandistická stranická organizace Proletkult a spolu s ní pod vedením S. K. Neumanna i stejnojmenný časopis, který se měl stát hlavní tribunou komunistické kulturní politiky. Právě zmíněná série smutečních tryzen za oba revoluční vůdce se měla roku 1922 konat na různých místech po celé republice a měla se stát prvním velkým veřejným vystoupením formujících se organizací Proletkultu na veřejnosti. Rejmanovo Komunistické knihkupectví a nakladatelství vydalo u této příležitosti sérii propagačních materiálů (dopisnice, obrazy, jednotné plakáty atp.) a tisků, centrální časopis *Proletkult* přinesl ve svém prvním čísle sérii příspěvků, které měly být čteny na oficiálních shromážděních, doprovázenou také náčrtem doporučeného programu (mimočodem jako hudební doprovod byla v závislosti na dostupných hudebních nástrojích navržena zvláštní směsice především ze skladeb Beethovenových a Smetanových korunovaných na závěr sborovou Internacionálou). Zvýšenou pozornost věnovalo odkazu Liebknechta a Luxemburgové též *Rudé právo*, které psalo

v souvislosti s připomenutím výročí smrti obou radikálů o „nesmírném zločinu na proletariátu nejen německém, ale i evropském“, jeho „hrozných důsledcích“ a „nejsurovějším teroru“ buržoazie, která „mohla nejhanebnějším způsobem svými nástroji odstřeliti nejlepší dělnické vůdce jako Rosu Luxemburgovou a Liebknechta,“ jejichž „vražda byla vraždou dalekosáhlých politických důsledků, [...] jedním z těch dějinných okamžiků, naplňujících duše proletářů nejhlubším smutkem“. Tato událost pak „zemi Karla Marxe“ zabránila „dovršit jeho dílo v praxi“ (Výročí... 1923).

V reálu však vyzněly aktivity jednotlivých místních organizací Proletkultu místy poměrně rozpačitě, neboť oficiální smuteční tryzny byly často pojaty jako lidové veselice a celkový průběh těchto akcí byl hojně poznamenán nezkušeností jejich organizátorů. S určitou dávkou zklamání upozorňoval na problematické uchopení těchto akcí svými spolustraníky jeden z aktivistů Proletkultu Robert Bürger s cílem „ukázati soudruhům, jak to udělat lépe, krásněji, proletářštěji“ (Bürger 1922: 77). Tu odsoudil, že se součástí tryzny stala žertovná pantomima na téma Goethovy básně „Röslein auf der Heiden“, provedená šesti členkami dělnické tělocvičné jednoty, z nichž tři vystoupily převlečené za chlapce, jinde se mu nepozdávalo, že byla v rámci těchto smutečních akcí rozdávána dětem zdarma káva a koláče, či se pozastavuje nad jejich dramaturgickým ztvárněním: „Co má společného s Rosou Luxemburgovou, mává-li se kyji, nebylo by krásnější místo mávání kyji raději předčítati její dopisy z káznice?“ (tamtéž: 78). Na předčítání přitom klade zvýšený důraz, pro proletářské akce je považuje za vhodnější než recitaci zpaměti, která byla zřejmě leckdy nad síly nezkušených stranických pracovníků: „Nač připravovati pekelná muka mladé soudružce, která musí stát, nač týrati neméně jemně cítící posluchače, nač to, aby se každou chvíli pochechtávali a smáli ti, kdož čekají na každou příležitost k smíchu?“ (tamtéž)

Přesto se patnáctý leden bezpochyby stal – alespoň v první polovině dvacátých let – významným svátkem komunistického hnutí a Liebknecht s Luxemburgovou oslavovanými mučedníky proletariátu. Nekritické vyzdvihování a idealizace Rosy Luxemburgové spojené s laciným kontrastem dělník versus buržoa je velmi zřetelné v dobovém stranickém tisku, například v dvoudílném referátu tehdejšího předního komunistického novináře a básníka Josefa Hory o nově vydané edici její vězeňské korespondence, který vyšel v *Rudém právu* v předvečer čtvrtého výročí jejího zavraždění (Hora J. 1923). Luxemburgová, „neúchylně věřící marxistka a neúmorná politička“, mu je

nejen „skvělým vzorem člověka zítřka“, jejíž „život běžel mezi žalářem a tribunou politických schůzí“ a jejíž „volné chvíle zabralo jí studium národohospodářských a socialistických teorií“, a osobou, která „obětovala proletariátu své dny i noci, leta a leta a nakonec i život“, ale vidí v ní výjimečnou postavu, která se „úplně odosobnila“ a „odvrhla od sebe pohled na vše nízké, čím se zachvíval svět“. Svou vlastní osobitost tak v Horových očích Luxemburová jakoby rozpustila ve prospěch kolektivu, přítomného světa a společnosti a její snahou mělo být odstraňování všech krutostí a veškerého bezpráví nejen mezi lidmi, ale vůbec i v přírodě, jež jí „byla stejně živou a přitažlivou skutečností jako Marxův *Kapitál*“. Soucit s chudými a zájem o přírodu, zvířata a květiny, reflektovaný především ve vězeňských dopisech Luxemburové, je vůbec často tematizovaným momentem v jejím světeckém „profilu“. V celém Horově referátu pak vlastně ani nejde o recenzovanou knihu, o níž se vlastně takřka nic nedozvídáme, ale mnohem spíše o sakralizační portrét jedinečné a vzorné osobnosti, která „nekolísá a nezrazuje“, ideální komunistky, která svým životem a činy naplňovala nadosobní poselství, že „krása světa i lidského díla je pro všechny“ (tamtéž).

Nejdéle a nejsystematičtěji byl odkaz obou revolučních vůdců připomínán na stránkách časopisu proletářských dětí *Kohoutek*. Očekávanému dětskému čtenáři je zde – například v článku „Dva hrdinové revoluce“ (Klaban 1922), ale i jinde – líčen jednoduchý černobílý příběh o potírání chudém revolučním dělnictvu a prodejných německých sociálnědemokratických politikách, kteří „zavrhlí boj s boháči, nenásledovali vzoru ruského, ale spojili se s nimi a slouží jim podnes“ (tamtéž: 65). Patrný je přitom pohádkový a agitační charakter článků – jednoduché dělení na dobro a zlo, přičemž však dobro nevíteží, ale naopak, a zřetelné závěrečné poučení a výzva k nápravě tohoto stavu: „Přijde jistě čas, kdy proletariát uskuteční to, oč oni se snažili – vládu chudých, a pak přijde den odplaty!“ (tamtéž: 66).

Podobně jednoduchý oslavný portrét nabízí článek „Rosa Luxemburová“ z téhož časopisu (Rosa... 1922). Ta je zde líčena jako dáma mající soucit se vším živým a ostře prožívající zejména dobové sociální nerovnosti: „Rmoutila se, když viděla, jak chudí pracují a pracují a přece žijí bíději než panský pes, a nenáviděla boháčů, že je zotročují. Bouřila proti nim. Proto byla často ve vězení“ (tamtéž: 66). Zdůrazňována je pak její mučednická smrt a proletářským dětem je v patetickém závěru dávána za morální vzor vhodný následování: „Nikdy nezapomeneme, že ji ubili, a budeme také takoví jako ona.

Jsou nás miliony a všichni jsme při ní. Ona je nám svatá“ (tamtéž: 67). Podobně naivně idealizovaný je též závěr stejnojmenné básně otištěné k pětiletému výročí její smrti:

Hluboko v hrobě dříme, mučednice,  
zbrocená krví.  
Ptáčků a květinek, slunce  
nikdy neuvidí.

Ale my, děti celého světa,  
ji v srdci nesem  
a jako ona bojovat budem  
za proletariát!

(Faun 1923);

či až dětsky jednoduché verše o Rose Luxemburgové z básně „Mučedníkům proletariátu“, v níž je opětne přítomen zřetelný sakralizační nádech:

Kdo miluje stromy, ptactvo a zvěř,  
oblohu modrou a kvítí,  
jeho myšlenkám, dítě mé, věř –  
nemůže zločincem býti  
[...]

A takovou Rosa, když žila,  
jemnou a něžnou duší,  
velikou bytostí byla.

[...]

Pro pravdu Vás lotři poplvali v líci,  
Vy naši spartakovští mučeníci,  
Roso a Karle!

Vy, které k smrti ubili panští kati,  
jste naši proletářští svatí,  
Karle a Roso!

(Hora A. 1925: 146–147)

Osobnost Rosy Luxemburgové zřetelně pronikla též do děl předních autorů soudobé české radikálně levicové poezie a německá komunistka se zde stala zřejmě nejhojněji oslavovanou reálně žijící postavou. V textech Neumannových, Wolkerových a Píšových zřetelně dominují agitační prvky – Luxemburgová je adorována jako následováníhodný vzor a ideál. Přesto si můžeme všimnout užití odlišných strategií při uchopení její osobnosti – zatímco Neumann a Wolker kladou důraz na její věznění, popřípadě mučednickou smrt, Píša přesahuje ve své básni výrazněji do současnosti a aktualizuje její odkaz. S Neumannem naopak Píšu spojuje zaměření na konkrétní momenty a výjevy ze života, Wolker proti tomu ve své dramatické sekvenci jen vychází z motivu političky ve vězení, povyšuje ji však do symbolické roviny a zástupně skrze ni črtá osudy různých sociálních vrstev zasažených válkou – namísto osudů jedince mu jde spíše o zachycení kolektivního dramatu. Wolker s Píšou pro změnu pojí zřetelná snaha podat co nejideálnější obraz nové proletářské svěťice bez jakékoli poskvrny, S. K. Neumann však poněkud oslabuje jednoznačnost a bezchybnost obrazu Rosy Luxemburgové, tímto „zesvětštěním“ ji však přibližuje proletářským vrstvám. Estetická stránka těchto textů je zřetelně podřízena funkci ideové a ideologické – jejich časovost a dobová aktuálnost je nesporná, z dnešního hlediska však nejde o nic víc než o dokumenty své doby, byť o ní mnohé vypovídající.

Nejstarším básníkem, který Luxemburgové věnoval samostatnou báseň, byl tedy S. K. Neumann, u něhož tyto verše jen dokreslují jeho obrat k radikální levici a nejaktuálnějším politickým otázkám po první světové válce, o čemž svědčí i jeho již jednou zmiňovaná publicistika. Jeho báseň „Rosa Luxemburgová“ je datována již rokem 1921. Neumann ji publikoval nejprve v prvním ročníku časopisu *Proletkult* (Neumann 1922a), o rok později pak v *Rudých zpěvech* a v roce 1925 ji zařadil též do rozšířeného vydání válečné sbírky *Bohyně, svěťice a ženy*, z níž se však tato báseň svým zacílením k současnosti zřetelně vymyká.

V poměrně rozsáhlé básni se S. K. Neumann soustřeďuje především na vylíčení kontrastu mezi světem kapitalismu, militarismu a bohatství na jedné a komunismu a chudoby na druhé straně. Luxemburgová je líčena jako jedna z mála „těch, kdož pochopili“ a „šalbou hesel k smyslu sestoupili vraždění“ a zdůrazňován je především její pobyt v žaláři za světové války. V protikladu k okolnímu válečnému světu je ale věznice chápána jako „laskavé přístřeší“ a ostrůvek svobody ve válečném chaosu. Zejména však je v básni do popředí posunuta mučednická smrt Luxemburgové, kterou Neumann jednoznačně

přičítá vládnoucí sociálnědemokratické pravici – spolu s dalším výrazně sakralizujícím momentem předpovědi vlastní smrti:

Ebert a Noske a Scheidemann  
vztýčili zrady hlavní stan,  
o záda otroků voděných za nos  
opřeli lži svých a podvodů nános  
[...]

Ty, Rózo,  
[...]  
tys věděla dobře, že ti pomoci není,  
že pro toho člověka umřeš na dláždění,  
že opustíš ptáky, louky a sad,  
protože musíš bojovat.

(tamtéž: 327)

Luxemburgová se Neumannovi stává symbolickou mluvčí své společenské vrstvy, dělnickou světící. Je přitom zajímavé, že Neumann pracuje s kontrastem mučednického obětování se pro ideu a údajné fyzické ošklivosti Luxemburgové, což sice na jedné straně zdůrazňuje obyčejnost a prostotu této dělnické mučednice, pro jejíž sakralizaci není podstatný fyzický vzhled, ale především její přesvědčení a vůle k sebeobětování se za společnou věc, na druhé straně však tato diskrepance může působit poněkud rušivě a demytizačně, zejména pak když je zdůrazňován židovský původ Luxemburgové:

Tak dalas, nehezká židovko malá,  
zdolána vlastí vlastníků,  
tak jsi se krasavicí stala  
všech revolučních dělníků.

Nebyvši zrozena štíhlá,  
pro jednoho milence štíhlého,  
stala ses věčnou milenkou  
zástupu nekonečného,

světice, Roso!

(tamtéž: 327–328)

O poznání paradoxněji pak Neumannovy verše vyzní v porovnání s tím, jak se smrtí Luxemburgové začala nakládat oficiální ruská bolševická mytologie. Na zasedání petrohradského sovětu 18. ledna 1919 totiž tehdejší vůdčí ideolog Lev Trockij naopak svůj popis Luxemburgové postavil na zdůraznění její chatrné tělesné konstituce, která jí však nebránila ve výjimečných aktivitách. Přisuzuje jí přitom též fyzickou krásu: „Maličké postavy, křehká, churavějící, s ušlechtilými rysy obličeje, s nádhernýma očima vyzařujícíma moudrost, oslňovala statečností své mysli. Marxismus ovládala jako orgány svého těla. Dá se říct, že jí marxismus vešel do krve“ (Trockij 1919). Rozpory v pojetí Neumannově a Trockého jsou dány odlišnou sakralizační strategií, u níž není důležitý prostředek, jakým má být sakralizace dosaženo, ale výsledek celého procesu. Neumannova cesta je však z tohoto hlediska určitě tou méně typickou.

Kult Rosy Luxemburgové zaznamenáme též u autorů nejmladších, konkrétně v nepublikované krátké dramatické sekvenci Jiřího Wolkera „Rosa Luxemburgová“ a v obsáhlé básni A. M. Píši „15. 1. 1919“ ze sbírky *Pozdravy* (1923), poprvé otištěné ve zmiňovaném prvním čísle časopisu *Proletkult*.

Wolkrova skladba je fiktivním rozhovorem Luxemburgové s jednotlivými sociálními vrstvami nejvíce zasaženými válkou a bídou (vojáky, raněnými a ženami/matkami) a je zřetelně rozčleněna do čtyř dílů.

Pro Wolkerovu dramatickou scénu je charakteristické vyzdvihování ženy, ať již přímo v postavě Rosy Luxemburgové, kterou vnímá jako ztělesnění naděje, lásky a lidství reprezentovaného pro něj typickým motivem srdce a jíž propůjčuje již v úvodu skladby určitý posvátný charakter:

Než muže na zvířata degradovali,  
tak zatkli jim srdce a zavřeli sem,  
a ze srdcí lidských hluboké závěje,  
z červených květin lásky a naděje  
stala se žena:

Rosa Luxemburgová.

(Wolker 1953: 204),

tak v podobě osamocených žen a matek s dětmi, jež válka připravila o manžele:

Muž musel na vojnu, – kam, ženo, půjdeš ty?  
Žena tak jako muž staví se do fronty.

On vyfasoval smrt, – ona chléb fasovala,  
on, aby zemřel hned, – ona, by umírala.

(tamtéž: 205)

Určujícím faktorem pro výstavbu světa této básně se stává její prostor. Rosa je uvězněna v kriminálu v německém Wronke a skrze mříže se postupně dívá do všech světových stran, kde před ní střídavě defilují jednotlivé válkou stížené lidové vrstvy, které zanechaly doma svá srdce a přání a „bijí se na rozkaz generálů“ (vojáci), „zmírají na rozkaz generálů“ (zranění) a „trpí na rozkaz kapitálu“ (ženy). Luxemburgová je pak povýšena na reprezentantku těchto vykořisťovaných vrstev, a to jakýmsi obráceným synekdochickým postupem – nereprezentuje část celku, ale naopak celek z jednotlivých částí, „hrozen srdcí“, v němž je obrazně účasten každý válkou nedobrovolně postižený jednotlivec. Stává se tak jakousi symbolickou bytostí, symbolickým splynutím veškerých tuh a snah proletářských vrstev, mluvčím dělnictva, zároveň ji však nejsou vlastní žádné nadpřirozené schopnosti a zůstává pouhým člověkem jako všichni ostatní okolo ní, což však jen efektivně zesiluje rozpornost její situace záchránkyně, která nemůže pomoci:

Bezvládná těla vláčí sever, západ<sup>1</sup> a jih,  
já hroznem srdcí jsem, jim z hrudí vyrvaných.  
Zástupů volá hlas – a já jsem ozvěna,  
z tuh jejich a jejich krve byla jsem zrozena.  
V nich promluvila zem, – já za ně mluvit mám  
a přec jen člověk jsem, který je strašně sám  
se srdci tisíců za těžkým mřížovím.  
Ó srdce vězněná, jak za vás promluví?

(tamtéž: 206)

V tomto momentu, kdy Rosa dospívá k vrcholu svých běd a strastí, se obrací k východnímu oknu, „které jsi z této tmy nejbližší světlu, dni“, s prosbou o pomoc. Zde celá Wolkerova skladba graduje a dospívá k dosti tezovitému závěru: ve východním okně se objeví pěticípá hvězda jako ukazatel naděje a šťastné budoucnosti a Rosa ji svou promluvou oslaví jako záruku šťastných zítřků. Přes svou dobovou aktuálnost, anebo možná právě pro ni, nebyla

1 V původním textu je místo západu uveden východ, což však odporuje logické výstavbě básně.



tato dramatická scéna, nemýlím-li se, nikde publikována, byť po estetické stránce zřejmě převyšuje jak text Neumannův, tak Píšuův.

Báseň sepsanou na motivy ze života Rosy Luxemburgové pak najdeme i v Píšově proletářské sbírce *Pozdravy*, autorově zřejmě politicky nejangažovanější sbírce. Báseň „15. 1. 1919“ patří především pro svou jednoznačnou ideovou zacílenost a tezovitost k jejím charakteristickým. Přestože formálně se báseň zaobírá násilnou vraždou obou levicových politiků a vedle Luxemburgové je zmiňován i Karel Liebknecht, je pozice obou v textu zřetelně hierarchizována. Jsou totiž buď uváděni současně jako „mučedníci proletariátu“, „světloňši revoluce“ či „přesvětlá dvojice“, jinak je však Liebknecht v textu uváděn pouze jako ten, kdo byl spolu s Luxemburgovou zabit – „Drsně nás přepadla / [...] / [...] mrazu studenější zvěst, / že s Karlem Liebknechtem Rosa Luxemburgová zabita jest. //“ (Píša 1923: 23), popřípadě jako její „jasný druh“, který „chvíli před tebou za nás též kles“, či jako „tvůj druh“, který „s tebou kráčel“. Konečně i v patetickém závěru je jméno Luxemburgové to, které se dostává na zdůrazněnou závěrečnou pozici, nadto posílenou též rýmem:

Hroby se otevrou a ve vzkříšení majestátu  
všem na odiv v čele našem přijdou poznova  
světloňši revoluce, mučedníci proletariátu:

Karel Liebknecht,

Rosa Luxemburgová. –

(tamtéž: 26)

Je to však jednoznačně Luxemburgová, na koho se Píša v básni obrací především, koho důvěrně oslovuje a komu propůjčuje zřetelné mytizující a sakrální rysy:

Za nás jsi padla, ty velká mezi ženami  
[...]

A tehdy srdce tvé, Roso, statečné a prosté,  
překypující láskou ke všemu, co kvete, zpívá a roste,  
vrátilo se znovu k nám, u našich prázdných stolů usedlo  
[...]

Úsměv svůj vrhla jsi v nového boje lomoz a ruch

(tamtéž: 24–25)

Podobně jako u Neumanna je tou, která předpověděla vlastní smrt, čímž je opět povýšena na proletářskou světici.

A tehdy naplnila se předtucha tvá, Roso,  
jak ve Wronke snilas ji, ve věznici,  
uprostřed vzpoury klesli jste –

(tamtéž: 25)

Píšu lyrický subjekt stylizovaný do role „tesklivého zpěváka na větvi života v naší dělnické čtvrti“ pak v reflexi odkazu jejího života v didaktizujícím závěru básně plamenně slibuje pomstu „sběři militarismu a kapitálu“, poslušnost Sovětské Rusi a provedení proletářské revoluce, kterou právě Liebknecht a Luxemburgová přinesli „sem k nám, kolem Prahy, Liberce a Berlína, / kde západu noc s úsvitem východu se protíná, / kde kapitalismu val podemílá revoluce proud“ (tamtéž). Tento motiv jednotného střeoevropského prostoru, „tam u nás“, kde tradiční českoněmecké antagonismy v internacionálním duchu ustupují do pozadí, čímž umožňují hlásit se k Rose Luxemburgové i jako k „naší“ světici, tj. světici dělníků střední Evropy, která by se měla stát rozhodující oblastí pro to, zda v celoevropském měřítku zvítězí „západní“ kapitalismus či „východní“ komunismus, jen podtrhuje radikální zacílení mladé proletářské poezie na nejaktuálnější dění. Opuštění předchozích rozporů nacionálních ve jménu zdůraznění „nových“ a všudy-přítomných rozporů třídních spojených se zvýznamňováním nekončícího „spravedlivého boje“ dovršeného proletářskou revolucí se mělo stát jednou ze základních ideologických premis proletářské básnické tvorby. Tato redukce funkce poezie na funkci čistě ideovou či spíše ideologickou a přílišné podléhání teoretickým a politickým konceptům, nadto vzájemně rozporným a celkově neujasněným, omezujícím projevy svébytného autorského subjektu, však vedlo k rychlému vyčerpání tohoto básnického proudu a jeho nahrazení bytostně estetizujícím poetismem.

Od poloviny dvacátých let tak začíná kult Liebknechta a Luxemburgové pozvolna ustupovat do pozadí, a to hned z několika důvodů. Poválečná revoluční vlna pozvolna odeznívá a též z umění se začíná vytrácet zřetelná politicko-ideologická tendence, reprezentovaná především proletářskou poezií a literaturou vůbec. Její nejvýraznější představitelé buď přecházejí k poetismu (Jaroslav Seifert, Karel Teige), přestávají literárně tvořit (Antonín Matěj Píša, svým způsobem i Stanislav Kostka Neumann) či umírají (Jiří

Wolker, Jaroslav Hůlka) a zřetelně slábne i vliv radikálně levicových kulturních časopisů (zaniká mj. i časopis *Prolekult*). K neméně výraznému posunu došlo i v oficiální komunistické stranické propagandě – takřka na den přesně po pěti letech od smrti Liebknechta a Luxemburgové – 21. ledna 1924 – zemřel vůdce ruského bolševického převratu Vladimír Iljič Lenin a jeho jméno se pak stalo hlavní ikonou komunistické mytologie na dlouho dopředu. Násilně umučené neúspěšné předchůdce z doby počátků světového komunistického hnutí nahradil na čelní pozici otec zakladatel, ten, jemuž se jako prvnímu podařilo přivést proletariát k moci a jehož spisy se měly do budoucna stát rozhodující částí komunistického kánonu. Na dva apoštoly pak zbývalo ve stínu nového boha už jen velmi omezené místo i v rámci oficiální stranické propagandy.

Tato skutečnost částečně napovídá i odpověď na otázku, proč se Rosa Luxemburgová po určité vlně ochabnutí zájmu o její odkaz ve třicátých a válečných letech nestala oficiální ikonou v období Macurova československého šťastného věku, kdy mohl být poměrně efektivně resuscitován její kult z počátku dvacátých let. Důvody byly v zásadě tři – vedle jejího židovského původu sehrála svou roli zřejmě vyhoceně nacionální či spíše jednoznačně protiněmecká nálada československé populace po druhé světové válce a pravděpodobně též vypjatý antimilitarismus Luxemburgové, která z tohoto hlediska kritizovala bolševický převrat v Rusku a Leninův postup používající metody zostřeného třídního boje.<sup>2</sup> Po roce 1948 už zkrátka byly hlavní postavy revolučního panteonu jednoznačně dány a přiřadit k nim se mohl jenom ten, kdo k nim zaujímal jednoznačně kladný vztah, jehož případné „nedostatky“ bylo možné pomocí oficiální propagandy jednoznačně

---

2 Je symptomatické, že krátce po smrti Luxemburgové začaly být její kritické zmínky o bolševickém převratu v Rusku, shrnuté zejména v nedokončené práci z léta 1918 *Ruská revoluce. Kritické ocenění*, doprovázeny komentáři a vysvětlivkami, snažícími se tato tvrzení relativizovat. Zůstává samozřejmě otázkou, nakolik se mínění Luxemburgové o ruské revoluci v posledním půlroce jejího života proměnilo. V tomto ohledu jsme odkázáni na vzájemně si odporující vzpomínky jejich blízkých přátel z této doby. Svým způsobem však tato otázka zůstává irelevantní, rozhodující je, jak se s jejími kritickými články vyrovnala oficiální česká komunistická propaganda, a ta většinou tyto otázky přecházela mlčením. Ostatně – když roku 1955 konečně po dlouhé době v oficiálním stranickém Státním nakladatelství politické literatury vyšel dvousvazkový výbor z jejího díla, byl doprovázen předmluvou východoněmeckého stalinisty Wilhelma Piecka a vybranými statěmi Lenina a Stalina jako hlavních autorit marx-leninského hnutí, které měly výklad odkazu Luxemburgové usměrnit do žádoucích mezí.

zakrýt a jehož mýtotočrný potenciál byl natolik veliký, aby se mohl postavit když už ne po bok Stalina, Lenina a dalších sovětských pohlavárů, tak alespoň do pomyslného panteonu mučedníků domácích. Zpět do první řady už se Rosa Luxemburgová i přes určitou renesanci zájmu o její osobu v druhé polovině padesátých let vrátit neměla.

#### Prameny

- Faun. „Rosa Luxemburgová.“ *Kohoutek* 2, 1923/1924, č. 9 (31. 12.), s. 129–130
- Goll, Ivan. „Litanei zu Liebknechts Tod.“ *Proletkult* 1, 1922/1923, sv. 1, č. 1 (4. 1.), s. 4–5
- Hora, Antonín. „Mučedníkům proletariátu.“ *Kohoutek* 4, 1925/1926, č. 10 (15. 1.), s. 146–148
- Kalista, Zdeněk. „Andělé.“ *Kmen* 4, 1920/1921, č. 11 (27. 5.), s. 121 [Kalista 1920a]
- Kalista, Zdeněk. „Vzkříšení.“ *Kmen* 4, 1920/1921, č. 11 (27. 5.), s. 121 [Kalista 1920b]
- Neumann, Stanislav Kostka. „Rosa Luxemburgová.“ *Proletkult* 1, 1922/1923, sv. 2, č. 21 (47) (20. 12.), s. 327–328 [Neumann 1922a]
- Píša, Antonín Matěj. „15. 1. 1919.“ In týž. *Pozdravy*. Praha: Komunistické knihkupectví a nakladatelství, 1923, s. 23–26
- Wolker, Jiří. „Rosa Luxemburgová.“ In týž. *Básně*; ed. Antonín Matěj Píša. Praha: SNKLHU, 1953, s. 203–206

#### Literatura

- Bürger, Robert. „O oslavách Liebknechtových a jiných proletářských slavnostech.“ *Proletkult* 1, 1922/1923, sv. 1, č. 5 (8. 2.), s. 77–78
- Hora, Josef. „Srdce socialistky.“ *Rudé právo* 4, 1923, č. 8 (12. 1.), s. 7–8 a č. 9 (13. 1.), s. 9
- Klaban, Josef (podeps. Hradský). „Dva hrdinové revoluce.“ *Kohoutek* 1, 1922/1923, č. 5 (15. 1.), s. 65–66
- Luxemburgová, Rosa. „Dopisy z vězení.“ *Červen* 4, 1921/1922, s. 27–42 zvl. přílohy
- Neumann, Stanislav Kostka (nepodepsáno). „Úvodní slovo.“ *Proletkult* 1, 1922/1923, sv. 1, č. 1 (4. 1.), s. 1 [Neumann 1922b]
- „Rosa Luxemburgová.“ *Kohoutek* 1, 1922/1923, č. 5 (15. 1.), s. 66–67
- Trockij, Lev Davidovič. „Mučedníci Třetí internacionály: Karl Liebknecht a Rosa Luxemburgová“, 1919, <http://www.marxist.org/cestina/trocky/1919/martyrs.htm> [přístup 2009-08-31]
- „Výročí zločinu na evropském proletariátu.“ *Rudé právo* 4, 1923, č. 10 (14. 1.), s. 1

### The Saint Rosa. On the Cult of New Saints in the Czech Leftist Poetry in the Beginning of the 1920s

Obviously, young Czech poetry had become more and more influenced by the ascending communistic ideology after the World War I, which resulted in its evident ideologization. The need for new “saints” to be celebrated arised, satisfied by an “enthronization” of the German communist Rosa Luxemburg in the Czech context. The paper starts with analyzing the reception of her personality in the leftist Czech press, following the activities of

the communist organisation Proletkult that was trying to promote Luxemburg as an exemplary “communist saint” early in the 1920s, and inquires into the representation of Luxemburg in the texts by leftist poets such as S. K. Neumann, J. Wolker and A. M. Píša. Eventually, a description of the gradual decline of the Luxemburg cult in the following years is given.

# Žili byli jednou král, pán a rytíř... Prvky typické pro pohádku podle klasifikace ATU v kapitolách věnovaných českému národnímu obrození v akademických učebnicích

---

Karolina Čwiek

Jakým způsobem vyprávět příběh, aby utkvěl v paměti posluchačů a čtenářů? Před tímto problémem stáli autoři od věků a snažili se obdařit své příběhy takovými vlastnostmi, aby si je posluchači dobře zapamatovali a mohli je jednou vyprávět následující generaci, a ta zase další. Ustálený soubor epitet, charakterističtí hrdinové, schéma výstavby příběhu nebo jasné rozdělení zúčastněných stran na pozitivní a negativní (srov. Ong 1992) – to všechno dovolovalo zachovávat příběhy a předávat je jako složku sociální transmise mezi generacemi. Pohádky a pověsti se vypravují v zásadě stejným způsobem, za použití ustálených motivů a postupů; výjimky jsou nepočtené. Ve své knize *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography* (1910) se Antti Aarne rozhodl uspořádat typické děje a motivy z pověstí a pohádek. Pro tento záměr vytvořil kategorie, podle nichž pak lze jednotlivé příběhy zařazovat. Systém rozšířil v roce 1961 Stith Thompson a konečně v roce 2004 Hans-Jörg Uther. Soubor byl pojmenován podle iniciál příjmení autorů klasifikace (ATU) a obsahuje přes 2500 pověstí a pohádek. Je třeba zdůraznit, že pohádka je tu chápána jako *modelový příběh*, nikoli jako jeden z literárních žánrů. Tuto klasifikaci jsem využila k rozlišení charakteristických pohádkových motivů, kterých jsem si povšimla ve způsobu vyprávění o období národního obrození v učebnicích.

Vladimír Macura ve svých pracích ukázal, jakým způsobem národní obrození reprezentovalo sebe sama. To se nutně nějakým způsobem promítlo i do historiografie; proto myslím, že je zajímavé podívat se, jaké modelové příběhy se uplatňují v historickém psaní o tomto období, a to zvláště

v literárněhistorických přehledech zamýšlených jako učební texty určené mladým lidem, jež vznikly v časovém rozpětí několika desítek let převážně minulého století. V podstatě si zde klademe otázku, jak se v myšlení a psaní o národním obrození naturalizovala pohádka. Za tímto účelem jsem si vybrala tři publikace: *Dějiny české literatury* Jaroslava Vlčka (1892–1931), *Dějiny českého písemnictví* Arna Nováka (1910) a *Přehled dějin Československa 1526–1848* (1982, red. Jaroslav Purš a Miroslav Kropilák). Při výběru knih jsem brala v úvahu dobu, kdy byly napsány, i jejich přístupnost potenciálnímu čtenáři. Fakt, že se jedná o akademické učebnice, není bez významu. Je to specifický druh knihy, který by měl studentům poskytnout přehled v jisté oblasti vědeckého poznání: proto je naprosto zásadní, jakým způsobem to dělá a jak interpretuje fakta. Učebnice, které jsem vybrala, se shodují v tom, že často používají představy charakteristické pro pohádku, když mluví o určitých událostech a osobách, patrně za předpokladu, že takové děje a motivy mohou být příjemcem snadněji asimilovány. Je obecně známo, že v procesu socializace dobře asimilujeme některé pohádkové představy, protože ukazují svět v přímé opozici dobro – zlo, jako místo, kde nakonec triumfuje spravedlnost. Uspokojují tedy přirozenou potřebu bezpečí (srov. Fromm 1989) a vizi uspořádaného světa, jak na to upozornil Mircea Eliade. Obraz uspořádání světa podle zásad pohádky nám může pomáhat v zápasu o smysl našeho života (srov. Bettelheim 1996).

Protože příjemce akademické literárněhistorické práce má už obvykle o období národního obrození jisté povědomí, jež získal během předchozího vzdělávání, disponuje tedy určitým horizontem očekávání a „pohádkové“ zobrazení historických osob nebo událostí tu má předem připravenou půdu. Reprezentace národních dějin tímto způsobem má, jak soudím, něco společného s utvářením tradice, jak o tom píše Eric Hobsbawm: „takové tradice mají velký význam pro onu poměrně nedávnou historickou inovaci, kterou je ‚národ‘ a ‚národní dějiny‘“ (Hobsbawm 2008: 21; přel. K. Č.).

Prostředky, jimiž se výše uvedení autoři snaží vytvořit obraz národního obrození, ve kterém vidíme prvky typické pro pohádku, lze pozorovat na úrovni jazyka i stylu podání událostí a postav. Kromě toho je třeba věnovat se také výběru ilustrací, což je typické zejména pro reprezentaci trojice hlavních hrdinů tohoto období; k tomu se vrátím později. Období, jehož ideálem byl „člověk-vlastenec, aktivně zasahující současně do celé řady oblastí kultury“ (Macura 1995: 20), je v pojetí autorů pojednaných v mém příspěvku

dílem hrdinů a reků, kteří se mohou bez obav rovnat pohádkovým králům a rytířům.

Prvky pohádkovosti se tu objevují při popisu jistých událostí nebo společenských situací; jsou přitom využívány motivy, jež nacházíme v klasifikaci ATU, a následně jsou přepracovány pro potřeby psaní o příslušném období. Jako každý hrdina, také buditel národa potřebuje výrazného protivníka. Podobu takového protivníka v pohádce je známá: je to postava úplně zlá, která disponuje obrovskou mocí a alespoň na první pohled je silnější než pozitivní hrdina. Stojí za to si uvědomit, že negativní postava je obvykle také ošklivá, což se spojuje s negativními mravními vlastnostmi (srov. Girard 1991). Takový nepřítel může mít také několik významných slabých stránek, jichž hrdina dovedně využije díky své chytrosti. Patří k nim především omezenost, obvykle pocházející z příliš velké důvěry ve vlastní sílu, a protivník tak často neuvědoměle přispívá k vítězství hrdiny pozitivního. Takovou situaci vidíme v popisu rakouského císařství a jeho politiky vůči Čechům, jak o tom píše Arne Novák v souvislosti se staršími koncepcemi: „Soudilo se, že s přirozenou reakcí na násilnou germanizaci, přicházející z centralistické Vídně, se vezpřely zdravé síly národa, ukryté a uspané hlavně v lidu, a že opírajíce se o staré obranné uvědomění národně jazykové [...] čelily odnárodňování a ze sebe samých vytvořily podmínky nového českého života“ (Novák 1946: 116). Avšak sám o něco později postupuje obdobně, když vypočítává úspěchy, které přinesla josefínská doba, a ukazuje, jak císařské reformy nevědomky posilovaly probuzení národního citu (Novák 1946: 119–120). Jaroslav Vlček zase ukazuje, že josefínské reformy byly jenom složkou v řadě událostí, které přispěly k rozvinutí prvních obrozeneckých aktivit. I u něho si můžeme všimnout představy Evropy, odkud pronikají umělecké a filozofické proudy přes hranice habsburské monarchie a přispívají k růstu národního vědomí, jsou inspiracemi buditelových činností. „Doba Josefa II. [...] jeho toleranční patent, zrušení selského nevolnictví, reformy národohospodářské a pro literaturu hlavně svoboda tisková jsou jen článkem dlouhého řetězu, jenž se končí voláním nového evangelia: Liberté, égalité, fraternité...“ (Vlček 1960: 304).

Vůči habsburské monarchii, jedné z tehdejších evropských mocností, stojí pak jednotliví buditelé jako „třetí synové“ či „prostáčekové“ v pohádce (srov. Turner 2004): zdá se, že jsou slabí a začínají z předem ztracené pozice, avšak nakonec vítězí. Literární historici tu používají charakteristiky spojené s představou boje, ba dokonce války, a podtrhující sílu a neústupnost



charakteru buditelů: Dobrovský je u Nováka představen jako „hrdina ducha“, „střízlivý odpůrce“ (Novák 1946: 124), jako člověk „vědecky obrněný“, „útočný“, „nemilosrdný“ u Vlčka (Vlček 1960: 305); o Jungmannovi mluví Novák jako o „důstojném stoupenci“ samotného Herdera a Goetha (Novák 1946: 131), zato Vlček jako o „obratném vojevůdci“ (Vlček 1960: 307). Buditelé nejsou už jen skupinou vědců, filologů nebo literátů. Jsou to rytíři a bojovníci, kteří se staví na odpor zlu, jež hrozí jejich světu. Chtějí obnovit to, co zahynulo, pohlcováno zlem a jeho působením. Zůstala po něm pouze zničená země, nad níž už jen poletují vrány, jak to vidíme na ilustraci u Arna Nováka (Novák 1946: 19). Činnosti proti Čechům chystal Istitiv nepřítel odedávna, ještě před bělohorskou porážkou: „Zatímco vojenský [jde o třicetiletou válku] zápas pokračoval, vídeňská vláda podle předem vypracovaného plánu přikročila k odvetným změnám v Českém království“ (Purš, Kropilák 1982: 168). Rakouské císařství je u vybraných autorů je ukázáno jako přímý nepřítel, jehož zlé záměry jsou bez nade vší pochybnost. I za původně pozitivními akty a činnostmi je nakonec vždy odhalena jejich negativní stránka: „až když vyvěřela první radost nad odstraněnou tíhou a počaly se jevit také důsledky josefínských centralizace a germanizace“ (Vlček 1960: 304). Dokonce i Arne Novák, který v závěru pojednání o baroku napíše, že obrození nebyl zázrak, ale výsledek několika činností, utvořejících tehdejší situaci, bude se zármutkem tvrdit, že „v polovici 18. věku nebylo nikde naděje, že by se národ, takto přitlačený k zemi, mohl ještě vzpamatovat“ (Novák 1946: 91). A nepřítel jako Vergiliův *anguis in herba*, had skrytý v trávě, se činil: „Smysl pro dějinnou souvislost byl uměle vyhlazován politikou vídeňskou, spějící k vítězné centralizaci“ (Novák 1946: 90).

Není tedy divu, že za takových podmínek autoři často operují dalším motivem z pohádkového vyprávění, který klasifikace ATU nazývá „pravdou, jež přichází ke slovu“. Především tu jde tady o zdůraznění rovnoprávnosti češtiny s jinými jazyky a její oprávněnosti vyjadřovat vysoké a důležité kulturní obsahy. Jaroslav Vlček vyjadřuje tento záměr takto: „Také Čechám psali Descartes a Spinoza, Locke a Hume a Kant [...]. Také Čechám byla hlášána hesla vědecké empirie, také zde šlo o vzdělání rozumu a osvícení až do vrstev nejširších, také u nás filozofická skepse, podnikajíc kritiku všech zděděných názorů a soustav, zrodila náboženskou toleranci“ (Vlček 1960: 303). Vlček chce ukázat, že se Češi výborně orientovali ve starších i soudobých myšlenkových proudech. Pravda, kterou nepřítel chce schovat před hrdinou, nebo

pravda, kterou hlásá – ať už sám nebo s jinými – hrdina, se ukazuje v plné síle. Arne Novák ukazuje lidové básnictví jako kulturní dědictví, jež pře-travalo a našlo své pokračování v literární tradici: „jde v podstatě všude o zpo-pularizovaný a zlidovělý statek kulturní, který poklesl do nižších vrstev civi-lizačních, avšak při tomto přechodu byl netoliko obměněn, ale i obohacen“ (Novák 1946: 93). Pravda o duchu českého národa tedy nezahynula – čekala je-nom, aby se v náležitém okamžiku se zjevila jako blaničtí rytíři.

S tímto motivem se spojuje další, a sice motiv „důkazu věrnosti a nevin-nosti“, který je připisován českému lidu, zachovávajícímu češtinu a nepod-lehnuvšímu nátlaku německví. O tom, že lidový duch od začátku vzdoroval vlivu germánské kultury, píše Arne Novák tímto způsobem: „Rytířský feu-dalismus proniká do Čech prostřednictvím německým a přináší s sebou ně-mecké látky i formy do literatury, ale lidový duch a uvědomění nacionálně politické se brání se zdarem této germanizaci písemnictví, která jest jenom výrazem postupné germanizace české společnosti předhusitské“ (tamtéž: 18). Obraz „osamocené“ pozitivního hrdiny nabývá v tomto případě kolek-tivní podoby českého lidu: „Šlechta byla ztracena nadobro, měšťanstvo se postupně odnárodňovalo, jenom fluktuální a probudily stav kněžsko-uče-necký, i když se vyjadřoval v barokní latině neb v osvěcenské němčině, ucho-val tenounký plamének tradiční, při čemž mu napomáhalo, že sám pocházel většinou z lidu, kde se po česku mysli-lo, cítilo a mluvilo“ (tamtéž: 23). I přes ne-příznivé okolnosti, přes to, že musí projevovat své pravdy v cizích jazycích, uchová-vá nositel českého jazyka tento „tenounký plamének tradiční“. Me-tafora sotva doutnajícího ohně, jakoby převzatá z pohádky „Kmotra Smrt“ bratří Grimmů, se vrací u Nováka ještě několikrát: „Jenom v selském lidu, nepozorován, udržel se plamének zdravého života národního“ (tamtéž: 91). Jaroslav Vlček používá ještě důraznější doplňky: „z českých nevolníků sel-ských [...], z nichž, třeba prostředím cizího jazyka, vyrůstalo nové jádro ná-roda“ (Vlček 1960: 304). Motiv „třetího syna“ či „prostáčka“ patří, jak tu vidíme, k nejoblíbenějším. Ba více, Novák dává najevo, že ti, kteří „tvoří obrazy sel-ského venkova“ (Novák 1946: 12), jsou nejspíše hodni, aby vstoupili do pante-onu evropské literatury.

Pohádkové představy se promítají také do popisu buditelů. Zejména re-prezentace Josefa Dobrovského, Josefa Jungmanna a Františka Palackého se uskutečňuje na základě pohádkového modelu, do jehož kontur je zapraco-vána. V utváření postavy Josefa Dobrovského vidíme zejména úsilí představit

ho jako prvního hrdinu, zakladatele a toho, kdo dal základ celému příštímú národnímu hnutí. „Kdokoliv kdy zabývati se bude naším literárním obrozením, každému znovu a znovu bude počínati od základů, jež slovesnosti české položil Josef Dobrovský“ (Vlček 1960: 305). Je to člověk, který „z prostého zahradního domku na ostrově Kampě blesky svého ducha osvěcoval všechny obory duševní práce v Čechách“ (tamtéž). Dobrovský jako všestranná osobnost působí mocně na své okolí a nabyvá úlohy mistra. Jak u Nováka, tak i u Purše a Kropiláka se mění v postavu mytického obra, který vyrůstá nad jiné díky svému vzdělání, svým vědomostem a dovednostem. Novák jde ještě dále, když jej nazývá nejen mistrem, ale také patriarchou, „učeným abbé“ (Novák 1946: 124). Tento titul činí z Dobrovského téměř nadlidskou postavu, která drží v ruce „vládu duší“ („rząd dusz“, použijeme-li Mickiewiczova spojení z *Dziad*, kde hlavní hrdina prosí Boha o takovou vládu, jaké je hoden on jako poslední šance národa, a konečně se jeví jako nadlidská postava) a získává ráz světce: jako například u Vlčka, kde Josef Dobrovský promlouvá „spásné slovo“ (Vlček 1960: 11) k mladým českým básníkům. Mezi jinými ustálenými označeními se objevuje i „patriarcha“ (srov. Novák 1946: 124, Vlček 1960: 307), z jehož rodu pocházejí další buditelé (srov. Novák 1946: 129). Tento dojem prohlubuje v Novákově textu připojený portrét Dobrovského, na němž je buditel zobrazen v tmavém oblečení a zpod těžkých očních víček vážně hledí na čtenáře a vzbuzuje svou důstojností úctu. Dovídáme se, že jako pověstný kníže-zakladatel „odčinil jazykovou a veršovou anarchii“ (Novák 1946: 126) a z chaosu udělal uspořádaný, bezpečný svět. „Odbyl samozvané zákonodárce z řad barokních puristů“ (tamtéž) a vzal do svých rukou vládu nad jazykem první obrozené generace: měl na ni nárok jako ten, kdo se – na rozdíl od výše uvedených puristů – vyznačoval „jazykovým citem a spolehlivými vědomostmi“ (tamtéž: 126). Jméno Dobrovský se u Vlčka mění v metonymii první fáze českého obrození: „Léta 1780–1810 právem slují érou Dobrovského“ (Vlček 1960: 305).

Druhého hrdinu obrození, Josefa Jungmanna, popisují autoři jako pravého dědice prvního vůdce a rytíře pokračujícího v díle, což se mu daří i přes úsilí jiných uzurpátorů tohoto dědictví. Po tom, co vylíčil úspěchy Dobrovského, popisuje Novák ironii dějin, která na důležitou katedru v Prešpurku dosadila „nikoliv iniciativního filologa ze školy i rodu Dobrovského Jiřího Ribaye, nýbrž úzkoprské konzervativce, nerozumějícího ani mládeži, ani vývoji, Jiřího Palkoviče“ (Novák 1946: 129). Hodnost, kterou si Palkovič nezaslou-

žil, pak s sebou nesla také autorit a vliv na celou mladou generaci Slováků. Novák líčí obraz ne jednoho, ale více „dědiců“ – a teprve po nich se zjevuje „zároveň autoritativní i milovaný vůdce“ (tamtéž: 130), Josef Jungmann. Od začátku je titulován jako mistr, byť se podle Nováka nemůže rovnat Dobrovskému – je zajisté nástupcem hodným svého místa, avšak je pouhým nástupcem (srov. například pověst *O Krokovi a jeho dcerách*, v níž s Krokem, prvním a modelovým vládcem, nemůže nikdo rovnat – nejen jeho dcery, ale ani nový panovník, Libušin muž Přemysl). Jako v pohádce o velkém králi a jeho dědici, který je sice dobrým vládcem, ale nemůže se rovnat slávě a činům svého předchůdce. Na druhé straně však Jungmann vládne „podivuhodnou rukou jazykového virtuóza“ (tamtéž: 131) jako magickým artefaktem. Jeho díla jsou „zároveň naplněním i prohloubením vědeckého programu Dobrovského“ (tamtéž: 132). Tak se tedy – zvláště ve Vlčkově vidění – zjevuje ztracený kníže, dědic a rytíř. Jako toho posledního vidíme Jungmanna zvláště u Vlčka, který od počátku zdůrazňuje jeho právo na *trůn*: „Josef Jungmann přejímá vedení druhého dorostu buditelského z rukou Dobrovského“ (Vlček 1960: 307) a upevňuje a staví dále zděděné *království*. Byl-li Dobrovský otcem, králem a patriarchou, Jungmann je hlavně bojovníkem a stratégem: „Jako obratný vojevůdce, sám zůstává v pozadí, řídí a do boje vysílá své mladé bojovníky“ (tamtéž). Jungmann je ten, kdo vytváří slovní zásobu v oblasti vědy, básnictví a estetiky, jako mág-stvořitel, jehož slova nejsou už jenom zvuky, ale osobitý druh tvorby, která obnovuje hodnotu českého básnictví a vědy (srov. tamtéž: 307–308). V jeho osobě se koncentrovaly dovednosti z mnoha oblastí; jak to ukazuje Vladimír Macura, jeho „kulturní aktivita nevytyčuje ostré předěly mezi vědou, uměleckou literaturou, publicistikou apod.“ (tamtéž: 14). Jungmann se tak stává hrdinou univerzálním.

Poslední z trojice hrdinů je František Palacký. Je však představován úplně jinak než dva předchozí, starší a důstojnější. Spíše je to typ knížete *in spe*, který se zjevuje mezi buditeli a vzbuzuje úžas všech. Po vylíčení cesty, kterou Palacký absolvoval do Prahy, následuje popis původu hrdiny jakoby přejatý z pohádky. Původem z nejnižších společenských vrstev dospívá k nejvyššímu postavení: „čekalo ho tu štěstí, o jakém se sotva zdálo synku chudého evangelického učitele z valašských hor a panskému vychovateli maďarsko-německých rodin v Prešpurce“; a následně „dostalo se šťastnému Palackému výjimečného údělu státi se harmonickým Olympanem“ (Novák 1946: 138). Chudý mládenec přichází na *dvůr* buditelů, krále Dobrovského a rytíře

Jungmanna. Co ještě ho spojuje s typickým pohádkovým knížetem? Především vzhled. Až dotud nikdo z autorů neupozorňoval na tělesné vlastnosti hrdinů. O Palackém však píše Novák už v prvním odstavci, že byl „sličný“ (tamtéž). Na sousední stránce – pro potvrzení této teze – vidíme mladého Palackého jemné, ještě chlapecké krásy; portrét velmi odlišný od dříve jmenovaných. Ale to ještě není všechno. Jako pravý opravdový pohádkový hrdina má Palacký zajištěn klidný a bohatý život, bez hmotných starostí, když se ožení s dcerou zámožného pražského patricije, a může věnovat svůj zájem už jen tomu, čím se zabývali jeho mistři (tamtéž). Stává se knížetem se všemi jeho atributy: krásný vzhled, výhodný sňatek (ruka královny a půl království, chtělo by se říci), vlastnosti ducha. Kromě toho se vyznačuje křesťanskou pokorou (tamtéž: 140). Jak nás zpravuje Vlček, byl Palacký „šlechtný, obětavý přítel“ (Vlček 1960: 106), který se svým nejvěrnějším druhem, Pavlem Josefem Šafaříkem, uměl – v okolí pěkné přírody, jak zdůrazňuje Vlček – „dlouze a důvěrně rozmluvati o reformě české literatury“ (tamtéž: 81). Stará se tedy o dědictví po svých předchůdcích, kteří si ho tak oblíbili (Novák 1946: 138) a nakonec také „po Dobrovském a Jungmannovi zaujal místo vůdčí, které udržoval až do smrti, ctěn obecně jako Otec národa“ (tamtéž).

Každý národ má své mýty, které si uchovává a které prostupují i jeho myšlení o skutečnosti. Ilustrovat to může pojednávaný případ, kdy pronikají do líčení skutečných událostí a postav literárního života. Na propojení mezi mýtem a dějinami upozorňuje Kirsten Hastrup, která tvrdí, že „vyprávění o minulosti vposledku utvářejí vlastní realitu“ (Hastrup 1997: 25). Psaní o rozhodujících událostech národní historie vždy vyvolává pokušení předložit apoteózu jejich hlavních hrdinů. Fakt, že tito hrdinové jsou vybavováni určitým ustáleným souborem vlastností (charakteru nebo vzhledu) je přibližuje k archetypům postav přítomných v pohádkách; způsob, jakým jsou zapojováni do kontextu příběhu, z nich činí „hrdiny“ pohádky vyprávěné literárními historiky. Příběh se opírá o historická fakta, ale je vyprávěn spíše pomocí prostředků pohádkových než historiografických. Záměrem je sblížit čtenáře co nejintenzivněji s popisovaným obdobím. Čím více emocí vzbudí v příjemci takový popis, tím pravděpodobnější bude, že se ztotožní s pozitivními hrdiny a uzná popis situace za správný, vyplývající z ontologie představeného světa. „Dějiny jsou – ať chceme, či nechceme – jen jedny,“ píše Vladimír Macura ve své předmluvě ke *Znamení z rodu*. Otázkou je jenom, jak je vyprávíme...

**Prameny**

- Novák, Arne. *Dějiny českého písemnictví*. Praha: Sfinx, Bohumil Janda, 1946 [1910]  
 Purš, Jaroslav – Kropilák Miroslav (eds.). *Přehled dějin Československa 2, 1526–1848*. Praha: Academia, 1982  
 Vlček, Jaroslav. *Dějiny české literatury*. Praha: SNKLHU, 1960 [1892–1921]

**Literatura**

- Aarne, Antti. *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica 1964 [1910]  
 Bettelheim, Bruno. *Cudowne i pożyteczne: o znaczeniach i wartościach baśni*; přel. Danuta Danek. Warszawa: W.A.B. 1996 [1976]  
 Fromm, Erich. *Mieć czy być: duchowe podstawy nowego społeczeństwa*; přel. Jan Miziński. Warszawa: Klub Otrycki, 1989 [1976]  
 Girard, René. *Kozioł ofiarny*; přel. Mirosława Goszczyńska. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1991 [1982]  
 Hastrup, Kirsten. „Przedstawianie przeszłości. Uwagi na temat mitu i historii”; přel. Stanisław Sikora. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* 1997, č. 1–2, s. 22–27  
 Hobsbawm, Eric. „Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji.” In Hobsbawm, Eric – Ranger, Terence. *Tradycja wynaleziona*; přel. Mieczysław i Filip Godyń. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008 [1983], s. 9–24  
 Macura, Vladimír. *Znamení z rodu*. Jinočany: H & H, 1995 [1983]  
 Ong, Walter. *Oralność i piśmiennosc: słowo poddane technologii*; přel. Józef Japola. Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1992 [1988]  
 Turner, Victor. „Liminalność i communitas”. In Kempny, Marian – Nowicka, Ewa (eds.). *Badańie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004, s. 240–266

**Once upon a Time There Was a King, a Lord, and a Knight...****Typical Aspects of Folktale (as specified by ATU) in the Academic Textbooks on Czech Literature, Particularly in the Chapters on the National Revival**

The intention of the essay is to inquire into the ways and purposes of implementing motifs characteristic of folktale in the Czech academic texts on literary history (*Z dějin české literatury*, by Jaroslav Vlček, *Dějiny českého písemnictví* by Arne Novák, and *Přehled dějin Československa 1526–1848*, ed. by Jaroslav Purš and Miroslav Kropilák), particularly in the passages on the period referred to as the Czech National Revival. Folktale is comprehended here as a model story, according to the ATU classification of folktale motifs. The focus is on methods and functions of employing elements of folktale by analyzing the language and style as well as the choice of illustrations in the books concerned. Aspects of folktale may be observed both in the representation of the entire situation of the Czechs during the period of the National

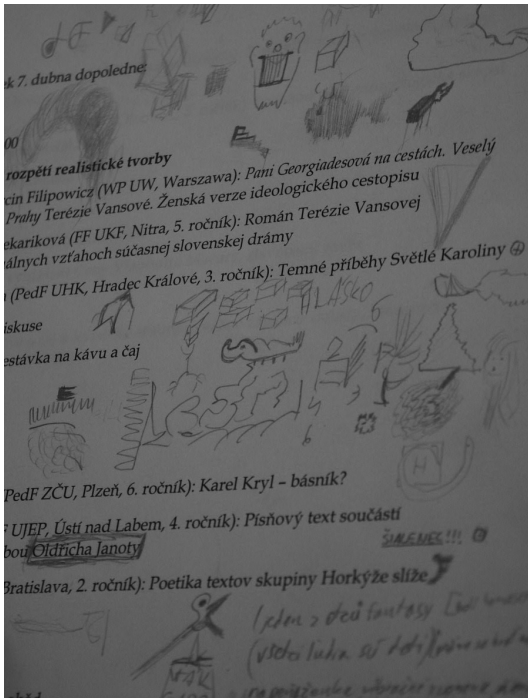
Revival, and in the heroic representation of the personalities of Josef Dobrovský, Josef Jungmann and František Palacký.

**2008**

---

**Obraz dějin**





- ▲ Petr Plecháč naslouchá alexandrinu v Krchovského verších (2008)
- ◀ Z konferenčního deníčku (2005)

# Sociálne a národné aspekty česko-slovenských vzťahov v tvorbe Mila Urbana

---

Radoslav Raffaj

Vznik prvej Československej republiky v roku 1918 predstavuje v živote Čechov a Slovákov výrazný spoločenský a politický medzník, ktorý na niekoľko desaťročí spečatil osudy oboch národov v spoločnom štáte. Napriek tomu, že historický výklad tohto obdobia je ovplyvnený mnohými ideologicko-politickými interpretáciami, respektíve dezinterpretáciami, pre náš záujem je dôležitý najmä obraz o prvej Československej republike, ktorý sa zachoval v dejinách národných literatúr. Obzrúc sa do slovenskej literárnej historiografie, môžeme konštatovať, že z tematického hľadiska v našej spisbe absentuje markantnejší a systematickejší pohľad na túto československú etapu s jej kultúrnou, spoločenskou, politickou a v neposlednom rade aj medziľudskou dimenziou. Napriek tomu v nej možno vystopovať aspoň elementárne tematické línie nášho problému, konkrétne v románe *Hmly na úsvite* (1930) prozaika Mila Urbana. Autor sa tu pokúsil zachytiť premeny poprevratového Slovenska v nastupujúcich spoločenských a politických podmienkach, pričom sa nevyhol vzťahu Čechov a Slovákov v novom štátnom zriadení. Vznik demokratickej Československej republiky, rozmáhajúce sa dosadzovanie českého štátneho aparátu, prenikanie kapitálu na slovenskú dedinu. Porevolučná eufória sľubujúca lepší život verzus sklamanie z vysnívaných a nenaplnených ideálov. Tu niekde sa začína tematická inšpirácia *Hmiel na úsvite*. Autorom načrtnutý komplikovaný obraz povojnových vzťahov v rámci jednotného Československa zapadá do jeho zámeru konfrontovať jednoduchého človeka s novými pomermi a problémami. Úsilie

o zachytenie povojnovej reality je tak v prvom kroku spojené s narúšaním svetonázorovej koncepcie obyčajného slovenského sedliaka.

Urban využíva širokú škálu deštrukčných impulzov z bezprostrednej reality, ktoré nabúravajú iracionálne predstavy jednoduchého človeka. Jedným z nich je pád vysnívaného a rozprávково interpretovaného pohľadu slovenského sedliaka o veľkom a nekonečnom bratstve s českým národom. Gradácie napätia v česko-slovenských vzťahoch autor dosahuje jednoznačným preferenčným modelovaním politickej a spoločenskej skutočnosti z pohľadu prostého naivného človeka. Urban sa zamerlal na vertikálny posun na osi česko-slovenských vzťahov, ktorých kolízny charakter prehľbuje národné a sociálne aspekty tejto interakcie. Toto všetko sa v epickom priestore realizuje už z uvedenej pozície a perspektívy slovenského dedinského človeka, ktorého vedomie je poznačené naivitou a dezorientovanosťou v nových podmienkach. Vstupné rámce románu *Hmly na úsvite* svojim rozprávkovým motívom evokujú šťastný a bezstarostný časopriestor v práve vzniknutej republike. Motív rozprávky ako tendenčného priestoru iracionálneho šťastia, fantázie a víťazstva dobra nad zlom v skutočnosti využil Urban na potvrdenie detského pohľadu sedliaka na svet. V takýchto kresbách psychickej dispozície sa prejavuje aj pozitívne prijatie Čechov slovenským dedinským kolektívom.

Nepočuli tu dosiaľ o Čechoch; nevedeli ani, že taký národ jestvuje na svete. [...] Slovo „bratia“ odznevšie kdesi ďaleko, zachytilo ich: bola v ňom sila opory, vedomie moci. Hľa, synovia inej zeme, blízki krvou i myšlienkami, hľa bratia, ktorí im prišli pomáhať! [...] Stará Praha zmenila sa v zlaté, rozprávkové mesto bez páry na zemeguli, v mesto preťaté potokmi flekovského piva, nad ktorými klenuly sa mosty z teplých párkov a ulice vydláždené boly pražskou šunkou. (Urban 1930: 18–19)

Urban svoje románové postavy zbavuje racionálnych a pragmaticky motivovaných úvah a momentov. Okresáva ich až do roviny figúrok premýšľajúcich a konajúcich často detinsky, groteskne a komicky. Prozaikom rozvíjaná metóda koncipovania postáv v podobe ich psychickej a racionálnej redukcie smeruje k elementárnej funkcii úvodnej kompozičnej jednotky románu. V zhode s autorským zámerom sleduje prvá kapitola s názvom „Život – biely kôň“ postupné rozbitie zidealizovaných rozprávkových predstáv a ilúzií,

v ktorých žil poprevratový sedliak. Na počiatku zdanlivo bezstarostný časopriestor vstupuje do kontrastu s realitou nepoznaných problémov a existenčných skúseností. V dôsledku nových politicko-spoločenských udalostí dochádza k vyprchaniu povojnovej eufórie a nastáva pocit sklamaní. Dedičanmi vyprojektované ideály a sny o duchovnom bratstve Slovákov a Čechov, bezodnej vzájomnej pomoci, rovnosti a spolupráci narážajú na konkrétne spoločensko-politické a kultúrno-náboženské rozdiely.

Ako prvý taký veľký príval na politickej ploche zjavil sa spor medzi Slovákami a Čechmi. [...] Písalo sa, rečnilo, roznášaly sa staré heslá, proroctvá a podobenstvá, ktoré hodily do prachu nenávisť rozprávku o bratstve, o pomoci. „Vyžierať nás prišli!“ ... ozvalo sa heslo nenávisť. [...] Česi boli na vine všetkému [...] (tamže: 34–35)

Rozklad česko-slovenskej identity a rozdúchavanie národnostných pahrieb reflektuje Urban na dvoch úrovniach: v rovine mikrosveta a v rovine makrosveta. Mikrosvet reprezentuje uzatvorený dedinský kolektív so svojím bezprostredným vzťahom k českému učiteľovi Pařízkovi, českým financom a úradníkom. Makrosvet predstavuje štátotvorný politický aparát a ideologický boj medzi jednotlivými národnostnými stranami. Vo všeobecnosti však „postavy zo sféry politickej, na rozdiel od Ráztočanov, sú väčšinou určené a dané jednorozmerne. Nie sú zapojené do vzťahov dediny, do vzťahov k prírode, do systému hodnôt, ktoré reprezentuje zvyk, tradícia i symbolika dedinského života, nie sú zapojené osudovo, ale len „účelovo““ (Noge 1983: 223). A podľa toho i konajú.

Prvý impulz, ktorý zneistí dedinský kolektív vo vzťahu k českému spoločenstvu, vyrastá z náboženského rozdielu. Českí bratia bez vyznania sa ocitajú vo svetonázorovej opozícii voči konzervatívne a kresťansky formovanému vedomiu Ráztok. Teda Česi ako individuality vybočujúce z tradičnej religiozity, ako mikrosocieta, ktorá je v dôsledku svojej subjektívnej odlišnosti spoločensky vyselektovaná z dedinského kolektívu. Z hľadiska psychologickkej analýzy možno v literárnych obrazoch negatívneho prístupu Ráztok k náboženskej „inakosti“ vnímať intuitívny strach. Ten je výsledkom iracionálnej determinovanosti človeka uzatvoreným, konvenčným prostredím. Nový podnet a impulz sa potom automaticky spája s vycítením ohrozenia, akými si až živočíšnym „zavetrením“ nebezpečenstva.

Bez vyznania... bez vyznania... rozťahovali ľudia divné slovo medzi sebou. [...] Škrela ich, urážalo, že medzi nimi je ktosi iný než oni, ktosi, čo nedbá na ich odveké zvyky a azda sa im vysmieva v duchu. (Urban 1930: 29–30)

Religiozitu ako primárnu oblasť nastupujúcich rozporov v česko-slovenských vzťahoch Urban zvolil cielene. Svetonázorová koncepcia románových postáv sa stáva východiskom ďalšej selekcie. Až na platforme náboženskej diferenciácie dochádza v dedinskom kolektíve k sociálnej a predovšetkým národnej stratifikácii a vyčleneniu českého spoločenstva.

Sociálny aspekt narušených česko-slovenských vzťahov je literárne zakódovaný do obrazov rozrastajúceho sa českého štátneho aparátu a preferencie českého úradníctva v ňom. Urban načrtnutý pohľad opäť modeluje zo subjektívnej perspektívy slovenského človeka, pre ktorého je táto individuálna interpretácia reality objektívnou skutočnosťou. Aspektom sociálnosti v česko-slovenskej otázke prozaik sleduje niekoľko ideových rovín. Preexponovaná kritika českého štátneho aparátu dedinským kolektívom pôsobí na prvý pohľad antibohemisticky a nacionálne. V skutočnosti však Milo Urban nasycuje historické klišé o „utrpení a ubiedenosti“ slovenského národa, aby ho v neskorších kapitolách románu rozbil a odsentimentalizoval. Sociálny princíp autor zámernie redukuje, cez optiku sedliaka modeluje krivdy popáchané českými bratmi na Slovákoch. „Slovo ‚Česi‘ spájalo v sebe všetky nezmary, všetky krivdy a bolesti“ (tamže: 42).

Pri literárnej reflexii česko-slovenských sporov autor nezotrváva iba v rovine verbálneho napätia, ale transformuje ho do konania románových postáv. Dedinský mikrosvet realizuje svoje činy živelne, nespútane a bez opory v racionálne východiská. Vo fabulačnej zložke diela sa potom stretávame s demonštratívnym vyhostením učiteľa Pařízka dedinským kolektívom, odmietnutím farára Sýkoru zosobášit Čecha Beránka s mladou Belankou, česko-slovenským sporom na ich svadbe a podobne. Charakterom svojho konania vstupuje mikrosvet do opozície premysleného a pragmatického priestoru makrosveta, ktorý zdeformované národné a sociálne aspekty česko-slovenských vzťahov utilitárne a situačne využíva. Komplikovanosť vzťahov ako dôsledok naivnej a obmedzenej percepcie povojnovej reality slovenským sedliakom je zakódovaná nielen do česko-slovenskej otázky. Ako uvádza literárny kritik Andrej Mráz, „slovenský sedliak chápal národné oslobodenie svojím spôsobom a od nových pomerov očakával uskutočnenie všetkých svo-

jich maximalistických nárokov“ (Mráz 1984: 131). Urban degradované česko-slovenské vzťahy neizoluje, ale reflektuje ich v širšom spoločenskom kontexte. Spája ich a prelína cez ďalšie poprevratové javy, ktoré formujú ráztocký mikrosvet a jeho postavy. Prenikanie kapitálu do slovenskej dediny a úsilie jej obyvateľov o už spomínané uspokojenie maximalistických nárokov naráža na komplex štátnych predpisov, nariadení a prípadných sankcií. Nevyhnutné torzo stanovených regulátorov verzus detinská predstava sedliaka o slobode. A opäť je na vine český byrokratický aparát, ktorý konfiškuje a deložuje.

Na základe uvedeného môžeme konštatovať, že Urban do sociálneho aspektu česko-slovenských vzťahov implantoval kontrast reality a ireality. Reálnym, skutočným je priestor regulátorov spoločenského života a nadzmyslovým sa stávajú sedliakove predstavy o rýchlom a bezpracnom zbohatnutí v slobodnej krajine. Rozprávko-fantastické vízie slovenského človeka tak stroskotávajú na realnosti predpisov českého štátneho aparátu. Sociálny aspekt je postulovaný ako kolízia individuálneho, až pudového úsilia jedinca po majetku a všeobecne platných nariadení obmedzujúcich túto snahu. Diferenciácia v podobe slovenský človek a český zákon teda neobsahuje len aspekt národnostný, ale i princíp sociálny. Ten v epickom priestore kontrahuje k dvom územným bodom sujetu, ktoré sú z hodnotiacej perspektívy sedliaka vo vzťahu opozície. Rámcové postavenie českej Prahy a slovenských Ráztok ako národnostne a sociálne kontrastných miest prechádza z pohľadu Urbanovej ideovo-filozofickej koncepcie procesom zmeny a vývinu. Vstupné predstavy slovenského človeka o rozprávkovosti Prahy na jednej strane a obraze chudobných ráztockých chalúp na strane druhej tendujú ku gradácii sociálneho aspektu v česko-slovenských vzťahoch. Obrazy dvoch diferencovaných svetov autor prehľbuje, podobne ako pri spomínanom probléme zákona verzus individuality, na princípe kontrastu ireality a reality. Prvý z nich reprezentuje zmýtzovaný pohľad slovenského človeka na rozprávkovú Prahu, ktorá svojím sociálnym aspektom predstavuje priestor životnej bezstarostnosti a bezproblémovosti. Obraz Ráztok na druhej strane, koncipovaný cez optiku dedinského kolektívu, charakterizuje existenčná vyprahnutosť, nemennosť životných podmienok, deziluzívnosť a rezignácia. Determináciu románových postáv týmito atribútmi sa rozhodol Milo Urban riešiť svojskou koncepciou. Tak, ako v úvodných častiach literárneho textu potreboval zvýrazniť dezorientáciu slovenského človeka v nových podmienkach nabúraním jeho predstáv, rovnakým spôsobom deštruuje i pocit jeho

sociálnej frustrácie a nenaplnenosti. Prozaik tento rozklad realizuje metódou fabulačného umiestnenia reprezentatívnych ráztockých postáv do veľkomestského priestoru Prahy. Konfrontácia sociálneho prostredia českej metropoly a slovenskej dediny je koncipovaná na báze skutočnosti a bezprostrednej reality. Urban teda vysielal románové postavy do rozprávkového a zidealizovaného sveta, aby sa vlastnou skúsenosťou presvedčili o objektívnych pomeroch.

Vychádzajúc z autorovej koncepcie môžeme konštatovať, že jeho schéma sociálneho uvedomovania postáv vzniká krížením už uvedenej reality a ireality. Vo vstupných častiach *Hmiel na úsvite* sa z povojnovej reality rodia imaginárne a fantastické predstavy slovenského človeka. Tieto sa vo vývine románu postupne rozkladajú novou realitou a ich pozitívny charakter sa premení na existenčnú bezvýchodiskovosť. K jej deštrukcii dochádza prostredníctvom ďalšej reality, ktorá sa vzťahuje k pražskému prostrediu. Okolo sínusoidy objektívnej skutočnosti a jej subjektívnej interpretácie slovenským sedliakom teda Urban rozvinul fabulačnú zložku diela. Ideové a filozofické vypointovanie románu, ktorého súčasťou je i harmonizácia česko-slovenských vzťahov, realizuje prozaik práve v pražskom priestore, mimo domov.

Societa veľkomesta sa netradične stáva zdrojom sociálneho poznania a prehĺbenia sociálneho sebauvedomenia. Je to kvalitatívne nový medzník chápania mestského prostredia v slovenskej medzivojnovnej literatúre. Urban pri literárnej reflexii sociálneho priestoru Prahy abstrahuje až na dno jej spoločenského života, aby zvýraznil sociálnu stratifikáciu vo vzťahoch vysokej vrstvy a okrajovej periferie. Zvolená metóda kumulácie sociálnych kontrastov prispieva k stupňovaniu ideového zamerania románu. Veľkomesto sa pre ráztocké postavy nestáva exotickým miestom, o výnimočnosti ktorého počuli v Ráztockách od českých žandárov. Praha sa ich príchodom nezmenila na zlaté, rozprávkové mesto, ale zostala priestorom boja o prežitie (ďalšia autorova konfrontácia: rozprávkovosť – realita). Sociálny aspekt je v Urbanovej koncepcii úzko spätý s otázkou morálky človeka. Nie je teda možné interpretovať ho izolovane, ale v súčinnosti s mravnou podstatou, ktorá ho formuje. Determinácia ľudskej osobnosti negatívnymi sociálnymi javmi sa transformuje do jeho konania, čo sa v románe prejavuje v pražskom i ráztockom svete. Autor síce poskytuje analytickejší pohľad do veľkomestskej spoločnosti a jej situačnej morálky, napriek tomu ani slovenská dedina nezostáva morálne bezúhonná. Urban narúša a odsentimentalizováva kliše

o etickej čistote dedinského kolektívu, ktorý sa snaží zbaviť českej society bez racionálnejších dôvodov a ilegálne získava majetky. Paralelnosť morálneho princípu, ktorý je ovplyvnený negatívnou sociálnou determináciou, je prítomná v reflexii českého i slovenského spoločenstva. V ich pozadí stojí „zahmlená“ otázka etického systému, ktorý umožňuje existenciu napnutých sociálnych vzťahov a výraznej spoločenskej selekcie.

V načrtnutých ideových súradniciach Urban prekonáva národnostnú diferenciáciu a kontrahuje k univerzalizmu a globálnosti. Tematizácia česko-slovenských vzťahov, ktorú prozaik rozohral v úvodných častiach románu, sa eliminuje, respektíve transformuje do všeludskej a nadnárodnej problematiky. Toto tvrdenie môžeme podložiť pohľadom sociálne prebudenej ráztockej postavy Juraja Sedmíka. „Mal znova len príležitosť vidieť, že nielen v Prahe, nielen v jeho vlasti, ale na celom svete dejú sa veci, ktoré by sa nemaly diať“ (Urban 1930: 460). V súlade s pôvodným charakterovým ustrojením Sedmíka očakávané východisko z komplikovanej spoločenskej situácie poskytuje revolúcia (vyrastajúca zo sociálne-morálneho a nie politického základu). Racionálne a materiálne uchopenie riešenia v podobe vzbury Urban nasmeroval do iracionálneho vyprojektovania skutočnosti. To prichádza po páde betónovej stavby pražského obchodného domu na Spálenej ulici, ktorého súčasťou je i zasypaný Juraj Sedmík. V symbolickom oblúku možno v najvšeobecnejšom význame vnímať kataklizmu zosypania budovy ako pád „chorého spoločenského poriadku“, ktorý je nevyhnutný na zásadný prerod. Národnostný aspekt českej a slovenskej society sa vo fabulačnej zložke stmeluje podobným osudovým indikátorom.

Paralelný motív katarzie využil Urban aj pri vnútornej očiste slovenského spoločenstva. Zatiaľ čo vo veľkomeste použil rekvizity „umelého“ sveta, betónu, v Ráztokách je prostriedkom katarzie prírodný živel, povodeň. Povodeň je v biblickej tradícii symbolom nového začiatku, prostredníctvom ktorého sa svet očistil od starých hriechov. Tento princíp prozaik uplatnil aj v samotnom románe, pretože v dôsledku zatopenia sa Ráztoky prebúdzajú k aktivite. V psychologickvej rovine je prírodná katastrofa generalizujúcim prostriedkom dediny, ktorá sa intuitívne integruje v čase ohrozenia. Determinovaná vonkajším negatívnym javom koná kolektívne, rovnako ako v predchádzajúcom románe *Živý bič* (1927).

Nielen fabulačne, ale i filozoficky sa kruh románu uzatvára. Konštituuje sa nová svetonázorová koncepcia života Urbanovho človeka. K jej



vyvrcholeniu dochádza v pasážach diela, v ktorých je Sedmík zasypaný pod troskami obchodného domu. Ocitá sa v stave sna, respektíve akéhosi polovedomia. Dejovo je priestor Jurajovho čakania na záchranu vyplnený dialógom odohrávajúcim sa na rozhraní racionálneho a snového sveta. Do fabulačnej roviny vstupuje postava nadprirodzeného pocestného, v ktorom napriek jeho anonymite možno vyčítať alúziu na osobu Ježiša Krista a jeho poslanstvo. Sedmík, v snahe dopátrať sa koreňov nespravodlivého spoločenského poriadku, nadobúda „definitívne riešenie všetkých nahromadených, zobrazených a koniec koncov v románe i ostro odsúdených rozporov a sociálnej nespravodlivosti“ (Noge 1983: 235). Jeho subjektívne poznanie spoločenského života, sprostredkované postavou Krista, sa prelína do roviny všeobecne platnej axiómy univerzálneho charakteru. Potreba skutočného obrodenia človeka v zmysle eticko-kresťanských ideálov sa premieta do názorovej štruktúry pocestného, ktorá je v podstate identická s náhľadom samotného autora. Cez postavu Krista dochádza k všeobecnému odsúdeniu túžby po bohatstve, ktorá je pudovo zakorenená v každom človeku a stojí na počiatku hriechu. Urbanov aspekt sociálnosti vyrastá z koreňa ľudskej chamtivosti vlastníť čo najviac, ktorá je charakteristická pre človeka z oboch svetov, teda pražského mestského i ráztockého vidieckeho prostredia.

Načrtnutá problematika poznania a riešenie spoločensko-sociálnych rozporov sa v tomto zlome presunula z reálnej spoločensko-politickej sféry do oblasti abstraktnej morálnosti a iracionálnej mravnosti. Východisko zo siete komplikovaných vzťahov a problémov (vrátane česko-slovenských sporov) tematizovaných v románe neposkytuje ich revolučné uchopenie. Jediné východisko Urban postuluje v návrate slovenského človeka do domova ako prvotný moment prerodenia človeka v jeho primárnom existenčnom prostredí. Preto je posledná časť románu s názvom „Návrat“ priestorovo znova zasadená do rodných Ráztok. Samotný názov v sebe implikuje dve podoby návratu: fyzický, reálny príchod do dediny a metaforické napojenie so zemou, návratom k pôde a tradičným hodnotám. „Bolo treba vrátiť sa do Ráztok, rozpáliť a oplodniť tú nevernú zem svojou vierou“ (Urban 1930: 584). Citát svojou intencnosťou zapadá do kontextu mýtizovania pôdy a poskytuje interpretačnú viacvýznamovosť. Vychádzajúc zo samotnej podstaty mýtizovania sa konotačnosť nezastavuje len pri potrebe pretvárania fyzickej, hmotnej zeme. Posúva sa do roviny abstraktnosti, v ktorej je zdôraznená spätosť ľudskej individuality a zeme, poskytujúcej človeku životodarné sily

skrz transcendentného kresťanského Boha. V najvšeobecnejšom význame je uvedený literárny obraz výrazom Urbanovej osnovy Boh–človek–pôda, pričom posledné dva elementy predstavujú jednotu a komplementaritu.

Harmonizáciu česko-slovenských vzťahov v románe *Hmly na úsvite* teda prozaik riešil morálnou projekciou a koncepciou nového človeka ako predpokladu úspešnej generačnej výmeny pri tvorbe nového sveta. Koncepciou opierajúcou sa o tézu, že „len osobným mravným preporodením a dôverovaním sebe samému možno vytvoriť znesiteľnejšiu skutočnosť“ (Matuška 1969: 24), prítomnosť a morálne čistejšiu budúcnosť.

#### Pramene

Urban, Milo. *Hmly na úsvite*. Praha: Družstevní práce, 1930

#### Literatúra

Matuška, Alexander. *Od včerajška k dnešku*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1969

Mráz, Alexander. „Milo Urban: Hmly na úsvite“. In *Slovenská literárna kritika 4*; ed. Miloš Tomčík. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1984, s. 130–133

Noge, Július. *Podoby realizmu v medzivojnovnej próze*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1983

### Social and National Aspects of the Mutual Czech and Slovak Relations in the Work of Milo Urban

The representation of the relations between Czechs and Slovaks in the novel *Hmly na úsvite* (1930) by the Slovak author Milo Urban is the main focus of the analysis. The point of departure is taken from the confrontational scheme of the novel – the position of a Slovak in the new Czechoslovak republic – in order to create a basis for observing particular national and social aspects of the process. The post-war euphoria of the simple man expecting equality and brotherhood of nations in the united state gradually shifts into disillusion and disappointment, boosted by a number of destructive impulses resulting from the new social reality. At the same time, single phenomena may be observed in the novel that take effect towards a harmonization of the controversies and tensions.

# Dve tváre mystifikácie dejín v slovenskej literatúre

---

Martin Boszorád

*Všetko, čo v tejto chvíli robíme,  
je determinované minulosťou viac, než sme ochotní pripustiť  
a dnešok je len prehrabovaním sa v jej mrviaciach sa črevách.*

(Klimáček 2007: 87)

Vo všeobecnosti platí nepísané pravidlo, že názov textu by mal čitateľa, resp. poslucháča relatívne presne oboznámiť s jeho tematickým smerovaním, a teda síce stručne, zato však výstižne, anticipovať obsah. V mojom prípade však už samotné pomenovanie príspevku obsahuje istý prvok protirečivosti. Hoci predznamenáva, že sa zaoberám dvoma tvármi mystifikácie dejín v slovenskej literatúre, nazerajúc na povahu pozorovaného javu by hádam bolo na mieste použiť skôr slovné spojenie „dvoma podobami“. Mystifikácia totiž práve odhaleniu tváre vecí a možnosti jej pozorovania zabráňuje. Slovo tvár v sebe síce automaticky nezahŕňa kvalitu pravosti, pravdivosti, ale koncept maska–tvár je pomerne výstižnou paralelou k mystifikácii, ktorej základným funkčným princípom je práve maskovanie, kamufláž. Jedným dychom však treba uviesť, že najčastejšie nedochádza k úplnému, konzekventnému skrývaniu. Práve naopak, komplexný obraz je zahaľovaný len čiastočne, pričom teda v konečnom dôsledku vzniká akási syntéza pozostávajúca na jednej strane zo samotnej masky, na strane druhej zo zlomku toho, čo je pod ňou. Táto charakteristická črta mystifikácie je transparentná pre všetky jej formy, takže platí aj pri tematizovaní histórie a dejín.

Predmetom záujmu mojej práce nie je interpretácia tradičných podôb literárnej reakcie na historické skutočnosti, ale reflexia tých polôh evidovania minulosti, ktoré podliehajú autorskej hre – mystifikácii.

Východiskové texty môjho bádania, prózy Igora Otčenáša a Viliama Klimáčka, nie sú v súčasnom slovenskom literárnom diskurze jedinými dokladmi využívania mystifikačných postupov. Dokonca si myslím, že by ne-

bolo úplne v poriadku hovoriť o nich ako o reprezentatívnej vzorke. Keďže je spektrum narábania s mystifikáciou v literatúre široké, možno uviesť najrôznejšie príklady. Vzhľadom na to, že s ňou ďalej operujem prioritne ako so súčasťou literárneho textu aj autorovho tvorivého procesu, spomeniem jej dve charakterovo odlišné podoby.

Prvú predstavuje postava slovenskej poetky Petry Malúchovej, ktorej meno je vlastne gynomom literáta Petra Macsovszkého. V roku 1996 „im“ vyšla zbierka konvenčne ladenej lyriky *Súmrak cudnosti*, pričom tento debut ženského alter ega asi najradikálnejšieho predstaviteľa súčasnej slovenskej poézie výrazne podliehal mystifikačnej hre.

Druhým príkladom, ktorý pokojne môžeme označiť za extrémny prejav mystifikačných stratégií, je pokus podhodiť svetu literárne podvrhy. Boli nimi napríklad dva dokumenty, rukopisy českej proveniencie: „Mystifikace literární mimořádného společenského dosahu byly obrozenské padělký Václava Hanky a Josefa Lindy, *Rukopis královédvorský* (1817), kladený falzifikátory do 13. století a *Rukopis zelenohorský* (1818), které ztvárnily idealizující dobové představy o kulturní úrovni a heroismu české národní minulosti“ (Vlašín 1977: 242).

Skôr než pristúpim k samotnému jadrú práce, musím sa vyrovnat s niektorými pojmami, ktorých isté významové vrstvy sú absolútne relevantné pre zaoberanie sa problematikou mystifikácie. Ostávajúc verný paralele mystifikácie ako postupu umeleckej tvorby, v ktorom tvár zahaluje maska, nemôžem nezodpovedať otázku, čo v umení, konkrétne v literatúre, aj pri reflektovaní dejinných udalostí predstavuje tvár, a čo masku. Odpoveďou sú výrazy *realita* a *fikcia*, pričom konečnú podobu výsledku dominantne určuje vzťah týchto podstát.

Francois Jost charakterizuje vzťah medzi fikciou a realitou prostredníctvom recepcnej prítomnosti dvoch svetov, „jedného vymyšleného, druhého skutočného, toho nášeho, ktorý vymyšlenému svetu slouží jako ontologický základ, protože čtenáři nebo divákovi poskytuje opěrné body“ [...] „fikce nespočívá tolik v referenční iluzi a klamání diváka, ale spíše v schopnosti poskytnout nám referenční rámec blízky způsobu nášeho života“ (Jost 2006: 22).

Hoci si uvedomujem, že referenčné pole slova *realita* ako takého by mohlo byť predmetom ďalekosiahlych diskusií, pokúsím sa okresať jeho významové vrstvy natolko, aby bolo zrejme, v akom zmysle je dôležité tu.

V prvom rade ju chápem ako blízku, temer identickú s pojmom *skutočnosti*. Tá je pre svoju významovú jednoznačnosť a väčšiu významovú uzavretosť

možno dokonca vhodnejšia, aj napriek tomu, že väčšinou sa pracuje s opozítnym vzťahom realita–fikcia. Obidve synonymické pomenovania – realita a skutočnosť – označujú určitý druh ontologického statusu, v žiadnom prípade nestotožniteľného s tým, ktorým disponuje literárne dielo.

Na lepšie uchopenie rozdielu je možné používať protipóly *mimotextová realita* a *realita textu*, samozrejme odhliadajúc od toho, že za istých okolností môže byť aj svet skutočnosti chápaný ako text.

Ďalším dôležitým pojmom sa vzhľadom k uvedenému úplne prirodzene javí *fikcia*. „Fikce (z lat. fictus – vytvorený, smyšlený) je pojem spjatý s otázkami poznávací funkce a s otázkou pravdivosti literárního díla“ (Vlašín 1977: 112). Otázka pravdivosti so sebou prináša isté riziká, preto je možno na mieste nahliadať na dané skôr prostredníctvom kategórie mimézis. Hoci fikcia ako taká môže preberať isté črty reality v zmysle napodobňovania svojej predlohy, nemusí to tak byť a väčšinou zohráva dôležitejšiu úlohu nie to, čo je podobné, ale to, čo je odlišné. Ďalej má podľa *Slovníku literárnej teorie* fikcia tradíciu už v antickom umení, kde v súvislosti s literatúrou figuruje ako akýkoľvek nesúhlas s tým, čo je nazývané skutočnosťou. „Vývoj pojmu na jednej strane vedl k rozšírení jeho obsahu, fikce pak označuje celý významový komplex literárního díla odlišný od empirické skutečnosti mimoliterární, rozumí se jí tedy v souladu s etymologií spíše ‚výtvor‘“ (tamže: 112).

Ako kľúčové sa teda javí byť v podstate veľmi presné stanovenie hraníc a oddelenie umenia, v rámci neho literatúry – umeleckej fikcie, od mimotextového reálna.

Problematickému vyrovnávaniu sa s umeleckými artefaktmi z hľadiska akejsi vnútrotextovej kontrastnej štruktúry realita–fikcia môže napomôcť uvažovanie o stupňoch fiktívnosti danej výpovede, a to buď na úrovni parciálnej, alebo v komplexnosti diela. „Zdá se, že při konfrontaci s písemným útvarem je pro čtenáře nejdůležitějším rozlišovacím znakem to, zda pojednává o reálných, či vymyšlených situacích a událostech“ (Culler 2005: 3). Culler ďalej hovorí o rozlišovaní dvoch pólov textov v literatúre. Na jednej strane sú to tie, ktoré v našej tradícii nazývame *beletriu*, pričom v angloamerickom kontexte je jej ekvivalentom výraz *fiction*. Druhú polohu predstavujú texty prislúchajúce literatúre faktu (*non-fiction*).

Aj napriek uvedenému sa však domnievam, že to, čo kedysi bolo absolútne nepoškvrnenou realitou, zmenilo transformáciou do podoby literárneho textu svoj status. Samozrejme, že pri literatúre faktu je referenčná väzba

na realitu silná. Napriek tomu je však prinajmenšom spochybniteľné, či to, čo čítame, skutočne realitou je, respektíve bolo. Na účely tohto príspevku však možnosti spochybnovania odsuniem bokom. Mohlo by totiž prostredníctvom nich dôjsť k pojmovému chaosu. Ďalej teda používam výraz *fikcia* výlučne ako protipól ku *skutočnosti*, k realite, pričom jej dominantným atribútom je kategória vymysleného.

Významnou formou koexistencie reality a fikcie je bez pochyb aj *mystifikácia* (z gréckeho *mystés* – znalý tajomstva a latinského *facere* – robiť). *Slovník literární teorie* tento jav definuje ako „záměrné využití uměleckého výmyslu k oklamání čtenáře“ (Vlašín 1977: 241). Vlašín ďalej uvádza, že mystifikácia môže existovať v rôznych podobách. Počnúc rozmanitými formami nepriзнaného autorstva (pseudonym, anonym, allonym, gynonym), v extrémnych prípadoch končiac až pri falzifikátoch a literárnych podvrhoch.

V istom zmysle je príznakovou črtou mystifikačného postupu aspekt *hry*. Chápať mystifikáciu a hru ako záležitosti, ktorých podstata je identická, by však bolo viac ako nepresné. Dôvodom je fakt, že hra nemá ambíciu nahrádzať realitu, vydávať sa za ňu, pričom mnou sledovaný jav práve s týmto pracuje. Základným a zároveň najvýraznejším prejavom uvedeného aspektu je v tomto prípade hra autora s recipientom literárneho textu – čitateľom. Zámerné prekrúcanie reality a pohrávanie sa s ňou vytvára novú dimenziu literárneho diela. Vzniká akýsi herný priestor spojený hlavne s dešifrovaním napísaného, z čoho vyplýva, že mystifikácia podobne ako hra vyžaduje aktívnu účasť recipienta.

Hoci platí, že „umelecká fikcia je herný model, recipient je v roli hráča, hra ho zahŕňa už pri svojom vzniku (napríklad v roli modelového recipienta) a práve on napĺňa jeho zmysel aktívnou recepciou, podobne ako hráč dáva hre zmysel jej realizáciou, teda v hernej udalosti“ (Malíčková 2008a: 63), v prípade mystifikácie sú nároky umeleckého artefaktu na recipientskú aktivitu ešte o čosi zosilnené. Aspekt hry sa výrazne zvyznamňuje aj na komunikačnej úrovni. V duchu tradície nitrianskej školy vychádzam z teórie, že umelecká tvorba a následné recipovanie jej produktov je druhom komunikácie. A to v ktorejkoľvek podobe, fixovaná v ktoromkoľvek druhu jazyka, či už prostredníctvom obrazov (statické – výtvarné umenie, pohyblivé – film), alebo pre túto prácu najpodstatnejším, slovom (literatúra).

Okrem komunikačnej trojčlenky autor – text – príjemca je podstatnou záležitosťou aj recepčný kód. Umelecká výpoveď je vždy výpoveďou

kódovanou. Mystifikačná stratégia je legitímnou internou súčasťou recepčného kódu. Mystifikácia vlastne neruší väzbu medzi realitou a fikciou, ale skôr vytvára neexistujúce referenčné väzby, ktoré predkladá ako existujúce, rovnocenné s tou primárnou. Čitateľ jednoducho musí disponovať schopnosťou dekódovať určité vrstvy textu, verifikovať prečítané na základe predošlej empirie (či už priamej alebo sprostredkovanej), teda ak má ambíciu rozpoznať mystifikované. Čaro mystifikácie však spočíva práve v tom, že realita a fikcia môžu vytvoriť natoľko homogénny organizmus, že k odhalienu ani nedôjde. To je samozrejme aj prvotná ambícia mystifikácie.

Hoci sa možno v podstate celkom pochopiteľne domnievať, že mystifikácia je výhradne záležitosťou postmodernistických prejavov v umeleckej tvorbe, v skutočnosti nejde o nič nové. Mystifikácia síce v postmoderne nachádza živnú pôdu, parazitujúc na jej základných motívoch, akým je napríklad spochybňovanie všeobecne platnej konštanty pravdy, no k jej prvým prejavom došlo dávno predtým, než vôbec uvedená spoločenská a kultúrna paradigma prichádzala do úvahy. V kontextoch uvažovania o miere inovatívnosti mystifikačných postupov je teda na mieste hovoriť o novátorstve v rámci podôb samotného javu a jeho využívania pri aktuálnej umeleckej tvorbe.

Tematickú alfu a omegu môjho príspevku však predstavuje iba istý druh týchto mystifikačných postupov – mystifikácia dejín. Samozrejme, od mnohých faktov a kritérií (napríklad od žánrovej špecifikácie) sa odvodzuje stupeň jej využitia v konkrétnych textoch.

V oblasti vedecko-fantastickej literatúry mystifikácia minulosti figuruje ako absolútne dominantný postup v relatívne populárnom subžánri alternatívnych dejín. Jedným z autorov tohto subžánru je britský historik Niall Ferguson, ktorý v roku 1997 zhromaždil a vydal zborník esejí pod názvom *Virtuálne dejiny* (Haškovec – Muller 2007: 522).

Aj v súvislosti s alternatívnymi dejinami existuje čosi, čo môžeme nazvať špecifickými žánrovými postupmi, ktoré sa napíňajú na úrovni formy aj obsahu. Ide teda o isté dištinkívne príznaky, ktoré signalizujú ich autonómiu v rámci literárnej tvorby. Parafrázujúc autorov doslovu publikácie českej proveniencie *Imperium Bohemorum*, kľúčovým termínom v kontexte žánru alternatívnych dejín je *kontrafaktuál*. Ide o bod, v ktorom dochádza k zlomu v dovtedajšej trajektórii udalostí alebo minimálne k tomu, že sa možnosti

ďalšieho vývoja rozvetvujú. Je teda momentom, kedy sa pomyselná „chronorika“ rozdeľuje na dve ramená a zároveň predstavuje bod, z ktorého vyteká prameň alternatívnych dejín.

Uvedená kniha je zborníkom kratších textov autorov sci-fi literatúry, ktorí v duchu floskuly „co by se stalo, kdyby...“ do bodky naplňajú postup mystifikácie dejín. „Jen několik málo autorů zkoumá podobně jako Poláček negativní alternativy českých dějin: Ondřej Neff nechal dobýt Prahu Turky, v povídce Jany Rečkové dodnes trvá totalitní režim, u Ivony Březinové nám vládnou ještě teď zcela zdegenerovaní Přemyslovci... Většina autorů se však snažila naše dějiny spíše glorifikovat, hledat svět, který je lepší než ten ‚nejlepší možný‘. Hledání naděje pro ‚věrných Čechů národ‘ tak pokračuje v širokém rozpětí – od dávných mýtu Vilmy Kadlečkové až po dálnou budoucnost ‚posledního Čecha‘ v příběhu Jana Jama Oščádala“ (tamže: 526).

Prvou tvárou literárnej mystifikácie dejín v slovenskom kontexte je text Igora Otčenáša *Keby... Krátke dejiny budúcnosti Slovenska* (1998), ktorý je svojou podstatou podobný uvedenému českému zborníku. Výstižne zhodnocuje túto knihu vo svojich interpretačno-analytických štúdiách aktuálneho stavu slovenskej literatúry Zoltán Rédey a presne pomenúva jej príznakové črty. „Jeho kuriózna publikácia koncipovaná ako učebnica dejepisu a zároveň zjavná ironická alúzia na kontroverznú knihu historika Milana Ďuricu *Dejiny Slovenska a Slovákov* (1995) predstavuje však zvláštny druh fikcie, akúsi ‚retrospektívnu distopiu‘. V nej totiž Otčenáš na pozadí fiktívnych dejín Slovenska v rokoch 1945–1960 po víťazstve fašizmu paroduje ideologicky motivovaný jazyk histórie a poukazuje na relativitu dejín“ (Rédey 2007: 22). Kuriozita tejto publikácie spočíva v tom, aký časový interval tematizuje. Ide totiž o obdobie, ktoré je zo strany Slovákov často podrobované akejsi autotabuizácii a ktoré predstavuje hneď celý rad a komplex neuralgických bodov našej histórie.

Prejav mystifikačných stratégií autora sa ukazujú na niekoľkých úrovniach publikácie. V prvom rade, samozrejme, samotným výberom žánru. Otčenášove dejiny sú podriadené predlohe a zároveň predmetu ironizácie, čo je na jednej strane určujúce pre štylistické postupy, na strane druhej silne podporujúce v pozícii čitateľa vzniknutý mystifikačný efekt.

Ten je o to silnejší, čím slabšie sú vedomosti recipienta o reflektovanom období, pretože nedostatok faktografických znalostí sa automaticky odráža



v celkovom obraze dejín vytvorenom po prečítaní knihy. Napriek výrazne reportážnej povahe textu, i keď pod nadvládou silne ironizačného módu, dochádza k navodeniu dojmu dokumentárnosti, objektívnosti a autenticity. Tieto kvality textu posilňuje aj fakt, že v ňom figurujú autentifikujúce referenty, napríklad reálne osobnosti uvedeného obdobia, samozrejme, sčasti vo fiktívnych kontextoch.

Hoci je príslušnosť k subžánru alternatívnych dejín v prípade *Otčenáša* neodškriepiteľná, nedisponuje kontrafaktuálom v pravom zmysle slova. Momentom, ktorým sa začínajú písať nové, iné dejiny Slovenska totiž nie je žiadny konkrétny a presný časový údaj. Východiskovým sa stáva koniec druhej svetovej vojny, čiže sa na pomyselnjej časovej osi nachádzame kdesi v máji 1945. Radikálny zásah do toku dejín, ktorý predstavuje víťazstvo Hitlerovej Tretej ríše, umožňuje autorovi úplne nanovo obsahom naplniť tematizované obdobie pätnástich rokov, pričom však anticipujúc to, čo bude nasledovať ďalej, do značnej miery prekračuje reálny rozsah a obsah jeho knihy.

Príznačnou črtou *Otčenášovho* románu je relativizovanie dejín, pričom ani zmena ich trajektórie v konečnom dôsledku nič nemení na vyústení povojnových slovenských dejín. V duchu parodizácie reálnych udalostí toto tvrdenie zosobňuje postava neskorumpovateľného mladého robotníka Vladimíra Mečiara, ktorý sa na protest proti presídľovaniu Slovákov na Krym reťazou priviazal k svojmu sústruhu a neskôr viedol Slovákov v oslobodzovaní sa od fašistickej diktatúry, vďaka čomu bolo „nad slnko jasné, kto sa stane štvrtým slovenským prezidentom“ (*Otčenáš* 1998: 98).

„Referenčne inú, ‚miernejšiu‘, ‚recesisticko-hravú‘ polohu ironizačného módu a nazerania na aktuálny stav vecí vôbec predstavuje svojím žánrovo i druhovo mnohostranným dielom scenárista, dramatik, prozaik i básnik Viliam Klimáček“ (*Rédey* 2007: 21). Druhú tvár mystifikácie dejín predstavujú tri jeho romány. Tie tvoria na jednej strane dostatočne reprezentatívnu vzorku jeho tvorby, na druhej sú všetky výsledkom mystifikácie. Pochopiteľne, využité nie v rovnakej miere, pričom však spôsob jej dosahovania je rovnaký.

Tvorí ho jednak subjektívizovanie objektívneho, osobná história protagonistu ovplyvňuje dejinné udalosti globálne. „Zvýznamňovanie osobného na úkor celospoločenského vyúsťuje až do prevrátenia pôvodnej determinácie jednotlivca spoločnosťou v pravý opak“ (*Malíčková* 2001: 49), čo je dominantné hlavne v jeho románovej prvotine *Panic v podzemí* (1997). Hoci v nej

spracúva vo forme reinterpretácií viacero aj po rokoch stále silne rezonujúcich dejinných udalostí (nastolenie totality po šesťdesiatom ôsmom, v podstate iba nedávny pád berlínskeho múru, vývoj postkomunistických krajín), absolútne dominantným prejavom mystifikácie je piaty obraz „Višňový kat“, s podtitulom „Rok 1968, podkarpatská melodráma“. „Pravým dôvodom agresie susedných štátov v podobe Višňového kata, teda vpádu spojenecských vojsk, bola likvidácia preslávenej likérky, rodinného podniku viktorovskej famílie“ (tamže: 49).

O čosi menej sa tento prejav mystifikácie dostáva k slovu pri jeho ďalších dvoch textoch *Nada má čas* (2002) a *Námestie kozmonautov* (2007), kde sú protagonisti s dejinami v Klimáčkovom ponímaní skôr len zľahka konfrontovaní.

Druhým spôsobom docieľovania mystifikačného efektu je reinterpretácia dejín formou využívania rôznych fantastických a ireálnych motívov. Aj napriek tomu, že irealitou až bizarnosťou najvypuklejšie oplýva jeho spomínaná románová prvotina, s ohľadom na objekt dejín sa tento postup javí byť najsilnejší v texte *Nada má čas*. Dva najvýraznejšie momenty pritom predstavujú predpoklady, že Cyril a Metod boli v skutočnosti pilotmi vesmírnej ríše Hvezdoňov, kultivujúci našu planétu písomom a vzdelaním a šokujúci objav z oblasti literatúry, štúrovský pornoromán „Marína, radodajnou djeuča“.

Tretí Klimáčkov text *Námestie kozmonautov* tematizuje síce minulosť, najmä tú nedávnu komunistickú, fantastickosť je však v súvislosti s dejinami slabšia. Ide totiž o text, ktorý sa svojimi charakteristikami voči predchádzajúcim dvom pomerne značne vyčleňuje. Dominantným problémom je tu vzťah minulosti, prítomnosti a možno dokonca aj budúcnosti, ktoré však nefungujú ako akési tri pevne diferencované časové úseky. Podstatným je totiž ich spojenie do jedného celku. Obraz priestoru Veľkých Rojov, kde sa odohráva dej, je natoľko realistický, sugestívny, že čitateľ môže podľahnúť túžbe uvedené miesto, „ktoré dejiny obišli“ (Klimáček 2007: 11), vyhľadať. Predstavujúc iba jednu konkrétnu podobu, je výsledkom mystifikačných stratégií vo vnútri samotnej narácie napríklad aj existencia tajnej ruskej vojenskej základne blízko mesta, prezentovanej ako meteorologická stanica.

Atraktivitu dodáva textom Viliama Klimáčka jeho osobitý štýl. Ten je nasiaknutý až rozprávkovým, snovým „magičnom“, hravým poskakovaním ponad hranicu reálnosti a fantázie a v neposlednom rade grotesknou optikou pozorujúcou svet jeho postáv. Miešaním reality a fantázie vzniká dimenzia absurdity, ktorá sa okrem iného významne podieľa na autorovom prepisovaní

dejín. Všetky tieto kvality sú aj charakteristikami jeho práce s reflektovaním dejinných udalostí a takisto ich mystifikovaním. Humor, zveličenie, recesia, ale v prvom rade nadhľad sú symptómy jeho tvorby, ktoré umožňujú spracúvať aj problémové témy z minulosti. Klimáček to dosahuje taktiež prostredníctvom odľahčovania a infiltrácie komiky aj do tragických kontextov.

Pri porovnávaní týchto dvoch spôsobov operovania s mystifikačnými stratégiami zastúpenými pars pro toto na jednej strane Otčenášom, na druhej Klimáčkom, vystupuje na povrch viacero odlišností, a to aj bez ohľadu na konkrétne literárne prevedenie. V súvislosti s predmetom môjho záujmu – dejinami – je napríklad zaujímavé sledovať, nakoľko sú uvedení autori s ich mystifikáciami takpovediac čitateľní pre neslovenského recipienta. Napriek tomu, že pre Otčenáša je podstatný najmä odraz udalostí v rovine lokálnej – slovenskej –, spracúva dejinné kontexty globálnejšieho rázu. Tak dochádza k tomu, že jeho publikácia oproti Klimáčkovým prózám nedisponuje čímisi, čo môžeme nazvať „insiderstvom“. Nielenže u Klimáčka nejde o mystifikáciu dejín par excellence ako v prípade knihy *Keby...*, niektoré narážky na skutočnosti a udalosti minulé v podaní Klimáčka znemožňujú neslovenskému recipientovi zložiť masku a odhaliť tvár. Emblémovým dôkazom tohto tvrdenia je román *Námestie kozmonautov*. Niektoré jeho pasáže sú z uvedeného recepcného hľadiska úplne kryptické.

Ďalším momentom, ktorý sa začína kryštalizovať už v procese recepcie a aj po jeho skončení má silný vplyv na charakter zážitku z prečítaného, je fakt, že kategória fiktívnosti nie je v prípade uvedených dvoch autorov na rovnakej úrovni. Jednoducho povedané, Otčenášov text oveľa pregnantnejšie predstiera, že to, o čom rozpráva, bola skutočnosť. Jeho nároky na akceptáciu ním predostretých faktov sú oveľa silnejšie ako v Klimáčkovom prípade. Text *Keby... Krátke dejiny budúcnosti Slovenska* totiž s faktami pracuje, a pokiaľ by jej základným symptómom neboli irónia a paródia, jej celkové vyznenie by bolo oveľa vierohodnejšie. „V dokumente, reportáži, biografických projektoch a ďalších útvaroch, ktoré vychádzajú z faktov a majú snahu o faktoch aj vypovedať, je nežiaduce, aby pôsobili fiktívne a fiktívnosť nie je v ich prípade ani súčasťou recepcných očakávaní. Tento účinok je často využívaný práve v prípadoch, keď veľkolepé fikcie, prípadne mystifikácie nemajú prezrádzať svoju fiktívnu povahu, a preto využívajú postupy typické pre dokumentárne žánre“ (Malíčková 2008b).

Naproti tomu v Klimáčkových románoch *Panic v podzemí* a *Nada má čas* je fiktívnosť oveľa jednoznačnejšia a navyše vzhľadom na žánrovú povahu próz pôsobí absolútne prirodzene, je súčasťou recepčných očakávaní. „Zdrojom fiktívnosti často býva zjavná manipulácia so známymi faktami, ich reinterpretácia (nový výklad), falzifikácia, spochybňovanie, využitie princípu hyperbolizácie (zveličenja) a absurdnosť vyplývajúca so stretu skutočného, možného s neskutočným, nemožným. Románová tvorba slovenského dramatika a prozaika Viliama Klimáčka využíva tieto formotvorné postupy v plnej miere“ (tamže).

Dve tváre mystifikácie dejín predstavujú dve formy vyrovnávania sa s minulosťou, s dejinnou skúsenosťou. Celá sledovaná problematika je len ďalším z mnohých potvrdení toho, že umenie disponuje veľkou mocou, a to na mnohých úrovniach. V súvislosti s mystifikáciou dejín a v závislosti od zvolenej optiky môže na jednej strane fungovať ako terapia (pre niekoho ako terapia šokom), na tej druhej môže inšpirovať ku kladeniu si otázky, či to v skutočnosti nemohlo byť aj inak, či to, čo poznáme ako fakt, je skutočne nespochybniteľnou a jedinou verziou histórie ako záznamu dejín.

#### Pramene

- Klimáček, Viliam. *Nada má čas*. Levice: L. C. A., 2002  
 Klimáček, Viliam. *Námestie kozmonautov*. Levice: L. C. A., 2007  
 Klimáček, Viliam. *Panic v podzemí*. Levice: L. C. A., 1997  
 Otčenáš, Igor. *Keby... Krátke dejiny budúcnosti Slovenska*. Levice: L. C. A., 1998

#### Literatúra

- Culler, Jonathan. *Studie k teorii fikce*; přel. Jíří Bareš a kol. Brno–Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005  
 Haškovec, Vít – Müller, Ondřej. „Doslov aneb Co by se stalo, kdyby...“ In *Imperium Bohemorum. Fantastické dějiny zemí Koruny české*; ed. Ondřej Müller. Praha: Albatros, 2007  
 Jost, François. *Realita/Fikce – říše klamu*; přel. Ladislav Šery. Praha: AMU, 2006 [2003]  
 Malíčková, Michaela. „Bizarná výpoveď vyvoleného zatratenca 20. storočia (Možná podoba súčasnej grotesky).“ In Plesník, Lubomír (ed.). *O interpretácii umeleckého textu 23. Pragmatika vyjadrovacích prostriedkov umenia 2*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2001, s. 41–51  
 Malíčková, Michaela. *Hra(nie) len ako estetický fenomén. Hra, filmová fikcia a problém estetickej dištancie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2008a (dizertačná práca)  
 Malíčková, Michaela. „Fiktívnosť výrazu.“ In Plesník, Lubomír a kol. *Tezaurus estetických výrazových kategórií*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2008b, s. 198–200  
 Rédey, Zoltán. *Súčasná slovenská próza v kontexte civilizačno-kultúrnych premien*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2007  
 Vlašín, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977

### **Two Forms of Mystifying the History in the Slovak Literature**

The essay avoids the interpretation of conventional forms of conveying historical facts in literature in order to focus on texts that operate in the sphere of the past in a playful way usually referred to as mystification. One type of such a play is represented by a selection of fictions by Viliam Klimáček, a contemporary Slovak writer, who provides his readers with reinterpretations of recent Slovak history employing a variety of fantastic motifs. Another form may be encountered in Igor Otčenáš's novel presenting an alternative history of Slovakia after 1945 in the disguise of a class-book.

# Dějiny v eseji Sylvii Richterové „Jeden československý rok“

---

Małgorzata Kalita

Esej Sylvie Richterové „Jeden československý rok“ z knihy *Místo domova* (2004) zpracovává téma dějin zvláštním způsobem: jednak jsou to dějiny Československa v určitém časoprostoru, jednak – ve vztahu ke Kolářovu dílu – dějiny české literatury. Je pozoruhodné, že se autorka eseje zabývá problémy, které můžeme považovat za univerzální, a její text proto není uzavřen ani časově, ani prostorově. Povaha žánru, který Richterová zvolila, jí také nechává svobodu ve výběru témat a formě vyjádření.

Jiřímu Kolářovi se Richterová ve svých esejích věnuje často: zabývala se etickým a estetickým aspektem jeho deníků (Richterová 2004: 36–49), rozebírala pojmy ticha, smíchu a proměny v jeho poezii (Richterová 1997: 165–190), jeho osud ukázala jako příklad života spisovatele v komunistickém státě (Richterová 2004: 15). Prostřednictvím Kolářových deníků popisuje Richterová realitu přelomu čtyřicátých a padesátých let. Zmiňuje události z různých oblastí a rovin, například smrt Františka Halase, „ženy bijící na dvorech do koberců, důvody k vraždám, vysílání londýnského rozhlasu [...]“ (tamtéž: 25). Všechny události jsou však líčeny z hlediska jednotlivce, vedení argumentace o deníku jako žánru nebo popis Kolářových koláží jsou podřízeny jednotící myšlence o člověku. První věty *Očitého svědka* (1949) a rovněž úvodní slova Richterové poukazují na to, že „hlavním dějištěm pravdy je člověk, jeho nitro, jeho podstata“ (tamtéž: 18; zvyraznila S. R.).

Nahlédneme-li do eseje české spisovatelky hlouběji, můžeme sledovat postup její interpretace. Cestu si otevírá hlavní myšlenkou Kolářova deníku: „Vždyť se dnes zdá největší zvráceností, výstředností, nesmyslností mluvit

pravdu a vidět tvář světa takovou, jaká vskutku je!“ (tamtéž), kterou vnímá jako bezprostřední komentář k politické situaci tehdejšího Československa. Těmto slovům však můžeme rozumět také jako sociologické, psychologické nebo kulturologické úvaze o 20. století. Richterová tento stav spojuje s morální stránkou a mluví o pravdě, vraždě a spoluvině. Vzpomíná Hamleta a také slov Halasových. Pak přivolává poslední záznam deníku, který pojednává rovněž o pravdě, ale o té individuální, intimní; sama na tento rámeček také upozorňuje (tamtéž: 8).

Je zajímavé, jakým způsobem Kolářovy deníky fungují v dějinách literatury a ve vědomí čtenářů. Politická situace se totiž změnila k nepoznání a mladí lidé, kteří čtou *Prométheova játra* (1950) jako povinnou školní četbu, možná ani nerozumějí hrůze tohoto období. Obraz dějin se v deníkové tvorbě Jiřího Koláře občas odsouvá do pozadí a pozornost se soustřeďuje hlavně na formální novátorství. Podobnou situaci lze v polské literatuře pozorovat u díla Czesława Miłosze *Zotročený duch* (1953). Dramatické události let 1945–1950 jeho text značně ovlivnily, dnes však působí hlavně bohatstvím literárních prostředků, které Miłosz čerpal z různých druhů a žánrů literatury. Historický, politický, publicistický a polemický obsah, nesmírně důležitý během psaní, ztratil svůj původní význam a do popředí vystoupily literární hodnoty textu opomenuté před padesáti lety: kontrasty, protiklady a pomezí prvky (srov. Dutka 2002: 93).

Ne náhodou Richterová zdůraznila větu: „Vidět tvář světa takovou, jaká vskutku je“ (Kolář 1997: 122). Považuje ji za vyjádření univerzálního problému komunistických států, kde se oficiální jednání neshoduje s tím, co si lidé myslí. U Koláře najdeme příklady tohoto dvojího života, když popisuje schůze literátů nebo různé dobové paradoxy, například že vzdělaný člověk nedostane práci, protože není členem (komunistické) strany a podobně. Tomuto problému věnovala Richterová pozornost v eseji „Sémiotický vesmír: centra a periferie“ (Richterová 2004: 9–17), kde vystihuje nemožnost komunikace v totalitním systému a rozpory, které z toho vyvstávají.

V eseji „Jeden československý rok“ autorka po krátkém úvodu pokračuje vyjmenováním možností, které s sebou nese žánr deníku a které prvky zdůrazňuje ona sama. Nastoluje vztah času a promlouvajícího subjektu: „Deník vytváří zvláštní prostor minulého času spojeného s jeho současným smyslem; při četbě nevzniká historický odstup, ale neruší se ani vědomí časové vzdálenosti“ (tamtéž: 19). Každý zápis má své datum a čtenář tak může odhadovat

a sledovat souvislosti mezi světem reálným a tím, který nacházíme v uměleckém textu. Významy věcí se zpřítomňují pokaždé, když saháme po díle – byť jsme vzdáleni od doby, kdy tvořil Kolář. Sylvie Richterová se v textu ptá, čím nás deník tolik upoutává. A hned sama odpovídá: „[...] sugeruje čtenáři neukončenost, neurčenost, naprostou subjektivní svobodu každého dne, každého okamžiku. Kolář dny naplňuje tak, že je darována – se svrchovanou volností tvoří a dává“ (tamtéž: 22). Autorka upozorňuje na svobodu, kterou umožňuje právě zvolený žánr a kterou Kolář v nejvyšší míře využívá.

Časový aspekt je nejčastěji používaným prostředkem v definici deníku. *Encyklopedie literárních žánrů* ho popisuje jako: „Chronologicky řazené, zpravidla datované osobní záznamy, pořizované v krátkých intervalech a bez časového odstupe“ (Mocná 2004: 98). Proto je deník důležitým svědkem své doby. Záznamy obsahují určitý čas a prostor, a přitom se ocitají nad nimi, přesahují svou dobu. Teoretikové také poukazují na to, jak problematika času ovlivňuje různé části díla: chronologie tvoří v deníku jen mechanický pořádek, posloupnost jednotlivých momentů, ale nenes s sebou kompoziční uspořádání (Gazda – Tyniecka-Makowska 2006: 191).

V eseji „Jeden československý rok“ se můžeme dočíst, že subjektivní okamžik a historicky vymezená chvíle se v deníku projevují jako ustrnutí času. Objevuje se problém lineárního času a nadčasového významu věcí (srov. Richterová 2004: 20–21). Richterová ukazuje řešení, která Kolář použil k popsání světa v určitém období. Podle ní jeho deník má „moc zachytit stav jako děj a děj jako stav. Vyvádí tím člověka z dvojího optického omylu: z pocitu, že jeho situace, okolnosti, ve kterých žije, jsou naprosto výjimečné, a za druhé z pocitu, že jsou naopak normální, což znamená ztrátu vnímavosti vůči vlastní situaci, a tím její mechanické přijímání“ (tamtéž: 19). Kolář takový odstup dokázal získat. Na druhé straně čteme, že jeden československý rok je „bezmoc a zaručenější trvalost nesnesitelného“ (tamtéž: 24). Pokud to srovnáme s větou, že deník má moc zachytit děj jako stav, pak lze říci, že nesnesitelný stav Československa roku 1949 je trvalý.

Titul *Očitý svědek* na první pohled poukazuje k určitým událostem; než přečteme Kolářovo dílo, předpokládáme, že se bude jednat o významné události, které tvoří dějiny. Richterová dává přednost tomuto staršímu textu před nejznámějším Kolářovým deníkem *Prométheova játra*. Srovnáme-li *Očitého svědka* a *Prométheova játra*, vyznačuje podle autorčina názoru právě první text větší nemohoucnost člověka v historické situaci: „Deník se za takových



okolností stává především vůbec subjektivním důkazem života odolávajícího systematickému společenskému znicotňování“ (tamtéž).

Ponižování lidské důstojnosti komentuje Richterová i v jiných textech. Ve sbírce esejů *Slova a ticho* uvádí jako příklad „sémiotické smrti“ dopis Karla Kosíka Jeanu-Paulu Sartrovi. Je to situace, kdy spisovatel oficiálně neexistuje, nemá právo účastnit se schůzí literátů, a nemá proto šanci vysvětlit svou nevinu. Sémiotickou smrt prožil také Jiří Kolář. Jeho knihy byly likvidovány a jeho jméno se nesmělo veřejně objevovat: jeho slova se pak stala způsobem, jak odolávat umenšování lidské hodnoty. Právě tento pohled Richterová zvolila ve svém eseji za primární: ukazuje, že deník má schopnost představit děj jako stav, ale poté mluví o trvalosti nesnesitelného. Hrůzu dějin popisuje Kolářovými slovy jako *bezmoc, znicotňování, tichou smrt stovek lidí*.

Encyklopedická definice říká, že tématem deníku je „aktuálně prožívané drama lidské existence (v rovině nejen intimní, ale obvykle také občanské a filozofické), jehož další průběh pisatel na rozdíl od memoárů nezná“ (Mocná 2004: 99). Richterová zná pokračování dějin, které Kolář popisoval v aktuální situaci, a upozorňuje čtenáře svých esejů na největší hodnoty *Očitého svědka*, k nimž nepochybně patří pojetí času.

Jiří Kolář nechává záznamy různých hlasů v jejich vlastní podobě, nepřidává zbytečné komentáře – ponechává čtenáře s textem samým (srov. Richterová 2004: 20). V *Očitém svědkovi* můžeme číst hlas tehdejší propagandy nebo novinovou zprávu, vedle nich najdeme básnický fragment a analýzu románu (srov. Kolář 1997: 158, 208, 185, 174). Richterová přivádí pozornost k této polyfonii hlasů. Vícehlasí jako řešení pro deník netypické však tento text v rámci žánrové tradice podle jejího názoru nediskvalifikuje. Naopak, dokazuje jeho přednosti a novátorství.

Polyfonie hlasů, polytematičnost a využívání prvků různých žánrů koreponduje s koncepcí postmoderních *silva rerum*. Tento termín navrhl polský badatel Ryszard Nycz a pojmenoval tak otevřené formy v současné próze. Navázal jím na staropolská díla *silva rerum* (doslovně „les věcí“), která plnila funkce domácích kronik a zapisovaly se do nich rodinné a veřejné události, recepty, rady či útržky poezie.

V postmoderních *silva rerum* nacházíme esejizaci vyprávění, fragmentárnost a využívání jiných textů, schopnost absorbovat paraliterární žánry. Otevřená kompozice těchto forem odpovídá potřebám epochy. Donedávna byly tyto formy považovány za příznak přechodného stavu v próze, která

se už nevměstná do tradičních žánrů a hledá nová tvarová řešení. V postmodernismu se však tento jev přiřadil k „jazyku doby“ a vedle parodie je hlavním způsobem dialogu s žánrovou tradicí. Především se osvobozuje od jejích omezení. Postmoderní *silva rerum* připomíná diskusi, kterou teoretické vedou v otázce oprávněnosti genologie. Polský badatel Stanisław Balbus v textu *Zagłada gatunków* (2000) poznamenává, že v romantismu začíná a od té doby pokračuje „záhuba“ tradičních žánrů, které se už nevejdou do dobového světonázoru a estetických potřeb. Definitivní záhuba by podle Balbuse zrušila taxonomické kategorie, které překážejí individuálním tvůrčím procesům (srov. Balbus 2000: 19–33).

Pro dílo Jiřího Koláře a esejistickou tvorbu Sylvie Richterové je příznačné, že oba autoři balancují mezi žánry a využívají je. Kolář však přesahuje pravidla deníkového žánru ve větší míře než Richterová – esejistický tvar je totiž uvolněnou formou už ze své podstaty (srov. Peterka 2004: 175).

Petr Šrámek v úvodu k souboru esejů Sylvie Richterové *Místo domova* napsal, že je to kniha „žánrově rozrůzněná, časově rozlehlá, příležitostně rozptýlená a mluvící několika jazyky“ (Šrámek 2004: 7). Je zajímavé, jak současní autoři používají žánry. V kritických a akademických textech lze sledovat jakýsi literární pohyb, na druhé straně nacházíme úryvky esejistických nebo odborných textů v krásné literatuře (srov. Pospíšil 1998: 8). Jiří Kolář vybíral texty z různých oblastí a nechal je v takové podobě, jakou měly dříve. Richterová také pracuje s různorodými texty, ale vtaňuje je ve svůj homogenní tvar. Její akademické bádání se spojuje s esejistickou kritikou, což je také symptom současné literatury.

Jako čtenáři nemáme možnost poznat dobové reálie bezprostředně – i když český umělec popisuje realitu co nejpřesněji, skrze hlasy své doby, naše poznání dějin je zprostředkováno dvojrůstevným textem. Za prvé dílem Kolářovým, za druhé esejem Richterové. Richterová vypráví o dějinách skrze jiné texty. Je výsadou eseje pojednávat o několika věcech zároveň a používat k tomu texty jiných autorů; vyvstává tak celá síť návazností a spojení. Kolář píše o Františku Halasovi, o Bohumilu Hrabalovi, zmiňuje se o Josefu Hiršalovi nebo Kamilu Bednářovi a řadě dalších. Když čteme jeho deníky, poznáváme dějiny tehdejšího Československa a dějiny literatury, neboť ti, které Kolář jmenuje, zanechali po sobě významnou tvorbu. Všechny záznamy mají svérázný autorský ráz. Richterová zdůrazňuje „neohraňovanost promlouvajícího subjektu“, která poukazuje na „nové pojetí autorské funkce v deníku“ (Richterová 2004: 20). Tyto dvě vlastnosti jsou společné deníku i esejí.

Realizace autorské funkce v eseji se shoduje s tou, jakou má Kolář v denících. To, co Richterová napsala o *Očitém svědku* a *Prométheových játrech*, platí i pro její esejistickou tvorbu: pevná, jasná a zřejmá postava autora je podmínkou těchto textů (tamtéž: 22). Čas a subjekt jsou prvky, jež česká badatelka ve svém rozboru upřednostnila.

Promlouvající subjekt je u Koláře zprostředkován „vypravěčem v 3. osobě, přímým záznamem pouličního dialogu či svědectvím autorského já“ (Langerová 1998: 47). Polyfonie hlasů, kterou zdůrazňuje Richterová, slouží Kolářovi jako důkaz, že lidský osud není vysvětlitelný jenom z jednoho hlediska. Slouží také jako vyjádření osobního zaujetí a účasti, ale přitom bez používání postavy lyricko-narcisistního já (srov. Richterová 2004: 25). Richterová charakterizuje deník jako součást skutečného člověka. Podle ní „nese pečeť každodenního styku s autorem a všechny zamlčené nebo prostě nesdělené motivy jako důvody výběru [...] mají svůj původ a důvod v autorovi a k němu přímo je také čtenář deníku odkázán“ (tamtéž: 22). Titul *Očitý svědek* odkazuje přímo k autorovi. Svědek má vidět a má svědčit o tom, co viděl. Kolář zdůrazňoval, že by člověk měl být „dějištěm pravdy“ a měl by „vidět tvář světa takovou, jaká vskutku je“.

Když se podíváme na esej „Jeden československý rok“, zjistíme, že lze v tematické šíři snadno vymezit dominanty. Richterová sice popisuje rok 1949 a 1950 skrze deníky, současně charakterizuje deník jako žánr, odvolává se na literární dějiny, nabízí analýzu Kolářova díla, nejvíce prostoru však vymezuje situaci jednotlivce. Celý text směřuje k předvedení člověka jako „dějiště pravdy“, od první věty po poslední citace z Kolářova deníku: „[...] poznávat v pravdě svět, žít upřímně události, které se mně nejen vnucují, ale které musím žít, vidět věci světa v jejich čistočistém světle, věci a hledat v lidech to, co je v nich lidské, to, co z nich ještě dělá podoby obrazu božího [...]“ (tamtéž: 27–28).

Kolář svým způsobem popisuje dějiště historických událostí, ale hlavní dějiště je podle něj lokalizováno v každém člověku. A mělo by to být dějiště pravdy, ne lži, kterou pozoroval všude kolem sebe. Jeho pozorování „odehrávajících se dějin“ zrodilo komentář naplněný vzpourou. „Místem děje je lidské vědomí, a to nepodléhá, nebo aspoň *nemusí* podléhat geopolitickým, ideologickým a jiným odlidšťujícím omezením“ (tamtéž: 25; zvýraznila S. R.).

Dějiny se v eseji „Jeden československý rok“ vyjevují z několika hledisek. Ukazují se jako nesnesitelný stav politický a sociální, jako úvaha o pravdě

a morální povinnosti a zaujetí stanoviska k ní. Jsou prezentovány jako spojení navzájem propojených a závislých prvků, a to subjektivního okamžiku, historické chvíle, lineárního času a nadčasových významů. Toto všechno potřebuje odstup, který se v deníku zdá být nemožný. Kolářův *Očitý svědek* je proto neobvyklý. Autor vystupuje z tradičních žánrových rámců v několika rovinách: překonává je vnitřní transformací literárního žánru a také přecházením od poezie k próze a odborné literatuře (srov. Pospíšil 1998: 124). Současně se v centru pozornosti ocitají pomezí formy – všechny tyto postupy nabízejí cestu k uchopení mnohotvárného světa. Esejistický text takovou způsobilost má, deník vzhledem ke své subjektivní povaze tuto schopnost omezuje. Avšak forma, kterou vytvořil Jiří Kolář, ukazuje svět v celém spektru jeho rozmanitosti.

#### Prameny

- Richterová, Sylvie. *Místo domova*. Brno: Host, 2004  
 Richterová, Sylvie. *Ticho a smích*. Praha: Mladá fronta, 1997  
 Kolář, Jiří. „Očitý svědek.“ In týž. *Černá lyra, Čas, Očitý svědek*. Dílo Jiřího Koláře 2; ed. Vladimír Karfík. Praha: Mladá fronta, 1997 [1949], s. 122–292  
 Kolář, Jiří. *Prométheova játra*. Dílo Jiřího Koláře 9; ed. Vladimír Karfík. Praha–Litomyšl: Paseka, 2000 [1950]

#### Literatura

- Balbus, Stanisław. „Zagłada gatunków.“ In Bolecki, Włodzimierz – Opacki, Ireneusz (eds.). *Genologia diśiaj*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2000, s. 19–33  
 Bauer, Michal. „Jiří Kolář: Očitý svědek v zemi mrtvých / Očitý svědek ze země mrtvých.“ *Tvar* 12, 2001, č. 14 (6. 9.), s. 6–7  
 Dutka, Czesław Paweł (ed.). *Gatunki okołoliterackie. Materiały z konferencji naukowej*. Wałbrzych: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Wałbrzychu, 2002  
 Gazda, Grzegorz – Tyniecka-Makowska Słownia (eds.). *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Krakow: Universitas, 2006  
 Langerová, Marie. „Samobáseň.“ In táž. *Fragmenty pohybu*. Praha: Karolinum, 1998, s. 35–57  
 Mocná, Dagmar. „Deník.“ In Mocná, Dagmar – Peterka, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha–Litomyšl: Paseka, 2004, s. 98–106  
 Nycz, Ryszard. *Sylwy współczesne*. Kraków: Universitas, 1996  
 Peterka, Josef. „Esej.“ In Mocná, Dagmar – Peterka, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha–Litomyšl: Paseka, 2004, s. 174–183  
 Pospíšil, Ivo. *Genologie a proměny literatury*. Brno: Masarykova univerzita, 1998  
 Šrámek, Petr. „Předmluva.“ In Richterová, Sylvie. *Místo domova*. Brno: Host, 2004, s. 7–8

### **History in the Essay “Jeden československý rok” by Sylvia Richterová**

The point of departure of the inquiry presented here is the essay by Sylvie Richterová “Jeden československý rok” (published in *Místo domova*, 2004), which comments on the diary of Jiří Kolář *Očitý svědek* (1949) while displaying and analyzing the multiple potential of both genres. Richterová emphasizes the capability of the diary to express a state as an action and vice versa, and the ability of the essay to represent both contrasts in thought, and the permeation of various levels of problems. The 1949 remains a year arousing questions until today; Richterová’s essay focuses on the literary devices of representing the specific qualities of the period concerned.

**2007**

---

## **Legendy a mýty**



▲▲ Pavel Janoušek předává Cenu Vladimíra Macury Lucii Peisertové (2007)

▲ A napsali ti to aspoň správně slovensky? Martin Tvrдый kontroluje čestné uznání Radoslavu Raffajovi (2008)

# Mýtus a čas ve Skácelově poezii

Zdeňka Veličková

Skutečnost, že se básník Jan Skácel nechal inspirovat asijskou poezií, je v literárních kruzích považována za takřka danou věc. Výrok „Skácel čerpal z asijské poezie“ nebo jeho rozmanité obměny najdeme v mnoha literárních příručkách a studiích (Holý 2002: 788; Král 1988: 341; Franěk 1988: 284; Richterová 1991: 104). Avšak právě proto, že tuto holou větu přebírá postupně jeden autor od druhého nebo ji uvádí, aniž by předložil konkrétní důkazy, dostává se výrok do oblasti mýtů. Nikde totiž nelze najít vysvětlení vztahu Jana Skácela a asijské poezie. Chybí studie, která by tento „děděný“ výrok – o němž nevíme, zda je pravdivý nebo má spíše ráz smyšlenky – přenesla z oblasti literárních mýtů na pole literární vědy. Tato práce se tedy vztah Jana Skácela a asijské poezie pokusí objasnit.

Abych ukázala, jak se duch Asie ve Skácelově poezii konkrétně projevuje či neprojevuje, rozhodla jsem se zaměřit na to, jak je v ní zachycen čas. Různé náhledy na to, co čas je, tvoří ústřední myšlenku všech náboženských a filozofických koncepcí. To znamená, že na základě toho *jak*, případně *jaký* čas je zobrazen, můžeme snadněji určit, k jakému světonázoru autorova inspirace náleží.

Chceme-li popsat čas, ať už umělecky nebo odborně, můžeme zvolit v zásadě dvě cesty, zhruba kopírující dva hlavní myšlenkové směry středověku. První postup vychází z krajně realistického předpokladu, že náš předmět, věc, přece musí „něčím“ být, tradičně řečeno mít svoji *quidditas*, čili být substancí. Substanční výklad předmětu je velmi přehledný, snáze se chápe a konfrontuje s jinými. Slovem jako pojmem můžeme totiž svůj předmět



nejen zachytit (bez toho se neobejdeme nikdy), ale také jaksí oddělit od zbytku skutečnosti, znehybnit a fixovat na pracovním stole.<sup>1</sup> Pokud se tento postup vydaří, vzniká dojem čehosi definitivního, vyčerpávajícího, tedy soudržné odpovědi či definice.

Kdybychom nazvali první cestu *realistickou*, svádělo by nás to označit druhou za *nominalistickou*. Ale kdyby byl čas jen „flautus vocis“, jak by jej asi označil krajní nominalista Roscelinus,<sup>2</sup> mohli bychom nanejvýš sestavit jakousi encyklopedii pojmu *čas*, doplnit sbírku různých spojení, významů, souvislostí. Krajně nominalistická cesta by ani nemohla vypadat jinak, neboť nespojuje-li všechny možné výskyty a spojení slova a pojmu čas nic jiného než právě slovo, bylo by oním výčtem vyčerpáno vše, co bychom mohli o času napsat a říci.

Počátkem šedesátých let minulého století vytvořila skupina vědců další způsob zkoumání času, podobný metodě nominalistické. Podle jednoho z iniciátorů této skupiny, Jamese T. Frazera, se dá celá oblast „chronologického“ bádání rozdělit do šesti rovin časovosti, přičemž každé z těchto rovin přísluší i jiná metoda zkoumání. Druhá důležitá cesta tedy není nominalistická. Čas je něco více než jen „flautus vocis“. Čas je možné sledovat v nejrůznějších možných výskytech, souvislostech, způsobech jednání a myšlení. Tento pokus je mnohem skromnější než pokus realistický. Je totiž jasné, že tento úkol nikdy nebude možné bezzbytku zvládnout (Sokol 1996: 9–11).

Nyní si uvedené poznatky shrňme. Pokud budu popisovat čas realisticou metodou, budu mít sice určitý konzistentní pojem, dopracuji se k definici, ale nezachytím čas v jeho prchavosti, jeho hlavním atributu, neboť ho nepřirozeně fixuji. A naopak: použiji-li druhou cestu, to jest „nechám čas plynout“ a budu ho tak sledovat v jeho přirozeném výskytu a souvislostech myšlení, nikdy se mi nepodaří jej bezzbytku popsat.

Jenže tu je Jan Skácel, kterému se v kratičkém básnickém útvaru podaří celistvě i důvěryhodně vyjádřit, co je věčnost, co je čas vzpomínky, co je přítomnost... Zachytí čas, který má výsostně nomádskou národu, zachytí čas, který je nepřetržitým a nezastavitelným kontinuem. Jak je to možné? Je

1 Toho si byl vědom i Richard Weiner, když slovům říkal vtipně „napínáčky“ (Sokol 1996: 9).

2 „Roscelinus (kolem 1050–1120), francouzský filozof a teolog, představitel radikálního [...] nominalismu. Podle Roscelina univerzáliím (druhových a rodových pojmu) ve sféře reálného nic neodpovídá; jsou pouze zvukem, resp. dechem (výdechem hlasu) flautus vocis“, Blecha 1995: 351).

to snad díky tomu, že by čas zobrazoval na základě jiných než evropských paradigmat? Že by se inspiroval orientálními myšlenkami? Podívejme se na jedno čtyřverší.

čas neslyší vteřiny jak nitě  
z jehel se vyvlékají domů měla by  
vrátit se smrt a vyvěsit to ticho  
zastavit kyvadlo a smotat hedvábí

(Skácel 1997: 122, č. 72)

Celé čtyřverší je v prvé řadě pokusem o zrušení vztahu mezi označovaným a označujícím. Právě stíráním zástupnosti jazykového znaku se text z říše slov posouvá do skutečnosti, ke skutečné podstatě času. Postup, který k tomu Skácel používá, je následující: v procesu označování nevztahuje jména přímo k označovanému objektu. Naopak používá pojmenování nepřímá, obrazná. Verš je na první pohled zámlkový a maximálně zhutnělý. Slova tak na sebe upoutávají mimořádnou pozornost, nesou s sebou nesmírnou sémantickou dynamiku. To způsobuje, že se jejich obsah nadbytkem obrazné energie vylévá za hranice čtyřverší. Vilém Závada o této vlastnosti píše: „Některé lyrické obrazy mají v sobě takovou metaforickou sílu, že je vnímáme snad všemi smysly“ (Závada 1983: 115).

Všechna plnovýznamová slova této básně mají daleko ke statickému rázu chápání pojmů podle realismu. Skácel jako by obnovoval podivuhodnou sílu slov, využíval je ke zpředměťňování reality. Slova, která pro zobrazení času používá, jsou z jeho hlediska esencemi toho, na co ukazují – tedy esencemi času. Skácel nevidí jako hlavní vlastnost času abstraktní „časovitost“, ale čas spojuje s kyvadlem, smrtí, tichem, domovem apod. Těch několik málo slov, z nichž je čtyřverší složeno, vložil Skácel do jakéhosi vakua, do ticha, které, jak píše Jiří Opelík, je „básníkem stvořený pátý živel“ (Opelík 1969: 61). Jednotlivé části básně nejsou provázány logickými ani asociativními souvislostmi, není mezi nimi vyjádřen žádný konkrétní vztah. Souvislosti mezi pojmenovávánými jevy si tak může vytvořit sám čtenář.

Můžeme v tomto postupu najít nějaké styčné plochy s asijskou poezií? Hugo de Ball v jednom ze svých manifestů říká: „Zvukovými básněmi jsme chtěli rezignovat na řeč, která byla zpusťována a znemožněna“ (Kráal 1971: 5). „Zimzim urullala zimzim urullala zimzim zanzibar zimzala zam elifantolim“ (Wernisch 2000: 15). Takto pojatý dadaismus je opačným pólem toho, k čemu se

přikláněli čínští básníci. Ti se podle Oldřicha Krále „vrací věčným pohybem k pramenům, neboť ‚pohybem Taa je pohyb zpátky‘, znovu a znovu začíná věčně stejnou, a provždy jinou mutací bambusové větévky znaku a slova. A pak se v tichu obnovuje zhroucený řád věcí a v mlčení se dělá místo pro druhé“ (Král 1971: 5–6). V tomto kontextu je Skácelova tvorba samozřejmě mnohem bližší ne dadaistickému, ale čínskému způsobu znovuzhodnocení slova. Skácelova slova jsou také obemknuta tichem a je jim vrácena jejich původní hodnota. Jiří Opelík k tomu dodává: „Proti nervózním tikům, neonovým motivům, okázalým gestům, třeštivé výmluvnosti [...] sledujeme u Skácela verš vždy zámlkový“ (Opelík 1969: 62).

Ještě než se podíváme, na jakých principech stojí čínská báseň, musím uvést jednu důležitou poznámku: Budu-li mluvit o čínské poezii, která je celkově vzato neuvěřitelně rozrůzněná a její záběr sahá od nejstarších dob po dnešek, budu mít na mysli klasické básně, napsané během dynastie Tchang (618–906), neboť se jedná o básně nejpřekládanější, v evropském kulturním prostředí nejčastěji považované za doklady typicky čínské poetiky.

Čínská kultura se v průběhu staletí uskutečňovala ve dvou hlavních proudech. První je filozoficky formulován v konfucianismu a tvořil vždy politicky státotvorný, eticky normotvorný, jakýsi pragmaticky činorodý pól čínského duchovního světa a národní mentality. Druhý pól je podložen taoismem. Oldřich Král o jeho vlivu na čínskou kulturu píše: „To, čím čínská kultura uchvátila svět, čínské lyrické básnictví i malířství, kaligrafie a umění žít, to všechno je bez taoismu nemyslitelné, a bez znalosti taoismu vlastně nepochopitelné“ (Král 1971: 10).

Starověký taoismus, reprezentovaný zvláště Lao'cem a Mistrem Zhuangem, je mimo jiné i významnou výpovědí o jazyku a řeči. Oba myslitelé tuto problematiku uchopují rozdílně, přičemž čínské umění – především poezii a kaligrafii – mnohem více ovlivnil Zhuang, který „[...] opakovaně obhazuje alogický, metaforický, paradoxní jazyk“ (Král 2005a: 188). Zhuang říká: „Smysl verše spočívá v rybě – když chytíš rybu, zapomeň na verš. Smysl oka spočívá v zajíci – když chytíš zajíce, zapomeň na oko. Smysl slov spočívá v jejich významu – když pochytíš význam, na slova zapomeň“ (Lomová 1995: 9). Ve starší čínské poezii jsou tyto důležité maximy: 1. slova nikdy nedosáhnou myšlenky, 2. idea leží za slovy. Tím hlavním místem, kde se tedy báseň děje, je oblast zásloví. To potvrzuje i část čínské básně, která pojednává o vlastnostech básnických:

Tak umět vkročit za obrazy věcí!  
 Tak umět v kruhu nahmátnouti střed!  
 (Král – Šiktanc 2000: 17)

Oba verše vyjadřují klíčové principy čínských básní. První svým odkazem na oblast zásloví vyjadřuje princip estetický; druhý obsahuje formuli filozofickou. „Umět v kruhu nahmátnouti střed“ je žádoucí, protože ve středu je „síla, která je zdrojem všech proměn; v tomto středu je dosud nerozlišené, to všeobjímající a tedy všeobsahující“ (tamtéž: 16). To, co má ke středu mířit a ukazovat na něj, je právě metafora.

Vraťme se k vyřešení záhady ze začátku naší práce. Jak si vysvětlit, že se Skácelovi v uvedeném čtyřverší podařilo čas zachytit? Pro jeho zobrazení zvolil onu třetí cestu podobnou nominalistické, cestu „sledování času v nej-různějších možných výskytech, souvislostech, jednání a myšlení“. Jak jsem již uvedla, pokud bychom tento návrh na zkoumání času vzali poctivě, nikdy se nám nepodaří jej bezezbytku a věrně popsat. Skácel ovšem přesně vybral z celého možného širokého spektra „kolem“ času právě ta důležitá slova, aby jej zobrazil celistvě. Zkrátka to pravé, co *na* čas a k němu míří a směřuje skrze přeplněnou metaforu. Próza v nejobecnějším významu tohoto slova by toho zřejmě v takové míře nebyla schopna, avšak Skácelovo čtyřverší je s to čas zachytit. Tento způsob je výsostně básnický: umět z nepřeborného množství vybrat jen to opravdu důležité, co bude v procesu literární komunikace skutečně fungovat. Jiří Opelík tuto schopnost označil za „Skácelovo umění obsáhnout několika slovy maximální rozlohu reality“ (Opelík 1969: 62).

Udělejme tedy na základě výše řečeného resumé toho, v čem jsou Skácelova čtyřverší podobná taoistickému programu Mistra Zhuanga, přítomnému v klasickém odkazu čínské poezie. V první řadě Skácel používá „přetěhotnělých“ metafor, přesněji řečeno sémanticky přetížených slov odkazujících na jinou skutečnost. Ty pak způsobují, že se báseň odehrává v zásloví, odkazují k onomu pomyslnému středu kruhu. V citovaném čtyřverší jím byl právě čas. Dále Skácel svá slova vkládá stejně jako čínští básníci do ticha a v neposlední řadě užívá formu čtyřverší, velmi často užívanou i čínskými básníky.

Čínská, avšak i japonská poezie nevstřebala jen vlivy taoismu, ale také zenbuddhismu. Znakem zenového umění „byla snaha být neartistní, což vedlo k tomu, že bylo ve svých nejradikálnějších projevech tím, co bychom

dnes charakterizovali jako informelní a minimalistické. [...] Proto se stala z lyrické poezie jeho nejryzejším výrazem krátká čínská báseň jueju nebo zkratkovitě japonské haiku, tyto esence východního lyrismu“ (Král 1999: 32).

Zvláštní je i pojetí času v zenu, jež se zprostředkovaně pomocí *Tribunové sútry šestého patriarchy* (nejstarší rukopis z 9. st.) od Mistra Huineng setkalo s výraznou odezvou především v moderním umění díky pojetí estetického přístupu k životu, pojetí života jako něčeho nepoužitelného, neužitečného, nemorálního, nesmyslného – a tedy krásného. Zen kategorii přítomnosti na naše klasické či zvykové evropské poměry neuvěřitelně rehabilituje. Není chápána jako temná beztvará trhlina, podezřelá, či dokonce obtížná mezera mezi přehlednou minulostí a tvárnou budoucností, mezera, již je třeba minimalizovat, eliminovat a nejlépe zrušit. Vyznavači zenu říkají: „Nyní existuje pouze prostřednictvím minulosti a budoucnosti. Lze-li považovat minulost za paměť a budoucnost za anticipaci, jež obě jsou nereálné, pak nám zbývá jedině takzvaná ‚přítomnost‘. Není předmětem žádného vztahu, pouze předmětem ‚ryzího vědomí‘ [...] je to ‚Věčné nyní‘ vyskytující se u básníků a myslitelů všech dob. Pochopit jej je cílem zenového cvičení“ (Foster 2002: 108).

Toto pojetí času u Skácela nenajdeme. Zachycoval zpravidla archaický čas.<sup>3</sup> Minulost, nebo přesněji minulé pro něj mělo neuvěřitelnou hodnotu, bylo to něco, na čem vždy přítomné stavěl, něco, bez čeho by přítomnost nebyla myslitelná. Inspirace zenbuddhistickým pojetím času je tedy naprosto vyloučena.

Sylvie Richterová ve svém souboru studií *Slova a ticho* (1991) o problematice Skácela a zenu napsala: „Skácelova láska k paradoxu, k hádankám, které nemají logické řešení, jako třeba ‚hnízdo na větvi která není ale na větvi‘ nebo ‚bez očí se dívá / na kolemjdoucí kámen prahový‘ [...] připomíná hádanky mistrů Zenu, kteří ukládají svým žákům meditovat nad výrazy jako ‚dveře bez dveří‘ tak dlouho, dokud se jim v hlavách nerozsype konvenční vidění světa a za paradoxem, za řečí, neproblemskne osvětlení“ (Richterová 1991: 104). Podle mého názoru se však nejedná o hlubší podobnost zenovým kóanům. „Podstatou každého kóanu je paradox, tedy to, co je ‚mimo očekávání‘ či

3 Pomineme-li Skácelovu poezii, která stojí jaksí mimo čas, nelze ji ukotvit na časové ose. Četné příklady této tvorby, na niž nelze aplikovat kategorie minulosti, přítomnosti a budoucnosti, nalezneme v podobě gnóm především v druhé polovině básnickovy tvorby.

„mimo představitelné“ (řec. adj. *παράδοξος* [paradoxos], subst. *παράδοξον* [paradoxon], co transcenduje logické pojmové chápání). Kóan tedy není ‚hádankou‘, neboť se nedá řešit pochopením; k jeho ‚řešení‘ je třeba skoku do jiné roviny chápání“ (Lexikon: 236–237). Kóan má jasný cíl, má přivést člověka samého k vidění vlastní podstaty, tzv. kenšó nebo satori, a nakonec k plnému probuzení. Není to jen text obsahující paradox. To bychom jej příliš zjednodušili, redukovali. Řešení kóanu vyžaduje naprosto jiný způsob poznání, kdy subjekt a objekt splývají v jedno, poznání, kdy existuje jenom přítomnost. Těžko by se zenový žák dostal do stavu satori pomocí Skácelova čtyřverší. Proto bych přes módní vlnu zájmu o Orient a vidění orientálních věcí i tam, kde vůbec nejsou, používala slov kóan, satori aj. velmi opatrně – a rozhodně ne v hlubší souvislosti se Skácelovými čtyřveršími.

Mohl se Skácel s principy čínské poetiky seznámit? S jistotou můžeme hovořit pouze o zprostředkovaném vlivu: četl Mathesiovu *Zpěvy staré Číny* (1940) a Mathesius zase Buberův výbor z díla Mistra Zhuanga ze třicátých let, který podle Krále „zřejmě nemalou měrou přispěl k jeho ‚čínské‘ poetice“ (Král 1992b: 14). O Mathesiových *Zpěvech staré Číny* bylo napsáno už mnohé a jejich sinologická revize zůstane navždy sporná. Vždy se bude hovořit o parafrázích a ohlasech, nikdy o překladech. Toho si byl vědom i sám Skácel, když v jednom dopise svému příteli Jiřímu Friedovi napsal: „Ostatně čím dál tím víc přestávám věřit na překlady, jsem pro parafráze. Viz Mathesius“ (Opelík 2001: 227). Mathesiovu „čínské zpěvy“ jsou však snad ještě méně než parafrázemi. Jsou zástupným programem vlastního básnického výrazu. Snad proto Mathesius „v řadě čísel svých zpěvů rád rozvíjí téma, dynamizuje ho, ostří pointy básní k obrazu svému i k obrazu české lyrické tradice jemu blízké“ (Král 1998: 162).

Skácel se však možná setkal se studii Ezy Pounda, který s nadšením přijal a velmi popularizoval myšlenky Ernesta Fenollosy. Díky těmto studiím, vycházejícím i v češtině (srov. Mikeš – Holub 1995: 149–159), byla počátkem 20. století zprostředkována čínská poezie Západu. Poundovým dědictvím je „nová teorie epické struktury, ideogramu (nebo juxtapozice obrazů, prostřihu či montáže), paralelní se současným pohybem myslí: jako hologram pohybu myslí“ (tamtéž: 136). Toto je jeden z podstatných rysů tzv. *ideogrammic method*, konstruované na principech přímo vyvozených z Fenollosova pochopení čínských ideogramů. Dnešní sinologové však tvrdí, že „běžné čtení a historický vývoj znaku, resp. znakového textu neodpovídá modelu, který Fenollosa navrhoval“ (Král 2005b: 76).

Každý překlad z čínštiny má v sobě zárodek mystifikace v tom smyslu, že ducha Číny nelze plně uchopit evropským způsobem myšlení. „Klasická čínská báseň je zjevení z jiné kulturní planety, k němuž se budeme vždy jen přibližovat, jakýkoliv překlad zůstane jen aproximativní veličinou“ (Král 1992a: 104). Překladatel z čínštiny se potýká více než kdy jindy s problémy hermeneutického rázu a díky svému nutně eurocentrickému paradigmatu čínskou látku subjektivně zkresluje. To znamená, že i kdyby měl Skácel sebelepší překlad či parafrázi čínské básně, byly to vždy jistým způsobem mystifikace na základě daných dobových pravidel (Šiler 2006: 8). Možná čínská inspirace, ovlivnění, které hledáme a snažíme se je objasnit, nikdy nebude plně čínské, ale bude čínské jen do té míry, jak si čínskost představuje ten který překladatel.

Na závěr lze říci, že vztah Skácela a asijské poezie je více formální než obsahový. Co do formy Skácel používal čtyřverší, tedy strofickou formu často užívanou i čínskými básníky. Po obsahové stránce můžeme hovořit o částečných shodách s taoistickou filozofií. V případě zenu však žádné přesvědčivé shody nenacházíme.

#### Prameny

Skácel, Jan. *Básně 1*; ed. Jiří Opelík. Třebíč: Akcent, 1998

Skácel, Jan. *Básně 2*; ed. Jiří Opelík. Třebíč: Akcent, 1997

Král, Oldřich – Šiktanc, Karel. *Tři nadání: 3 x 24 starých básní o básnictví, malířství a kaligrafii*.

Praha: Mladá fronta, 2000

Wernisch, Ivan. *Cesta do Ašchabadu neboli Pumpke a dalajlámové*. Brno: Petrov, 2000 [1997]

#### Literatura

Blecha, Ivan a kol. *Filozofický slovník*. Olomouc: FIN, 1995

Blažke, Jaroslav. *Kouzelné zrcadlo literatury: Od železné opony k postmoderně*. Praha: Velryba, 2005

Foster, Peter. *Beckett a zen. Dilema v románech Samuela Becketta*; přel. Tomáš Dvořák. Praha:

Mladá fronta, 2002 [1989]

Franěk, Jiří. „Doslov.“ In Mathesius, Bohumil. *Zpěvy staré Číny: souborné vydání Mathesiových překladů, parafrází a ohlasů čínské lyriky*; ed. Jiří Franěk. Praha: Československý spisovatel, 1988, s. 273–306

Ginsberg, Allen. „Deset odkazů Ezry Pounda.“ In Mikeš, Petr – Holub, Miroslav. *Ezra Pound – mistr těch, kteří vědí*; přel. Jaroslav Schejbal a kol. Olomouc: Votobia, 1995, s. 135–139

Holý, Jiří. „Situace poválečné literatury.“ In Lehár, Jan a kol. *Česká literatura od počátků k dnešku*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004 [1998], s. 720–919

Král, Oldřich. *Tao: Texty staré Číny*. Praha: Československý spisovatel, 1971

Král, Oldřich. „Přelom století a mimoevropské kultury.“ In Král, Oldřich – Vašák, Pavel – Svadbová, Blanka (eds.). *Prameny české moderní kultury 2. Materiály z mezioborového sym-*

- pozia Plzeň 17.–19. března 1988*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1988, s. 341–342
- Král, Oldřich. „Doslov.“ In Li Čching-Čao. *Květy skořicovníku*; přel. Ferdinand Stočes. Praha: Mladá fronta, 1992a
- Král, Oldřich. „Paraboly mistra Čuanga.“ In Mistr Zhuang. *Vnitřní kapitoly*; přel. Oldřich Král. Praha: Odeon, 1992b, s. 9–27
- Král, Oldřich. „Doslov.“ In Holan, Vladimír. *Melancholie: Básně dynastie sungské 960–1279 po Kristu*. Praha: Mladá fronta, 1998 [1990], s. 157–162
- Král, Oldřich. „Huineng a jeho text.“ In Mistr Huineng. *Tribunová sútra šestého patriarchy*; přel. Oldřich Král. Praha: Vyšehrad, 1999 [1988], s. 7–38
- Král, Oldřich. *Čínská filozofie. Pohled z dějin*. Praha: Maxima, 2005a
- Král, Oldřich. „Doslov.“ In Fenollosa, Ernest Francisco – Pound, Ezra. *Čínský písemný znak jako básnické médium*; přel. Oldřich Král, Martin Pokorný. Praha: Fra, 2005b, s. 73–84
- Lexikon východní moudrosti: buddhismus, hinduismus, taoismus, zen*; přel. Jan Filipický, Vladimír Liščák a kol. Olomouc: Votobia, 1996 [1986]
- Lomová, Olga. *Čítanka tangské poezie*. Praha: Karolinum, 1995
- Opelík, Jiří. *Nenáviděné řemeslo: Výbor z kritik 1957–1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969
- Opelík, Jiří (ed.). *Jan Skácel – Jiří Fried: Vzájemná korespondence*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001
- Richterová, Sylvie. *Slova a ticho*. Praha: Československý spisovatel, 1991
- Sokol, Jan. *Rytmus a čas*. Praha: Oikoymenh, 1996
- Šiler, Vladimír. *Orientální filozofie*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2006
- Závada, Vilém. „Doslov.“ In Skácel, Jan. *Naděje s bukovými křídly*. Praha: Mladá fronta, 1983, s. 115–116

## Myth and Time in Skácel's poetry

The essay is aimed at revealing the source of the often mentioned relationship between Jan Skácel's and Asian poetry considering the apprehension of time and the manner of its representation. Despite of this opinion, Skácel's poems seem to be akin to the Asian poetry rather in their formal than semantic character. Skácel often writes quatrains, i.e. the strophic form frequently employed also by Chinese poets. A partial accordance with the principles of Taoism may be observed in Skácel's poems, while it is impossible to identify any affinity with Zen.



# Symbol vody v zbierke Evy Luky *Diabloň*

Miroslava Knapíková

*S mýty a mytickými obrazmi, zlidovými a často zastřenými  
se lze totiž setkat všude: chce to jen je najít.*

(Eliade 1998: 21)

## Poézia ako jedna z foriem pokračovania mýtu v modernej spoločnosti

Človek prežíva úzkosť z historického času. Byť v čase znamená uvedomovať si neustále sa blížiaci okamih smrti, svoju konečnosť. Preto hľadá cesty, ktorými by unikol bezprostrednému vnímaniu tohto faktu a „vystúpil z času“. Mircea Eliade pripisuje mýtu niekoľko atribútov: príkladný vzor, opakovanie, zrušenie svetského času a splynutie s prvotným časom (Eliade 1998: 20). Môžeme povedať, že posledné tri súvisia s narúšaním postupného plynutia času. Teda aj moderný človek vystúpením z času vstupuje do mýtu. Za touto pomyselnou bránou nachádzame „obrazné vyjádrení skutočnosti, ktoré jej činí pochopiteľnou [...] odkazem na imaginárny svet“ (Lurker 2005: 314). No zatiaľ čo primitívne národy uctievali tento imaginárny svet ako niečo skutočné a posvätné, u moderného človeka sa prejavuje v desakralizovanej podobe. V akomsi prílive polovedomia v snení či vo voľnej hre predstáv. Podstatou ľudskej bytosti je imaginácia, pretože prostredníctvom nej sa človek vymaňuje z reálneho času a dostáva sa na miesto, kde prežíva stratenú slobodu odhaľovaním svojich najtajnejších modalít bytia. „Ať nám nikdo neříká, že tohle smetí už moderního člověka nezajímá, že patří do „pověrečné minulosti“ [...] a že pro všechno na světě nechejme seriózní lidi nadále myslet a „tvořit dějiny““ (Eliade 2004: 17). Imaginácia predchádza jazyku a diskurzívnemu spôsobu poznania. V nadväznosti na vyššie uvedené fakty môžeme aj poéziu chápať ako formu mýtu v modernej spoločnosti. V poézii takisto nachádzame snahu o uchopenie metafyzického, nadčasového, ktoré objavujeme nanovo cez obraznosť.

Podľa Rolanda Barthesa je poézia práve naopak typom reči, ktorý odoláva mýtu. Autor vychádza z premisy, že mýtus je prehovor, a preto musí mať historický základ. Pre prehovor je charakteristická horizontálna štruktúra, ktorá vznikla v analógii s jeho spoločenskou funkciou. Na druhej strane každý prehovor má špecifický štýl, ktorému je vlastný vertikálny rozmer – tajomstvo uzavretej spomienky autora. Spisovateľovi nie je dané, aby si vybral svoj vlastný spôsob písania, pretože písanie sa tvorí na pozadí dialektického vzťahu vertikálnej aj horizontálnej roviny. V modernej poézii sa však podľa Barthesa stráca horizontalita a „slovo má už len vertikálny plán, je ako balvan, ako stĺp, ktorý sa vnára do plnosti zmyslov [...] je vzpriameným znakom“ (Barthes 1994: 29). Nedá sa teda jednoznačne predvídať jej zámer, v dôsledku čoho je v protiklade k spoločenskej funkcii reči. Vytráca sa historický základ.

Táto skutočnosť znamená podľa Barthesovho ponímania mýtu, že moderná poézia nie je jeho súčasťou. No absencia horizontálneho plánu ako historického základu na druhej strane potvrdzuje, že poézia „vystupuje z času“ a „vnorením slova do plnosti zmyslov“ (tamže: 26–31) dáva priestor imaginácii, čo sa zhoduje s tradičným chápaním mýtu.

V nasledujúcich riadkoch sa pokúsime interpretovať symbol vody v zbierke *Diabloň* (2005) a na základe vyššie uvedených poznatkov dokázať ahistorický, nečasový charakter tohto symbolu. Budeme sa pri tom opierať predovšetkým o Bachelardovu koncepciu „materiálnej obraznosti“ a Frommovu teóriu symbolického jazyka.

### Voda ako univerzálny symbol

Erich Fromm rozdeľuje symboly na konvenčné, náhodné a univerzálne. Konvenčné používame v každodennej reči, kde slovo symbolizuje vec len na základe dohody. Náhodný symbol vzniká ako dôsledok určitého individuálneho zážitku. Nás však zaujíma predovšetkým univerzálny symbol, ktorý je ako jediný charakterizovaný vnútorným vzťahom medzi symbolom a tým, čo predstavuje. „Pri symbolickom jazyku je vonkajší svet symbolom sveta vnútorného, symbolom našej duše a mysle“ (Fromm 1970: 16). Ako univerzálny symbol môžeme ponímať aj vodu.

Skôr ako pristúpime k samotnej interpretácii vody v zbierke *Diabloň*, je potrebné pre úplnosť dodať, že Eva Luka študovala japonský jazyk a absolvovala postgraduálne štúdium v Japonsku. Preto je prirodzené, že aj do jej

tvorby sa premietla spriaznenosť s touto kultúrou, napríklad v básniach „Hiroko Mori“, „Hiroko Mori II“, „Aso“, „Jošiko“ a iné. Z tohto dôvodu siahneme aj po *Japonských mýtoch – Kodžiki*, využijúc ich ako ďalší podkladový materiál.

Podľa Gastona Bachelarda len materiálna obraznosť môže neustále obnovovať tradičné obrazy a uvádzať do života staré mytologické formy (Bachelard 1997: 158). Forma vody je vnútorná, a teda jej význam by sa mal interpretovať podobne.

V básni „Hiroko Mori II“ sa prejavuje ambivalentná povaha vody. Môže v sebe niečo ukrývať a zároveň očisťovať.

[...] spomienka  
na predošlú noc  
ako plameniak zažiaril z vody,  
v ktorej si zas a  
znova  
umývaš doboľava vyhladené oči

(Luka 2005: 15)

Slovo „plameniak“ po auditívnej stránke pripomína plameň a rovnako tento vták svojou ružovočervenou farbou asociuje živél ohňa, ktorý „zažiaril z vody“. Bachelard hovorí o spojení dvoch živlov ako o svadbe, vďaka ktorej dostanú sexuálny charakter. Musia mať teda opačné pohlavie a nie je nič protikladnejšie ako substancia vody a ohňa. Voda si oproti ohňu ponecháva svoju ženskosť, ale v spojení s inými substanciami môže na seba prevziať i mužské rysy. „Jestliže z logického hľadiska jedno volá po druhom, ze sexuálneho hľadiska jedno po druhom touží“ (Bachelard 1997: 118). Prvé tri verše ukážky navodzujú predstavu, ako by voda oheň – v podobe plameniaka – až do chvíle, kým nezažiaril, skrývala. Následne sa sexuálny charakter dostáva na povrch a voda v druhej časti ukážky zrazu mení svoj význam. Nadobúda očistný charakter a stáva sa z nej substancia pomáhajúca zbaviť sa nechcenej spomienky. Dôraz sa prenáša na noc. Tú Bachelard poníma ako nočnú tmú, ktorej sa zmocňuje materiálna obraznosť a stáva sa z nej „nočná hmota“ (tamže: 121). Objekt sa chce očistiť od spomienky na noc ako niečo, čo samo osebe je tmou. Slová „zas a znova“ prezrádzajú, že očista je neukončený, stále sa opakujúci proces.

V *Japonských mýtoch – Kodžiki* sa očiste pripisuje veľký význam. Na počiatku sa slnko a mesiac zjavujú pri umývaní očí (Krupa 1979: 21). Ďalším príkla-

dom je boh Izanagi, ktorý sa dostáva zo záhrobia. Keďže pokladá svoje telo za poškvrnené, rozhodne sa vykonať očistný obrad, počas ktorého sa rodia nové božstvá (tamže: 38–39). Voda sa ponúka ako prirodzený symbol čistoty, no zároveň môže v sebe skrývať niečo nečisté. Substanciálna nestálosť vody sa tak premieta do obraznej roviny. Pri takejto protikladnej interpretácii jednej substancie môže vzniknúť otázka, či si tí, ktorí používajú symboly, uvedomujú všetky ich teoretické implikácie. Mircea Eliade tento problém rieši názorom, že platnosť symbolu ako formy vedomia nezáleží na stupni pochoopenia toho či onoho jedinca (Eliade 2004: 22–23).

Funkcia zrkadla ako prostriedku slúžiaceho na odhalovanie vnútorných stavov človeka je všeobecne známa. Bachelard však hovorí o špecifickom prípade, kedy voda preberá na seba vlastnosti zrkadla a takýmto spôsobom pomáha náš obraz naturalizovať podobne ako v básni „Sen“:

Spolu s krásou  
priniesla starý zármutok, zašednuté  
zrkadlo. Vznášala som sa nad ním  
ako nad morským okom [...] (Luka 2005: 28)

Samotné snenie, pokiaľ má byť hlboké, musí sa prirovnáť k živej prírode. Hlboké snenie nám umožňuje práve hmota. „V jediném okamžiku snění je celá duše“ (Bachelard 1997: 65). Takže, keď sa autorský subjekt pozerá do zrkadla, „morské oko“ nie je povrchom či hladinou, ktorá odráža obraz, ale celou masou vody, ktorá prezrádza vnútorné stavy duše. Toto hlbinné zrkadlo je navyše obťažkané ľudskou bolesťou „starého zármutku“. Prostredníctvom snenia dochádza k prirodzenej jednote medzi básnikom a prírodou, ktorej súčasťou je aj voda. Preto okrem autorského subjektu má vôľu pozeráť sa samo na seba aj more v podobe oka. Subjekt chce vidieť sám seba tak isto ako príroda. „Egoistický narcizmus tedy přechází zcela přirozeně v *kosmický narcizmus*“ (tamže: 35; zvýraznil G. B.). Nesmieme zabúdať, že báseň v sebe nesie stopu starej bolesti, premieňajúcu narcizmus skôr na negatívne sebazpozorovanie. Zjednotením subjektu a prírody vznikajú zosilnené obrazy.

[...] ja  
poranený vták; rozpadnutá koruna  
zimozelene mi povievala vo vetre.

Krúžila som tam sama, v bezmennom,  
beztvarom vzduchu

(Luka 2005: 28)

Zaujímavé spojenie obrazov vzniká po prečítaní ďalších riadkov básne.

[...] a zo dna mora ku mne postupne,  
jeden po druhom, stúpali  
drobné žiale: bublinky slov

z nahých rybích úst

(tamže: 28)

„Autorský subjekt – „poranený vták“ sa v zrkadle mení na rybu. Prelínaním obrazov sa ryba ocitá na nebi a vták vo vode. Podľa Bachelarda mnohí básnici vycítili metaforickú bohatosť vody pozorovanú súčasne pod hladinou aj v odrazoch“ (Bachelard 1997: 66). Naproti tomu, úplne iné rozmery nadobúda voda strácajúca schopnosť niečo zrkadliť. Farebnosť pomyselne sa prelínajúcich obrazov je v nasledujúcej ukážke z básne „V bielom“ nahradená „ničím“. Akousi tmou. V obraznosti sa prenáša dôraz na hĺbku vody a vytráca sa hravosť.

Voda nezrkadlí nič,  
nepriehľadná a dutá, nevydá  
už ani hudbu, ani spomienky

(Luka 2005: 54)

Je potrebné dodať, že si uvedomujeme možnosť odlišných pohľadov na danú problematiku. Mýtus sa nedá stotožniť vo všetkých aspektoch s poéziou. My sme aj napriek tomu dospeli k názoru, že poéziu môžeme chápať ako jednu z foriem pokračovania mýtu v modernej spoločnosti. Rovnako ako v mýte je pre ňu typické „vystúpenie z času“, vďaka ktorému sa človek ponára do vnútornej imaginácie, čo je ďalším spoločným znakom mýtu a poézie. Práve imaginácia vytvára priestor pre uplatnenie symbolov. Špecifickú skupinu zobrazujú symboly univerzálne, kreované na základe vnútornej spätosti s tým, čo symbolizujú. Príkladom takéhoto symbolu je voda, Bachelardom ponímaná ako substancia s vnútornou formou. Túto vnútornú formu sme sa pokúsili dokázať na ukážkach básní zo zbierky Evy Luky *Diablaň*, kde sa voda prejavuje ako ambivalentný živel, ponúkajúci očistu i možnosť skry-

tia niečoho nechceného. Naberá na seba funkciu zrkadla, no s oveľa širšími intenciami, ako nám dáva možnosť povrchový odraz predmetu. Samozrejme, mohli by sme poukázať aj na iné podoby a významy vody, pretože mnohoznačnosť je vlastná jej samotnej materiálnej štruktúre. Pokiaľ budú interpretácie vznikať v analógii s esenciálnou povahou tohto živlu, dopracujeme sa ku skutočným vrstvám vnútorného významu, nemeniaceho sa ani vplyvom času.

#### Pramene

Luka, Eva. *Diabloň*. Trnava: Edition Ryba, 2005

Krupa, Viktor. *Japonské mýty – Kodžiki*. Bratislava: Tatran, 1979

#### Literatúra

Bachelard, Gaston. *Voda a sny*; prel. Jitka Hamzová. Praha: Mladá fronta, 1997 [1942]

Barthes, Roland. *Rozkoš z textu*; prel. Anna Bláhová, Marián Minárik. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1994 [1973]

Eliade, Mircea. *Mýty, sny a mystéria*; prel. Jiří Vízner. Praha: Oikoymenh, 1998 [1957]

Eliade, Mircea. *Obrazy a symboly. Esej o magicko-náboženských symbolech*; prel. Barbora Antonová. Brno: Computer Press, 2004 [1952]

Fromm, Erich. *Sny a mýty. Symbolika snov, rozprávok a mýtov*; prel. Ivan Šipoš. Bratislava: Obzor, 1970 [1951]

Lurker, Manfred. *Slovník symbolů*; prel. Alena Bakešová et al. Praha: Emomedia Group, 2005 [1979]

### The Symbol of Water in the Collection of Poems *Diabloň* by Eva Luka

The analysis of the motif of water in the collection of poems by Eva Luka *Diabloň* (2005) is inspired by a long tradition of its interpretations. Though Roland Barthes understands modern poetry as a form distant from myth, since it lacks any relation to history, the aim of this paper is just the opposite – to prove that poetry may be considered a modern continuation of mythology. The point of departure of my inquiry is the assumption that poetry and myth share two important attributes – imagination and timelessness. Water represents a universal symbol deeply embedded in human imagination; according to Bachelard's "material imagination" water may be characterized by an "inner form" hidden in its substance. It is exactly this quality that allows both for keeping the essence of the image of water untouched, and for a continuous renewal of traditional images. As a result, water appears – paradoxically – both an ambivalent and variable motif, and a constant symbol.

# Mýtus, metanarativy a postmoderní fikce. Nad *Urmedvědem* Jiřího Kratochvila

---

Vladimír Trpka

Přehlédneme-li dnes již rozsáhlé literární dílo Jiřího Kratochvila, zjistíme, že v něm zcela zvláštní postavení zaujímá román *Urmedvěd*. Znamenal totiž nejen zrození spisovatelovy poetiky, ale také jsou v něm vlastně už obsažena téměř všechna témata pozdějších prací. Přestože román vznikl v letech 1979 až 1983, ke čtenářům se ve své plné síle dostal se značným zpožděním až v roce 1999; *Medvědí román* z roku 1991 totiž není ničím jiným než ve prospěch snadnější čtenářské recepce upravenou variantou původního románu.<sup>1</sup> V pojetí románu jako *otevřeného systému* nedošel Kratochvil už nikdy tak daleko jako v *Urmedvědovi*. To s sebou ovšem přináší nejen rozporuplné přijetí náročného textu, ale také nemalé obtíže při analýze a interpretaci tohoto postmoderního arcidíla. Přesto se zde pokusíme právě o interpretaci *Urmedvěda* s cílem utřídit jeho složitou poetiku s pomocí ucelených pojmových rámců, které nám usnadní orientaci v sémantické struktuře textu. Toto naše hledání organizujícího principu pro pochopení značně disparátních jevů pak v jistém smyslu odpovídá organizaci světa prostřednictvím mýtu jakožto příběhu, který povstal z prvotní zkušenosti se světem. Není to náhoda, postupně se nám dokonce vyjeví daleko těsnější vztah románu *Urmedvěd* k mýtu, než jaký bychom zprvu očekávali.

---

1 Kratochvil, Jiří. *Medvědí román*. Brno: Atlantis, 1991 (v tiráži 1990). Výjimečnost *Urmedvěda* v Kratochvilově díle podtrhuje i fakt, že dosud poslední spisovatelův román *Herec* (Brno: Druhé město, 2006) s ním vede svého druhu dialog, a to napříč všemi Kratochvilovými texty.

Složitou poetiku *Urmedvěda* lze demonstrovat na struktuře narativního univerza, které je projektováno textem. Kratochvilův román totiž zahrnuje celkem tři narativní roviny, jež se spojují v rekurzivní strukturu. Ta je pak ve vyprávění zobrazena vzestupně, tedy od nejnižší roviny k nejvyšší. Nejnižší narativní rovinu představuje antiutopický příběh totalitního Ostrova; vyprávěčem je postava Ursina, který se chystá za pomoci svého ideového vůdce Sava proniknout v medvědí přestrojení až do nejvyšších politických kruhů a svrhnout totalitní režim. Druhou, nadřazenou rovinu vytváří vypravěč Ondřej Beránek, sepisující *Medvědí román* o Ursinovi a Savovi, a konečně nejvyšší je tvořena vypravěčem Jiřím Kratochvilem (tj. stylizací vypravěče Jiřího Kratochvila, který není totožný s psychofyzickou osobou), který píše *Medvědí román* o Ondřeji Beránkovi a jeho psaní *Medvědího románu* o Ursinovi a Savovi, v němž Ursinus vypráví příběh Ostrova. Vypravěč nejvyšší narativní roviny pak tuto rekurzivní strukturu popisuje v metafikci: „tohle je román o tom, jak píšu román o někom, kdo píše román, jinak řečeno, tohle je vyprávění o vyprávěči, jenž vypráví o dalším vyprávěči, vlastně příběh několikanásobného zrcadlení a tří rozličných hrdinů: Ursina, Beránka a mě“ (Kratochvil 1999: 184).

Vypravěč Jiří Kratochvil jako postava nejvyšší narativní roviny má pochopitelně v narativním univerzu zcela výsadní postavení; z hlediska teorie fikčních světů je obyvatelem textového aktuálního světa<sup>2</sup> (*textual actual world* – pojmosloví přejímáme od Marie-Laure Ryanové, srov. Ryan 1991: 13–30), stojí tedy v samém centru narativního univerza. Jako jediný také může – prostřednictvím metafikce – tematizovat fikční status obou nižších rovin. Pro strukturu narativního univerza má však nejzávažnější důsledky vysvětlení, jež privilegovaný vypravěč poskytuje pro narušení „ontologické bariéry“, k němuž dochází mezi nejnižší narativní rovinou a rovinou vypravěče Ondřeje Beránka. Přemostění mezi těmito rovinami je důsledkem Beránkovy schizofrenie: vzniká tak solipsistický mentální svět, v němž došlo k hybridnímu spojení totalitního Ostrova se světem Beránkovým. Podle koncepce

2 Ve studii *Možné světy v soudobé teorii literatury* je termín *textual actual world* překládán jako *textový skutečný svět* (Ryan 1997: 579), zde bych se ale rád přimluvil za užívání podoby *textový aktuální svět*, neboť takový překlad podle mého názoru lépe vystihuje, že se jedná o aktualizovaný možný svět, který leží ve středu textového univerza podobně jako aktuální svět v modálním systému reality. Nadto je ve zmíněné studii termín *textový skutečný svět* vytvořený analogicky k českému překladu *skutečný svět* (*actual world*), avšak český teoretický diskurs už dávno operuje s termínem *aktuální svět*.



Marie-Laure Ryanové tak vzniká Beránkovo F-univerzum (*fantasy-universe*), tedy fantazijní univerzum, doslova alternativa Beránkova světa (k pojmu *F-universe* tamtéž: III, 119–120). Na rozdíl od znalostních světů postav či světů přání, které jsou vytvářeny jako subjektivní obrazy textového aktuálního světa či modely toho, co by v textovém aktuálním světě mohlo být, může postava (podobně jako psychofyzická osoba v aktuálním světě) budovat také mentální konstrukt – fantazijní univerzum – jako plnohodnotnou alternativu textového aktuálního světa (například sny, halucinace, fantazijní představy). Je to únik z textového aktuálního světa, únik, který však nepředstavuje pouze jeden možný svět, nýbrž celý nový modální systém – fantazijní univerzum. Jak píše Ryanová, během snění „snící věří ve skutečnost dění, které zakouší, a snový aktuální svět zaujme místo (textového) aktuálního světa“ (tamtéž: 119). Vzniká tak fantazijní univerzum, v jehož středu leží fantazijní aktuální svět (*actual F-worlds*) obklopený satelitními světy jeho obyvatelů. V našem případě je tak struktura narativního univerza *Urmedvěda* ve výsledku zcela jiná, dokonce daleko složitější, než jak by se zdálo z popisu narativních rovin, podaného vypravěčem Jiřím Kratochvillem.

Uvědomíme-li si, že v průběhu vyprávění jsou čtenářem očekávané projekty narativního univerza textem postupně znovu a znovu destabilizovány a nahrazovány jinými, pochopíme, jak velká energie je ve vyprávění věnována zavádění čtenáře k nepravému *textovému aktuálnímu světu*; pravý textový aktuální svět (spojený s privilegovanou rovinou vypravěče Kratochvila) je tak odsouván do pozadí. Dokonce i v závěru vyprávění zůstane obraz textového aktuálního světa značně nestabilní. Narůstající míra metafikce totiž problematizuje ontologický původ a status fikčních faktů a vlastně potlačuje příběh ve prospěch vyprávění o vyprávění. To je ovšem velice závažný moment, jehož důležitost se nám vyjeví v konfrontaci s následujícím vymezením metafikce: „Metafikce je pojmenování pro fikční psaní, které sebevědomě a systematicky upozorňuje na vlastní status jako artefaktu za účelem položení otázky po vztahu mezi fikcí a realitou. Tím, že podrobuje kritice své vlastní konstrukční metody, nezkoumá tento způsob psaní pouze základní strukturu narativní fikce, nýbrž také možnou fikcionalitu světů mino fikční text“ (Waugh 1984: 2).

Patricia Waughová definuje metafikci přesně na míru postmoderním textům, a tudíž je její pojetí vhodné i pro naši interpretaci *Urmedvěda*. Můžeme si tedy všimnout, že takto chápaná metafikce problematizuje chápání aktu-

álního světa (tj. reality, v níž se jako lidské bytosti nacházíme – aktualizovaného možného světa, který leží ve středu modálního systému skutečnosti) a ptá se po jeho ontologii, stejně jako je problematizován koncept textového aktuálního světa v *Urmedvědovi*. Ba ještě víc, „tím, že nám metafikce ukazuje, jak literární díla vytvářejí své imaginární světy, pomáhá nám pochopit, že realita, kterou den za den prožíváme, je stejně tak konstruovaná, *napsaná*“, píše Patricia Waughová (tamtéž: 18; zvýraznila P. W.).

V interpretaci Kratochvilova románu bychom se tedy měli zaměřit na *konstrukci* světa. Při hledání organizujícího principu *Urmedvěda* můžeme využít konceptu postmoderní fikce, který vypracoval Brian McHale (McHale 1987). Ten využívá formalistického pojmu *dominanty*, aby vymezil svou základní tezi o postmoderní fikci, která je, podle našeho názoru, velice cenná nejen pro interpretaci *Urmedvěda*, nýbrž pro celé Kratochvilovo dílo. McHale konstatuje: „dominanta postmoderní fikce je *ontologická*“ (tamtéž: 10; zvýraznil B. McH.). Pro ilustraci pak uvádí několik otázek, které lze najít v podloží takto pojaté postmoderní fikce a vztahují se jak k ontologii literárního textu, tak k ontologii světa textem reprezentovaného, například: „Co je to svět?; Jaké jsou druhy světů, jak jsou vytvářeny a jak se odlišují? Co se stane, když konfrontujeme odlišné druhy světů nebo když narušíme hranice mezi světy? Co je to existovat v textu a co je to existovat ve světě (nebo ve světech), které jsou texty reprezentovány? Jak je strukturován reprezentovaný svět?“ (tamtéž).

Jakkoli se McHale následně věnuje zejména analýze prostředků, jimiž je v textu zvýrazněna ontologická struktura světa či textu, pro jeho koncept ontologické dominanty postmoderní fikce (v protikladu k *epistemologické dominantě* moderny)<sup>3</sup> lze hledat důvody v široce pojaté situaci, která bývá označována jako postmoderní. Tuto situaci pak jako první pojmenoval a podrobil filozofickému zkoumání Jean-François Lyotard ve své tezi o nedůvěřivosti vůči metanarativům (či konci velkých vyprávění) (Lyotard 1993b: 33–43).

Metanarativy sice Lyotard rozumí různá vyprávění, která mají legitimační funkci, a následně odkrývá, že právě jejich prostřednictvím jsou

---

3 Pro Briana McHala se tak literární moderna stává obdobnou diskursivní konstrukcí jako postmoderna, přičemž její poetika je organizována epistemologickou dominantou, již charakterizují např. následující otázky, které si takto organizovaná fikce pokládá: Jak mohu interpretovat svět, jehož jsem součástí? Co je zde k poznání? Jak je vědění převáděno od jednoho poznávajícího k druhému a v jaké míře spolehlivosti? Kde jsou hranice poznatelného? (viz McHale 1987: 6–11).

formulovány fundamentální *Ideje* univerzálních dějin, jejichž „cílový bod, i když zůstává nedosažitelný, se jmenuje univerzální svoboda, oproštění celého lidstva“ (tamtéž: 34), ale tím se nesmíme nechat zmást. Za každým konkrétním metanarativem (například za osvícenským příběhem osvobození pomocí vědění či za marxistickým příběhem osvobození od vykořisťování a zákonitého vývoje k nastolení beztrždní společnosti) stojí nutně základní předpoklad, který teprve činí všechny konkrétní metanarativy možnými. Ten zde můžeme pojmenovat jako důvěru v jeden dosažitelný aktuální svět, jehož ontologická stabilita je pojímána jako neotřesitelná. Jednoduše řečeno, pokud všechny metanarativy integrují řadu nesouvislých jevů do koherentního a vysoce přehledného světa, pak předpokládají pouze jediný svět, tedy svět, jaký jest (tj. svět-o-sobě), k němuž se vztahují a jež chtějí organizovat. Ztrácíme-li důvěru vůči metanarativům, přicházíme tak zároveň o víru v jednotu a stabilitu aktuálního světa, který obýváme.

Byť Lyotard nikdy přímo nevysvětlil vztah metanarativů k víře v jeden koherentní aktuální svět, v jednu realitu, v pozdějších pracích se několikrát vrátil k tématu ztráty jedné reality a její pluralizace, a v tomto smyslu je možné chápat i jeho nesčetněkrát citovaná slova: „Je konečně třeba, aby bylo jasné, že nám nepřísluší být *oddateli reality*, nýbrž vynalézat náznaky poukazující na myslitelné, jež nemůže být prezentováno“ (tamtéž: 28; zvýraznil J.-F. L.).<sup>4</sup>

Podle našeho názoru je však vztah metanarativů k ontologické dominantě v postmoderní fikci ještě daleko složitější. Ztráta víry v jeden dosažitelný aktuální svět, jejímž projevem je prosazení ontologické dominanty jako organizující princip v postmoderní fikci, nepřináší jen ztrátu důvěry vůči metanarativům a projektům univerzální emancipace lidstva, jak by se mohlo zdát z Lyotardovy filozofie. Víra v jeden koherentní svět nás totiž odkazuje k prvotní zkušenosti člověka jako druhu se světem. Byl to svět těžko vysvětlitelný, plný nesouvisejících jevů; byl to svět, který bylo třeba scelit a dát mu smysl. A právě tato prvotní zkušenost se světem se pro nás uchovávala v organizující funkci mýtu jakožto příběhu, který si kladl za cíl vysvětlit nevysvětlitelné a nepochopitelné či spojit zdánlivě nespojité.

---

4 Právě tato část Lyotardovy filozofie se stala podnětem pro koncept plurality v díle Wolfganga Welsche (1994; 1993). Welsch také dále promýšlí Lyotardovu tezi o nedůvěřivosti vůči metanarativním příběhům a dodává, že „negativní minimální pojem toho, co je postmoderní, vychází z odvržené touhy po jednotě“ (Welsch 1994: 42). Zcela v intencích Lyotardovy filozofie ho však zajímá spíše situace vědění a jeho legitimizace než destabilizace aktuálního světa.

Lyotard samozřejmě věnuje prostor tomu, aby vysvětlil, že metanarativy rozhodně nemá na mysli mýty. Metanarativy mají podle Lyotarda „zajisté tak jako mýty za účel legitimizovat společenské a politické instrukce a praktiky, ustavení zákonů, různé etiky a způsoby myšlení. Ale na rozdíl od mýtů nehledají tuto legitimitu v nějakém prapůvodním zakládajícím činu, nýbrž v budoucnosti, jejíž příchod se má připravit, to znamená v určité Ideji, která má být realizována“ (Lyotard 1993b: 29). Lyotard tedy odlišuje mýtus od metanarativu podle toho, kde pro sebe nalézají legitimitu, a u metanarativů tak vlastně zdůrazňuje zaměření do budoucnosti v jejich orientaci na *projekt*. Jde mu tedy především o vyjádření odlišného, ne o hledání společného (jímž je víra v jeden koherentní svět); Lyotard si navíc pro své uvažování vybírá jen určité vymezení mýtu, které mu dovoluje odlišit časovou perspektivu mýtu (založeného v minulosti), od zaměření metanarativů do budoucna.

Další analogie mezi mýty a metanarativy, s níž se už Lyotard nepotřeboval vyrovnávat, je záležitostí reference. Na rozdíl od jakýchkoli jiných příběhů referují metanarativy i mýty vždy k jednomu světu, který sdílejí. Je to stabilní a koherentní svět, v nějž věří, o němž jediné vypovídají, jež chtějí organizovat, vysvětlit, dát mu smysl. Prostřednictvím metanarace vytvářejí mezi těmito jevy vztahy, které původně nebylo možno ve světě nalézt. Jednoduše řečeno, mýty i metanarativy dělají přesně to, čeho se nejvíc obávají: nevypráví o světě, nýbrž svět vytvářejí. Avšak stejně tak bychom neměli zapomínat, že i my zde musíme zacházet jen s určitým vymezením mýtu, takže je třeba zdůraznit, že mýtus jako takový se stává metanarativním, jen pokud usiluje o propojení jevů původně nesouvisejících s cílem toto spojení společensky legitimizovat. Metanarativitu považujeme za jeden z aspektů mýtu, nikoli za jeho ustavující rys.

Pochopíme-li tyto vztahy mezi metanarativy a mýtem, budeme moci také daleko více porozumět působení ontologické dominanty v postmoderní fikci, zejména jejím účinkům. Vrátime-li se ke Kratochvilovu *Urmedvědovi*, můžeme hledat příčinu rozporuplného přijetí tohoto díla právě v důvěře v jeden námi obývaný aktuální svět, která je zároveň vlastní všem metanarativům. Jakkoli totiž umíme pojmenovat ontologickou dominantu v postmoderní fikci (a tedy i v *Urmedvědovi*) a jakkoli dokážeme popsat různé prostředky zdůraznění ontologie v literárním díle, neshodneme se na tom, jaké místo má dílo s tak destruktivní poetikou v univerzu literárních textů, byť bychom dnešní společnost označili jako pluralitní či postmoderní. Organizující

funkce mýtu a metanarativů je totiž projevem nutnosti spíše antropologické než epistemické. I tak radikální relativista jako Nelson Goodman, který odmítá existenci jedné *správné* verze světa a hovoří o *mnohonásobných aktuálních reálných světech*,<sup>5</sup> si je dobře vědom toho, že člověk není vybaven k destrukci, nýbrž ke konstrukci, a že vytváření světů je pro nás jednoduše – chceme tvrdit – antropologickou daností. Goodman pochopitelně tuto danost ironicky pojmenovává jako potřebu mít pevnou půdu pod nohama (Goodman 1996: 17), falešnou naději na pevný základ (tamtéž: 18) či jako touhu po *jediném* světě (tamtéž: 31), ovšem jeho ironie na závažnosti takové touhy nic neubírá. To, že dokážeme pojmenovat vlastní falešnou naději na pevný základ, neznamená, že se jí dokážeme zbavit. Neobýváme diskontinuítní a neohrazenou skutečnost, ale žijeme ve světě, jemuž rozumíme. „Jednota přírody, jíž se obdivujeme, nebo nespolehlivost a nejistota, proti níž protestujeme, náležejí ke světu, který jsme si vytvořili“, píše Goodman (tamtéž: 21).

Můžeme tedy říci, že jestliže působením ontologické dominanty v Kratochvilovu *Urmedvědu* dochází k narušení důvěry v jeden dosažitelný aktuální svět, pak je příjemce díla vystaven situaci, v níž musí rekonstruovat fikční svět Kratochvilova románu, v jehož podloží se nachází zcela jiný ontologický systém než ten, který je vlastní příjemci díla. Nadto je pro lidskou mysl vytváření koherencí proces, který – domníváme se – nelze přestoupit. V *Urmedvědu* může sice být textem zobrazený svět radikálně destabilizován četnými prostředky organizovanými ontologickou dominantou, ale příjemce díla bude rozumět tomuto světu opět jen za pomoci uspořádání fikčních faktů ve fikční svět, byť by byl ontologicky nestabilní. Stejně tak bychom si měli uvědomit, že fikční svět *Urmedvěda* může být strukturován jako diskontinuítní a nekoherentní, ovšem konkrétní verze mnohonásobného aktuálního světa nikoli. Můžeme totiž mluvit o konstruovanosti určitého aktuálního světa a hledat pro něj různé způsoby světatorby (jak to činí Goodman), ovšem obývat jsme nuceni pouze aktuální svět, jemuž rozumíme jako jedinému a koherentnímu světu. A právě tady bychom mohli hledat příčinu jistých rozpaků v přijetí *Urmedvěda*. Těžko totiž zodpovíme otázku, mělo-li by právě literární dílo být tím, co nám bude jen připomínat, že takové rozumění je mylné.

5 „Nemluvíme zde o mnohonásobných možných alternativách jediného aktuálního světa, ale o mnohonásobných aktuálních, reálných světech“ (Goodman 1996: 14).

Tím už jsme však pojmenovali některé závažné interpretační konsekvence Kratochvilova *Urmedvěda*. Ontologická dominanta v něm totiž uspořádává řadu různých textových strategií, které destabilizují koncept textového aktuálního světa, a na úrovni metafikce dokonce problematizují ontologický původ fikčních entit vzhledem k aktuálnímu světu. Navíc se kauzální a chronologická linie příběhu rozpadá v bezpočet diskontinuitních sekvencí a scén, za jejichž významovou souvislostí je čtenář vyslán. Pokud bychom zcela přejali McHalovo vymezení ontologické dominanty v postmoderní fikci a Kratochvilovo pojetí *Urmedvěda* jakožto románu jako *otevřeného systému*,<sup>6</sup> mohli bychom jednoduše přijmout tu interpretaci *Urmedvěda*, kterou nám několi-krát v metafikci nabízí vypravěč Jiří Kratochvil. Román by se tak stal svého druhu modelem skutečnosti, která dosud není uzavřena v příběh jako nástroj rozumění, ale naopak teprve vyvstává během procesu čtení. A právě čtenář by tak měl podstoupit „cestu z úzkosti chaosu k interpretaci, k příběhu“, píše spisovatel Jiří Kratochvil v *Návodu k použití* (Kratochvil 1999: 12). Během této cesty by pak čtenář pochopil nejvlastnější sdělení románu, které jednak postupně odkrývá, jednak o něm bude poučen v závěrečných metafikčních pasážích, a sice že „schizofrenie a totalitarismus jsou jen dvě strany téže mince“ či „jen dvě mutace téže choroby“ (tamtéž: 307; zvýraznil J. K.). Podle našeho názoru se však jedná pouze o jednu z možných interpretací *Urmedvěda*, jež zdaleka nemůže postihnout složitost a mnohovýznamovost tohoto románu.

Snažili jsme se zde vysvětlit ontologickou dominantu v jejím vztahu k mýtu a k nedůvěře vůči metanarativům, abychom ukázali, že při interpretaci *Urmedvěda* jako postmoderní fikce je vhodné vycházet ze struktury jeho narativního univerza. Klíčem je přitom poměr této struktury k organizujícímu principu textu. Estetická distance, kterou zakládá Kratochvilův román, odhalující sebe sama jakožto artefakt, je vskutku značná. Abychom však pochopili její skutečný dopad a neomezili se jen na interpretace v intencích románu jako *otevřeného systému*, je třeba ontologickou dominantu vnímat jako důsledek situace nazývané Lyotardem postmoderní. Ukázali jsme dále, že za touto situací stojí ztráta víry v jeden aktuální svět, jemuž z těchto postmoderních pozic sice nemusíme věřit, ale jsme nuceni jej obývat.

6 „Rozhodl jsem se neuvěznit skutečnost do příběhu, ale pokusit se vytvořit její opravdu živý model, napsat román, který nezobrazuje, ale ze samé podstaty vyslovuje a vytváří“ (Kratochvil 1999b: 9).

V souladu s dříve řečeným tedy můžeme tvrdit, že destabilizace textového aktuálního světa v *Urmedvědovi* a problematizace ontologické povahy fikčních entit (jako důsledek působení ontologické dominanty) nezakládá jen model skutečnosti, jež by měl čtenář procesuálně scelit, ba dokonce ani *pouze* nezpochybňuje ontologii aktuálního světa. Pokud si totiž uvědomíme, že román tematizuje totalitní společnost a její praxi a že současně v totalitní společnosti vznikala, můžeme dojít k zajímavému paradoxu, který je s to nám Kratochvilova *Urmedvěda* otevřít pro další možná rozumění.

Jak už jsme upozornili výše, je pro nás potřeba jednoho aktuálního světa antropologickou nutností. V *Urmedvědovi* je ovšem tato nutnost soustavě podryvána, a to při současné tematizaci skutečné konstruovanosti světa, který nabízí totalitarismus, vydávající ovšem tento konstrukt za jediný aktuální svět. Román tak z postmoderních pozic a současně uvnitř totalitního společenství odhaluje potřebu totalitarismu zaštitit svůj konkrétní metanarativ vírou v jeden aktuální svět. Totalitarismus tak v postatě využívá antropologickou nutnost, potřebu jednoho rozumění jednomu světu. Dochází tak k tomu, že čtenáři je tato skutečnost sice odhalena, ale zároveň je vyzván ke čtení textu, jenž se sám snaží projektovaný fikční svět destabilizovat, a tím znovu vybízí k maximální aktivaci kognitivních procesů, které by čtenáři pomohly tomuto světu rozumět.

Chtěli jsme se zde upozornit na to, že mýtus je ve své podstatě vyprávění, které jsme nikdy nemuseli hledat, neboť je nám vlastní. Nad Kratochvilovým *Urmedvědem* jsme si mohli uvědomit, že mýtus v sobě skrývá principy, jež jsou pro nás stejně nezbytné jako dýchání. Jakkoli jsme se zde nemohli věnovat všem interpretačně důležitým jevům v románu (více méně stranou zůstala například otázka kauzálního a chronologického uspořádání událostí a narativních postupů), nemůžeme než skočit konstatováním, že právě pro svou samozřejmost je mýtus tak snadno zneužitelný. Jak píše Jean-François Lyotard (1993b: 28): „Zaplatili jsme už dost za nostalgickou touhu po celistvosti a jednotě, po smíření pojmu a smyslově vnímatelného, po zkušenosti průhledné a sdělitelné.“

#### Prameny

Kratochvil, Jiří. *Urmedvěd*. Brno: Petrov, 1999

#### Literatura

Goodman, Nelson. *Způsoby světatvorby*; přel. Vlastimil Zuska. Bratislava: Archa, 1996 [1978]  
 Kratochvil, Jiří. „Návod k použití.“ In týž. *Urmedvěd*. Brno: Petrov, 1999b, s. 7–15

- Lyotard, Jean-François. „Postmoderní situace.“ In týž. *O postmodernismu*; přel. Jiří Pechar. Praha: Filosofía, 1993a [1979], s. 95–202
- Lyotard, Jean-François. „Postmoderno vysvětlované dětem.“ In týž. *O postmodernismu*. Praha: Filosofía, 1993b [1986], s. 13–92
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London–New York: Routledge, 1987
- Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press, 1991
- Ryan, Marie-Laure. „Možné světy v soudobé teorii literatury“; přel. Miroslav Červenka. *Česká literatura* 45, 1997, č. 6, s. 570–599
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practise of Self-Conscious Fiction*. London–New York: Routledge, 1984
- Welsch, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*; přel. Ivan Ozavčuk a Miroslav Petříček. Praha: Zvon, 1994 [1987]
- Welsch, Wolfgang. *Postmoderná – pluralita jako etická a politická hodnota*; přel. Břetislav Horyna. Praha: Koniasch Latin Press, 1993 [1988]

### **Myth, Metanarratives and Postmodern Fiction. Pondering on the Novel *Urmedvěd* by Jiří Kratochvíl**

The essay inquires into the idea of reality consisting of a plurality of worlds as manifested in the fictional world constructed by Jiří Kratochvíl's novel *Urmedvěd* (1999), while employing Brian McHales's theoretical concept of postmodernist fiction as a poetics foregrounding “ontological issues”. The analysis of these postmodernist principles in Kratochvíl's novel focuses on its recursive narrative structure, which allows the ontological boundaries to be violated or narrative levels with different ontological status to be interconnected. McHales's theoretical concept of ontological dominant may be explained by referring to the idea of general mistrust in metanarratives as introduced by Jean-François Lyotard. Metanarratives are based on the presumption of one and only accessible reality; the belief in its existence appears as an anthropological necessity, which manifests itself by ordering discontinuous entities into coherent wholes, which is a feature shared both by myth, and metanarratives. Mistrust of metanarratives, observed by Lyotard as one of the main conditions of postmodernism, does not mean only a loss of trust in ideologies, but results also in a loss of belief in one and only reality. Thus, Kratochvíl's novel *Urmedvěd* reveals the ideological abuse of this belief and, at the same time, undermines its role of an anthropological necessity.



## Mýtus v románu Pavla Brycze *Patriarchátu dávno zašlá sláva*

---

Iveta Mindeková

Pavel Brycz patří ke generaci spisovatelů narozených v šedesátých letech 20. století; na literární scénu vstupuje až po roce 1989, ale reflexe předlistopadové doby tvoří výraznou linii v jeho próze. Směřování naznačené v jeho povídkových souborech se plně rozvíjí v románu *Patriarchátu dávno zašlá sláva* (2003), reflektujícím proměnu mužských a otcovských rolí v současné společnosti, který autorovi vynesl Státní cenu za literaturu na rok 2004. Jakoby v protikladu k oficiálním symbolům a mýtům komunismu, jak je v knize *Šťastný věk* (1992) popisuje Vladimír Macura, pozorujeme v Bryczových textech tendenci k mytizaci v téměř archetypální rovině. „Vždyť bylo na čase najít nový mýtus, neboť čas se nachýlil“, píše se v románu *Patriarchátu dávno zašlá sláva* (Brycz 2003: 261). Cílem tohoto zamyšlení je zjistit, v jakých podobách vstupuje mýtus do časoprostoru románu, zda a do jaké míry je pouze produktem postmoderní hry či zda může odrážet generační tázání po smyslu dějin a existence člověka v jejich proudu.

Už zvolení žánr ságy, kroniky rodiny Berezinků, předznamenává témata rodu, paměti, hledání kořenů. Různé varianty pokusů vyrovnat se s novější minulostí představují jednu z významných tendencí současné české literatury. Můžeme připomenout Topolovu polemiku s historií v románu *Kloktat dehet* (2005), experimentální texty Jana Vranka *Obyčejné věci* (1998) a *Potom* (2003), *Selský baroko* Jiřího Hájíčka (2005) nebo *Hoväda, česky hovada* Petra Vacka (2002). Jak konstatuje Silvie Richterová – „totožnost syna vyplývá z totožnosti otce“ (Richterová 2004: 70). Většina textů reflektujících nedávné

dějiny má autobiografický charakter, česká literatura jako by stále čekala na autora, který posune vnímání tohoto období naší historie do neosobní, obecné roviny, napíše onen kritikou očekávaný „velký příběh“. Bryczův *Patriarchát* můžeme chápat jako pokus zaplnit tuto mezeru. Otázkou zůstává, zda osobní prožitek, založený na pocitu vykořenění a tápání při hledání místa jedince ve společnosti, nemožnosti zasadit osobní existenci do cizorodého prostředí oficiálních konstruktů, není sám o sobě zobecněním doby.

Žánr rodové kroniky odvíjející se od severských rodových ság umožňuje Pavlu Bryczovi zachytit dějinné zvraty na pozadí intimního příběhu. Rodové pouto vytváří přímou linku k počátkům, k vědomí vlastních kořenů. Okamžitě se nabízí také spojení s mýtem, který funguje jako společná paměť ve chvílích, kdy paměť osobní je člověku krátká „jak dětská košilka“ (Brycz 2003: 44). Mytická inspirace se v Bryczově románu objevuje v několika podobách. Pokud vyjdeme z teorie postmoderního textu, jak ji podává Tibor Žilka (Žilka 1989, Žilka 1995), můžeme v románu Pavla Brycze shledat některé základní postupy postmoderny: sklon k parodování „vysokých“ hodnot, humornou ironizaci, několikeré variování jednoho tématu, citace, travestii. Souvislost je patrná také z množství intertextuálních odkazů – aluzí na díla Andersenova, Goethova či Kunderova – i přímých citací (například Dantova *Pekla*). Bryczovo psaní však nevázne v mezích parodie klasických žánrů či jazykové hry. Mytizace prostředí, využití prostředků mytologického či pohádkového vyprávění, mnohdy až biblická stylizace jazyka, lyrizace výpovědi a velký podíl básnické inspirace napomáhá k vytvoření magické atmosféry, která je vzápětí groteskně deformována. Občas se však čtenář neubrání pocitu, že v textu prosvítá i mýtus jako reflexe hodnotového systému, jako abstraktní pravda pro člověka v době postmoderny zdánlivě „nedůvěryhodná“ a nemístně patetická, přesto však hledaná.

Pokusíme se nyní pojmenovat některé prvky odkazující k mýtu či pohádce v oblasti tematické, kompoziční a jazykově-stylistické. Úvahy o možných inspiračních zdrojích a intertextových vazbách na díla české i světové literatury nás záhy zavedou k románu Gabriela Garcíi Márqueze *Sto roků samoty* (1967, česky 1971). Kritické názory na Bryczovu vazbu k magickému realismu se různí, obě díla však přesto spojuje neustálá variace témat lásky, osamělosti a smrti a také fatální motiv rodového prokletí; v *Patriarchátu* je způsobí stařec Jefim, jenž „[...] ochutnal ze svých dětí“ (Brycz 2003: 15).

Z terapeutických sezení už přátelé ohnivé vody věděli všechno o historii Rolandova rodu [...] o věcech, které v časové posloupnosti předbýhaly ďábla, který teď tahal za všechny nitky v tom hrůzostrašném příběhu obyčejné rodiny, o démonu, kterého všichni tak důvěrně znali. (tamtéž: 149)

Postava jurodivého starce Jefima s sebou nese motiv dlouhověkosti, ba „nesmrtelnosti“ a naznačuje souvislost se staroruskou hagiografií; motiv obětování jednoho z bratrů odkazuje k biblickému Kainu a Ábelovi (v *Patriarchátu Vladimírova „zrada“ a smrt Kryštofa*).

Biblické odkazy vytvářejí v Bryczově románu samostatný a interpretačně bohatý okruh. Nejde pouze o zaujetí biblickým jazykem a využití křesťanské symboliky: „vedle matky v černém neseděl žádný muž – živý ani mrtvý. Exodus začal.“ (tamtéž: 48); „Satan se narodil v Osvětimi a dýmem zahalil celou zemi“ (tamtéž: 38–9), ale také o přetváření klasických schémat: „Obraz zobrazil obrácenou pietu, pan Ježíš se stigmaty po hřebecích držel v klíně hlavu své matky Marie a utěšoval ji, že není mrtvý“ (tamtéž: 304). Vypravěč vyvolává až mystickou atmosféru užitím biblických výrazů, často však narazíme na rozpor mezi formou a obsahem sdělení, který dodává výpovědi absurdně komický význam.

Nenechal pak Hospodin bez pomoci oba opilé přátele, když padli spolu do žumpy, a poslal Theodora, syna odrodilého, do Sudet oženěného, aby je z páchnoucích fekálií vytáhl, jinak by se dozajista v pohřební den Marji utopili. (tamtéž: 25)

Autorova práce s biblickými symboly nás přivádí k základní otázce po roli mýtu v románu. Brycz využívá mytologický syžet, jeho postavy se pohybují v jakémsi cyklickém čase, životní situace se opakují (členové hudební skupiny Nikolajští negři se po letech setkávají v protialkoholní léčebně, Květa Líbalová utíká na hřbitov stejně jako její matka, opakuje se situace „prokletí“ bruslí na klíček). Nakonec se hrdina kdesi na Ukrajině setkává s „vlastní minulostí“. „Hroby se otvírají – zombie přerušil svůj spánek, aby se setkal s benjamínkem rodiny“ (tamtéž: 300) Děj je segmentován do krátkých epizod a vypravěč si téměř po celou dobu uchovává ironickou distanci od absurdních peripetií románového světa. Osudovost existenciálních situací hrdinů připomíná Camusův sisyfovský mýtus zobrazený v groteskním zrcá-

dle. Je tedy *Patriarchát* jakousi „polemikou“ s mýtem, postmoderní variací, travestíí, hrou s významem? I nadále tomu vše nasvědčuje.

Inspirace pohádkou a mýtem se výrazně odhaluje ve výběru jazykových a stylistických prostředků.

Poslal tedy Aláh kouzelného supa, aby sedl na mrtvolu, klovl do uniformy vojáka poprvé a rány se zacelily, klovl do uniformy podruhé a krev začala v těle obíhat, klovl potřetí a vojáček vstal, pověsil se supovi na ohromné pařáty a zmizel ve vzduchu nad zkoprnělými mudžáhidy. (tamtéž: 260)

Milan Jungmann charakterizuje v recenzi románu jeho autora jako „vypravěče s fantazií básníka“ (Jungmann 2005: 9). Tendence k básnickému a symbolickému vyjádření, lyrizaci textu, metaforičnosti je pro Brycze typická. Časté je využití přirovnání, rčení a jejich aktualizace („Jablko nespadlo daleko od smuteční vrby“, Brycz 2003: 138). Petr Hrtánek v této souvislosti upozorňuje na „promluvy napodobující slovosledem a střídáním slovesných časů typický orální styl starých ruských pohádek a bylin“ (Hrtánek 2004: 45).

Když po dvou dnech Kazimíra pohřbívali, rozzlobil se ďábel na muže, jenž ač nesvatý, zemřel u oltáře, pošťoval Hospodina tak dlouho, až ten seslal na zemi blesk. Z čistého nebe vyšlehl ten blesk a křísil do vozu, na němž se vezla rakev, koně se splašili a nikdo, ani Jefim, je nedokázal zadržet.

(Brycz 2003: 84)

Jméno je v Bryczově románu předurčením a snaha o změnu jména, které souvisí s rodovým prokletím, se stává téměř rituálním činem – Theodor Berezinko se marně snaží oklamat osud přejmenováním na Effenberga. Silně příznaková jsou jména všech hlavních postav: Roland Berezinko, Kurt Berezinko, synové Ukrajince a Němky žijící v česko-německém Reichenbergu – tehdejší Liberci.

Fenomémem obecně příznačným pro současnou prózu je zobrazení města jako magického (mytického) prostoru. Topos města hraje podstatnou roli například v románech Miloše Urbana, Daniely Hodrové či Michala Ajvaze. „Město ve spojení s mýtem není vnímáno ve své vnější, materiální dimenzi, nýbrž v dimenzi niterné, duchovní. Nevstupuje do lidského vědomí jako určitý hmotný celek [...], ale už jako celek tímto vědomím vnímaný, přečtený,

oživený, jako *stav vědomí*, jako já-město“ (Hodrová 2006: 38). Zdeněk Hrbata ve studii „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle“ píše, že „skutečné literární město se utváří právě v jakémsi meziprostoru, kde se amalgamují předlohy, reminiscence, mýty, ideje a imaginace“ (Hrbata 2005: 405). Město Pavla Brycze je sice prostorem se symbolickými významy, ale zároveň prostorem, který nehýří barvami, je obrazem osamělosti lidské duše.

Průmysl ve městě a okolí chrлил každoročně miliony tun smogu, lidé proto dostávali vyšší platy než jinde a každoroční příplatek si překřtili na pohřebné. [...] A do dálky se potáhne měsíční krajina plná okru, bez zeleného odpočinutí unaveným očím. Ta krajina měla zvláštní krásu, opravdovou krásu pro toho, kdo se vůbec nemá rád (Brycz 2003: 85–86)

Zatímco ostatní prozaici lokalizují své příběhy do Prahy, tedy prostoru dýchajícího historií a tajemstvím, Pavel Brycz přisuzuje svým hrdinům město průmyslové, zdánlivě bez minulosti, neurčité. Analogickou volbu a tedy i zobrazení města nacházíme u ostravských autorů, například Jana Balabána (*Kudy šel anděl*, 2003, *Možná že odcházíme*, 2004) nebo Hnáta Daňka (*Až budeme velcí*, 1996). Ostrava jako „literární město“ nemá jasný střed, je typická periferností a jakousi absencí vědomí minulosti. Je ovšem možné uvažovat o vytváření toposu průmyslového města, vymezujícího se v současné české literatuře kontrastně k městu starobylému.

V Bryczově románu se setkáme s protiklady města a vesnice, uzavřeného prostoru a ukrajinské stepi. Do popředí se dostává nejen symbolická funkce města, ale také jazyková stránka jednotlivých jmen. Názvy, jež autor přiřazuje svým románovým městům, jako by ilustrovaly zrcadlení psychiky postav v románovém prostoru: „Voda proteče mezi prsty každému a Ozero má své jméno po vodě“ (tamtéž: 22), město *Freiheim* je „svobodný domov“ za železnou oponou, mnohovýznamová je i dvojice zástupných pojmenování města *Most: Nový Brūx – Brixen*. Daniela Hodrová mluví o městech s pamětí a bez pamětí (Hodrová 1994: 101) – města Pavla Brycze mají však svou paměť pohřbenou hluboko pod sutinami.

V poslední rok války po bombardování sem navršili všechny trosky z města a zaházeli je hlínou.

Tak pohřbili starý Freiheim a vysadili mu na hrob stromy.

(Brycz 2003: 253)

Všechny Bryczovy postavy charakterizuje pocit vykořenění, který je pohání z místa na místo.

Využití (nápodoba a transformace) mytologických témat a postupů odráží autorovu zálibu v efektních podáních, dramatickém líčení situací, hyperbolizaci – což dokazuje už jeho velkorysý rozlet po dějinách 20. století). Projevem parodizace mýtu je například nadužívání metaforického a symbolického vyjádření v některých pasážích. Jinde však vypravěč promlouvá oprostě od této stylizace, přestává být pobaveným komentátorem příběhů a do textu vstupuje Bryczův autobiografický hrdina (Martin Besmertnych, Kryštof Rybář, Vladimírek Berezinko); tento postup vnímá většina kritiků jako prvek v románovém kontextu cizorodý. „A Vladimír by tolik chtěl vyhovět, ano, tolik by chtěl vědět, kam patří, kým je [...]“ (tamtéž: 250). Slovy Marty Ljubkové: „Hlavní hrdina‘ Bryczových textů je tedy muž hledající, fatálně toužící po naplnění citu [...], a také je to hledač velké pravdy a ‚mrtvý básník‘“ (Ljubková 2005: 34). Tato postava se vzpírá všem experimentům, je „hledáčem pravdy“ v jakémsi esenciálním (snad mytickém?) smyslu: román končí symbolickým setkáním nejmladšího a nejstaršího v rodové linii, Vladimírka s Jefimem.

V románu *Patriarchátu dávno zašlá sláva* se na pozadí pásma groteskních epizod zrcadlí tok dějin a kdesi pod ním se prostírá archetypální, mytický svět. Můžeme tedy hovořit o průniku metod postmoderní transformace či „rekonstrukce“, využívající parodie mytologických postupů, se snahou o nalezení klíče k základním pravdám a hodnotám. Nejvýraznějším znakem je právě hledání (kořenů, rodových vazeb, hodnot a pravd), hledání a nenalézání.

#### Prameny

Brycz, Pavel. *Patriarchátu dávno zašlá sláva*. Brno–Most: Host–Hněvín, 2003

#### Literatura

Hodrová, Daniela. *Citlivé město. Eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006

Hodrová, Daniela. *Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie*. Praha: Koniasch Latin Press, 1994

Hrbata, Zdeněk. „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle.“ In Kolektiv autorů. *Na cestě ke smyslu*. Praha: Torst, 2005, s. 315–509

- Hrtánek, Petr. „Soumrak mužů v Bryczově podání.“ *Host* 20, 2004, č. 6, s. 43–46
- Jungmann, Milan. „Vypravěč s fantazií básníka.“ *Literární noviny* 16, 2005, č. 2 (10. 1.), s. 9
- Ljubková, Marta. „Státní cena in spe. O knihách Pavla Brycze.“ *Souvislosti* 16, 2005, č. 1, s. 33–38
- Macura, Vladimír. *Šťastný věk: symboly, emblémy a mýty 1948–1989*. Praha: Pražská imaginace, 1992
- Peňás, Jiří. „Románové bruslení po 20. století.“ *Týden* 11, 2004, č. 45 (1. 11.), s. 98
- Richterová, Silvie. „Téma otce jako významová a literární kategorie.“ In táž. *Místo domova*. Brno: Host, 2004, s. 70–82
- Šícha, Jan. „Neohraňčená bolest dítěte.“ *Literární noviny* 15, 2004, č. 44 (26. 10.), s. 8
- Žilka, Tibor. „Postmodernizmus v próze.“ *Romboid* 24, 1989, č. 9, s. 18–24
- Žilka, Tibor. *Text a posttext. Cestami poetiky a estetiky k postmoderne*. Nitra: Vysoká škola pedagogická, 1995

### **Myth in the Novel *Patriarchátu dávno zašlá sláva* by Pavel Brycz**

The career of Pavel Brycz, a member of the generation of novelists born in the 1960s, started as late as after 1989; nevertheless, a distinct feature of his fiction is a critical survey of the period and events preceding the Velvet revolution. The novel *Patriarchátu dávno zašlá sláva* (2003) displays a variety of mythologic transformations that may be considered a polemic with the symbols and “mythologies” of the communist establishment. Aspects of myth and fairy-tale may be observed also in the style of the novel. The generic scheme of a saga or a family chronicle implies issues such as searching for one’s roots, questioning family memory, in general, it expresses efforts to put up with the past. The paper focuses on particular manifestations and functions of the myth in Brycz’s novel and its possible relations to postmodernist writing.

**2006**

---

# **Poetika programu – program poetiky**





▲ Zadumáni: Václav Pačes a Dineke Pel (2006)

▼ Obraz spisovatelek jako „nešťastných bytostí s prsty ušpiněnými inkoustem a rozcuchanými vlasy“. Křest knihy Marcina Filipowicze *Roditelky národů*: Michal Jareš, autor knihy, Vojtěch Jedlička (2007)



# Die Poetik der Detektivgeschichte in Karel Čapeks *Boží muka* und „Holmesiana čili o detektivkách“

---

Silke Felgentreu

Die Novellensammlung *Boží muka* (1917) umfasst 13 Erzählungen, die sich in zwei Teile gliedern. Der erste besteht aus „Šlěpěj“, „Lída“, „Hora“, „Milostná píseň (Lída II)“ und „Elegie (Šlěpěj II)“. Die Erzählungen „Utkvění času“, „Historie beze slov“, „Ztracená cesta“, „Nápis“, „Pokušení“, „Odrazy“, „Čekárna“ und „Pomoc!“ bilden den zweiten Teil. Auffällig ist die zyklische Folge der Kurzgeschichten vor allem im ersten Teil der Sammlung, denn „Šlěpěj“ wie auch „Lída“ haben in „Milostná píseň (Lída II)“ bzw. „Elegie (Šlěpěj II)“ Fortsetzungen, die in umgekehrter Reihenfolge auftauchen. „Šlěpěj“ und „Elegie (Šlěpěj II)“ bilden eine Art thematischen Rahmen, in den der erste Teil der Novellensammlung eingebettet ist. In den ersten fünf Kurzgeschichten von *Boží muka* ist die Suche nach einer „Spur“, die ein Mensch hinterlässt, ein Leitmotiv.

In „Holmesiana“ (1924) Weise spricht Čapek selbst über die *Boží muka*:

Mimoto jako svou zvláštní legitimaci k této studii uvádím, že jsem se sám už kdysi pokusil napsat detektivních novel; myslil jsem to docela poctivě, ale nakonec z toho vyšla knížka Boží muka. Pohříchu nikdo v ní neviděl detektivky. Patrně se mi to dost nepovedlo. (Čapek 2000: 146)

Er geht in diesem Artikel davon aus, dass es eine „reine“ Detektivgeschichte geben kann, die sich inhaltlich und formal klar von anderen Genres abgrenzt. Er nähert sich ihr allerdings auch ironisch, denn er stellt fest, sie sei einerseits so einfach konstruiert wie ein Kindermärchen oder ein episches

Gedicht, andererseits sieht er eine Menge „ungeheure[r] verzweigte[r] Ursprünge, nach denen wir in mehreren Richtungen ermitteln müssen“.<sup>1</sup>

Wie konnte es nun dazu kommen, dass Karel Čapek der Meinung war, in *Boží muka* einen Detektivroman vorgelegt zu haben?

In „Holmesiana“ nennt er eine Reihe von Motiven, die seiner Meinung nach das Wesen der „Detektivka“ konstituieren.

Zunächst handelt es sich dabei um die Motive, eine Detektivgeschichte zu konsumieren, die der Autor dem abstrakten Leser unterstellt. Er macht als erstes das „Motiv kriminální“ aus, das er als das psychologisch stärkste bezeichnet, und das das Bedürfnis der Leute nach Sensationen benennen soll. Der Charakter des Lesers einer Detektivgeschichte sei zwiesgespalten; gleichzeitig fühle er sich als heimlicher Mörder und als Richter. Sodann isoliert Čapek das „Motiv justiční“. Obwohl Detektivgeschichten „nichts mit Sünde zu tun“ hätten, handele es sich bei der Lektüre von Kriminalliteratur doch um die Aufarbeitung des Kampfes zwischen Verbrechen und Gerechtigkeit. („Vlastním tématem detektivky je souboj mezi zločinem a lidskou spravedlností“, Čapek 1984: 148). Der Rezipient habe das Bedürfnis, durch den Detektiv Gerechtigkeit hergestellt zu sehen. Das dritte von Čapek gekennzeichnete Merkmal ist das „Motiv záhady“, die Vorliebe des Lesers für Rätsel, welches schon in der Ödipussage zum Ausdruck komme:

Musí se vytvořit situace stejně paradoxní, nemožná, absurdní a nepředstavitelná jako v hádankách; ale pak přijde Oidipus, chci říci detektiv, aby rázem objevil dvojakost a omylost určitých dat, vsunul do nich pravý smysl, a je to. (ebenda: 150)

Soweit Čapeks Interpretation der Lesermotivation. Nun kommt er zur inhaltlichen Gestaltung der Detektivgeschichte. Das vierte Motiv stellt laut Čapek das „Motiv der Handlung“ dar. Der Detektiv lebe wie der romantische

1 „Detektivka (míním zde čistou detektivku, a nikoli odrůdy smíšené s románem pasionálním, literárnými ambicemi a jinými kontaminujícími vlivy) je literární úkaz stejně jednoduchý jako, dejme tomu, epická báseň nebo dětská báchorka. Ale ježto zrovna jednoduché, solidní a dobře fungující věci mají náramně rozvětvené původy, musíme se po nich pítidit několika směry. Budeme snad vypadat jako pedanti, budeme-li vypočítávat asi tučet motivů, jež se pro-víjejí nejjednodušší detektivkou. Budeme putovati končinami suchými i divoce zarostlými, aniž bychom se pozdrželi na rozkošných vyhlídkách“ (Čapek 2000: 146n).

Held einer Abenteuergeschichte in einem Urwald (=Großstadt) und jage Bösewichte. Der Verbrecher entspreche zudem in seinem Charakter einem wilden Tier – Tiger oder Bär – das nicht anders könne, als schlecht zu sein und daher gejagt werden müsse. Sodann führt Čapek das „Motiv des Begleiters“ an, dessen Rolle er auf die des Chronisten reduziert. Die Detektive selbst dagegen seien ihrer Veranlagung nach Eulenspiegel („Uilenspiegel“, „Enšpígl“, ebenda: 153, 154), welche Sinn für Humor besäßen und sich in Szene zu setzen wüssten. Die Essenz des „Geistes der Methode“ („Duch metody“), macht Čapek als weiteres Motiv aus. Die Rationalität des Detektivs solle unantastbar bleiben, auch wenn Father Brown Mitgefühl mit der sündigen Kreatur empfinden mag. Dennoch sei eine Liebesbeziehung für den Detektiv ausgeschlossen, denn wenn er sich verliebe, verlöre er sogleich seine „intellektuelle Reinheit“ (ebenda: 157). Die Motive „Bertillonáž“<sup>2</sup> und „Unika“ bilden den Abschluss des Essays. Im Abschnitt „Unika“ stellt Čapek fest, dass Verbrechen in der Realität keineswegs Unikate seien, sondern gewissen Regeln folgten („Skutečná policejní práce postupuje normálně tak, že subsumuje nový případ do skupiny případů již známých; tedy, že hledá lotra mezi lotry a ne mezi majiteli vil v Bubenči [...]“, ebenda: 160), während in der Fiktion jede Lösung ein neues „meisterhaftes Original“ darstellen müsste.

Ausdrücklich hebt Čapek in „Holmesiana“ hervor, es bestehe ein grundlegender Unterschied zwischen Verbrechen und Sünde und es sei keinesfalls Sache der Detektivgeschichte, die Seele des Verbrechers auszuleuchten („Jakmile se spisovatel začne obírat duší zločincovou, opouští půdu detektivky. Proto zde nebude vysloveno jméno Dostojevského“, ebenda: 148).

Insgesamt handelt es sich laut Čapek also um neun Motive, die das Wesen der Detektivgeschichte verkörpern, von denen die ersten drei ausgemacht werden durch die Gier des Lesers nach Verbrechen, seinem Bedürfnis nach Gerechtigkeit, und seiner Vorliebe für Rätsel. Zudem werde die Detektivgeschichte regiert von ihrer Ähnlichkeit zum Abenteuerroman, einer bestimmten Figurenkonstellation und dem methodischen Vorgehen des Ermittlers. Des weiteren solle die Kriminalliteratur sich vom realen Verbrechen durch größere Originalität unterscheiden.

---

2 Das Bertillonsche Maßsystem sollte im 19. Jh. dazu dienen, Verbrecher physisch zu vermessen, um sie so besser wiedererkennen zu können und Justizirrtümer zu vermeiden.

Die Reaktion des Publikums, das in *Boží muka* keine Detektivgeschichte sah, erklärt sich vor allem aus den ersten von Čapek benannten Motiven. Er hat an den Rezipienten seiner Texte eine bestimmte Erwartungserwartung, d.h. er vermutet seitens seiner abstrakten Leser Interesse am Mord selbst und an der Herbeiführung von Gerechtigkeit. Die Frage nach der Identifikation des Lesers mit den Mördern der Detektivgeschichte ist ein in der Sekundärliteratur viel diskutiertes Problem, das jedoch nicht einheitlich gelöst werden kann. Unter dem Gesichtspunkt der Psychoanalyse Freuds interpretiert z. B. Pederson-Krag den genossenen Mordakt als Ventil für die negativen Gefühle des Lesers, die sich eigentlich auf ein ungeliebtes Elternteil richten (vgl. Dunker 1991: 37). Tatsächlich wird jedoch der Mord an sich in der Detektivgeschichte zumeist nicht explizit geschildert, oder es findet gar nicht erst ein Gewaltverbrechen statt, wie an einer Anzahl von Sherlock-Holmes-Geschichten deutlich zu erkennen ist. In „Silver Blaze“ stirbt das Opfer durch einen Pferdetritt, in „The Naval Treaty“, „The Blue Carbunkle“ und „The Red Headed League“ geht es nur um Diebstahl, in „The Missing Three Quarter“ um ein Familiengeheimnis usw. Die Lust am Morden kann es also wirklich nicht sein, die den Leser von Detektivromanen und –geschichten zu seiner Lektüre verleitet. Čapek erliegt einem Irrtum, wenn er dem abstrakten Leser seiner Geschichten unbedingt Interesse an einem Mord unterstellt. Allein der Mord reicht auch in „Hora“ nicht aus, um eine Detektivverzählung aus der Kurzgeschichte zu machen.

Der zweite von Čapek angeführte Grund für die Lektüre von Detektivgeschichten besteht angeblich im Interesse des Lesers an Gerechtigkeit. Damit ist keine numinose Macht gemeint, die absolute, abstrakte Gerechtigkeit walten lassen könnte, sondern eine rein menschliche („V detektivkách není vyššího řádu, nýbrž jen lidská spravedlnost [...]“, Čapek 2000: 148). Auch dazu hat die Forschung eine Meinung: das Gefühl, selbst Schuld auf sich geladen zu haben, veranlasse den Leser von Kriminalliteratur dazu, nach der Bestrafung des fiktiven Verbrechers zu verlangen und so quasi durch ihn eine Katharsis durchzumachen (vgl. Dunker 1991: 36). Tatsächlich will die Leserschaft der Detektivgeschichte am Ende einen Schuldigen, sie will eine Aufklärung gesichert wissen. Ob aus Gerechtigkeitssinn oder aus Angst vor einer sonst nicht gebannten Bedrohung für die Gesellschaft (Schmidt 1989: 67), bleibt wohl weiterhin offen. In *Boží muka* jedenfalls gibt es keine menschliche Gerechtigkeit: Der Täter in „Hora“ wird nicht explizit als solcher benannt und kei-

nes Verbrechens überführt, dennoch stirbt er am Schluss. Diese Lösung erscheint eher wie die von Čapek in „Holmesiana“ abgelehnte Gerechtigkeit des Schauerromans („krvák“), in welchem der Übeltäter auf eine „höhere und unbegreifliche (numinose) moralische Ordnung treffe“, die „schließlich das Gute belohne und das Schlechte bestrafe“ (vgl. Čapek 2000: 148). Keineswegs spielt die Ausübung menschlicher Gerechtigkeit oder wenigstens die Überführung eines Täters hier eine Rolle. Die Geschichten aus *Boží muka* könnten sogar gelesen werden als „allegory of man’s search for God“ (Harkins 1962: 57), und gerade in dieser Einschätzung wird das Bedürfnis nach der Überführung des Täters an die Organe der menschlichen Gerechtigkeit nicht sichtbar.

In „Holmesiana“ also verkennt Čapek zum einen die Beweggründe für das Publikumsinteresse am Detektivroman – der Mord kann nicht als ausschlaggebend bezeichnet werden, zum anderen benennt er tatsächliche Ursachen für die Leserfascination, ohne sich in *Boží muka* an diese Erkenntnisse gehalten zu haben. Da die Erkenntnis des Autors über das Wesen der Detektivgeschichte und die mit ihr einhergehende Lesererwartung also zu spät erfolgt ist, nämlich erst nach der Veröffentlichung von *Boží muka*, erscheint in der Analyse das grundlegend andere Verständnis der konkreten Leser nicht als Überraschung.

Worin bestehen nun tatsächlich die gebundenen<sup>3</sup> Motive der Detektivgeschichte bzw. des klassischen<sup>4</sup> Kriminalromans, dessen Eigenschaften nach der obigen Definition auch für die Detektivgeschichte gelten?

1. Zunächst muss durch Permutation ein Rätsel erzeugt werden, d.h. es findet zu Anfang der Geschichte ein Verbrechen statt, über dessen Verlauf der Leser erst am Ende der Lektüre informiert wird.
2. Die Auswirkungen dieses Verbrechens, mit denen Leser und Detektiv konfrontiert sind, müssen sich durch eine rationale Lösung erklären

<sup>3</sup> Zu diesem Begriff siehe Tomaševskij, Boris: *Teorija literatury* (1925).

<sup>4</sup> „Eine Detektivverzählung ist ein Werk der Erzählliteratur von unterschiedlicher Länge, in dem ein rätselhaftes Verbrechen den Ausgangspunkt für die Untersuchung des Falls durch den Detektiv bildet, der das Rätsel auf dem Wege der Deduktion löst, seine Schlussfolgerungen jedoch erst am Schluß der Erzählung mitteilt. Nach dieser Definition ist die Zuordnung von *crime novels*, Thrillern, Abenteuer- und Spionageromanen bereits dadurch ausgeschlossen, dass in diesen Literaturformen Deduktion entweder gar nicht enthalten ist oder nur eine untergeordnete Rolle spielt“ (Dunker 1991: 34).

lassen; metaphysische Explikationsversuche werden zwar, bei Poe wie bei Conan Doyle, fortwährend suggeriert, letztlich kommt der Ermittler aber doch zu einem Vernunftschluss.

3. Alle Fragen, die im Laufe der Ermittlungen durch die beteiligten Personen aufgeworfen werden, müssen spätestens in der Aufklärungsszene beantwortet werden. Dazu gehören natürlich vor allem die Fragen nach dem Täter und den Umständen des Verbrechens, aber auch Fragen, die durch eine Parallelhandlung entstehen können.
4. Der Person des Detektivs gegenüber besteht das Postulat der Anwendung von De- bzw. Abduktion; der Zufall darf bei der Lösung des Falles eine Rolle nur insofern spielen, als er neue Indizien aufdeckt, mittels derer Schlüsse gezogen werden können.
5. Ist erst einmal die finale Auflösung erfolgt, sollte keine weitere Handlung folgen, denn der Spannungsabfall nach Klärung des Rätsels ist absolut. Maximal darf knapp zusammengefasst werden, worin das Schicksal der Hauptpersonen unmittelbar nach dem Kriminalfall bestand.

Diese Motive sind es, die Poetik der Gattung Detektivgeschichte ausmachen, die ein Leser oder eine Leserin folglich in einer Detektivgeschichte zu finden erwartet. Ihr Fehlen oder eine starke Veränderung führt dazu, dass das Genre nicht erkannt werden kann.

Zwar ist es Čapek gelungen, funktionierende innovative Elemente einzuführen, etwa in „Hora“ eine neue Form des Erzählens mit beständig wechselnder personaler bzw. impersonaler Perspektive. Dennoch wird nun deutlich, wie es dazu kam, dass „niemand in [Boží muka] eine Detektivgeschichte gesehen hat“: die Regeln des Genres werden auf eine Art und Weise überschritten, die einen Leser, dessen Erwartungshaltung von der Lektüre bekannter Detektivgeschichten geprägt ist, allzu sehr enttäuscht. „Sie [Krimis] sind leicht zu verstehen. [...] Man muss [...] eine gewisse Gattungskompetenz mitbringen: Man muss mindestens wissen, worum es beim Krimi geht und worauf man zu achten hat, und man sollte nach Möglichkeit auch mit dem System wiederkehrender sprachlicher oder optischer Signale vertraut sein, mit dem Krimis den Prozess der Aufnahme beim Leser oder Zuschauer steuern“ (Suerbaum 1984: 11). Werden die vertrauten Signale nicht gesendet, verliert die Detektivgeschichte für den Rezipienten ihre klar umrissene Form und geht in der schönen Literatur auf. Gäbe es nicht von Karel Čapek über *Boží*

*muka* die Selbstauskunft, er habe eine Detektivgeschichte schreiben wollen, was ihm „anscheinend nicht ausreichend gelungen [sei]“, könnten die Kurzgeschichten dieses Bandes als literarische Dekonstruktion, als Anti-Detektivgeschichten aufgefasst werden, denn bei Čapek steht die Detektivgeschichte nicht als Metapher für Ordnung und Logik (Bremer 1998: 51), sondern er re-etabliert das vor Poes *Tales of Ratiocination* in der „sensation fiction“<sup>5</sup> gängige Element des Unbegreiflichen, Unauflösbaren.

In den Kurzgeschichten „Šlěpěj“, „Elegie (Šlěpěj II)“ und „Šlěpěje“ besteht die Innovation in mangelnder Aufklärung, d.h. in der Unterlassung der Rekonstruktion der Fabel. Das Rätsel wird nicht gelöst, die Leseerwartung nicht befriedigt, das Paradigma Detektivgeschichte funktioniert nicht. Die folgenden Kurzgeschichten, „Lída“ und „Milostná píseň“, sind ebenfalls nicht als Detektivgeschichten anzusehen, da hier die psychologischen Aspekte zu sehr die Aufklärung des vermeintlichen Verbrechens in den Hintergrund drängen. Außerdem folgt auf die Rätsellösung noch ein weiterer, von der Ermittlungsgeschichte unabhängiger, Handlungsstrang. Auch hier wurden die Änderungen am Gattungsformular auf der Ebene der Fabel durchgeführt, denn es wurden mehr Geschehensmomente für die Geschichte selektiert als der Detektivgeschichte zuträglich sind. Hingegen scheint die Kurzgeschichte „Hora“ zunächst ein Beispiel für die gelungene Innovation der Gattung zu sein, da auf der Ebene des Sujets durch ungewöhnliche Perspektivierung und neue Einlagentexte, etwa fingierte Verhöre, eine neue Leseweise geschaffen wird. Doch es fehlt die völlige Rekonstruktion der Geschichte und somit handelt es sich auch bei „Hora“ wegen einer fehlgeschlagenen Innovation auf dem Gebiet der Fabel nicht um eine Detektivgeschichte. Mit den Worten Jan Mukařovskýs: „v *Božích mukách* se povídky končí otazníkem“ (Mukařovský 1982: 707).

Aus der Analyse der von Čapek zur intendierten Innovation der Detektivgeschichte verwandten Verfahren hat sich ergeben, dass sie ein unterschiedliches Maß an Wirksamkeit besitzen. Einige dieser Verfahren, wie z.B. die Änderung der Erzählperspektive, funktionieren als Innovationen, ohne die Gattungszugehörigkeit in Frage zu stellen; andere, wie die fehlende Entmystifikation, führen zu einer so schwerwiegenden Verletzung der Poetik des Genres, dass eine Zuordnung zu diesem versagen muss.

---

5 Zur Vorgeschichte der Detektiverzählung siehe Drexler 1998: 78f.



Aufgrund dieser Ergebnisse kann davon ausgegangen werden, dass die Innovation der Detektivgeschichte nur erfolgreich ist, wenn sie auf der Ebene des Sujets stattfindet. Es ist anzunehmen, dass die gebundenen Motive der Detektivgeschichte die Ebene Fabula stärker dominieren als das Sujet. Eine Ausnahme von dieser Regel bildet die Parodie, wie an den Kurzgeschichten in *Povídky z jedné a z druhé kapsy* zu sehen ist.

Für *Boží muka* jedoch gilt, dass die Poetik der Detektivgeschichte, obwohl vom Autor intendiert, nicht umgesetzt wurde.

### Prameny

Čapek, Karel. *Boží muka*. Praha: Academia, 2000 [1917]

Čapek, Karel: „Holmesiana čili o detektivkách.“ In týž. *Marsyas. Jak se co dělá*. Spisy 13; ed. Milada Chlábcová. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 146–162 [1924]

### Literatura

Bremer, Alida. *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane*. Saarbrücken 1998

Drexler, Peter. „Mapping the Gaps: Detectives and Detective Themes in British Novels of the 1870s and 1880s.“ In Klaus, Gustav – Knight, Stephen (eds.). *The Art of Murder: New Essays on Detective Fiction*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1998, s. 77–89

Dunker, Michael. *Beeinflussung und Steuerung des Lesers in der englischsprachigen Detektiv- und Kriminalliteratur: eine vergleichende Untersuchung zur Beziehung der Autor-Text-Leser in Werken von Doyle, Christie und Highsmith*. Frankfurt am Main – Bern: Lang 1991

Freise, Matthias. „Auf den Spuren von Karel Čapek (von ‚Šlěpěj‘ zu ‚Šlěpěje‘).“ *Zeitschrift für Slawistik* 40, 1995, 2, s. 145–156

Ginzburg, Carlo. „Indizien: Morelli, Freud und Sherlock Holmes.“ In Eco, Umberto – Sebeok, Thomas (eds.). *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce*. Supplemente 1. München: Fink 1985, s. 125–179

Harkins, William. *Karel Čapek*. New York–London: Columbia University Press, 1962

Heissenbüttel, Helmut. „Spielregeln des Kriminalromans.“ In Žmegač, Viktor (ed.). *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971, s. 203–220

Ibler, Reinhard. „Die entlarvte Kausalität. Zu einem Erzählmotiv bei Karel Čapek (‚Šlěpěj‘) und Richard Weiner (‚Prázdná židle‘).“ *Zeitschrift für slavische Philologie* 55, 1995/1996, 2, s. 323–342

Kudělka, Viktor. *Boje o Karla Čapka*. Praha: Academia, 1987

Mravcová, Marie. „Boží muka – vychodisko Čapkova tvořivého a přetvářivého usilování.“ *Česká literatura* 47, 1999, č. 2, s. 162–183

Mukařovský, Jan. *Studie z poetiky*; ed. Rudolf Havel. Praha: Odeon, 1982

Nünning, Ansgar (ed.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart–Weimar: Metzler 2001 [1998]

Schmid, Wolf. „Die narrativen Ebenen ‚Geschehen‘, ‚Geschichte‘, ‚Erzählung‘ und ‚Präsentation der Erzählung‘.“ *Wiener Slawistischer Almanach* 1982, 9, s. 83–110

Suerbaum, Ulrich. *Krimi: eine Analyse der Gattung*. Stuttgart: Reclam 1984

Žmegač, Viktor. „Aspekte des Detektivromans.“ In týž (ed.). *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971, s. 9–34

### **The Poetics of Detective Story in Karel Čapek's *Boží muka* and “Holmesiana čili o detektivkách”**

The detective story belongs (together with the adventure novel) to the most popular genres. The authors of the recent Czech *Encyclopaedia of literary genres* quote Karel Čapek as an expert on the topic who was able to define the characteristic features of the genre as soon as in the 1920s. In his essay “Holmesiana” he gave its comprehensive characteristics mentioning his own unsuccessful attempt at writing detective stories in *Boží muka*, an attempt his readers missed. The paper inquires into the possible causes of this misunderstanding between the author and his audiences. Nine motifs of the detective story as classified by Čapek as well as the generic innovations suggested by him are subject to a systematic analysis, followed by a confrontation with typical features attributed to the detective story in contemporary literary theory (permutation of events, rationality, complete explanation of the plot, employment of deduction, closure following immediately after the solution of the mystery). These rules create the basis of readers' expectations, and, obviously, restrain the effect of the innovations introduced by Karel Čapek.

# Průniky v dílech autorů Skupiny 42 a Edice Půlnoc

---

Petr Mecner

Myšlenka spojitosti či návaznosti děl autorů Skupiny 42 a Edice Půlnoc byla již vyslovena v řadě literárněvědných studií mapujících prostor neoficiální literatury padesátých let (Lopatka 1991; Machovec 1993, 2001; Pilař 2002; Zandová 2002). V hlavním zorném poli těchto prací je většinou situace autorů kolem Bondyho a Vodseďálkovy ineditní edice. Zmínky o Skupině 42, které tu mají jednak dokreslit literárně- a kulturněhistorický kontext, jednak poukázat na podobnosti s díly Edice Půlnoc, jsou však často formulovány jen v obrysech, bez podrobnějších analýz. Tato studie se bude snažit o celistvější komparaci zmíněných dvou literárních okruhů, jejich programů a děl, a to jak s přihlédnutím k osobním kontaktům jednotlivých autorů, tak k podobnostem typologického rázu.

Existenci Skupiny 42 konstituované na základě teoretických statí Jindřicha Chalupeckého můžeme vymezit léty 1942–1948; po únorovém převzetí moci komunisty je její působení v podstatě zastaveno a básnická základna se štěpí. Jen krátký čas poté, co společné skupinové aktivity končí, vzniká v roce 1950 samizdatová Edice Půlnoc, jejímiž duchovními otci a hlavními přispěvateli byli mladí marxisté a na konci čtyřicátých let ještě přesvědčení surrealisté Egon Bondy (vlastním jménem Zbyněk Fišer) a Ivo Vodseďálek.

Uvědomme si tedy, že období, do něhož oba sledované literární okruhy spadají, patří k nejstinnějším kapitolám českých dějin 20. století; současně však je třeba striktně rozlišovat mezi reflexí dvojí historické totality v jednotlivých dílech. Bondy i Vodseďálek hodnotili stalinismus negativně, zároveň však oba byli jeho pokřivenou mytologií a všudypřítomnou absurditou fascinováni, a také proto se stával častým námětem jejich textů.

Oproti tomu v tvorbě Skupiny 42 stojí reflexe dobové totalitní ideologie na samé periférii námětů. Jestliže *totální realismus* a *trapná poezie* reagují silně na dobové dění politické, Chalupeckého nová poetika všednosti se snaží reagovat výhradně na minulé dění kulturní: „je třeba opět pokusit se o zakázané. Ale co je ještě zakázaného? Všechny svobody jsou již odbyty, není již nic dosti neobvyklého, podivného, vzdáleného, co by ještě zůstávalo neprozkoumáno. Nanejvýš ještě prostota, jednoduchost je věcí dosti neuměleckou, aby byla zakázána. [...] nezbyvá tedy asi než odvážit se prostoty“ (Nepublikované teze J. Chalupeckého; citováno podle Pešat – Petrová 2000: 433).

Z Chalupeckého teze je patrné, že zcivlnění básnického výrazu Skupiny 42 bylo motivováno především hledáním nového smyslu moderního umění. A právě tento smysl našli autoři Skupiny v odvržení všech dosavadních literárních metod 20. století, aby nakonec zdánlivou neuměleckost – tedy všednost – povýšili na nové básnické vidění. Aby tato koncepce byla úspěšná, bylo třeba vyrovnat se s přímým antipodem jejich nové poetiky – surrealismem, jehož vlivu byli v třicátých letech všichni tito básníci více či méně vystaveni.

Ze surrealismu vyšla i většina autorů Edice Půlnoc. U mladých básníků Bondyho (v té době ještě Fišera) a Vodseďálka nabralo nadšení pro tento směr takové intenzity, že se surrealistickým hnutím spojovali nutnou revolucí a nastolení nové lepší společnosti: „Vše bylo úplně jasné, i cesta do budoucnosti. Bretonovy manifesty tvořily Písmo zcela svaté. Marxisticko-surrealistický pohled byl optimistický a snově krásný“ (Vodseďálek 2000: 13). Toto surrealistické východisko však bylo nejpozději v roce 1950 vystřídáno Bondyho totálním realismem, Vodseďálkovou trapnou poezií, Boudníkovým *explosionalismem* či Hrabalovým *neopoetismem* v druhé polovině čtyřicátých let. Tito autoři cítili zvláště po Únoru 1948 potřebu snížit napětí mezi světem poezie a skutečností a surrealismus jakožto „čistá poezie“ se jim stal pro tento úkol logicky nepřijatelným a nedostačujícím (srov. Catalano 2006: 37).

Máme-li se pokusit o nalezení paralel v poetikách Skupiny 42 a Edice Půlnoc, naše kroky se musí nutně ubírat tímto směrem, neboť překonáním surrealismu vznikly v padesátých letech dvě nové koncepce, totální realismus a trapná poezie, které si vytkly za cíl realistický výraz poezie, což vedlo podobně jako u Skupiny 42 k záměrné depoetizaci verše a užívání neobrazného vyjádření. Pokud chtěli autoři podtrhnout trapnost a absurditu tehdejšího zřízení, museli sestoupit do této nové všednosti a popisovat ji

z pohledu zdola. Bez jakéhokoli komentování tedy Bondy bezprostředně za sebou mísí pasáže propagandistické s milostnými a přírodními či s motivy dobového nadšení:

Je veselo v Moskvě  
a je veselo v Praze  
Mám rád svou milenkou  
a jsme veselí spolu  
Krásné je jarní počasí  
a jsou veselé tančírny  
ve kterých  
tančíme.

(Bondy 1992: 8)

Bondy s Vodsedálkem ve svých básních reagují na dobový jazyk, literární i obecně kulturní a společenská klišé padesátých let. Zvýraznění trapnosti a absurdity jde tak daleko, že text je osekán až na samé meze únosnosti, jako je tomu v básni Ivo Vodsedálka zařazené do sbírky *Trapná poezie* (1950), kterou tvoří jeden jediný verš: „Máme rádi pana prezidenta“ (Vodsedálek 1992: 25). Obdobnou jednoveršovou báseň nalezneme v Bondyho sbírce *Totální realismus* (1950): „Četl jsem dnes dlouho do noci“ (Bondy 1992: 12). Tuto situaci myslím dobře vystihuje stať Marie Kubínové o neobrazném vyjádření: „Ačkoli se nám sdělují ‚pouhá fakta‘, cítíme, jako by se právě v těchto místech textu skrývalo obzvláště mnoho nevysloveného. [...] kdesi jako by se ‚skutečně‘ odehrály určité události, jejich průběh je ale toliko naznačen, nedopovězen“ (Kubínová 2002: 295).

Jak už jsme zmínili výše, program Skupiny 42 byl motivován nalezením nového moderního výrazu, poezie moderní mytologie města. Příčiny vzniku poetik obou okruhů jsou odlišné. Průnik mezi nimi však tvoří způsob, jakým se autoři snaží nahlížet realitu. Pokud pro Bondyho existuje základní pnutí mezi protiklady dějin a banální všedností (srov. Zandová 2002: 104):

Tlampače na ulicích oznamují přesný čas  
hodiny v nichž se vypíná elektřina  
výsledky nejnovějších procesů  
a sportovních utkání

(Bondy 1992: 9),

pak pro Koláře v jeho *Dnech v roce* (1948) toto pnutí existuje na protikladu banální všednosti a osudu člověka:

Vítr občas zabubnuje na tenisové dvorce  
a hlas mikrofonů hlásí jména vítězů.

Kdo je vítěz, kdo poražený?

Kdo je vítěz, kdo poražený dnešního dne?

(Kolář 1992: 288)

Jestliže tedy Bondy staví proti sobě sportovní zápasy a soudní procesy, Kolář proti těmto sportovním zápasům staví soud člověka nad sebou samým. Tato moralizující tendence se v Kolářově díle silněji projeví právě na počátku padesátých let ve sbírce *Prométheova játra* (1985).

Kromě toho, že se autoři obou sledovaných skupin pokoušeli o jistý druh nepoetičnosti, jejich dalšími společnými rysy byla i snaha o autentičnost. Toto přiblížení básnického výrazu realitě mělo za následek odpoutání se od metaforického vyjádření a tendenci k prozaizaci verše. V dílech autorů Skupiny 42 je potom vypouštění obrazného vyjádření často ještě doprovázeno záznamy odposlechnutých útržků promluv, přičemž na základě tohoto torzovitého mnohohlasí vzniká provokativně antipoetické napětí (srov. Kubínová 2002: 292):

Co je tam za rámus? Dyť ty sou ukradený!

Chytráku! Ještě! Jak se menuje?

Nalítl na ten špek. Nikdo ho tady nezná.

Přijdou a chlastaj! Rum. Kradený.

Na dvorku. Zweite Tür. Tady je rýna. Sbohem.

(Blatný 1995: 115)

Podobné napětí můžeme nalézt i v Hrabalově básnickém eposu *Krásná Poldi* z roku 1950:

Má mne to přejet tam, anebo v Praze?

Podívejte se, jak mu modrá rypák!

Antyka!

A ten cestovatel měl v ruksaku patník.

Vidíte, lidi, už zase mluví

s kým mluví?

[...]

Ne ne ne,  
 von ani by tak nebyl blbej,  
 spíš pitomej, to je to, pitomej  
 přeházený šňůry na prádlo,  
 ubohý dymizón.

Frantyka!

Takhle, slečno, zvostaňte,  
 jste jako živá!

(Hrabal 2000: 59)

Tímto způsobem za sebe řazených torzovitých promluv je dosaženo smazání propasti mezi básnickým textem a realitou, přičemž lyrický subjekt, ačkoliv jej můžeme chápat jako svědka, je tu přinejmenším zastřen a stojí na okraji. Poněkud jinak je tomu u autorů Edice Půlnoc, kde lyrický subjekt většinou vystupuje jako přítomný, ba sebestředný činitel.

Od těchto postojů se odvíjí i metoda literární koláže: tím, že autor řadí bezprostředně vedle sebe útržky rozhovorů a obrazy spadající do odlišných kontextů, vytváří vlastně koláž, jejíž charakter se potom odvozuje od prvků v ní obsažených. Auditivní záznamy tak můžeme chápat i jako zvláštní typ literární koláže, jejíž jednotlivé prvky odpovídají fragmentům různých promluv. Něco podobného nalezneme i v textu „Svědék“ zařazeném do Kolářovy sbírky *Ódy a variace* (1946), kde dochází i k mísení žánrovému a popis reality se tu střídá s mluvenými monology, textem inzerátu či nápisem reklamního štítu. V roce 1950 při psaní „Skutečné události“ použil Kolář opět techniku koláže, když text své starší básně propojil s prózou *U trati* polské spisovatelky Žofie Nałkovské a vytvořil tak dílo reflektující temnou realitu totalitních systému čtyřicátých a padesátých let.

Nejdále však v tomto způsobu tvoření došel Bohumil Hrabal ve svém cyklu *Mrtvomati* z roku 1949, v němž nejen řadí texty horizontálně za sebe, ale také je jakoby překrývá a člení vertikálně. Jako materiál k psaní mu posloužily tyto texty: mezinárodní lázeňský klíč, snář, pokyny dopravního strážníka, ceník koupelí a československých lázní, leták pražského spolku krematoria kombinovaný se zápisem vlastních snů, novinová zpráva o zavraždění ženě, seznam hraček z účtu podniku TOFA, rozhovor básníků Koláře a Bednáře kombinovaný s vlastními básněmi a nápis z Nymburského hřbitova (srov. Slavíčková 2004: 297). Podíváme-li se na charakter těchto jednotlivin, seznáme,

že se jedná převážně o texty silně zakotvené v běžné realitě, a tedy o věci dokumentární povahy. Na základě teze o charakteru koláže, kterou jsme vyřkli výše, můžeme nyní Hrabalův *Mrtvomat* specifikovat jako text reflektující všednost a realitu, snažící se opět o smazání vaku mezi básní a skutečností, neboť prvky, z nichž je tento cyklus vystavěn, odpovídají koncepci depoe-tizovaného nahlížení na skutečnost. Podstata těchto koláží se tedy výrazně liší od podstaty koláží surrealistických.

Když Jan Lopatka ve svých *Předpokladech tvorby* (1991) vedl paralelu mezi autory Skupiny 42 a Edice Půlnoc, uvažoval především o Kolářových *Promě-  
teových játrech* a Hančově prvním sešitu *Události* (1948) (srov. Pilař 2002: 45), tedy o dílech, která se s totálním realismem a trapnou poezií časově takřka kryjí. Egon Bondy zde konstatuje, že Kolář s Hančem sice zastávali obdobná estetická východiska, zároveň však dodává, že tu nebyly sebemenší osobní kontakty vedoucí k vzájemnému ovlivnění (srov. tamtéž: 45). V dopise z 13. prosince 1997 komentuje Bondy Kolářovu úlohu takto: „Úloha Koláře se trochu pře-  
ceňuje [...] Kolář nám i ve *Dnech v rocích* a v *Rocích v dnech* připadal ne dost autentický, poněkud moc „umělecký““ (Zandová 2002: 115).

Jak jsme již popsali výše, podobnosti typologického rázu se však dají nalézt už v textech básníků Skupiny 42, jež Kolářovým *Dnům v roce* předcházejí. Otázkou tedy je, zda autoři Edice Půlnoc dospěli k podobným východiskům skutečně nezávisle na dílech Chalupeckého Skupiny. To, že Bondy popisuje tehdejší postoj svého básnického okruhu ke Kolářovým *Dnům v roce*, však dokládá, že autoři Edice Půlnoc měli se Skupinou 42 kontakty alespoň čtenářské. Bondyho výrok o tehdejší situaci je ale dosti logický, neboť v textech napsaných zhruba od let 1943, 1944 autoři Skupiny 42 mírně uhýbají ze své koncepce naprosté všednosti a prostoty a v jejich verších se začínají objevovat opět konvenční básnické prostředky, jichž se na počátku svého působení zřekli. Není divu, že tvůrcům Edice Půlnoc, usilujícím důsledně o tvar očiš-  
těný od uměleckých nánosů minulých tradic, se poezie těchto autorů jevila „poněkud moc umělecká“.

Jako fyzická spojnice obou básnických okruhů se nabízí Bohumil Hrabal, který byl v kontaktu s Jiřím Kolářem už před rokem 1948; Kolář tehdejší neo-  
poetisty Hrabala s Karlem Maryskem seznámil právě s poetikou Skupiny 42. Na konci roku 1951 se Hrabal poznává s Egonem Bondym (srov. Pilař 2002: 40) a toto přátelství se na několik let stává dosti intenzivním a inspirativním pro oba básníky. Ani tudy však nelze vést přímou spojnicí se Skupinou 42, neboť



totální realismus a trapná poezie měly v té době za sebou minimálně rok existence.

Popisují-li literární badatelé návaznost mezi Skupinou 42 a Edicí Půlnoc, omezují se buď na charakteristiky obecného rázu, anebo se soustřeďují na odkaz, který pro „půlnoční“ autory mohlo mít dílo Jiřího Koláře. V závěru této práce bych se rád pokusil o krátkou komparaci básní dvou autorů, kteří přímému srovnání v podstatě dosud nebyli podrobeni. Jde o porovnání bezjmenné básně Egona Bondyho ze sbírky *Totální realismus* s věhlasným, díky pozdějšímu zhudebnění obecně známým, textem Josefa Kainara „Stříhali dohola malého chlapečka“, zařazeným do sbírky *Nové myty* (1946).

Podrobíme-li oba texty srovnání, ukáže se, že rytmus není to jediné, co mají společné. Kainarova báseň se skládá z osmi strof po čtyřech verších daktylského rytmu (ve druhém vydání z roku 1967 se objevuje strof pouze sedm), přičemž první tři verše mají vždy po 12 slabikách, čtvrtý je nepravidelný. Bondyho text má strof sedm. Jejich členění vypadá takto: 6 x 6 slabik převážně daktylských veršů (což odpovídá Kainarovu vzorci 3 x 12), poslední verš každé strofy je opět nepravidelný. Oba básníci zde tedy striktně dodržují pravidelnost prvních tří a prvních šesti veršů. Bondyho motivací pro členění 6 x 6 namísto 3 x 12 může být skutečnost, že jeho báseň obsahuje více anafor než text Kainarův, a zvoleným členěním se tato figura zdůrazňuje. Nápadně podobně také oba texty využívají paralelismu celých veršů, čímž je podpořen jednak rytmus, jednak zdůrazněna dějovost. Tolik jen velmi stručně srovnání formální.

Obě básně nám prezentují život lidského jedince, „adepta“ života; Kainar malého chlapce, Bondy mladé dívky, přičemž při líčení obou příběhů je přítomna jakási až existenciální prázdnota a syrovost:

Zasmál se nahlas A ono to zaznělo  
Jako kus masa když pleskne o zem (Kainar 1967: 7)

život je vydatný  
jako kus slaniny  
a snad i více (Bondy 1992: 14)

Zvláštní je též podobnost motivu hned na začátku prvních strof obou básní: Kainarův hrdina je stříhán, podrobován cizímu a tímto cizím zpraco-

váván, naproti tomu o hrdince Bondyho básně se v druhém verši konstatuje „chodila k holiči“ – jde tu patrně už o jakési přivyknutí ke stavu, s nímž se Kainarův protagonista teprve seznamuje.

Nejzajímavější jsou však podle mého soudu samotné konce, vrcholy obou básní. Jestliže Kainar svou báseň zakončuje veršem „Už mu to začlo“, podtrhujícím existenciální pocit hrdiny, uzavírá Bondy svůj text veršem „máme už zářivky“, který lze chápat jako obdobu verše Kainarova, umístěnou však do všudypřítomně proklamovaného, kolektivně budovaného blahobytu padesátých let.

Zvláštní se nám může jevit už jen fakt, že tato báseň Egona Bondyho se od všech ostatních textů zařazených do sbírky jednoznačně odlišuje pravidelným strofickým členěním a mírně – a to zvláště svým důrazem na existenci hrdinky – uhýbá i z koncepce bezpříznakového totálního realismu.

Mohli bychom se tázat, zda Bondy tento text psal inspirován básní Josefa Kainara, která vyšla ve sbírce *Nové mýty* o čtyři léta dříve, nebo prostě došlo k „náhodě“ a texty, ač psány nezávisle na sobě, vykazují podobné rysy. V prvním případě by šlo o důkaz, že autor Skupiny 42 mohl být pro mladého Bondyho alespoň zčásti inspirativní, v případě druhém by byl dokázán průnik, k němuž došlo na základě podobného náhledu na realitu a přístupu k ní.

Na závěr tedy jen velmi stručně shrňme to nejzákladnější, co mají poetiky Skupiny 42 a Edice Půlnoc společné. Poté, co se vyrovnávají se surrealismem, snaží se autoři obou básnických okruhů ve svých textech o co nejdůslednější smazání prostoru mezi poezií a realitou; u obou skupin to vede k záměrné depoetizaci a odklonu od využívání obrazného vyjádření. Realita a všednost jsou přibližovány na základě často bezpříznakových auditivních či vizuálních záznamů skutečnosti, a ty jsou nezřídka řazeny bez jakýchkoli komentářů za sebe na principu koláže. Rozdíl je však v pojetí lyrického subjektu, který je v dílech Skupiny 42 odsunut do pozadí, zatímco u básníků Edice Půlnoc je přítomný a sobě soustředěný. To mimo jiné vyplývá i z rozdílné reflexe dobového politického dění a jeho absurdity.

#### Prameny

Blatný, Ivan. *Verše 1933–1953*; ed. Rudolf Havel. Brno: Atlantis, 1995

Bondy, Egon. *Básnické sbírky z let 1950–1953*. Básnické dílo Egona Bondyho 2; ed. Martin Machovec. Praha: Pražská imaginace, 1992

Hrabal, Bohumil. *Bambino di Praga, Krásná Poldi*; ed. Karel Dostál, Václav Kadlec. Praha: Mladá fronta, 2000

- Kainar, Josef. *Nové mýty*. Praha: Československý spisovatel, 1967 [1946]  
 Kolář, Jiří. *Křestný list, Ódy a variace, Limb a jiné básně, Sedm kantát, Dny v roce, roky v dnech*. Dílo Jiřího Koláře 1; ed. Vladimír Karfík. Praha: Odeon, 1992  
 Kolář, Jiří. *Prométheova játra*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1985  
 Vodsedálek, Ivo. *Zuření*. Praha: Pražská imaginace, 1992

### Literatura

- Bondy, Egon. *Prvních deset let*. Praha: Maťa, 2002  
 Chalupecký, Jindřich. *Obhajoba umění*; eds. Miroslav Červenka, Vladimír Karfík. Praha: Československý spisovatel, 1991  
 Kubínová, Marie. „Cesty básnické obraznosti.“ In Červenka, Miroslav – Jankovič, Milan – Kubínová, Marie – Langerová, Marie. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2002, s. 277–376  
 Lopatka, Jan. *Předpoklady tvorby*. Praha: Československý spisovatel, 1991  
 Machovec, Martin. „Od avantgardy přes podzemí do undergroundu.“ In *Alternativní kultura*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, s. 155–199  
 Machovec, Martin. „Několik poznámek k podzemní ediční řadě Půlnoc.“ *Kritický sborník 13*, 1993, č. 3, s. 71–78  
 Pilař, Martin. *Underground. Kapitoly o českém literárním undergroundu*. Brno: Host, 2002 [1999]  
 Pešat, Zdeněk – Petrová, Eva (eds.). *Skupina 42. Antologie*. Brno: Atlantis, 2000  
 Slavičková, Miloslava. *Hrabalovy literární koláže*. Praha: Akropolis, 2004  
 Vodsedálek, Ivo. *Felixir života*. Brno: Host, 2000  
 Zandová, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie. Česká neoficiální literatura 1948–1953*; přel. Zuzana Adamová. Brno: Host, 2002

### Intersections of the Works by Members of Skupina 42 and Edice Půlnoc

The paper inquiring into the parallels and possible connections between the literary works of two artistic groupings of the 1940s and 1950s (Skupina 42 and Edice Půlnoc) is based on the comparison of their theoretical programs and poetics considering their common experience of the surrealist past. The similarity of their poetics consists in the method of “depoetization”, including avoidance of figurative language and use of literary collage, based mainly on records of common talk. The results of this inquiry are demonstrated in texts by Ivan Blatný, Jiří Kolář, Josef Kainar, Bohumil Hrabal, Egon Bondy and Ivo Vodsedálek.

# Experiment jako program v české poezii šedesátých let

---

Lukáš Bílek

Ve druhé polovině 20. století se v mnoha evropských i mimoevropských zemích objevují zprvu izolovaní autoři a poté i skupiny, jejichž tvorba se radikálně rozchází s dosavadními představami o literárním díle a literární komunikaci. Postupně tyto „buňky“ navazují vzájemné kontakty a vzniká bohatě diferencované mezinárodní hnutí, fungující spíše na principu volného oběhu informací a příležitostných setkání a spolupráce než na plnění nějakého jasně stanoveného programu.

Z hlediska formálního rozhraničení tradičních uměleckých druhů a literárních žánrů zasahuje tvorba představitelů tohoto hnutí do mnoha oblastí, nacházíme v ní prvky hudby, výtvarného umění i performance. Tvorba čistě literární (alespoň pokud jde o zvolené médium, totiž jazyk) zahrnuje útvary básnické i prozaické. Přesto tito autoři svou produkci označují jako poezii, ovšem s různými přívlastky zdůrazňujícími odklon od jejího tradičního pojetí a fungování: mluví se o *nové* nebo *umělé* poezii. Nejrozšířenější (alespoň u nás) a snad i nejmýstižnější je však pojem *experimentální poezie*.

V české literatuře se podobné tendence projevy už koncem padesátých let v tvorbě Jiřího Koláře a Ladislava Nováka. Novák vytvořil svůj první soubor onomatopoických básní v roce 1957, Kolářova „Pocta Kazimíru Malevičovi“ vznikla v roce 1959. Oba autoři později došli mezinárodního uznání jako výrazní představitelé hnutí, o jehož existenci neměli zpočátku tušení. Proměny jejich poetik nevycházely z žádného zvenčí přijatého programu: to lze snadno vysvětlit tím, že seznámení s experimentální poezií zahraniční provenience bylo – zejména díky iniciativě Josefa Hiršala a Bohumily

Grögerové – umožněno až po pootevření českého kulturního ghetta na počátku šedesátých let. Zajímavější je, že ani u Nováka, ani u Koláře nepozorujeme snahu formulovat program vlastní. Možná to poukazuje na odlišný vztah tvůrce k dílu a díla ke světu, než jaký byl typický pro moderní a zejména avantgardní směry.

Když Umberto Eco srovnává experimentální proud v italské literatuře šedesátých let s avantgardou, dospívá k závěru, který lze přijmout i v obecné rovině, a sice že avantgarda usilovala o komunikaci mezi empirickým autorem a empirickým čtenářem, zatímco literární experiment se orientuje spíše na jejich modelové protějšky (Eco 2002: 126). Jinak řečeno, avantgarda věřila v sílu literatury a umění vůbec, umění pro ni bylo činným prvkem přeměny světa. Jakkoli avantgardní dílo může být – a povětšinou také bylo a je – vnímáno a hodnoceno samo o sobě a teprve na základě toho je mu přiznáno jisté místo v dějinách, a to v dějinách nějak zafixovaných, ve skutečnosti se snažilo o opak: chtělo být součástí dynamiky dějin samých a v tom také spatřovalo svou hodnotu. Naproti tomu experimentální přístup se zdánlivě ocitá mimo dějiny. Narušování paradigmat je tu sice daleko důslednější než u avantgardy, ale nepůsobí dojmem revolty, spíše nevinné a možná zbytečné hry.

Autor dějin experimentální poezie Jacques Donguy upozorňuje na fakt, že u zrodu všech avantgardních hnutí, která tvoří skutečné dějiny umění 20. století, stáli básníci, ač se zdaleka neomezovala pouze na poezii (Donguy). Dodejme, že básníci se také významnou měrou podíleli na přípravě manifestů a programových prohlášení těchto hnutí. To však vůbec neznamená, že by se například hudba či výtvarné umění nedokázaly obejít bez patronace „mistrů slova“. Naopak, literatura za těmito uměleckými druhy v jistém ohledu výrazně zaostávala. Na to upozorňuje už Stéphane Mallarmé v předmluvě k *Vrhu kostek* (1897), který je všeobecně považován za předvoj experimentální poezie.

Jindřich Chalupecký shledává podobný impuls také u Jiřího Koláře: „Kolářovým úsilím celých těch čtyřicátých a padesátých let proniká potřeba s tímto zaostáváním se vypořádat. Moderní umění chce rozhodně překonat formy naší civilizace, ale kontinuita této civilizace je právě daleko více v jejích teoriích než v její praxi: čili v jejích slovech. Tak nejvlastnější materiál poezie svazuje současného básníka s tím, co má opustit“ (Chalupecký 1990: 56).

Konkrétním podnětem k hledání nových možností poezie bylo Kolářovi setkání s hudbou Antona Weberna. Novákovy pozdější experimenty byly

zase inspirovány malbou Victora Vasarelyho. Jeho dílo přitom Novák v té době znal pouze z výkladu v zahraničním rozhlasu. Paradoxně právě to mu možná, přes rozdílnost materiálu, otevřelo cestu k uplatnění analogických postupů v literatuře.

Materiálem poezie, píše Chalupecký, jsou slova, slova na rozdíl od tónů či barev bezprostředně spjatá s tím, čemu říká teorie naší civilizace a co bychom také mohli nazvat diskurzem ve foucaultovském smyslu. Tento diskurz je přitom zároveň více i méně než jazyk. Jazyk je znakovým kódem. Diskurz bychom mohli považovat za kód kódu, soubor pravidel, který řídí užívání jazyka. Kontinuita civilizace, o níž mluví Chalupecký, je pouze zdánlivě kontinuitou slov, ve skutečnosti je kontinuitou, či spíše diskontinuitou diskurzu, jímž je užívání jazyka kódováno a překódováno v určitých formacích.

Je ale i literatura takovou diskurzivní formací? Foucault sám nechává tuto otázku otevřenou. Řekl jsem, že diskurz je nejenom více, ale i méně než jazyk. Vzhledem ke své komplexní znakové povaze jazyk nikdy moci diskurzu zcela nepodlehne. Literatura tuto komplexitu vždy znovu aktualizuje. Vedle konvenčního, symbolického významu jazyka využívá i jeho ikonického a indexového aspektu, na který upozorňuje například Jakobson (Jakobson 1995: 42–54), a rovněž jeho aspektu materiálního, smyslového. Je zřejmé, že tento rys je příznačnější pro poezii než pro prózu.

Jestliže moderní umění, jak píše Chalupecký, touží překonat formy naší civilizace, činí tak dvojitým způsobem. Avantgarda se chce podílet na jejich proměně (či destrukci – v případě dadaismu), experiment se od nich pokouší zcela osvobodit, vytvořit si formu vlastní. Experimentální poezie sice vědomě navazuje na mnohé podněty avantgardy, například na Marinettiho *osvobozená slova*, Apollinairovy *kaligramy*, Chlebnikovův *zaum* či *fonetické básně* dadaistů, jde však spíše o návaznost na určité postupy – smysl jejich užití je jiný. Nejde tu už o rozšiřování sémantické nosnosti jazyka, ale naopak o jeho oproštění od významu.

Novák, jak už bylo řečeno, zahájil svou experimentální dráhu souborem onomatopoických básní, jež zachovávají pouze formální rysy tradiční poezie, tedy rytmus a grafické členění, ale namísto slov v nich figurují shluky písmen, respektive – jak naznačuje výraz *onomatopoická báseň* – hlásek. Novák se tak radikálně rozešel se svou dosavadní tvorbou, která byla ovlivněna surrealismem a hlásila se ke katolickému proudu. Můžeme v tom spatřovat (a potvrzují to i svědectví jeho přátel) deziluzi z možností tradiční poezie,

z jejího sepětí s ideologickými schémata. Onomatopoické básně mu otevřely cestu k manipulaci s jazykem v jeho čisté předmětnosti. Užívá jeho znaků, ale vyvazuje je z kódu, jemuž původně sloužily. Dá se říci, že totéž činili ve fonetických básních i dadaisté; Novák však tuto zkušenost dále zúročil, když se ve svých konstelacích z konce padesátých let, inspirovaných Vasarelym, vrátil ke slově. Slova, vytržená z větné souvislosti a zdůrazněná opakováním, jsou k sobě řazena v ploše stránky, přičemž drobné obměny jejich vnější podoby (změny diakritiky, přesmyknutí písmen apod.) vyvolávají posuny významu. Sémantika je tak zcela podřízena gestu tvůrčího subjektu, který se tak na ní stává nezávislým, na rozdíl od lyrického já tradiční poezie, které je součástí sémantického pole textu. Na počátku šedesátých let začíná pracovat s tzv. *nalezenými texty* většinou neliterární povahy a do jeho poetiky tak vstupuje prvek náhody. Operace, jimž tyto texty podrobuje, se někdy řídí přesnými pravidly, a na povrch tak vystupuje jejich skrytá struktura (například opakování určité hlásky či skupiny hlásek). Text tak náhle „mluví“ sám za sebe, je objektivizován. Jindy jsou i tyto operace zdánlivě nahodilé (škrtání apod.), opět se v nich projevuje tvůrčí subjekt.

Kolářův vývoj k básnickému experimentu byl v porovnání s Novákem organičtější. V jeho poezii se totiž od počátku projevuje skepse k tomu, v co věřila avantgarda. Umění pro něj nemůže být ve vztahu k modernímu světu ničím jiným než pouhým svědectvím. S tím souvisí jeho depoetizace básnického jazyka. Prožívající subjekt této poezie se obvykle nesnaží svou zkušenost a vztah k realitě nikterak zumělečtit (proto jej ani nenazveme lyrickým já). O to zřetelněji zde vystupuje subjekt tvůrčí, který narušuje sémantiku sdělení umělými zásahy v rovině syntaxe či kompozice a vytváří tak estetickou kvalitu, jež nesměřuje mimo dílo, nýbrž zvýznamňuje je samotné, jeho přítomnost. V průběhu padesátých let se právě tento aspekt jeho tvorby dostává stále více do popředí. Její poslední období je završením tohoto procesu. Ve své *evidentní poezii*, jak ji sám nazývá, paradoxně využívá odosobněné vizuální podoby jazykového znaku, standardizovaného strojpisného typu k vytváření jeho nové vizuální organizace, která se stává nositelkou bezprostředního estetického sdělení. Míra významovosti užitých prvků jazyka je různá, vždy je však podřízena vizuální stránce, ať už jde o násilné vměstnávání souvislého textu do pravidelných či nějak narušených obrazců, nebo naopak o jeho stejně násilnou dekompozici a rozmístování v ploše stránky. Porovnáme-li některé Kolářovy portréty umělců s Apollinai-

rovými kaligramy a podobnými příklady z literatury antické nebo středověké, vidíme, že jsou zde převráceny role vizuální organizace a konvenčního významu jazyka – ten u něj jen signalizuje téma, neboť tyto básně jsou tvořeny pouze ze zmnožených grafémů jména portretovaného umělce a jejich smysl, verbálně sotva vyjádřitelný, je třeba hledat v jejich prostorových vztazích. V kaligramech má naopak tato vizuální podoba symbolický charakter, poměrně jednoznačně ilustrující verbální sdělení. V některých kompozicích pak opouští oblast jazykového významu docela a pracuje pouze s izolovanými grafickými prvky včetně číslic a interpunkčních znamének a metodou koláže obohacuje tento materiál o neязыkové prvky. Postupně se tak dostává do sféry výtvarného umění, stejně jako Ladislav Novák.

Pro oba autory byl tedy literární experiment důležitou etapou v hledání autonomního uměleckého výrazu, které je nakonec dovedlo za hranice literatury (Novák se ovšem literatuře věnoval i nadále). Uvedl jsem pouze některé z jejich metod, abych ozřejmil způsob, jakým se oprostili od svazujících forem tradičního básnictví. Škála postupů je však daleko širší, zejména u Nováka, který v šedesátých letech přispěl téměř ke všem proudům experimentální poezie. Důležité však je, že objevování těchto metod u nich nepramenilo – ukazuje to již zmíněná absence programu – z teoretických úvah o podstatě jazyka či literatury, jako tomu bylo u jiných představitelů experimentální poezie, ale ze samotné umělecké praxe. I když v jejich poetice hraje významnou roli náhoda a objektivizace jazyka, podstatou jejich snažení je osvobození tvůrčího gesta.

Teoretická a programová východiska i tvorbu nejvýznamnějších představitelů mezinárodního hnutí přiblížili české veřejnosti Josef Hiršal a Bohumila Grögerová, a to v první polovině šedesátých let dvěma přednáškami v Klubu výtvarných umělců Mánes a později i překladatelskou a ediční činností. V roce 1967 připravili mezinárodní antologii *Experimentální poezie*, představující více než stovku autorů, z toho patnáct českých. Oba také podepsali „První stanovisko mezinárodního hnutí“, sepsané roku 1963 v Paříži, které je uvedeno tímto prohlášením: „Změnila-li se báseň, je to proto, že jsem se změnil já, že jsme se změnil my všichni, že se změnil svět“ (Hiršal – Grögerová 1997: 36). Otázkou, v čem se změnil svět a v čem se v souvislosti s tím mění poezie, se zabývali v první z přednášek v Mánesu, konané 20. prosince 1962 a nazvané „O filozofii jazyka, statistické estetiky a současném literárním experimentu“. Již sám název prozrazuje, že se jedná o reflexi komunikace



v obecné rovině a že jsou z ní vyvozovány důsledky pro komunikaci literární. Poukazuje se tu na to, že dosavadní způsob chápání a užívání jazyka zaostává za možnostmi, jež skýtá soudobý rozvoj informačních technologií.

Je vysloven požadavek maximální objektivizace jazykového znaku tak, aby se stal absolutní informační jednotkou planetárního dorozumívacího systému. K tomu směřuje statistická estetika Maxe Benseho, vůdčího ducha Stuttgartské školy, s níž Hiršal a Grögerová navázali počátkem šedesátých let osobní kontakty (také přeložili a v roce 1967 v Odeonu vydali Benseho stať *Teorie textů*). Jazykový znak se v Benseho pojetí stává prvkem, jehož informační hodnota spočívá čistě v jeho materiálním výskytu. Výběr a kombinace takových prvků pak tvoří číselně vyjádřitelnou estetickou informaci jakéhokoli, tedy nejen literárního textu.

Benseho estetika ovšem hrála pro českou experimentální poezii spíše roli iniciační, její přímá aplikace, tedy systémové vytváření textů na základě určitého předem stanoveného logaritmu, které je možné i pomocí počítačového programu, se objevila pouze jako jeden typ textu v *Typologii textů* dvojice Hiršal – Grögerová (Hiršal – Grögerová 1993). Důležitým momentem bylo odlišení estetické informace textu od jeho příslušnosti k jazykovému kódu, tedy to, k čemu, jak jsme viděli, se Kolář a Novák dostali bez podobné výslovné reflexe. Ovšem jak u nich, tak u dalších autorů, kteří se vydali stejnou cestou, například Jiřího Valocha či Eduarda Ovčáčka, není tato estetická informace vázána na pouhý výskyt znaku, ale povětšinou i na jeho smyslové kvality, zabydlující vizuální nebo (například v Novákově fónické poezii) auditivní pole. V dílech Karla Adamuse nebo Josefa Honyse – ale opět i Koláře a Nováka – pak tento přístup umožňuje kombinovat jazykový znak v jeho grafické či fonetické podobě s vizuálními a auditivními prvky a také tuto jeho smyslovou kvalitu dále zpracovávat technikami blízkými modernímu malířství a hudbě – například Burdovy typofroasáže (vznikající třením strojopisného typu o papír), Novákova zrcadlová abeceda nebo jeho manipulace s magnetofonovým záznamem přednesu.

Dalším podnětem, zprostředkovaným první přednáškou v Mánesu, byly Gomringerovy *konstelace* a Heissenbüttelovy *řetězce*, tedy konstrukce pracující nikoli s izolovanými, desémantizovanými znaky, ale se slovy a u Heissenbüttela také větnými konstrukcemi. Namísto apriorního odmítnutí jazykového kódu zde nastupuje prověřování jeho nosnosti. Konstelace navozují významové vztahy mezi slovy nikoli syntaktickými prostředky, ale prostoro-

vým uspořádáním. Řetězce jsou naopak průzkumem funkčnosti syntaktických prostředků, od nichž se, jak upozorňuje sám Heissenbüttel, odvozují veškerá filozofická, náboženská a literární schémata.

Vedle aktualizace jazykového znaku jako materiálu, tj. jeho objektivizace, se tak v experimentální poezii uplatňuje také aktualizace jeho sémantické stránky, a to buď obnažováním syntaktických, logických či epistemických struktur v modelových textech (u Heissenbüttela, v *Meandrech*, 1996, Bohumily Grögerové), nebo zapojováním jazykového kódu do vztahů, které mu nejsou vlastní. Druhý případ se týká nejen Gomringerových konstelací, ale také třeba binární poezie Ladislava Nebeského. Ten stanovuje binární číselný kód jazykových znaků a na základě různých typů pravidelnosti tohoto superkódu demonstruje významové vztahy slov. Patří sem i *Slovobraz* (1965) Vladimíra Burdy, blížíci se Gomringerovým konstelacím propojením významu a prostorových vztahů, nikoli však mezi slovy, ale mezi slovem a samotným prostorem. Konečně sem můžeme zařadit i *Antikódy* (1964) Václava Havla, v nichž se význam jazykových znaků dostává do konfliktu s jejich vlastní prostorovou organizací. Experiment zde přestává být pouhým průzkumem možností jazyka a sám se stává kritikou jeho vyprázdňování, nedostatečnosti a zneužitelnosti, jejíž teoretická reflexe byla, jak jsme viděli, tomuto průzkumu základní motivací.

Zvláštní postavení má konečně v české experimentální poezii poezie permutační, rozvíjená ve druhé polovině šedesátých let především Emilem Julíšem a Karlem Mílotou, která uplatňuje různé konstrukční principy nikoli na jazykový znak vůbec, ale na obrazný básnický jazyk. Stejně jako v tradiční poezii je zde rozehráno bohaté sémantické pole, odkazující k prožitku a vnější realitě, jeho soudržnost však nezaručuje lyrické já, ale tvůrčí subjekt volící principy uspořádání.

#### Prameny

Hiršal, Josef – Grögerová, Bohumila (eds.). *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993

Hiršal, Josef – Grögerová, Bohumila (eds.). *Báseň – obraz – gesto – zvuk: experimentální poezie 60. let*. Praha: Památník národního písemnictví, 1997

#### Literatura

Donguy, Jacques. *Poesies experimentales de 1950 a nos jours. Les mouvements internationaux*. <http://www.costis.org/x/donguy/poesies.htm> [přístup 2009-08-31]

Eco, Umberto. *O zrcadlech a jiné eseje. Znak, reprezentace, iluze, obraz; přel.* Vladimír Mikeš, Veronika Valentová. Praha: Mladá fronta, 2002 [1998]  
 Chalupecký, Jindřich. *Na hranicích umění. Několik příběhů.* Praha: Prostor, Arkýř, 1990 [1987]  
 Jakobson, Roman. *Poetická funkce*; ed. Miroslav Červenka. Jinočany: H & H, 1995

### Experiment as the Program of Czech Poetry of the 1960s

The article pursues Czech experimental poetry in the 1960s and its relationships to traditional and avant-garde poetry as well as other arts, taking into account its theoretic resources and programs in the international context. In case of Jiří Kolář and Ladislav Novák the basic motivation of applying experimental methods may be discerned in their effort to liberate the poetry by creative gesture from the conventional kind of discourse that controls the semantic field of language; also the influence of visual arts and music is taken into account here. Further, the interrelations between foreign theoretic impulses, mediated to the Czech authors particularly by Josef Hiršal and Bohumila Grögerová, and the works of these two and other authors are inquired into. Their works are distinguished by an exploration of the linguistic sign as an object as well as a vehicle of meaning. Eventually, the method of the permutational poetry is revealed as an application of experimental methods concerning not merely the linguistic sign, but the entire structure of the poetic language.

# Podoby totálního realismu v díle Bohumila Hrabala

---

Lukáš Vlach

Hrabalovu prózu *Jarmilka* lze považovat za ojedinělou prozaickou realizaci Bondyho totálního realismu, byť se s touto poetikou nesetkáváme u Hrabala poprvé. Její příznačné rysy obsahuje již část eposu *Bambino di Praga* a zejména textová koláž *Mrtvomati*.

Jakkoliv se to může jevit jako paradoxní tvrzení vzhledem k využití ryze surrealistických instrumentů (forma koláže, snář apod.), je tento text ve své podstatě založen na metodě rodícího se totálního realismu (*Mrtvomati* byl napsán v roce 1949 a sbírka *Totální realismus* Egona Bondyho „vyšla“ v září 1950), což není objev nijak nový. Jiří Pelán to formuluje takto: „V koláži *Mrtvomati* takto kulminuje Hrabalova cesta za neosobností a ikoničností ‚totálního realismu‘: jeho ‚zapisovatelský‘ modus se zde dotýká krajních poloh“ (Pelán 2002: 21). Hrabal se skutečně vžívá do role zapisovatele, svědka, jakéhosi neemotivního oka zaznamenávajícího prosté vidění. Hrabalův text je podle Miloslavy Slavičkové poskládaný ze střípků „tajuplného slovníku mezinárodního telegrafního lázeňského klíče, citátů ze snáře, odposlouchaných instrukcí dopravního strážníka, ceníku koupelí a československých lázní, letáku pražského spolku Krematorium, proloženého záznamem vlastních snů, novinové zprávy o zavražděné ženě, účtu za prodej hraček firmy TOFA, rozhovoru při setkání Koláře a Bednáře, kombinovaného s útržky vlastních básní a konečně nápisů z nymburského hřbitova“ (Slavičková 2004: 13). Zdá se, že tato interpretace nemusí být zcela přesná. Hrabal jako by se pokusil vymanit se z omezení, která mu nabízí lineární čas daný v literatuře výstavbou řádky. Proto situuje svého svědka do středu dění. Možná právě on je tím,

kdo sepisuje seznam hraček, vidí a zapisuje svět okolo. Tím se jeho zápis stává textem totálně realistickým. Metoda koláže Hrabalovi umožnila postavit vedle sebe v jednom textu několik časových rovin, které spolu vzájemně nesouvisejí, a přesto tvoří jeden organický celek, reprezentující několik podob skutečnosti. Text je rozdělen vertikálně na dvě části; to vytváří nejen neobvyklá spojení slov, ale zejména kontrast mezi několika událostmi, reprezentovanými a tudíž „odehrávajícími se“ souběžně na ploše jednoho textu:

Voják v kroku	A
Americký důstojník v kroku	když
Pěšák s puškou na rameni	přijdou
Voják s lodkou	deště
Voják s přilbou	o já, o já!
Důstojník v kroku	Je tam,
Československý voják v kroku	Koláři,
Československý voják s torbou	ještě
Československý důstojník	jedna
Strážný v plášti	smrt
Generál v plášti	??
Generál stojící zdravící	Ale jo,
Praporečnick	Bednáři
Kapelník	já
Bubeník	se podívám
Trubač	ale už asi
Klarinet	tam
Piston	nebude
Velký bas	nic
Malý bas	!!

(Hrabal 1991: 136–137)

Totální realismus se zde projevuje metodou zapisování, autor usiluje o podání subjektivně nezkrasleného svědectví o realitě. Jak výstižně dokládá Pelán: „to, co ho zajímalo, nebyly ideové spory o tvářnost literatury, ale aris-totelská ‚příroda‘. Jestliže Hrabal na počátku padesátých let instinktivně zamířil tam, kde se tato ‚příroda‘ vyjevovala v plebejsky elementárních formách, nebyl to odvrát od literatury, ale naopak jeho jediná myslitelná cesta

k literatuře. Byla to cesta k ‚totálnímu realismu‘ – pojem si později Hrabal vypůjčil od přítele Egon Bondyho – realismu neideologickému, apolitickému, nedidaktickému a v jistém smyslu amorálnímu“ (Pelán 2002: 132). Text je ale zároveň „výrazem snahy vymanit se z pocitu ‚zoufalství a pustoty‘ a dospět k jistotě“ (Slavičková 2004: 14).

Něco podobného zažíváme i v básních Egon Bondyho:

Strašně se nudím  
Nudím se dokonce i ve spánku  
ale není to nuda z nečinnosti  
ale protože je všechno zbytečné

(Bondy 1992: 14)

Pocit zoufalství, nudy a pustoty se stal na konci čtyřicátých a v průběhu padesátých let jakýmsi společným prožitkem vlastním generaci autorů kolem Edice Půlnoc i jejich okolí. V období *Mrtvomatu* se Hrabal vnitřně vyrovnává se surrealismem a tímto textem se ho snaží překonat, podobným způsobem, jakým se mu později, v roce 1952, podařilo překonat totální realismus novelou *Jarmilka*.

Formy literární koláže se nevzdal ani ve svých dalších dílech. Mezi literární koláže, jak je pojímá Slavičková, můžeme ještě zařadit texty *Toto město je ve společné péči obyvatel* (1967) a *Legenda zahraná na strunách napjatých mezi kolébkou a rakví* (1968). Tato metoda se projevuje i ve výstavbě *Jarmilky*: „Přesto není *Jarmilka* pouhým ‚dokumentem‘, za jaký se sama (v podtitulu první rukopisné verze) vydává. Je to reportáž a zároveň novátorská ‚epická montáž‘“ (Jankovič 1996: 17). Podle Hrabala měl na výsledné podobě *Jarmilky* významný podíl Egon Bondy: „Psal jsem celkem na patnáct pokračování a pokaždé to byl Egon Bondy, který mne hnal do té realistické brázd, nesměl jsem vybočit, hrozil mi, jako sedlák kravám zapřaženým do pluhu, když uhnuly z brázd“ (Hrabal 1991: 277). Kromě Bondyho zmiňuje Hrabal mezi svými učiteli a „posluchači“ i Jiřího Koláře a Karla Maryska: „[...] protože já jsem od začátku svého psaní měl jedinou oporu v tom, že mi nejdřív Marysko a pak Egon Bondy a potom Jiří Kolář řekli, že to, co jsem napsal, že je dobré. Bez těchto lidí bych přestal psát“ (Hrabal 1992: 278). *Jarmilka* je v mnoha ohledech textem zlomovým. Můžeme zde totiž celkem dobře vystopovat kořeny předcházející určitému nalezení poetiky, jež se později stala výchozím bodem následujících Hrabalových próz.

Hrabal ale neopouští polohy psaní, které jednou ovládne. Tak ani v *Jarmilce* nemizí zcela surrealismus, i když se dostává jen do výjimečných poloh, do míst, kde „ozvláštňuje“ text: „Již napřed znám ten první ranní mechanický pohyb k budičku, sahám mu mezi nohy, abych zastavil zvonění niklových varlat!“ (tamtéž: 122).

A tak lze říci, že surrealismus zde došel svého překonání a doplnění. Oním doplněním je úzký kontakt s poetikou Skupiny 42, jež měla nemalý vliv i na finální podobu totálního realismu. Hrabalovi bývá ostatně přisuzován mimo jiné i punc prozaika Skupiny 42. „Hrabal vlastně realizoval poetistický (nebo přesněji: nepoetistický) program v próze: v Hrabalových textech vrcholí lyrická tradice a zezáračnění světa na půdě prózy [...]. To co představují básníci a výtvarníci Skupiny 42 [...] v poezii a malbě, obrat ke ‚světu, v kterém žijeme‘, k velkoměstu a jeho periférii, k ‚totálnímu realismu‘, uskutečnil Hrabal v próze: nasycil poetistické básnické ozvláštňování tívhou reality, ostrostí kontrastů a tragiky života, úžasem nad plynutím lidského bytí“ (Chvatík, cit. podle Rothová 1993: 67). Hrabal se těmto označením sám nijak nebránil a snad je i přijal za své.

Naopak Egon Bondy příliš nesouhlasil s tím, že by měla Skupina 42 výrazný vliv na podobu totálního realismu. „Je-li magnus parens ‚realistické‘ vývojové linie české poezie v 2. pol. XX. století, je to Honza [Krejcarová]. [...] Úloha Koláře se trochu přeceňuje. [...] Kolář nám i ve *Dnech v roce* a v *Rocích v dnech* připadal ne dost autentický, poněkud moc ‚umělecký‘“ (Zandová 2002: 115). Je ovšem otázkou, kterou tu dnes nemůžeme vyřešit, nakolik tato Bondyho tvrzení odrážejí realitu literárních textů, jež chápeme jako texty totálně realistické.

Nicméně zpět k uplatnění totálního realismu v *Jarmilce*. Lze ho sledovat v několika aspektech. Předně je to snaha vidět hrubou ideologii nezfalšovanou realitu, oproštěnou od politických, ideologických a „didaktických ambicí“. Dále neovlivněný pohled člověka „objevujícího svět bez předem dané hodnotové hierarchie“ (Jankovič 1996: 164), tedy pohled nehodnotící a nerozlišující, metoda surového záznamu všední banální reality, což se projevuje se vši expresivitou a vulgárností nejvýrazněji v řečovém proudu, vkládaném povětšinou do úst ústřední postavy svačinářky Jarmilky, tvořícím jakýsi kontrast ke strojenému oficiálnímu jazyku ideologie.

Kráčím podle ní a šeptám: Jarmilko, kdypak budeme mít svatbu? A ona mi odpovídá. Až pokvetou hovna! Rozhorluji se naoko: Ale, ale, jak to tak, to už mne nemáte ráda? A ona beze zbytku tvrdí. Ne... protože pořád lítáte, jako byste měl v prdeli šípy!  
(Hrabal 1992: 88)

Jarmilka zůstává přes veškerou expresivitu svého slovníku čistým, bezelstným, poctivým člověkem. Jako nositelka obecně kladných vlastností používá jazyk ideologicky nepřipustný a maně se tak stává silným protipólem sféry jazyka oficiálního a významově vyprázdněného.

Nevím co na to říct a jdeme ze tmy do světla lamp a závodní rozhlas shůry nám svítí na cestu: ...a tak jsme nastoupili cestu ke šťastné budoucnosti, jen musíme všichni dělat, je to naše... Jarmilka stáčí hlavu tím směrem a křičí do nebe: Jděte do prdele, kecálisti... to já jdu ke šťastný budoucnosti!... šla jsem si koupit kočárek, ale čtyři tisíce a kde vzít a nekrást?... A kde vezmu prádýlko kecálisti... Ale hlas shůry neslyšel Jarmilčin hlas a pokračoval: ...máme nejlepší platy, nejlepší pojištění na světě a proto už z vděčnosti musíme více vyrábět... Ale Jarmilka opět křičí vzhůru: ...cože? Co to tam blafáš? ...já mám dvanáct korun na hodinu a ještě jste mne teď okradli o lístky, a na co sáhnou stojí samý tácy... Avšak tentýž hlas, ale už z jiného ampliónu, nám kráčí vstříc: ...musíme stát v jednom šiku pod praporečkem míru... A Jarmilka se tak pěkně na mne podívala a řekla: Von tomu hlasu člověk nemůže utýct...“  
(tamtéž: 96)

Na rozdíl od *Totálního realismu* Eгона Bondyho zůstává podle mého soudu *Jarmilka* čtivějším a zároveň aktuálnějším dílem; Hrabal si byl ovšem dobře vědom dobové ukotvenosti novely a velmi litoval, že *Jarmilka* nemohla vyjít v roce 1952, kdy byla napsána. Redukce aktuálnosti je podle mého názoru způsobena zejména využitím slovníku tehdejší ideologie, jejíž výrazová výbava se obměňovala, ale významová stránka zůstávala v podstatě konstantní. Tento fakt je patrný zejména u Bondyho. Ten navíc ve své sbírce *Totální realismus* využil několikrát i velmi konkrétních reálií, jejichž označení dnes již nemají konotace, jaké měla v době jejího vydání.

Tlampače na ulicích oznamují přesný čas hodiny v nichž se vypíná elektřina



výsledky nejnovějších procesů  
a sportovních utkání

(Bondy 1992: 16)

O třicátém druhém výročí  
Velké říjnové socialistické revoluce  
přešli úderníci ČKD Sokolovo  
na tvrdé normy

Byla uvolněna mouka z vázaného hospodářství  
Byl vydán nový trestní zákoník  
Soudruh Kaganovič promluvil o míru  
Ty jsi měla chřípku  
a nakonec jsme se spolu vyspali

(tamtéž 1992: 18)

U Hrabala se navíc lyrická stránka jazyka – v totálním realismu obecně potlačovaná – projevuje mnohem silněji než u Egona Bondyho. Mezi striktně popisné a „dokumentárně viděné“ pasáže (uvozované v novele častokrátě tvary sloves hledět a vidět: „Nyní hledím na ty ženy, vlají na hromadách špon a vidím, že ani na okamžik neztrácejí život“, Hrabal 1992: 90–91, nebo „Vidím zduřelá víčka, vidím jaterní skvrny... a ano, má zase ten bavlněný kabátek převázaný provázkem“, tamtéž: 88) autor občas vklíní lyrický prvek, který potom v kontextu totálně realistické novely působí o to silněji. Dvojnásob to platí zejména o závěrečné pasáži prózy:

Ze záhybu vyjíždí vlak s rozžhavenými pětáctyřiceti metrákovými ingoty, ještě žhavými, a z té dále vypadají jak dívky jdoucí do tanečních, do první prodloužené, jsou ty ingoty jakoby z papíru krepovaného, napumpovány teplým vzduchem, přivázané za provázek, aby nevzlétly jako balónek [...]

(tamtéž: 124–125)

Pokusil jsem se na dvou Hrabalových textech z konce čtyřicátých a začátku padesátých let ukázat, že Hrabalův vývoj nebyl ani tak dán přecházením mezi jednotlivými literárními směry, jako spíše „vrstvením“ jednotlivých poetik (srov. Chrobák 2003). Možná i to činí z Hrabalova díla tak vzrušující čtenářský zážitek.

**Prameny**

- Bondy, Egon. *Básnické sbírky z let 1950–1953*. Básnické dílo Egona Bondyho 2; ed. Martin Machovec. Praha: Pražská imaginace, 1992
- Hrabal, Bohumil. *Jarmilka*. Sebrané spisy Bohumila Hrabala 3; eds. Karel Dostál, Václav Kadlec. Praha: Pražská imaginace, 1992
- Hrabal, Bohumil. *Židovský svícen*. Sebrané spisy Bohumila Hrabala 2; eds. Karel Dostál, Václav Kadlec. Praha: Pražská imaginace, 1991

**Literatura**

- Chrobák, Jakub. *Raná tvorba Bohumila Hrabala*. Disertační práce [rukopis]. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity, 2003
- Jankovič, Milan. *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Praha: Torst, 1996
- Pelán, Jiří. *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*. Praha: Torst, 2002
- Slavičková, Miloslava. *Hrabalovy literární koláže*. Praha: Akropolis, 2004
- Zandová, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie. Česká neoficiální literatura 1948–1953*; přel. Zuzana Adamová. Brno: Host, 2002

**The Aspects of “Total Realism” in the Works of Bohumil Hrabal**

The author intends to demonstrate by analyzing two of Hrabal’s texts dating back to the end of the 1940s and to the beginning of the 1950s that his artistic development was not determined by moving from one literary trend to another, but, (as already stated by Jakub Chrobák) rather by “overlaying” of particular types of poetics. Perhaps it is exactly this quality that makes Hrabal’s literary oeuvre such an exciting experience for readers as well as scholars.

# Bude reč o poézii pre deti. Pokus o koláž

Zuzana Bariaková – Zuzana Ištvánfyová

Bude reč o poézii pre deti. O tej skutočnej. Podľa nás. Nechceme zatradiť „tetu Ludmilu“ (Podjavorinskú), ani „Máriu“ (Rázusovú-Martákovú). Boli „fajn“. Dali dieťaťu aspoň príležitosť. Čítať. Čítať o tom, čo je dobré a krásne. A o tom, čo mu je blízke. Cez svet zvierat a prírody, cez melodickosť blízku ľudovej slovesnosti, cez metaforu, ktorú realizovali na ploche celej básne (najmä Rázusová-Martáková).

Potom prišli päťdesiate roky a niektorí sa zasekli na polceste. Podišli k dieťaťu a natiahli k nemu ruku. Jediný oficiálny spôsob písania im klepol po prstoch. Neklepol len tým, ktorí podali ruku pionierovi. Ale veď aj pionier je len dieťa, nemôže za to. Len keby aj „títo spisovatelia“ boli naozaj spisovatelia.

Našťastie aj takí sa rodia. Takí, ktorých zaujímal, čo si dieťa myslí a cíti. Takí, ktorí v dieťati videli partnera a v literatúre nielen prostriedok na jeho výchovu. Takí, ktorí sa rozhodli, že sa nebudú spoliehať na svoj „dospelácky“ vkus a diktovať deťom, čo je dobré. Takí, čo pochopili, že každé detstvo je jedinečné a naše detstvo nemá nič spoločné s detstvom, povedzme, detí, ktoré vychovávame, hoci sa snažíme tieto dva svety vždy podvedome spojiť.

Rozhodli sa prekonávať (a prekonať) súdobý vzdorujúci racionalistický utilitarizmus. Patrili medzi nich Lubomír Feldek, Miroslav Válek, Jaroslava Blažková, Klára Jarunková, Vincent Šikula a iní.

Chceme hovoriť najmä o prvých dvoch menovaných a o tom, prečo sa v súvislosti s nimi zaužíval pojem *generácia detského aspektu*. Takže, čo bolo na začiatku?

Lubomír Feldek začal ešte ako študent pracovať vo vydavateľstve Mladé letá. Dostal na starosť literatúru pre najnižší vekový stupeň, a pretože v tejto kategórii bola práve vypísaná súťaž, tak aj tú súťaž. Vydavateľstvo dúfalo, že do nej pritiahne svojich priateľov básnikov, čo sa naozaj podarilo. Ešte nikdy sa toľko výborných básnikov nezúčastnilo takej bezvýznamnej súťaže. Súťažný príspevok samotného Feldeka vznikol v deň uzávierky v kaviarni Palace na Poštovej ulici.

Spisovateľom pre deti som sa stal 30. novembra 1957 [...] V kaviarni nebol v to ráno ani jeden voľný stolík, nuž som si sadol do boxu naproti pánovi, ktorý čítal noviny. V novinách však asi nebolo nič až také veľmi zaujímavé, pretože viac ako čítaniu sa pán venoval tomu, že ma spoza novín ukradomky pozoroval. Aby som ho zastrašil, otvoril som písanku a napísal som na prvú stranu obrovské HU! Zastrášený pán sa stiahol za noviny a ja som si o dve hodinky odnášal z kaviarne „Hru pre tvoje modré oči“. Odvtedy vždy, keď sa ma niekto, kto sa chce stať spisovateľom, pýta, ako má začať, každému poradím tento jednoduchý recept – treba napísať na prvú stranu čistej písanky HU! Také HU! nie je iba dobrý začiatok „Hry pre tvoje modré oči“. Také HU! môže poslúžiť ako dobrý začiatok čohokoľvek.

(Feldek 2004: 18)

Súťaž vyhrala Stachova „Čokoládová rozprávka“, „Hra pre tvoje modré oči“ sa delila o tretie miesto s Váľkovými „Kúzlami pod stolom“.

Nástup novej generácie dostal potom rýchly spád. Válek Feldekovi, Stachovi, Ondrušovi a Mihalkovičovi navrhol, aby vytvorili literárnu skupinu.

„Čo keby ste tak, chlapci, spravili skupinu?“ Túto myšlienku vysloví v prvý decembrový deň roku 1957, tesne potom, ako prečítam priateľom „Hru pre tvoje modré oči“, v Štefánke Miroslav Válek. [...] Skupinu budeme tvoriť my štyria – Ondruš, Mihalkovič, Stacho a ja. Presíla Trnavčanov spôsobuje, že skupina si hneď dáva pracovný názov „trnavská skupina“. Iba pracovný preto, že sa prijíma môj protest, protest Žilničana. Pod názvom „trnavská skupina“ sa oficiálne nevystúpi.

(Feldek 1982: 53)

Okrem tohto názvu sa paralelne zaužíval aj názov *konkretisti*.

Časopis *Mladá tvorba* im dal voľnú ruku, aby urobili celé aprílové číslo ročníka 1958. Obsahovalo tri programy: „Bude reč o poézii“, „Bude reč o literatúre pre deti“, „Bude reč o preklade“. Nás bude zaujímať program druhý.

Ani nevieme ako a podľahli sme magnetizmu tejto literatúry [literatúry pre deti – pozn. Z. B., Z. I.]. Je vlastne na dosah ruky, stačí sa nahnúť ponad plot nášho programu [...] Začali sme sa o ňu zaujímať [...] Chceme, chystáme sa skúsiť tu šťastie [...] Chceme zo zasunutosti pamätí vydolovať citlivú poéziu pre deti, je to vlastne hrozne blízke nášmu programu

(Feldek 1958: 10)

Grandiózny úspech na odbytýchtiach [takejto literatúry – pozn. Z. B., Z. I.] jej a iným zaistuje hlavne nedostatok. Je taká malá konkurencia, že mnohí píšú ľavou rukou a ani nie sú ľaváci a ani sa pritom nenaučili poriadne písať pravou. Detská literatúra je dnes krajinou veľkých finančníkov, ale bez kráľov [...] Bolo to čosi ako sklamanie, tie knihy, ktoré sa pre deti dnes píšú. Vždy sme si mysleli, že vnemy uskladené v detstve sú najintenzívnejšie a že sú zásobárňou na celý život [...] Celá estetika tejto literatúry je zhusťiteľná do slova primitivizmus. Do zásady: pre deti je to, čo je primitívne. A dať tomu rýmy, rytmus, trochu zvukomalby a štartuje sa. Zneužívajúce bitie na jedinú strunu detskej psychiky: na to naivné, nevyberavé lipnutie za prostotou. Nepopierame, prostota sa deťom páči. Ale je aj čosi iné.

(tamtéž: 10)

To „iné“ na dlhý čas znamenalo problematizovanie adekvátnosti a umeleckej zrozumiteľnosti zámerne novátorského spôsobu básnickej reči adresovanej detskému čitateľovi.

Program „Bude reč o literatúre pre deti“ sprevádzala práve „Hra pre tvoje modré oči“. Pôvodný koncept čísla nevyšiel. Zastavila ho cenzúra a dosť ho preredila.

V dňoch pokusu o neopoetistické skupinové vystúpenie sa stalo čosi symbolické: zomrel Nezval [...] Namiesto prvého materiálu – manifestu – stal sa teda posledným materiálom – nekrológ, ale optimistický nekrológ [...] Pokúsili sme sa to potom vysloviť, len tak pre seba. Nezval zomrel. Vôbec to neznelo... Predsa práve teraz sme ho začínali nazývať svojím súčasným

kom a jeho poetika sa znova stáva revolúciou. Našli sme jeho kúzelnícky klobúk. Nezval zomrel? To naozaj vôbec neznie! (Feldek 1982: 79)

Spolu s konkretistami do umenia pre deti vstúpili aj tretiaci vysokej školy výtvarných umení a nebol to vstup márný. Stačí spomenúť mená ako Viera Gergeľová, Albín Brunovský, Miroslav Cipár a ďalší.

Cenzúra si posvietila aj na knižné vydanie „Hry pre tvoje modré oči“. Metafora Číňanky majú šikmé oči, vidia šikmý svet je urážkou veľkého čínskeho ľudu, navyše v ňom odhalili autorov rasizmus, nezlučiteľný s pokrokovou výchovou slovenskej mládeže. Vo chvíli, keď „Hra pre tvoje modré oči“ opúšťala tlačiareň, už bolo o jej osude rozhodnuté – a 10 000 exemplárov putovalo z tlačiarne rovno do papierenského mlyna, ktorý ich pomlel na kašu. Podarilo sa ich zachrániť iba niekoľko kusov – dnes sa z nich stala zberateľská vzácnosť. (Feldek 2004: 26)

Emancipácia detského aspektu („Básnikovi sa totiž nemusí vyplatiť, keď podceňuje detský rozum, ktorý ostatne tiež nie je malý“, Feldek 1958: 10) sa musela prejaviť aj v jazykových a tematických zložkách diela literárnych textov. Ešte výraznejším sa však stáva problém autorského subjektu, pretože napätie medzi detským aspektom a aspektom dospelých bude pravdepodobne permanentne prítomnou zložkou v štruktúre detskej literatúry. Ak sa identifikujeme s názorom, že v tvorbe pre dospelých je autorský subjekt nositeľom zmyslu diela, bude to platiť aj v literatúre pre deti a mládež?

Keďže detskú literatúru pokladáme za rovnoprávnu súčasť literatúry ako celku a aj spôsob teoretickej analýzy je v podstate rovnaký ako v literárnom diele pre dospelých, autorský subjekt sa potom môže realizovať podobne; samozrejme, charakter a miera tejto realizácie sú redukované prvkom detského aspektu.

Vychádzajúc z danej koncepcie, budeme sledovať, ako sa v dvoch vybraných básniach uplatňuje autorská koncepcia detského sveta, respektíve predstava o vzťahu dieťaťa k životu.

Sme presvedčení, že pre deti možno robiť dobrú literatúru bez toho, aby sa básnik musel zriekať ktorejkoľvek z ďalekonosných zbraní poézie. Počuli sme deti, bez toho, aby vedeli čo robia, perfektne personifikovať a stavať

metaforu [...] Berieme na vedomie, že detské vnímanie má svoju obmedzenosť, že treba mať s ním skúsenosti, aby niekedy neostávali vety, ktoré napíšeme, na jeho prahu. (Feldek 1958: 10)

Autorská koncepcia (programová koncepcia) detského sveta má v oboch básniach niekoľko výrazných zložiek: *nonsens, imaginatívnosť, hra s jazykom, kontakt s prírodným svetom, humornosť, poetizmus, senzualizmus*.

### **Ľubomír Feldek: *Hra pre tvoje modré oči***

Už názov tejto básne naznačuje, že pôjde o „hru“ a hra je činnosť, ktorú majú radi deti i dospelí. Mohlo by sa zdať, že je lepšie, ak sa hrajú deti s deťmi a dospelí s dospelými, ale ani taká hra dieťaťa s dospelým nemusí byť vždy na zahodenie, tak ako to dokazuje aj Ľubomír Feldek vo svojej „Hre pre tvoje modré oči“.

Výsledkom jeho tvorivej činnosti je báseň – hra imaginácie, dialóg s detským čitateľom (či „počúvateľom“), ale zároveň aj premyslený a logický artefakt, takže sa s ňou/ňou zabaví aj dospelý (napríklad sám autor alebo i rodič, ktorý text číta svojmu dieťaťu). A tak báseň, ktorá vyzerá veľmi jednoducho, taká vlastne vôbec nie je. „Hra pre tvoje modré oči“ je rámcovaná časovo i priestorovo a čo je zaujímavé, autor ju rámcuje napríklad aj na osi reálnosť – nereálnosť (imaginácia). Báseň teda vyzerá na svojej ploche takto:

dnes	bezčasovosť	dnes
doma	v záhrade	doma
realita	imaginácia	realita
autorský pól	autor/dieťa	autorský pól
konštruktér hry	účastník hry	konštruktér hry

Máme teda pred sebou lineárne vyjadrenú kruhovú štruktúru, báseň-hra sa vracia na svoj začiatok, ale dieťa z textu vystupuje obohatené o špecifickú imaginatívnu skúsenosť. Dôležité tiež je, že autor dieťa dopredu upozorňuje, čo sa bude diať, a dieťa celý čas vie, že reálny a rozprávkovko-fantazijný svet sú dve z možností vnímania okolia. Naučí sa, že fazuľu v záhrade možno vnímať ako fazuľu a zároveň aj ako tanečnicu s hrkálkami. Autor navyše obohacuje báseň o slovnú hračku, keď navrhuje, že dieťa sa môže zahrať s tanečnicou „o fazuľky“ (uvedený úsek nie je vo všetkých verziách básne)? Táto

konotácia je príliš zložitá na to, aby ju vymyslelo a pochopilo dieťa, ale v konečnom dôsledku pôsobí úplne prirodzene. Podobnou hrou s jazykom je aj časť, v ktorej žonglér – rajčínový krík – „vyhodí“ všetky svoje lopty do vzduchu: „Všetkých dvadsať je odrazu vo vzduchu. Ešte je čosi vo vzduchu. Je to mesiac, stočený do kľbka“ (tamtéž: 12).

Úsek „je čosi vo vzduchu“ má aj tretiu konotáciu s významom „vládne napätie“. Autor sa neprejavuje len ako účastník hry, ale aj ako jej konštruktér. Expresívnosť výrazu sa stáva prvkom, ktorým autor nadviazal kontakt s dieťaťom na platforme dohody a hry.

Vráťme sa však na začiatok a opäť k rámcovaniu. Dej „hry“ sa začína „dnes v noci“, keď sa dieťa ocitá doma samo, pretože rodičia ho za trest (rozbilo okno) nezobrali so sebou do cirkusu. Autor sa prihovára dieťaťu a pozýva ho do „cirkusu zelenín“. Ponúka mu teda náhradu za skutočný cirkus, ale zdá sa nám, že týmto gestom paroduje utilitaristický model detskej literatúry – namiesto trestu a zákazu, ponúka dieťaťu „hru“. Po ukončení predstavenia (imaginácie v nočnej záhrade) sa dieťa úplne rovnakým postupom vracia naspäť – „do perín“.

Ešte zaujímavejším je však fakt, že v závere knižky autor celý príbeh uzatvára do priestoru textu a dieťa jasne informuje: „Veď som ti spravil oveľa krajší (cirkus) v tejto knižke, ktorá sa volá HRA PRE TVOJE MODRÉ OČI“ (tamtéž: 12). Znamená to, že dieťa nevracia len do reality jeho detskej izby, ale že mu oznamuje, že knižka, ktorú má pred sebou, je zdrojom imaginácie, ktorú práve zažilo a že sa k nej môže kedykoľvek vrátiť.

Ďalšími rámcujúcimi prvkami sú aj *modrý plagát*, ktorý oznamuje prítomnosť cirkusu v záhrade (dieťa ho vidí pri vstupe do imaginatívnej záhrady a počas cesty späť si ho môže dokonca zobrať so sebou), *harmonička* (na ktorej pred vstupom do záhrady hrá autor a po opustení cirkusu ju ponúka dieťaťu), *žltá hudba* (tou je mesiac, ktorý sa však cyklicky objavuje aj v imaginatívnej časti) a *husľový kľúč* (ktorým sa cirkus otvára aj zatvára).

Pri výpočte týchto a predchádzajúcich rámcujúcich predmetov je zjavné, že ide o senzualistické prvky v básni. Modrá farba plagátu a detských očí sa v spojení s jasom mesiaca mení na zelenú farbu a spolu môžu vytvárať vizuálne predstavy, na druhej strane harmonička, husľový kľúč a žltá hudba sú jasnými predstaviteľmi auditívnych predstáv.

Keďže samotný text je lyricko-epickým, poetisticko-senzualistickým, tradično-netradičným, reálno-imaginatívnym, didakticko-nepraktickým dialógom



dvoch rovnocenných partnerov (autora a dieťaťa), je jasné, že dieťa, ktoré si „Hru pre tvoje modré oči“ prečíta, bude v dospelosti buď skvelým jedincom, alebo „krásnym schizofrenikom“.

### Miroslav Válek: *Kúzla pod stolom*

Podobne ako predchádzajúca báseň, i „Kúzla pod stolom“ predstavujú novú koncepciu zobrazenia básne. Opäť sa realizuje rámcovanie:

dnes	bezčasovosť	dnes
doma	imaginárny svet pod stolom	doma
realita	imaginácia	realita
autorský pól	autor/dieťa	autorský pól
konštruktér hry	účastník hry	konštruktér hry

Aj napriek tomu, že štruktúra oboch básní je veľmi podobná, dá sa povedať, že sa vo Váľkovej básni svet imaginácie neprejavuje v takom rozsahu ako u Feldeka. Cesta do fantázie sa však naznačuje, a tak má dieťa väčšiu voľnosť v dotváraní svojho vlastného „metatextu“.

Účasť autorského subjektu v básnickej štruktúre sa bezprostredne podieľa na vytváraní subjektívnosti výrazu. Pre skúmané básne je subjektívnosť silne príznaková, a to aj napriek tomu, že ich základnou rovinou je rovina rozprávania. Znak subjektívnosti vyplývajú z uvedomovania si špecifickosti detského sveta autorským subjektom, z expresívnosti výrazu a z priamej gramatickej účasti autorského subjektu v štruktúre textu.

Válek podobne ako Feldek uplatňuje autorský vstup do textu, ale oveľa menej. Báseň začína apelatívne: „Chce mať knižku? Kúpte mu ju!“ (Válek 1975: 9), no čoskoro prechádza do pozície vševediaceho rozprávača, aby následne prenechal miesto priamemu rozprávačovi – Katke. To je mimochodom tiež rozdiel – u Feldeka vystupuje chlapec, ktorého meno sa nezvedáme, pretože hrdinom je vlastne každé dieťa, ktoré sa s rozprávku stretáva. Zobrazenie rodu sa dostáva na povrch v časti, kde slovenčina neumožňuje obísť ho („taký si ty už veľký“, Feldek 1958: 12). V závere potom Katkinu fantáziu preruší volanie ďalšej postavy, otca: „Katka, Katka, k obedu!“ A úplný záver patrí potom opäť autorovi: „a tak, Katka rozmilá, / rozprávka sa skončila“ (Válek 1975: 12).

Z uvedeného je zrejmé, že dané básne disponujú mnohými spoločnými črtami, ale i diferenciami. Obaja básnici povzbudzujú dieťa na ceste za imagináciou. U Válka fungujú iné prostriedky proti strachu ako u Feldeka, a to hlavne prostredie známeho. Dieťa sa ocitá v prostredí najbežnejších vecí a osôb a cez deň. U Feldeka naopak možno v rámci imaginácie hovoriť o prostredí neznámom, a to aj z hľadiska úseku dňa. Noc poskytuje zažitie pocitu nebezpečenstva a dobrodružstva, hoci autor zmiernuje tento fakt verbálne.

Neboj sa, to som ja, a plakal by som, keby si sa bál. Viem, že vaši odišli a ty si teraz potme doma sám. Páčiš sa mi. Odnesiem ťa do jednej záhrady. Nebude to ďaleko, veď ťa ledva udvihnem, taký si ty už veľký. (Feldek 1958: 12)

Za pozornosť stojí „umiestnenie detí do dobrodružstva“ z hľadiska ich rodovej príslušnosti. Dievča (Katka) zažíva „svoje dobrodružstvo“ cez deň, v prostredí bezpečnom, vnútornom, uzavretom, v prostredí, kde má nablízku svoju rodinu, naopak chlapec je v noci „zasadený“ do cudzej záhrady (neznáme vonkajšie prostredie), spoločnosť mu robí cudzí človek (kmín), pretože rodičia odišli do cirkusu (časť „Viem, že vaši odišli do cirkusu. Nevzali ťa a mama povedala že si zlý. Pre to okno v kuchyni. Ty si to okno rozbil. Červenou loptou“, tamže: 12, sa nachádza len v prvom vydaní básne).

V konečnom dôsledku sú však obe prostredia miestom imaginácie, a teda novým územím.

Hoci pre ostatných členov trnavskej skupiny znamenala spomínaná súťaž len jednorázový vstup na pôdu literatúry pre deti a mládež, nasledujúca tvorba Miroslava Válka a Ľubomíra Feldeka znamenala znovupotvrdenie tézy o možnosti plnohodnotnej realizácie sa autorského subjektu v knižkách pre deti a tým umelecké zrovnoprávnenie detskej poézie s poéziou ako takou.

#### Pramene

*Mladá tvorba* 3, 1958, č. 4

#### Literatúra

Feldek, Ľubomír. „Bude reč o literatúre pre deti.“ *Mladá tvorba* 3, 1958, č. 4, s. 9–10

Feldek, Ľubomír. *Homo scribens*. Bratislava: Smena, 1982

Feldek, Ľubomír. *Moja žena Olga a nekonečno*. Bratislava: Q 111, 2004

Válek, Miroslav. *Panpulóni*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1975

### **Let's Talk About Poetry for Children. An Attempt at a Collage**

In order to illuminate the situation of poetry for children in Slovakia during the 1950s we focus on a group of authors that cooperated with the magazine *Mladá tvorba*, in particular on Ľubomír Feldek and Miroslav Válek, and on their implementation of an artistic program aimed at creating a new model of poetry for children. By comparing this new concept with the old (folklore-based) pattern and interpreting two significant examples of Feldek's and Válek's poems for children, we intend to prove that poetry for children (beyond the limits of folklore-like and didactic writing, of course) may be imaginative and complex, challenging the young readers' fantasy in the same way as artistic poetry intended for adult readers, and that a young child is ready to cope with this challenge.

**2005**

---

**Mezi deklamovánkou a románem.  
Proměny žánrů**



▲ Pohádky v pojetí psychologa Zdeňka Heluse (2005)

◀ Lucie Česálková prostor nejen vidí, ale i slyší (2004)



# Podoby a proměny žánru kázání v době vrcholného baroka

Hana Kusáková

V příspěvku se pokusím ukázat na některá specifika tvorby dvou významných kazatelů vrcholného baroka – Pavla Josefa Axlara a Daniela Nitsche. Prvnímu z nich dosud literární historikové nevěnovali téměř žádnou pozornost (proto se mu zde budu věnovat více), tvorbou druhého se blíže zabýval František Němec, Milan Kopecký a v poslední době intenzivně Libor Pavera.<sup>1</sup>

Axlar pocházel z Osic u Pardubic, v roce 1683 byl vysvěcen na kněze a jeho kazatelská dráha začala v Plzni, kde působil v letech 1685–1688 jako kaplan. Poté jej víra v zázračný obraz Panny Marie přivedla do Klatov. Po třech a půl letech byl povolán do Prahy, kde zůstal až do své smrti v roce 1714. V Praze nejenže vznikla podstatná část Axlarových kázání, ale také se rozvíjela jeho duchovní kariéra – v roce 1691 se stal rektorem pražského arcibiskupského semináře, v roce 1694 byl povýšen na doktora teologie. O rok později byl zvolen metropolitním kanovníkem u sv. Víta na Pražském hradě, kde se stal českým kazatelem, v roce 1706 se stal arcijáhnem a roku 1709 kapitulním děkanem. Svou rozsáhlou knihovnu a literární pozůstalost odkázal cisterciáckému klášteru v Plasích. Cisterciáci pak z vděčnosti vydali v roce 1720 Axlarovu postilu s názvem *Nábožný horlivý vůdce do města svatého, nebeského Jeruzalema*.<sup>2</sup>

1 Němec (LA PNP, fond J. Vašica); Kopecký 1970; Kopecký 1999; Pavera 1997: 69–74; Pavera 1999: 95–104; Pavera 2003.

2 První díl postily obsahuje kázání nedělní (144 textů), druhý kázání sváteční (104 textů).

Nitsch se narodil v Praze roku 1651. V patnácti letech vstoupil do jezuitského řádu a po vysvěcení působil na různých místech jednak jako učitel na řádových školách, jednak jako kazatel. Jestliže Axlarova činnost je spjata s Prahou a s Klatovy, pak ta Nitschova se kromě Prahy úzce pojí se Slezskem – v Těšíně byl řádovým superiorem a gymnaziálním prefektem, v Opavě se dva roky věnoval kazatelské činnosti. Zemřel v Praze roku 1709 a téhož roku vyšla i jeho postila *Berla královská Jezu Krista*.<sup>3</sup>

*Homiletika* představovala spolu s *duchovní písní* dominantní žánr české barokní literatury. Zhruba od poloviny 17. století a ve století 18. se prosazují nové tendence a žánr kázání se posouvá směrem k vysoce stylizovaným a umělecky propracovaným textům. Klasická homilie, při které řečník vykládá celé znění evangelia a probírá všechny jednotlivé věty v tom pořadí, v jakém jdou v textu za sebou, se stává přežitou a zastaralou. Kazatelé uvolňují vazby mezi citátem z Bible a vlastním kázáním, texty se vyznačují promyšlenou kompozicí a bohatou obrazností. Po kazatelích se vyžadovalo, aby přišli s něčím novým a nečekaným, aby udivili a zaujali překvapivou myšlenkou a neotřelým nápadem. Základem nového stylu v barokní homiletice se tak stává právě tato duchaplná myšlenka neboli koncept.<sup>4</sup> V českých zemích se konceptistická kázání začínají objevovat někdy v osmdesátých letech 17. století. Přes počáteční pohrdání a odpor některých starších kazatelů i teoretiků dosáhl koncept záhy obliby jak u kazatelů, tak u posluchačů, a jak tvrdí František Němec: „stal se tak do jisté míry kritériem barokního rázu a ducha kazatelů tohoto období“ (Němec: 176). Největší rozmach zažíval v první třetině 18. století, pak jeho obliba začala pozvolna upadat a bohatá obraznost v kázáních, ale i v jiných žánrech přestala být žádoucí.

Při tvorbě konceptuálních kázání byl kladen důraz na intelektuální, rozumovou výstavbu textu. Po kazatelích-konceptistech se vyžadoval nesmírný rozhled a důvtip, ale také temperament a vášnivost, obrovské zaujetí a v neposlední řadě i píle, aby se v kazatelském umění neustále zdokonalovali. V textech mizí exempla a naturalistické popisy, místo nich se akcentují rozumové důvody a dovolávání se církevních i světských autorit. Základem

<sup>3</sup> *Berla královská* je rozdělena na dvě části, první díl obsahuje kázání od adventu po šestou neděli po Velikonocích, ve druhém nalezneme promluvy ode dne seslání Ducha svatého po čtyřadvacátou neděli po svatém Duchu. Na každou neděli či svátek Nitsch vždy uvádí dvě kázání – první vychází z evangelia, druhé se opírá o text epístoly (celkem 106 textů).

<sup>4</sup> Název vznikl z italského *concerto* – představa, nápad.

každého konceptu, jakousi „zárodečnou buňkou“ je pomocí analogií, kontrastů a paradoxů rozvíjená metafora. Kazatelé projevovali vytříbený smysl pro napětí, gradaci a pointu, pro mnohé texty je příznačná bohatá a ornamentální symbolika. Za nejpůsobivější, nejvhodnější a zároveň nejvděčnější přitom byly považovány obrazy vycházející z Bible.

Homiletika se řídila podrobně propracovanými teoriemi, jimž se kazatelé učili na teologických fakultách a akademiích. V 16. a 17. století vzniklo v Evropě kolem osmi set nejrůznějších učebnic rétoriky. Velmi oblíbenou byla rozsáhlá rétorika francouzského profesora Nicolase Caussina *De eloquentia sacra et humana libri XVI*. Caussinovy názory byly inspirující pro mnohé jeho současníky i pokračovatele. Otevřeně se k němu hlásí i Bohuslav Balbín.<sup>5</sup> Katolické, ale i protestantské homiletické příručky shodně předepisují tři základní části kázání: exordium (úvod), confirmatio (hlavní část) a conclusio (závěr), každou z nich pak člení na několik samostatných oddílů, což se však v praxi většinou nedodržovalo. Tyto tři části jsou zachovány i v textech vrcholného baroka, přestože konceptuální kázání se ve své výstavbě řídila jinými pravidly a jejich kompozice byla poněkud odlišná. (Příčinou bylo již zmiňované uvolňování vazeb mezi citátem z Bible a jeho výkladem, a to jak v myšlenkovém uspořádání, tak ve vnějším podání.)

Každé kázání obsahuje motto (předslov). Tento úvodní citát z Bible jednak orientuje posluchače, ke kterému místu z evangelia mají především upnout svou pozornost, zároveň bývá jádrem tématu i konceptu. Někteří kazatelé (například Bilovský, Nitsch, nebo de Waldt) připojují argumentum neboli vejtah, stručné pojednání o obsahu kázání. Ne všechna kázání však argumentum obsahují, například Axlar ho neřadí přímo k vlastnímu textu, ale na začátku celé postily uvádí vejtah všech kázání. Jindy, zvláště u samostatně vydaných textů slavnostních kázání, je argumentum skryto již v názvu.

Vlastní kázání začíná úvodem (exordium, proemium). Homiletické příručky uvádějí několik způsobů, jak kázání otevřít. Kazatelům se doporučovalo začít příslovím, srovnáním, podobenstvím, příběhem ze Starého nebo Nového zákona a podobně. V úvodu musel kazatel posluchače náležitě naladit a připravit, přesvědčit, že to, co uslyší, „bude stát za to“. Bylo žádoucí, aby úvod nebyl příliš rozsáhlý, neboť, jak trefně poznamenává Komenský:

5 Z množství rétorik je třeba zmínit alespoň na řádových školách rozšířenou příručku Cypriána Soareze *De arte rhetorica libri tres*.



„exordium s dlouhým krkem potvorné jest“ (Komenský 1983: 72). Přesto se u mnoha kazatelů rozrůstal do značné šíře, zejména tehdy, rozhodli-li se začít podobenstvím nebo starozákonním příběhem. Exordium obvykle končilo oslovením posluchačů a výzvou k bedlivému vnímání. Axlar téměř vždy tuto část kázání ukončuje slovy „připravte srdce své“. Není výjimkou, že se kazatelé snažili i o vtipný přechod k hlavní části kázání, nevyhýbali se ani rýmům, i když nám mohou leckdy připadat poněkud násilné, například: „Vezmem sobě tehdy zahálku dnes na opálku a vedme naproti ní tuhou válku, já začnu ve jménu Božím“ (Axlar 1720a: 178).

Nejvýraznější část osnovy kazatelského textu tvoří hlavní část neboli confirmatio (upevnění, utvrzení). Kazatel v něm rozvíjí úvodní tezi a své názory podkládá jednak četnými citáty z Bible a děl církevních i světských autorů, jednak příběhovým materiálem (exemplum). Teorie hovoří o několika podčástech, Komenský například rozlišuje propositio, partitio, declaratio, demonstratio et amplificatio, applicatio.

Balbín se mimo jiné zmiňuje o narratiu (vypravování), v němž se objasňuje a vykládá téma. Tato část v textech mnohdy odpadá, přesto u Axlara i Nitsche najdeme nápadně mnoho biblických příběhů (v té době se jim kazatelé spíše vyhýbali, což souvisí s orientací na koncepty s rétoricko-intelektuálním základem). Vypravování v kázáních mnohdy nahrazovala část zvaná descriptio (popis), v níž se kazatel uchyloval k popisu například muk, pekla, hříchů nebo ctností. Hlavní důraz však v hlavní části kázání nebyl kladen na vysvětlování, vypravování nebo popisy, ale na takzvané refutatio neboli předkládání důkazů a vyvracení námitek. Rétorika kazatelům skýtala rozličné možnosti, jak náležitě argumentovat. Za nejdůležitější zdroj homiletických důkazů byla samozřejmě považována boží autorita (Bible, spisy církevních otců), teprve pak zdroje ostatní (antika, literatura, lidová moudrost, historie...).<sup>6</sup>

K nejdůležitějším částem kázání patří conclusio (závěr). Komenský dokonce tvrdí, že „z závěrky pozná se kazatel“ (Komenský 1983: 81). Závěr by podle

---

6 Mezi nejběžnější způsoby vyvracení námitek patřilo argumentum ad autoritatem (kazatel se opírá o výroky všeobecně uznávaných autorit), nego (kazatel nejprve popře správnost námitek a pak dokáže pravý opak), distingo (je-li v námítce špetka pravdy, kazatel ji připustí, ale vše ostatní odmítne), concedo sed nego consequentiam (kazatel připustí námítku, ale závěr z ní vyplývající ostře odmítne a dokáže, že námítka je zcela bezdůvodná), případně kazatel upře případnému protivníkovi právo cokoli namítat tím, že sníží jeho autoritu a poukáže na jeho nevědomost a hříšné jednání a podobně.

něj měl obsahovat repetici (kratičké připomenutí toho nejdůležitějšího, co v kázání zaznělo), napomenutí a vinš dovolávající se božího milosrdenství a pomoci. Balbín zdůrazňuje, že závěr by neměl obsahovat pouhé shrnutí, ale také „ostrou pobídku nebo pokárání a jiné citové projevy“ (Balbín 1969: 261). Někdy se kazatelům doporučovalo, aby kázání ukončili znenadání a překvapivě, aby jej „v nejlepším utáli“, a tím umocnili v posluchačích výsledný dojem. Nejednou narazíme i na topos „nemohu a nebudu již dále mluvit“ (například Nitsch 1709, II: 146). Oblíbený (a také velmi efektní) závěr kázání tvořily modlitby. V nich se kazatel obrací zároveň k Bohu i k posluchačům. Modlitba představuje takřka prototypickou formu závěru v kázáních Antonína Koniáše, poměrně často (na rozdíl od Nitsche) se k ní uchyluje i Axlar. Definitivním koncem kázání, „poslední tečkou“ za textem je slovo amen. Představuje nejen stvrzení, ono „staniž se“, ale zároveň díky odmlce, která po něm obvykle následuje, umožňuje posluchačům text kázání vnitřně „vstřebat“. Ve funkci slova amen však mohou vystupovat i jiné výrazy, Bilovský si kupříkladu oblíbil (zvláště v textech pojednávajících o některém ze smrtelných hříchů) trojí zvolání „ó běda!“

Konkrétní struktura barokních kázání závisela nejen na pravidlech určených homiletickými teoriemi, ale především na tvůrčím přístupu toho kterého kazatele. Někteří stavěli své projevy zvláště promyšleně a svérázně a kompozici si přizpůsobovali snaze o stálý kontakt s publikem. Poukazovali-li jsme výše na určité společné tendence (konceptismus) prosazující se v homiletice konce 17. a počátku 18. století, neznamená to však, že bychom mohli hovořit o jednotném stylu kazatelských textů. Záleželo nejen na autorské invenci (přestože východiska, motivace i cíle kazatelů byly většinou tytéž, autorský rukopis kazatelů jako Bilovský, Nisch, Axlar a další je, zejména pokud jde o kompozici, nezaměnitelný), ale také na tom, komu a k jaké příležitosti byl text určen. Vedle sebe tak paralelně existovaly na jedné straně texty vysoce exkluzivní,<sup>7</sup> určené pro vzdělané publikum, jemuž nebylo třeba překládat či parafrázovat latinské citáty a jež bylo schopno odkrýt skryté narážky, odhalit důmyslné analogie a ocenit komplikovanou abstraktní metaforiku,

7 K této exkluzivní linii homiletiky patří například kázání obsažená v edicích: *Medotekoucí sláva na hůře Libanu*; ed. Josef Pohanka. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1995; *Žena krásná náramně*; ed. Milan Kopecký a kol. Žďár nad Sázavou: Cisterciána Sarensis, 1998; *Nádoba zapálená*; ed. Michaela Horáková a kol. Žďár nad Sázavou: Cisterciána Sarensis, 2000.

a na straně druhé i texty nižšího stylu,<sup>8</sup> určené hlavně pro venkovské obyvatelstvo, k němuž se kazatel obracel barvitými popisy, množstvím poutavých exempel a názorných přirovnání z běžného života. Mnozí autoři ve svých promluvách obě tyto tendence spojili a snažili se oslovit jak posluchače (případně čtenáře) vzdělaného, tak i pologramotného.<sup>9</sup> Určité stylistické i kompoziční odlišnosti můžeme pozorovat u jednoho a téhož autora i mezi texty nedělními a svátečními – v kázáních na jednotlivé svátky se častěji projevuje určitá stereotypnost, šablonovitost a obsahová jednotvárnost, související s předem danými atributy jednotlivých světců či světic, k jejichž oslavě je kázání určeno. Naopak při tvorbě nedělního kázání měl kazatel mnohem větší svobodu a záleželo jen na jeho talentu a obraznosti, jak se s konkrétním biblickým citátem vypořádá a co akcentuje.

Podíváme-li se blíže na závěry, tedy na nejexponovanější části kázání Pavla Josefa Axlara a Daniela Nitsche, můžeme odhalit určitá specifika a individuální zvláštnosti jejich tvorby (viz tabulka):

Největší počet kázání Daniela Nitsche (48 %, 51 textů) je zakončen zcela konvenční výzvou v inkluzivním plurálu, například „Laskaví křesťané, [...] nechtějme my v porouhání dávatí to nejsvětější jméno, nechtějme zlořečítí Ježíši, ale raději čiňme, co přikazuje svatý David: Benedicite nomini eius, dobrořečte jménu jeho“ (Nitsch 1709, II: 113). U Axlara najdeme podobné výzvy v závěrech nedělních kázání pouze v 15 % (21 textů), jinak je tomu i u promluv svátečních (14,5 %, 15 textů).

Mnohem účinnější adresná výzva ve 2. osobě singuláru se u Nitsche vyskytuje pouze v 8,5 % (9 textů), naopak u Axlara je takto zakončeno 25 % svátečních (26 textů) a dokonce 34 % nedělních kázání (49 textů). Mimo to ve 14 nedělních kázáních (10 %) se s výzvou obrací přímo na křesťanskou duši, což u Nitsche nalezneme pouze v jediném případě, navíc nepřímém, neboť výzva je zde uskutečňována prostřednictvím biblického citátu. Obrací-li se kazatel k lidské duši, působí jeho výzva mnohem naléhavěji a vroucněji, zároveň vytváří atmosféru intimity, z níž se vynořuje vize mystického spojení lidské duše s Bohem.

8 K „nižší“ linii kazatelství mají blízko některé texty Fabiána Veselého, Antonína Koniáše či Štěpána Františka Náchodského.

9 To je případ i Daniela Nitsche i Pavla Josefa Axlara.

Ty tehdy, má pobožná duše, buď věrná tvému milovanému Spasiteli, aspoň tou věrou, kterou jsi se od hovad vynaučila. Začala jsi se s ním postiti, setrvej stále v tvém předsevzetí až do konce, nechť to tělo drobet vyzábne, nechť zbledne, nechť drobet umdlí, jen když ty, věrná duše, milostí ztučneš. Nic to neškodí, jen když ty se láskou Boží červenati budeš, jen když ty duchovní síly nepozbudeš, nýbrž čím tělo bude mdlejší, tím snážeji nad ním, jakožto domácím svým nepřitelem, zvítěziti moci budeš. Slyšela-lis o tom, že k Kristu Pánu, když jest svůj svatý půst dokonal, anjelové Boží přistoupili a jemu posluhovali? Těš se i ty tomu, jestli náležitě tvé posty vykonáš, že tobě po smrti na těch nebeských věčných hodech ne anjelové, ale sám Kristus Pán posluhovati a lahůdky nebeských sladkostí na talíř předkládati bude. Amen.

(Axlar 1720a: 242–243)

V porovnání s Nitschem (18,5 %, 20 textů) nalezneme u Axlara poměrně velký počet kázání zakončených modlitbou. V případě nedělních kázání je to u Axlara 30,5 % (44 textů), v případě svátečních promluv dokonce 44 % (46 textů). V drtivé většině se přitom jedná o modlitby zcela neotřelé a originální, naopak u Nitsche je modlitba obvykle obsažena v biblických citacích či výrocích církevních otců. Druhé kázání na třetí neděli postní končí Axlar touto modlitbou:

Ó, vyraž se tehdy, líbezný ohníčku svaté lásky, ze srdce Kristového, ze srdce pro nás v zahradě velikou bázní a teskností umírajícího, ze srdce naši nevděčnosti na nejvyš zkormoučeného, ze srdce pro nás ostrou kopí prohnaného, vyraž se svatá láska z pěti ran Krista ukřižovaného, vyraž se z hlavy trním zbodené, vyraž se z krve Krista přebolestně za nás umučeného a zapal srdce naše hříšné, aby se jako vosk v samé zkroušené kající slzičky rozpustilo a očima našima hojnými prameny teklo. Dej nám, ó, lítostivý Ježíši, abychom tou svatou vodou ještě dnes duši naši pokropili a to šeredné ďábelství, totiž hřích smrtedlný, od ní tak šťastně vyhnali, že by se do ní vícejí nikdy nenavrátilo, nýbrž ať se nám ty naše slzy obrátí v řeku, po níž by lodička, duše naše, plujíce, tomu hroznému ohnivému jezeru se vyhnula a k břehu věčného života, radosti věčné připlynula. Amen! Amen! Amen.

(Axlar 1720a: 286–287)

Je třeba zdůraznit, že u Axlara navíc značně převažuje intimní modlitba v 1. osobě singuláru (21,5 %, tedy 31 textů u nedělních, 24 %, tedy 25 textů u svátečních kázání), u Nitsche se tento typ zakončení vyskytuje pouze ve 4 případech (3,5 %). Větší procento výskytu modliteb v textech svátečních promluv obecně lze zdůvodnit již z jejich podstaty – jsou-li sváteční kázání věnována konkrétním světcům, mohou se k nim obracet i závěrečné modlitby.

Zvolený pohled na podobu *conclusia* u Axlara a Nitsche (vedle komplexní obsahové a formální analýzy) leccos prozradí i o jejich autorské osobnosti. Nitsch je typem racionálně a rétoricky založeného kazatele, v jehož textech nalezneme kromě bohaté metaforiky a symboliky nadprůměrné množství citací, které umně využívá k argumentaci, a podobně jako vytváří nekonečné synonymické a enumerační řady, tak postupně řetězí i jeden důkaz za druhým. Je zkušeným kompilátorem, i závěrečné části jeho kázání jsou tvořeny vedle sebe postavenými citacemi nejrůznějšího původu, přičemž se zároveň znejasňuje hranice mezi *confirmatiem* a *conclusiem*. To je také důvodem toho, proč relativně vysoký počet jeho kázání (8 textů, 8 %) není zakončen ani modlitbou, ani výzvou.

Na rozdíl od Nitsche největší síla Axlarových textů spočívá v „divadelnosti“ (kazatel před očima svých posluchačů nechává defilovat biblické postavy, aktéry exempel, určité typy soudobých lidí, zvířata i církevní autority, vtahuje je do komunikace a vede s nimi živý dialog, čímž zvyšuje dynamiku textu) a především v emocionalitě.<sup>10</sup> Axlar sám sebe, v souladu s dobovým toposem přehnané skromnosti, považoval za kazatele velmi špatného, dokonce se ani necítil být hoden jména kazatel. V jednom svém textu píše: „Neboť jste při mně viděli místo výmluvnosti zajímavost, místo umělosti sprostnost, místo horlivosti vlašnost, místo horlivých Conceptův tupost, místo pilnosti nedbanlivost a mnohé jiné nesčíslné nedostatky jste znamenávali“

10 Působení na city (movere) můžeme považovat za jeden z projevů konceptismu, který zároveň vnáší novou dimenzi mezi hlavní cíle homiletiky, za něž teoretikové svorně prohlašovali *prodesse et delectare* (nejen poučovat, ale i bavit). Už antická filozofie rozlišovala jedenáct základních citů či afektů, z nichž se odvozovaly všechny ostatní. Rozlišovány byly také city přichylné (*concupiscibles*), například láska, nadšení, údiv, touha, naděje, statečnost, radost či hrdost, a city odpudivé (*irascibles*): ošklivost, nenávisť, rozhoření, strach, stud, soucit, smutek, lítost či dojetí. V baroku pak bylo žádoucí, aby kazatel dokázal během své promluvy vyvolat ve svých posluchačích jak city pozitivní, tak negativní, a na základě jejich vhodného střídání a vzájemných kontrastů umocnit výsledný dojem.

(Axlar 1720a: 807). Neumělost, kterou zde tak silně zdůrazňuje, však svým posluchačům vynahrazoval upřímností a tato citová naléhavost vyvstává ze všech jeho textů. Představuje tedy především typ kazatele zaměřeného emočně a dramaticky.

	NITSCH		AXLAR – nedělní		AXLAR – sváteční	
Celkový počet kázání	106		144		104	
<b>VÝZVA</b>						
výzva v 1. os. pl.	51	48 %	21	15 %	15	14,5 %
výzva v 2. os. pl.	17	16 %	27	19 %	14	13,5 %
výzva ve 2. os. sg.	9	8,5 %	49	34 %	26	25 %
<i>prostý typ</i>	8	7,5 %	35	24 %	24	23 %
<i>typ duše</i>	1	1 %	14	10 %	2	2 %
výzva ve 3. os. pl./sg.	1	1 %	2	1 %	1	1 %
<i>Celkem</i>	<b>78</b>	<b>73,5 %</b>	<b>99</b>	<b>69 %</b>	<b>56</b>	<b>54 %</b>
<b>MODLITBA</b>						
modlitba v 1. os. sg.	4	3,5 %	31	21,5 %	25	24 %
modlitba v 1. os. pl.	16	15 %	13	9 %	21	20 %
<i>Celkem</i>	<b>20</b>	<b>18,5 %</b>	<b>44</b>	<b>30,5 %</b>	<b>46</b>	<b>44 %</b>
<b>OSTATNÍ</b>	<b>8</b>	<b>8 %</b>	<b>1</b>	<b>0,5 %</b>	<b>2</b>	<b>2 %</b>

#### Závěry kázání P. J. Axlara a D. Nitsche

Axlarovu orientaci na posluchače a jejich emoce se nyní pokusím přiblížit na konkrétním příkladu. Záměrně jsem zvolila zcela průměrný text, který nevyčnívá ani obrazností, ani specifickou kompozicí, ale přesto i zde lze můžeme sledovat proměnlivost rolí subjektu a objektu, mluvčího a adresáta i kazatelovu snahu využít všech prostředků k působení na city posluchačů.

Tématem Axlara kázání na druhou neděli po dni tří králů je střídmost. Východiskem je citát z Janova evangelia, v němž se praví: „Každý člověk nejprve dobré víno staví, kdyby se spili, tehdy to, které horší jest“ (Axlar 1920a: 107). Axlar jej vykládá takto: „Jak hrozná žízeň po vezdejším bumbání, jak strašlivý hlad po tomto břicha špikování na mokrousy očekává, vědět se dává“ (tamtéž). Hned v úvodu nejprve polituje opilce: „Abych krásně nechtěl, musím těch ubohých opilců politovati“ (tamtéž). Soucit chce vyvolat i v posluchačích, protože chudinkám opilcům každý ubližuje a nikde nemají

zastání, vrací se k mottu, jež se mu stává východiskem k uvedení dalších zel páchaných na opilcích a připomíná posluchačům, že každý „jim křídou *sub ritu duplici* dvounožní dvě čáry za jednu čaruje, ne jen že jim do menších konviček nalívá a ještě nedolívá, ale taky již potom ku poslednímu, že jim náké zbryndané, zvětralé, nakyslé a nebeskou rosičkou dobře skropené víno za peníze prodává“ (tamtéž). Poté se plynule odvrací od posluchačů k zmiňovaným opilcům, kteří na sebe z role objektu berou roli subjektu. Změnu adresáta opět provází soucit, tentokrát je však již jasné, že je míněn ironicky. Opilcům jsou určena tato slova:

[...] vy nelitujete posledního krejcaru, nešanujete domovního nábytku, někdy ani kabát neobstojí, třeba musela žena bosa chodit, děti nazí, přeci nák, ač někdy dosti těžce, ten peníz na tu bumbu shledáte, obstaráte a do hospody donesete, zatím pak ten nevážný a podvodný každý člověk tehdáž, když se od prázdného korbele zdvíhání na nejvyšš unavíte, tak že nikam nemůžete, hlava dolů svěšená klemí, ruce jako přetlučené dolů visí, nohy klesají a on ke vši vaší těžkosti ještě toho nejmizernějšího truňku vám podává a vy jej předce až kolečka v krku skřípají, do břicha víc dovážeti musíte, není-liž toto křivda? Ovšem že je. (tamtéž)

Následuje pasáž, v níž soucit (byť míněný ironicky) střídá skrze varování a hrozby strach. Axlar opilcům připomíná ďábla jako mistra všech podvodných šenkýřů, který si zapisuje všechny jejich hříchy, a podobně jako hostinský ani on neprovozuje charitu, ale chce mít zisk, i jemu je třeba splatit účet. K potvrzení a zesílení slov je určeno exemplum, ve kterém „ubohým ožralcům“ vypráví příběh o mládenci, jemuž všichni plní každé přání, aby byl za několik měsíců obětován bohům za hříchy celého města. Exemplum zde představuje jakýsi konektor, díky němuž může obrátit svou pozornost opět k posluchačům a zasáhnout jejich vlastní svědomí uvědoměním, že jsou ve svých hříších podobni opilcům. Závěr exordia je opět nesen na vlně bázně z hrozné žízně a strašlivého hladu, který nás čeká v pekle, a zakončen formulí „připravte srdce své“ (tamtéž: 109).

Vlastní výklad začíná otázkou, zda je horší ranou mor, hlad nebo válka. Připouští, že je těžké tento spor rozhodnout a že je nutné jej důkladně zvážit, přesto za nejstrašnější metlu považuje hlad. Dokládá to citacemi z Quintiliana a Homéra. Je si vědom toho, že argumenty „pohanských mudráků“ ještě

nemusejí posluchače přesvědčit, proto přidává důkaz z největší autority – z Písma. V rychlém sledu za sebou dodává formou historických exempl další a další příklady hladomoru. Na city posluchačů tak útočí strach a hrůzu vzbuzující obrazy, v nichž jsou holubí trus a oslí hlavy nedostatkovým zbožím, v nichž lidé berou kosti z kostnice, melou je na prach, z něhož pečou chleba, případně si z hladu okusují maso z vlastního těla. Prostřednictvím lidského strachu z utrpení způsobeného hladem (pro nejednoho obyvatele pobělohorských Čech nikoli neznámým pojmem) tak Axlar může účinně vyvolat v posluchačích žádoucí strach z posmrtných muk. Na srovnání obou jevů je založena pasáž stylizovaná jako vnitřní řeč posluchačů:

Tu sobě může snadno každý sám pomysliť: Je-li hlad jen za kratičký čas trvajíc tak hrozná muka a trápení, že by sobě člověk raději volil desetkrát umřítí, než takovým hladem déleji se mučiti, jakáž pak to muka musí býti, když zatracenci 10 měsíců pořád, 100 let pořád, tisíckrát tisíc let a na věky věkův dokud Bůh Bohem bude, ten největší hlad trpěti muset budou?

(tamtéž: 110)

Nátlak argumentů však pokračuje, opět následují příklady dokládající hrůzy hladu, nejprve z antiky (Seneca), pak z Písma. Zatracenci, jak oslovuje své posluchače, k nimž se opět obrací a mezi něž se sám počítá, jsou přirovnáni k hladovým psům uvázaným na řetězu. V kontrastu k nim jsou pak vykresleni vyvolení a spasení jako hosté při nebeských hodech. Na jedné straně tak v posluchačích mluvčí vyvolává touhu po spoluúčasti na nebeské radosti, na straně druhé lítost nad vlastním bídným osudem. Součástí uvědomění si vlastní ubohosti je i stud nad sebou samým – i ten se Axlarovi daří vyvolat „Ó bídní zatracenci! Ó mizerní hladem vymoření, a vyzáblí psi! volejte, proste, štěkejte, nedovoláte se žádného, neuslyší vás žádný na věky“ (tamtéž: 111). Aby dodal váhu svým slovům, připomíná ty, kteří již takto trpí (Adam, Kain, Ezau, boháč z evangelia, obyvatelé Sodomy). Opírajíc se o autoritu Písma dále stupňuje své hrozby posluchačům. „Běda vám, běda, kteří žalůdky své nemírným jídlem a pitím přeplnujete, nebo lačněti budete a ne jen lačněti, ale i žízniť na věky musíte“ (tamtéž). Podobně jako bylo třeba na konkrétním příkladu dokázat utrpení hladovějících, dokazuje pomocí exempla i muka žíznících. Nyní opět dochází ke změně příjemce, adresátem následujících slov se stává jeden každý člověk – „ty“:



Vzpomeň jen každý sám na sebe, jak ti bejvá, když trochu víceji žízniš; ku příkladu letního času, když mezi ženci na horkém slunci několik hodin postojíš, zdá se ti, že v tobě nejen ústa, ale i střeva v životě vypráhla a vyhořela, zdá se ti, jako bys všechen plápolal, v ústech a v žaludku pálí tě žízeň, venku pak průdké Slunce, s svým parnem, div že tě nezejme, ó což žádostivě vzdycháš: Ach kyž mám trochu vody a kyž tomu poslu, kterého jsem pro vodu poslal, na nohách křídla narostou, aby ne tak přiběhl, jako přiletěl.

(tamtéž: 112)

Každého jednotlivce pak vyzývá, aby si představil žízeň a utrpení mnohonásobně horší, svůj apel mimo jiné aktualizuje oslovením „páni Bumbálkové, pane Dopito“ (tamtéž: 112). Řadu dříve uvedených příkladů zakončuje exemplum o boháči stěžujícím si v pekle na žízeň. Trpící ubožák se zde z původního předmětu komunikační situace stává jejím účastníkem: adresátem, když se na něj Axlar přímo obrací, mluvčím, když na podnět reaguje. Jemu jsou určena i slova: „Již jsi se prve nastokrát až do pozbytí rozumu napil, nyní musíš na věky žízni trpěti“ (tamtéž: 113). Vidíme, že se nám zde opět jako bumerang navrácí úvodní motiv opilců.

V závěrečné části se Axlar opět obrací k přítomným posluchačům. Tentokrát již nehrozí ani nelituje, ale dává každému možnost svobodné volby. Je jen na nich, zda budou holdovat jídlu a pití zde na zemi a poté navěky trpět hlady a žízni v pekle, nebo spolu s ním posečkají na „dobrou v nebeském království večeri“ (tamtéž: 114). Ty, kteří se rozhodli jej následovat, vyzývá, aby měli neustále na paměti Kristova slova o střídmosti v jídle i pití. V samotném závěru se s originální modlitbou obrací k svaté střídmosti:

Ty pak, má svatá Střídmost, budeš naším čtenářem, budeš ty nám dva nápisy stále při stole čítati a nám věčnou žízni a věčným hladem hroziti. Ty budeš naší chůvou a my tvoji poslušní zachovanci, co nám na talíři předložíš, to budeme jísti, co ty nám do číše naleješ, to budeme pítí. Ó rozmilá naše chůvo! kyž ty nás pod svou kázní stále, až do smrti zachováš, k duchovnímu zrostu kyž vychováš a k životu věčnému kyž ty nás šťastně dochováš. Amen.

(tamtéž)

Nyní by posluchač měl mít již ve svých citech jasno – ošklivit si opilství a obžerství, mít strach z pekelných muk a toužit po nebeské hostině.

Zamyslíme-li se na úplný závěr nad tím, komu byly texty obou zmiňovaných kazatelů určeny, i přes zdánlivě vyšší styl Nitschových textů můžeme počítat s velmi podobnými adresáty. Jejich texty pravděpodobně směřovaly k široké střední vrstvě obyvatelstva (měšťané, úředníci, obchodníci, řemeslníci...), neboť předpokládají na jedné straně vzdělaného posluchače, který se dokáže orientovat v opakujících se variacích a modifikacích průběžně uváděných a ne vždy překládaných či parafrázovaných latinských citátů, posluchače, který dobře zná Bibli (zejména osudy starozákonních postav) a má povědomí o církevních autoritách a nejvýznamnějších antických autorech, zároveň však (především Axlar) usilují o co největší názornost a využívají k tomu množství přirovnání a obrazů z běžného života, ale i historických či pseudohistorických exempel, vkládají do svých kázání lidová rčení a úsloví a snaží se tak oslovit i nevzdělané posluchače z nižších vrstev (děvečky, služky, čeledíny).

#### Prameny

- Axlar, Pavel Josef. *Nábožný horlivý vůdce do města svatého, nebeského Jeruzalema, aneb Kázání vejrůční nedělní*. Praha: Vojtěch Jiří Koniáš, 1720a
- Axlar, Pavel Josef. *Nábožný horlivý vůdce do města svatého, nebeského Jeruzalema, aneb Kázání vejrůční sváteční*. Praha: Vojtěch Jiří Koniáš, 1720b
- Kopecký, Milan (ed.). *Starí slezští kazatelé*. Ostrava: Profil, 1970
- Nitsch, Daniel. *Berla královská Jezu Krista 1–2*. Praha: Vojtěch Jiří Koniáš, 1709
- Nitsch, Daniel. *Dva ať jsou jedno skrze lásku. Kázání na druhou neděli po Třech králich*; ed. Libor Pavera. Opava: Matice slezská, 1999

#### Literatura

- Balbín, Bohuslav. *Verisimilia humaniorum disciplinarum – Nástin humanitních disciplín*; přel. Bohumil Ryba. Praha: Univerzita Karlova, 1970 [1666]
- Foltynovský, Josef. *Duchovní řečnictví*. Olomouc: Matice cyrilometodějská, 1932 [1927]
- Hrubý, Hynek. *České postilly. Studie literárně a kulturně historická*. Praha: Jubilejní fond královské české společnosti nauk, 1902 [1901]
- Komenský, Jan Amos. „Zpráva a naučení o kazatelství.“ In *Dílo Jana Amose Komenského 4*; ed. Věra Petráčková, Martin Steiner. Praha: Academia, 1983, s. 11–120 [1651]
- Kopecký, Milan. *Nic stálého přítomného. K literárnímu baroku*. Brno: Masarykova univerzita, 1999
- Kraus, Jiří. *Rétorika v evropské kultuře*. Praha: Academia, 1998
- Němec, František. *Tematický a stylový rozbor Nitschovy Berly královské*. LA PNP, fond Josef Vašica, fotokopie rukopisu; nově vydáno In Němec, František. *Studie a recenze*; ed. Libor Pavera. Ostrava: Společnost Leopolda Vrly, 2004
- Pavera, Libor. „Slovní řetězce v homiletice Daniela Nitsche.“ In *Region a jeho reflexe v literatuře*. Ostrava: Ostravská univerzita, 1997, s. 69–74

- Pavera, Libor. „Známý neznámý barokní kazatel Daniel Nitsch.“ In Dvořák, Jan – Mlsová, Nella (eds.). *Neznámí (autoři) – neznámé (texty)*. Sborník příspěvků z III. literární laboratoře konané v Hradci Králové 29.–30. ledna 1998. Hradec Králové: Gaudeamus, 1999, s. 95–104
- Pavera, Libor. *Kazatel Daniel Nitsch. Kapitola z barokní homiletiky*. Brno: Istenis, 2003
- Podlaha, Antonín – Tumpach, Josef. *Český slovník bohovědný* 1. Praha: Nakladatelství Václav Kotrba, 1912
- Sládek, Miloš. „Bezpečnost místa svatého před starého hada jedovatostí aneb Hájek v literatuře 17. a počátku 18. století a dvě kázání z jubilejní slavnosti roku 1723.“ In *Františkovský klášter v Hájku v literatuře 17. a počátku 18. století*. Unhošť: Římskokatolická farnost u kostela sv. Petra a Pavla v Unhošti, 2000, s. 1–20
- Vašica, Josef. *České literární baroko. Příspěvky k jeho studiu*. Brno: Atlantis, 1995 [1938]
- Vlček, Jaroslav. *Dějiny české literatury* 2. Praha: Československý spisovatel, 1951 [1892–1921]

### Forms and Transformations of Sermon in the High Baroque

The author of the essay points out some of the specific features in the writings of two notable baroque preachers, Pavel Josef Axlar and Daniel Nitsch. Both of these writers belonged to a new wave of writing sermons that began to emerge in the homiletics of the Czech baroque in the 1680s. Typical features of the sermons written in the following decades include: ingenious structure, sophisticated symbolism, abundant quotations, and above all, extensive use of metaphors and similes that often expand into allegories. The intention of the paper is to characterize the structure of the sermons, and to illustrate the typical features in homiletics on the basis of analyzing the final passages of the sermons. The last part of the paper inquires into those preachers' influence exercised upon their audiences, and the transformation of the role of the subject and object, demonstrated by an interpretation of a particular text.

# *Jan Pancěř* – k výstavbě historické povídky Prokopa Chocholouška

---

Jiří Koten

Historická povídka *Jan Pancěř* (1851) patří k nejlepším a umělecky nejhodnotnějším dílům Prokopa Chocholouška (1819–1864). Jako látka autorovi posloužila historika z kroniky Beneše Krabice (dále dokládá její působení například Balbín v *Miscellanea historica*), podle které císař Karel IV. vlastnoručně oběsil dopadeného lapku, jehož předtím sám pasoval na rytíře.

Naším cílem bude zaměřit se na Chocholouškovu povídku z hlediska její výstavby; *Jan Pancěř* není dílo pro spisovatele charakteristické, netrpí rozvláčeností a přemírou deskripce jako většina jeho dalších děl. Soustředíme se tedy zejména na prostředky, jimiž bylo v povídce docíleno efektu prudkého dějového spádu.

## Modely základního rozlišení

Pro popis výstavby povídky *Jan Pancěř* si nejprve zvolíme některý z modelů základního rozlišení, které rozpracovala moderní naratologie. K dispozici je tradiční dichotomie fabule – syžet, její francouzská modifikace příběh – diskurz – či řada dalších modelů se dvěma, třemi i čtyřmi rovinami. Jako východisko nám zatím poslouží čtyřúrovňový (tzv. „generativní“) model, s nímž pracuje v *Narativní transformaci* Wolf Schmid; striktní „věrnost“ tomuto rozlišení však dodržovat nemusíme, budeme s ním pracovat na pozadí jiných modelů tam, kde se nám jejich využití bude jevit užitečné.

Ve Schmidově modelu<sup>1</sup> hrají klíčovou úlohu tři úrovně operací:<sup>2</sup>

1. selekce událostí (z neohraničeného konceptu *děni* se tím získává materiál pro *příběh*)
2. linearizace a kompozice (události příběhu jsou uspořádány v následnost, v jaké budou *vyprávěny*)
3. verbalizace (připravené *vyprávění* se verbálně manifestuje v *prezentaci vyprávění*)

Model je tedy postaven na logice, která předpokládá události jako primární (jinak by nebylo možné tyto operace uvažovat). Tím, že na tuto konstrukci přistupujeme, nijak nehodláme popírat, že narativ je organizován dvojí logikou: příběh je mnohem spíše produktem diskurzu (prezentace vyprávění), než že by prezentace vyprávění byla záznamem událostí jako něčeho předem daného. Zdánlivá „realita“ událostí je dána povahou narativů, které „požadují status historie pro svou zápletku (plot) a historii posléze dávají vzniknout v aktu diskurzivní interpretace“ (Culler 1980: 30).

### **Příběh: elementy, funkce, funkční polyvalence**

Na úvod je třeba poznamenat, že naším cílem není popsat proces vzniku Chocholouškova díla (to by ani nebylo možné), nýbrž poukázat na konstituování prostředků, jejichž výsledkem je efekt dějového spádu. V této snaze se opřeme o Schmidův repertoár rovin a operací.

Podle Schmidy se příběh konstituuje výběrem z dění. Touto operací získáváme fakta později představená v textu bez ohledu na to, zda se jedná o jednotky poskytující možnost vývoje událostí nebo jednotky, které k ději neodkazují. Protože by pro nás byla rekonstrukce příběhu značně vyčerpávající, zatím se v ní omezíme pouze na události, jež tvoří skutečnou osu vyprávění: Rytíř Hynek z Potenštejna se dopustil krivdy na zbojníku Janu Pancěřovi, Pancěř jej unese přímo ze svatby s mladou Jadvigou. Šlechta na něj chystá trestnou výpravu, Pancěř soupeře porazí, šlechtu zajme a získá na svou stranu. Jadviga si však vyprosí pro manžela spravedlivý soud, Pancěř

1 *Děni (Geshehen) – příběh (Geschichte) – vyprávění (Erzählen) – prezentaci vyprávění (Präsentation der Erzählen)* (Schmid 2004: 19–21).

2 Odmyslíme-li si koncept dění, který Schmid uvažuje jako „zásobárnu“ situací, postav a dějů, jeho model vlastně odpovídá tradičním tříúrovňovým modelům prezentovaným např. Rimmonovou-Kenanovou (příběh – text – vyprávění; Rimmon-Kenanová 2001: 11–12) či Balovou (fabule – příběh – text; Bal 1997: 5).

jí vyhoví, protože ji miluje. Otec má strach o Jadvigu, v Praze přemluví císaře k zákroku proti Pancěřovi. Hynek se soka nezastane, císař nechává zbojníka popravít. Teprve pak se Karel dozví o jeho spravedlivosti. Jadviga od Hynka odchází do kláštera. Parafrázované události jsme tedy nezávisle na rozložení v textu seřadili do předpokládaného pořádku chronologického a kauzálního.

Zmíněné situace jsou mnohem spíše než elementy, o kterých hovoří Schmid, elementární sekvence.<sup>3</sup> Na rovině elementů bychom je museli rozhodně chápat podrobněji, abychom neopomněli žádný z faktů představených v textu.<sup>4</sup> Protože se Schmid možnostmi důkladnější analýzy příběhu nezabývá (jeho cílem je pouze zkonstruovat model konstituování narativu, o vytvoření aparátu k „průzkumu rovin“ neusiluje), nezbyvá nám, než na okamžik utéct k „funkčním analýzám“,<sup>5</sup> abychom mohli pojmenovat první z prostředků, které podle mého názoru podporují iluzi dějového spádu. V povídce *Jan Pancěř* většina klíčových událostí plní vícero funkcí pro různé činitele (postavy). Jinak řečeno, jedna událost reprezentuje více odlišných funkcí (tento jev nazývá Lubomír Doležel funkční polyvalenci; Doležel 2000: 162):

- Svatba znamená pro Pancěře zhoršení původního stavu, pro Jadvigu a Hynka zlepšení.
- Únos znamená pro Pancěře podařený skutek, pro ostatní zlý skutek (pro Hynka zajetí, pro Jadvigu odloučení, pro šlechtu hanbu).
- Vyzaření příprav k trestné výpravě je pro Pancěře podařený skutek, pro ostatní zlý skutek.
- Poskytnutí služby (pohostinství) zajaté šlechtě znamená pro Pancěře a šlechtu využití příležitosti, pro Hynka, Jadvigu a Aleše z Borohrádku (otec Jadvigy) ztracenou příležitost.

3 Vypůjčujeme si pojem Clauda Bremonda (Bremond 2002: 119).

4 K „rozkladu“ většiny našich událostí (sekvencí) by se možná dal využít Bremondův model: možnost jednání – realizace jednání – dosažení výsledku. Většina událostí tento vzorec skutečně naplňuje: Pancěř oznamuje svým druhům záměr překazit svatbu – kazí ji, jakmile vtrhne na hrad a unáší Hynka – svatba je překažena. Jadviga se zamiluje do Hynka a hodlá si ho vzít – koná se svatba – Jadviga je Hynkovou manželkou.

5 Funkční analýzou rozumím práce Vladimíra Proppa a jeho „následovníků“ z řad francouzských strukturalistů.

- Setkání Jadvigy a Pancěře znamená pro oba počátek důvěry, pro Hynka počátek nedůvěry, pro pana Aleše obavu z újmy.
- Smrt Pancěře přináší Hynkovi odvrácení nebezpečí, Jadvize a jejímu otci újmu.

Funkční polyvalence je dána jednak tím, že je „fikční realita“ *Jana Pancěře* hustě obydlena postavami (Pancěř, Hynek, Jadviga, pan Aleš a jeho kaplan, Pancěřův spojenec Oldřich z Brandejsa, šlechtici, císař Karel IV.), jednak faktem, že jsou tyto postavy v dané události „zainteresovány“. Rekonstrukce příběhu potom znamená rekonstrukci kontextů většího počtu jednajících osob. Tím vzniká, byť i v případě jediné dějové situace, iluze mnohovrstevnatého děje, který se v rovině příběhu přesto odehrál „ve chvíli“.

### **Příběh: prázdná místa, zhušťování**

Operaci selekce Schmid připisuje také důsledky pro tempo vyprávění, které může být *protažené* (bylo vybráno mnoho elementů a vyprávění se tím zpomaluje) či *zhuštěné* (málo vybraných elementů vyprávění naopak zrychluje). Toto zrychlení vyprávění pak dosahuje maxima, jakmile z nějakých důvodů nejsou určité elementy příběhu vybrány vůbec. Motivace k opomenutí jistých elementů může být různá: jejich nepodstatnost pro příběh, nevěle brzy odkrýt jeho smysl nebo pobídnutí čtenáře k zaplňování prázdných míst.

V povídce *Jan Pancěř* najdeme řadu prázdných míst, která jsme obvykle schopni do příběhu podle přímých pokynů v textu snadno doplnit:

- Pancěř se Istí (násilím?) dostal do hradu na svatbu.
- Cestu Pancěře se zajatým Hynkem na hrad Žampach.
- Tažení Pancěře a Oldřicha proti táboru šlechty.
- Cestu pana Aleše do Prahy.
- Cesta pana Aleše a Jadvigy na popraviště.

Elipsy vykazují společné znaky, ve většině případů se jedná o „děje přesouvající hrdiny z místa na místo“. Pokud se podobné (funkční, k ději odkazující) události přece jen v příběhu objevují, bývají velmi výrazně zhuštěné, jako například:

- Přepadení tábora a porážka šlechty.
- Desetidenní tažení Karla k Žampachu.
- Cesta pana Aleše na Borohrádek a objasňování Pancéřova spravedlivého jednání.

Jedinou výraznější výjimkou, kdy se podobná dějová událost v příběhu objevuje přímo (není vypuštěna ani výrazně zhuštěna), je Pancéřova cesta na svatbu. Překročíme-li hranici příběhu na rovinu vyprávění, můžeme konstatovat, že tato událost uvádí čtenáře do vyprávění – nejenže kóduje Pancéře a jeho druhy jako drsné zbojníky a otevírá prostor fikční reality, ale také silně odkazuje k atmosféře, v níž se bude vyprávění odehrávat. Epizoda je skrze vybrané elementy sice bohatá na deskripci, avšak evokuje atmosféru chvatné jízdy. Atmosféra divoké jízdy ve scénérii podhradí z počátku vyprávění se přenáší i na další události a podílí se na iluzi prudkého děje. Tu navíc posiluje již zmíněné zrychlování tempa vyprávění.

Nezapomínejme ani, že na rovině příběhu, alespoň jak se domnívá Schmid, nechybějí ani elementy, které jsou materiálem pro výstavbu promluvvých pásem postav. Ta pojednáme až později, na rovině prezentace vyprávění.

### **Vyprávění: linearizace a permutace**

Vyprávění, jak jej chápe Wolf Schmid, je modelová rovina vzniklá linearizací simultánních událostí a jejich permutací z „přirozeného řádu“ do „umělého řádu“ vyprávěné zápletky.<sup>6</sup>

Na časové ose příběhu se v *Janu Pancéřovi* děje řada událostí „zároveň“, tyto synchronní události se potom ve vyprávění logicky objevují „za sebou“. Linearizace postihuje jak jednání postav v jediné dějové situaci, tak i celé epizody, jež se ve svém trvání navzájem překrývají. Simultánních událostí je v povídce nespočet:

---

<sup>6</sup> Pojem zápletky má v literární vědě hlubokou tradici; Aristotelův pojem *mythos* bývá do angličtiny obvykle překládán jako *plot* (osnova, zápletky). V pozdější době termínu *plot* použil E. M. Forster v protikladu k příběhu („chronologickému sledu událostí“) ve smyslu logické a kauzální struktury příběhu; později s ním pracují různé modely rozlišování. Někdy bývá pojem *plot* chápán jako syžet (v dichotomii s příběhem/story), jindy zase jako fabule (v dichotomii s diskurzem). Zajímavé pojetí *plot* jako „interpretační aktivity“ prezentuje Peter Brooks v knize *Reading for the Plot* z roku 1984.



- Pancěřova cesta na svatbu a svatební události před jeho příjezdem.
- Přípravy trestné výpravy a přípravy Pancěřovy protiakce.
- Setkání Jadvigy s Pancěřem a cesta pana Aleše do Prahy.
- Nakládání Pancěře se zajatci a tažení císaře k Žampachu.

Řada simultánních událostí je pojednána zhuštěně nebo elipticky. Při řazení událostí do pořádku vyprávění se navíc přísně dbá na zachování kauzality: Pancěř unese Hynka, *proto* se proti němu připravuje trestná výprava. *Proto* se Pancěř rozhodne pro rychlou protiakci, *proto* zvítězí. *Proto* se za ním vydává Jadviga a právě *proto* ji pan Aleš nenajde doma. *Proto* jede do Prahy atd. Důsledná kauzalita vyprávění je dalším z prostředků Chocholouškovy povídky, vytvářejících iluzi dějového spádu.

Chocholoušek tedy dbá na to, aby jeho vyprávění bylo silně „plotted“ (tj. na výraznou syžetovou konstrukci), avšak tento jev není dán pouze výběrem vhodných elementů z dění. Proto jej nepojednáváme na rovině příběhu, ale až nyní. Příběh totiž obsahuje i události pro zápletku *Jana Pancěře* nepodstatné; ty většinou odkazují k povaze či motivaci jednajících postav nebo k atmosféře. Ve vyprávění pak jsou tyto události často „pozdrženy“ a zmiňovány až později, fungují jako analepse (například spor Hynka s Pancěřem je zařazen do vyprávění až za událost únosu, panika svatebčanů po únosu se ve vyprávění objevuje až s epizodou, v níž se šlechta sjíždí k trestné výpravě) dourčující některé dosud nejasné aspekty příběhu. I permutace událostí tedy podporuje dějový spád. Některé informace jsou ve vyprávění pozdrženy, aby nebrzdily sled událostí vybraných do řádu zápletky.

### Prezentace vyprávění: vypravěč, dramtizace

Jakkoliv jsme se doposud snažili přiblížit proces konstituování Chocholouškova vyprávění a pojmenovat prvky, podílející se na efektu dějového spádu, pohybovali jsme se pouze v rovinách vyabstrahovaných zde pro potřeby popisu.

Rovina prezentace vyprávění je v generativním modelu jedinou nám bezprostředně dostupnou: prezentace vyprávění se uskutečňuje verbalizací, „mediálně nematerializované“ vyprávění se zde zprostředkovává čtenáři. Roli zprostředkovatele na sebe bere vypravěč, který v *Janu Pancěřovi* nepatří do světa postav, vypravuje z prostoru „nad textem“, kde mu není nic z příběhu skryto. Vševědoucí vypravěč se povětšinou nezpřítomňuje a usiluje tak

o objektivní podání. Tu a tam se však neubrání, ke konstrukční funkci přidává také funkci rétorickou, případně interpretační, a zachová se jako klasický autorský vypravěč, který komentuje události příběhu: „Takovou podivnou, fanatickou spravedlnost vykonával Jan ze Smojna v přemrštěnosti své“ (Chocholoušek 1957: 83). „Tak skončil Pancéř, jehož síla a udatnost se stala příslovím u lidu českého. Prísloví: ‚Brní jako Pancéřova košile!‘, používané o lidech smělych, bojovných, svědčí posud o velkém dojmu, jakový pád rytíře toho na lid způsobil“ (tamtéž: 96).

Text povídky *Jan Pancéř* odpovídá představě klasického narativního textu, vedle promluv vypravěče se v něm hojně realizují i promluvy postav. I ony prošly, jak se domnívá Schmid, transformačním procesem: z vybraných elementů dění zařazených na patřičné místo ve vyprávění se zde profilují konkrétní jazykové promluvy.

Četné promluvy postav mají za následek dramatizaci vyprávění. Repliky jednáících postav přibližují čas našeho čtení iluzornímu trvání příběhu. V *Janu Pancéřovi* se tak často střídá vypravěčovo vypravování (často zrychlené a sumarizované) s scénickou prezentací.

### Výstavba povídky aneb Jak je docíleno efektu dějového spádu

Jak je tedy docíleno efektu dějového spádu? V *Janu Pancéřovi* se nedočteme, jak dlouhé trvání měly události, o nichž povídka pojednává. Události se v něm prostě dějí. Ale jak to, že se nám zdá, že se dějí „prudce“, „nekontrolovatelně“ a „rychle“?

Při hledání konkrétních prostředků jsme využili Schmidova modelu jako opěrné konstrukce. Dospěli jsme k závěru, že iluze prudkého spádu událostí se začíná konstituovat už na úrovni selektivní operace, jejímž výsledkem je příběh. Jednotlivé linie příběhu se často stýkají v uzlových bodech, které tak úsporně (v jediné události) ovlivňují další jednání většího počtu (často více než dvou) činitelů, dokud znovu nedojde k propletení sekvencí a dalšímu úspornému „vyřešení“ dějové situace. Iluze dějového spádu je pak přímo posilována zrychlováním tempa narace.

Na úrovni vyprávění se podřizuje uspořádání událostí potřebám zápletky, jež je silně kauzální; události, které pro konstituování zápletky nehrají podstatnou roli, bývají často „pozdržovány“ a posléze objasňují některé dílčí aspekty příběhu (vesměs se jedná o informace vysvětlující motivaci k jednání, které se už ve vyprávění uskutečnilo). V této silné „dominanci zápletky“ spa-

trujeme prostředek posílení iluze prudkého děje, který se navíc pro postavy odvíjí jaksi „nutně“ a „neodvratně“, jako přímý důsledek toho, co se již stalo.

Dějový spád sílí také členěním vyprávění do jednotlivých kapitol. V šesti kapitolách *Jana Pancěře* postupně přibývá zobrazovaných událostí. Jestliže je ještě první kapitola (jinak důležitá pro budování atmosféry povídky) bohatá na deskripci a neobsahuje více než jedinou událost důležitou pro konstituování zápletky, v posledních dvou kapitolách se děj nesčetněkrát promění v krátkém sledu úsporně pojednaných událostí.

Na úrovni prezentace vyprávění se *Jan Pancěř* jeví jako klasický narativní text: vševědoucí vypravěč stojí mimo svět příběhu, objektivnost jeho vyprávění narušuje zřídka a výjimečně komentář) se výrazně podílejí promluvy postav, jež události příběhu inscenují a vypravěčovu častou „diegetickou zkratku“ zpomalují skrze iluzi shodného trvání příběhu a jeho vyprávění.

Konstatovali jsme, že v textu schází informace o trvání příběhu. Jediným vodítkem se jeví být informace objasňující časový rozsah císařova tažení (deset dní). Přesto se nám při četbě zdá, že se události odehrály rychle a bezprostředně. Na závěr bychom snad mohli k prostředkům tuto iluzi vytvářejícím (funkční polyvalence, rychlé tempo narace, atmosféra chvatu z úvodu vyprávění, silná kauzalita, odsouvání nepodstatného mimo časovou osu zápletky, ubývání deskripce ve prospěch děje směrem ke konci vyprávění) připojit i lokalizaci událostí: Vše podstatné se odehraje v ohraničeném prostoru tří blízko sebe ležících hradů.

Jakkoliv si uvědomujeme, že využití Schmidova modelu má některé deficiency vyplývající především z faktu, že zmiňované aspekty narativu abstrahueme z prezentace vyprávění, věříme, že cesta po stopách výstavby konkrétního literárního vyprávění za pomoci schematizace jeho složek není bez ceny. V našem případě nám pomohla přiblížit, alespoň v modelové rovině, kde a jak se v Chocholouškově povídce vytváří silná iluze prudkého dějového spádu.

#### Prameny

Chocholoušek, Prokop. „Jan Pancěř.“ In týž. *Jan Pancěř a jiné povídky*; ed. Emil Mleziva. Praha: SNKLHU, 1957, s. 25–96 [1851]

#### Literatura

Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1997

- Bremond, Claude. „Logika narativních možností“; přel. Petr Kyloušek. In Kyloušek, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, 2002, s. 118–141 [1966]
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Oxford: Clarendon, 1984
- Culler, Jonathan. „Fabula and Sjužet in the Analysis of Narrative: Some American Discussions.“ *Poetics Today* 1.3, 1980, s. 27–37
- Doležel, Lubomír. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky. Od Aristotela k Pražské škole*; přel. Bohumil Fořt. Brno: Host, 2000 [1990]
- Jedličková, Alice. „7 hodin 35 minut – výstavba Langrovy povídky a transformační model narativu.“ *Česká literatura* 52, 2004, č. 5, s. 670–679
- Kefalenos, Emma. „Not (Yet) Knowing: Epistemological Effects of Deferred and Suppressed Information a Narrative.“ In Herman, David (ed.). *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 1999
- Propp, Vladimir. *Morfologie pohádky*; Marcela Pittermannová, Miroslav Červenka, Julie Štěpánková. Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV, 1970 [1928]
- Rimmon-Kenanová, Shlomith. *Poetika vyprávění*; přel. Vanda Pickettová. Brno: Host, 2001 [1983]
- Schmid, Wolf. *Narativní transformace: dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění*; přel. Petr Málek. Brno–Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004

## On the Structure of the Historical Short Story *Jan Pancěř*

by Prokop Chocholoušek

The paper focuses on the structure of the short story *Jan Pancěř*, written by Prokop Chocholoušek in 1851. Its aim is to inquire into the devices of emplotment that result in the effect of a drift of action. The most frequent ones are: functional polyvalence (cf. the notion as introduced by Lubomír Doležel in *Occidental Poetics*, 1990), rhythm of narration, substantial causality of the plot, delayed representation of less relevant events, as well as an effective use of particular motifs such as the speedy horse-ride at the beginning of the story.

## Torzo ako literárny žáner – casus *Dráma sveta* Janka Kráľa

---

Anna Kobylińska

Myslím si, že postavu Janka Kráľa netreba nikomu predstavovať. Mohli by sme sa zaoberať jeho biografiou a prezentovať ju ako životopis prekliateho básnika, mohli by sme zdôrazniť tie momenty z jeho búrlivého života, ktoré z neho urobili legendárneho divného Janka. Koniec-koncov aj tak by sme museli konštatovať smutný fakt, že zomrel v chudobe a osamelosti, ako úradník sklamaný svetom. Netreba komentovať ani jeho tvorbu – dnes už bola celá jeho literárna pozostalosť publikovaná. Treba povedať, že nie vždy to tak bolo, čo pre nás otvára ešte stále zaujímavý problém rozdelenia jeho tvorby na dva prúdy – ten oficiálny a celkom dobre prebádaný, ktorý je v súlade so štúrovskou normou, a ten, ktorý tvorí literárne „podzemie“ slovenského romantizmu. Chcela by som venovať svoju pozornosť cyklu niekoľkých desiatok fragmentov Kráľovej skladby (vzniklé 1844–1845), ktoré sú tematicky a žánrovo diferencované, ale pritom blízko prepojené. Väčšina z nich čakala viac-menej celé storočie na to, aby uzrela denné svetlo.

Najčastejšie sa tento cyklus nazýva *Drámou sveta*. Titul navrhol Milan Pišút, hoci nemáme informácie, či sám autor plánoval dať fragmentom, ktoré zapisoval v očíslovaných zväzkoch, spoločný názov. Otvára to pred skúmateľmi jeho tvorby široké pole pre špekulácie. Okrem tohto titulu sa objavili aj iné návrhy: Oskár Čepan, ktorý zdôrazňoval veľkosť diela a jeho mnohé analógie s epopojou, navrhol titul *Strom nesmrteľnosti alebo Dvanásť slov* (Čepan 1991: 169–193), Jozef Kafka, ktorý rekonštruoval aj jeho dramatickú štruktúru, namiesto toho navrhol názov *Nastanú časy divné* (Kafka 1992: 488–500). Ja budem používať titul *Dráma sveta*, lebo je zaužívaný, ale predovšetkým preto, lebo

sa v ňom – podľa mňa – skrýva podstata diela, čiže to, čo ním chcel autor povedať. Cyklus je samozrejme umeleckým obrazom sveta, ale zdá sa, že je pritom intímny Kráľovým memoárom, zápisom cesty, na ktorú sa vydal, aby mohol poznať tajomstvá sveta a ľudského vnútra. Môžeme sa na skladbu pozrieť ako na zápis takého literárneho experimentu, v ktorom umelec dosiahol hranicu intelektuálneho a duševného hazardu. Kráľ sa hrá aj s čitateľom, ktorého núti – na báze textu-stopy – rekonštruovať túto cestu, ktorou on sám išiel, a týmto spôsobom sa dostať do toho istého hraničného stavu, v ktorom sám bol. Tematická a formálna zložitost skladby je nevyhnutným následkom obsahovej stránky diela, množstva a aj hĺbky problémov tvoriacich jeho podstatu.

Jaroslav Vlček písal o temnosti, nezrozumiteľnosti a fragmentárnosti skladby, ktorá podľa neho bola výtvorom predstáv bez ladu a skladu (Vlček 1893: 165). Bola to určite výčitka. Až v prvej polovici 20. storočia surrealisti (celá skladba nebola ešte vtedy publikovaná) docenili rozčlenenie skladby, nedostatok logických spojení medzi fragmentmi, asociačno-mozaikovú techniku a improvizачný talent básnika. Táto metóda tvorenia bola pre nich najviac zaujímavá – hlavne na formálnej úrovni diela. Napriek tomu sa všetci nasledujúci skúmatelia skladby snažili rekonštruovať ju v celku na základe tematického a kompozičného usporiadania motívov a námetov, veľmi často sa pritom dostávali do role redaktorov tvoriacich vlastné poradie fragmentov. Následkom toho bolo odhalenie kompozičného defektu, o ktorom píše napríklad Pišút. Vyčíta Kráľovi príliš ambiciózne plány, ktoré ho prerástli, čo sa prejavuje práve použitím neuzavretej kompozície (Pišút 1948: 73). To všetko vyvolalo búrlivú diskusiu a polemiku, ďalšie snahy o usporiadanie a žánrové klasifikovanie diela, na ktoré sa môžeme pozrieť ako na *epopeju*, *drámu*, alebo veľmi široko ako na *lyricko-epicko-dramatickú skladbu veršom i prózou* (Vongrej 1966: 44). Myslím si, že táto diskusia je aktuálna aj dnes. Zdá sa, že najbližšie k pravde bol Stanislav Šmatlák, ktorý konštatoval, že dielo „nemohlo nezostať torzom“, a príčiny toho sa nachádzajú predovšetkým na filozofickej, dokonca históriozofickej roviny diela, a nie v kompozičnej štruktúre (Šmatlák 1979: 118).

Šmatlákovo záver sa zdá byť veľmi výstižný, lebo je pokusom o vnímanie literárneho diela ako integračného celku obsahu a formy, v ktorom žiadny element nie je menejcenný, ale vzájomne primeraný. Myslím si, že sa dá urobiť ešte jeden krok a z fragmentárnosti učiniť formálny princíp diela, ktorý

organizuje zároveň jeho obsahovú rovinu, ako aj umeleckú konštrukciu. Týmto spôsobom sa fragment-torzo stáva akoby prizmou, cez ktorú sa dá pozrieť na dielo. To znamená zároveň akceptovať to, že každá snaha o klasifikáciu je iluzórna a dočasná, účelová len preto, že nás upozorňuje na iné, v texte skryté významy. Čitateľ skladby *Dráma sveta* je odsúdený k uzavretému (keď už nechceme povedať prekliatemu) interpretačnému kruhu, neustálemu skladaniu „puzzle“, ktoré nechal Kráľ ďalším generáciám. Možno, že je to najhlbší, najpodstatnejší zmysel diela, skutočná intencia umelca, ktorý vedel, že nad celým dielom nebude mať moc. Preto rozčlenil formu a fragment už vedel zvládnuť a podriaďiť ho básnickej vôli.

Niekoľko by sa mohol opýtať, aký je zmysel ďalšieho bádania cyklu, keď skúmatel od začiatku vie, že poznanie jeho jadra, konečného (čo znamená aj pôvodného) tvaru nie je v podstate možné. Na jednej strane ide samozrejme o to, aby sme sa dostali do transcendentného rozmeru literatúry. Na strane druhej je mimoriadne zaujímavý sám proces skladania spomenutých „puzzle“, tá v podstate šialene príťažlivá hra, ktorá je interpretačnou kratochvíľou, hračkou, v ktorej čitateľ-interpretátor má skoro také isté právo k textu ako autor – kreuje ho a tvorí v ňom „autonomnú“ štruktúru významov.

Tu je vidieť, ako sa Kráľ snaží ísť v ústrety čitateľovi, hrá sa s ním, lebo mu nekladá do rúk skončené, uzavreté dielo, ale zlomok – otvorený text. Dá sa tým povedať, že tento kúsok má určený zmysel, ktorý môže byť potvrdený alebo negovaný v postavení s iným fragmentom skladby. V prípade, že by sme sa vzdali tohto porovnávania, vystavujeme sa nebezpečenstvu omylu a interpretácie falošnej, nevernej textu, čoho následkom je do pasca, slepá ulička labyrintu diela. Mohlo by sa zdať, že je to príliš jednoduchý spôsob pochopenia básnikovho *opus magnum*, veľmi komplikovaného a ťažkého pri interpretácii, ale myslím si, že v tomto šialenstve je vedecká metóda, lebo interpretátor je odsúdený na takú istú intelektuálnu cestu, ktorú urobil autor, a týmto spôsobom – paradoxne – sa približuje k transcendentnému rozmeru uzavretému v diele. Dôležitý je tróp, ktorý Kráľ uzavrel v otvorenej konštrukcii skladby – nie je možné na žiadnej úrovni skúmania overiť, že sa poznalo jeho jadro, lebo ozajstným tajomstvom diela je jeho pustota. Text, ktorý má čitateľ k dispozícii, je len nedokonalým pokusom o poukázanie na nepredpokladané a neopísateľné psychické zážitky.

Moja viera v zmysel novej interpretácie cyklu *Dráma sveta* je založená na presvedčení, že každý ďalší pokus je hlasom v diskusii. Diskusia chápaná

ako výmena myšlienok, je jedinou zmysluplnou inštitúciou vedy. Pritom sa mi zdá, že poznanie, *gnosis*, je najdôležitejšie pre samého Kráľa. Pre mňa je pri skúmaní skladby *Dráma sveta* najviac fascinujúci interpretačný priestor, ktorý básnik vytvoril fragmentárnosťou textu, jeho neukončenosťou a neuzavretosťou formy. Odstúpenie od snáh o syntetický pohľad na dielo otvára problém výberu, čo je manipuláciou na texte. Zdá sa ale, že sám autor predpokladal takúto možnosť, lebo je súčasťou jeho metódy tvorenia.

Ak pripustíme, že autor v istom zmysle programuje svoje dielo, môžeme motív sna označiť za kód, kľúč do jeho hermetického sveta – po pravde nie jediným, ale možným, poukazujúcim na interpretačný smer (Eco 1996: 65). Pritom nejde len o sen v jeho symbolickom význame, ale aj o sen v kontexte formálnej stránky diela, vďaka čomu je možné pozrieť sa na viaceré jeho fragmenty cez prizmu „ospanlivej“ metódy tvorenia. Tento tróp je uzavretý v jednom z fragmentov kľúčových pre celú skladbu, v titulnom *Sne – tme*, kde básnik konštituuje „gramatiku“ jazyka používanú v diele:

Obrazy sa tak roja ako dáke včely,  
keď úl dakto pobúcha, že sa rozletely.  
Ledvy sa jeden obraz len ukáže bokom,  
už sto inších priletí ako z pekla skokom  
a zničí ho, že po ňom neostane šlaku,  
a tristo zas vyletí pomútených z mraku.  
Každý je ak' strašidlo, nemá konca, miery,  
hneď je strom, hneď ako zver zubiská vyškerí  
a všetky sa splietajú do jedného celku  
a všetky takú robia pomútenosť veľkú,  
že samy, hoc' mátohy, tej zberby zľaknú sa  
a ako sa v ňu vrhli, tak zrazu cofnú sa.

(Kráľ 1959: 362)

Už sám titul tohto zlomku poukazuje na to, že by sme ho mohli považovať za jeden zo snov lyrického subjektu, v prípade klasifikácie by to bol autotematický sen, v ktorom básnik prezrádza svoju onirickú metódu. Poukazuje v ňom na všetky podstatné vlastnosti jazyka sna, aké zdôrazňujú bádatelia tohto problému (Sobolewska 1999). Nie je mojím zámerom ich podrobne analyzovať, chcela som len upozorniť na to, že v skladbe *Dráma sveta* nie je možné rozdeliť sen, ktorý má funkciu formálnej zásady, od jeho



symbolického významu. Pišút presne konštatuje, že cyklus tvorí „imagické, až snové pásmo“ (Pišút 1948: 39). Zdá sa mi, že tento fragment skrýva aj pre dielo kľúčový symbolický význam – v tomto sne lyrický subjekt (presne povedané jeho oneirické „ja“, lebo on sám pozerá na túto udalosť z bezpečného odstupu, aby o nej mohol informovať) doznáva „osvit“ a nanovo získava časť duše, ktorá mu chýba. To prináša nový kontext motívu sna – obracia pozornosť čitateľa na jeho gnostické korene.

Pre tematické obmedzenie nie je mojím cieľom tentokrát analýza v diele uzavretej gnostickej myšlienky. Chcela som len upozorniť na to, že pre skladbu podstatný motív sna a prebudenia môže poukazovať na to, že Kráľ viac alebo menej vedome používa viaceré elementy gnostického mýtu. Na umeleckej ploche diela básnik stavia svet založený na princípe antitézy ducha a matérie, dobra a zla, v ktorom umiestni ideu božského človeka zapleteného do boja medzi Demiurgom a transcendentným Bohom. Formálne riešenie tohto diela ďaleko presahuje oneirickú metódu tvorenia. To je spojené s filozofickým diskurzom koncentrovaným okolo matérií slova ako básnického nástroja, čo len činí problematiku formálnej stránky diela a jeho hermetickej konštrukcie ešte zložitejšou. Zároveň potvrdzuje interpretačnú stratégiu, ktorej podstatu tvorí fragment, a núti súhlasiť s faktom, že cyklus má otvorenú povahu par excellence. Jedna z najznámejších poľských bádateľiek romantizmu Maria Janion súhlasí s tým, že otvorenosť diela je následkom plnej umeleckej zrelosti, ale aj zrelosti spoločnosti, čo je podmienkou primeranej recepcie takého diela. Keď Janion premýšľa nad spôsobom chápania takýchto zlomkov ako celku, prichádza k záveru, že je to možné, ale je to zvláštny celok: celok, ktorý má romantickú „otvorenú formu“, mnohé varianty. Je to alinearne a mihotavý celok, v ktorom súbežne pulzujú námety (Janion 1984: 289).

Ak chceme tieto návrhy zhrnúť, musíme sa vrátiť k téze, že motív sna je akousi smerovou značkou. Vďaka nej je možné priblížiť sa k intencii diela, ktorého zlomkovitá štruktúra umožňuje pozrieť sa naň aj cez prizmu formy labyrintu (Głowiński 1994: 129–216). V podstate – jeho fragmentárnosť, ktorá vyplýva z metódy založenej na asociáciách a improvizácii, akoby básnik hovoril zvnútra sna – opäť ako formálna a obsahová konštrukcia umožňuje pozrieť sa na cyklus ako na dielo „rozostreté na ploche labyrintu“. Lyrický subjekt je uzavretý a blúdi v mnohých labyrintoch *Drámy sveta*: v labyrinte skutočného sveta, labyrinte svojho vnútra a labyrinte slova (v skutočnosti je to len jeden

labyrint), preto je nútený hovoriť – ak použijeme myšlienkovú skratku – aj jeho jazykom. Interpretačná rovina tohto faktu vedie znova k hermetickej štruktúre skladby. Imanentná otvorenosť diela len na prvý pohľad vylučuje možnosť myslenia o ňom ako o pasci labyrintu, lebo podstata oboch je založená na nekonečnej možnosti riešenia, čoho symbolickým výrazom je pustatina. V tomto zmysle sa zdá byť paradoxom, že fragmentárnosť, torzovitosť ako jediná možnosť vyjadrovať čosi nezavršené, môže byť heroickým činom obrany pred týmto efektom nedokončenosti, pri súčasnomj plnom vedomí tohto stavu. Vďaka zlomkovitosti a variatívnosti opisov Kráľ stále a stále určuje vzájomne fragmenty, aby sa podľa možností najviac priblížil k plnému zmyslu.

Na rovine literárneho diela, ktorého formu necháva torzom, sa Kráľ hrá s čitateľom. Dramatické napätie medzi autorom a čitateľom zastupuje jeden z leitmotívov skladby – symbolický motív knihy. Nájdeme ho vo fragmentoch kľúčových pre symbolickú rovinu *Drámy sveta* (napríklad: *Úkazy, Súd*) a je zároveň použitý v konštrukcii gnostickej vízie sveta ako aj v – odvodených od nej – myšlienkach umelca nad podstatou aktu tvorenia. Kráľ používa motív knihy spolu s celým jej kultúrnym kontextom, odvoláva sa aj na faustovský motív spoznania vlastného písma hrdinom i božského, presne povedané božského a satanášového, autorstva knihy.

Treba si uvedomovať, že Kráľov hrdina počas budenia duchmi nielen píše knihu svojho života, ale aj ju číta a vďaka tomu sa jeho osud splní (Gadamer 2003: 119). Mohli by sme sa opýtať, prečo je čítanie dôležitejšie než tvorivá činnosť? Môžeme sa na tento problém pozrieť cez prizmu Boha ako prvého a najväčšieho spisovateľa, ktorý stvoril svet mocou svojho slova, aby sa vyplnila Kniha – tá by v tomto prípade bola niečím pôvodným, prvým a skvelým prejavom Boha, jeho tvorivého talentu. Zároveň by ale bola jeho nedokonalým následkom – lebo ona potrebuje čitateľa. Práve človek môže počas čítania dokončiť dielo Stvoriteľa, keď v interpretačnom procese vyplní prázdné miesta textu. Dovršením Boha je tvorenie len cez človeka, čitateľa. Myslím si, že taký podtext kóduje Kráľ v motíve knihy. Skladba *Dráma sveta* je snahou o spísanie dejín sveta od jeho začiatku až po definitívny koniec, čo zdôrazňujú všetci bádatelia, v tom je možné vidieť ambiciózný plán opakovania božského tvorivého aktu. Následok je nedokonalý, lebo dielo je fragmentárne, a zároveň dokonalý – je kópiou božskej Knihy – lebo fragmentárny, plný otvorených sématických priestorov.

Situáciu čitateľa skladby *Dráma sveta* by sme mohli porovnať s tou, v akej je hlavná postava z fragmentu *Súd*, lebo obaja pred nutnosťou prečítania knihy. Treba uvažovať o tom, prečo Kráľ použil dramatickú formu. Myslím si, že to nie je náhoda. Po prvé, čítanie je formou dialógu medzi autorom a čitateľom aj v takom prípade, keď by sme mohli predpokladať, že tá istá postava číta knihu, ktorú sama napísala v stave snového poblúznenia. Inú interpretačnú rovinu tvorí gnostický kontext – následkom prečítania knihy má byť prebudenie, v istom zmysle prežitie katharsis, čo je imanentnou črtou antickej tragédie. Zdá sa, že dramatická forma je jedinou možnou na to, aby ukázala tragickosť ľudského života. Preto ju Kráľ najčastejšie používa vo fragmentoch, kde kumuluje základné elementy gnostického mýtu, symbolizujúce krutosť poznania.

Samozrejme sú to len poznámky, náčrt problémov. Na koniec by som sa chcela vrátiť k základnej téze tohto článku a zdôrazniť fakt, že dôvody pre to, aby sme z fragmentárnosti urobili základný, aj žánrový – čo však neznamená jediný možný – princíp skladby, nemajú len formálny a kompozičný zmysel, ale sú podstatné aj pre filozofickú rovinu diela, ktorého osudom bolo ostať torzom.

#### Pramene

- Kráľ, Janko. *Súborne dielo*; ed. Milan Pišút. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959  
 „Listy Janka Kráľa“; ed. Ján V. Ormis. *Literárny archív* 1971, č. 8, s. 23–45  
*Janko Kráľ vo výbere Milana Rúfusa*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1976

#### Literatúra

- Čepan, Oskar. „Kráľov slovanský princíp.“ *Slovenská literatúra. Revue pre literárnu vedu* 1991, č. 3, s. 169–193  
 Eco, Umberto a kol. *Interpretácia i nadinterpretácia*; prel. Tomasz Bieroń. Kraków: Znak, 1996 [1992]  
 Gadamer, Hans-Georg. „Tekst i interpretacja.“ In týž. *Język i rozumienie*. Warszawa: Fundacja Aletheia, 2003 [1984]  
 Głowiński, Michał. „Labirynt, przestrzeń obcości.“ In týž. *Mity przebrane: Dionizos, Narcyz, Prometheus, Marchoń, labirynt*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1994, s. 129–216  
 Hvišč, Jozef. *Poetika literárnych žanrov*. Bratislava: Tatran, 1985  
 Janion, Maria. *Czas formy otwartej: tematy i media romantyczne*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1984  
 Jonas, Hans. *Religia gnozy*; prel. Marek Klimowicz. Kraków: Platan, 1994 [1958]  
 Kafka, Jozef. „Nastanú časy divné alebo Dráma sveta Janka Kráľa.“ *Slovenská literatúra. Revue pre literárnu vedu* 1992, č. 6, s. 488–500

- Pišút, Milan. *Básnik Janko Král' a jeho Dráma sveta: Život a dielo slovenského romantika, mesianistu a revolucionára*. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská, 1948
- Pišút, Milan. *Janko Král'. Život a básnické dielo*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1957
- Pius, Miroslav. *Poslední svätci romantizmu. Niekoľko pohnámok k literárnemu romantizmu*. Bratislava: Národné literárne centrum, 1998
- Quispel, Gilles. *Gnoza*; přel. Beata Kita. Warszawa: Pax, 1988 [1951]
- Sobolewska, Anna. „Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu.“ In Glatzel, Ilona – Smulski, Jerzy – Sobolewska, Anna (eds.). *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1999
- Steiner, George. *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*; přel. Olga i Wojciech Kubińscy. Kraków: Universitas, 2000 [1975]
- Šmatlák, Stanislav. *Dve storočia slovenskej lyriky. Obdobia – osobnosti – diela*. Bratislava: Tatran, 1979
- Šmatlák, Stanislav (ed.). *Janko Král'*. Bratislava: Nakladateľstvo Tatran, 1976
- Vlček, Jaroslav. *Verše Janka Krála*. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská, 1893
- Vongrej, Pavol. *Janko Král'. Básnik – búrlivák*. Bratislava: Obzor, 1966

### Torso as a Literary Genre – the Case of *Dráma sveta* by Janko Král'

The essay illuminates problems arising from the attempt to classify the genre of the cycle *Dráma sveta* (1844–1845) by Slovak romanticist Janko Král'. It suggests to apprehend the work as an open text, which seems to respond to the intention of the author, and to give up the attempt of comprehensive reading as well as the effort to assemble the fragments left by Král' in order to reconstruct an assumed whole. Such an interpretive attitude results in the hypothesis of classifying and treating the text as a particular literary genre, a *torso*. The author of the paper also takes the oneiric motifs into account, as they are crucial for the symbolic level of the text; the motif of dreaming indicates a possible relation to the gnostic myth. The paper also emphasizes the meaning of the motif of a book, which is related not only to the Faustian theme of reflection of one's own writing, but, above all, points out the dramatic situation of the author.

## Neznámý člověk Milady Součkové: mezi povídkovým cyklem a románem

Stanislava Hvězdová

*Bez téhle autorky je v historii české prózy nejen moderní, ale prózy vůbec neomluvitelná díra a myslím, že kdyby tahle kontinuita nebyla přerušena, tak jsme dnes měli řadu dalších knih jedinečné originality a úrovně.*

Karel Milota<sup>1</sup>

*Neznámý člověk* Milady Součkové je velmi osobní autorčinou výpovědí. Je reflexí mladé studentky Minervy i zralé spisovatelky. Ačkoli vznikl zřejmě v roce 1943, vydán byl až v době, kdy už autorka žila v emigraci, v dubnu 1962. Důvod pozdějšího publikování byl zřejmě čistě prozaický, Karel Milota soudil, že si text pouze včas nenašel svého nakladatele (Milota 1995: 106).

Próza *Neznámý člověk* svou žánrovou neurčitostí dobře zapadá do kontextu autorčina díla, vybízějícího často k dvojí či několikeré interpretaci. Každou z částí lze chápat samostatně – pak bychom o této próze hovořili jako o *cyklu povídek*, budeme-li o ní ale přemýšlet jako o *románu*, budou jednotlivé části kapitoly. Preferuji variantu románovou, proto dále o jednotlivých částech mluvím jako o kapitolách.

Pokud o *Neznámém člověku* uvažujeme jako o próze završující dílo Milady Součkové, pak je nutné upozornit, že autorka se vrací k řadě konvencí, které se už od své prvotiny snaží popírat. Próza má jasnou a přehlednou strukturu, jsou přesně dodržována pravidla interpunkce. Některé moderní postupy Součková zachovává, stejně jako v *Bel cantu* (1944) tu nacházíme rysy intertextuality. Dominantním atributem této prózy se stávají variace postav a předmětů, které čtenář zná již z předchozích románů. Jak Součková sama říká ve *Škole povídek* (1943): „metoda, to je to nejdůležitější pro spisovatele“. Při konfrontaci s *Odkazem* a *Zakladateli* (1937) nelze přehlédnout, že nejdůležitější momenty plynutí rodinného života, jichž si Součková v *Odkazu*

1 Jeho názor tlumočil Součkové v dopise Jindřich Chaloupecký (David 2001: 110).

nevšímá, protože pro vývoj příběhu nejsou v tu chvíli podstatné, stanou se v *Neznámém člověku* uzlovými body.

V dosavadních prózách, *Prvními písmeny* (1934) počínaje, se čtenář setkává se ženským vypravěčem (reprodukcujícím „ženské“ zážitky a vzpomínky: dospívání v dívčí škole, láska k obdivované učitelce, okolnosti tvůrčí práce mladé ženy-spisovatelky), v *Bel cantu*, vzniklém zhruba v téže době jako *Neznámý člověk*, je to vypravěč mužský (sám se v textu zve spisovatelem, ke čtenáři se obrací jako tvůrce příběhu a prostředník). V románu, který je v centru naší pozornosti, se objevuje obojí úhel pohledu.

Co to může být? Sestra trochu nedůvěřuje mamčině vkusu, ač by měla vědět, že je neomylný. Přece! rusko-japonská válka! Kdo to jakživ slyšel! Není to spíš něco pro kluky? Kluci si rádi hrají se železnicí a na vojáky. Aby to nebylo něco takového! [...] Lod! Sestra se bojí, aby to nebylo víc pro kluky, není nadšena, nedovede si představit, co by tam mohlo být krásného jako stříbrná růže, kterou měl v ruce Růžový kavalír na mamčině velké hostině.

(Součková 1995: 21–22)

V této ukázce je vypravěčem dívčin bratr, který jako by se dění kolem oslavy s tajcím zmrzlinovým překvapením neúčastnil. Už proto, že odpolední dýchánek je bez výjimky ženskou záležitostí. Přijde přece Marková, Svozilová, Pulkrábková, Klaudiová, Novotná, Rychlíková. Neúčastněný vypravěč vše zdálky pozoruje. Není mladou slečnou toužící být hvězdou odpoledního čaje ve vinohradském salonu, nepovažuje za klíčový okamžik svého života včas naaranžované květiny na stole, nechce mít za každou cenu originální zmrzlinové monstrum. Ale možná právě on si je vědom dějin, jež se tvoří o mnoho tisíc kilometrů dál. Pro něj není rusko-japonská válka druhem cukrářského výrobku, přestože jím pro někoho jiného v daném okamžiku být mohla.

Zítra, dnes v noci, ať se stane, co chce, ať jsou zítra všechny nemocné, ať jsme my nemocní, jen když všem chutná jíst; už dnes večer nám bude těžko, přejíme se, ale to je jedno. Hlavní, že tu všechny sedí, do jedné, že se nic nezkažilo, že – co to říkal ten mužský? *Der Hafen des Todes – Port Arthur* – ne to říká strýček Žižka, ten rozumí politice a válce, ten ví, co je to rusko-japonská válka. [...] Ale ani strýček Žižka neví, jak bude vypadat sestřina rusko-japonská válka.

(tamtéž: 26–27)

V *Neznámém člověku* plynou historické okamžiky po městské pavlači. Mísí se na ní nápěv *U Králového Hradce, lítaly tam koule prudce* (kapitola „Rok šestašedesátý“) se sbírkou uvědomělých studentek pro Bulharský červený kříž („Balkánské války“), klepnami předávaná zpráva o atentátu v roce 1914 („Sarajevský atentát“) je přehlušena popisem kvapného odjezdu z letního bytu zapříčiněného začátkem světové války („Světová válka“). Velké historické události jsou nahlíženy z oken s našasenými záclonkami a vonícím obědem. „Klepy ale zapomněly, že...“, jak se říká v jedné z kapitol:

Jsou na to svědci: nikdo to nemůže zapomenout, všichni, kdo byli při tom, dosvědčí, že to bylo 18. srpna, 1916, na náměstí, po mši, když zastavil pana profesora a vsadil se s ním o pytel mouky, že Rakousko válku prohraje. Měli jste ho vidět, jak vyskočil! vypravuje o tom náš otec. Má zlomyslnou radost, a přitom by kuřeti neublížil. (tamtéž: 78)

Prožili jsme s určitostí ty dny, my, kdo jsme se narodili před rokem 1912, prožili jsme je s určitostí. Kdo z nás se však na ně pamatuje? Naše třída je prožila jako ostatní neznámí lidé, kteří byli v těchto dnech živi; prožila je tak, jak jsou přede mnou. [...] Sbíráme pro Bulharský červený kříž. Kdo navrhl sbírku? Nemohla to být správa školy. Snad některý z profesorů, profesorek? Čí to byla myšlenka? Každé dítě se snaží přispět, aby se škole zavděčilo, při sbírce na feriální osady, na tuberkulózní děti. [...] Všechny splývají vjedno: feriální osady, Červené kříže, feriální osady, Červené kříže – a nezapomeňte – válečné půjčky! Všechny Červené kříže splývají vjedno. Proč si člověk zapamatuje právě tu sbírku na Bulharský červený kříž? *Bulharský červený kříž*. Někde hluboko to paměť přesně ví. (tamtéž: 37–39)

Otec si přehodil kabát a seběhl dolů. Dívám se za ním, jak vyjde ven. Víím přece, že keříček mišpule nevyroste tak, aby měl zralé mišpule. Zato na cibuli se nemusí čekat léta, roste jako z vody. Paní Krejčíková má dva stromy v dřevěných kbelících, stojí v létě před vchodem, na chodníku, a o sv. Jana k tomu dvě břízky. Už asi ví, co se stalo. Vražda, hrozná vražda, o níž se pak dlouho píše v novinách. Tatínek promluvil něco s paní Krejčíkovou; ona se tváří rozzlobeně, vážně, stalo se asi něco, co odsuzuje a neschvaluje. Otec jde dál, chce asi koupit noviny, to zvláštní vydání, aby se to dověděl „z gruntu“, jak říkává. (tamtéž: 50–51)

Mistrovství, s nímž jsou zachyceny události takového významu jako začátek první světové války nebo setkání Pražanů s tatíčkem Masarykem, má pevné kořeny v prózách *Neznámému člověku* předcházejícím. Už v nich si Součková vypomáhala vzpomínkami a deníkovými zápisky opřeny o „kronikářovy nesmírné vědomosti“, efektivně jich využívala a pak jako by je pečlivě uložila zpátky do šuplíků a dějepisných atlasů k dalšímu zhodnocení. Jako variaci jednoho tématu můžeme vnímat kapitoly „Rok šestašedesátý“ v *Neznámém člověku* a „Historickou povídku“ s podtitulem *Infanterie 1866 ze Školy povídek* (1943).

Zvláštní postavení si mezi ostatními částmi románu, jejichž časově-prostorový rozměr je dán datací v záhlaví textu a názvem kapitoly (například „Sarajevský atentát“, datace: V neděli, 28. června 1914), drží kapitola „Z neznámého deníku“. Je zařazena mezi kapitoly „Císařské narozeniny“ a „Manifest“, z čehož lze usuzovat na přibližný určující bod časové osy vymezené zmiňovanými událostmi („Císařské narozeniny“, datace: 18. srpna 1916 a „Manifest“, datace: 16. května 1918). „Z neznámého deníku“ je datováno 18. srpna...

Z textu promlouvá mužský hlas, který se vyznává ze svého vztahu k Alžbětě (je to Alžběta z *Amora a Psyche*, 1937). Jeho vyznání však nemá typický deníkový charakter, nesvěřuje se čtenáři s city, jež ho drásají a způsobují neuvěřitelnou slast nebo naopak nesnesitelná muka. Vzpomínky překrývají jedna druhou, žádná příhoda, kterou muž s Alžbětou zažil, nedospěje k pointě, jež by recipientovi pomohla pisatele deníku pochopit.

V jednom okamžiku se i on přibližuje velkým dějinám, otře se o ně jen tak mimochodem při zmínce o mužích umírajících na frontě a strhaných ženských prchajících z válečných zón s těžkými batohy. Zmínce vyprovokované nápisem varujícím cestující ve vlaku před nebezpečným nakláněním se z oken. Obraz válečných obětí a psanců, pro něž by vzhledem k jeho tíze na misce vah nebylo nikdy možné najít závaží, je vyvolán omšelými písmeny ve špinavém kupé.

*Es ist verboten, e vietato, il est défendu!* S doprovodem téhle písně se budu blížit k Alžbětě; píseň veze 24 Mann, 6 Pferde, strhané ženské s batohy, děti s vadnoucími jjiřinami v ruce, košíky ovoce, v nichž číhá tyfus a úplavice.

(tamtéž: 83)

O několik odstavců dál se i tento neznámý střetává s plynutím toku velkých dějin. Snad nám zprvu chtěl zatajit svou dobu, historické okamžiky



však prorůstají osudem každého člověka a dávají o sobě vědět v různých souvislostech.

Málo lidí čte o politických událostech z let 1007–1010 japonského letopočtu, současných se životem japonské dámy v letech 1007–1010; jak poměrně mnoho se jich zajímá o její život v těch letech, o život skrytý za její větou *P jest s*. Nezdůrazňuji tím význam osobních záležitostí, citů, osobního života. Avšak historické události nepotřebují vlastně záznamů, aby žily. Lidé si je pamatují. Podoba měsíce určité noci zajde nenávratně, neuzavřeme-li ji do skříňky slov. (tamtéž: 85)

Bravurní využití stylu (zejména ve vztahu mezi reálným – odborným nebo novinářským – a fiktivním textem) pomáhá dotvářet autorčinu myšlenku, která by mohla znít podobně jako předchozí hrdinova teze: Historické okamžiky budou vždy existovat v paměti lidí, to oni si je zapíší do svých myslí, tam budou navždy uzamčeny a zachyceny. (Neznámí) lidé jsou těmi, kteří tyto okamžiky prožili a prožívají, jedni stojí u jejich zrodů a jiní u jejich důsledků. V poslední kapitole, kde bývalý student vzpomíná na univerzitní léta strávená v Ženevě, stojí:

Okamžiky, které jsme tam žili my, Anette a já, zapadnou navždy do zapomnění, kdežto okamžiky prožité tam E. Benešem a T. G. Masarykem se stanou na určitý čas a v určité podobě nezapomenutelnými. E. Beneš a T. G. Masaryk se nikdy nedozvědí o jsoucnosti Anette a její, kdežto já často myslím na chvíle, které strávili v Parc des Eaux-Vives. To je rozdíl mezi námi neznámými lidmi a historickými osobnostmi. [...] my jsme neznámé drobné figurky na obraze zpodobujícím historické místo a jeho děj.

(tamtéž: 135)

Součková vystavěla svůj román nejen na historických událostech, o nichž má povědomí každý z čtenářů. Přesvědčivost záznamů ve formě fiktivního deníku / kvazideníku obhájila především využitím reálných postav politického a kulturního života (Herbena, Dyka, Masaryka) a jejich pamětí a literární tvorby; stejně tak zakomponovala reálně existující předměty, jež historické události nějakým způsobem polapily. Přestože jim svěřila roli románových rekvizit, posloužily jí jako důkazy o „pravosti“. (Uvažujme stále

v duchu autorčiny poetiky: mluvíme-li v souvislosti s prózou Milady Součkové o *deníku*, nepočítáme s intimními chronologicky řazenými zápisky, spíše s fragmenty fiktivních písemných záznamů, evokovaných vzpomínek a útržků paměti.)

V kapitole „Revoluce“ použila Součková úryvek z Herbenovy *Knihy vzpomínek*:

Když jsem přišel po jedenácté hodině na Václavské náměstí... Nemyslí snad ani na to, co křičí, musí však křičet. (tamtéž: 99)

V „Manifestu“ připomíná Dykovu vlasteneckou báseň, v „Příjezdu prezidenta Masaryka do Prahy“ Švabinského černobílý lept – podobizna T. G. Masaryka.

Nelze se mýlit! „Ať žije prezident Masaryk!“ Sedí v automobilu, má černý klobouk, bílý vous, vůz je černý a sněhové vločky jsou bílé. „Ať žije prezident Masaryk!“

To je původní černobílý lept Švabinského, podobizna prezidenta Masaryka; objeví se na známkách, obrazech, miliony bílých a černých bodů filmového týdeníku: *Příjezd prezidenta Masaryka do Prahy*. Jen málokdo ho zná a všichni ho okamžitě poznávají. Jen ti nejužkostlivější vteřinu váhají – *to je on!* (tamtéž: 116)

V kapitole „Světová válka“ je zařazena část novinového článku z francouzského listu, jehož původ však nikým komentován není.

K identitě „neznámého člověka“, spojovacího článku všech částí románu, se Součková více vyjadřuje (či spíše více naznačuje) v kapitole o Masarykově příjezdu do Prahy. Kdo je tedy neznámý člověk? Není to ten, kdo ovlivňuje velké dějiny, kdo stojí u pramene toho pohlcujícího toku, je to ten, koho postihne povodeň, kdo se musí nakvap sbalit a odjet z prázdnin, protože na válečné frontě střílejí děla a možná už by se později od moře domů nedostal. Je to ten, kdo si není jist, že ten bělovousý muž je opravdu onen velký demokrat, první československý prezident, protože ho ještě nikdy neviděl. Neznámý člověk je ten, kdo se velké zprávy o historických událostech dozvídá od kamelotů, ten, pro něhož jedinou vzpomínkou na rusko-japonskou válku bude dojemný obraz roztékající se zmrzliny tvaru válečné lodi.

Někdo řekl: „Bratr Vaníček!“ Opět má někdo výhodu, lepší místo, kde vidí více než neznámý člověk, který nezná jména hlavních představitelů a musí se bát, že promešká to nejdůležitější! [...] poznávají své bratry ze Sokola, ze správních rad, ze schůzí, poznávají své známé, vzpomínají na společné večere, na slavnosti, na schůze. Cítí společenství s touto dějinnou chvílí, nejsou z ní vyloučeni. [...] Zítra bude v novinách: náměstek Rothnagel doprovodil pana prezidenta z parlamentu k jeho rodině ve Veleslavíně. Neznámý člověk nebude na recepci na Hradčanech, večer, v šest hodin. Může se na vše dívat z dálky. Na Hradčany, kde koruna svatého Václava čekala staletí na tento den, odkud je hermelínová barokní pláštěnka, z níž se spaly vločky na dnešní historický obraz. (tamtéž: 115–117)

Samostatnou úvahu si zaslouží kapitola „Filozofický kongres“. Je zařazena až na konec a v doslovu sama autorka říká, že byla svého času vyzvána, aby nějaké kapitoly *Neznámého člověka* ještě dopsala. „Filozofický kongres“ se mezi ostatními částmi románu vyjímá jako věštecká předtucha. Je datován 2.–7. září 1934.

Vyprávěč, bývalý student filozofie, který sám sebe na sjezdu filozofů vnímá jako nepatřičný cizorodý element, si díky vjemům a impulsům posbíraným na kongresu přehrává řadu epizod svého dosavadního života. Přesto nelze tuto část románu prvoplánově vnímat jako memoáry – sebereflexivní vrstva má sice v narativu své místo, ale vyprávění je spíše úvahou nad hrozícím nebezpečím. Filozofie se ukázala být ideální.

Většinu lidí se zdá lehké zpodobit Sokrata a Platona, a to proto, že se lidé dávno dohodli o tom, jak mají vypadat záhyby jejich tógy, stříh jejich vousů a myšlenky. Existuje tisíciletá dohoda o zřasení jejich roucha a myšlenek. Jak zpodobit filozofy a myšlenku 1934?

[...] Slova tvoří myšlenku, myšlenka však dovede být nemilosrdná, žádá si oběti. Čím větší myšlenka, tím větší oběti si žádá. Neznámý člověk snad bude rozdrčen myšlenkou, již ani neměl sílu myslet a chápat. Která z těch myšlenek zde vyslovených bude tak silná, aby si vyžádala své oběti. (tamtéž: 121)

Tím, jak Součková začleňuje reálné prvky do intencí řádu fikčního světa, se jí daří vytvářet dodatečné významy, které svou sílu čerpají právě z formy.

Asymetrie mezi prostorem věnovaným reálné dějinné události a prostorem vyplněným fikčním životem jednajících osob je v kapitole „Filozofický kongres“ snad nejvýraznější.

Rysy neskutečnosti literárního světa Součková navíc v celém prozaickém díle zdůrazňuje migrujícími motivy a variacemi románových postav: otcova účast v bitvě u Hradce Králové v *Neznámém člověku* a *Škole povídek*, postava strýčka z Oslavan v *Neznámém člověku* a *Odkazu* a *Zakladatelích*, teta Mildová v *Odkazu* a *Zakladatelích* a *Neznámém člověku*, doktor Bursík/Buršík v *Bel cantu* a *Neznámém člověku*, Alžběta v kapitole „Z neznámého deníku“ v *Neznámém člověku* a v *Amorovi a Psyché*.

V *Neznámém člověku* už to nejsou jen postavy vyrůstající z paměti (jako v *Prvních písmenech*, *Amorovi a Psyché*, *Bel cantu*). Jsou to i postavy zachycené v análech akademií věd, archivů, muzeí. Na vzpomínky na tyto osoby se usadily nánosy jiných, intimních, dlouho živých vrstev paměti. V „Historické povídce“ se říká:

Jak nádherná věc je lidská paměť! ten souhrn lidských pamětí, v němž přes krveprolití bitvy zůstávají některé její příklady neporušeny.

(Součková 1998: 108)

#### Prameny

- Součková, Milada. *Neznámý člověk*. Dílo Milady Součkové 7; eds. Kristián Suda, Richard Štencel. Praha: Český spisovatel, 1995 [1962]
- Součková, Milada. *Škola povídek*. Dílo Milady Součkové 5; eds. Kristián Suda, Richard Štencel. Praha: Prostor, 1998 [1943]
- Součková, Milada. *První písmena*. Dílo Milady Součkové 1; eds. Karel Milota, Kristián Suda. Praha: ERM, 1995 [1934]
- Součková, Milada. *Amor a Psyché*. Dílo Milady Součkové 2; ed. Kristián Suda, Richard Štencel. Praha: ERM, 1995 [1937]
- Součková, Milada. *Odkaz. Zakladatelé*. Dílo Milady Součkové 4; eds. Kristián Suda, Richard Štencel. Praha: Prostor, 1997 [1940]
- Součková, Milada. *Bel canto*. Dílo Milady Součkové 6; eds. Kristián Suda, Richard Štencel. Praha: Prostor, 2000 [1944]

#### Literatura

- David, Milan. „Dopisy Jindřicha Chaloupeckého Miladě Součkové.“ In Bauer, Michal (ed.). *Neznámý člověk Milada Součková*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001, s. 109–111
- Milota, Karel. „Odkaz zakladatelky. Nad prózami Milady Součkové.“ In Součková, Milada. *První písmena*. Dílo Milady Součkové 1; eds. Karel Milota, Kristián Suda. Praha: ERM, 1995, s. 87–118

### ***Neznámý člověk* by Milada Součková: Oscillating Between a Short Story Cycle and a Novel**

Though written in 1943, Součková's fiction *Neznámý člověk* was published as late as in the beginning of the 1960s. It can be apprehended both as a collection of short stories, and a novel; the author of the paper prefers the second alternative, regarding the individual parts of the text as chapters. Having this concept in mind, she tries to analyze the narrative situation: who is the narrator of the individual chapters, which characters may be known to the reader from other texts by Milada Součková (such as the novels *Amor a Psyche* and *První písmena* or from the collection of short stories *Škola povídek*) and why it matters. Součková applies the method of writing a fictional diary as she did in *Amor a Psyche*. All chapters are specified by a particular date (except for "Z neznámého deníku"). The text covers the historical period starting from the second half of the nineteenth century through the period between the two world wars. *Neznámý člověk* can be qualified as a climax of the author's oeuvre; its crucial themes are memory, reminiscences, writer's self-reflection including the point of view of a child and an adult, and in particular the „high history“ of historical events and the “low history“ of everyday life.

# ***Pani Georgiadesová na cestách.*** ***Veselý cestopis do Prahy Terézie Vansové.*** **Ženská verze ideologického cestopisu**

---

Marcin Filipowicz

Ve svém příspěvku bych chtěl osvětlit příznaky „ženství“ ve velmi populárním „mužském“ žánru 19. století, cestopisu. Podle koncepce švýcarského slavisty Germana Ritze, který se ve svých studiích z poslední doby zaměřuje na zkoumání souvislostí mezi rodem (gender) a literárním žánrem, by se stopy autorova/autorčina rodu měly hledat v záhybech žánru. Rod se totiž odráží v poetice typické pro daný žánr a ztvárňuje ji pro sebe specifickým způsobem (Ritz 2002: 34, 40). Text se stává mužským nebo ženským teprve tehdy, když se jiným způsobem konstruovaný rod vepisuje v jeho fakturu (tamtéž: 54). Právě proto se zdá nevyhnutelné nalézt v rámci daného žánru takové způsoby uspořádání textu, jež mohou svědčit o „ženství“ daných literárních děl.

Cestopis bývá považován za jednu z nejstarších žánrových forem světové literatury a současně se tvrdí, že je formou velmi pružnou a snadno se přizpůsobující poetikám jednotlivých období. Geneze moderního cestopisu se ovšem většinou klade do poloviny 18. století a za období jeho nejsilnějšího vývoje se považuje 19. století, typické výrazným nárůstem mobility západních společností.

Jak jsem se již zmiňoval, cestopis lze chápat jako „mužský“ žánr, neboť na jeho novověké podobě neměly téměř žádný podíl píšící ženy. Autoři odborných prací věnovaných vzniku názorových vzorů tohoto žánru se nezmiňují o jakékoli ženě-autorce, což ostatně nepřekvapuje, protože kulturní podmínky 18. a 19. století nebyly pro jejich cestování příliš příznivé.

Žánr cestopisu hrál podstatnou roli ve vývoji slovenské literatury 19. století, v tvorbě prakticky každého významnějšího slovenského spisovatele této

doby zaujímá důležité místo. Slovenská literatura si dokonce vytvořila specifickou formu, kterou Zlatko Klátik označuje za *ideologický cestopis* (Klátik 1968: 223), cestopis zaměřený na vytváření a podporu slovanské kulturní a jazykové jednoty v duchu Kollárovy ideologie slovanské vzájemnosti. V této souvislosti je zajímavé prozkoumat, jak vypadá na pozadí vlastností tohoto „mužského“ žánru – a obzvláště jeho slovenské ideologické varianty – první a jediný slovenský ideologický cestopis 19. století napsaný ženou, *Pani Georgiadesová na cestách. Veselý cestopis do Prahy na národopisnú výstavu Terézie Vansové z roku 1895*. Do jaké míry mění její dílo vzor vytvořený cestovateli-muži? Pro nalezení odpovědi na tuto otázku je nezbytné alespoň stručně představení charakteristických vlastností cestopisu a jeho ideologické slovenské varianty.

Za základní vlastnost žánru se považuje námět založený na vnější skutečnosti cestování, poznávací proces, jehož podstata tkví v setkávání subjektu s neznámou realitou (Kozicka 2003: 15). Není přitom podstatné geografické a kulturně-civilizační napětí, vznikající mezi cestovatelem a touto realitou (Klátik 1969: 24). Význam má i motivace pro podniknutí cesty, a to je právě u ideologického cestopisu obzvláště důležité.

Námětovou osu cestopisu tvoří osoba cestovatele, která je – stejně jako autor-vypravěč – hlavním působícím hrdinou a podstatnou částí představeného světa (Kamionka-Straszakowa 1991: 700). Ústřední pozice cestovatele určuje zároveň jeho vztah k ostatním postavám, které jsou často redukovány a děj se soustřeďuje výhradně kolem centrální postavy (Klátik 1968: 24, 81).

S modelem autor-vypravěč je úzce spjata koncepce autora-média, která integruje vnější poznání s líčením sama sebe, tedy spojuje ve svém příběhu informaci o objektivním světě se zprávou o stavu vlastní duše (Niedzielski 1966: 52). Žánr cestopisu se pak nachází někde na rozhraní dokumentu, biografie a beletrie. Základní rozdíly mezi jednotlivými texty spočívají právě v převaze jednoho z těchto aspektů, což je ovlivněno poetikou, dobovým kontextem, individualitou – ale i rodem autora, i když v dosavadním výzkumu žánru nebyl zohledněn. Rod ovšem podstatně určoval způsob cestování, a to se na tvaru cestopisu jednoznačně odráží. Obecně lze říci, že všechny tyto kategorie ovlivňují strategii textu a úlohu, již si vyznačil autor-vypravěč. Dalšími vlastnostmi považovanými za příznačné pro žánr cestopisu jsou zaměření na čtenáře a příslušnost k populární literatuře, spojená s požadavkem jasnosti a lehkosti textu a založení na vizuální zkušenosti zobrazení (Miňov-

ská-Pickettová 1998: 371). Ty u slovenského ideologického cestopisu 19. století jakoby slábnou, neboť tyto texty se, podle zaměření svých autorů, spíše blíží k proudu náročnější publicistiky či naučné literatury, rozhodně nejsou určeny masovému čtenáři.

Pro cestopis je typický i zvláštní druh percepce vyvolaný pobytem v novém prostoru. Situace prostorového odcizení je pro autora-vypravěče výzvou, provokující k neustálému srovnávání popisovaného „zde“ (většinou neznámého, nového a cizího) s „tam“ (známým a domácím) přivolaným v paměti. Cestovatel zůstává ve stavu jakéhosi napětí neustálého vymezování se vůči oběma prostorům a permanentního určování vlastní identity (Kozicka 2003: 78–79). Právě u tohoto rysu můžeme sledovat i další odchylku slovenské varianty: ideologický cestopis si totiž přisvojuje slovanský, v první řadě však český kulturní prostor, činí jej prostorem vlastním. Alespoň v předpokladech autorů by se tedy kategorie „zde“ a „tam“ měly částečně propojit.

Charakteristické vlastnosti žánru cestopisu – ústřední postava autora-vypravěče a téma jeho cesty krajinou – s sebou nesou otázku, již je třeba si položit při rozboru jednotlivých děl žánru: kdo a kam cestuje (Hojda 2004: 128–141)? Odpověď na ni umožnila Klátikovi zavést do typologie slovenského cestopisu 19. století pojem ideologického cestopisu. Tato forma vznikla, jak už o tom byla řeč, pod zásadním vlivem ideje slovanské vzájemnosti Jána Kollára a ve slovenské literatuře převzala zároveň zvláštní tvar cestopisu podporujícího česko-slovenskou kulturní vzájemnost.<sup>1</sup> Jako vzory na něj působila díla vznikající na začátku čtyřicátých let 19. století: Kollárův *Cestopis obsahující cestu do Horní Itálie a odtud přes Tyrolsko a Bavorsko se zvláštním ohledem na slavjanské živly roku 1841 konanou a sepsanou* (1843) a Hurbanova *Cesta Slováka ku bratrům slavenským na Moravě a v Čechách* (1841). Klátik určil na základě těchto dvou děl seznam vlastností příznačných pro ideologický cestopis a zjistil, že tento druh byl následně s menšími či většími odchylkami kopírován dalšími slovenskými cestovateli (Klátik 1968: 83–96).

Autor-vypravěč je v ideologickém cestopisu postaven do středu plánu díla a vnější svět slouží ještě silněji než v tradičním modelu žánru k postižení

1 Zvláštnímu zájmu se těšila i jihoslovanská oblast, z cest do ní vzniklo cestopisných zpráv dokonce více, ale tato díla nehrála ve srovnání s cestami do Čech a na Moravu tak podstatnou ideologickou roli pro vznik slovenské národní totožnosti. Velmi podobný proces konstituování nové žánrové formy vlasteneckého cestopisu probíhal i v české literatuře (srov. Kusáková 2003: 60–63, Tureček 1995: 119–123).



jeho myšlenek. Celé pozorování je přizpůsobeno ideologickým předpokladům přijatým cestovatelem ještě před zahájením cesty a angažovanost i ideologické zaměření přesně vymezují prostor poznání. Sled obrazů krajiny, jíž cesta prochází, nemá pouze estetické cíle, ale seznamuje čtenáře zároveň s hodnocením a autorovými názory. Například obraz Itálie, v níž se Kollár pídil po slovanských kořenech, je prosáknut sympatií k poznávanému kraji, německý prostor oproti tomu už z principu poznání není hoden:

Šarnice je poslední vesnice v Tyrolsku; chvála Bohu! Vzdychnul jsem zhluboka, že tato krajina již za chřebtem jest; to jisto, že já jak živ nebudu hledati ji zase navštívití  
(Kollár 1843: 220)

V ideologickém cestopisu zaujímá autor-vypravěč pozici emisara, který má splnit určitý úkol (například navázat kontakty). Cestovatel tedy informuje o politické a kulturní situaci místa, odkud přichází, a zároveň je hrdým učitelem a tvůrcem slovanské nebo česko-slovenské vzájemnosti. Důležitou vlastností je i jeho touha poznat během cesty lid – onu oporu slovanství. Takový způsob líčení sama sebe velmi dobře ilustrují ukázky z díla Hurbanova:

Keď som sa vrátil a vyhľadal svojich priateľov, strávil som krásne hodiny v milom uvažovaní a rozhovoroch o našich národných veciach Priateľstvo je anjelom života pre mladého človeka; toto priateľstvo však musí byť posvätené zápalom a nadšením za záujmy povýšené nad osobnosť.

(Hurban 1960: 17)

Večer ma navštívilo zopár mladíkov, aby som im opravil niektoré chybné prepísané miesta zo Slávy dcéry a vysvetlil tie, ktoré pre nich boli menej zrozumiteľné.

(tamtéž: 63)

Do Prahy by sme všetci mali cestovať aspoň raz za svojho života, aby sme pookriati na pamiatkach skvelej minulosti nadobudli posilu k herkulovským prácam nášho života.

(tamtéž: 82)

Při srovnání s tímto modelem vykazuje dílo Terézie Vansové četné odchylky. Upozornil na ně již Klátík (1968: 298–303), ale pohlaví cestovatele jako možnou příčinu odlišnosti nezohlednil. Podle mého názoru je tento cesto-

pis, slovenským badatelem ostatně považovaný za novátorský, dokonalým důkazem již zmíněného Ritzova tvrzení, že se pohlaví skrývá v záhybech žánru. Autorčina strategie umožňuje začlenit dílo tradičně svázané s „mužským“ žánrem do kategorie literatury ženské. Za základní rozdíl mezi zprávami dřívějších cestovatelů a *Paní Georgiadesovou na cestách* považuje Klátík rozbití dosavadního modelu autor-vypravěč. Vypravěčkou je v díle Vansové fiktivní postava Johanna Georgiadesová. Kromě toho zavádí i další změnu – sebe samu (Korymová) umísťuje do skupiny postav cestujících spolu s hlavní hrdinkou do Prahy, což jí umožňuje zároveň pozorovat vlastní osobu z cizí perspektivy. Klátík tvrdí, že dochází k pozvolnému slučování vypravěčky a autorky v jedinou postavu, protože paní Georgiadesová projevuje čím dál více vlastností samotné Vansové. Podle mého názoru ale nelze s tímto tvrzením zcela souhlasit. Klátík ve svém rozboru rozdělení autora a vypravěče opomíná jeden podstatný moment – autorčinu motivaci k provedení těchto proměn. Jeho interpretace tedy působí neúplně, zaměřuje se pouze na zaznamenání novátorského postupu na pozadí vývoje žánru, ale nepokládá si otázku po intenci. Domnívám se, že toto rozdělení je prvkem důsledně realizované strategie, jejíž motivaci se pokusím přiblížit. Prozatím ji omezím na konstatování, že právě strategie, chápaná jako literární suprakonvence a svébytný pakt se čtenářem, vřazuje cestopis Vansové do kategorií ženské literatury. Ostatními důležitými rozdíly, jichž si Klátík všímá, jsou ironický a odlehčený přístup k „vážné“ otázce česko-slovenské vzájemnosti, zařazení mnoha drobných epizod, ne vždy spjatých s cílem konané cesty, do struktury vyprávění a posléze vytvoření zvláštní, samostatné stylistické vrstvy v dialogích.

Vezmeme-li v úvahu pohlaví cestovatelky, umožní nám to nalézt i další odlišné prvky. Nejprve je třeba opětovně položit otázku: kdo cestuje? Odpověď: cestuje žena, již v úvodu se ostatně rod jasně deklaruje: „Mnohí z vás čítali ste už rozličné cestopisy, ale opis cesty z T. do Prahy a písaný slovenskou ženou ste ešte nečítali“ (Vansová 1978: 279). Po tomto prohlášení se vypravěčka začíná omlouvat, že si vůbec troufla vstoupit na půdu vážného, „mužského“ žánru, který ztotožňuje s dílem slovenského cestovatele Johanna Georgiadesa. Své rozhodnutí odůvodňuje tím, že jí dosavadní vyprávění o cestě do Prahy v kávové společnosti již nestačí. Je zajímavé, že se tyto omluvy stávají podnětem k obecným úvahám o aspektech ženského psaní. Autorka (záměrně zde používám tento pojem, protože zmiňované úvahy se nacházejí

ve fikční korespondenci mezi autorkou a jí vytvořenou vypravěčkou, předcházející samotný text cestopisu, již můžeme považovat za jistý typ vnějšího rozhovoru nebo rozjímání) na jedné straně pocituje z tohoto podniku strach, protože ženě může přinést mnohá utrpení, na straně druhé si ale uvědomuje potřebu ženské literatury jako zvláštního paktu mezi autorem/autorkou a čtenářem/čtenářkou (Kraskowska): „[...] len žena vie ženám ulahodit a uhádnuť ich náklonnosti, chyby a líčiť ich srdečný a duševný svet“ (Vansová 1978: 278). Nakonec však nachází dostatek odvahy a „mužskému“ žánru hodí rukavici: „[...] zaumienila som si, že tentoraz sa ti zamiešam do remesla a opíšem našu cestu ja, totiž ja: Johanna Georgiadesová. [...] A neodhováraj ma! Môj úmysel je pevný“ (tamtéž: 276–277). Logickým následkem deklaráce rodu je tedy strategie rozbíjející dosavadní jednotu autor-vypravěč. Vypravěčkou se stává slovenská žena, maloměstská čtenářka tucetových románů, s nedostatkem vzdělání a znalosti pravidel společenského chování. Ovšem tato strategie není náhodná a je, domnívám se, promyšlena do posledních detailů.

Jednak umožňuje skrýt změny v provedení „mužského“ žánru ideologického cestopisu pod záminkou nezkušené fiktivní cestovatelky, která, jak sama tvrdí, má potíže s pravopisem a cizími slovy. Tento moment je ovšem zarážející. Nejedná se zde přece o strach Paní Georgiadesové, který je výtvorem imaginace, ale o obavy autorky samé. Co k nim Vansovou, jejíž literární debut, román *Sirota Podhradských* přijala kritika příznivě, vedlo? Na tuto otázku je velmi těžké nalézt jednoznačnou odpověď, můžeme se ale domnívat, že ji paralyzoval strach ze vstupu na půdu ideologického cestopisu rezervovanou dosud pro muže, na půdu žánru nepatřícího k oddechové četbě a zaměřeného na konkrétní skupinu čtenářů. A jeho pravidla se Vansová navíc rozhodla porušit.

Dále pak zvolená strategie zpřístupňuje tento žánr důležitý pro utváření česko-slovenské kulturní vzájemnosti čtenářům typu paní Georgiadesové. Dosavadní ideologické cestopisy Kollárovy, Hurbanovy nebo Vajanského byly totiž vzhledem ke svému vědeckému pojetí pro mnohém méně vzdělané ženy nepřístupné. Vansová však vychází vstříc zálibám svých čtenářek a chce je přesvědčit, že pokud je někdo jako Johanna Georgiadesová s to cestovat do Prahy a pochopit všechny ty složité otázky (literatura, architektura, společenské záležitosti), může to dokázat i průměrná čtenářka. Volba této strategie zde byla nezbytná, jinak by samotná Vansová jako autorka a vypravěčka

nebyla věrohodná. Národně orientované kruhy slovenských žen jí často vytýkaly příliš vysokou intelektuální úroveň. Snažila-li se autorka pobízet ženy k náročnější četbě (například *Slovenských pohľadov*), slyšala reakce typu: „To je len pre teba [...]. My tomu nerozumieme“ (Václavíková-Matulayová 1937: 116).

Vypravěčka Vansové odhazuje tedy dosud platné atributy ideologického cestovatele – není ani učitelkou, ani emisarkou, ani filozofkou, a přitom je i nadále věrná svému ideologickému záměru, ovšem jakoby „žensky“. Je to postava nepřilíš vzdělaná („Toľko už i ja viem, že kde je mnoho štíhlych vežíčiek, končitých oblúkov, že je to gotický sloh,“ Vansová 1978: 315),<sup>2</sup> je si však svých nedostatků vědoma. Občas se za ně stydí, občas se jím vysmívá a občas nemá sebedůvěru: „[...] no ešte vždy ma pochyti radostná triaška nad pomyslením, že ja, ja Johanna Georgiadesová, mám dnes byť v Prahe!“ (tamtéž: 320) Taková hlavní hrdinka vznikla díky humoru a sebeironii autorky, která ani sama se sebou nezachází právě vážně. Postava nepřilíš vzdělané paní Georgiadesové umožňuje autorce – zvláště ve druhé části textu věnované pobytu v Praze – podat přístupným způsobem zprávu o dějinách a kultuře města, neztratit přitom důvěru čtenářek ani nepřejít k mentorské manýře pro ideologický cestopis tak typické. Tento způsob realizace zvolené strategie charakterizuje Klátik jako postupné propojování autorky s vypravěčkou.

Další rys cestopisu, koncepce autor-médium, integrující vnější poznání se zprávou o sobě, v modelu ideologického cestopisu posunutý k prezentaci filozofického a společenského světonázoru cestovatele, je v cestopisu Vansové rovněž pozměněn. Modifikace začíná už samotným určením důvodu k uskutečnění cesty. Pokud Hurban ukládal čtenářům povinnost návštěvy Prahy alespoň jednou v životě, Vansová je spíše láká a odkazuje na zkušenosti získané četbou literární produkce, byť možná ne vždy nejvyšší kvality: „Praha, miesto tak pamätných udalostí, dejište toľkých románov, ktoré som v českej reči prečítala“ (tamtéž: 280). Už to rozbíjí vážnost v žánru dosud užívaného autora-emisara česko-slovenské „věci“. Ideologická vrstva se tu sice objevuje, ale v jiném tvaru. Obrazy projektované ideologickým cestovatelem jsou méně fantaskní a nezkrslují skutečnost, s níž se setkává. Kromě

2 Takové zdůrazňování vlastní neznalosti můžeme považovat za zaujetí opozičního stanoviska k pražskému ideologickému cestopisu Svetozára Hurbana Vajanského, publikovanému v slovenských *Národních novinách*. Vajanský důsledně popisuje malířská a architektonická díla a percepcie je pak bez průpravy v oblasti dějin umění velmi těžká (srov. Vajanský 1883 a 1887).

toho autorka zachází s ideologií s určitou dávkou humoru a snaží se, aby ji učinila přijatelnější pro obyčejné čtenáře: „O tej ‚národnej povinnosti‘ som jej vlastne nemusela hovoriť. Čože ona vie, čo je to – a či to zjesť, či vypiť.“ (tamtéž: 281) Ironicky se zachází i s dalšími prvky pro ideologický cestopis nezbytnými – nutností seznámit se s opravdovým lidem (jedna z cestovatelek, Korymová, se rozhodla poznat lid, vešla do čekárny třetí třídy – a utekla velmi rychle poté, co vyslechla jen malou dávku sprostých nadávek) nebo „velkými“ dějinami slovenských zemí (autorka je vypráví optikou příběhů služek a manželské nevěry). Patrný je i rozdíl mezi vznešenými prohlášeními o česko-slovenské vzájemnosti a jejím skutečným stavem, který vypravěčka pozoruje během cesty. V textu sice čteme „[...]“ sme Slovania, deti jednej matky. Deti rozdvojené, dlho akoby odcudzene, ale je to už raz pravda, že krv nie je voda a kedy-tedy ohlási sa – i tiahnuť bude svoj k svojmu naveky!“ (tamtéž: 307) nebo „Bratia, sestry, všetko úprimná, v ohni utrpenia viac-menej skúšaná Slovač! Všetci naplnení nadšením a láskou k tým, ktorých sme dnes prišli navštíviť, aby sme sa s nimi potešili v povedomí vzájomnej lásky“ (tamtéž: 328), současně jsou ale vidět i praskliny, vytvářené na tomto idealistickém předpokladu drsnou realitou. Vypravěčka si například všímá, že lidé, které potkává, vědí o Slovácích velmi málo: „[...]“ lebo, verabože, oni o nás vedeli len toľko, že jestvujeme kdesi v Uhorsku, v ‚orságu““ (tamtéž: 357). Nehodlá ovšem zaujmout stanovisko učitelky a všechny je, jak to činí Hurban, poučit. Tu ignoranci nemá ani za zlé a právě naopak, sama se k ní přiznává a zjišťuje, že její úroveň vědomostí o Čechách a Moravě je mizivá – ve slovenském ideologickém cestopise naprostá novinka: „A tak minuli sme aj Českú Třebovú [...], české mesto, o ktorom, vyznajúc pravdu, donedávna som nevedela, že vôbec jestvuje“ (tamtéž: 319). Navíc v textu nacházíme velmi často situace, kdy se vznešená idea vzájemnosti jakoby přefiltrovává lidským faktorem, který bývá nespolehlivý. Idea se nerovná realitě, naopak musí ji přemáhat a také přemáhat lidské nedostatky – nesmělost, hranice soukromí, odlišné obyčeje nebo prostě osobní vlastnosti konkrétních lidí, jejichž cílem není uskutečňování slovanské ideje. To je ženám ještě vzdálenější než mužům s větším množstvím společenských konvencí. Cestopis Terézie Vansové se v souvislosti s tím zmiňuje o četných, často dosti trapných příhodách:

[...] ja som nemohla odolať prekypujúcemu citu, chopila som jednu dámu za ruku [...] stiskla a potriasla som ju tak po našsky. Ona sa na mňa dívala

prekvapeno, prišla do rozpakov, a tieto rozpaky zase prešli na mňa.

(tamtéž: 322)

[...] Drahotín sa už predstavil niekoľkým Čechom. Páni Češi zdvorilo vzali na známosť, že je on tisoovský učiteľ, ale ďalej sa nezohrali. (tamtéž: 326)

Vypravěčce se ovšem nejvíce do paměti zaryla a upřímnou lítostí ji naplnila událost, kdy během společenského večírku po koncertě nedošlo vinou obou stran ke vzájemnému poznání českých a slovenských ženských kruhů:

Ani zďaleka nepomýšľala som pritom na to, aby sme sa dostali do českých domácností, lebo vieme posúdiť, že to, čo v našich pomeroch rozumie sa samo sebou, je vo veľkom meste nemožné. Ale aspoň na miestach, akým bola práve koncertná sála, výstava atď., dobre by nám bolo padlo zísť a zoznámiť sa s českými paniami a slečnami. [...] Mnohé dámy, ako som sa neskoršie dozvedela, čakali na naše zblíženie sa, ale my, nemajúce nikoho, kto by nás uviedol, nemali sme sa k oboznamovaniu na vlastnú päsť. [...] Jedným slovom: ženský svet tak český ako slovenský bočil od seba – a slovenská vzájomnosť na tento čas nepostúpila veľmi napred [...]

(tamtéž: 355–356)

Cítili sme sa všetci veľmi dobre, veď sme boli medzi svojimi. Len nám bolo ľúto, že panie sestry Češky neprišli medzi nás

(tamtéž: 375)

Zvolená strategie ženského psaní je i příčinou odchylky od tvaru cestopisu autorů-mužů, rozdílu který se projevuje v dimenzi uspořádání textu. Patrné zaměření na čtenáře, zvyklé podle autorčina předpokladu na četbu s prudkým dějem, vyžadovalo řešení pro ideologický cestopis novátorská. Vansová rezignuje na velké množství popisů vědeckého rázu ve prospěch dějovosti. Můžeme také sledovat výrazný přechod od dokumentu směrem k románové formě, v níž se většinou realizovalo ženské psaní 19. století. Vypravěčka upouští od soustředění se na vlastní osobu, pro cestopis typického, a projevuje velký zájem o spulucestovatele a vztahy mezi nimi. Autorka zavádí četné dialogy dynamizující tento poměrně statický žánr, složený z popisů reálií a myšlenkových záznamů cestovatele. Samozřejmě pro dějiny žánru to není nic převratného, dějovost je charakteristická i pro jeden

z žánrových pravzorů, *Sentimentální cestu po Francii a Itálii* (1768) Laurence Sterna. V díle anglického cestovatele se však dialogy a děj koncentrovaly pouze na jeho osobu, kdežto u Vansové je výstavba děje založena na pozorování různých interakcí, ne vždy spojených s postavou vypravěčky. Můžeme se tedy domnívat, že se jedná o zcela účelový krok, jehož cílem bylo usnadnit percepci a informace o poznávané realitě zapojovat do dějové struktury jakoby nenápadně. S tím se pojí i vkládání četných epizod, jež nemají pro průběh cesty a splnění jejího základního úkolu větší význam.

Skutečnost, že je cestovatelem žena, znamená i další změny v kompozici cestopisu. Bylo-li totiž v 19. století cestování výjimečnou aktivitou, pak pro ženu v míře ještě daleko větší. Proto Vansová rozšiřuje pasáže o výjimečnosti cestování. V ostatních dílech řadících se k žánru ideologického cestopisu jsou okrajové, případně zcela opomenuté, paní Georgiadesová ale musí nejprve svést boj, aby mohla vůbec někam jet: „[...] přišla [tetka] s odkazem od mamy, aby som ja ‚voľajakú‘ Prahu nechala byť Prahou, ale že by som si na deti myslela, tie že sú mi Prahou“ (tamtéž: 281). Pokračuje úvahami o praktických aspektech: co si má s sebou vzít, co dělat, když ji přepadne migréna?

Počáteční deklarace „ženství“ se vrací i v podobě specifické ženské perspektivy pozorování a ženských zájmů. Paní Georgiadesovou zajímají otázky ženské emancipace v Čechách. Mezi dojmy z divadelního představení vítězí vzpomínka na mytickou vládkyni Libuši. Spolu s ostatními cestovatelkami navštěvuje místo pro ideologický cestopis ne právě typické, totiž dům U Halánků propagátora ženské emancipace Vojty Náprstka. Přestože se ale ve vypravěččiných pozorováních občas promítají emancipační ideje, její oko domácí hospodyně všude důkladně pozoruje kuchyňské dovednosti, zvláště pak na expozici vesnických chalup z Čech, Moravy a Slovenska pořádané během národopisné výstavy.<sup>3</sup>

Poslední posunem oproti žánrovému typu ideologického cestopisu, jehož si můžeme u Vansové všimnout, je maximální redukování konfrontace prostorů „tady“ a „tam“. Autorka se skutečně snaží realizovat ideologický cíl své cesty – aby se prostor „tady“ částečně stal prostorem „tam“. Její hrdinka

3 Podobná „kuchyňská“ perspektiva převládá i ve zprávě Boženy Němcové z cesty po Uhrách, které však nelze považovat za ideologický cestopis. Nezanedbatelnou část autorkou zaznamenaných dojmů tvoří popisy způsobů pečení moučníků a přípravy zavařenin (Němcová 1929: 17–64).

se snaží získat co největší množství zážitků a vědomostí z českého prostoru, aby je mohla využít na domácí slovenské půdě. Specifický je i opačný směr toku informací. Zatímco dosavadní ideologičtí cestovatelé putovali do Čech s hotovým plánem, připraveni na informování a poučování a poněkud uzavření novým zkušenostem, což je nejpatrnější v díle Hurbanově, cestovatelka Vansová se chce co nejvíce naučit. Není to občas nejsnadnější, zvláště když ji pronásledují „pocity méněcennosti“ („Viem, že som tu čiastočne aj doma, a predsa, predsa, spomínajúc na svoju chudobu – toto bohatstvo naplňuje ma úžasom,“ tamtéž: 332), ale podle Vansové pouze takový způsob vede k nejtěsnějšímu spojení českého a slovenského kulturního prostoru.

Závěrem lze konstatovat, že ideologický cestopis Terézie Vansové přináší – díky strategii ženské literatury přijaté už v prvních větách textu – nové prvky ve vývoji žánru. Je však také příkladem nové kvality vnímání a uskutečňování česko-slovenské kulturní vzájemnosti.

#### Prameny

- Hurban, Jozef Miloslav. *Cesta Slováka k slavanským bratom na Morave a v Čechách*; ed. a přel. Jozef Ambruš. Bratislava: Slovenske vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960 [1841]
- Kollár, Jan. *Cestopis obsahujúci cestu do Horní Italie a odtud přes Tyrolsko a Bavorsko se zvláštním ohledem na slavné živly roku 1841 konanou a sepsanou*. Pešť: Trattner-Károlyi, 1843
- Němcová, Božena. „Zpomínky z cesty po Uhřích.“ In táž. *Putování po Slovensku 1*; ed. Miroslav Novotný. Praha: Kvasnička a Hampl, 1929, s. 17–64
- Vajanský, Svetozár Hurban. „Pražské dojmy.“ *Národné noviny* 1883, č. 139 a 140
- Vajanský, Svetozár Hurban. „Pražské rozpomienky.“ *Národné noviny* 1887, č. 127–130 a 136
- Vansová, Terézia. *Pani Georgiadesová na cestách*; ed. Július Noge. Bratislava: Tatran, 1977 [1895]

#### Literatura

- Hojda, Zdeněk. „Jdou s tebou naše srdce a myslé – až tam ku břehům Tiberý.' Cestování v době biedermeieru.“ In Lorenzová, Helena – Petrasová, Taťána (eds.). *Biedermeier v českých zemích*. Sborník příspěvků z 23. ročníku sympozia k problematice 19. století. Praha: Koniasch Latin Press, 2004
- Kamińscy-Straszakowa, Janina. „Podróż.“ In Bachórz, Józef – Kowalczykowa, Alina (eds.). *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Wrocław: Ossolineum, 1991, s. 700
- Klátík, Zlatko. *Vývin slovenského cestopisu*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1968
- Kozicka, Dorota. *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*. Kraków: Universitas, 2003
- Kusáková, Lenka. *Krásná próza ranného obrození 1. Studie*. Praha: Karolinum, 2003
- Miňovská-Pickettová, Vanda. „Popis v uměleckém cestopise – český cestopis 19. století.“ *Česká literatura* 46, 1998, č. 4, s. 370–405
- Niedzielski, Czesław. *O teoretycznych tradycjach prozy dokumentarnej podróży – powieść – reportaż*. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 1966



Ritz, German. *Niç w labiryntyce požądania. Gender i płeç w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*; přel. Bronisław Drąg, Andrzej Kopacki, Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa: Wiedza Powszechna, 2002

Tureček, Dalibor. „Kollár a Lambl. K typologii obrozenecké ‚cesty na slovanský jih‘.“ In *Cesty a cestování v jazyce a literatuře. Sborník příspěvků z konference konané 6.–8. 9. 1994*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 1995

Václavíková-Matulayová, Margita. *Život Terézie Vansovej*. Bratislava: Nakladateľstvo slovenskej ligy, 1937

### ***Pani Georgiadesová na cestách. Veselý cestopis do Prahy* by Terézia Vansová – a Female Version of the Ideological Book of Travels**

The main intention of the paper is to discern specific female features of the book of travels that belonged to the most popular literary genres of the 19<sup>th</sup> century. It may be considered a male genre as women writers hardly participated in creating its modern shape. It was also very important for the Slovak literature of the 19<sup>th</sup> century: according to Zlatko Klátik, a specific Slovak variant of this genre was created, which he calls “the ideological book of travels” or travel story, since its aim was to convey both the ideas of national sovereignty, and the co-operation of Slavic nations. Regarding this context, the paper examines how all the features of this male genre were modified in the only one Slovak ideological travel story of the 19<sup>th</sup> century written by a woman – *Pani Georgiadesová na cestách. Veselý cestopis do Prahy na národopisnú výstavu* (1895) by Terézia Vansová.

**2004**

---

**Krajina a dům,  
vzdálenost a blízkost,  
nahore a dole...**



◀ **Jednání bylo náročné: Martin Kuba, Jana Koutná, Lukáš Neumann, Pavel Janoušek (2004)**

▼ **Czech Models: Adéla Novotná, Michal Jareš, Amálka Bielecká. Moderují Alice Jedličková a Stanislava Fedrová (2006)**



# Prostor a čas v *Protichůdcích* Václava Bolemíra Nebeského

Petr Šimek

Protichůdci jsou vrcholnou básnickou skladbou Václava Bolemíra Nebeského napsanou v roce 1844. Ve svém příspěvku se budu zabývat úlohou prostoru a času ve výstavbě díla a vztahy mezi postavami a časoprostorem, v němž jsou zachyceny.

## Noc a bor

Časem, ve kterém se odehrává děj převážné většiny skladby, je noc. Ta je po nejvíce spjata s prostředím hustého boru; v celém prvním zpěvu a ve většině druhého spoluvytvářejí hlavní časoprostor, přičemž obě jeho složky bývají personifikovány. Vesmírná tělesa viditelná na obloze v nočním čase jsou často uváděna do souvztažnosti s děním na zemi a nezřídka též personifikována.

Jaká je tedy noc, do níž vjíždí první jezdec? Již jsem se zmínil, že je oživená. Zarážející ovšem je, že předtucha jezdcovy smrti v ní nejprve vzbouzí smutek, v začátku druhé části prvního zpěvu se však dovídáme, že „lže šír a šír“, že se chce „pokrvavit hříchem“ a že „z řader jejích vlci skočí“ (Nebeský 1844: 5–6).

V teskné předtuše noc dech svůj tají,  
Jak když umírajícímu dají  
Pomazání poslední.  
[...]  
Zakuklená noc lže šír a šír  
Těžký sen a palmošumný mír,

Lže to nebi do posvátných očí –  
 A přec chce se pokravit hřichem,  
 A přec z řader jejich vlci skočí! – (tamtéž: 4–5)

Jak již bylo uvedeno, nefungují nebeská tělesa pouze jako dekorace. Obzvláště měsíc se zdá být dobrým pozorovatelem děje na zemi. On je tím, kdo nám zprostředkuje vizuální kontakt s prvním jezdce poté, co jsme již zaslechli cval jeho koně. Přes záblesk na kopí se nám rytíř ukazuje v jedné vertikální linii s měsícem.

Hravým dupotem kůň cválá blíže;  
 V měsíčku, jenž zvědavě se prýští  
 Z černých mračen, kov se kopí blýští. (tamtéž: 4)

V kontaktu s děním na zemi je měsíc i v druhé části prvního zpěvu, tentokrát zprvu jako luna odvracející tvář před bojem prvního jezdce s vlky, pak zobrazena na svých dalších nočních toulkách.

Luna, poutnice ta bledá, skryla  
 Tvář svou, by ten zločin nespátřila.  
 Snad se někde snivě v plese koupá,  
 po myrtách a vonných sadech houpá,  
 V temné loubí zvědavě se vkrádá,  
 Sítí stříbrnou milence spřádá,  
 Tato tichá, snivá, bledá panna. (tamtéž: 9)

Všimněme si, že luna je zde charakterizována prostorem pro ni typickým, vlastním. Provází i hlavní postavy (prvního a druhého jezdce, Ahasvera, morní pannu); situaci, kdy se personifikovaný měsíc odvrací od pohledu, tentokrát na dravou šelmu, najdeme už na samém začátku skladby:

Z černé houšti skočí vlk a vyje  
 By mu žrát noc dala, neb je lačný.  
 Nechce zřít to měsíček a kryje  
 Bojácně se za černými mračny. (tamtéž: 3)

### Časoprostor spjatý s postavou prvního jezdce

Pohled zpět v čase, který nás zavádí na zcela jiné místo, je důležitý pro charakteristiku prvního jezdce, pro seznámení se s jeho slavnou minulostí i s tím, odkud vlastně přijíždí. Stane se tak ještě před bojem s vlky, když jeho kůň začne tušit záhubu. Tehdy noc naslouchá, jak hřebci buší srdce a vzpomíná na jeho statečnost v bitvě. Přes postavu koně se tedy přenášíme do časoprostoru minulé bitvy. Vyjímám některé verše o bitvě pojednávající.

Tenkrát zpínalo's se hrdohravě  
 A tvé velké, moudré oči žhavě  
 Jak v pýše hrdinské se leskly,  
 Když se mečem o štít zvučný tlouklo,  
 Z tisíc hrdel „k útoku“ zahouklo,  
 Kopí se jak hvozdy kovů leskly.  
 Trouby zněly, zpěvy hlučně hřměly.

(tamtéž: 7)

O tom, že kůň i jezdec mají za sebou slávu předešlých bitev, se dovídáme i z veršů, v nichž jezdec chlácholí a povzbuzuje koně těsně před bojem s vlky.

„Bud' jen pamětliv své staré slávy,  
 Jak jsi bleskem v stepi lítával,  
 Žes se ledva dotek' stébel trávy;  
 Vždyť jsi v jiných bojích býval –  
 Protož, koni můj, jen na ně ruče!“

(tamtéž: 8–9)

Noc promlouvá i k jezdcovi samotnému, nevzpomíná ale jeho velkých činů, táže se, proč se mu nedostane důstojného konce v „mužném boji“, a dodává pak, jak honosný a srdceryvný pohřeb by mu byl vystrojen, kdyby nezahynul v boji s vlky. Přenášíme se tak do časoprostoru pohřbu, který si noc představuje (vyjímám jen úvodní verše promluvy).

Jezdče, tys tak hrdinský a mladý,  
 Boj ti hrou je, ne však s vlky tady!  
 Proč jsi nezahynul v mužném boji?  
 Jizva není šperkem hrudi, čela  
 Slávy purpurem ne krev tvá vřelá

Pro tebe nepřijdou sem druzi tvoji  
 Ku hrobu tě na kopích odnésti,  
 Slzami tvé jízvy nevymyjou,  
 Práporcem tvé rány nepokryjou.

(tamtéž: 7–8)

### Časoprostor Ahasverův

K dalším časoprostorovým přesahům dojde vstoupením postavy Ahasvera do děje. Objevuje se ve chvíli boje prvního jezdce s vlky, kteří se ihned rozutečou. Vzápětí po tom, co jsme se dověděli jeho jméno, dostane se nám také vylíčení jeho životního příběhu.

Je to Ahasver, žid věčný  
 Je to muž ten, jenžto Krista Pána  
 Klením od lavice odehnal,  
 Na níž k smrti zmdlený posedal,  
 Kdyžto na Golgathu kráčeje,  
 a své stopy krví máčeje  
 Hříchů lidských těžké břímě nesl;

(tamtéž: 11)

Za to jej proklel anděl páně, odsoudil jej k nesmrtelnosti, k věčnému bloudění bez spánku a nemožnosti nalézt klid. Věčný Žid prožil celou minulost lidstva, nevyjímaje dobu před spácháním prvotního hříchu. Ze třetího zpěvu například víme, že viděl „nésti Boží smlouvy truhlu“ (tamtéž: 39). Kvůli své honbě za smrtí byl přítomen i dalším významným událostem dějin (požár Jeruzaléma, pád Říma, velké bitvy). Spěšné líčení jeho touhy zemřít nás zavádí i na jiná životu nebezpečná místa. Vrhł se do Niagary, vběhl do hořícího pralesa, nechal se pohřbít písečnou bouří na poušti, na pólu zamrznout do „balvanu ledu“, skočil „v jícen Hekly“ (tamtéž: 14). I ve chvíli, kdy se setkává s prvním jezdcem v hustém lese, prosí jej, aby ho probodl kopím. Všechny jeho pokusy zbavit se života jsou však liché a ani vyhlídky do budoucna nepřinášejí naději.

Až vše zhyne – hrob na hrobě všude –  
 Na hřbitově světa velkém bude  
 Bloudit zoufale od pólu k pólu,  
 V ňadrách nesa žhavé uhlí bolu,  
 Smutnou země hlídat kostnici.

(tamtéž: 11–12)

### Cesta prvního jezdce

Cesta prvního jezdce má na rozdíl od životního putování Ahasverova jasný začátek i cíl. Rytíř se navrácí z bitvy (popřípadě bitev, války) domů. Mohli bychom říci, že začátkem Ahasverovy cesty je jeho prohřešení proti Kristu, tím, že byl proklet k věčnému bloudění, se začátek jeho putování propadl někam v hloubku zrození samotného lidstva. Jediným cílem, který by Ahasver tak rád naplnil, je jeho vlastní smrt, toho však nemůže nikdy dosíci, a tak se jeho dost abstraktní životní pouť realizuje jako bloudění. Cesta jezdce z bojiště domů se naplňuje v prvním zpěvu skladby, jenž má tři části. V první se jezdec, poté, co slyšíme blížící se dusot koně, vynořuje ze tmy ve svitu měsíce. Prvním důležitým místem, ke kterému v boru přijíždí, je kříž u rozcestí.

Pozdní jezdec to; již je u kříže,  
Zpukřelý jenž stojí u rozcestí  
Na znamení, krvavé neštěstí  
Že se tuto v šeru dávném stalo.

(tamtéž: 4–5)

Toto místo zde patrně není jen proto, aby jím byla navozena tajemná romantická nálada – rozcestí je zcela v souladu s tím, jak se děj bude dále vyvíjet. Kříž pak dává prvnímu jezdcovi příležitost demonstrovat svou oddanost Bohu a poručit jeho ochraně i rodinu.

Děj skladby je v první části prvního zpěvu ve znamení líčení prostoru (bor) a hladu vlka. První jezdec, jediná z hlavních postav, která se v této části objevuje, svůj život směřuje jak k boji ve prospěch celku, tak k oddanosti rodině a ke zbožnosti. Je vyrovnaný, cílevědomý, muž ctnostných zájmů. V souladu s tím je děj dosud nekomplikovaný, má jednu dějovou linii, drží se jedné postavy. Po modlitbě u kříže končí zmíněná část zpěvu. Po tom, co se jezdec vydává dál (nevíme však, kterou cestu na rozcestí si vybral), se děj výrazně komplikuje. Noc vzpomíná slávu koně a jezdce samotného, dojde k boji s vlky, objevuje se postava protichůdce Ahasvera. Ve druhém zpěvu se pak objevuje další z protichůdců, druhý jezdec. Domnívám se tedy, že rozcestí s křížem zde není jen romantickou kulisou, ale v prostoru ukotveným předznamenáním vystoupení dvou protichůdců a zároveň opuštěním linie spjaté s prvním jezdce. Poté, co se mu nepodaří probodnout Ahasvera na jeho žádost kopím, nasedá na koně a vyráží k domovu, kde jej netrpělivě



očekává žena pečující o dítě. Z tajemného prostředí boru se jezdec rázem přenáší domů a opouští tak ve třetí části zpěvu děj skladby.

Jezdec koně bodne, domů spěje,  
 Kdežto žena tesklivě naň čeká,  
 U děťátka svého sedíc pěje,  
 Šustu, vřesku každého se leká  
 Radostí, že o to. – Však již klepe,  
 Zmdlený kůň se pod ním chvěje, třepe  
 Klesá – jen když dones' svého pána.

(tamtéž: 15)

### Jízda druhého jezdce

Ve druhém zpěvu ujíždí v téže májové noci borem druhý jezdec. I v jeho charakteristice hrají roli prostředí, která jsou mu nejvlastnější. Jsou to skvostné hody, vřava, ples, turnaje, hon. Jeho cesta je nám zdrojem bližšího seznámení s krajinou, kterou bor z velké části pokrývá. Jaký je však cíl jeho cesty? Protože chce žít jen v rozkoši a chce na sebe strhnout veškerou moc, jede „v noci cestou, která skrytem vede“ za černokněžníkem, jenž „nápoj nesmrtelnosti tajně vaří“ (tamtéž: 20). Jeho jízda je opět protikladná bloudění Ahasverovu. Má dosažitelný cíl, vede po nějaké skutečné, byť skryté cestě. Nejzajímavější je zde však fakt, že cíle, k nimž dvě postavy směřují, jsou zcela protichůdné. Na jedné straně se druhý jezdec touží napít nápoje nesmrtelnosti a ovládnout svět, na druhé straně by nesmrtelný Ahasver našel štěstí i v té nejbídnější smrti.

Jak pokračuje cesta druhého z jezdců, seznamujeme se blíže s krajinou, již hustě pokrývá temný bor. Charakter této krajiny vyjádřím schematicky následností jednotlivých míst, jež se ukazují jako významné body jezdcevy cesty: pustá skaliska → příkrá cesta → úzký černý úval, skály → úlomek skály → bor → úval. Úval se pak otevírá v „utěšený palouk“ (tamtéž: 26) se stříbrným jezerem a vinoucím se potokem. Dozvídáme se také, že mnohé skály v úvalu jsou popsány citáty z Písma svatého, je v nich vyryto i umučení Krista na kříži. Je to dílo poustevníka, který tam kdysi žil. Na skále také usedá Věčný Žid.

Na okraj poznamenávám, že podoba a členitost krajiny má asi leccos společného s Nebeského mládím v krajině kokořínské; tato krajina s výraznými vertikálami se otiskla i do Máchovy prózy *Cikáni* (1857).

Vraťme se však k druhému jezdci. Než jej uchvátí morní panna, vyjadřuje své postoje ke světu, hvězdám, životu a smrti. Svět nazývá krásným hřbitovem pro svou sílu a „chtíče žhavé“, o hvězdách se vyjadřuje s despektem: co je mu do nich, když je nemůže nést ve svém srdci? Život dává do vztahu se svým pojetím světa, pro něj je žitím na hřbitově. Smrt by nejraději připoutal v Sahaře, „v této její rozkošné zahrádce (tamtéž: 24). Dále by si přál, aby smrt v místě bujného života „Ve svém chťiči nicoty a zmaru / Sama sebe zničila!“ (tamtéž: 25).

### Morní panna

Ke druhému jezdci se již na počátku jeho jízdy v boru nespátřena přidává morní panna, schází k němu suchopárnou strání z lysé hory. I ona se nejvíce vyskytuje na místech pro ni příznačných (husté lesy, hřbitovy) a tam, kde může realizovat své záměry, tedy usmrcovat (tábor za války).

Po bařinách, stráních, lesích hustých  
Chodí ona po hřbitovech pustých;  
Tam si ráda na kostnice sedá,  
Ohlíží se, oběti své hledá.

[...]

Na procesích vpřed jde praporu,  
Po čas vojny chodí v táboru,  
Vsi a města tiše obchází –

(tamtéž: 21)

A pro dokreslení jejího působení na prostředí, kterým právě prochází:

Kudy kráčí kletba jejích stop –  
Skrej se srdce před hrůzou těch slov –  
Roste ze země za hrobem hrob.

(tamtéž: 22)

### Čas a prostor jízdy morní panny

Ve chvíli, kdy se v promluvě druhého jezdce zračí nejvyšší míra pýchy, vůle vládnout a vykořisťovat, dozní k jeho sluchu pláč malého dítěte, které se nalézá na cestě před ním. Zvedne je – a děcko se mu v náručí, když už zase sedí na koni, promění v morní pannu. Ta uchvátí jezdce do své moci a jeho kuň se dává ve zběsilý úprk. Právě takový charakter má celá jízda morní panny, je

znát, že zděšené zvíře je vedeno její vůlí. Rozdíl oproti jízdám předcházejícím (v režii prvního a druhého jezdce) tkví v tom, že tento divý hon je neslyšný, lidskému oku neviditelný, mnohem rychlejší, přesahuje kraj boru a vjíždí i do „libého kraje“. Jaký je smysl a cíl této jízdy? Toho se můžeme jen dohadovat:

S koně sešvihne se, dítě zvedne,  
Zas se vyhoupne, ach! – běda tobě,  
Že jsi zdvih' to zlopověstné robě.  
Věz, že v rukou neseš kletbu boží.

(tamtéž: 28)

Nejspíše jde o trest za jezdcovy hříšné myšlenky. Tato kletba se naplňuje tak, že jezdec zeslábne a stojí na prahu vlastní smrti. Zároveň je mu jízdou zprostředkován ne jeden obraz utrpení a umírání člověka. Divý hon skončí ve třetím zpěvu, kdy je zemdlený umírající jezdec položen morní pannou na mech před Ahasvera, který sedí na skále nesoucí zbožná znamení poustevníka z dávných dob. V objetí a smrti pod záštitou anděla nalézají Věčný Žid i druhý jezdec vykoupení. Popis koně prchajícího z moci morní panny je velmi podobný popisu statečného běhu koně prvního jezdce. Ten jej před bojem s vlky povzbuzuje takto:

Bud' jen pamětliv své staré slávy,  
Jak jsi bleskem v stepi lítával,  
Žes se ledva dotek' stýbel trávy;

(tamtéž: 8)

Nikoliv z bujnosti, ale ve strachu a moci vyšší síly prchá kuň druhého jezdce:

Kuň jak cítí na sobě tu hrůzu,  
Zpíná se a prchá vyděšen,  
Jakby země pod ním plála žhavá,  
Sotva pod ním hne se lučná tráva –  
Tak je ženou divě unesen.

(tamtéž: 29)

Rychlost jízdy morní panny je obvykle vyjádřena za sebou následujícím sledem míst, kterými „divý hon“ projíždí. Nejprve se navrací zpět do temného lesa – přitom je zajímavé, že ačkoliv se jedná o úprk, stále je veden po skutečné lesní cestě.

Z dolu jsou již – přes jednu již horu,  
Na rovné zas cestě, v tmavém boru.

(tamtéž: 29)

Prvními obětmi smrtonosné jízdy morní panny jsou řeholníci v klášteře; znamená to nepochybně, že smrt si nevybírá mezi tím, kdo se k Bohu modlí a kdo nikoli. Můžeme si odvodit, že se noc již překlenula přes dvanáctou hodinu, protože po ní se vydávají tito zbožní muži do chrámu, kde se modlí a zpívají. Právě tam je morní panna kosí pouhým kývnutím šátku. Z toho, že „Barevná skla oken již se lesknou / Svitem – ještě slyšet píseň tesknou“ (tamtéž: 31) můžeme odhadnout, že smrt projela kolem chrámu již za brzkého rána.

Kůň v moci morní panny pak vbíhá v nový kraj. Ten stojí v mnoha ohledech v kontrastu k boru, z něhož divá jízda vyjela. Nejprve si povšimněme změny světelných podmínek.

V libý kraj již letí z boru temna,  
Na němž luny tiché záře jemná  
Rozlívá se jako nyvé snění.

(tamtéž: 31)

Bor je temný, kdežto nový kraj je rovnoměrně osvětlen. Veškerý děj odehrávající se v hustém lese byl spjat s nocí, v novém kraji se brzy po příjezdu morní panny začne naplno rozednívat.

Svítlí dennice, a s Bohem dává  
Luna, již se rozbleskuje k ránu,  
Purpur zory plane, slunce vstává,  
Vítězně již vchází v jitra bránu.

(tamtéž: 32)

Protiklad spočívá i v tom, že nový kraj je zabydlený, a to nikoliv postavami romantickými (Ahasver, morní panna, bičující se řeholníci), ale obyčejnými zbožnými lidmi a šlechtou, jak můžeme odvodit z obydlí, v nichž žijí a kolem kterých se ubírá jízda. Dále pak spatříme jejich obyčejný vesnický život, když se začnou scházet na mši, když slaví svatbu a pak večer tancují. Nyní se však vraťme k výčtu míst, jenž je zároveň způsobem vyjádření rychlosti „divého honu“ bezprostředně po vjezdu do tohoto kraje.

Někdy kříž a kaple přelítne,  
 Bílý dvůr a potok zasvitne,  
 Klidná víska, palouk, květné sady,  
 Zámek bílý z vonné ze zahrady.

(tamtéž: 32)

Protikladnost „libého kraje“ a temného boru je i ve vztahu prostředí k člověku. Bor je spojen se samotou (Ahasver, osamělí jezdcí, někdejší poustevník u skály, černokněžník i morní panna se objevují samostatně), utrpením (Ahasver, řeholníci, morní panna), neštěstím (místo zažehnané křížem), nebezpečím a smrtí (vlci, morní panna, řeholníci, smrt obou protichůdců v závěru). Nový kraj je naopak spojen se zpěvem, smíchem, vůní, barvami, mládím a životem, více jitří smysly.

Mladé jitro, mladý máj byl tady,  
 Rozlehly se luhem, hájem, lesem,  
 Rozlehly osněženými sady,  
 Smíchem, zpěvem, vůní, květným plesem  
 S tisícerých rosných perel bleskem,  
 S tisícerých pestrých barev leskem.

(tamtéž: 32)

Rozdílnost krajů tkví i v míře zvrásnění krajiny. Oblast tmavého boru je prostředím významných výškových rozdílů (příkrá cesta, skály, úval), kdežto ranní kraj se zdá být plochý a rozlehlý (luhy, háje, lesy, sady) a horami spíše ohraničený, jak poznáváme dále, když znovu přichází večer a „za hory se slunéčko již sklání“ (tamtéž: 34).

Toho rána jsou lidé vyzváněním z věží svoláváni na mši, přicházejí ze všech stran, z blízka i z daleka, a to v nás právě vyvolává pocit rozlehlosti kraje. Zároveň máme dojem, jako bychom byli v úrovni vrcholů těchto věží a shlíželi na sběh lidstva.

S veských vížek, s vážné chrámu báně,  
 Jako včeliček když roje bzučí,  
 Zblízka, zdáli zvony slavně hučí,  
 Volajíce lidstvo ve dům Páně,  
 Kde se světít bude dnes duch svatý.  
 Ze všech stran se hrne lidstvo valné,

Ustrojené ve sváteční šaty  
Zbožně spovídá z krajiny dálné.

(tamtéž: 33)

Chrám zde působí kontrastně vůči plošné krajině. Je to budova, jež vyvstává z povrchu země a odtud sahá k nebi. Zároveň v sobě koncentruje víru lidí příšedších ze všech stran a obrací ji z jednoho ohniska vzhůru. „Divý hon“ mívá také chrám, mívá i svatební obřad, který v něm probíhá.

Celý (bílý) den je pak ve skladbě vynechán a západ slunce a planutí červánků nás přenáší do světnice, kde je tancovačka. Jedná se zřejmě o zábavu po svatbě, protože se „na den svatby jinoch s nevěstou / Vyrádá z osvětlené síně / V noční loubí májovonné, temné“ (tamtéž: 35). Stejně jako předtím „Mnohý párek ze světnice ven / V noční sad je hudbou unešen“ (tamtéž: 34).

S postavou ženicha je spojen zásadní časoprostorový zvrat – když po milování usne „v roztoužené děvy klíně“ (tamtéž: 35) procítá v rakvi, která je spouštěna do hrobu. Slyší „dívky pláč, kněžů žalmy“ (tamtéž) a shazovanou hlínu.

Přechod jednotlivých skutečností v jejich protipól je pro skladbu typický. Jen v poslední popsané situaci se tento jev uplatňuje několikrát. Ráno, které přechází přímo ve večer, svatba, za níž okamžitě následuje pohřeb. Hrůza jinocha v rakvi je pak ještě protikladem veselí tancovačky a milování ve večerním májovém sadu. Vzpomenu na tomto místě i naplnění dalších protichůdných skutečností ve skladbě: tak například druhý jezdec, který tolik chtěl být nesmrtelný, umírá v závěru skladby spolu s Ahasverem v jakési syntéze životních cest. Ahasver žijící pod kletbou věčného bloudění a nesmrtelnosti nachází na témže místě skladby odpuštění, klid i smrt. Nás však s ohledem na vymezené téma bude více zajímat podstatná změna v čase i místě děje, ke které dochází mezi druhým a třetím zpěvem. Celé dva zpěvy se odehrávaly v májové noci a následujícím májovém ránu a večeru. Třetí zpěv se však odehrává na podzim, můžeme dokonce usuzovat na listopad, tedy měsíc přesně protilehlý ke květnu v kruhu roku.

Pole, luka šedá jsou a holá,  
Větrem vane sucha listí svist;  
Rok posílá umrlčí svůj list,  
Jeseň k umírání již jej volá.

(tamtéž: 37)

Při západu slunce se ocitáme znovu v boru, při skále. Zase planou červánky stejně jako večer na konci druhého zpěvu, atmosféru prostupuje náznak boží přítomnosti.

Slunce ku horám se uchýlilo,  
A lesk jeho doubím se dera  
Listím suchým purpurově sršel;  
A co tiché požehnání přešel.

[...]

Ticho kol co zbožné rozjímání,  
Naproti ta skála politá  
Růžným večerem, v ní vyrytá  
Krista na kříži ukrutná muka.

(tamtéž: 38)

Explicitně je vyjádřena povaha tohoto časoprostoru: „Byl to právě čas jen k umírání, / A to místo právě také k tomu“ (tamtéž). Na úlozku skály sedí Ahasver a hledí do červánků. Přes jeho vědomí se nám otvírá další časoprostor, vzpomíná totiž na svou dosavadní útrpnou životní pouť. Tak jsou naznačeny celé lidské dějiny od archy úmluvy přes římskou říši, příchod křesťanství a cesty národů. Ahasver vidí, jak roste lidská říše „Dechem Božím tajně prochvívaná, / Dílo z Boží, dílo z lidské ruky“ (tamtéž: 40). Ačkoliv je Bludný Žid schopen přehlédnout celé lidské dějiny až ke své vlastní přítomnosti, nechápe jejich smysl: „Vidí tvar, však nerozumí duchu, / Jenžto tvoří v tomto věčném ruchu“ (tamtéž). Poutník pocítí mír, který je kolem něj a „Zavře duše brány zotvírané“ (tamtéž). Nerozumí ani klidu, který jej obklopuje, „Přec však tajnou blízkost Páně tuší“ (tamtéž: 41). Je mu, jako by se měl vrátit do dětství, do svého domova a světít sabat.

Ze zadumání jej vytrhne morní panna, která neviděna (obestřena závojem) přijela. Tak se dostáváme zpět do časoprostoru podzimního večerního boru. Morní panna snímá roucho a ukáže se Věčnému Židovi v celé své hrůzné kráse, v objetí drží umírajícího druhého jezdce a pouští jej na mech před Ahasvera. „Ona jede dále ve tmou lesa – / Zaniká již v černé boru houšti“ (tamtéž: 42). Zmíněné dva verše dobře dokládají, jak silně je prolnut temný bor (popřípadě noc v boru) se smrtí, jakoby se v něm morní panna rozpustila. Vzpomeňme také již citovaný začátek skladby: „Z černé houšti skočí vlk a vyje, / By mu žrát noc dala, neb je lačný“ (tamtéž: 3) a na situaci,

kdy se prostor černého lesa a prostor noční stávají navzájem zaměnitelnými a splývají:

Neb se vše již choulí v klubko teskné,  
V klubko ze tmy, z vlků hrůzošedé  
Stejně šedé: vlk a noc – jen skočí. (tamtéž: 10)

Když proti sobě Ahasver a druhý jezdec mlčky sedí, dostává se jim pozoruhodných časoprostorových charakteristik, například:

Duše na protivách člověčenstva  
Ve tmách, v pustách věčných kráčející,  
An jsou vymknuly se z kolejí  
Naznačených Bohem veškerenstva; (tamtéž: 43)

Pak se u nich zjeví anděl, zastřeší protichůdce palmovou ratolestí, vysloví jediné slovo, oba dva zbožně pokleknou, obejmou se a umírají:

Jinoch zmizel, a zem pro své syny  
Hrob otvírá – sesuje se skála.  
Nad nimi teď vzejde život jiný;  
A kde stará znamená dřív stála,  
Nová vyšší nad jich hrobem plála. (tamtéž: 44)

Tak se uzavírá celá skladba. Zajímavé je, že se na protichůdce nejen sesuje skála, ale že i zem *hrob otvírá*, jak kdyby se pod nimi otevřela nějaká průrva. Když vyjdu z „reality“ básně, klonil bych se k tomu na základě jednoho nepřímého důkazu. Když totiž druhý jezdec ve druhém zpěvu skladby přemýšlí, co udělá s černokněžníkem, aby měl jistotu, že nebudou dva nesmrtelní na zemi, říká také:

Mohutnými těmi rameny  
V propast, v země ledviny tě vrhnu,  
A ty skály šedé na tě strhnu. (tamtéž: 27)



### Bor jako základní prostor

Bor je prostorem, kde se odehrávají nejdůležitější části děje (naproti tomu „libý kraj“ je svázán jen s jízdou morní panny). Pouze zde se setkávají hlavní postavy. Je prostředím, kudy vede zamýšlená cesta obou jezdců a místem bloudění Věčného Žida. Pouze prvnímu jezdcovi, jenž žije v souladu s Bohem, je dáno dokončit cestu a vyjet mimo tento prostor, ostatní postavy v něm umírají (mimo morní pannu, která sama je jakýmsi přízrakem smrti). Tento temný les je personifikovaný (například vzdychá) a prochvívaný mocí ducha, kterému veškeré děje zde probíhající podléhají (zbožný první jezdec uchráněn vlky, kletba Ahasverova, kletba druhého jezdce, zakončení jízdy morní panny u skály, Ahasver vnímající mír kolem skály, postava anděla a tak dále).

### Skála

Místem vyvrcholení děje je skála. Prvně se ve skladbě objevuje, když kolem ní přijíždí druhý jezdec na své cestě za černokněžníkem, nalézá se v úzkém černém úvalu. Dozvídáme se, že tam žil poustevník, který znamenal skály slovy z Písma svatého a na skalní stěnu vyryl i „kříž a Krista velká muka“ (tamtéž: 26). Už ve druhém zpěvu, když se kolem ubírá jezdec, sedí na skalním úlomku Ahasver. Z textu není patrné, zda si jej jezdec všiml, či ne. Pravděpodobnější je druhá možnost (děj druhého zpěvu se odehrává v noci a „Skála, poutník, oba stejně šedí“. Jiné verše potvrzují minimálně to, že jejich setkání pro ně nemá váhu: „Tak se tady sešli tito oba. / Jezdec ale bral se cestou svou“ (tamtéž). Zajímavé je, že skála, poutník, ale i vlci a noc z prvního zpěvu sdílejí šedou barvu.

Tatáž skála se znovu objevuje ve třetím zpěvu. Tentokrát na ní světlo „růžného večera“ zvýrazňuje muka Krista na kříži. Na úlomku skály opět sedí Ahasver. Tento fakt bych rád podtrhl. V rozporu s tím, že je mužem odsouzeným k věčnému bloudění a neklidu, se dvakrát objevuje na téměř místě, nikoliv však, aby tudy procházel, nýbrž usazený a dumající o svém utrpení. Jako by intuitivně vycítil, že toto jediné místo může být jeho spásou (nasvědčuje tomu třetí zpěv). V křesťanském pojetí může být skála chápána jako zosobnění Boha na zemi, k němuž se utíká prosebník, znamená tak jistotu, pevnost, oporu nebo útočiště. Na tomto místě docházejí protichůdci vykoupení, jejich smrt v objetí znamená syntézu jejich protikladů vybočujících „z kolejí / naznačených Bohem veškerenstva“ (tamtéž: 43). Skála se pak na

ně sesune a zaplanou nad ní „nová vyšší“ znamení, předznamenávající zrod „jiného života“. Je tak nejvýznamnějším místem celého děje *Protichůdců*.

Klíčem k interpretaci *Protichůdců* je pravděpodobně Hegelova filozofie a jeho pojetí dějin. O tom však někde jinde, někdy jindy – v jiném časoprostoru.

#### **Prameny**

Nebeský, Václav Bolemír. *Protichůdci*. Praha: Jaroslav Pospíšil, 1844

#### **Literatura**

Voborník, Jan. „Úvod a Výklad Protichůdců.“ In Nebeský, Václav Bolemír. *Protichůdci*. Praha: František Topič, 1913, s. 5–48

Hanuš, Josef. *Život a spisy Václava Bolemíra Nebeského*. Praha: Akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1896

Stubhann, Matthias. *Encyklopedie Bible*. Bratislava: Gemini, 1992 [1985]

#### **Space and Time in the Poem *Protichůdci* by Václav Bolemír Nebeský**

The paper demonstrates the structure of the romantic poem by displaying the mutual relations between the acting characters as well as the spatio-temporal dimension of the storyworld's setting. It also describes the correlation between the course of events on earth and the movements ongoing in the space, the contrast of seasons (especially spring vs. autumn) and the contrast of two essential settings – the scenery related to the dense pinewood and that of “a pleasurable country”. Within this scheme, a specific character has to be mentioned that comprises the past, the present and even the future of mankind: the Jew Ahasver who had been sentenced to immortality, and thus, to the impossibility of finding peace, lost on his eternal way through the world. The description of his eternal life and his own contemplation displays significant moments of human history. The location of greatest importance in the whole story is a rock in the pinewood with an engraved quotation of the words of Bible and a depiction of Christ's martyrdom. It is a place where sins are pardoned, a place of reconciliation of all contradictions and tensions.

# Prostor slyšení v české literatuře 19. století

---

Lucie Česálková

Když v roce 1853 Josef Jiří Kolár popisoval ve svém románu *Pekla zplozenci* noc, volil tato slova:

Neskonalé zánebí čirá opanovala noc. Veškerá světla nebes ležela zakopána v útrobach země. – Zřítelnice všech lidí vyhasly, lidské pokolení osleple, a v divoké směsici zoufanlivé vydávajíc ryky, klopýtalo bez cíle a konce přes záhroby umořených a pohřbených nebeských světél – bylat' to všeobecná záhuba nejušlechtilejšího lidského smyslu, záhuba uvědomění člověka – záhuba totiž povšechného zraku člověčenstva. (Kolár 2002: 44)

Metaforou vyhasnutí zřítelnice vytvořil Kolár analogii mezi světlem a okem. Noc jako temný protipól dne podle tohoto klíče charakterizoval celkovým oslepnutím.

Tematizace zraku, vidění a případného oslepnutí prostupuje celým románem a bere na sebe řadu podob. Hlavní hrdina je situován do role diváka, jenž v osamění a tichosti pozoruje hlučné reje a hýření skrz okna či škvíry, vlastnosti jeho oka jsou rozváděny celou řadou příznakových epitet. Vyzdvižením otázky senzibility pozorujícího subjektu spadá Kolárův román do tradice sentimentalismu třicátých let 19. století. Hrůzostrašný námět, přesyacenost bizarními motivy či vyhocená expresivita vyjadřovacích prostředků pak *Pekla zplozence* spojuje s linií gotického románu, který v intencích osvícenského zájmu o fyziologii emocí reflektuje podobu citových stavů děsu, strachu či úzkosti (srov. například Grebeníčková 1983). Inspirace gotickým románem a sentimen-

tální senzitivností ústí u Kolára v důraz na zobrazení subjektivního zážitku v jeho proměnlivosti. Na rozpoznání této nestálosti je do jisté míry založena i podoba moderní subjektivity, o níž obvykle mluvíme až ve v souvislosti s generací České moderny v polovině devadesátých let 19. století.

Proměna vnímání předjímající moderní subjektivitu byla však již v průběhu 19. století zřetelně ovlivněna technickým pokrokem: zavedením železnice, postupnou elektrifikací či seznámením s nejrůznějšími optickými aparáty typu stroboskopu, bioskopu a konečně na sklonku století i vynálezem kinematografu. Proměny ve vztahu k viděnému vycházející z každodenní zkušenosti se neodrážejí jen ve výtvarném umění, ale ovlivňují i literární ztvárnění vizuality. V souvislosti s reflexí prostoru mívá problematika zraku a vidění privilegované postavení. Neméně zajímavou oblastí se mi však jeví i *stínová paralela vidění*, jež na svou existenci upozornila právě v citované ukázce z románu *Pekla zplozenci*. Je to obraz ztráty zraku a oslepnutí, který do hry vnáší náhle zvýznamnělou akustickou stránku skutečnosti. Prostor je konstruován formou dílčích zvukových jevů.

Slovesné ozvláštnění fenoménu slyšení lze v české literatuře 19. století ukázat na dvou literárních útvarech, které specificky využívají zvukové dimenze prostoru. Jsou to raně obrozenecká povídka o zdánlivé smrti a Arbesovo romaneto, formy vzdálené o více než půl století, motivicky spřízněné a přitom reprezentující dvě funkčně odlišná pojetí času a prostoru.

Tematické souznění těchto dvou žánrů lze vysledovat při konfrontaci obrozeneckých povídek *Mé zmrtvýchvstání* (1820) a *Pohřbený nedomřelec* (publikováno anonymně ve *Vlastenském zvěstovateli* 1822) s dvěma Arbesovými tituly: romanetem *Newtonův mozek* (1877) a prózou románové šíře *Poslední dnové lidstva* (1895). Důležitá úloha vidění a oslepnutí je Arbesem osobitě interpretována zejména ve scénách, v nichž se hlavní hrdina ztrácí v temnotě spleťtých chodeb záhadných domů. V obou jmenovaných dílech jsou pasáže bloudění v podstatě ucelenými svébytnými jednotkami, samostatnými příběhy, které se vymezují vůči hlavnímu vyprávění odlišnými vypravěčskými postupy.

Arbesova vypravěčská strategie se velmi často vyznačuje dialogickou formou ustanovující nové roviny vyprávění prostřednictvím explikativních výpovědí skupiny hypodiegetických vypravěčů (zde vycházím z pojetí Shlomith Rimmon-Kenanové, respektive jejího výkladu terminologie Mieke Balové (Rimmon-Kenanová 2000: 99)). Hlavní postava se z tvrzení svých druhů dozvídá mnohdy nejpodstatnější údaje, a tak bývají tyto sekundární úrovně

vyprávění informačně bohatší než vyprávění primární. Z jejich obšírnosti vyplývá i značná eliptičnost a strohost prvotního vyprávění, jež se omezuje na prostou sumarizaci dějů a dojmů, které vyplňují dobu mezi setkáními s jednotlivými zprostředkovateli informací. Situace líčené hrdinou tápajícím v chodbách jsou naopak informačně i dějově nevýrazné, do popředí vystupuje subjektivní zaslepené vnímání.

V *Newtonově mozku* přichází hrdina, který je současně vypravěčem, do zámku na velkou eskamotérskou slavnost. Než se však dostane do hlavního sálu, stráví určitý čas ve spleti tmavých pokojů a spojovacích chodbiček. Arbes používá takřka totožné situace, v níž je hrdina obřadně zasvěcován do prostředí záhadného domu, i v románu *Poslední dnové lidstva*. Zde nechává vypravěče před setkáním s vědcem Jiřím Buquoyem bloudit tmavými pokoji, pozorovat, nevidět a zejména bedlivě naslouchat. Vypravěč je frustrován oslepeným vnímáním a konstruuje zrakem nezmapovaný prostor pomocí podnětů auditivních.

Chvíli jsem napjatě naslouchal. Kolkolem panovalo totéž hluboké ticho jako dříve a již jsem se chtěl vrátit, když ozval se opět, patrně z třetí nebo čtvrté místnosti, týž temný zvuk podobající se krokům bosého člověka.

(Arbes 1985: 151)

Arbesova reflexe pohybu v prostoru a percepce prostoru je zčásti srovnatelná s úvahami hrdiny povídky *Pohřbený nedomřelec*. I on praví:

V takových hrozných děsných zámyslech slyšel jsem temný šustot v zemi nad sebou a domníval jsem se, že červi a jiné žížaly se přibližují, krtkové a krysy že brzy se spustějí na mě. Hřmot ten se blížil a více rozeznával.

(Anonym 2003: 105)

Akcentování vzájemné polohy naslouchajícího subjektu a zdroje zvuku, domněnky o jeho vzdálenosti a jeho skutečné povaze, shodné přívlastky temnoty a hrozivosti, to jsou jen některé z řady styčných bodů. Pozorovat podobnosti však znamená i rozeznávat drobné nuance, upřesnit nepatrné odlišnosti, které na sebe upozorňují již v uvedených úryvcích.

Obě postavy jsou zbaveny schopnosti vidět. Pohřbený nedomřelec formuluje násilnou ztrátu zraku metaforou zamčených očí, je „[...] zbaven

zraku do světa, ale ostal mi ještě sluch, cit a trápení“ (tamtéž: 104). Hrdina další obrozené povídky o zdánlivé smrti s názvem *Mé zmrtvýchvstání* nemá oči zamčené, ale „[...] obestřené jakousi rouškou neprohlédlnou“ (P. Št. 2001: 120). Arbesovi hrdinové rovněž nevidí, jejich zrak však neomezuje ani zámek, ani rouška, zraku jako takového nepozbyli. Překážkou v orientaci je jim tma. Zatímco v povídce *Mé zmrtvýchvstání* se píše: „[...] temnota ležela v mém oku“ (tamtéž: 120), není u Arbesa temnota vlastností oka, ale prostředí. Zdánlivě mrtví prosvětlují temnotu očí zevrubným popisem okolního dění; Arbesovy postavy se ve tmě ztrácejí, pouze matně rozeznávají obrysy, usuzují ze stínů, z náznaků. Arbes poukazuje mnohem zřetelněji na klam smyslů, tápání označuje za „fantasmagorii rozpaleného mozku“. Pohrávání si s přeludem není v Arbesově díle výjimkou.

Na tematizaci oklamaného vnímání je založena například zápleтка romaneta *V staré pražské krčmě* (1887), kde skupina stolovníků napálí svého přítele, jenž během večera často usíná, žertovným kouskem. Dají zhasnout světla v hostinci i přilehlých ulicích a probudivšímu se namlouvají, že oni tmu nezaznamenali a pokud on sám nevidí, pak docela jistě přišel o zrak. Zcela v intencích Arbesovy logiky je pointou romaneta vysvětlení šprýmu.

V povídce o zdánlivé smrti se na rozdíl od Arbesa s poukazem na zmýlené vnímání nesetkáváme. Dojem pohřbeného, že zřetelně slyší krtky a žížaly, je sice notně nadsazený, nicméně není šálivý, neodporuje povaze prostředí a vzápětí je vystřídán rozpoznáním skutečného zdroje hluku: lopat dobývajících se k rakvi. Pohřbený nezdůrazňuje těsnost hranice reality a iluze, rozpor mezi událostí a zprávou o události je mu lhostejný, mezi vjem a fakt fikčního světa klade rovnítko, neboť – jak můžeme číst – „[...] provazy spadly na víko, já slyšel je spadnout“ (Anonym 2003: 105). Prostá juxtapozice takových dvou výroků bez udání vzájemného vztahu by byla pro *Newtonův mozek* či *Poslední dny lidstva* v totožném kontextu nemyslitelná.

Ačkoli Arbesovi hrdinové čelí podobné spoutanosti v uzavřeném prostoru jako zdánlivě mrtví a stejně jako oni nedokáží ovládat svůj pohyb, není pro Arbesa tato fatální situace východiskem k prostému výčtu sluchových vjemů, navíc ztotožňovaných s realitou. Zatímco v *Pohřbeném nedomřelci* jsou takřka všechny zvuky uvozeny opakujícím se spojením „slyšel jsem“ a prostorové souvislosti jsou modifikovány spolu s měnícími se okolnostmi, Arbes pojímá prostředí svého labyrintu komplexněji. Jeho hrdinové nejsou pasivní v pravém slova smyslu, jsou naopak až enormně aktivní, ať už zmatené

pobíhají nebo se „řapavě šourají“ místnostmi. Jejich pohyb není zastaven, pouze omezen, dezorientace brání v jeho smysluplném uskutečnění.

Nedomřelci „mizí síla z těla“, není schopen pohybu. I kdyby se hýbat chtěl, je paralyzován. Stránku fyzickou neovládá, ale smyslově ani rozumově handicapován není. Na neviděný okolní prostor místností či hřbitova usuzuje z předchozí zkušenosti. Hrdina *Newtonova mozku* pak přichází na místo, které se jeví jiné, než jak je dříve znal; v *Posledních dnech lidstva* má zase netypickou podobu domu s okenicemi, i přes den nedobytně zabeđenými. Tam, kde nedomřelec potvrzuje známé, je Arbesův hrdina nucen přehodnocovat, posouvat hranice dosavadní zvyklosti. Poznání povahy prostředí, do něhož se náhodou dostal, je mu odepíráno stejně jako jasná představa o čase. I časový aspekt pobytu v domnělém labyrintu zasahuje optický klam, jemuž jsou všechny podivné jevy připisovány.

Pohřbený zdánlivě zemřelý formuluje své ponětí o čase poměrně konkrétně, říká, že „po tři dni chodili přátelé“, nebo že „přišel den pohřbu“, a stejně jako hrdina *Mého zmrtvýchvstání*, který snadno „poznal, že jitro jest“, poslouchá hodiny. U Arbesa je vnímání času mnohem nepřesnější, neurčitější. Říká-li hrdina *Newtonova mozku*: „[...] zdálo se mi, že musím už neméně než tři hodiny blouditi chodbami... Každá minutka byla mi skoro čtvrt hodinou“ (Arbes 1907, s. 47), opakuje-li výrazy „nějaký čas“ či „hodina, dvě a snad tři asi minuly“, nebo pozastavuje-li se v *Posledních dnech lidstva* nad tím, že „Není možno, aby už byl večer“, a to ve chvíli, kdy pozoruje „zarůžovělý reflex zapadlého slunce“ (Arbes 1985: 160), pak o čase pochybuje stejně jako o neuchopitelném prostoru, který se před ním jakoby tříští a rozpadá, když se mu zdá, „jako by se chodba přede mnou úžila [...] a jakmile se octnu v chodbě vedlejší, zase se mi zdá, že vidím, kterak se klenutí v dáli níží a celá chodba se úží...“ (Arbes 1907: 47).

Tento posun od zřetelnosti k mlhavosti, od jistoty k neurčitosti, k němuž dochází mezi povídkou o zdánlivé smrti a romanetem, lze doložit obsahem slyšeného. V *Mém zmrtvýchvstání* vnímá hrdina čas pomocí typických zvuků. Je-li ticho, znamená to pro něj, že „noc roztáhla své roucho nad světem“ (Kusáková 2001: 120), podle náhlého shonu ve světnici poznává ráno. Zvuky jsou snadno identifikovatelné, mají konkrétní zdroj, například když *skelné dveře drnčí*; jednodušší je proto pro hrdinu jak konstrukce imaginárního času, tak prostoru. Hrdina povídek o zdánlivé smrti se ptá po příčinách zvuku a vzápětí si odpovídá. Uvažuje kauzálně, podle logiky příčiny a následku, jeho usuzování je postaveno na metodě dedukce:

Cinkali nástrojové stolní. Tedy již obědvají [...], z kuchyně burácejí vstoupí nejstarší synáček do mého tmavého příbytku. Že on to byl, poznal jsem z jeho nemírného dupotu. (tamtéž: 120)

Pohřbený zdánlivě mrtvý odkazuje ke konkrétním předmětům, k osobám a dějům, prostor, který takto konstruuje, se odlišuje od prostoru Arbesova i ve vztahu k čtenáři.

Je to prostor zabydlený, snadno představitelný, není tajemný a nedourčený jako prostor Arbesova bludiště. Tam, kde pohřbený nedomřelec slyší „ženu hlídačku, jak řekla ‚Už mrtvý‘; lidi z pokoje vycházet; na rakev padat několik hrstí země“ a podobně, tam Arbesovy postavy zakoušejí „cupavé zvuky; ostré, vrzavě skřípavé zvuky“ nebo jen „nejnepatrnější šelesty“. Ve fikčním světě povídky o zdánlivé smrti nenalezneme tolik mezer, je to prostor takřka úplný, prostor, v němž jsou i výpovědi neviděných postav srozumitelné. Nedomřelcovo slyšení je dramatické, je vázáno na příběh. Nedomřelec ani tak neposlouchá hluky, jako dedukuje potenciální akce, které jsou jejich příčinou. Nepojmenovává zvuk hlíny padající na rakev, ale navozuje zdání, jako by před sebou měl obraz dlaní, které hlínu sypou; rekonstruuje dění, jednání, chování dalších postav.

U Arbesa je akce ve scénách „zastřeného zraku“ potlačena, uskutečňuje se v jiných rovinách vyprávění. Slyšení u Arbesa je pocitové, je to slyšení vnímatele, který nehledá vnější zdroj zvuku, ale jeho ozvěnu v sobě samém. Arbesův posluchač se zaměřuje na dojmy, na emocionální účinky zvukových vjemů, na efekt, který v něm vzbuzují, poslouchá bedlivě i vlastní kroky, jejichž zvuk mu připadá dutý a příšerný. Čtenář se tak dozvídá více o vnímateli, zprostředkovateli než o prostoru, v němž se tato postava pohybuje. Zatímco nedomřelec popisoval prostor v jeho zčasované, dramatické podobě, jež se octla v protikladu k jeho vlastní tělesné pasivitě, Arbesův hrdina líčí okolí poměrně staticky, pomocí opakujících se zvukových stereotypů; místo plánu bludiště pak předkládá svou „mentální topografii“.

Mohlo by se zdát, že pokud Arbes v závěru scény nepřirozené vysvětlí, shoduje se jeho vyústění se záměry autora anonymní povídky o zdánlivé smrti. Pro obrozenského autora však byla racionalizace prvotní. Snažil se vymezit vůči hrůzostrašné novele s nadpřirozenými prvky, která ve své pohádkovosti nepůsobí přesvědčivě, věrohodně, brání identifikaci čtenáře s fikčním světem. Pokud konkretizoval zdroje slyšeného, popisoval



běžné zvuky a nepochyboval o nich a zachycoval tak okolí v jeho plnosti, přibližoval se více zkušenostnímu horizontu čtenáře, pro nějž měla maximální pravděpodobnost velký význam.

V literatuře konce osmdesátých a počátku devadesátých let 19. století se však čtenářské povědomí o tvořenosti fikčního světa, kterému obrozená povídka chtěla zabránit, stalo předpokladem specifického literárního postupu. Arbesova racionalizace má s racionalizací obrozenou jen málo společného. Arbes je netypickým fascinován, a tak jsou jeho zdůvodnění klamu v intencích snu či šílenosti spíše elegantními úniky od možností skutečného, vědecky podloženého důkazu. Arbes nepoužívá vjemů jako dokladů věrohodnosti fikčního světa, vjemy jsou pro něj více estetickými prostředky. V *Newtonově mozku* uzavírá sekvenci bloudění slovy:

Tak a nejinak musí býti člověku, jenž potácejí se v životě z klamu do klamu, z bludu do bludu, marně se namáhá, aby našel opory, byť sebe nepatrnější... Tak a nejinak musí vznikat v mozku lidském tajuplné ono chaos křížujících se a vzájemně si odporujících představ a myšlenek, které předchází osudný, děsný stav duševní, jež zoveme šíleností... (Arbes 1907: 48)

Tato, Arbesovými slovy řečeno, „myšlénka povšechná“ vytváří náhlou distanci, vybočuje z dosavadního toku vyprávění. Vypravěč si zde dovoluje znova opsat již vyprávěné, komentuje svůj stav z obecnějšího hlediska. Roztříštěnost, nespojitost a vzájemná nesourodost tak nejsou pouze vlastnostmi myšlenek a vjemů, jak je Arbes v úryvku popsal, jsou i vlastností vyprávění samotného, vyprávění, které skládáním hledisek čtenáři naznačuje, že je zde pro něj konstruován fikční svět.

Ačkoli je tedy Arbesovu romanetu a obrozené povídce o zdánlivé smrti společné smyslové uchopení prostoru, setkáváme se v obou případech s odlišným přístupem. V povídce o zdánlivé smrti se smysly spíše sbíhají, vzájemně podporují, aby zformovaly pravdivou reprezentaci. Arbesovo romaneto je naproti tomu svědectvím rozptýlené pozornosti, rozbíhavosti vjemů. Rozdílné pojetí fikčního světa romaneta a povídky o zdánlivé smrti je dáno zejména změněnými okolnostmi dobových diskurzů, jež tyto literární prostory ovlivňovaly. Na přelomu osmdesátých a devadesátých let 19. století lze metodu zviditelnění utváření vyprávění sledovat i ve *Výletech pana Broučka* (1888–1889) Svatopluka Čecha či v Šlejharových úvahách o „dětském ro-

mánu“ v povídce *Kuře melancholik* (1889). I zde je, podobně jako u Arbese, tento postup doprovázen motivem klamu smyslu a zbystrěného vnímání.

#### Prameny

- Anonym. „Pohřbený nedomřelec.“ In Kusáková, Lenka. *Krásná próza raného obrození 2, Antologie*. Praha: Karolinum, 2003, s. 104–106 [1822]
- Arbes, Jakub. *Newtonův mozek*. Praha: Jan Otto, 1907 [1877]
- Arbes, Jakub. *Poslední dnové lidstva*; ed. Alena Vaňková. Praha: Vyšehrad, 1985 [1895]
- Kolár, Josef Jiří. *Pekla zplození*; ed. Dalibor Dobiáš. Praha: Herrmann & synové, 2002 [1853]
- P. Št. *Mé zmrtvýchvstání*. In Kusáková, Lenka. „Tematizace strašidel a zdánlivé smrti v české beletrii raného obrození (1786–1830) jako reflexe osvěcenského zájmu o fyziologický aspekt emocí.“ *Estetika* 37, 2001, č. 2–3, s. 116–127 [1820]

#### Literatura

- Grebeníčková, Růžena. „Diderot o umění.“ In Diderot, Denis. *O umění*; přel. Jan Binder, ed. Růžena Grebeníčková. Praha: Odeon, 1983, s. 7–26
- Kusáková, Lenka. *Krásná próza raného obrození 1, Studie*. Praha: Karolinum, 2003
- Rimmon-Kenanová, Shlomith. *Poetika vyprávění*; přel. Vanda Pickettová. Brno: Host, 2001 [1983]

### The Auditive Space in the Czech Literature of the 19<sup>th</sup> century

The essay offers an alternative to the common concept of fictional space. The fictional space is usually comprehended as a visual construct of an observing subject, whereas here the focus is on space as perceived auditive by the main characters of two stories. Though thematically related, though presenting characters in similar conditions of being deprived of seeing, the fictions differ from each other particularly in the representation of cognitive aspects. The comparison of the role of the auditive perception in an anonymous “story of assumed death” from the 1830s and an example of the specific genre of “romanetto” (written by Jakub Arbes in the 1880s and 1890s) displays that what we have to take into account are not only two different concepts of fictional space and time but also two distinct cultural discourses from which the genres in question arised. “The story of assumed death” represents the context of Enlightenment with its interest in physiological aspect of emotions, while the “romanetto” represents a typical phenomenon of the last decades of the 19<sup>th</sup> century, revealing the deceit of human perception.

# Prostorové modely skutečnosti v díle Jana Čepa

---

Stefania Szostok

Tělo a jeho pohyb v prostoru (pohyb po kruhu, nahoru, dolů, motivy cest a rozcestí, uzavřenosti krajiny, bloudění a podobně) zpracované v literárním díle, vyjadřují stav vědomí člověka v souvislosti s myticko-antropologickými konotacemi. Také samotné uspořádání literárního prostoru může odrážet základní antropologické zkušenosti člověka se světem a ve světě. Prostorové konstrukce jsou s to konceptualizovat stav vědomí lidské bytosti, její psychické a duševní zkušenosti. Zdrojem univerzálních myticko-antropologických konotací prostoru jsou jednak mýty (jako nejstarší dědictví lidské tvorby), jednak široce chápané umění, náboženství, věda a také nauka ezoterická.

Jazyk prostorových vztahů je totiž jedním ze základních prostředků vyjadřování a chápání skutečnosti. Podle Jurije Lotmana slouží ke konstrukci kulturních modelů, jejichž obsah není prostorový. Tímto způsobem páry pojmů (s původním významem sloužícím vyjadřování čistě prostorových opozic) obdrží nové významové konotace: například pojmy „velký“, „pravý“, „nahore“ se stávají synonymy pojmů jako „hodnotný“, „dobrý“, „poctivý“ a podobně (Lotman 1990: 251). Lexémům, které původně vyjadřovaly jenom prostorové vztahy, připsala kultura řadu nových významů během procesu jazykové metaforizace světa.

Takové vazby jako například asociace božskosti, dokonalosti, věčnosti s tím, co je „nahore“, a spojování pozemského, lidského, nedokonalého s tím, co je „dole“, patří k základním antropologickým proporcím, jsou součástí více či méně univerzálních modelů společenských, náboženských, etic-

kých a politických, s jejichž pomocí dává člověk smysl množství jevů, které ho obklopují. To, že pořádáme svět pomocí prostorových struktur, píše Lotman, je výsledkem zvláště důležité funkce zraku u člověka. Tělesnost lidské bytosti totiž implikuje vnímání vnějšího světa na základě nejdůvěrněji známého objektu: vlastního těla, to znamená v kategoriích antropomorfních (Meletinskij 1989: 222).

Je možno říci, že podstatná většina náboženských modelů je vybavena prostorovými charakteristikami v podobě vertikální struktury. Mohou to být struktury dvoučlenné (nebe – země, země – podsvětí) nebo trojčlenné (nebe – země – peklo, ráj – očištec – peklo a podobně), v nichž se občas objevuje velmi konkrétní představa samotné osy (kosmický strom, například jasan Ygdrasil v skandinávské mytologii, strom svatého kříže) (tamtéž: 223). Existují však také nábožensko-kosmické modely vyjádřené horizontálním modelem, v němž nejčastěji figurují čtyři sloupy nebo stromy umístěné v jeho rozích, tedy čtyřech stranách světa (tamtéž: 224–225).

V modelech sociálně-politických se zase nejčastěji objevuje vertikální uspořádání: protiklad „vyšší“ společenské třídy či „horních“ deseti tisíc oproti společenské „spodině“. Stejným významem se ale také vyznačuje opozice „centrum – periferie“, která je horizontální obdobou struktury „společenského žebříčku“ a kromě toho má další významy. Centrum (například centrum města, sídlo vlády a bohatých lidí, takzvaná lepší čtvrť nebo centrum země – hlavní město) je hodnotným a nejčastěji nedosažitelným cílem lidí z periferie žijících na „okrajích“ společnosti, vyvržených z této společnosti kvůli své chudobě nebo odlišnosti – lepra, šílenství, špinavá povolání jako kat či žebrák (srov. Foucault 1993).

Opozici „velký – malý“ a „vysoký – nízký“ se dostává zvláštního významu nejen v systémech politických nebo sociálních, ale i etických a náboženských. Tato opozice může mít dokonce mravní významové konotace. Slovní spojení „veliký člověk“ znamená „vznešený, velkomyslný, šlechtitný, těšící se slávě, významný“, zatímco „malý“ může znamenat „slabý, bezvýznamný, podřízený, malicherný“. Podobně sémantické pole lexému „vysoký“ zahrnuje významy jako „náležející nadřazenému společenskému stupni“, „dokonalý, vyspělý, ušlechtilý“ (ale i „nadutý, domýšlivý, pyšný“), zatímco „nízký“ bude znamenat „méně dokonalý, nevyvinutý“, „náležející nižšímu společenskému stupni“, „ponižený, pokorný“, „hrubý, sprostý, podlý“, ale i „všední“, „pozemský“. Také pojem „nížina“ může být používán ve významu nízké

životní, nebo mravní úrovně (podle *Příručního slovníku jazyka českého*). Stejným způsobem se ztotožňuje pojem „blízký“ s tím, co je důvěrně známé, příbuzné, podobné, pochopitelné, a „daleký“ nebo „vzdálený“ s tím, co je odlišné, neurčité, nejasné, cizí, nepochopitelné.

Všechny výše uvedené prostorové opozice (a mnoho jiných) se stávají součástí jistých modelů, pomocí kterých člověk interpretuje svět a dává mu význam. Rozlišování, klasifikace a hierarchizace míst se tak zapojuje do procesu lidského poznání sebe sama a okolního světa.

Lotman píše: „Historické a národnojazykové modely priestoru sú organizujúcou základňoupre výstavbu „obrazu světa“, tj. komplexného ideologického modelu, ktorý prislúcha danému typu kultúry. Na pozadí týchto konštrukcií sa stávajú významovými aj čiastkové priestorové modely, vytvárané tým alebo oným textom alebo skupinou textov. [...] Jako vidíme, priestorová štruktúra tohoto alebo onoho textu realizáciou priestorových modelov všeobecnejšieho typu (tvorby určitého autora toho alebo onoho literárneho smeru národnej alebo regionálnej kultúry) je vždy nielen variantom všeobecného systému, ale vstupuje s ním určitým spôsobom do konfliktu cez dezautomatizáciu jeho jazyka“ (Lotman 1990: 251 a 261). To znamená, že každý literární směr, a také každý tvůrce zvláště, staví svůj vlastní prostorový model, který vždy bude jen modelem částečným, vzniklým jako souhlas s jistým ideologickým modelem vlastním danému kulturnímu okruhu, nebo jako vzpoura proti tomuto modelu. Tímto způsobem začínají fungovat literární prostorové topography, modifikované a obohacované každou tematizací v jednotlivém díle.

Také Čep svůj literární prostor *sémantizuje*, tedy přisuzuje zvláštní význam prostorovým vztahům. Výsledkem je stvoření individuálního prostorového modelu skutečnosti, který může, ale nemusí souhlasit s modelem obecně přijatým. Prostorové kategorie mají podstatný význam pro pochopení mnoha Čepových textů; zvláště popisům krajiny věnuje autor hodně místa. Sémantizace prostoru v jeho případě samozřejmě v mnohých rysech odpovídá křesťanskému obrazu světa, není to však jediná možná interpretace – v jeho povídkách lze najít prvky modelu archaicko-mytologického, a dokonce i gnostického.

Jednou z těchto kategorií je *dualistický prostorový model* s rozlišováním míst profánních a sakrálních, spjatý velmi těsně s kategorií *hranice*. Tento model funguje zejména v mýtu a v mytologickém myšlení, odkud pronikl také do

křesťanství. V povídkách Jana Čepa se objevuje velmi často a je také spojen se symbolikou *Středu*. Posvátná místa se tu jeví jako ostrovy opravdové skutečnosti uprostřed pozemského světa nepravého bytí. Píše o tom velmi inspirativně zejména Mircea Eliade, v jehož studiích jsou *sacrum* a *profanum* vlastně ontologickými kategoriemi: na rozdíl mezi posvátným a profánním jsou založeny a artikulovány prostor a čas. Podobně je tomu v prózách Jana Čepa, přičemž tento dualistický model je orientován buď vertikálně (například v podobě svaté hory, na kterou stoupá pouť, nebo zdůrazňováním vznešenosti kostelních věží strmících nad krajinou) nebo, a zdá se, že ještě častěji, horizontálně (v podobě opozic rodná vesnice – okolní krajina, rodný kraj – hlavní město). Sakralizaci podléhá vždy prostor nejbližší spatý s místem narození, dětství, dospívání.

Místo narození, místo, kde žili a jsou pochovaní mrtví předkové, je u Čepa vždy konkretizováno jako „střed světa“, ať už je to rodná chalupa, vesnička s kostelem a hlavně hřbitovem, nebo v nejšířším měřítku celý rodný kraj. Prvek ontologický je tu obzvlášť patrný: člověk může žít kdekoliv, ale místem jeho „pravého“ bytí navždy zůstane jen místo narození, místo prvních zážitků světa a se světem. Podle Eliada je v archaickém myšlení profánní, každodenní existence určitým způsobem iluzorní, netrvalá a nepravá, teprve opakování posvátných gest, poprvé provedených bohy *in illo tempore*, přisuzuje každodenní existenci smysl, přibližuje ji k jediné realitě, která je absolutní, trvalá a účinná, k realitě *sacrum*. Střed je tedy zónou posvátnosti *par excellence*. V symbolice *Středu* se setkávají model horizontální s vertikálním, neboť středem je jednak svatá hora, na niž je třeba šplhat a jež představuje místo, kde se stýká nebe se zemí, jednak centrum labyrintu a každý chrám nebo palác. „Každé posvátné město nebo královské sídlo – představuje „posvátnou horu“ a tím se stává Středem,“ představuje také *Axis Mundi*, „tedy je pokládáno za místo setkání Nebe, Země a Pekla,“ píše Eliade (Eliade 1993: 14–15).

V Čepově povídce „Cesta na jitřní“ (1931) má funkci středu farní kostel, který je jakýmsi srdcem celého kraje. Není tu ale stanovena nějaká přesná hranice – čím blíže středu, tím narůstá sakrální charakter místa; to se projevuje shromažďováním tajemných postav mrtvých, které vidí hrdina příběhu Cyril Nedoma. Svatost místa jakoby roste směrem ke kostelu, který je explicitně v textu pojmenován „středem této noci“ (Čep 1931: 217).

Pro hrdinu se rodná země stává krajinou posvátnou, neboť v ní odpočívají generace jeho předků. Jsou zde určitým způsobem zakódovány osudy

dřívějších pokolení, které tu zanechávají svůj index, viditelnou stopu. Hrdinovi se dokonce mohou zhmotňovat ve tvářích živých:

Cyril Nedoma na sobě cítí stopy těch setkání, cítí se obalen svým vnějším zdáním, které nastavoval lidem, jako mnohonásobným krunýřem, jež nyní se sebe strhává, neboť tváří v tvář tomuto kraji musí mít svou pravou podobu, tak jako před Bohem. (tamtéž: 222)

Nejen v této povídce se rodnému kraji dostává téměř sakrálního charakteru, tento motiv se neustále opakuje. Rodný kraj se hrdinovi stává symbolem duševna, vnitřního života. Časté motivy procházky rodnou krajinou, návratu do rodné vesnice či návštěvy příbuzných na venkově se mění v duševní dobrodružství, příležitost k přehodnocení dosavadního života, občas se stávají dokonce téměř mystickým zážitkem – jako cesta na jitřní mši pro Cyrila Nedomu. Objevuje se tedy často *motiv cesty*, tentokrát v podobě vesnické silnice, které se v tomto kontextu dostává symbolického a sakrálního významu:

Na návrší nad kostelní branou hořelo světlo nad jeslemi Novorozeného a po cestách uprostřed polí přitékaly nové a nové proudy tajemných příchozích, dětí tohoto kraje, který se proměnil v *jediný kraj země, v krajinu betlémskou, v údolí radostného poselství*. Tato cesta, po které šel Cyril s matkou, cesta jeho dětství, byla cestou jedinou, cestou všech duší, cestou vedoucí do věčnosti. Tato úzká venkovská silnice s nízkými stromy po stranách, vroubená chumáči zvadlé trávy, tato tichouňká cesta, poznamenaná jeho dětskými šlápěji, byla najednou povýšena nade všechny čas, *stala se Cestou*. (tamtéž: 225; zvýraznila S. S.)

Čas svátku důvěrně známý prostor obohacuje, povyšuje, zobecňuje. Nejsou to kolektivní zážitky, ale naopak subjektivní, sakralizace prostoru se odehrává ve vědomí hlavního hrdiny, v jeho nitru.

V povídce *Děravý plášť* (1934), kterou by bylo možno vzhledem k jejím rozměrům označit spíše za novelu, můžeme představu rodného kraje interpretovat právě pomocí koncepce takzvaného vnitřního prostoru, o němž Daniela Hodrová píše, že nikdy nebyl „spjat s nějakou kolektivně vyznávanou ideologií, nýbrž je záležitostí individuálního zážitku a zkušenosti. Rozvíjí se

v intuitivním poznání a ve vizích mystiků, v nichž se posvátné místo, místo vytržení a vidění rýsuje „jako jinak spatřené místo světské“ (Hodrová 1994: 6).

Hrdina povídky *Děravý plášť* reprezentuje typ mladého vzdělaného člověka venkovského původu, který se kvůli svému novému, městskému způsobu života cítí vyvržen z rodného prostředí:

Měl jsem najednou pocit, že už to není moje střecha: že si na ni v dálce budu moci myslet jako na svou, ale kdykoliv se přiblížím, budu přijat jako cizinec. (Čep 1934: 47)

Zároveň se však ve stejném textu zdůrazňuje:

Nebýt jeho, nebyl bych si vzpomněl, že jest kdesi kraj, do kterého jsou vtištěny šlápoty mých dětských nohou a stopy mé první naděje. Bože můj, co z toho ze všeho zbývá! Kus pěšiny za naším záhumením a na hřbitově hrob se jmény mého rodu. *A najednou cítím, že to je dost, že to je něco: je to místo, na kterém vstanou na hlas trouby andělovy všichni moji mrtví...* Ať jsou kdekoliv v tomto okamžiku, který je už pro ně částí věčnosti, jejich paměť je připoutána do skonání věcí k důvěrnému obzoru, který byl hranicí jejich pozemského domova. (tamtéž: 17–18; zvýraznila S. S.)

V textu „Cesta na jitřní“, stejně jako v archaickém modelu skutečnosti, je přítomnost předků téměř hmotně pociťována Cyrilem Nedomou, ale jsou to zážitky čistě subjektivní, nikoli kolektivní. Místem onoho nadsmyslového poznání není už vnější prostor, ale nitro hrdiny.

Hrdina povídky *Děravý plášť*, Karel je jako mnoho jiných Čepových postav určitým způsobem vyvržencem, člověkem na hranici dvou světů. Nepatří už ke společnosti, ve které vyrostl, cítí se mezi vesničany cizí, nenachází už s nimi společnou řeč. Cizí se ale cítí i ve městě, v prostředí umělců nebo chudých návštěvníků levných hospod, s kterými se seznámí díky své milence Jindřišce. Nicméně rodný kraj se stává jeho poslední záchranou v okamžiku, kdy zrazen a opuštěn ženou, kterou pokládal za svou životní lásku, ztrácí jakýkoliv záchytný bod v životě. Prostor rodného kousku půdy vrací jeho životu smysl. Osobně se tam už vrátit nemůže, ale rodná krajina se vrací k němu prostřednictvím jednoho ze svých stálých obyvatel, starého otcova kamaráda, kterého Karel potkává náhodou na ulici v Praze. Od toho



okamžiku se rodný kraj stává vnitřním prostorem hrdinova duševního života. On sice nežije v rodném kraji, ale kraj žije v něm. Stává se jeho posledním útočištěm, místem mystického setkání s Bohem a s předky, tedy místem setkání s vlastní totožností. Tuto interpretaci dokládá také motiv zapomenutého jména, jež hrdinovi ve snu poroučí hledat zemřelý otec a které lze najít jenom v místě narození.

Tímto způsobem původně vnější prostorový model založený na opozici *sacrum – profanum*, respektive *rodná vesnice – zbytek světa*, plynule přechází v model ryze vnitřní, kde na jedné straně stojí světský, pozemský život, každodenní problémy, milostné epizody, otázky získání peněz a podobně, které komplikují život hrdiny ve městě, a na straně druhé jeho duševní a náboženský život jako takový, vždy reprezentovaný prostorem rodného kraje. Jenom tam hrdina nachází odpovědi na své existenciální otázky, tam si uvědomuje nevyhnutelnost smrti, prožívá metafyzické úzkosti, ale také nachází útěchu.

Tento v zásadě binární model skutečnosti nachází také svoji obdobu v typickém rysu Čepovy tvorby, projevujícím se jako *dvojitá struktura* ve vnímání a prožívání tělesné přítomnosti ve světě. Tato struktura v Čepových povídkách konotuje mimo jiné nesoudržnost skutečnosti, podléhající proměnám, stojící mezi tradičním, křesťanským obrazem světa a moderním, ateistickým způsobem myšlení a bytí. Rozpolcení lidského vědomí se ale také stává metaforou rozporu mezi tělem a duší, životem a smrtí, pozemskostí a transcendencí.

V povídce *Dvojitý domov* (1926) se tento dvoupólový prostorový model projevuje v podobě protikladu hor a údolí. *Hory – domov*, rodný kraj hlavní hrdinky Roubalky a také její „spolutrpitečky“, krásy Srny, jejíž osud je metaforou osudu samotné Roubalky, reprezentují místo, kde člověk byl šťastný a které ztratil, místo svobody, otevřenosti, divokosti, nespoutanosti, nečasovosti. Je to mytický „paradise lost“ Roubalky, kraj jejího dětství, s kterým se cítí organicky svázaná, ale který teď existuje jenom v ní samotné, v jejím nitru, jako vzpomínka, ale také jako určité záračno, transcendence, prostor duše. Současně *údolí* reprezentuje v tomto modelu místo utrpení, otroctví, geometrické přesnosti, vlády rozumu, místo, kde je trýzněna a potlačována osobnost, kde dochází k nivelizaci lidských (a nejen lidských) osudů.

Cesty na horách jsou jiné, víc se brouzdají rosou a často musejí bosýma nohama přes potok, mají útlejší boky a je krásné, jak sbíhají s návrší tancující,

*nevšímavy k času*. Ale cesty v rovině mají přesně vyměřeno své místo mezi pravidelnými obrazy polí a nutno jít poslušně, kam nás vedou, a krávé se nelze popásat, kde jí napadne. (Čep 1926: 32; zvýraznila S. S.)

Model skutečnosti použitý v této povídce – založený na protikladu „nahore – dole“ – je koherentní s většinou náboženských modelů, samozřejmě s modelem křesťanským, ale také se velmi podobá gnostické představě uvěznění duše v žaláři těla. Podle Petra Pokorného hlavní rysy gnoze vyjadřuje v poetické zkratce starověká alegorická *Píseň o perle*, jejíž hrdinou je královský syn, symbolizující člověka, jenž zapomněl na svůj pravý původ a je zajatcem těla. Také v tomto starobylém textu hrají důležitou roli právě prostorové vztahy: „Největší překážkou na cestě k cíli není podle gnoze už ani jen smrt, nýbrž nevědomost, zapomenutí, spánek, duchovní opilost, dnes bychom řekli odcizení. Ostatně i u gnostiků se setkáváme přímo s tímto výrazem. Byl to stav královského syna, když pobýval v Egyptě, v zemi, která v židovském prostředí byla symbolem zajetí i symbolem hmotnosti, protože ležela *nízko* a byla odkázána na nilskou vláhu zdola. Neznala dešť v podobě nebeské vláhy shůry. *Proto jít do Egypta znamenalo „sestupovat“*. Překážku hodnotí gnoze z lidského hlediska: je to zapomenutí sebe sama, ztráta vlastní identity. V *Písni o Perle* se nesledují průběžné osudy perly, nýbrž toho, který ji hledá a zapomíná při tom, že ji má na dosah“ (Pokorný 1986: 22; zvýraznila S. S.).

Také u Čepa údolí – to, co je „nízko“ – je symbolem hmoty, utrpení, uvěznění, z kterého jedinou cestou ven je jen smrt. Pro Roubalku se téměř mystický zážitek transcendence, prožitek ztraceného časoprostoru dětství a mládí na horách vrací v předtuše smrti. Časoprostor ztraceného ráje se ztotožňuje s předpokládanou spásou v křesťanském smyslu slova. Skutečnost, již Čep nazývá *prvním domovem*, tak získává v jeho próze rysy eschatologické.

Prostor *prvního domova* u Čepa není ale zdaleka tak jednoznačný. Je to také těžce uchopitelná předtucha jinakosti par excellence; konfrontace žitého, bytostného já člověka s náznaky jiné skutečnosti, která je nevyslovitelná a nepochopitelná pro jedince obklopeného starostmi běžného života. Projevuje se jen zřídka, ve vzácných okamžicích procítění „jednoty“ univerza, a jen u vyvolených jedinců, kteří jako Roubalka mají nějaké matné vzpomínky na onu jinou realitu.

Měsíc svítil a bylo jako ve dne. Roubalka dlouho nemohla usnout, viděla chalupu v horách pod lesem, jeden došek trčí ze střechy a měsíc se jím na chvíli zastíní. Ale cosi na věky odešlo, otec i matka jsou mrtví, *jinde je skutečnost...* (Čep 1926: 34; zvýraznila S. S.)

Velmi relevantní je v tomto kontextu zakončení povídky, kdy se ženská hrdinka vzbudí v noci (okamžik na hranici snu a bdění) a neví, ve které „skutečnosti“ se nachází. Zdálo se jí o mládí na rodných horách, vzbudí se však do hrozné reality svého otroctví v manželově chalupě.

Však ďábel naší dětské víry, jenž vyjíždívá za měsíčních nocí orat se spřežením lidských zatracenců, příšerným svistem svého biče přerval Roubalčino blažené snění a ubohá žena, matouc si *čas a nemohouc rozeznati, dlí-li na tomto nebo na onom světě*, seděla chvíli na lůžku, třeštíci oči do noci měsícem proměněné. Vědomí se sice poznenáhlu vyjasnilo a věci se staly známými, ale poznání to bylo jen *novou hrůzou, že svět je dvojí*. A pak teprve přišel náhlý náraz a bolest příliš všední. (tamtéž: 33–34; zvýraznila S. S.)

Téže noci zdánlivě zkrocená horská kráva zdivočí a zpřetrhá řetěz. Roubalka tak poznává, že lidské vědomí, a nejen lidské, je rozpolceno, a že existují dvě skutečnosti, skutečnost noci a skutečnost dne. Další den je zdivočelá kráva, která se patrně rozpomněla na svoji ztracenou horskou svobodu a v noci šílenství jí sršel z očí oheň a nepoznávala jejich hlas, zase krotká a klidná.

Ráno bylo slunce pokojné a *noční příhoda byla jako sen*. Srna šla tiše k vozu, tiše kráčela cestou, rovně ubíhající mezi poli daleko rozloženými.

Roubalka však těkala toho dne chalupou jako bez duše, chvílemi se zastavovala a podpírala zjizvenýma rukama hlavu už šedivější. *Sen o prvním domově, nenadále procitlý, zanechal jí v duši tesknotu do smrti otevřenou.*

(tamtéž: 34; zvýraznila S. S.)

Tento motiv rozpolcení skutečnosti by bylo možno vyjádřit také jazykem fenomenologie: uvědomování si existence „prvního domova“ by bylo v tomto kontextu metaforou projevů *bytí v pobytu*. V určitém okamžiku si člověk začíná uvědomovat ontologický (bytostný) obsah pobytu, to, že sám, jako subjekt žijící „tady a nyní“, je místem „porozumění bytí“, místem spo-

jení „bytí“ a „času“. Kategorie jako „nahore“ a „dole“ se potkávají v nitru lidské bytosti, jež se sama stává středem, osou, místem střetnutí, konfliktu pozemské a nadpozemské reality.

Tento konflikt se projevuje také v další charakteristice Čepovy tvorby, jíž je ontologická labilita světa a tělesné přítomnosti člověka ve světě. Labilita a nesouvislost proměňujícího se světa našly také svůj výraz v samotném uspořádání literárního prostoru, na stylistické a kompoziční rovině. V Čepových textech se nacházejí mnohé popisy stavu metafyzické úzkosti, vytrženosti a vykořenění, vždy v souvislosti s vnějším prostorem, který se proměňuje, začíná odrážet stav hrdinovy duše, stává se prostorem *vnitřním*.

Jako příklad může sloužit povídka „Můra“ (1931), jedna z těch, ve kterých Čep popisuje a analyzuje určitou „promarněnou existenci“. Taková existence nejen že vzbuzuje soucit, ale také nahání existenciální hrůzu. Mladý hrdina, nejspíš totožný s hrdinou „Cesty na jitřní“ (také se jmenuje Cyril Nedoma), kterého můžeme označit za jakési alter ego samotného autora, se nastěhuje do podnájmu k vdově Frýbortové. Hrdina prožívá stav metafyzické úzkosti, který jenom zesílí po vstupu do nového pokoje. Bytná, stále ještě ve smutku nad smrtí milovaného manžela, mu vypráví svůj příběh. Nedoma se dozvídá, že Frýbort byl ateista a přesvědčil i svou ženu. Po jeho smrti zoufalství paní Frýbortové nenachází žádnou oporu ani útěchu, žena je jakoby odsouzena k věčným mukám a beznaději. Tato atmosféra trvalého zoufalství je pro hrdinu skoro fyzicky přítomna v prostoru prokletého bytu, ve kterém Bůh je zoufale nepřítomen. Prostor je touto atmosférou nasáklý: nakonec se tato aura zhmotní do podoby přízraku, můry, jejíž přítomnost je takřka tělesně pociťována.

Hlavní hrdina cítí především hnus a znechucení, jež se promítají do fyzických reakcí: nedokáže ani vypít ranní kávu, kterou mu přináší bytná. Cítí se připraven o veškerou čistotu a krásu, a naopak ponořen do stavu ponížení, zoufalství, věčného smutku. Čep v této povídce líčí dusnou atmosféru místa, kde není ani Bůh, ani život, kde pánem je smrt. Používá slov, která jednoznačně přináleží do tradičního sémantického pole pekla.

Cyrl cítil okolo sebe úplné bezvětrí, jako by ani nebyl obklopen vzduchem, *jako by se byl vyšinul z oblasti soustředivé síly*, poutající všechno živé v jednotu světa, v jednotu Boha. [...]

Cyril cítil na duši celý ten dům, proniklý dechem a zrůdnými myšlenkami neznámých lidí, živých i mrtvých, cítil *bezbožnost a prokletí těchto zdí*, o které nikdy nezavadil požeňnaný šelest modlitby, cítil jejich *rouhavou zatvrzelost*, jejich *nadpřirozenou nenávisť*. [...]

Cyril vyskočil z postele a poslouchal ten pláč, pronikající z pokoje paní Frýbortové, marný a zoufalý pláč, drásající nitro nešťastné ženy, jako *dravec rve zobákem kusy krvavého masa*. Dům stal tichý a šerý, *prostoupený smrtí*, jenom ten nelidský nářek zněl jeho opuštěností *jako úpění zatracenců v pustině skal*.

(Čep 1931: 160–161; zvýraznila S. S.)

Dům – topos obvykle spojený s prožitkem bezpečí, úkrytu a rodinného tepla – se v této Čepově povídce stává prostorem smrti, peklem pro ztracené lidské bytosti, které, odmítnuvše Boha, odmítly zároveň jakoukoliv útěchu a naději. Situace však není jednoznačná: prostor smrti, zoufalství a hanby a jeho ztělesnění v podobě noční můry, obludy popisované jako odporně něžná (tamtéž: 162), jakýmsi odporným způsobem Cyrila přitahuje. On sám se také cítí k tomu stavu beznaděje odsouzen. Ví, že je určitým způsobem vyvržen z nevinného světa božské jednoty.

Podobným způsobem se v Čepově tvorbě *motiv setkání* člověka s čímsi neobvyklým, neznámým, pocházejícím z „jiného prostoru“, a proto vyvádějícím z míry, stávají výrazem dualistického modelu skutečnosti. Za vším je víra, že existuje něco, co přesahuje naši schopnost chápaní. Setkání tváří v tvář s *jinou* bytostí může být zároveň i setkáním s transcendencí, neboť můžeme říci, jak píše francouzský filozof Emmanuel Lévinas, že tvář ve své nahotě na nás působí dojmem idey nekonečna. V tomto kontextu uvidět a zakoušet Druhého znamená pojmout jej do své stejnosti – neboť pouze Cizinec nás může o něčem poučit. Taková zkušenost obohacuje existenci jedince, ale zároveň ho znepokojuje a přesahuje jeho *já*.

Zvláštní variantou setkání je u Čepa zkušenost smrti v přítomnosti mrtvého těla Druhého. Je to setkání s transcendencí v tajemství smrti. Je možno říci, že tento motiv, přítomný skoro v každé Čepově povídce, je obzvláště důležitou sémantickou konstantou jeho textů. Příkladem může být povídka „Člověk na silnici“ (1934), kde obyčejný člověk, místní holič a opilec, spáchá sebevraždu skokem pod vůz. Za života nicotný, nedůležitý, nikoho nezajímající, vyvolává jako mrtvé, zohyzdělé tělo v kolemjdoucích lidech téměř metafyzickou úzkost.

Ležel tam tváří dolů, se zakrváceným týlem: ale už to nebyl Josef Rypáček, už to nebyl člověk, kterého lze potkat a nevidět; každý, kdo šel mimo, se musil zastavit, každý na okamžik zbledl a ztrnul; silueta mrtvého člověka, který nebyl za živa ničím, který utrácel čas nejtrapnějším způsobem, byla vryta do krajiny jako strašný vykřičník; jeho řeč byla po smrti tak naléhavá, posunek jeho mrtvých údů tak ohrožoval bezpečnost živých, že se najednou ozval z houfu příškrčený výkřik: „Hodte na něho plachtu!“

(Čep 1934: 303)

Čep ale zároveň poukazuje poslední větou na to, že tento „draze zaplacený“ triumf malého, nešťastného člověka je velmi prchavý, neboť společnost živých záhy zapomene a zbaví se děsivé přítomnosti jeho smrti, která ohrožuje jejich pozemský pokrytecký klid.

V Čepově díle by se určitě našlo mnohem více opozic, na kterých je založen literární prostor a čas, a tím více prostorových modelů skutečnosti. V analyzovaných textech převažuje zejména dualistický, dvoupólový model, který se vyskytuje v několika podobách. Samozřejmě nejdůležitější je ta, která je svázána s tradičním křesťanským obrazem světa, rozpolceného na prostory víry, transcendence a svobody a vedle nich prostory nepravého bytí, otroctví, hříchu. Čep však byl ještě něco více než „katolický spisovatel“ – je to osobnost tragická, stojící nejen mezi tradičním, křesťanským obrazem světa a moderním, ateistickým způsobem bytí, ale také ve stejné míře mezi hmotou a duchem, což je záležitost manichejská, vzdálená katolické ortodoxii. *Sacrum* se v mnoha jeho textech ztotožňuje s duší, nitrem, a *profanum* s tělem, hmotným světem. Vnější svět se však také zrcadlí v nitru hrdiny, stejně jako mystický svět transcendence. Lidské vědomí se tak stává středem veškeré existence, místem setkání bytí a pobytu, Boha a stvořeného světa. A tady přestává platit teze o Čepově binárním modelu skutečnosti. Stupňů reality je zde více, jeden se odráží v druhém a všechny se střetávají v nitru lidské bytosti, která se musí s faktem přesahujícím její možnosti chápaní nějak vypořádat. Patrně celé Čepovo dílo je právě bytostným pokusem o toto vypořádání se s tragédií existence člověka, pokusem o pochopení tajemství jeho údělu na tomto světě. Velkou pomocí je autorovi víra, jak zdůrazňuje v mnoha textech, nepřináší mu však klid ani harmonii, nýbrž naopak věčný boj s nepochopitelností a nejistotou světa. Jenom tu a tam, v některých povídkách je hrdina schopen pocítit v sobě krásu a jednotu toho i onoho světa,

a tehdy se Čepův literární prostor stává soudržným, jednotným – obrazem stavu milosti.

#### Prameny

- Čep, Jan. *Děravý plášť*. Praha: Melantrich, 1934  
 Čep, Jan. *Dvojí domov*. Praha: Rozmach, 1932 [1926]  
 Čep, Jan. *Letnice*. Praha: Melantrich, 1932  
 Čep, Jan. *Zeměžluč*. Praha: Melantrich, 1931

#### Literatura

- Ebeling, Hans. *Martin Heidegger: Filozofie a ideologie*; přel. Mária Schwingerová. Olomouc: Votobia, 1997 [1991]  
 Eliade, Mircea. *Mýtus o věčném návratu. Archetypy a opakování*; přel. Eva Strebingerová. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1993 [1969]  
 Hodrová, Daniela. *Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie*. Praha: Koniasch Latin Press, 1994  
 Lotman, Jurij Michajlovič. *Štruktúra umeleckého textu*; prel. Milan Hamada. Bratislava: Tatran, 1990 [1970]  
 Meletinskij, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*; přel. Jaroslav Žák. Praha: Odeon, 1989 [1976]  
 Pokorný, Petr. *Píseň o perle. Tajné knihy starověkých gnostiků*. Praha: Vyšehrad, 1986  
*Příruční slovník jazyka českého*. Praha: Státní nakladatelství – Státní pedagogické nakladatelství, 1935–1957

### Spatial Models of Reality in Jan Čep's oeuvre

The spatial qualities of the fictional world in a work of literature create new specific models of reality which may be either structured in accordance with the models of the culture concerned, or collide with them. In the short stories by Jan Čep binary models may be found, based on the distinction between the category of the sacral and the profane, which may be observed both in the Christian concept of the world, and in the archaic modes of thinking. It is the native region of Čep's characters that becomes sacred mostly. Elements of several spatial concepts can be identified in Čep's fiction: those of gnostic models for example, as well as the so-called "concept of the mystic interior space" suggested by the Czech theoretician Daniela Hodrová who also presented a description of the phenomenon in the context of Czech literature. In this case, the model of reality is transformed into an individual, mental one, based on an intensification of the sacred and on the symbolism of the centre. Also the minds and souls of Čep's protagonists may be considered a space of its kind where the material and the transcendental are confronted. Such a mental process results in a complex stratifica-

tion of the world that can no more be explained by means of a mere binary model. In singular precious moments of harmony, Čep's characters may experience the world as monistic.



# Priestor postáv v novele Josefa Škvoreckého *Konec nylonového věku.* Priestor postavy ako relevantná zložka tematickej roviny textu

---

Ivana Zigová

Situovanosť človeka vo svete vyjadrujeme dvomi základnými charakteristikami – časovosťou a priestorovosťou bytia (napríklad Heideggerove kategórie bytia: „Sein zum Tode“ a „in der Welt sein“). Situovanosť literárnej postavy vo fiktívnom svete textu možno vyjadriť analogicky prostredníctvom tých istých kategórií. Časopriestor je pre čitateľa predpokladom vnímania textu ako materiálnej skutočnosti, vnímania jeho vnútornej reality i vnímania samého seba ako čítajúceho. Čitateľ je schopný abstrahovať z textu vzťahy medzi jednotlivými chronotopmi, práve preto, že svet, v ktorom text aktuálne číta, je svojou povahou tiež chronotopický (Bachtin 1980: 372). Literárne dielo transformuje čas a priestor ľudí (látku) do časopriestoru literárnych postáv, ktorý je súčasťou tematickej roviny textu. Nás bude v tomto prípade zaujímať iba jeden člen ťažko oddeliteľnej dvojice „čas – priestor“, a to priestor. Kategória priestoru bola v teórii literatúry dlho zaznávaná. Priestor bol tradične „[...] považovaný za druhoplánový vzhľadom k jinému parametru, ktorý byl uznáván za hlavní“ (Sławiński 2002: 117). V prípade interpretácie Škvoreckého novely *Konec nylonového věku* (1967) zámerné oddeľujem priestor od času, aby som poukázala na fakt, že čas je síce v texte, a v Škvoreckého tvorbe vôbec, neustále prízvukovaný, no nie vždy je určujúcou zložkou tematickej roviny. Na niektorých miestach v novele strháva priestor všetku pozornosť na seba a čas vnímame len ako ním sprostredkovanú dimenziu literárneho artefaktu. Pri analýze priestoru ako relevantnej tematickej zložky som nestrácala zo zreteľa v podstate konvenčné terminologické rozlíšenie Xénie Činčurovej. Podľa nej vyčleňujeme štyri varianty tematického priestoru v epike:

1. Fyzickým, alebo klasickým označujeme hmotný variant priestoru, konkrétne územie, lokalitu prírodného alebo arteficiálneho charakteru. Ide o priestor, ktorý je materiálny, zmyslami vnímateľný.
2. Sociálnym priestorom rozumieme spoločenské prostredie, situácie a okolnosti. Ide o nemateriálny variant priestoru.
3. Vnútorý priestor predstavuje [...] svet postáv, ich pocity a myšlienky. Je nemateriálny, zmyslami nevnímateľný a individuálny.
4. Transcendentálny priestor chápeme ako nadzmyslový, intersubjektívny svet zmyslu a hodnôt (Činčurová 1997: 326).

V tomto rozlíšení ide o abstrahovanie niektorých aspektov priestoru, ktoré naznačujú možnú pôsobnosť literárneho priestoru vo vzťahu k postave. Fyzické, sociálne a transcendentálne sú vo vzťahu k postave komplementárne časti vonkajšieho priestoru, ktoré možno vymedziť ako „ju (postavu) obklopujúce“ a zároveň „ju zasahujúce“. To spolu s vnútorným svetom postavy vytvára jej existenčnú základňu a dotvára jej literárne zobrazenie.

Na druhej strane sa snažím zdôrazniť niektoré priestorové aspekty, ktoré potenciálne poukazujú na určité súvislosti s poetikou a noetikou existencialistickej literatúry. Kategóriu priestoru zdôrazňuje antropológia existencializmu všeobecne a v rôznych exponovaných podobách ju nachádzame aj v dielach existencialistickej umeleckej literatúry. Najbadateľnejšie je využívanie priestoru ako jedného z dominantných aspektov textu v Sartrových poviedkach zo zbierky *Múr* (1939), ale aj v jeho románe-eseji *Hnus* (1938), v nenápadnejšej podobe v dielach Alberta Camusa. Ak dávam do súvisu diela týchto autorov a novelu Josefa Škvoreckého, nechcem nijako „násilne“ dokazovať významovú či formálnu spriaznenosť textov tak odlišnej proveniencie. Z analýzy ale vystávajú určité styčné body, čo je spôsobené hlavne tým, že samy postavy operujú s kategóriami a pojmami existencialistickej filozofie a explicitne vyjadrujú svoje – často sebaironizujúce – postoje práve v súvislosti s týmito kategóriami.

Mojím cieľom je na základe spomenutých teoretických predpokladov dokázať, že priestor nie je v novele len pasívnym prívieskom zobrazovaného času, ale že plní niektoré dôležité funkcie vo vzťahu k významovému vyzneniu diela, špeciálne v procese tvarovania literárnych postáv.

### **Rozpor vnútorného a vonkajšieho priestoru postavy**

Priestorová štruktúra novely *Konec nylonového veku* je založená na opozícii vnútorného a vonkajšieho priestoru postáv ako základnom kompozičnom

princípe. Vnútorý priestor postavy (podľa vymedzenia Xenie Činčurovej) sa realizuje prostredníctvom vnútorného monológu. Postava je bezprostredne unášaná svojimi myšlienkami bez obmedzení. Vnútorý priestor postavy je priestorom intimity a nesie príznak autentickosti. Vo vzťahu k vonkajšej realite, v smere z vnútra von je nepriepustný, pôsobí uzavreto. Na druhej strane myšlienky a pocity postavy tvoria akýsi prúd – myšlienka nasleduje myšlienku. Postava prirodzene prechádza od jedného postoja k druhému, často opačnému, bez definitívneho riešenia. V tomto zmysle je vnútorý priestor postavy otvorený a zväčšuje sa. Vnútro postavy je v neustálom pohybe, je zdynamizované. Vonkajší priestor postavy, pričom mám na mysli hlavne jeho sociálny variant s danými konvenciami, pôsobí na prejav postavy ako „mriežka“. Mriežka, cez ktorú sa z vnútorných pocitov dostane na povrch, do priestoru interpersonálnych vzťahov, minimum, ak vôbec niečo. Vnútorý monológ postavy a dialóg s inými postavami sú tak v neustálom rozpore. Medzi mysleným a vysloveným existuje vzťah ambivalencie. Dialógy plnia podobnú funkciu ako v niektorých iných Škvoreckého dielach, dopĺňujú charakteristiku postáv a situácií: „Dialogy [...] jsou signály, vysílanými od jedince k jedinci, které jen vzácně a jen na okamžik mohou přerušit samotu a zprostředkovat kontakt mezi lidmi. Často jsou to také jen hotová klišé [...]“ (Kosková 1987: 117). Jedna z postáv, Samuel Gellen, sa o podobných spoločenských klišé, ktoré sú v jednom momente vypovedané aj zabudnuté, vyjadruje ako o *mrtvolné konverzaci* (Škvorecký 1967: 36). Sféra dialógov tak nesie príznak neautentickosti. Je to však (ne)autentickosť rôznej intenzity v závislosti od typu fyzického a sociálneho priestoru, v ktorom sa konverzácia odohráva. Komunikácia medzi manželmi Irenou a Robertom Hillmanovými nesie v priestore ich bytu iné znaky ako v priestore Reprezentačného domu, v priestore verejnej prezentácie postáv. Rozhovor v byte má osobný charakter a prerastá až v scénu. Na spoločenskom podujatí sa postavy štylizujú do pózy v duchu ich sociálnych rolí. Otázka tak znie: byť dnu alebo byť vonku? Je ťažké rozhodnúť, ktorý stav postavu viac deprimuje. Či zotrvávanie v samote svojho vedomia, alebo rozptýlenie vlastnej osobnosti v odcudzených interpersonálnych vzťahoch. Oba prípady sú možné. Postava sa môže umárať myšlienkami v svojej samote. Rovnako môže byť zhnusená „prázdnyimi rozhovormi“. V tomto zmysle niet veľkého rozdielu medzi vnútrajškom a vonkajškom, zasiahnuté zhnusením sú zameniteľné. V zmysle existencialistickej noetiky možno rozpor medzi vnútorným a vonkajším priestorom

postavy vyjadriť schémou: autentické a neautentické bytie. Medzi vnútrajšok a vonkajšok však nemožno bez milosti vraziť klin. Hlavným dôvodom je prelínanie sa oboch priestorových aspektov v čase. Postava je stále v svojom vnútri, i keď komunikuje s okolím. Ani sami existencialisti nevideli literárnu postavu tak čierno-bielo. Aj keď v texte sa spomenutá schéma do značnej miery naplňuje, možno konštatovať, že vnútorný a vonkajší priestor postavy (stále je reč o jeho sociálnom variante) nie sú v absolútnom rozpore, ale skôr v dialektickom vzťahu. „Vonkajšok i vnútrajšok sú vnútorné; sú vždy hotové zvrátiť sa, vymeniť si svoje nepriateľtvá. Ak jestvuje ohraničený povrch medzi takým vnútrajškom a takým vonkajškom, tento povrch je z obidvoch strán boľavý“ (Bachelard 1990: 318).

### Zdôraznená individualita postáv

*Ťažko uveriť v základnú premisu, ktorá nie je osobná [...]*

(Huxley 1988: 24)

Zdôraznená individualita postavy je ďalším znakom modernej prózy. Vonkajší priestor, či už fyzický alebo sociálny, nemá v texte vo všeobecnosti žiadny transcendentný význam. Vonkajší priestor je sám osebe bezpríznačkový. Určitý príznak a konkrétny význam získava až vo vzťahu k jednotlivým postavám. Priestor (rovnako ako čas) je vždy nahliadaný cez optiku jednej postavy, chápe sa individuálne. Každá postava ho vníma vo vzťahu k sebe samej. Je pre ňu životným svetom, v ktorom je situovaná tu a teraz. Aj bariéry, ktoré existujú medzi postavami, zvyrazňujú individualitu každej z nich. Postavy pôsobia dojmom, že sa pohybujú v bubline. Občas sa stretnú, ale ich kontakt je len dotykom dvoch povrchov. Skutočný komunikačný akt, pri ktorom by došlo k porozumeniu a k harmónii medzi postavami, sa nenaplní. Pretavením zdôraznenej individuality postáv je „väčšinové zastúpenie“ vnútorného monológu na ploche novely, ktoré úzko súvisí s použitou kompozičnou metódou. Dvadsaťdeväť kapitol, každá „v znamení“ len jednej z niekoľkých postáv. Autor v texte použil metódu „několika center vědomí“ (Škvorecký – Salivarová 1991: 286). Čitateľ má teda prístup do vedomia niekoľkých postáv, pričom v každej kapitole vidí situáciu len očami jednej z postáv. Škvorecký nepoužil ich-formu, typickú pre vnútorný monológ, ale tretiu osobu singuláru. V prospech relativity akéhokoľvek postoja

eliminoval zásahy vševedúceho rozprávača, a vytvoril tak text, ktorý nič netvrdí, nič nevyvracia a ničím si nie je istý. Inšpiráciou mu bol zrejme aj román Aldousa Huxleyho *Kontrapunkt* (1928), ktorý sa opäť explicitne spomína v texte podobne ako niektoré diela existencionalistov. Kompozícia novely *Konec nylonového věku* sa v mnohom podobá kompozícii *Kontrapunktu*. Ide o „zhudobnenú“ kompozíciu. Základný sujet je sprevádzaný hudobnými motívmi. Jazzová hudba tradične reprezentuje umenie improvizácie a hudobníci majú zväčša výrazný individuálny prejav, čo v texte korešponduje s rovinou významu. „Zhudobnenosť“ kompozície súvisí však hlavne s jej kontrapunktickým charakterom. „Hlasy“ jednotlivých postáv sú vo vzájomných kontrapunktických vzťahoch. Daniela Hodrová charakterizuje takýto kompozičný postup ako „[...] spojení pásmové kompozice s technikou proměnlivého hlediska“ (Hodrová 1999: 333). Jednotlivé pásma sú relatívne samostatné a predstavujú postavu v rôznych životných situáciách. Podoba fyzického priestoru sa mení od postavy k postave, miesto, kde sa napokon všetky postavy stretávajú, je Reprezentačný dom. V texte sa vyskytujú predovšetkým arteficiálne (umelo vytvorené) priestory, keďže mesto, v ktorom je situovaný celý sujet, je Praha. Monty Bartoš, jedna z postáv, charakterizuje Prahu ako miesto, ktoré „[...] místo slunce ozařoval je neón“ (Škvorecký 1967: 22). Konkrétne realizácie fyzického priestoru majú zásadne mestský charakter. V próze dvadsiateho storočia sa postupne stále viac zintímňuje priestor, v ktorom postavy denne žijú svoj život. Takéhoto druhu je i tematizácia priestoru kúpeľne v súvislosti s postavou Jiřinky, kúpeľni ako jedného z najintímnejších zákutí domu. Priestor pre každodennú hygienu, chvíľu pre seba, priestor so zrkadlom (toposu zrkadla sa budem venovať podrobnejšie). Priestor úplnej samoty postavy, pretože v kúpeľni sa ju nikto neodváža vyrušiť. Podobne intímnym priestorom je toaleta, ktorá sa v texte vyskytne v súvislosti s postavou chorého saxofonistu Franciho:

Vběhl na záchod a zavřel se na klozetě. Jasně červená krev zaplavila mísu.

(tamže: 67)

Franci sa nezaobera v svojich myšlienkach dobou, zmenami, ktoré nastávajú, ako Robert a Samuel. Jeho vedomie je stále pripútané k jeho chorobe, jeho neschopnosti hrať a jeho neschopnosti nadviazať vzťah so ženou. Franci tak

stelesňuje číry pocit samoty, sám bez talentu medzi skvelými hudobníkmi, sám so svojou tuberkulózou, a predovšetkým bytostne sám.

Usedl na obrubu klozetu a oprel hlavu do dlaní. Vybledlé vzorečky zelenkavých dlaždíc se pomalu seřadily v kolotoč vzpomínek. (tamže: 68)

Pohľad na dlaždice, detail predmetu prebudil v ňom spomienky, presnejšie kolotoč spomienok. Od zelenkavej dlaždice sa jeho vedomie rozbehlo do nesmierného priestoru asociácií. Akoby prešiel bránou z fyzického priestoru priamo do najhlbšieho vnútra. Stačilo prekročiť prah. Jediným sústredeným pohľadom na malý bezvýznamný predmet. A už sa krútil v kolotoči spomienok. Podobne, ako do tohto priestoru vstúpil, z neho odchádza.

Seděl, hlavu opřenou v dlaních, očima putoval od barevných dlaždíc k mléčnému sklu ve dveřích. Za ním se hýbaly rozmazané stíny mužů, kteří si tam ulevovali. (tamže: 68)

Opět záchvat kašľa a krv v mise: „Proud vody to všechno spláchl do kanálu“ (tamže: 68). Špirálovitý prúd nespláchol len Franciho krv, ale aj jeho kolotoč spomienok. Už sa nekrútil v jeho vedomí, zmizol, práve tak, ako sa objavil. K podobnej individualizácii priestoru postáv dochádza aj vo vzťahu k toposu zrkadla, ktorému sa venujem v nasledujúcej kapitole.

## Topos zrkadla

*Na zdi je bílá díra, zrcadlo. Je to léčka. Víím, že se do ní nechám lapit. Už se stalo.*  
(Sartre 1967: 28)

Zrkadlo sa v literatúre vyskytuje v najrôznejších metamorfózach, raz ako predmet dennej potreby, inokedy ako predmet magickej hodnoty. Často je len symbolickým vyjadrením niečoho iného. V novele *Konec nylonového věku* je zrkadlo výhradne priestorom ženských postáv. Je výsadou „dívčích komnat“ (Škvorecký 1967: 9). V texte má ako priestor odrazu skutočnosti niekoľko rôznych realizácií. Je praktickou pomôckou, ktorú postavy denne používajú na kontrolu svojho zovňajšku (Irena pred odchodom na ples, jej úprava pred

zrkadlom). V súvislosti s postavou Jiřinky zrkadlo stráca tento punc každodennosti a stáva sa omnoho intímnejším priestorom.

Dcera statkářova se postavila před zrcadlo. Pak jedním rázem shodila župan z ramen a stála nahá sama před sebou. (tamže: 7)

Jej nahota je faktická, no obnažuje sa aj celkom iným spôsobom. Zrkadlo sa stáva priestorom „denného sna“, v ktorom sa Jiřinka mení na niekoho iného. Jej túžby sa premietajú do predstáv, ktoré sa nikdy neuskutočnia. Zrkadlo funguje ako spúšťač mechanizmu tohto „snívania“, no vzápätí i ako spätná brána do reality. Predmet sa opäť stáva prahom medzi vonkajším fyzickým priestorom a nesmiernosťou ľudského vnútra. „Otvorela oči a spatřila nepohnutý obraz v zrcadle“ (tamže). Prichádza kruté vytriezvenie a intenzívny pocit sklamanie a nespravodlivosti. „Zachtělo se jí zhroutit se hystericky na zem nebo rozbít zrcadlo [...]“ (tamže). Márna snaha deštruovať svoju podobu, poprieť samu seba sa teda prejavuje dvojako, navodením ilúzie, že môže vyzerat', ako sa jej zachce, a následne popretím tejto ilúzie v plnom rozsahu – najradšej by zrkadlo rozbila. Zrkadlo s jeho pozitívnym významovým zafarbením (ktoré je však iba zdanlivé) a náhlym prechodom k opačnému pólu významu je odrazom vnútorného napätia postavy. Scéna so zrkadlom je v novele jediným miestom, kde postava Jiřinky podľahne chvíľkovému príjemnému sebaklamu. V ostatnom texte sa javí ako tvrdá realista a „psychická masochistka“. Táto pasáž je špecifická aj svojím postavením v novele, je súčasťou prvej kapitoly, ktorá naznačuje veľa z charakteru textu. A to, že nepôjde iba o jednoduchý konflikt vnútorného a vonkajšieho priestoru, ale o zložitú vnútornú konfliktnosť postavy (nielen postavy Jiřinky), ktorá je transformáciou komplikovanej ľudskej osobnosti. Odlišnú funkciu, konvenčnejšiu, má zrkadlo vo vzťahu k postave Ireny. Jej reakcia pri pohľade do zrkadla je pokojná, je zvyknutá na ten istý uspokojujúci obraz. Náznak sebareflexie súvisí s vyvolaním spomienok na časy, keď sa cítila výnimočná. „To byla doba. Ale je pryč. Už od života nic nečeká“ (tamže: 28). Spomienky ako dynamizujúci prvok, ozvláštňujúci text, pôsobia kontrastne k jej skeptickejmu pocitu, s ktorým je celkom zmierená. Jej pohľad do zrkadla a činnosti spojené s prípravou na ples pôsobia až mrazivo profesionálne. Na rozdiel od predchádzajúceho plastického zobrazenia (scéna s Jiřinkou) tu zrkadlo pôsobí staticky a je zdôraznená jeho predmetnosť. Návrat do spomienok

je fiktívnym pohybom v čase, akýmsi časovým chvením. Zrkadlo je stenou, na ktorú prúd spomienok naráža a zaniká. Dochádza k zvláštnemu stretu času a priestoru v texte. Čas má pritom príznak minulosti (spomienka) aj súčasnosti (teraz v tejto chvíli). V obidvoch prípadoch je zrkadlo priestorom sebareflexie v odlišných podobách. Zrkadlo ako predmet, ktorý iniciuje sebareflexívny proces vo vedomí človeka, vzbudzuje dojem štvorrozmerného telesa. K trom štandardným rozmerom možno priradiť akúsi vnútornú hĺbku, ktorá z neho robí oblúbenú literárnu „rekvizitu“. Tento vnútorný potenciál spôsobuje, že zrkadlo nechápeme len ako súčasť fyzického priestoru, ale ako zvláštny prienik vonkajšieho a vnútorného priestoru postavy.

### Záver

V úvode som oddelila priestor od času, akoby to bola najľahšia operácia v dejinách literatúry. „Amputovala“ som ho, aby čas, ktorý je v diele Josefa Škvoreckého chápaný ako primárna tematická zložka, nezatienil svoju dvojíčku. Čas, jeho nedostatok, pocit márnosti z jeho premárnenia, je čitateľovi neustále prízvukovaný. Priestor, naopak, akoby bol v pozadí. Naozaj iba „akoby“, pretože funkcie, ktoré plní v texte, sú v súvislosti so sémantikou textu opodstatnené. Nemôže ich plniť žiadna iná zložka tematickej roviny textu. Z hľadiska kreovania postavy pôsobí presvedčivo konfliktný, respektíve dialektický vzťah vnútorného a vonkajšieho priestoru postavy, ktorý do určitej miery korešponduje s kategóriami existencialistickej filozofie. Snažím sa upozorniť na zvláštne strety priestoru a času, vonkajška a vnútrajška, reality a sna, ktoré sprostredkúva akýsi prah medzi vonkajším a vnútorným priestorom literárnej postavy. V tomto zmysle sa mi zdá relevantný topos zrkadla či iného predmetu (prakticky akéhokoľvek, aj keď zrkadlo disponuje istou špecifickosťou), ktorý sa stáva bránou alebo prahom medzi vonkajším a vnútorným vo vzťahu k postave. Tieto náhle prechody od fyzickej predmetnosti do vnútorného priestoru postavy sú produktívnymi hlavne na ploche kratšieho literárneho žánru, v tomto prípade novely. Umožňujú napríklad návrat v čase (spomínanie bez zbytočne zdĺhavého úvodného vysvetľovania) alebo prienik do hĺbky literárnej postavy bez podrobného opisovania jej predchádzajúceho života. Priestor sa tak stáva médiom, cez ktoré dekodujeme iné aspekty textu.



### Pramene

Huxley, Aldous. *Kontrapunkt*; přel. Jozef Olexa a Šarlota Berániková. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1988 [1928]

Sartre, Jean Paul. *Nevolnost*; přel. Dagmar Steinová. Praha: Československý spisovatel, 1967 [1938]

Škvorecký, Josef. *Konec nylonového věku*. Praha: Československý spisovatel, 1967

### Literatúra

Bachelard, Gaston. *Poetika priestoru*; prel. Michal Bartko. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990 [1957]

Bachtin, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*; přel. Daniela Hodrová. Praha: Odeon, 1980 [1975]

Činčurová, Xénia. „Priestor v epike.“ *Slovenská literatúra* 44, 1997, č. 5, s. 321–337

Hodrová, Daniela. „Kompozice pásmová.“ *Slovenská literatúra* 46, 1999, č. 5–6, s. 332–346

Kosková, Helena. *Hledání ztracené generace*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1987

Ślawiński, Janusz. „Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti“; přel. Petr Vidlák. In Trávníček, Jiří (ed.). *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70.–90. let 20. století*. Brno: Host, 2002, s. 116–129 [1978]

Škvorecký, Josef – Salivarová, Zdena. *Samožerbach*. Praha: Panorama, 1991 [1977]

## The Space of the Characters as a Component of the Story Level and a Crucial Semantic Aspect of Josef Škvorecký's *Konec nylonového věku*

The aim of the paper is to analyze the narrative structure of the novelette *Konec nylonového věku* by Josef Škvorecký as mediated through the category of space. The fictional space seems to be often underestimated and considered a secondary thematical component in narratives. My intention is to show that various types of space may not only frame the interaction of the crucial constituents of the story, but also fulfill other important functions in the entire narrative structure. The aspects of space are involved in the representation (creation) of characters and exercise influence upon other semantic components of the text. The essential structure in the text concerned is the opposition of the inner and outer space of the characters. There are salient examples of a transformation of the physical space into the inner space of a character; as a result, the character seems to be able to cross the borderline between the two spatial domains.

**2003**

---

**Vteřina a dějiny, zastavení a trvání.  
Tematizovaný a konstrukční čas**



◀ Iva Krejčová v debatě  
s Lucií Peisertovou (2007)  
▼ Obraz dějin –  
emblematické postavy live  
(2008)



# Časování románu. *Amor a Psyche* Milady Součkové

Miroslav Kotásek

*The novel may be thought of as an attempt to come to terms with Time, and since it is a temporal process, and never fully present at any point, every effort to grasp it conceptually, to step back and think about it as an object, is of necessity interpretation before the fact.*

Fredric Jameson

Pokud se v titulu píše o „časování“, potom jen proto, že chceme-li nahlédnout do románového času Milady Součkové, žádné gramatické kategorie nám nepomohou. To jen na první pohled nalézáme minulý, přítomný a budoucí čas, na pohled druhý už se objeví čas antický a buržoazní, čas románu a deníku, čas mýtu, revoluce a dějin (především dějin žánru). A v neposlední řadě čas čtení a čas psaní, tedy čas, jehož prostřednictvím jsou ostatní časy zprostředkovávány, respektive konstruovány. A tuším, že výčet přesto není úplný. A všemi těmito negramatickými časy je často časováno i jediné slovo. Proč mluvit i v těchto souvislostech o čase? Neprocházejí *Amorem a Psyche* (1937) prostě jen věci, slova, texty a postavy? Jaké oprávnění mám k tomu, abych mluvil o čase, a nikoli o intertextualitě? Jen jistota (získaná v průběhu mého času čtenářského), že slovo nikdy zcela neztrácí svoji časovou podobu, diachronie se nikdy zcela nerozpouští v synchronii (intertexty ve vyprávění či příběhu). V jakém vztahu stojí můj nedostatek času (který se zde mění na nedostatek místa) vůči mnohosti časů v *Amorovi a Psyche*, to se nedovolím ani dohadovat. Budiž povaha tohoto vztahu naznačena tím, že se omezím jen na několik poznámek.

Románové slovo se zdá být vždy tady, jakoby přítomno, jako by jen stačilo začít psát a ono by ochotně přišlo. Román staví na odív svou schopnost vyrovnávat se bezezbytku s každou novou společensko-historickou situací, svou zdánlivě nekonečnou variabilitu. Je to právě tato samozřejmost románu, onen klam přítomnosti, který je podezřelý. Tato „přítomnost“ se

totiž při bližším zkoumání podstatně problematizuje, mohli bychom říci, že se rozevírá; románu prostřednictvím běžného jazyka odkrývá nemožnost privatizace významu, podtrhuje jeho historičnost skrze intertextualitu či dialogičnost (řečeno s Bachtinem a Kristevovou) a poukazuje tak na neudržitelnost metafyzických představ o transcendentálním označovaném (řečeno s Derridou). *Amor a Psyche* je příkladem textu, v němž vedle sebe stojí snaha popsat, vyprávět, stvořit příběh, nový „možný svět“, naděje na zpřítomnění minulosti, a na druhé straně ohromné kulturní a literární dědictví, se kterým je nutno se při každém podobném pokusu vypořádat. Součková ukazuje, že postoj k takovému dědictví nemusí být jen záporný nebo kladný, stejně jako nelze vést jednoduše hranici mezi novým a starým.

Pokud píší v souvislosti se Součkovou o „románu“ a jejím vztahu k němu, potom je nutné podotknout, že Součková rozumí pod „románem“ především jeho vývoj a stav v 19. století (zejména ve Francii), ať už se jedná o období první poloviny století, kdy, pokud budeme parafrázovat Luciena Goldmanna, román popisuje a konstituuje buržoazního vědomí (můžeme také použít Barthesova termínu „buržoazní rukopis“), nebo o naturalisticko-realistickou větev románu: „Znovu jsem se jednou přesvědčil, co prázdnoty se dá skrýt pod nějaké heslo, a myslím, že jedno, které hrálo tak velkou úlohu ve vývoji moderní literatury, bylo heslo naturalismu-realismu“ (Součková 1946: 22). Tyto dvě podoby tedy pro Součkovou představují románový žánr, nikoli třeba Cervantes (jak na jiném místě *Hlavy umělce*, 1946, explicitně prostřednictvím vyprávěče uvádí). To je románové dědictví, které za sebou Součková cítí, to je onen nabízející se způsob psaní, který už není ničím jiným než uměleckým reliktem, který nemá už se současným světem nic společného, neodpovídá změnám v oblasti politické, vědecké ani sociální:

Kladl jsem vždy důraz na nutnost nové formy, lépe řečeno, důraz na to, že nový obsah nebude možno vyjadřovati starou formou. Že to, čemu říkáme poválečný svět, poválečná Evropa, nebude možno vyjadřovat uměleckými formami z konce minulého a začátku našeho století. (tamtéž: 49)

I když píše Součková o „nových formách“, je jasné, že ty se nikde nenabízejí, že snad dokonce ještě ani nevznikly, že zde nemá na mysli tvary, které už někde jsou, ke kterým je možné se pouze přiklonit. I když v době, kdy psala *Amora a Psyche*, již proběhly nejvýznamnější pokusy o „revoluci poetic-

kého jazyka“ (v díle Stéphanie Mallarméa, surrealistů, Jamese Joycea), zdá se, že Součková si je až příliš vědoma toho, co Barthes nazývá tragickou rukopisu: „spisovatel uzná rozlehlou svěžest současného světa, ale má-li o něm podat zprávu, má k dispozici jen skvělý a mrtvý jazyk; nad čistou stránkou ve chvíli, kdy volí slova, která mají upřímně označit jeho místo v dějinách a dosvědčit, že na sebe bere to, co mu dějiny ukládají, pozoruje tragickou disparitu mezi tím, co dělá a co vidí; před jeho očima občanský svět tvoří teď skutečnou přírodu a tato příroda mluví, vypracovává živé řeči, z nichž je spisovatel vyloučen: naopak historie mu vtiskuje do dlaně ozdobný a kompromitující nástroj, rukopis, ježž zdědil z dřívější, odlišné historie, za kterou není odpovědný a jež je přesto jediná, které může užívat“ (Barthes 1997: 77).

Pokusím-li se vyjít z toho, jak chápe román Součková, potom je vztah mezi „románem“ a *Amorem a Psyche* určen negativně, a to v tom smyslu, že román zde funguje jako horizont možného psaní, jako hranice, která je stále na očích a není možné se pohledu na ni vyhnout, protože vznikající text obklopuje ze všech stran. Součková se tak podrobuje románovému tvaru jen natolik, nakolik jej nechá vymezit si pro sebe možné pole tvorby pro práci s prozaickým slovem. Snaží se, aby román stál vždy mimo její text, a pokud už hrozí vniknout dovnitř, potom jej alespoň vybavuje distancí – nechá jej do svého psaní vstoupit jako historii, stylizuje svůj text jako esej o románu:

Co se hodí lépe k rozvinutí děje než návštěva u překupníka obrazů? Nikdo ji však tak neprovede jako Balzac! Odkazují čtenáře na něho.

(Součková 1937: 194)

Román je zde to, co se nemá naplnit, je to negativní pozadí, vzhledem k němuž je nutné se odlišit. Samotné psaní se tak do jisté míry přenáší mimo autorskou či vypravěčskou kontrolu, je značně určováno z vnějšku, dějinami „žánru“. Proto také nelze tvorbu Milady Součkové označit jednoduše za pokračování sternovsko-diderotovské tradice románu, protože ta se, mimo jiné, formovala na zcela jiném „pozadí“. Z podobných důvodů nelze v této souvislosti psát o ironii ani parodii. Není to ale ani snaha za každou cenu se odlišit, není to experiment v negativním smyslu toho slova. Snad je to revoluce, snad utopie revoluce. A zřejmě je Součková se svou „novou formou“ spokojena, protože nechává vypravěčku označovat právě vznikající text jako „román“.

První dvě části části *Amora a Psyche* jsou nazvány „Deník Augustiny“ a „Deník Alžběty“. Použitím „deníku“ v názvu se buduje zcela konkrétní očekávání, čtenář očekává autobiografii, autenticitu a snad i intimitu. Všechno je ale jinak. Z času deníku zbývá nakonec téměř jen datum, oba deníky dostává vypravěčka darem od jejich pisatelek. Ovšem právě fakt, že z deníku zůstává jen datum, v jistém smyslu podtrhuje skutečný charakter deníkového času, ve kterém denní zápis nahrazuje popis celého, úplného dne, je jen lešením, jakýmsi hrubým rastrem bodů sloužícím jako podpora pro nekonečný počet budoucích projekcí paměti. Datum potom funguje v podstatě jako metonymum, a toto metonymum si také vypravěčka z obou deníků ponechává především. Na druhou stranu spojujeme deník vždy s tím, kdo jej zapsal, s jeho autorem, ovšem v *Amoru a Psyche* je deník ve zcela konkrétním smyslu zcizen, protože oba deníky jsou zde předváděny prostřednictvím někoho jiného. Původní deníkový čas obou zapisovatelek deníků se ztrácí v čase komentáře vypravěčky, která na základě krátkých úryvků a často jen jednotlivých vět nebo slov konstruuje tehdejší události. Jako by nakonec vypravěčka na základě výše zmíněných metonym psala svůj vlastní deník, který ale označuje jako „román“.

Podoba obou deníků, na niž můžeme usuzovat z krátkých ukázek, je zásadně odlišná, a podobně se liší i jejich využití. Z Augustinina deníku je vždy očitován jistý úsek, maximálně jedna nebo dvě věty (graficky odlišené kurzivou), a čtenář se nakonec přeci jen dočkává očekávané autenticity signalizované „deníkem“: vypravěčka si z deníku vybírá vždy části, které se nějak dotýkají jak jí, tak Augustiny, a především jejich společné lásky k Alžbětě. Jako záruku (anebo hru) autentičnosti bychom mohli chápat také to, že v textu se objevuje postava jménem M(ilena/ilada) Součková: „[...]“ a vztyčuje se pyšně, když Melancholie odpovídá na otázku, kdo se k ní přišel podívat: Součková“ (Součková 1937: 24). Pro zdůraznění problematičnosti rozdělení mezi „fiktivním“ a „skutečným“ deníkem je do textu „Deníku Augustiny“ vložena i část deníku hrdiny Krátké povídky (nebo v Krátké povídce – text může být chápán i jako označení místa). Přitom tento rozdíl ani zde není absolutní, zdánlivě nezávislé texty se zde prolínají a zrcadlí:

Hrdina zatím nenapsal nic jiného než drobné zápisky, podobné deníku, jehož ukázky jsou připojeny na konci tohoto vypravování. (tamtéž: 33)

Zde jako by se nějakým způsobem v hrdinově deníku objevovala situace vypravěčky (autorky?) *Amora a Psyche*. Tuto možnost ještě podtrhuje, že se zde objevuje postava Tiny (Augustiny), Emilia (Augustinin bratr se jmenuje Emil), hrdina píše, že miluje A., což opakuje také M., totiž že miluje A (Ižbětu), zatímco zde není jasné, zda hrdina miluje Alžbětu nebo A (ugustinu). Podobně jako dává Augustina M. svůj deník, dává také Tina svůj deník hrdinovi. Hrdina zde funguje jako jakési alter ego vypravěčky; prostřednictvím této postavy vypravěčka z odstupů nahlíží svou vlastní situaci:

Nalézá krásu v cizích myšlenkách a pokládá to za svou zásluhu. Máme mu přisuzovati talent proto, že často hledá v knihách místo, jež nenalézá, poněvadž je spletl s vlastními představami? (tamtéž: 35)

Takto vytvořený odstup je ale o kus dál porušen, když čteme:

Poněvadž dívka konečně uhodla, že mladý muž chce být spisovatelem, otevřela skříňku a odevzdala mu sešit, svůj deník, abychom mohli dále pokračovati deníkovou formou. (tamtéž: 35–36)

My? Tehdy? Ted? Zřejmě zde nejde jen o autorský plurál: pokračovat přeci mohou jak autor Krátké povídky ve své povídce, tak vypravěčka ve svém vyprávění; čas vyprávěný v sobě obsahuje čas vyprávění a naopak. Podobná nejistota vládne o tom, zda je autorem pasáží z deníku skutečně Augustina, nebo zda si M. nepíše také deník, některé pasáže je totiž možné chápat jako promluvu (zápis) M. i A. Dokonce se objevuje i jiná možnost – alespoň některé citáty by totiž mohly pocházet z deníku Smolíkové, která „nejdřív nechá deník schválně válet na lavici a pak by dělala tajnosti!“ (tamtéž: 64). Na jiných místech ale najdeme jasně vedené hranice, ať časové nebo subjektivé, a to především v pasážích, ve kterých vypravěčka popisuje své vlastní psaní a komentuje vznik textu:

Dnes se mně zase zdálo o Alžbětě, co jsem psala tuto knihu, patnáct let potom, co se s ní již nestýkám. (tamtéž: 56)

Z kolika skutečných osob je složena Augustina?

Z kolika snů Milady Součkové je složena Alžběta?

(tamtéž: 59)



Alžbětín deník je využíván odlišným způsobem, už nikoli jako odrazeště k vlastnímu komentáři, ke vzpomínkám („Ó, tady se bohužel dostáváme do literatury. Všechno Alžbětino vzdělání nabubří věty, říká se jim fráze, a jsou jimi vycpány všechny písemné a tištěné projevy dospělých lidí, i většina literatury. Jak ošklivě zní téměř všechny věty napsané Alžbětou“, tamtéž: 135), ale jako příklad toho, jakým způsobem není pro M. možné psát. Dozvídáme se jen o tom, že Alžběta chce po M., aby napsala namísto ní román o své matce, a proto jí také daruje svůj deník. Autenticita deníku zde není, jako v případě deníku Augustiny, popřena prolínáním s jinými výpověďmi, nadbytkem komentáře vypravěčky, ale tím, že je natolik stylizovaný, že už ani žádné prolínání neumožňuje; je to skutečně mrtvý text a jako takový také vystupuje v *Amorovi a Psyche*. Je to jakési ztělesnění oné negativní románové zkušenosti, o níž jsem se zmiňoval na počátku. A je jen logické, že pokud text, který nyní vypravěčka píše, má být oním románem, o který ji Alžběta žádala, potom vzniklý text jím být nemůže.

*Amora a Psyche* můžeme postavit proti realistické koncepci příběhu, ve kterém se v řadě epizod vyvíjejí charaktery postav a čas je jen médiem událostí, které tento vývoj umožňují. Nic takového u Součkové nenajdeme. Jedna událost nevyplývá z druhé. Dokonce je možné se ptát, zda se vůbec jedná o „události“. Mnohdy jako by byly spíše náhodou vybrány některé situace, a samotný fakt takového náhodného výběru přinejmenším problematizuje status události v literárním díle, ve kterém jsme zvyklí, že se nic neděje zbytečně. A ono se vlastně nic neděje zbytečně ani v *Amoru a Psyche*, jen logika výběru a řazení situací je odlišná. Často si nemůžeme být ani jisti, komu se vyprávěné události dějí, a dokonce ani kdo pronáší tu kterou výpověď, jestli se jedná o přímou řeč, vnitřní řeč postavy nebo úvahu vypravěčky. Stejně nejasné jsou i vztahy mezi většími celky: v textu je zmiňována například vánoční povídka, povídka Sněženka, XL kapitola, mající obsahovat příběh *Amora a Psyche*, přičemž se nakonec dočkáme jen kapitoly LX s podtitulem „(Amor a Psyche)“. Snad nás měl varovat již začátek *Amora a Psyche*, kde se mluví o „zvláštním zrcadlení“:

Zvoním, a zatímco čekám, vidím skleněnými dveřmi, nahoře, v zrcadle za nimi, dříve záda a potom obličej toho, kdo přijde otevřít.

[...] Ateliérové osvětlení je působeno tím, že schodiště toho ohromného domu, kde Augustina bydlí, nekončí půdou, nýbrž skleněnou stře-

chou, která spolu se skleněnými dveřmi a zrcadlem tvoří u vchodu do bytu to zvláštní zrcadlení. (tamtéž: 7)

Je to popis „skutečného“ bytu, nebo jen popis některých vlastností textu, ve kterém Augustina jako postava bydlí? Myslím, že to není otázka výběru mezi buď – anebo, obě možnosti mohou platit simultánně. Jsme zároveň před i v zrcadle. V textu i ve skutečnosti. V textu i mimo něj. Ve skutečnosti a nikdy zcela v ní. Nyní i tehdy.

I když je možné vzniklý tvar označit jako fragmentární, přesto se musíme ptát, jestli je možné se s takovým tvrzením spokojit. Takovou kompozicí jako by si celý text vynucoval ještě cosi navíc: nacházet místo nebo způsob, kde nebo jak se jednotlivé části textu spojují v celek (pomineme-li tautologické tvrzení, že tímto celkem je kniha, kterou čtenář drží v ruce). Hledaný celek jistě není povahy lineárně chronologické, není jím příběh. Ani když seřadíme jednotlivé dny Augustinina a Alžbětina deníku (jedná se o záznamy dvou časových úseku: 15.–20. února a 10.–25. června, spolu s jediným záznamem z 3. července, resp. o sedm zápisů z období mezi 29. červnem a 24. červencem), žádný příběh nedostaneme, tedy příběh, ve kterém jedna událost vyplývá z předešlé. Pokud se přece pokusíme o rekonstrukci, vypadá takto: Augustina a M. jsou zamilovány do Alžběty, jejich učitelky latiny; Augustina postupně ztrácí zájem o Alžbětu, která v dočasném sblížení s M. ji žádá, aby napsala román o její matce; M. píše o několik let později knihu o své lásce k Alžbětě. Největší důraz není kladen ani tak na samotný příběh, ale spíše na rozdíl mezi způsobem, jakým by téma lásky dvou dívek ke své učitelce zpracoval kdokoli jiný a jakým je zpracován zde:

Skrývám svou lásku k Alžbětě, protože ji nedovedu vyjádřit. Obdivuji se dovednosti spisovatelů, jejich možnosti vyjadřovati se, jednati. Jsem popletena tím, že nejsem mužem, jsem popletena tím, že muži píší o ženách a že já jsem ženou, chtcí psáti jako oni, s touhou vyrovnati se jim. Cítím temně kategorický imperativ literatury.

[...] Tady! tady! a to jste nikdo nevěděl, je něco, co odporuje běžné morálce. Nejen moje a Augustinina láska k Alžbětě. Také psaní spisovatelů o ženách je něco, co jí hluboce odporuje. (tamtéž: 129)

Rozdíl tedy nespočívá jen v rozchodu s vyzkoušenými způsoby, není to jen revoluce tvaru. Nepřijatelnost tradičních způsobů spočívá především v tom, že literatura je tradována převážně jako mužské psaní, přičemž zvláštnost takové tradice je zvláště markantně pocítována, když se jedná o literaturu o ženách. Součková si tuto situaci uvědomuje, explicitně ji v *Amoru a Psyche* popisuje a snaží se tuto ideologickou stránku literatury překonat.

Není jistě náhoda, že na úplném konci *Amora a Psyche* nacházíme na pohřbu Alžbětiny matky mezi truchlícími:

Poetický Popis, Ústřední Děj, Lit. Rozbor, vzdálenější příbuzné, teta Karla a Emilie Episody, šeptají si, že v každé rodině něco je, nějaká hanba, lump, nebo umělec. Postava A. (Alžbětina), v hlubokém smutku, nevnímá přítomnost Psychologické Kresby, jež jí právě vyslovuje svou soustrast svým známým protivným hlasem. (tamtéž: 252)

V jistém smyslu se tím potvrzuje moje tvrzení o negativním románovém pozadí. Tyto personifikované atributy prózy se nemohou ukázat jinak než jako postavy (podobně na jiném místě Melancholie, Politika), protože Součková odmítá jejich služby. Ale vždy zde jsou, není možné se bez nich obejít, vždy se vnutí, byť jen na pohřeb, který je v jistém smyslu jejich vlastním, protože v celém předešlém textu jich nebylo použito (snad kromě epizodních postav Karly a tety Emilie). A tak kromě Alžbětiny matky, kterou Alžběta plánuje „zvěčnit“ v románu, čeká na svůj pohřeb také román. A opět velice příznačně se může jednat jak o pohřeb textu *Amor a Psyche*, který se scénou pohřbu uzavírá (umírá), tak pohřbem dosavadního románového dědictví.

Snažil-li jsem se doposud udržet pojetí románu M. Součkové, dospěl jsem nyní k okamžiku, kdy je nutné úvahy o vztahu románu a *Amora a Psyche* poněkud rozšířit. Teď mám samozřejmě na mysli „řecký román“ dalšího A., Lucia Apuleia *Metamorphoses* (*Asinus aureus*), česky *Zlatý osel*. Abychom o tomto vztahu mohli smysluplně uvažovat, nestačí jen poukázat na název textu Součkové a na odpovídající vložený příběh a *Amoru a Psyche* (Amorovi a Psýše) ve *Zlatém oslu* (zde je na místě uvést, že nejprve byl do češtiny přeložen třikrát právě příběh o *Amoru a Psyche* – 1874, 1908, 1926 – a teprve roku 1928 celé dílo). U Součkové se nikde tento příběh neobjevuje v celku, a tedy nemá tu funkci jakou ve *Zlatém oslu* (v jistém smyslu paralelní osudy zvědavého Lucia a zvědavé Psyche, i když Scholes a Kellogg v *The Nature of Narra-*

*tive* zdůrazňují spíše jejich rozdílnost). Odkazy na Apuleiův „román“ jsou roztroušeny do různých rovin textu formou aluzí, převzatých motivů, citací. Tak jako se objevuje v *Amoru a Psyche* Milada Součková, vypravěčem *Zlatého osla* je Lucius (Scholes a Kellogg hovoří v této souvislosti o „pikareskně autobiografické formě“ celého díla). Třetí část Součkově textu, nazvaná „Amor a Psyche“, je uvedena latinským citátem z Apuleia. Už jsem uvedl, že Alžběta byla učitelkou latiny; Augustina ovládá plynně řečtinu i latinu, jazyky, k jejichž znalosti se přiznává i Apuleius, přičemž zároveň uvádí, že latinu se naučil jako samouk, a prosí za prominutí, pokud se bude zdát neohrabaná (se zvládnutím latiny má problémy M.).

Růže, ty mohutné jižní růže, jež i Lukianova osla činily milováníhodným, jsou rozsazeny ve veřejně přístupném parku. Osel, kůň i růže sklánějí hlavy horkem, oslňuje nás, když vycházíme s Augustinou z chladné chodby na hlučnou ulici. (tamtéž: 100)

Tento úryvek může posloužit jako ukázka toho, jakým složitým způsobem jsou různé texty provázány. Po sežrání květu růže se Lucius v těle osla promění zpátky na člověka; Lúkiános bývá označován za autora knihy *Lúkiós é onos* (česky *Lucius oslem*, 1924), přičemž tato kniha a Apuleiův román vycházejí ze společné, nám neznámé předlohy. Kůň může být Luciův bílý kůň, který byl spolu s ním ukraden zloději, aby se najednou z poloviny 2. století n. l. ocitli ve století dvacátém. Přítomnost minulých textů zde už není jen tušená, texty nejsou uzavřeny v historii, ale stávají se zároveň také současností. Není tak možné vést jednoznačnou hranici mezi minulostí (která do textu vstupuje prostřednictvím citátu nebo aluzí) a současností (příběhem Augustiny). Minulý text se nikdy nestává zcela součástí textu současného, kromě práce na integraci je zároveň nutné podržet nebo vytvořit rozdíl, který nám také umožňuje vůbec o existenci nějakých vztahů uvažovat. Ve výše zmíněném úryvku je zřetelné, že hranice významů nelze vždy vést paralelně s hranicemi slov, ale že se přesouvají dovnitř slov, již neplatí buď/anebo, ale jak/tak. Nelze rozlišit „původní“ význam od „sekundárního“. Slovo se stává, slovo je, slovo vždy bylo ambivalentním.

Podobně nejednoznačným způsobem funguje také postava Psyche. Jednou je ztotožňována s vypravěčkou: „Dovedu vypsát utrpení Psyche, budu si jen představovat, co někdy pro Alžbětu vytrpím“ (tamtéž: 94), jindy

s bezejmennou postavou označovanou jako Psyche ve zdánlivě nezávislém příběhu (tamtéž: 95–99) o lásce Psyche a závisti švagrové Emilky (v Apuleiovi závidí Psyche její sestry) a o nechuti bezejmenné matky milence Psyche přistoupit na sňatek a smířit se s rolí babičky (v Apuleiovi klade Venuše Psyche překážky v její lásce k jejímu synovi Amorovi). Psyche se vrací i v závěru Součkové knihy, na scéně pohřbu Alžbětiny matky. Zde se objevuje motiv poslední zkoušky, kterou Venuše Psyche připravila: sestoupit do podsvětí a přinést jí od Persofony krabičku:

Je-li Psyche poslušná a trpělivá ve vykonávání úkolů, je zato nenapravitelně zvědavá. To bylo vždy její zkázou a pramenem jejích utrpení.

Opět ji to láká, ač jí bylo pohroženo, že již nikdy nespátí svého milence, pootevřítí nádobku, schovávající prý krásu, a podívati se dovnitř.

(tamtéž: 251)

Není možné říci, kdo je v Součkové textu Psyche, příběh Amora a Psyche nemá být alegorií, nelze o něm ani říci, že by byl „aktualizován“.

Není možné (ani nutné) vypočítávat všechny motivy z Apuleia tak, jak se u Součkové objevují. Chci spíše naznačit odpověď na otázku, kde je možné hledat ve fragmentech nějaký celek, místo, kde se celý text spojuje. Snažil jsem se ukázat, že Apuleiův „román“ je zapojen do mnoha rovin (titul, postava, vypravěč, motivy příběhu), a stává se neoddelitelnou součástí textu M. Součkové. Je tedy na rozdíl od „negativního“ vědomí románu 19. století zapojen do celého textu „pozitivně“. Jistě je tento příběh v jistém smyslu v protikladu k románu 19. století, je to jiný způsob psaní, který zřejmě nikdy nedospěl k tomu aby se stal ideologií, rukopisem, nebo už alespoň není Součkovou takto chápán.

Zdůrazňoval-li jsem pro Součkovou důležitost francouzštiny (francouzsky psaného románu), potom také proto, abych si připravil prostor pro jednu interpretační ekvilibristiku – *psyché* (fem.) znamená ve francouzštině (románském jazyce) „velké toaletní zrcadlo“. Pokud tedy hledáme v *Amoru a Psyche* nějaký celek, je to alespoň pro mě především celek literatury (prózy, románu) a poukázání na způsob, jakým mohou texty (deníky, antický příběh) být, nebýt a stávat se jeho součástí, a tím samozřejmě celý koncept literatury přepracovávat, stavět jej před zrcadlo. A hlavní součástí takto přepracovaného konceptu je rozchod s představou, že je nutné nebo možné

hledat nějaký celek, že literatura nebo text se někde završují, končí, jsou nějak zastřešeny, že mají konečným způsobem popsateľnou strukturu, že mají své vlastní místo.

#### Prameny

Součková, Milada. *Amor a Psyche*. Praha: Jaroslav Tožička, 1937

Součková, Milada. *Hlava umělce. Studie k větší práci*. Praha: Pamir, 1946

#### Literatura

Barthes, Roland. „Nulový stupeň rukopisu“. In týž. *Kritika a pravda*; přel. Josef Čermák, Josef Dubský, Julie Štěpánková. Praha–Liberec: Dauphin, 1997 [1953], s. 7–78

### **Time, Tense, Temporality: Novel *Amor a Psyche* by Milada Součková**

*Amor a Psyche* (1937), a novel by Milada Součková, is an example of writing performed in order to create a new “possible world” and to “make the past present”, while employing numerous elements of the cultural, particularly literary heritage. Thus, the intertextual aspects of the novel have to be taken into account in interpretation, here especially the relation of *Amor a Psyche* to Apuleius’s novel *Golden Ass*, signs of which may be observed on the level of story as well as on the level of narrative discourse. The original daily rhythm determined by writing a diary (an activity shared by both main characters, Augustina and Alžběta) gets dissolved in the commentary of the narrator who attempts to reconstruct the past events by means of mere fragments or even singular sentences. Eventually, it may seem that the narrator writes a diary of her own, referred to as “novel”. The diaries of the protagonists fulfill different functions: while Augustina’s diary may perform the role of an authentic report that gives incentives to the narrator’s reminiscences and comments, Alžběta’s diary may be considered an example of writing that the narrator can not adopt. *Amor a Psyche* subverts the realistic concept of story where the development of characters may be observed in a series of episodes and time seems to be a mere media for the flow of events: not only the traditional chronology, the causality of events does not work here either.

# Podoby a proměny času v románu Jaroslava Durycha *Bloudění*

---

Kateřina Vávrová

Román Jaroslava Durycha *Bloudění* (1929) nese podtitul „Větší valdštejská trilogie“. Již v symbolizujícím titulu můžeme vyčíst mnohé – je zde zahrnut motiv bloudění člověka světem pozemským a zároveň jeho bloudění duchovní. Bloudění jako jakási bilance mezi dobrem a zlem, kolísání mezi nocí a dnem, mezi Bohem a Ďáblem. S kým se spolčit a kterou světovou stranou se vydat? Nekonečné chození v kruhu není vyloučeno, nastává však otázka, co nás osvobodí? Bude to smrt? A jaká? A co vzpomínka? Není jen dalším bludným krokem, či je právě ona podstatným momentem na naší pouti?

Postavili jsme před sebe několik otázek coby syllabus, který nás jako Beatrice provede rozbořem tohoto barokního románu autora 20. století.

Fabule Durychova *Bloudění* není složitá. Chronologická kompozice nám představuje historický běh po českém 17. století, počínaje exekucí sedmadvaceti českých pánů na Staroměstském náměstí 21. června 1621 a konče zavražděním vévody Albrechta z Valdštejna 25. února 1634. V tomto dějinném prostoru autor nechává rozehrát milostný příběh mladého Valdštejnova dveřníka Jiřího a hrdé Španělky Anděly. Jiří je rebel, statečný ochránce vévody, pokušitel Boží moci, zato Andělka – na první pohled nomen omen – ztělesněním přísné, přitom však andělské katoličky. Čas syžetu se nachýlil: Jiří je ke konci těžce poraněn, když se marně snaží zabránit vstupu vrahů do vévodovy ložnice. Vévoda Albrecht je zabit kvůli pochybné lojalitě k císaři. Andělka se stává Jiřího ženou několik hodin před jeho smrtí. Rána do hrudi krvácí, nejkrásnější a nejsmutnější svatební noc vyvrcholí smrtí a počítím nového života.

Durychův homiletický text poučuje čtenáře o historickém pokusu rekatolizace české protestantské země v době vlády Habsburka Ferdinanda II.

Autor uplatňuje exhortativní funkci homilie, vystupující ze stylistického zpracování díla. Poetický jazyk užívá barokní prvky jako bohaté i biblické metafory, hru s barvami, hyperbolizaci, využívá kontrastů k podtržení děsu, strachu, úzkosti. Takový jazyk přichází v podobě dlouhých souvětí po strohém výčtu jmen, po jednoduché větě o několika přívlastcích. Další antinomie je tedy na světě. A posteriori celá kompozice vyzní velice melodicky.

Třikrát deset kapitol *Bloudění* nám neumožňuje udělat si předem představu o jejich obsahu, jen cosi naznačují tři typy incipitů: scénický, narativní a ojediněle i metatextový. Jedna kapitola z celé trilogie se však vymyká, druhá kapitola prvního dílu. Její výjimečnost si přiblížíme následujícím experimentálním úryvkem:

Nebylo slunce toho dne přivítáno zbožným tichem a ten den *neměl asi jitra*. / Jitřní slunce procházelo třpytivým oparem, chvějícím se nad střechami, zahřívalo *východní průčelí domů* a volalo *mrtvé z oken*. / *Děla* vyzváněla jitřní pozdrav. / *Černé sukno* se vzdouvalo svěžím jitřním vánkem. / *Dvě velké bílé putny* syrově se šklebily na jitřním slunci mezi balíky černého sukna. / *Bledost* každé tváře se vznešeně zaskvěla na slunci, jakmile vystoupila z přitímí. / [...] bylo *jitro pondělní*, počátek nové práce a to dosti časný [...] / Bylo příjemno *opřít si záda* a nechat si svítit jitřní slunce do očí, dokud nebylo horko. / Neurčité mrazení v srdci a v těle se rozplynulo *při této úvaze* v příjemném teple prvního jitřního *slunovratu*. / A přece to bylo, jako by byl *stíhán stín* a dávno před procitnutím dnešního rána sen byl zapomenut. / Krev s krví se ztrácela [...] slunce snad vyšlo z oblak, černý had se utišil a klidně se vyhříval na slunci, které *začínalo pálit*. / Slunce vystupovalo a začalo pražit. Bylo to *slunce císařské*, slunce *vítězné*. Císař ve stínu svých komnat a lovišť netušil, jak zářilo dnes slunce nad *Prahou*. Nechtě svítí, komu svítit má. / Plný jas slunce zbavoval *rynk* posledních jitřních půvabů. / [...] až den zemdlí, pochodně vzplanou a *kat klesne únavou* [...] / A kolem *vojenského šiku tisíce a tisíce lidí* se nemohlo vynadivit zářící hvězdě slunečního třpytu na katově meči. / *Okno krčmy* odpovídalo veškeré sluneční záři, která se odrážela z rynku a z oblohy [...] *pohlcovalo světlo, den i nebe, hluk, bití hodin, troubení i bubnování; samo nevydávalo ani světla ni hlasu* [...] / Oči její [cizinky; pozn. K. V.] byly upřeny do světla, které vnikalo oknem a padalo do nich jako do *zrcadel v temné jizbě*.

(Durych 1993: 27–44)



Juxtapozičně jsme seskládali větné celky obsahující leitmotiv jitra, světla, slunce a zjistili, že každá taková věta v sobě nese nějaký podstatný údaj o lokalitě, ději, okolnostech. Jsme svědky průběhu jednoho pondělního dne od jeho zrození po konec; je to den, kdy císař je ve své komnatě a na rynku řádí ruka katova, pod níž padají k zemi mrtvé zraky hledící k oněm tisícům diváků města Prahy. Denní pouť končí v prazvláštní temné krčmě za přítomnosti ženy.

Světlo je velice důležitým prvkem Durychova románu, vztahují se k němu několikere konotace. Zjistěte může znamenat život samotný, což by nám potvrdila jedna z výše uvedených vět úryvku: „Nechť svítí, komu svítit má“. Jinými slovy ať žije ten, komu je dáno, aby žil. Durych se ale na svět dívá křesťansky, a tak náš výklad založme na biblickém chápání světla a na pasážích z Písma svatého. „Vy jste světlo světa“ (Mt 5,14). Světlem však nejsme jen my lidé, je to především Ježíš Kristus, on je ztělesněním veškerého možného Božího dobra, lásky, naděje, pomoci, tedy světla: „Ježíš k nim opět promluvil a řekl: ‚Já jsem světlo světa; kdo mě následuje, nebude chodit ve tmě, ale bude mít světlo života‘“ (J 8,12).

Světlo – slunce je přítomno popravám, smrti, a přece svítí dál, slunce vysouší krev; taková představa vyvolává pocit hrůzy stvořené z tepla a záře. Však se tu vyhřívá i černý had! „A veliký drak, ten dávný had, zvaný ďábel a satan, který sváděl celý svět, byl svržen na zem a s ním i jeho andělé“ (Zj 12,9). V jednom textu se okamžitě objeví další biblická aluze, opět se uplatňuje princip antinomie. Noc je v trilogii skutečně nejnebezpečnější a nejhrozivější částí dne, nad každým visí cár zloby a nenávisti. „Tma byla tak těžká a nebe tak padalo, že i sodomský hřích se tu zdál přirozený a nutný“ (Durych 1993: 244). Neštěstí není od nás nikdy daleko, oblizuje každého, kdo není nositelem světla, přeci se však právě v noci dějí podstatné věci. Napolo oběšená prostitutka je snata z šibenice a zachráněna svým budoucím mužem, Valdštejn je v noci zabit, Jiří smrtelně zasažen ostřím dýky.

Je den a je noc, obojí stvořil Bůh. Bůh je. Takové je poselství *Bloudění*. Zdánlivě historický román se stává transcendentálním, nutí nás uvažovat o pozemském a Božím řádu. Pojetí času pozemského a Božího je diametrálně odlišné. Pro člověka existují jen tři možné vnímatelné časy, přítomný, minulý a budoucí. Člověk žije jen v přítomnosti, která se jej dotýká, ale okamžitě ho propouští a přemění se ve vzpomínku. V tu chvíli se jeho situace stává takřka postmoderní, když vyjdeme z latinského modo, tedy teď. Ne-

schopnost předběhnout momentální okamžik je nahrazována hádáním budoucnosti. Jenomže Bůh je bezrozměrný v prostoru i čase, on jediný může protnout všechny tři pro nás poznatelné roviny času. On je věčný, zatímco naše životy jsou vymezeny hranicí smrti, která je neodvratitelná.

Nikdy nevíme, zda se zrovna nenacházíme in articulo mortis, na prahu smrti. Nevíme totiž ani dne, ani hodiny. Smrt je pro člověka rozcestím: buď je po ní přivolán do blízkosti Boha, nebo je svržen tam, kde je slyšet jen pláč a skřípění zubů. Pro barokního člověka to byl jediný možný náhled na smrt, pohled prizmatem víry, který mu přesně vymezil odměnu za jeho počínání si ve světě pozemském. Křesťané věří, že Bůh Ježíš za ně zemřel, aby smyl veškerý hřích a přinesl člověku věčný život.

Kdybych nyní smrti unikl, mohl by mě Pán Bůh šlakem nebo jinou nemocí navštívit, v níž bych se sám více než nyní mrzel a smrti na sebe žádati musil, a nadto nevíím, měl-li bych potom k Pánu Bohu takovou horlivost a důvěrnost, jakou nyní mám, takže se té smrti nic nebojím, ale doufám a silně věřím, že Bůh ze své milosti pro smrt svého milého Syna mně milostiv býti, moje přetěžké hříchy mně odpustiti a duši mou, když moje šedivá hlava, která čtyřem císařům a králům českým věrně sloužila, z mého těla na zem spadne, k sobě do věčné slávy vzíti ráčí. A protož, když oni praví, že jsem si smrt zasloužil a že umřítí mám, ve jménu Božím nechť umru, děj se Jeho vůle svatá!

(tamtéž: 33)

Tedy konečnost, možná věčná konečnost, je nahrazena časem kontinuálním, časem příslibu jakési budoucí Boží blízkosti. Jenom však neupadnout do tmy, jak jsme si vysvětlili dříve. Postavy Durychova románu jsou, zdá se, příliš bipolární, abychom přednesli konečný verdikt o jejich posthumní existenci. Jsou to postavy bohobojné, zároveň však vzývající veškeré zlo.

Smrti se lze však také smát. „Císařští soudcové se dívali přes hlavy davů na okna domů, štíty a krámy, hoviče a vzpomínající na zcela jiné zábavy“ (tamtéž: 39). Obdobný obraz nabízí i Komenského *Labyrint světa* (1631), na nějž se autor trilogie v závěru knihy odvolává:

Odpověděl mi tlumočník: „Můj milý! Byla-liž by to moudrost myšlením na smrt trápit se? Zvláště poněvadž každý ví, že jí neznikne, lépe jest nehleděti na ni, než hleděti svého a dávat sobě dobrou mysl; když přijde, přijde,

v některé hodině odbude se toho, a někdy třeba v okamžení. Proto-liž by, že někdo umře, jiní veseli býti přestali? Však se jich na místo jednoho kolik zase narodí.“

(Komenský 1939: 65)

Jako by se smrtí nic nestalo, jako by nás nepostrčila někam dál, nás přihlížející, nás, jichž se momentálně dotýká alespoň tak, že ji sledujeme, jak kácí další lidský život. Zuzana Fialová ve své stati „Pojetí mužských a ženských postav v próze Jaroslava Durycha“ píše, že „zrození a smrt jsou velmi často u Durycha v pořadí obráceném. Nikoli tedy život jako cesta od zrození ke smrti, ale jako cesta od smrti ke zrození“ (Fialová 1997: 89–90). Vysvětleme si, co takové tvrzení znamená v případě Durychova *Bloudění*. Když umírá Valdštejn, Jiří je ochoten zcela změnit svůj dosavadní názor na svět, je opět otevřen víře v Boha, odhodlán přiznat se k němu a před jeho tváří si vzít za ženu Andělu, již dříve místy pohrdal za její schopnost usvědčování z hříchů, nepravostí, které páchal. Umírá klidně a usmířeně. Andělka je poznamenána Jiřího smrtí. Předtím se cítila jako hrdá Španělka, která jde sice do cizí země za svým vyvoleným mužem, ale jeho vlast není její vlastní. Když však Jiřímu přestane tlouci srdce a ona se vydá s počatým dítětem na cestu do neznáma, zvolá: „Nešťastná země! Cizí země! Moje požeňnaná vlasti!“ (Durych 1993: 620). Tím je celé dílo zakončeno à la finis coronat opus.

Kompozice není časově orámována jen léty 1621–1634, dá se říci, že na ni lze pohlížet i jako na časový kruh vytvořený vzpomínkami, ovlivněný osudovým běháním po téže kružnici, možná i po spirále. Je to kruh chyb a ponaučení. Kruh míst a dokladů minulého počínání. Vzpomínka je v Durychově *Bloudění* digresí, pozastavuje příběh a otevírá reflexi. Vzpomínka tedy tvoří mostek mezi minulostí a přítomností, manifestuje lidské snažení o obsáhnutí a prolnutí obojího v jednom časoprostorovém bodě. Reminiscence bývá u postav většinou hrůzná a děsivá, bývá něčím, co přišlo na světlo, a mělo být přítom zahrabáno hluboko pod zemí. Jako by hrála úlohu varování, avšak také vyzvednutí přítomnosti.

Máme tím na mysli pozastavení nad rekapitulací dosavadních kroků, jež jsme učinili v určité víře. Proč zběsile běhat po kružnici? Odkud mohu jako člověk vyběhnout a dát se jinou cestou, v pojetí Durycha, cestou za světlem Božím? Pro věřícího je to řád Desatera daný Nejvyšším pánem, ale co malověrní či nevěřící? Kde? Kudy vede stezka do jejich srdcí, jež nechťejí slávu a vzpírají se pokořit se před Bohem? Postavy se v románu vždy jakýmsi zása-

hem deus ex machina střetávají a zase se vzdalují, záleží však potom, zda se setkávají na téže rovině, nebo jim spirálovitost umožní být zralejší a vyspělejší. Vše tedy vede k vyzdvižení jednání člověka v důvěře v jeho schopnosti. Například v začátcích románu se ocitáme v krčmě, kam Andělka odvádí cizího muže, v němž poté poznáme Jiřího. Po několika letech se v ní tito dva potkávají zase, změněni životem a léty. Hospoda je nejen místem setkávání bloudících lidí, ale může být i místem, kde lidé zbloudí, jak píše Komenský v *Labyrintu*:

A ohlédaje se po nich, jak nábožní jsou, vidím, že jednostejně přece jako v krčmě žerou, pijí, hrají, chechtají se, oplzle mluví, zlořečí a všelikou prostopášnost provodí. Nad čímž se zkormoutě, napomínati jich počnu i prositi, aby, kde jsme, pamatovali a takových věcí přestanouce, k Bohu volali. Než co platno? Jedni mne vysmáli, druzí na mne fukali, třetí opřáhali, čtvrtí vyhoditi strojili.

(Komenský 1939: 74)

Kolo času se pootočilo. Císaře Ferdinanda II., vévodu Albrechta z Valdštejna i všechny jejich souputníky a nepřátele, skutečné i fiktivní, již pohltila zem. Čas pro ně vyměřený doběhl, zůstává jen zapsaná paměť nám už cizí doby. Něco však přetrvalo. Tak jako oni, i my hledáme svou cestu a bloudíme na pouti za světlem. Jejich otázky po smyslu a cíli jsou i našimi otázkami, ožívají v nás a neseme si s sebou chtěj nechtěj jejich poselství. Možná jsme na konci bloudění, možná se již naplnil náš čas. Kdo ví...

#### Prameny

Durych, Jaroslav. *Bloudění. Větší valdštejnská trilogie*; ed. Hana Pospíšilová. Brno: Atlantis, 1993

[1929]

Komenský, Jan Amos. *Labyrint světa a ráj srdce*; ed. František Bílý. Praha: Čsl. grafická unie, 1939

[1631]

#### Literatura

*Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost, 1998

Fialová, Zuzana. „Pojetí mužských a ženských postav v próze Jaroslava Durycha.“ In *Jaroslav Durych známý i neznámý*. Sborník příspěvků z II. literární laboratoře, konané v Hradci Králové 25.–26. ledna 1996. Hradec Králové: Gaudeamus, 1997, s. 89–93

Holý, Jiří. *Možnosti interpretace*. Olomouc: Periplum, 2002

Kopecký, Milan. *O barokní kultuře*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1968

**Metamorphoses of Time in Jaroslav Durych's Novel *Bloudění***

The framework of the novel *Bloudění* (1929) is based on several invariables of temporality. "The time of light" is opposed to "the time of darkness", which equals the Christian apprehension of time: light, morning and sun carry positive connotations interconnected with the text of Bible, while night represent not only the dangerous darkness but the powers of evil as well. Another layer of temporality may be discerned in author's concept of history: the historical background of the novel is employed to convey a message transcending the history; the difference between past, present and future as experienced by humans is contrasted to the divine eternity. The events of the plot extend between the years 1621–1634, however, the structure of the narrative may be equalled metaphorically to a circle resulting from reminiscences that follow the same path of recurring human errors despite the knowledge acquired. The characters of the novel meet and miss each other, but the main point of the whole process is whether they have acquired higher knowledge in the meantime, and whether they may be trusted in their ability to develop their spiritual and intellectual potential.

# Mystifikace jako cesta k pravdě. Nad prózou Vladimíra Macury

Lenka Krausová

Prozaická tvorba Vladimíra Macury je fenomén právem zasluhující pozornost literární vědy. Existuje hned několik pomyslných hranic, na nichž jeho texty nejen balancují, ale z nichž doslova žijí, a všechny by zasloužily obšírnější rozpracování, než je možné v mezích této práce. Začněme proklamovanou ambivalencí literární historie a beletrie. Nakolik jsou Macurovy romány věrny svému žánrovému zařazení a nakolik „parazitují“ na literárněhistorickém povědomí svého tvůrce? Otázka poměru reality a fikce v textech není zdaleka jednoznačná. Otevřený zůstává i problém závislosti próz (speciálně cyklu *Ten, který bude*) na autorově sémiotické orientaci a rovněž problém jejich vztahu k některým konkrétním myšlenkovým směrům 19. a 20. století. Sporně se jeví i tolik diskutovaná žánrová koexistence historické prózy a prózy postmoderní, ačkoli k tomuto dilematu se Macura vyjádřil hned v několika rozhovorech (Macura 1994, 1998b, 1998c).

Na počátku Macurova zájmu o národní obrození stály sémiotické modely tzv. obrozenecké kultury, jak je dobře patrné v knize *Znamení zrodu* (1983; 1995). Již zde poukazuje na některá literárněhistorická klišé, demytizuje „titánské“ postavy a vlastně bourá jisté navyklé stereotypy v obecném povědomí o národním obrození. Zabývá se i principem hry a mystifikace jako základním nástrojem obrozeneckých snah. Ovlivnění sémiotikou a neustálé opírání se o kulturologické diagramy je příznačné i pro všechny další Macurovy teoretické práce (*Šťastný věk*, 1992; *Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony*, 1993; *Český sen*, 1998). Někde tady musíme hledat zdroj zájmu o další oblast literární historie, či spíše historie jako takové, fenomén „mikrodějin“.

Macurova fascinace „každodenností“ se týkala především 19. století jakožto středu jeho vědeckého zájmu a souvisela zřejmě s francouzskou historickou školou Annales stejně jako s ruskou a estonskou sémioticky orientovanou literární vědou (Lotman, Lichačev, Gurevič aj).

Vyvrcholením Macurovy prozaické tvorby je románový cyklus *Ten, který bude*, mystifikační koncert klenoucí se mezi teoretickými studiemi o národním obrození a beletristickým uměním postmoderny. Už sám mystifikační a herní prvek, jímž se v románech tak často operuje, má své kořeny v národně emancipačním úsilí českých obrozenců. Fiktivní konstrukce dokumentů, osob, ale i idejí, vlastně zvýšená míra sebeobelhávání byla dominantním rysem vývoje vlastenecké společnosti (viz Rukopisy, Čelakovského mystifikace s „českou spisovatelkou“ Žofíí Jandovou aj.). Mystifikace 19. století doslova vytvářela českou kulturu, tedy její iluzi, a suplovala místo kultury skutečné, která tehdy v Čechách v pravém slova smyslu neexistovala. Mystifikace jako konstrukční faktor umělecké literatury není sice přímým důsledkem společenských jevů první poloviny 19. století, ale v českém prostředí s nimi úzce souvisí. Odhalování mystifikační podoby *Rukopisů* na sklonku 19. století mimo jiné podnítilo relativistické nazírání na pravdivost a klamnost jevů kolem nás a „inspirovalo vyhraněné stylizační a mystifikační postoje“ (Merhaut 1994: 138).

Vidíme, že existuje přímý vztah mezi zkreslováním a zastíráním reality jako součástí boje za národní svěbytnost a alespoň některými typy literární mystifikace 20. století. Myslím, že Macurova inspirace je více než zřejmá. To, co postavil obrozenecký sebeklam – symboly, modly, mýty – boří (DE) mystifikace nová, moderní. S velkou chutí potírá iluze předchozích generací, ale szároveně je na nich závislá, neboť z nich vychází. V *Českém snu* hovoří Macura o národním obrození jako o bizarním světě překotně budované české kultury, ve *Znamení zrodu* zkoumá herní faktory vlasteneckého života, vytváření iluzí a dogmat „českého“ chování a jednání. A obdobnou linii nalezneme i v prozaickém cyklu *Ten, který bude*.<sup>1</sup> Jeho kompoziční principy umožňují čtenáři, aby přistoupením na hru uviděl pod skořápkou „literární

1 Macurova záliba v „klamání čtenáře“ se neomezila jen na beletrii, bytostná touha vytvářet fiktivní hodnoty byla pro něj příznačná. Lákaly ho úniky za hranice vědeckého poznání a jako vědec par excellence se dopouštěl úniků vskutku bravurních. I v osobním životě rád opouštěl „škatulku serióznosti“ a vrhal se do žertovných podniků a vtipných nástrah na své kolegy. Vzpomeňme alespoň mystifikační dopis v rubrice Pošta ve *Tvaru* (1993, č. 26) podepsaný Lenka

klasičnosti“ a stereotypů skutečnou, živou, byť trochu komickou tvář kultury „křísitelů“ národa.

Macurova beletrie je plná faktických i ideových aluzí éry národního obrození, pohrává si s historickými postavami, dobovými stylistickými postupy, normalizovanými modely chování a vztahů apod.<sup>2</sup> Z tradiční obrozenecké literatury si půjčuje typy hrdinů s jejich základním charakterovým a funkčním rejstříkem,<sup>3</sup> v narativních postupech volí typické dobové slohové prostředky.<sup>4</sup>

Takto transformované prvky tvoří kostru textu, která je postupně obalována motivy fiktivními. Autor sám nazýval svoji tvůrčí metodu „technikou samorostu“ (srov. Macura 1998b). Fascinovalo ho psaní „v mezerách mezi historickými dokumenty“ (tamtéž). Vždy se snažil, aby nebylo prokazatelné, které pasáže se zakládají na pravdě a do jaké míry a které vyprovokovala jen jeho fantazie. Bránil se označení svých próz jako „historických“, záleželo mu jen na tom, aby odrážely základní principy společnosti 19. století a aby pasáže očividně smyšlené dokázal čtenář nanejvýše odhalit, ale nikoli vědecky popřít.

Jako ilustraci Macurova nakládání s realitou uveďme alespoň případ geneze postavy Johanna Manna, hlavního hrdiny *Informátora* (1992). Na první pohled působí jako ryze fiktivní, ale studiem dobových pramenů, v nichž předpokládáme Macurovy inspirační zdroje, nalezneme překvapivou zmínku v deníkových záznamech Bohuslavy Rajské.<sup>5</sup> Obsah krátkého zápisu je téměř identický s jednou ze scén *Informátora*, nepochybně inicioval její vznik a snad i vznik postavy Johanna Manna jako takové. Jeho příjmení

Justiánová nebo mystifikační referát pod snímek pomníku nazvaný *Daniela Hodrová konečně odhalena* a podepsaný Vladimír Kreutzwald rovněž ve *Tvaru* (1993, č. 27–28).

2 Ve většině takových prvků, které postupovaly i dobovou literaturou, spatřoval Macura jakési topoi – tohoto termínu užíval nikoli v tradičně úzkém významu, tj. jako motiv postupující celoevropský literární korpus, ale ve významu širším, tj. prvek postupující jakýkoli literární korpus, v tomto případě korpus literatury (příp. umění jako takového) českého národního obrození.

3 Např. žena-vlastenka, obětavá, asketická ve vztahu k mužům. Její funkce v díle jsou určeny: rozvíjí konflikt milostné touhy a touhy vlastenecké, ztělesňuje pól buditelských snah atd.

4 Užívá patetizace, obrazových výjevů, elegického stylu, opakování ve funkci zdůrazňující či parodující atd.

5 „Dnes dopoledne přijda ke mně Jan, počal mi výčitky činiti, že prý každého muže k sobě lákám, abych ctížádost svou ukonejšila, a se žádným upřímně to nesmýšlím“ – zápisek Bohuslavy Rajské ze 3. června 1841 (Rajska 1872: 64).



by mohlo být synonymem slova muž, jímž autor hrdinu často tituluje. Jméno by pak ztrácelo vlastní funkci propria a nabývalo jistý apelativní charakter, stalo se zástupným termínem pro výraz člověk. Ostatně například i Aleš Haman považuje označení Johann Mann za nomen omen hrdiny (Haman 1993: 17).

Kompozice čtyřdílného cyklu byla od začátku do detailů promyšlena a mohli bychom o ní stejně jako o výstavbě jednotlivých románů mluvit velmi dlouho. Jednotlivé části na sebe navazují jak chronologicky, tak tematicky a propojuje je i řada postav. Ty z nich, které jsou v jednom románu dominantní, ustupují v dalším do pozadí a stávají se jakousi živou kulisou, součástí široké historické scény. Tento princip je zásadní právě díky jedinečné možnosti pohlížet na poměrně krátký a celistvý úsek dějin hned několika očima, zkoumat ho z mnoha úhlů a perspektiv. Tedy vytvářet text v zásadě dialogický, pluralitní.

Celý cyklus je vlastně autorovou reakcí na dokončené *Znamení zrodu*, v němž mu svazující regule vědecké práce nedovolily proniknout ke zmíněné „každodennosti“. Uvědomil si, že teoretický model ignoruje skutečné zázemí kultury – spleť mezilidských vztahů, a rozhodl se „mezery strukturalismu“ (který se zajímá pouze o text, ale nikoli co se děje za ním) doplnit o beletristickou sondu do nitra člověka 19. století (Macura 1997: 7).

Percepcce celého cyklu se zásadně liší od vnímání jednotlivých částí samostatně, tak jak vycházely. Teprve z široké perspektivy a pohledu na soubor jako jedinou strukturu, sémanticky homogenní soustavu dokonale tematicky i motivicky provázanou, můžeme totiž plně pochopit konečný význam Macurova díla. Důležitým pojítkem nejsou jen postavy a jejich příběhy, ale i neživé věci obdařené silně symbolickou a znakovou povahou a mnohdy i vlastním bizarním příběhem: budečský prapor v rukou udavače, svatováclavská koruna v krabici na klobouky, srdce Čelakovského končící na skládce v odpadkách (srov. Hodrová 1999: 1, 4).

Macurovým cílem ale nebylo uvádět čtenáře do zoufalých pochyb nad smyslem lidského usilování, které se ironií osudu obrací proti svému tvůrci. Literatura byla pro něj především hrou a teprve pak otázkou psychologie a filozofie. Přitahoval ho rozpor mezi aktuálním životem a jeho reflexí. Postavy často vnímají samy sebe a své okolí jako literární text, jako absurdní příběh šíleného romanopisce, a ten si ještě komplikují fikcemi vlastními. Jejich osudy vždy hýbe něco nadpřirozeného: jízlivá „paní historie“, paní „novele“, škodolibý pán příběhů, Macura sám (tamtéž).

Principy Macurovy poetiky se zakládají, jak již bylo naznačeno, především na sémiologických modelech a modifikaci významů notoricky známých jevů historie literární i obecné. Veškeré jeho nakládání s historickými reáliemi se nese v duchu svérázné parafráze, jež má především upozornit na zaběhlé stereotypy v jejich vnímání a na nejasnosti kolem nich panující. Tak je tomu s milostným životem Bohuslavy Rajské, s jejím manželstvím i vlasteneckými ambicemi, s úlohou Josefa Václava Friče na červnovém povstání 1848, se Zdenkou Havlíčkovou jako dcerou národa, s propuštěním Borovského z Brixenu, s trnovou korunou na jeho rakvi a údajnou úlohou Němcové v tomto aktu, se Sabinovým konfidentstvím atd. Vesměs zde rozeznáme témata, jimiž se Macura zabýval v *Českém snu*, ale i jiných pracích.

Formou i obsahem balancují Macurovy romány na hranici postmoderny, do níž spadají svou hravostí, mystifikačními tendencemi, stíráním rozdílu mezi realitou a fikcí, literárními aluzemi apod., a z níž se vymykají bazírováním na tradiční formě. Macura nerezignuje na klasické vyprávěcí principy. Naopak, staví z nich hlavní pilíř textu. Nejde tu o konec „velkých“ příběhů, ale o pokus o jejich obhajobu. Nakonec i svérázné nakládání s realitou úzce souvisí s postmoderním chápáním světa. Tak jako postmoderna a teorie otevřeného díla tříští text na nekonečně mnoho interpretací, tříští Macura samu historii na bezpočet jejích variant a obměn.

Mystifikace v literárním díle hraje roli nezávazné hry, skrývající a znovu odhalující v jiném světle postavy, motivaci jejich jednání a vůbec kompoziční relevanci. Stejně jako iluzivnost, příp. deziluze, je nedílnou součástí každého beletristického textu, a to buď jako jeho základní a nepostradatelná estetická funkční jednotka, nebo jako vyšší autorův záměr, snaha o originální zobrazení skutečnosti. Takový postup má své opodstatnění. Jak přesně konstatuje Luboš Merhaut, „[...] opírá se o automatismy v sémiotických pochodech, na druhé straně může tyto automatismy nenápadně nebo ostře rozrušovat“ (Merhaut 1994: 134). Myslím, že zde je zachycena klíčová úloha mystifikace. Autor uměleckého díla nás nutí uchopit nemilosrdný kaleidoskop a pohlédnout na věci-znaky kolem nás v tak rozdílném, netradičním úhlu, abychom byli schopni rozpoznat jejich pravou (mnohdy nepřívětivou) povahu. Nejdůležitější funkcí mystifikace se tak paradoxně stává funkce *demystifikační*.

A to je i případ Macurových próz. Až potud se obecným měřítkům nijak nevymykají. Ostatně nevymykají se jim ani tak formou, jako spíše

rozmanitostí forem. Poměříme-li jednotlivé texty na základě několika kritérií – míry skutečnosti (reality) v příběhu, v konstrukci postav, v historických detailech a na základě prezentace příběhu (jako pravdivého / nepravdivého), dostaneme čtyři rozdílné šablony tvořící posloupnost. Proti sobě tu stojí *Guvernantka* (1997) a *Medikus* (1999), jejichž schéma je v naprosté opozici. *Informátor* je naopak nejméně vyhraněný, fiktivní i historicky podložené prvky se v něm dokonale prolínají. Dialektikou reality a fikce dochází jednak k účinkům humorným, jednak k vybudování nové významové roviny čistě sémiotické povahy. Formální konstrukce *Medika* se blíží klasickým dílům postmoderny, například Ekovým, zatímco *Guvernantka* nemá daleko k historickému románu v tradičním pojetí.

Macurův pohled na historii a způsob jejího ztvárnění beletrií má kořeny v rozličných proudech světové literární vědy, s níž se mimo jiné detailně obeznámil při práci na *Průvodci po světové literární teorii* (1988). Zde měl rovněž možnost poznat klíčové práce o mýtu Clauda Lévi-Strausse, Rolanda Barthesa, a J. M. Meletinského. O inspiraci francouzskou školou Annales byla již řeč. Souvislosti lze spatřovat hlavně v Macurově shodném chápání obyčejného člověka jako konstitutivního prvku dějin a iniciátora společenských změn, i když v jeho podání získává tento prvek značně groteskní ráz. Stejně jako Fernand Braudel (*Structures of Everyday Life*, 1981, cit. podle Iggers 2002: 162), německá škola dějin všedního dne nebo italská škola mikrohistorie ve druhé polovině 20. století kladl Macura důraz na každodennost a souvislost bytí, u nichž našli i mezi jeho sémiologickou orientací a dílem Hanse Medicka, zabývajícím se sémiologickou analýzou symbolických projevů lidové kultury (viz tamtéž: 167).

Tolikrát zde zmíněná dialektika reálného a fiktivního, ale i historického a současného může mít kořeny mj. v pracích Hanse-Georga Gadamera a jeho teorii „historického vědomí“.<sup>6</sup> Macurovy prózy se pak v této perspektivě jeví jako symbióza tradičního mystifikačního proudu postmoderní literatury a historického románu. U Gadamera můžeme objevit i teoretické výklady pojetí románu jako dialogu autora se čtenářem, což je věc u Macury více než evidentní. Zásadním zdrojem mu však byly mnohem spíše Bachtinovy studie o polyfoničnosti románu a jeho pojetí žánru jako nestabilní

6 *Historické vědomí* je podle Gadamera ta část našeho podvědomí, která nám umožňuje chápat dějinnou kontinuitu a porozumět historickým událostem, historickým uměleckým dílům apod.

formy, která není popsateľná souhrnem znaků, ale je klíčová pro samotný vznik a uchopení obsahu díla.

Syntéza vědeckého a beletristického přístupu k látce není na konci 20. století nijak výjimečná, řekli bychom naopak moderní (viz Umberto Eco aj.). Rovněž princip literární hry a mystifikace. Všimněme si však u Macury jednoho podstatného jevu. Aniž by svým románům reálně přisuzoval statut historické prózy (fakticky je nikdy nevydával za autentické příběhy), přece již tím, že je vytvořil na historickém základě a s využitím skutečných událostí a postav (zejména notoricky známých), podsouvá čtenáři tendenci přistupovat k jejich příběhům jako k autentickým. Přitom jsou pouze reálně možné, ale nikoli prokazatelně uskutečněné. Končí tady běžná literárně estetická mystifikace vlastní každému uměleckému textu a nastává mystifikace nová, programově vyšší – hra na pravdu a na historii.

Ani autor sám si v tvůrčím momentě nemůže být jist, zda mystifikuje, či nikoli. Vymýšlí totiž *skutečnost*, která se *skutečně* mohla stát, nezávisle na jeho poznacích z dokumentů. Ne tedy sama mystifikace, ale především její demystifikační podoba je podstatná pro cyklus próz *Ten, který bude*. Zkreslené údaje jsou pilířem mostu k poznání pravé podstaty věci, nástrojem karikatury, ironie a boření mýtů.

Závěrem můžeme tedy říci, že ve svých prózách, tak jako v odborných studiích s touto tematikou, se Macura snaží prostřednictvím výrazového aparátu krásné literatury odhalit herní, mystifikační aj. principy vlastenecké společnosti. Přitom úzký vztah k jeho teoretickým pracím je zřejmý a můžeme tedy chápat *Ten, který bude* jako určitou formu beletristické přílohy ke *Znamení zrodu a Českému snu*, mapující ty aspekty problematiky 19. století, které vědec nemůže dost dobře postihnout v odborném pojednání – niterný emancipační boj člověka, mezilidské vztahy a postoj vlastenců samých k jejich dílu.

Pro konstituci románů je typická především modifikace významů obecně známých jevů. Charakter próz stojí a padá s ambivalencí reality a fikce, v níž se fikce nesoustředí pouze na momenty fabulačně nosné a klíčové pro soudržnost kompozice, jež by byla lpěním na historicky doložitelných faktech oslabena, ale vytváří impulz pro genezi zcela nového obsahu. Mystifikace pak zde dosahuje především dimenze demystifikační.

**Prameny**

Brikcius, Eugen. *Útěcha z mystifikace*. Praha: Český spisovatel, 1995

Macura, Vladimír. *Ten, který bude*. Praha: Hynek, 1999

**Literatura**

Haman, Aleš. „Variace na jedno téma.“ *Literární noviny* 4, 1993, č. 42 (21. 10.), s. 17

Hodrová, Daniela. „Příběh, který byl, je a bude.“ *Tvar* 10, 1999, č. 14 (9. 9.), s. 1, 4

Hodrová, Daniela – Svatoň, Vladimír. „Literatura a problém tvůrčího subjektu.“ In Bachtin, Michail M. *Román jako dialog*; přel. Daniela Hodrová. Praha: Odeon, 1980 [1975], s. 445–465

Iggers, Georg G.: *Dějepisectví ve 20. století*; přel. Pavel Kolář. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002 [1997]

Lévi-Strauss, Claude. *Mýtus a význam*; přel. Pavel Vilikovský. Bratislava: Archa, 1993 [1978]

Macura, Vladimír. „Čitová exkurze do národního obrození aneb Macurovy ‚mikrodějiny‘“ (rozhovor; Ondřej Hausenblas). *Čeština doma a ve světě* 5, 1997, 5, č. 4, s. 6–14

Macura, Vladimír. *Český sen*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998a

Macura, Vladimír. „Nenapsal jsem historický román“ (rozhovor; Viktor Bezdíček). *Nové knihy* 1994, č. 39 (19. 10.), s. 10

Macura, Vladimír. „Rád měním kůže“ (rozhovor; Lubomír Machala a Jan Sulovský). *Aluze* 2, 1998b, č. 2–3, s. 52–54

Macura, Vladimír. „Spíš než o historii jde o autobiografii“ (rozhovor; Filip Tomáš). *Právo* 8, 1998c, č. 33 (9. 2.), s. 9

Macura, Vladimír. „Zlomky mýtů vržené do chaotického světa významů“ (rozhovor; Petr Hanuška). *Hanácké noviny* 7, 1996, č. 71 (13. 6.), s. 8

Macura, Vladimír. *Znamení zrodu*. Praha: H & H, 1995 [1983]

Merhaut, Luboš. *Cesty stylizace*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1994

Rajská, Bohuslava. *Z let probuzení 1, Paměti a korespondence Bohuslavy Rajské z let 1839–1844*; ed. Žofie Podlipská. Praha: Jan Otto, 1872

Šabík, Vincent. „Doslov.“ In Bachtin, Michail M. *Problémy poetiky románu*. Bratislava: Slovenský spisovatel, 1973, s. 289–300

Vodička, Felix. *Cesty a cíle obrozenecké literatury*. Praha: Československý spisovatel, 1958

**Mystification Heading Towards Truth: On Vladimír Macura's Fiction**

The relation of “reality and fiction” in Macura’s cycle of novels *Ten, který bude* (1992–1999) is the main topic of the paper, which takes a methodological point of departure from Macura’s approach to semiotics and literary history, and his interest in the “history of everyday life” in particular. A specific feature of the process of the Czech national emancipation in the course of the 19<sup>th</sup> century was the strategy of distorting and disguising the reality in favour of the national tradition. This device, together with some types of literary mystification of the 20<sup>th</sup> century and the oscillation between demystification and a new mystification may be observed in Macura’s fiction alluding crucial aspects of the ideology of the National Revival, historical characters,

the then favoured style of writing as well as modes and models of social behaviour etc. These elements are employed to provide a basic structure to be expanded by fictional elements. On the one hand, Macura's fiction displays features typical of postmodern writing, such as the above mentioned tendency to "demythologize by employing mystification", introducing numerous intertextual allusions etc., while his respect for tradition is demonstrated by the preference of a distinctive generic form.

## Pojetí času v *Meči a kalichu* Jana Erazima Vocela

---

Iva Homolová

Ve svém příspěvku se budu zabírat pojetím času ve veršované epické skladbě Jana Erazima Vocela *Meč a kalich* (1843). Historický čas, tj. čas, o němž dílo pojednává, je ukotven dvěma mezníky: prvním je rok 1306, kdy vymřel rod Přemyslovců po meči, a druhým, konečným mezníkem, je bitva na Kosově poli (1389).

Vocel uchopuje tuto historickou látku pro obrozence dost příznačně. Podobně jako Jan Kollár ve *Slávy dceři* (1824, 1832) pojímá i Vocel dějiny cyklicky. Již v úvodní básni je demonstrován neutěšený stav českého národa. Český národ připomíná izolovaný bod v nekonečnu bez jakékoliv opory. V úvodní básni mu jsou přisuzovány například tyto atributy: „z života knih list vytržený“, „větev odervaná z lidstva sadu“, „zbořený sloup neznámého hradu“ (Vocel 1874: 3). Český národ je charakterizován jako národ, který opomněl slávu svých pradědů. Jediné východisko, jež se Čechům nabízí, je navázat na dobu slavné minulosti a na jejích základech vybudovat velkolepou budoucnost.

Pročež orlovými hledme zraky  
V slavnou vlasti naší bývalost,  
Zdobme velebnými předkův znaky  
Probuzenou českou národnost!

(tamtéž: 4)

Představa historie opakující se v cyklickém sledu byla v národním obrození obvyklá. Vladimír Macura ve své knize *Znamení zrodu* poznamenal: „[...] bu-

doucnost je v obrozenské kultuře považována za znovunastolení minulosti, za opakování doby dávné české slávy“ (Macura 1983: 9).

Jednotlivé historické události jsou však rozvíjeny v souladu s historickým časem lineárně. Do *Meče a kalicha* jsou integrovány postupy ze žánru kroniky. Vypravěč připomíná středověkého Kosmu, když nás provází dějinami chronologicky podle vlád jednotlivých panovníků. Není bez zajímavosti, že se epická skladba zaměřuje zejména na „temnější stránky“ českých dějin, na „světlejší místa“ v historii poukazuje méně. Důkazem toho jsou samotné názvy podkapitol: „Alžběta a Jan“, „Václav IV.“, „Mstitel“. Karlu IV. se soustředěně věnuje pouze jedna oslavná báseň „Óda na Karla, otce vlasti“. Čtenáři jsou uváděni do děje stručnými historickými přehledy na počátku prvních dvou podkapitol, celé dílo je navíc opatřeno poznámkami, které v závěru knihy doplňují informace k jednotlivým historickým událostem.

Pro práci s časem využívá autor výrazných kontrastů barev (zejména opozice bílá–černá, světlo–tma). Neznamená to však, že jsou epičtí hrdinové černobílí – jeden je stále dobrý, druhý je po celou dobu zlý. Některé jednající postavy se vyvíjejí od jednoho pólu k druhému. Změna jejich charakteru je vyjádřena nejen proměnou barev, ale i hodnotících atributů. Jan Lucemburský je zpočátku kladným hrdinou, který se snaží znovu sjednotit českou zemi a dostat ji z rukou Korutana. Nejprve je v textu popsán pomocí světlých barev:

Jinoch v hávu stříbrném se skvíví,  
Mečem bleskne ku Hradčanské báni,  
V první záři východní se rdící. (Vocel 1874: 20)

Naopak černá barva konotuje něco negativního, hrůzostrašného:

Mužové dva jen v té bouři  
Pražské chudiny  
Stáli, jako vlnou rvané  
Němé skaliny.  
První černě zakuklený,  
Ledový co mrak;  
Pod kloboukem blýská se mu  
Děsných očí zrak. (tamtéž: 105)



Posléze je v eposu odsouzen za zradu české vlasti a jsou mu přisuzovány negativní atributy jako „zrupnost“, „prchllost“, zatímco Vilém z Valdeka je hodnocen jako „věhlasný pán pravočeský“, „slovutný pan Vilém“ apod. Postava Jana se tímto způsobem přesouvá z kladné pozice do záporné. Později je líčen jako „oslepený český lev“, proti němu královna Alžběta vystupuje jako „věčná lampa“ (tamtéž: 54–55). Opět se setkáváme s dichotomií: na jedné straně „slepota“ coby ztráta schopnosti vidět, na druhé straně „věčná lampa“ jako symbol věčného světla. Slepota symbolizuje též nejistotu, zatímco Alžběta, „věčná lampa“, ztělesňuje jistotu českého národa, matku budoucího slavného císaře Karla. Jan Lucemburský je líčen jako panovník zaslepený touhou ospravedlnit pouze svou čest, ale Alžběta zasvětila život vlasti, byla ochotná se za ni obětovat.

Barevně odstíněné kontrasty lze najít i u rozpolcené postavy Václava IV. O jeho duši se hádají dva duchové – dobrý a zlý. Zde se střetává protichůdný princip Dobra a Zla.

Duchy dva se dělí v každou dobu  
 Smrtelníka – tito oblétají  
 Duši jeho k tmavému až hrobu;  
 Hlasy rozbíjené mu zasílají  
 V bouře kruté, v tajné lásky háje,  
 Do dnů děsných, v tiché spánky ráje  
 V kouře bitvy, v náruč přátelskou,  
 V blesky hromů, na tonoucí lodi  
 Vezdy, všude duchy dva nás vodí;

(tamtéž: 75)

Dobře patrný je tu nejen kontrast barev, ale i rafinovaná proměna hodnotících atributů („v bouře kruté“, „do snů děsných“) Vypravěč tímto způsobem podsouvá čtenáři určité axiologické měřítko, s nímž se čtenář ztotožňuje.

Druhá část eposu s názvem „Kalich“ pojednává, jak už sám titul napovídá, o husitské epoše. Zpočátku je líčena jako období hrůzná a krvavé, přestože jsou zde vyjeveny především vítězné bitvy husitů.

A ta válka, hrůzná válka  
 Hůř a hůře zuřila,

Lidstvo moříc, země hubíc,  
Hrady, města bořila.

(tamtéž: 121)

Samotný Žižka je charakterizován takto:

Jako tmavé, hrůzné mračno  
Hromy v sobě tající,  
Vůdce Tábořanů stojí,  
V pěsti ráznou palici.

(tamtéž: 119)

Husitští bojovníci jsou vypravěčem líčeni jako lid zaslepený pomstou a zbytečně prolévající krev a ničící vlast. Žižka dokonce pro svou myšlenku obětuje i život své dcery.

Veškeré však světa vášně  
Kořiti se musejí  
Tenkrát, když tomu přísně  
Vlast a víra velejí!

(tamtéž: 137)

Snad nejvýstižněji vyjádřil vypravěč svůj postoj vůči husitským činům ústy jednoho umírajícího mnicha:

Kmet ku bratrům spícím klesá,  
Oko v krvi k nebi pne,  
Šepce: „Nevědí co činí –  
Odpusť – odpusť Pane jim!“

(tamtéž: 127)

V podobném světle popisuje Žižku Antonín Jaroslav Puchmajer v oslavné básni s názvem „Óda na Jana Žižku z Trocnova“ (1802). Lyrický subjekt se zde stylizuje do role barda. Na jedné straně oslavuje Žižkovy chrabré činy, zároveň však poukazuje na špatné stránky husitství – například ničení památek apod. Žižkovi přisuzuje Puchmajer podobné vlastnosti jako Vocel, například „hrůzný Husův mstitel“. Jak Puchmajer, tak Vocel sice osvícensky odmítají náboženský fanatismus husitů, současně ale oceňují nadšenou obranu víry a vlasti proti vnějšimu nepříteli.

Taktéž husité však v čase procházejí proměnou a docházejí k „uvědomění“. Jejich zkáza je v textu předznamenána pomocí prorocké řeči pana z Leštna. Je viděna nejen v jejich zaslepenosti, ale zejména v nesvornosti.

Běda, tak se rozesívá,  
Nesvornosti semeno –  
Zkázy propast otvírá se –  
Nové slávy plemeno,  
Z nesvornosti v blízké době  
Zroste metla trestu tobě!

(tamtéž: 153)

Ideové svornosti a pospolitosti husitů příkládá velkou váhu též Svato-  
pluk Čech v epické básni „Žižka“ (1880). Díky sjednocení husitských proudů  
mohou dosáhnout dalších úspěchů. Svornost jim přináší mír.

Srdce to, jímž od pradávna bije  
země tato, jehož čilý tluk  
od staletí kraj náš rodný vije  
každý záchvěv plesů svých i muk,  
tento střed, jenž všechny snahy, síly,  
všechn lidu pojil, živil ruch.

(Čech 1880: 215)

Oba autoři se však rozcházejí v ukotvení ideje „jednoty a svornosti“ do lite-  
rárněhistorického kontextu. Čechovým záměrem bylo poukázat na nesvor-  
nost v souvislosti s historickým sporem mladočechů a staročechů. Vocel se  
snažil prostřednictvím apelu na jednotu prosadit vlastenecké cíle.

V době největší tísně husitů se na scéně objevuje postava husity Smila, jež  
dává husitskému heslu širší rozměr. Vedle „kalicha a meče“ staví další hod-  
noty: Boha a svornost.

Na Boha a svornou lásku!  
Mladý Smil zahorlí též –  
Svaté přátelství nás váže;  
Bratr bratru silná věž!

(Vocel 1874: 159)

Svorností, pokáním a nakonec smířením s „nebem i zemí“, které se odehrává již v časovém meziprostoru, jsou činy božích bojovníků vykoupeny. Slova ducha Prokopa Velikého znějí: „Jednota a mír! toť heslo spásy Táboritů heslo poslední!“ (tamtéž: 196)

Důležitým prvkem pro práci s časem je v tomto díle také motiv snu. Ve snu Václava IV. vedou soubor o jeho život duchové dobra a zla, ve snu slyší Smil slova své milé o možnosti vykoupění husitských činů, improvizovaný soud nad husity se odehrává též v bezčase, někdy v budoucnu po jejich smrti. Husité jsou povoláni z hrobů a dochází k žalobě ze strany „české vlasti“ prostřednictvím „století“ kvůli jejich krutému jednání. Prostřednictvím ducha Žižky nakonec dochází ke smíření husitů s nebem a vlastí.

K národu slyš poselství teď naše:  
 Rozbroj krve vlastní kletbu vám  
 Tvoří – valí též na děti naše –  
 Jednota vystaví slávy chrám!  
 Zmizí sen – již z nebe zlaté ráno  
 na luhy se leje – v strunách zní,  
 anjelským co dechem vyvoláno,  
 Ještě jednou slovo: „Smíření!“

(tamtéž)

Sen plní v textu roli prorockví, věštby do budoucna. Narušuje souvislou linii lineárně rozvíjeného historického času a posouvá děj do budoucnosti. Budoucnost je předpovězena ojedinele i skrze prorocké řeči některých pozemských postav (například již zmiňovaný pan z Leštna) a mimozemskými věštby nadpřirozených bytostí (například Satana, či božího posla).

K porušení linearity dochází metodou retrospektivy. Čtenář se navrácí do slavných minulých dob.

Duchem předce rád zalétám  
 K dobám Žižky slaveným;  
 Zpomínám si, jak Mišňáci  
 na Vítkov se sáпали,

(tamtéž: 149)

Vyprávění o dobách minulých poukazuje na silnou tradici, kult českých předků, a vybízí ke vzkříšení těchto slavných dob, což souvisí s cyklickým

pojetím dějin. Minulost je v tom okamžiku stavěna do popředí a apeluje na přítomnost. Dochází tak k propojení minulosti s přítomností, resp. s budoucností.

Prostředníkem vyvolání vzpomínek na doby minulé je v *Meči a kalichu* harfa. Vystupuje tu v roli truchlivého nástroje, nástroje smutku. Královna Alžběta doprovází svůj zpěv a vzpomínání na českou zem hraním na harfu. „A teď matka k prsoum harfu zdvihnouc, / Stroje milované struny“ (tamtéž: 50). Harfa má podstatnou úlohu při vzpomínce na slavné činy dávných předků v kapitole o Janu Lucemburském: „Někdy zní, až slzy vyluzují / Lkaním svým nad otců slavných hroby“ (tamtéž: 65). S podobným vyobrazením harfy coby symbolem smutku a tesklivosti se setkáváme v Máchově *Křivokladu*. Taktéž se tu objevuje ženská hrdinka Milada, jež hraje na harfu a vyzývá svým zpěvem dávno zašlé časy. Mácha však skrze Miladin zpěv vyjadřuje pocit marnosti z budoucnosti. Vocol naopak v navázání budoucnosti na slavné skutky předků vidí naději.

Důležitou myšlenkou, jež se promítá do textu a o níž by se v budoucnu měl opřít český národ, je myšlenka slovanské vzájemnosti. Vypravěč nesčetněkrát poukazuje na zařazení Čechů mezi Slované. Příkladem je úryvek z „Ódy na Karla, otce vlasti“:

[...] „Viníkům, o Pane,  
Odpust' našim – odpouštíme jim!  
Duch jen lásky bratrské ať vane  
Nad národem našim slovanským!“ (tamtéž: 69)

Slovanská idea se následně objevuje až ke konci díla. Slovanské země jsou oslavovány, slovanská vlast je personifikována jako matka Slovanů ohraničená Tatrami.

Tatry, Tatry! slunce svatou září  
Vaše ramena teď osvětluje  
Ramena, kterými k blahé tváři  
Sláva národy své přivínuje. (tamtéž: 183)

V boji za slovanské bratry proti tureckému nebezpečí je viděna možnost nápravy husitských činů.

Blud tě, miláčku, v vzdálené tam vlasti  
 Pudil do vraždy hltící propasti:  
 U Balkánu, hle! krásněj' se otevírá  
 Čechům budoucím slávy svaté pole!  
 Tam, kde otroctví řetěz bratry svírá,  
 Bratry slovanské, v tom posvátném kole  
 Klesneš přemožen – hle to tvé pokání!  
 Též tvá odměna: své že složíš kosti  
 V národním a slavném potýkání!  
 Ne však v boji s bratry, v boji o marnosti!

(tamtéž: 191)

Slovanství se stává určitou zastřešující ideou českého národního vědomí. Český národ zde figuruje ve dvou podobách: 1. jako národ sám za sebe, který by měl čerpat z tradice předků, aby měl zajištěnou lepší budoucnost, 2. jako národ, který je součástí vyššího a většího společenství – Slovanstva. V rámci tohoto společenství by si měli slovanští bratři vypomáhat. Ve svornosti Slovanů je spatřován vyšší mravní cíl. Spojením husitského smíru s vlastní a svorností slovanské dochází ve Vocelově díle k dosažení nejvyšší jednoty.

V poslední části úvahy bych se chtěla věnovat proměně dvou klíčových symbolů díla uvedených již v titulu – „meči“ a „kalichu“. Obdobně jako se vyvíjely v čase charaktery postav, dochází ke změně pojetí těchto dvou prvků. Zatímco v první části eposu dominuje symbol „meče“, ve druhé části nabývá na důležitosti symbol „kalicha“. V průběhu vyprávění a postupem času dochází však ke změně funkcí. Sémantika motivu meče je v první části eposu rozdvojena. Na jedné straně meč reprezentuje „meč vlasti“ jako symbol boje za českou vlast. Oním mečem vlasti je dokonce nazýván v jedné zmínce Vilém z Valdeka. „Běda! země meč se zlomil – / Vilém, věrný vůdce český!“ (tamtéž: 42). Na druhé straně se jedná o meč hrůzy Jana Lucemburského, který si své místo v dějinách vydobyl takto násilím.

Jak ten slepý lev tam bouří  
 Po okolí Krakovském!  
 Města boří, pluky tepe,  
 Mečem hrůzy léká zem. –

(tamtéž: 59)

V části eposu věnované Karlu IV. symbol meče mění svůj význam. Meč zde nereprezentuje zbraň, ale rozum.

Krev však bohem svěřeného lidu  
Ty jsi v bitvách marných neprolil,  
Tobě, klenoucímu duchu klidu,  
Jasný rozum ostrým mečem byl! (tamtéž: 68)

U Václava IV. se opět mění symbol meče v „meč pomsty proti odrodilcům národa“ a nástrojem pomsty zůstává i u husitů. Zároveň se zde ale dostává do popředí symbol kalicha. Kalich zde nepředstavuje „kalich víry“, ale „kalich červeného vína“, symbol „píjactví“ spojený s postavou Václava IV., jak dokazuje následující úryvek písně:

Hle, jak v kalichu se pění  
Šťáva česká, červená;  
Ejhle v bujném rozpěnění,  
V toku růžového rdění  
Milost dárce zjevená! (tamtéž: 96)

Symbol kalicha pak mění svou funkci v části eposu věnované husitské době. Kalich husitů není v tomto díle charakterizován jako „kalich víry“, Kristovy krve v pravém slova smyslu, ale stává se „kalichem nevinně prolité krve“: „Píseň svatá – kalich krve – / Mrtvoly a ohňů zář“ (tamtéž: 123). Poslední proměnou prochází kalich při konečném soudu husitů, kdy se „kalich krve“ mění na „kalich smíření“:

Tu se oči jasně odemknuly  
Bratru z Trocnova a slze dvě  
Ronící se dolů z nich, kanuly  
Tíše v kalich víry – do krve  
Kalich klesna z rukou bohatýra  
Do propasti strašných víření  
Padá, an se ústo Žižkovo otvírá,  
Hlásající slovo: „Smíření!“ (tamtéž: 196)

V *Meči a kalichu* lze rozeznat dvě časové roviny. První časovou rovinou je čas historický, to je čas, o němž se vypravuje, zahrnující epochu od vymření Přemyslovců po meči po bitvu na Kosově poli. Druhá rovina představuje způsob nakládání s tímto časem. Dějiny jsou zde nahlíženy cyklicky. Budoucnost má stát na základech slavné minulosti, vzkřísit zašlou slávu a na ní stavět budoucí. Cyklické pojetí dějin se ale zároveň střetává s lineárním časem, který je postupně rozvíjen chronologickým střídáním vládnutí členů lucemburské dynastie. Časová posloupnost je zčásti rozrušována návraty do minulosti ve snaze navázat na dávný zlatý věk, zčásti odbočkami do budoucnosti vlivem prorockých snů, věštek některých postav a vyřčením ortelů nadpozemskými bytostmi. Časové ukotvení na zemi střídá místy bezčasí v mimozemských jednáních nadpřirozených bytostí a ve snech. V časové posloupnosti dochází k proměně charakterů postav a s tím spojeného jejich jednání, ať už díky změnám v kontrastu barev, nebo ve změně hodnotících atributů. Dochází rovněž k postupnému proměňování funkce dvou klíčových symbolů – meče a kalicha. Syžet se častými odbočkami z lineární časové linky zbavuje jednotvárnosti a děj se dynamizuje. Budoucnost je viděna ve svornosti českého národa.

#### Prameny

Čech, Svatopluk. „Žižka“, in týž. *Nová sbírka veršovaných prací*. Praha: Eduard Grégr – Ferdinand Dattel, 1880, s. 201–218

Mácha, Karel Hynek. *Dílo Karla Hynka Máchy 2. Próza*; ed. Karel Janský. Praha: František Borový, 1949

Puchmajer, Antonín Jaroslav. *Nové básně 2. Sv. 4*. Praha: Antonín Puchmajer, 1802

Vocel, Jan Erazim. *Meč a kalich*. Praha: Ignác Leopold Kober, 1874 [1843]

#### Literatura

Macura, Vladimír. *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*. Praha: Československý spisovatel, 1983

### The Concept of Time in *Meč a kalich* by Jan Erazim Vocel

There are two evident historical markers of the story time in Vocel's poem *Meč a kalich* (1843): the extinction of the Přemysl family and the battle of Kosovo pole; the historical events are represented in a linear mode in the narrative. Nevertheless, the idea of recurring, cyclic history is typical of the Czech National Revival: the future is supposed to become a re-inthronization of the glorious past. In representing time, the author employs sharp contrasts



(such as white – black, light – darkness and the like); some of the characters act and develop psychically switching over from one pole to another – this again is marked by changing motifs of colours as well as attributes of appraisal. The dream also becomes one of the important aspects of temporality, fulfilling the function of a prophecy, while moving the plot forward, and thus disturbing the linearity of the time of historical events. Historical flashbacks evoke the glorious past to appeal to the present. The essential motifs of sword and goblet change their meaning according to the development of the main characters.

# Čas Bolesti.

## Tematizace času a dějinné situace v Holanově sbírce *Bolest*

---

Karel Piorecký

### Chvíle

Od Holanových raných sbírek se v jeho básních objevuje motiv zvláštního, jedinečného a osudového okamžiku. Zdeněk Kožmín mluví v této souvislosti o „zcela určité chvíli, která se vyděluje z času jako zvláště intenzivní či rozhodující životní moment“ (Kožmín 1997: 91). Už ve sbírce *Vanutí* (1932) tvoří věta „to je ta chvíle“ refrén básně „Náměsíčný“. Tento motiv a refrén odolává všem vývojovým změnám Holanovy poetiky a stává se jednou z jejich konstant.

Báseň „Svítání“ ze sbírky *Bolest* (1965) je sestavena výhradně z variací syntaktické struktury „To je ta chvíle, kdy...“. Tentokrát ovšem nejde o zachycení chvíle a prožitku konkrétně lokalizovaného (jako například v básni „Setkání ve zdviži“), ale chvíle, v níž si subjekt uvědomuje tíhu své existenciální situace v její komplexitě, uvědomuje si její složitou utvářenost, vnímá ji jako mozaiku intenzivních pocitů a neodvratných daností.

To je ta chvíle, kdy kněz jde na mši  
po hřbetě ďábla.

To je ta chvíle, kdy těžký kufr svítání  
považuje naši páteř za zdrhovač zip.

[...]

To je ta chvíle, kdy musíš napsat báseň  
a říci to v ní jinak, docela jinak...

(Holan 2000b: 117)

Jde o polytematickou báseň, o možno říci báseň – výčet, která si ovšem nedělá nárok na úplnost. Dvojverší, které ji zakončuje, nás směřuje k jejímu smyslu: jde o chvíli, kdy básník cítí nutnost zachytit to podstatné, co ho obklopuje, a napsat *to*. Uvedené odkazující zájmeno ovšem odkazuje do neurčita, *to* můžeme prožívat, cítit, můžeme se pokusit sestavit výčet jeho složek, ale uchopit ho tímto způsobem nemůžeme. Je potřeba „říci to jinak“ – jde tedy především o chvíli, kdy si uvědomujeme omezené možnosti řeči a nevyslovitelnosti.

Druhá varianta tohoto motivu – jedinečný okamžik zasazený do rámce konkrétního časoprostoru je základem básně „Setkání ve zdviži“:

Vstoupili jsme do kabiny a byli tam sami dva.  
 Pohlédli jsme na sebe a už jsme nedělali nic jiného.  
 Dva životy, okamžik, úplnost, blaženství...  
 V pátém patře vystoupila a já, který jel dál,  
 jsem pochopil, že už ji nikdy nespátřím,  
 že je to setkání jednou provždy a už nikdy víc,  
 že i kdybych šel za ní, šel bych za ní jako mrtvý,  
 a že kdyby se ona vrátila ke mně,  
 vrátila by se už leda z onoho světa.

(tamtéž: 129)

Ohraničenost krátkého časového úseku, v němž došlo k podstatnému prožitku, je zviditelněna v prostoru, kde k setkání došlo – kabině výtahu. Významy času a prostoru jsou zde tedy ve shodě. Autor tu konfrontuje minimální rozměr okamžiku s maximálním prožitkem, který se během něj děje. U Holana spočívá zvláštní intenzita prožívání okamžiku v jeho úplnosti. Uvědomění si života a mezilidského sblížení má právě jen rozměr okamžiku, je tedy spojeno s pomíjivostí.

Mluvčí Holanovy básně uvažuje o možnostech zásahu do této pomíjivosti, ovšem výsledkem úvahy je skepse. Pocit sblížení prožitý v rámci okamžiku nelze jednoduše prodloužit na delší časový úsek. To podstatné proběhne v nekompromisní ohraničenosti – mluvčí nemůže vystoupit z kabiny / okamžiku a jít za dívkou, už by byl někým jiným, oba by byli jiní, jakoby mrtví. Výjimečná chvíle oživí prožívání, které ovšem s jejím pominutím končí. Sledovaný motiv je tu spojen s neopakovatelností a nenávratností.

## Temporální přesmyk

Vedle motivu zvláštního okamžiku je pro Holanovo pojetí času charakteristický „temporální přesmyk“ (Exner 1992: 9). Jde o rozrušování tradiční časové triády minulost – přítomnost – budoucnost.

„Opravdu: přítomnost není jen přítomný čas!“ Tímto veršem končí báseň „Vzpomínka I“ a naznačuje Holanovo pojetí přítomnosti. Přítomnost je místo setkání všech tří časů, místo jejich prostupování a trvání. Přítomné, minulé a budoucí se mísí, až se pomyslné hranice mezi časy ztratí, nebo se původní linearita změní v kruh. Demonstrovat to lze na básni „Někdo“:

Někdo ti říká ve snách: Před tisíci léty...

Nic víc než toto: Před tisíci léty...

Probudíš se hrůzou, a je to přítomnost

otřásaná tryskovými letadly

do budoucnosti, kde už zase bude nad mrtvými

ta Homérova *odvaha much*...

(Holan 2000b: 271; zvýraznil V. H.)

Minulost, i ta nejuvzdálenější, trvá (tentokrát ve formě snu), překrývá se tedy s přítomností, je její součástí. Budoucnost je časem mrtvých, má tedy tento výrazný rys minulosti a navíc její součástí je „Homérova *odvaha much*“, takže s budoucností přijde zase to, co už popsal antický básník, i v budoucnosti trvá minulost.

Holanův pojem minulosti se zdá být shodný s pojmem nadčasovosti Destruováním časové triády chce autor odvrátit pozornost od času ve prospěch nadčasovosti a představit lineární čas jako iluzi. Tvrzení, že Holanovy úvahy o čase směřují k jeho popření, lze doložit i citací z básně „Hory jdou, květy jdou“: „Z prázdného do pustého kráčí čas / a stojí o sobě“ (tamtéž: 185).

Jinak je přítomnost nahlížena v básni „Komu?“:

[...] I když si říkal,

že přítomnost jde příliš rychle za sebou,

aby už nebyla budoucností,

cítil, že si v nich obou člověk vlastně zachází,

netrpí-li až nesmyslně...

(tamtéž: 172)

Představa času tu spočívá v rychlém sledu „přítomností“, přítomnost je antropomorfovaná (*přeje si už nebýt budoucností*). Přítomnost tedy v sobě obsahuje budoucnost, ba dokonce je budoucností a nespokojenost antropomorfované přítomnosti s tímto stavem je pohonem času, příčinou jeho neodvratného plynutí, které člověk – vědom si časové ohraničenosti svého života – vnímá jako „příliš rychlé“. Minulost je zde přítomna pouze implicitně v úvaze o smyslu utrpení: člověk si „zachází“ v přítomnosti a budoucnosti, pokud netrpí. Netrpí-li, neodsouvá prožívané do minulosti. Utrpení je pro Holana předpokladem plynutí času lidského života. Smysl básně pak lze hledat v touze člověka rozpolcené mezi přání žít, zpomalit ubíhající čas, přání budoucnosti a na druhé straně přání netrpět, nezacházet si, přání zbavit se existence v čase.

Holanovo pojetí časové triády je také dobře patrné ze závěrečného verše básně „Růženě“, která je oslovením autorovy zemřelé sestry a zároveň úvahou o temporalitě lidské existence:

Prohýbají se větve ty,  
jablka budou letos... zdá se.  
Bez tebe jsou to předměty.  
Za sebou jsme tu v předním čase...

(tamtéž: 260)

Lidská existence v Holanově pojetí probíhá ve všech třech časových relacích zároveň: sloveso závěrečného verše je v prezentním tvaru, přítomnost je centrem časové triády, časem, v němž ostatní časy trvají. Predikát tvořený tvarem slovesa být v existenciálním významu je doplněn dvěma adverbiálními určeními, jejichž význam se ovšem odvíjí od prostorové představy: jsme zároveň *za* i *před* sebou, naše přítomná existence splývá s naší minulostí a budoucností.

### Předbíhání a opožďování

Dalším aspektem autorova pojetí času je předbíhání a na druhé straně přetrvávání dějů. Na motivu přetrvávání pomíjivého je vystavěna báseň „Ustavičně“:

Neblahý rok... Pršelo tolik, až se zdálo,  
že už nikdy nebude pršet...

A přišla taková vedra, až to vypadalo,  
že už nikdy nebude pršet...  
Zdálo se také, že takový rok  
je jenom jednou za století, ale on pokračuje,  
a také někdo ustavičně vrací  
vášni lásku, ohni světlo  
za cenu ničené duše...

(tamtéž: 164)

Holan zde sahá k paralelismu přírody a dějin – u extrémních klimatických jevů nepředpokládáme, že se budou v brzkou opakovat, máme tendenci je vnímat jako jednorázové a věřit, že jejich ničivé důsledky zanedlouho pominou, že se všechno vrátí k normálu. Autor tu dokonce pracuje s představou natolik gradovaného extrému, u kterého očekáváme, že se nebude opakovat už nikdy, že se v něm daný jev (zde déšť) vyčerpá s konečnou platností. Ovšem po predikátech „zdálo se“ a „vypadalo (to)“ následuje příkře odporující „ale“.

I to nanejvýš pravděpodobné očekávání se rozešlo se skutečností. Jako by se zastavil čas. „Neblahý rok“ měl přijít „jenom jednou za století, ale on pokračuje.“ Představa o řádu přírody a běhu dějin, která stojí za očekáváním, se ukázala jako mylná. V dané dějinné situaci přestává platit, co dosud platilo. Krutost nepomíjí.

Ale je to skutečně představa kauzality, která je v této básni zpochybněna, nebo jde jen o přeměnu subjektivních iluzí a sebeutěšujících očekávání v deziluzi?

Tvary zvrátneho pasíva skutečně výpověď směřují ke zpochybnění nejobecnějších zákonitostí (zastavení času), ale v posledních třech verších autor odhaluje tuto nenormalitu pouze jako zdánlivou. Za podivným pokračováním jednoho „neblahého roku“ objevuje „ustavičnost“ – obecninu působící proti směru času a uchovávací negativní i pozitivní aspekty lidské existence (i existence věcí) v nepřerušitelném trvání. Je to tedy „ničená duše“, která si přeje pomíjivost, která by jí přinesla úlevu.

Motiv ustavičnosti je typický právě pro ztvárnění tématu času ve sbírce *Bolest*. Zdeněk Kožmín se o tom vyjádřil metaforicky: „Do skutečnosti se nepřetržitě zabořuje příď bolestně přítomného okamžiku, nepřetržitě se obnovuje hrozba chystaných otřesů“ (Kožmín 1997: 100). Spolu s ním si rovněž nelze nevšimnout, že „čas se může také opožďovat“ (tamtéž: 99). Příkladem může být první sloka básně „Za noci třeskuté“:

Slyšel jsem jednou v noci  
 puknout mrazem ořechový strom.  
 Třesko to jako šrapnel  
 při dobývání Babylónu,  
 šrapnel, který by vybuchl teprve nyní...

(Holan 2000b: 225)

Starověká událost se opožďuje až do času autorova „nyní“. Časové vzdálenosti jsou zde opět relativizovány, minulost neskončila, opožďuje se, stále se děje, zasahuje tedy do přítomnosti i budoucnosti. Holan zde vytváří záměrný anachronismus: při dobývání Babylónu nechá vybuchnout šrapnel a celou událost posune do současnosti. Cílem je zrušit iluzi času a nahradit ji stavem, v němž trvá to, co se stalo, i to, co se teprve stane.

S motivy předbíhání a opožďování se setkáváme také v básni „Prosinec na vsi“:

Svítání, které dává málo bílé, svítání,  
 které by sedlák přirovnal ke krávi před otelením...  
 Brzy to ovšem vynahradí sních  
 a zůstane ležet tak natrvalo,  
 že vlastně bronz je přítom na svědectví pomíjení...

Ale už teď je někdo, kdo vyhrabává z almary  
 látku, jejíž barvu vytáhne příští slunce,  
 a někdo, kdo zná hlasy všech ptáků...

(tamtéž: 208)

Sních zůstává ležet natrvalo – tam, kde čekáme pomíjivost, je trvání, kde čekáme trvání, je pomíjivost. Řád věcí a času je převrácený, relativizovaný. Tuto báseň je nutno vztáhnout k době jejího vzniku: čas jako by se zastavil, nejsou vyhlídky na změnu.

Ale přece se naděje docela neztrácí, poslední oporou je cyklický čas. Trochy z jistoty, že po zimě přichází jaro, přesahuje také do střídání dějinného mrazu a tání. Autor tedy naději čerpá z analogie mezi cyklickým a dějinným časem.

## Předěl

Celou sbírkou *Bolest* prostupuje kontrast mezi pojmy *kdysi* a *dnes* a činí jedním jejich z dominantních témat dějinnost, která ovšem v Holanově díle nabírá na významu už od „dokumentů“ z konce třicátých let. Sbírkou byla původně Holanovým básnickým zápisníkem či deníkem z padesátých let a tak je přirozené, že je větší důraz kladen na charakteristiku *dnes* a že zobrazování *kdysi* bývá vůči této charakteristice ve služebném vztahu. Tak je tomu i v básni „Letovisko“:

Kdysi to byly lázně... Dnes tu nepostává ani vítr

[...]

A ovšem také ani duchů zlých tu není,  
neboť už dávno vykázáni na bezvodá místa  
krmili by se vlhkem jen a plísní zde,  
kde není rozdíl mezi stropem a podlahou...

Jen zdi, hromadné jako výstřel  
a hrouťící se do půl pasu,  
odkrývají tu na hospodském dvoře  
hrbáče, který v šatech po mrtvém Straussovi  
vykácel všechny stromy a všechny keře,  
jen aby na podzim nemusil zametat  
spadlé listí...

(tamtéž: 164)

Někdejší vznešenost a elegance letoviska stojí proti dnešnímu úpadku, ba destrukci tohoto místa. Ono místo přirozeně chápeme jako metaforu země a světa, kde autor musel žít. Rozpad někdejšího přechází až ve znicotnění: ani zlo tu není, nemělo by už z čeho brát. Nepřetrvaly ani (zdánlivé) konstanty, „není rozdíl mezi stropem a podlahou“, nelze rozlišit nahoře a dole, řád se zřítíl v chaos.

Ale přeci jen něco přetrvalo – zdi. Ovšem zdi, u nichž se hromadně popravuje, zdi, před nimiž stojí odsouzení na smrt zastřelením. Tyto zdi se však hrouťí, tak jako se zhrouťí k zemi tělo zastřeleného. Opět tu zaznívá naléhavý požadavek spravedlnosti.

Závěr básně tvoří charakteristika postavy hrbáče, která je obdobou jiné figury personifikující krutost a barbarství padesátých let – sedláka. Hrbáč



nosí šaty po mrtvém Straussovi, nízké nastupuje na místo vysokého, vznešenost je mrtvá. Hrbáč je uzavřen do úzkého světa svých povinností a praktičnosti. Z toho pramení jeho necitlivost a barbarství, které je absolutní – „vykácel *všechny* stromy a *všechny* keře“. Nechává za sebou mrtvou krajinu a v rozvaliny proměňuje to, co se vymyká jeho materialismu.

Konfrontace *kdysi* a *dnes* neprobíhá jen v rámci pozorování vnější reality, ale i ve vnitřním světě autorova lyrického já. Jako příklad poslouží úryvek z básně „Test I“:

Měl-li jsem kdysi i radost ze zla,  
 děším se dnes vraždění tak častého,  
 že už je neviditelné!  
 Měl-li jsem kdysi hrůzu ze zvyku,  
 pak zúmyslně vynechávám všechno dneska zřené,  
 aby svoboda měla jednou místo pro to,  
 co tam vkládá naděje...

(Holan 2000b: 139)

Doba nutí mluvčího přehodnocovat sebe sama a především svou etiku. Tváří v tvář extrémní krutosti se ztrácí odvaha k cynismu a rozkoši ze zla. Zlo na- bylo rozměrů, v nichž už nemůže být předmětem hry, ba naopak probouzí v subjektu dobro.

„Hrůzu ze zvyku“, tedy snahu o zjitřené vnímání a prožívání, o život v modu nesamozřejmosti stírá únik před dobovou realitou. (Tento motiv rozvíjí následující sloka básně: „Pozlať si ruku!“ řekl jsem zoufalství, „a za zrzavé vlasy přivleč sem / hudbu a víno, i kdyby šlo o únik!“) V tomto úniku ovšem je obsažena i dávka optimismu: únik se vztahuje k budoucí svobodě a je cestou k uchování naděje.

Zcela jako protiklad *kdysi* a *dnes* je komponována báseň „Nikdy dost slz“:

To bylo kdysi: jako bychom proudili  
 proti převrženým obrům...

[...]

Dnes, aby uchovala jejich palčivost,  
 smrt mívá lidské slzy v termosce...

(tamtéž: 240)

*Kdysi* trpěl člověk v zápase proti *obrům*, jeho boj o naději měl určitý patos, mohl se stát aspoň základem hrdosti. *Dnes* převládla otupělost, utrpení zevšednělo, je ho tolik, že přestává vyvolávat soucit. Smrt tu vystupuje jako dobová praktická figura – ví si rady, umí užívat produkty soudobé civilizace. Představa lidských slz v termosce je výrazem autorova znechucení touto praktičností. Slzy už postrádají vznešenost, je s nimi zacházeno jako s tekutinou ke konzumaci. Falešnost a materialismus jsou rysy dneška, na které autor ukazuje především.

Svůj pocit z doby se autor pokusil v relativní komplexitě zaznamenat v básni „Verše“:

to je ten čas, kdy vlk bere i čtené,  
to je ten čas, kdy se svítí právě na duše,  
to je ten čas, kdy *nelze* milovat své vlastní neštěstí,  
neboť je všech tvých bližních... (tamtéž: 163; zvýraznil V. H.)

Báseň má strukturu analogickou k té, již jsme popsali u básně „Svítání“, když jsme sledovali motiv zvláštního okamžiku. Refrén „to je ta chvíle“ je zde nahrazen refrémem „to je ten čas“ – jako by se chvíle a čas mohly zastupovat. Rozdíl mezi dynamickým časem a statickou chvílí se stírá, v atmosféře bez naděje se čas zastavil

V závěru básně mluvčí sestupuje sám k sobě, krutost doby, která doléhá na všechny, ho nutí přehodnocovat postoje k sobě a bližním, nutí ho akcentovat etiku a vzdát se sebezahleděnosti ve prospěch svých blízkých. Neštěstí dosáhlo takových rozměrů, že ho básník už nemůže činit předmětem svého zájmu tak jako dřív, nemůže „milovat neštěstí“, protože přestalo být osobním a stalo se kolektivním.

### Čas a nadčasovost

Jak jsme viděli, Holanovo pojetí času se vzdaluje tradiční linearitě minulost – přítomnost – budoucnost. Nikoli linearita, ale simultaneita je principem, podle něhož je uspořádán Holanův čas. Ale co stojí za snahou vzdálit se tradičnímu pojetí času?

I u básní, které jsou nepopíratelně zakotveny v dobové realitě, pozorujeme úsilí tlumit časovost těchto veršů (jen výjimečně se v nich setkáme s vročením, autor se záměrně vyhýbá konkrétním lokalizacím, odkazům na

dobové události a narážkám na figury soudobé politiky a kultury). Jiří Trávníček si v této souvislosti všimá, že „je tu patrné, jak se Holan této době snaží vzepřít, vyjít nad ni, vytáhnout své verše až do takové výšky, kde by na ně dějinný čas už nemohl“ (Trávníček 1996: 69).

Domnívám se, že zmíněná simultaneita je jen jistou variantou nadčasovosti a svědčí o mytologizující tendenci v Holanově poezii.

#### Prameny

- Holan, Vladimír. *Jeskyně slov*. Spisy 1; eds. Vladimír Justl, Pavel Chalupa. Praha–Litomyšl: Paseka, 1999 [1965]  
 Holan, Vladimír. *Ale je hudba*. Spisy 2; eds. Vladimír Justl, Pavel Chalupa. Praha–Litomyšl: Paseka 2000a [1968]  
 Holan, Vladimír. *Lamento*. Spisy 3; eds. Vladimír Justl, Pavel Chalupa. Praha–Litomyšl: Paseka 2000b [1970]

#### Literatura

- Exner, Milan. „Poezie, způsob existence.“ *Tvar* 3, 1992, č. 36 (3. 9.), s. 9  
 Kožmín, Zdeněk. „Holanova rekonstrukce světa“. In týž. *Studie a kritiky*. Praha: Torst, 1995 [1964], s. 167–170  
 Kožmín, Zdeněk. „Krajnosti Holanovy poezie.“ In týž. *Studie a kritiky*. Praha: Torst, 1995 [1965], s. 171–180  
 Kožmín, Zdeněk. „Holanův Nokturnál.“ In týž. *Studie a kritiky*. Praha: Torst, 1995 [1967], s. 181–185  
 Kožmín, Zdeněk. „Drama lyriky.“ In týž. *Studie a kritiky*. Praha: Torst, 1995 [1968], s. 186–191  
 Kožmín, Zdeněk. „Vladimír Holan.“ In týž. *Interpretace básní*. Brno: Masarykova univerzita, 1997, s. 89–107  
 Kožmín, Zdeněk – Trávníček, Jiří. *Na tvrdém loži z psího vína*. Brno: Books, 1998  
 Trávníček, Jiří. „Bytí skrze ne-bytí (Vladimír Holan: Bolest).“ In týž. *Poezie poslední možnosti*. Praha: Torst, 1996, s. 68–84  
 Trávníček, Jiří. „Stíny zrcadel – zrcadla stínů. Barokní klíč k poezii Jaroslava Seiferta a Vladimíra Holana.“ *Host* 17, 2001, č. 8, s. 20–25  
 Trávníček, Jiří. „Složíme k trůnu marný slova um. Baroko jako interpretační klíč k moderní české literatuře.“ *Host* 16, 2000, č. 8, s. 41–50

### The Time of Pain. Representing Time and the Historical Situation in Holan's Collection of Poems *Bolest* (1965)

One of the invariables of Holan's poetics may be considered the accentuation of a *moment*, which – though representing the shortest extent of time – is experienced here with greatest intensity. Particularly realizing the fact of living itself and establishing an intense human relationship usually receive the dimension of a mere moment in Holan's verses, which marks these ex-

periences as non-recurring and ephemeral. Another strategy typical of his poetics may be referred to as temporal transposition, which subverts the traditional triad past – present – future. The present becomes a space where all temporal dimensions intermingle, a space where linearity becomes circularity and the temporal borderlines cease to exist: the time is “delayed”, the past goes on in the present and exercises influence upon the future. Nevertheless, *Bolest* displays also the contrast between *then* and *now*, typical markers of the historicity of view, which may be observed also in Holan’s genre of “documents” starting from the end of the 1930s. In general, the linear flow of time often appears here as a mere delusion, and it is the simultaneity (representing a variant of timelessness), not the linearity of time that seems to dominate; this, again, may be considered a sign of the tendency to mythologize the human experience.



**2002**

---

# **Cesta tam a zase zpátky**



- ◀ Naslouchat lze všude...  
(Jan Matonoha, 2006)
- ▼ ...ne však donekonečna  
(Marcela Pátková, 2005)



# Dvojí cesta do Itálie

Veronika Faktorová

V průběhu 19. století vznikalo množství textů popisujících cestu do Itálie, a to téměř ve všech evropských literaturách. Cestovat do Itálie se stalo evropskou módní záležitostí. Naše počínající literatura také nechtěla zůstat pozadu, a proto byl roku 1820 v časopise *Dobroslav* Josefa Liboslava Zieglera uveřejněn italský cestopis českého vlastence Miloty Zdirada Poláka. V úvodním slově Polák vyzývá své vlastenecké následníky, aby se v budoucnu pokusili jeho spis vylepšit. O dvacet let později (roku 1841) se cestopis Jana Kolára k tomuto úkolu otevřeně přihlašuje.

Tento referát je pokusem nalézt a vysvětlit rozdíly, kterými se oba cestopisy od sebe odlišují, ačkoliv oba pojednávají o stejném prostoru.

## Cesta subjektu v prostoru – svár idylických a romantických prvků

### *Polákův prostor krajiny a putující subjekt*

Konstitutivním prvkem Polákova prostoru je krajina. Krajina utvářená přírodou i lidskými obydlími. V jejím zobrazení se jednoznačně reflektuje známý Máchův citát o svíravé „touze do dálky či touze do výšky“ (Mácha 1972: 283).

Když poutník opouští město Vídeň, je nadšený bezbřehou dálkou, která se před ním rozevírá. Je fascinován volným prostorem s jasným členěním podle vertikální osy – modré nebe nad hlavou, pevná země pod nohama a vrcholky hor jako spojnice mezi prostorem dole a nahoře. Nejlepší způsob, jak si detailně prohlédnout krajinu, je podle jeho názoru vystoupat na vysokou horu a z jejího vrcholu tak vidět dál a víc. Zároveň je Polákův obraz



krajiny – zvláště při pohledu z výšky – poznamenán typickou konfigurací jednotlivých krajinných prvků.

Zjevuje se nám pohled do údolí obklopeného hradbou hor, moře v dálce a modré jezero, stromy s předzvěstí bohaté úrody, město jako v mlžném oparu, vinohrady a upravené zahrady i pole s malými vesničkami. Líbivý, smyslově příjemný obrázek, který nelze nazvat jinak než idylou. Zároveň tato typizovaná krajina koresponduje s idylickou představou Itálie jako zemského ráje, země-zahrady, věčně zelené a úrodné.

Idyla je ale více chtěná nežli skutečná. Tento idylismus krajiny je permanentně narušován. Jednak Polák hledí na přírodu z utilitárního hlediska, vše krásné má být totiž i užitečné, a stejně tak do krajiny vstupuje i jeho „sociální vykřičník“. Idyla vyžaduje nejen harmonii přírody, ale i harmonický život lidí. Lidé však zde žijí v bídě, silnice jsou zničené válkou, města vypadají zanedbaně a špinavě.

Idylický prostor je však narušen i kontrastním postavením vůči prostoru plnému romantizujících prvků. Ty vykreslují krajinu naprosto odlišnou, černě pustou, skalnatou, ponurou a plnou romantických rekvizit. Poutník je fascinován chátrajícími hrady, strašidelnými zříceninami, strmě se ježícími skalami nad jezerem, obrazy hřbitovů, kostlivců i šibenic. Nechybí ani jeskyně s mnichem-poustevníkem, loupežníci či historky o otcovrazech a jiných „mordech“. Poutník je oslněn úděsnou bouří zuřící nad jeho hlavou, vydává se na prohlídku katakomb plných lidských kostí.

Stojí tu tedy ve vzájemném kontrastu dva protipólné prostory, hrůzná krajina neuspořádanosti a chaosu a líbezná krajina úhlednosti a řádu:

Porůznu v divokých zmatenících vlny těchto zkamenělých litin oko omračují, buď rozpukané anebo v hrozných roztržinách, svalené, hrudnaté, brzy tak, brzy jinak ležejí, jinde již hladovými časy rozkousané se drtí, žádná bylinka na nich nevzejde, nic se nezazelená. (Polák 1979: 261)

[...] a tak celá krajina jedna sjednocená, nepřestávající, ourodná vinice, zahrada, rolina, spoluzelenárna jest [...] jest tu nepřestávající jaro, zelesnost a vzrůst. (tamtéž: 195)

Stejným inventářem romantiky je i poutník. Krajina se nám zjevuje jeho pohybem, je středobodem prostoru a jeho posunem vpřed se rozkrývá dosud

nespatřené. Je typicky rousseauovsky meditujícím samotářským chodcem (Hrbata 1997: 28), v našem případě občas i jezdcem. Cestuje sám a samotu i vyhledává, nebrání se sice ruchu měst, poznání jejich památek, ale často přesyčen zvuky a pachy města odchází do jeho stinných a klidných zahrad. Je výjimečný, neboť koná výjimečné činy (například trojí výstup na Vesuv), je emotivním pozorovatelem přírody a v úžasu stojí nad antickými stavbami i jinými uměleckými díly, ale zároveň je i ironickým glosátorem, vtipným vpravěčem košilatých historek, který si nenechá ujít žádnou zábavu, pohár vína či ženy. Na ženách obdivuje bez ostychu jejich fyzickou stránku a připomíná, že krásné ženy jsou inspirací literatury. Je ale typickým romantickým hrdinou – vnitřně rozervaným poutníkem, marně hledajícím a věčně bloudícím? Polákův subjekt není stíhán nejistotami a pochybnostmi, nepuťuje, aby bloudil, ale aby poznával a objevoval. Poznává krajinu obydlenou lidmi, jejich zvyky i mentalitu. Objevuje pozůstatky šerých věků a zázraky *přirozenosti* (tj. přírody), skrze které k němu promlouvá Bůh-tvůrce. Je sice uchvácen noční oblohou při plavbě na moři, je naplněn podivnými pocity, cítí otevírání se prostoru za naší realitou, ale tento průlom do sféry výpovědí o člověku jako takovém není ochoten učinit. Polák vrší jen romantický materiál bez vnitřní náplně, mechanicky ho začleňuje do textu, využívaje tak repertoáru prvků romantiky divokých přírodních scenerií i černé romantiky hrůzy podle anglických gotických románů (viz Schulz 1999). Pro naplnění subjektivního romantismu nám zde chybí lyrický mluvčí, znejistělý, ale zdůrazněný a vysunutý do první linie textu.

#### *Kollárův uzavřený prostor a subjekt-cestovatel*

Zatímco Poláka okouzluje volný prostor, možnost pohybu, Kollár chce volný prostor omezit, ohraničit, dát mu jasné parametry a rozměry. Proto se posouvá směrem z volné krajiny do uzavřeného města. Kollárův pohled na krajinu se z rozmáchlého vertikálního pohledu zužuje na úzký pohled horizontální (stejně nalézá Viktora 1999), všechno veliké a vysoké v něm budí nechuť a hrůzu. Příroda je zásadně zobrazována idylicky, typizovaným obrazem „ušlechtilé a usměvavé zahrady jižního typu“ (Kollár 1862: 154). Romantické prvky přírodní scenerie (jako hory, bouře, jezero) jsou sice využívány, ale nesou v sobě primárně negativní konotace. Tyto přírodní scenerie byly totiž přivlastněny „škodlivým byronismem“, zneužity podle vzoru „estetického Don Juana“ (tamtéž: 98). Stejně tak všechny ostatní rekvizity romantiky

(například hřbitovy, kostlivci, mučírny) jsou odsouzeny a odmítnuty jako nechutné a strašlivé, a proto nesourodé s estetickým cítěním pravého vzdělance. Obdivovat se má jen krásné a hodnotné, což je podle Kollára kupříkladu výtvarné umění. Na druhé straně to ale nebrání užívání slova „romantický“ jako konvencionalizovaného označení určitého typu krajiny, jež vždy vzbuzuje negativní hodnotící aspekt něčeho nebezpečného či hrůzného, př. „přes hrůzyplné romantické skálostěny vede cesta do Rijeky“ (tamtéž: 55).

Posun nastává i v poměru zobrazování exteriéru vůči interiéru, tj. absolutnímu uzavřenému prostoru. Kollárův subjekt vyžaduje jistoty a klid, a těch nabývá jen v prostoru, který je ohraničený, pevně vymezený, a tak i detailně známý. Bezpečí a nevzrušivost interiéru stojí proti destabilizovanému a neovladatelnému světu venku. Jen v člověkem uzavřeném prostoru může vládnout řád, člověkem ustanovený. A takový prostor přináší jen kruh rodiny, tichá a klidná domácnost s pevně danou strukturou a soudržností, která odolává všem tlakům zvenčí. Kollár cítí svůj odjezd do Itálie jako vytržení z tohoto kruhu a svou cestu jako vržení do světa možných nebezpečí: „Niméně však vyznati musím, že jsem rád byl, že jsem již opět doma byl, nebo jako cestování i domácí štěstí miluji“ (tamtéž: 233). I proto jsou odmítnuty ony romantické rekvizity jako elementy, které narušují Kollárovu touhu po jistotě tím, že stojí mimo řád a harmonii.

Spíše než poutníkem je Kollárův subjekt cestovatelem-turistou s přesně vymezenou trasou, s předem načtenými znalostmi o zemi, do níž přijíždí. Je i cestovatelem-rekreantem, má rád teplíčko a dostatek dobrého jídla, pěknou krajinu pro potěchu oka i ducha, opatrné vycházky, dostatek času na prohlídku uměleckých skvostů: „více než cestou jako raději národní a krásnou procházkou bych ji nazval“ (tamtéž: 318). Je mu bližší tichý úžas než excentrický prožitek. Necestuje sám, ale obklopen svými přáteli, lidmi se stejně stanovenými hodnotovými měřítky, kteří kolem něho vytvářejí oázu klidu a jistoty. Pospolitost přátel tak vytváří vlastně jakýsi „cestovní interiér“, který je ochranou a záštitou proti neznámému světu okolo.

Svár idylických a romantických prvků probíhá v obou textech odlišně, u Kollára se objevují romantické prvky jakoby prvoplánově a záměrně, aby je mohl vždy důsledně negativně ohodnotit, u Poláka vplouvají do textu automaticky, bez hodnotového horizontu. Polák nezkoumá, který z prostorů je lepší či horší, prostě jen oba popisuje, přičemž všim je stejně plně zaujat.

### Cesta ideologie do textu (Itálie jako ideální prostor)

Cestopis je ve své podstatě výpravou do málo známého nebo zcela neznámého prostoru. Tento prostor se tak stává nereálným, vymykajícím se zkušenostem recipienta, je jakoby jen možným, a tudíž i vhodným polem pro sémantického zatížení, které do něj projektuje tvůrce textu. Polák i Kollár se tomuto rozhodně nevyhnuli, oba do prostoru Itálie vložili určitý ideál.

Poláková Itálie je ztraceným ideálem. Je troskou bývalého ráje, ozvukem mytického světa pastýřské Arkádie, kdy lidé žili přirozeně v souladu s přírodou. Doba, kdy země nebyla zahlcena lidskými výtvoři, kdy vládla prostota a pospolitost. Zároveň je Itálie plná antických a středověkých památek, monumentů zašlých časů, které upomínají na rozpornost světa dříve a nyní, slávu minulých časů a ubohost časů nynějších. Polák vidí polaritu města a venkova, člověka a přírody, jeho text nese zárodek civilizačního konfliktu, který ještě není plně vysloven. Z postupu civilizace je cítit lítost a obava z odchodu a nevratnosti starého, prapůvodního, rušení starodávné tradice života. Zároveň je nahlížena Itálie jako kolébka evropské kultury a vzdělanosti, prvopočátku literatury a umění vůbec. Všechny památky jsou ale jen znaky minulých a ztracených hodnot, vyvolávajících nostalgii po ideální minulosti.

S Kollárem vstupujeme do podobně pojímané podoby Itálie, ale celý tento prostor je prostoupen ideou slovanství. Kollár přijímá Itálii do slovan-  
ské rodiny a argumentuje fiktivní genetickou příbuzností Slovanů a Italů skrze kmen tzv. „Veneto-Slávů“. Jen díky této své iluzorní argumentaci byl ochoten do Itálie vůbec odjet, neboť bez vědomí slovanského elementu v prostoru, ať už v minulosti či v přítomnosti, nemá cenu v takové zemi vůbec pobývat – „Já pak bez slavjanské národnosti ani v cizině žítí a putovati nechci“ (tamtéž: 104). Zároveň neustálé přátelské či náhodné setkávání se Slovanů či jejich příznivci vytváří idylický model velké rodiny, která opět skýtá záštitu a ochranu svým příslušníkům před vnějšími vlivy. Vnášením slovan-  
ských idejí do cizího prostoru dochází k jeho přivlastnění, z neznámého se stává důvěrně známé. Všechny italské (resp. antické) umělecké památky, dějiny i Italové sami jsou pak společným italsko-slovanským majetkem. Zde je nutné připomenout populární Kollárova paetymologii, například slavnou holubí anabázi v Benátkách – podle Kollárova přesvědčení je velké množství holubů na náměstí Svatého Marka dokladem původního slovanského osídlení Benátek (tamtéž: 94). Slovanství definuje jako syntézu všech kvalit, totální

model dokonalosti (Macura 1995: 141), nejvyšší stupeň vývoje člověka a vymezuje ho vůči individuální singularitě germánství a překvapivě i vůči Angličanům, které vidí jako materialistické přívržence subjektivního byronismu. Slovanská ideologie proniká i do sféry soukromého života. Projeví se i přímo v centru rodiny, kdy malé děvčátko na otázku, zdali je „Němkyňa či Taliánka,“ způsobně odpoví „Ja su Illyrka“ (Kollár 1862: 71) a přivine se hrdě ke své matce. Opět to dokazuje Kollárovo obrácení k obrazu idylického interiéru vytvářeném spokojenou rodinou ve šťastné domácnosti. I mechanické včeleňování romantických prvků je podepřeno slovanským pozadím a dokáže proměnit jejich negativní konotace v jednoznačně pozitivní, kupř. východ slunce nejlépe ocení právě Slovan (tamtéž: 80), neboť Slovan je bytostí citovou proti germánskému pesimistickému rozumáři.

Nejzásadnější rozdíl mezi Polákovou a Kollárovou projekcí určité ideologie do textu (resp. do prostoru textu) tkví v akceptování obrozenecké ideologie tak, jak ji popsal Vladimír Macura ve své knize *Znamení zrodu* (1983). Prvním důkazem této teze je absence slov-znaků, jež známe z vlasteneckého slovníku. U Kollára jich nalezneme nepřeberné množství, příkladně již zmiňovaný holub jako symbol čistoty, nevinnosti a mírumilovnosti Slovanů. Nejpríkladněji působí pak Kollárovo využívání lípy jako národního stromu se všemi jeho pozitivními atributy (tj. květy plné sladoučkého medu, Slované jako pilné včelky, atd.) v kontrastu ke germánskému dubu a jeho negativním konotacím (tj. Germáni jako kanci pojídající tvrdé a hořké žaludy). Proti tomu Polák bezostyšně vyřkne větu: „Místo naší vrby staví Ital moruše“ či „národové zde znali českou vlast jako nekončící se poušť dubin“ (Polák 1979: 67 a 265).

Polák vytváří i obraz vlasti maximálně vzdálený konvenčnímu obrozeneckému ideogramu. V jeho textu nenalezneme tak významotvorná místa jako Vltavu, Vyšehrad, Blaník či Krkonoše, ale „čistovlnnou Sázavu, divoké břehy labské k Ousti, rozmanité venkoviny Adersbachu“ (tamtéž: 295). Jeho vztah k vlasti není absolutní, nebrání mu stavět Itálii nad kvality domoviny. Zatímco Kollárův pojem vlasti je čistě obrozeneckým produktem, přestože je rozšířen o slovanskou ideu. Kollárova vlast je konstituována spojením Slovanů na základě jejich společného jazyka a kultury, iniciované společnou slovanskou vzdělaností. Navštívená místa připomenou Kollárovi primárně události slovanských dějin, slavné činy slovanských předků. Pro Poláka je však daleko důležitější příběh místa než to, je-li spojen právě s českými ději-

nami. Kollár svou vlast ostře vymezuje ve vztahu k německému národu, Polák toho nemá zapotřebí, jeho vlast je prostý fakt.

Zásadní rozpor pak nastává ve vztahu ke čtenáři. Kollárova role je typicky vlastenecká – je učitelem, buditelem národa, ideální postavou se správnými názory. Klade důraz na poznávací a výchovnou funkci díla, vytváří fiktivní dialogy, ve kterých vysvětluje jako příkladný a jedině správný svůj názor na podobu jazyka, na slovanskou vzájemnost, atd. Polák chce naopak čtenáře zaujmout, pobavit, vypráví mu vtipné i hrůzné historicky, které recipienta budou fascinovat stejně jako jeho. Přírodními popisy chce zaujmout všechny jeho smysly, přičemž si všímá hlavně věcí, které čtenářovu pozornost udrží napjatou a v očekávání.

V panteonu našich obrozenců je Kollár umístěn v přední řadě jakožto první národní mučedník a „básník Slávy dcery“. Polák se nesměle krčí za zadními řadami, marně skrývá, že sice byl českým básníkem, ale pak raději dal přednost kariéře rakouského generála. Alespoň tak vypadá situace z biografické knihy *Naši mužové* Jana Erazima Sojky (Sojka 1953), na Poláka zbyly tři krátké zmínky, zatímco Kollár si vysloužil dvacetistránkovou hagiografii. Polák totiž nejen svým osobním životem, ale i podobou svých textů jako by z dnešního pohledu stál stranou běžné produkce dvacátých let 19. století. Dokonce jde za její hranice vytvářením odlišného modelového světa, užíváním svébytného autorského jazyka i akcentováním jiných témat. Je předzvěstí Máchova subjektivního romantismu, který narušuje a destabilizuje vratké hodnoty národního obrození. Je také dokladem teze, že ve dvacátých letech byla romantika faktem evropské kultury (Macura 1995: 211) a že v českém prostředí musely být takové texty, přirozeně německé, součástí čtenářského recepčního horizontu. Ten, kdo se vymyká, nemá šanci být zařazen do určitého „šuplíku“.

U Kollára tento problém nastat nemohl. Jak je patrné z předneseného textu, Kollár ještě na začátku čtyřicátých let pevně setrval v myšlenkovém konceptu obrozenské ideologie, již byl porodním asistentem. Tuto ideologii přivedl z dnešního pohledu (ale i z pohledu některých jeho současníků) doslova k absurdnosti. Zároveň se ale v jeho cestopisu objevuje nová tendence v obratu k interiéru, sklon k rodinné idyličnosti a důraz na hodnoty jako umírněnost, bezpečí a spokojenost. Podle mého názoru tyto znaky však jsou jednoznačnými symptomy *biedermeieru*, který literární historie u Kollára nikdy neakceptovala.

**Prameny**

- Kollár, Jan. *Cestopis obsahující cestu do Horní Italie a odtud přes Tyrolsko a Bavorsko se zvláštním ohledem na slavjanské živly roku 1841 konanou a sepsanou*. Praha: Ignác Leopold Kober, 1862 [1843]
- Mácha, Karel Hynek. *Literární zápisky, Deníky, Dopisy*. Spisy K. H. Máchy 3; eds. Karel Janský, Karel Dvořák, Rudolf Skřeček. Praha: Odeon, 1972
- Polák, Milota Zdirad. *Cesta do Itálie*; ed. Alexandr Stich. Praha: Odeon, 1979 [1862]

**Literatura**

- Hrbata, Zdeněk. „Hrady a jejich zříceniny.“ In Hodrová, Daniela (ed.): *Poetika míst*. Praha: H & H, 1997, s. 25–41
- Macura, Vladimír. *Znamení zrodu*. Praha: H & H, 1995 [1983]
- Schulz, Gerhard. *Romantika – dějiny a pojem*; přel. Martin Hořák. Praha: Paseka 1999 [1996]
- Sojka, Jan Erazim. *Naši mužové*. Praha: Melantrich, 1953
- Viktora, Viktor. „Monumentalita idyly nebo idyla monumentality.“ In Kaiserová, Kristina (ed.). *Idyla a idyličnost v kultuře 19. století*. Ústí nad Labem: Archiv města Plzně, 1999, s. 37–46

**Two Travels to Italy**

The paper compares two Czech travel books of the first half of the 19<sup>th</sup> century giving record of a trip to Italy: *Cesta do Itálie* (1820) by Milota Zdirad Polák, and *Cestopis* (1843) by Jan Kollár. While the contrast of an idyllic landscape and a dusky, gloomy scenery occupied by romantic props is typical of Polák, Kollár's traveller usually gives a negative account of romantic elements; his records inhere also the interior of the local habitations, i.e. a clearly marked familiar space, which may be considered a typical feature of *biedermeier*. The concepts of the ideal Italy differ from each other as well: Polák's Italy represents an echo of the mythic Arcadia, an ideal already lost, while Kollár constructs a fictive genealogy which explains the hidden kinship of Italians and Slavs to support the up-to-date idea of Slavic commonwealth. While Polák's intention is to entertain his audiences by giving incentives to all their senses, Kollár's attitude to his reader is that of a teacher and a disciple, his crucial intention is educational and the genre of travels becomes a platform for presenting the ideology of the National Revival.

# Josef Škvorecký: Žert. Analýza románu *Nevysvětlitelný příběh aneb Vyprávění Questa Firma Sicula*. „Zdeně tento žert k čtyřicátému výročí“

Vladimír P. Polách – Ivana Bednaříková Procházková

## Poznámka o metodě

Předmětem našeho rozboru je román Josefa Škvoreckého *Nevysvětlitelný příběh aneb Vyprávění Questa Firma Sicula*, který vyšel jako jedenáctý díl řady *Spisy Josefa Škvoreckého* v nakladatelství Ivo Železný v Praze 1998.

Pro první část této práce jsme zvolili přístup čtenáře, který vnímá román především v jeho prvním plánu a přistoupí na svět fikce, v němž se daný příběh odehrává. Jinak řečeno, snažili jsme se text vnímat jako příběh, nikoliv jej analyzovat. Pro tuto metodu jsme zvolili termín *první čtení*, což do jisté míry vystihuje i náš vlastní přístup k tomuto textu. Účelem stejnojmenné kapitoly je tedy uvést čtenáře tohoto eseje do fabule románu a do některých jeho základních strukturních prvků.

V druhé části jsme se soustředili na analýzu *Neuvěřitelného příběhu* i na způsob jejího dosažení, který je naznačen především v autorově práci se jmény postav a reáliemi. Především naznačení propojení mezi fikčním světem a světem naší reality – „skutečnosti“ – by měl vést (ideálního?) čtenáře k tomu, aby se podíval na celý román jinak, znovu a podrobněji. Vzhledem k charakteru tohoto druhého pohledu jsme se rozhodli jej označit za *druhé čtení*, do jisté míry identické s klasicky chápanou interpretací textu.



## Čtení první

### *Předmluva Patricka Olivera Enfielda*

Průvodcem po textu této velmi staré a vzácné památky je pan Patrick Oliver Enfield, který již v počátku formou předmluvy uvádí nejdůležitější fakta. Čtenář je seznámen s objevem skupiny studentů mayské archeologie z Miskatonické univerzity, vedené profesorem Howardem Phillipsem Langhornem. Jedná se o tzv. *Questův rukopis*, nalezený v podobě sedmi svitků, uložených v urně s nápisem *Narratio Questi*, časem a povětrnostními vlivy značně poškozené. Nález byl uskutečněn v dávném Copánu, komplexu mayských staveb vzniklých po roce 400 po Kristu. Rukopis byl podroben všem dostupným testům a také lingvistické analýze. Všechna zkoumání potvrdila pravost rukopisu a také jeho velmi prapodivný původ: údajným místem vzniku rukopisu byl Řím doby Augustovy (důkazem by měla být podoba latiny, jíž byl rukopis sepsán, a materiál, z něhož byl vyroben). A právě otázka racionálně vysvětlitelné cesty římského rukopisu do mayského Copánu se stala důvodem velké popularity a zároveň kontroverznosti tohoto nálezu.

Situace je čtenáři načrtnuta velmi jasně, v mezích možností stručně, dobře srozumitelným jazykem, přitom však přesně tak (v intencích populárně naučné literatury), aby kromě potvrzení věrohodnosti vzbudila i zájem a zájem.

### *Narratio Questi*

Nezbývá tedy než se ponořit do textu rukopisu, přeloženého do češtiny panem D. S. Miritzem. Překlad byl pořízen z anglického převodu původních latinských textů, který s přihlédnutím k překladu profesora H. P. Langhorna vyhotovil a pro laickou veřejnost přizpůsobil sám Patrick O. Enfield.

Každý z desíti svitků je zachován v různém množství fragmentů (od dvou do třinácti), neboť vlhko a ostatní vlivy působily na materiál značně destruktivně. První čtyři svitky podávají poměrně souvislé svědectví, zato poslední záznamy jsou velmi kusé a torzovité. Tímto nedostatkem zapříčiněná neukončenost dodává textu jisté napětí, projevující se ale teprve v druhém plánu (tedy u čtenářů zkoumajících text o necelá dvě tisíciletí později), neboť autorem nebylo zcela jistě zamýšleno.

Úryvky následují po sobě v chronologickém sledu, pokud to bylo možno vydedukovat (někdy jen tentativně) ze zachovaného textu, a jsou očíslovány. Písmena nebo slabiky, popřípadě celá slova, jež si lze z větného kontextu domyslet, jsou v kulatých závorkách. V těch jsou rovněž odhady profesora Langhorna, jak mnoho textu vzalo za své [...] (Škvorecký 1998: 12)

Z textu je patrné, že se jedná o deníkové zápisky římského občana. Úvod sice vinou hniloby zcela chybí, přesto se už v prvním svitku dozvídáme, že autorem je jistý Questus Firmus Siculus, pocházející z velmi zámožné rodiny blízké císaři. V čase, kdy začal psát své první zápisky, byl ještě v letech mladických, studoval práva u Gaia Aquatia Sully a snil o kariéře senátora. V prvních čitelných řádcích rukopisu se objevují především Questovy vzpomínky na dětství. Ty nejnežnější patří matce (prvním jménem Proculeia) a společným projíždkám městem v nosítkách:

[...] a velmi rád jsem (se) vozil s ma(tkou) po Aven(tinu) (2 ř.) na židli se šesti nosi(či) a já se vžd(y) uvelebil (matce) na klín(ě) a hleděl jsem na záda nos(ičů) v (hnědých?) tunikách a přes ně na mě(sto) dole, na chr(ámy) kol(em) For(a). Matka byla vždycy navo(něná) a krásná, se zlatými (ná)ušnicemi (1 ř.) zdravila a ohl(iželi) se za ní. Matka se na (zná)mé usmí(vala) a mně se zd(álo), že celý Ří(m) voní jako on(a). (tamtéž: 18)

Často se zmiňuje také o svém příteli Quintovi, k němuž ho zřejmě poutala láska hlubší než jen přátelská. Padne i slovo o Questově otci, který zcela zřejmě nepožívá příliš synovy náklonnosti, vždy je však zmiňován s úctou, a dalších lidech blízkých rodině (mimo jiné i věčný ctitel Questovy matky Caecina, který se po smrti Proculeina prvního manžela nastoupil jeho místo u stolu i lože).

Ve druhém svitku nacházíme Questa, jinak zapřísáhlého odpůrce boje a násilí, na válečném poli, kde odsluhuje tehdejší obdobu povinné vojenské služby. Pomalu, drobnými nárazkami, se z příběhu Questova začíná vydělovat ještě příběh další, pro senzacechtivé publikum snad i mnohem přitažlivější. Jedná se o osudy římského básníka Publia Ovidia Nasona, zde zmiňovaného také pod jménem Capito. Životní cesty obou mužů, Questa a Ovidia, se podivným způsobem prolínají, a v době, kdy je na veřejnost císařem Augustem vypuštěna oficiální verze o Ovidiově smrti utonutím, potvrzuje sám

Questus v drobné, sotva postřehnutelné poznámce paternitu básníka vůči sobě. Přitažlivost příběhu začíná nabývat na intenzitě.

Třetí svitek se několika narážkami vrací ještě k Ovidiově smrti. Mnohem zásadnějším sdělením je však to, že Questus je již z „vojny“ zpět doma, zmužnělý a rozhodnější v konverzaci i celkovém chování.<sup>1</sup> Ve svitku čtvrtém potom zastihneme Questa již v senátorské tóze. Se svým přítelem se odhodlal k návštěvě představení svého pravého otce, Ovidia, který pod falešným jménem pobývá ve Vindoboně.

Paternita je explicitně potvrzena teprve ve svitku následujícím, tedy pátém. Tento patří již k těm značně poškozeným, záznamy jsou tedy jen velmi krátké a neúplné. Vyrozumíme však ještě informaci o Ovidiově údajné smrti, která je následně oficiálními císařskými institucemi potvrzena, Questem a jeho přáteli naopak dementována. Poslední fragment tohoto svitku obsahuje také úryvek z Ovidiovy hry *Věrný manžel*.

Pouhé dva zachované fragmenty šestého svitku nechávají tušit, že Questus se vydal na jistou objevnou plavbu. Cíl ani směr však nejsou upřesněny.

Poslední, sedmý svitek obsahuje také jen velmi krátký text. Dozvídáme se z něj, že Questova matka Proculeia i její druhý manžel Caecina, Questův dobrý přítel, již nejsou mezi živými. Objevitelská plavba zavede Questa na ostrov, kde domorodcům vládne král Telalocus. Domorodí obyvatelé se nakonec stávají spřízněnými dušemi celé posádky Questovy lodi. Společně rozmlouvají o další Questově plavbě. Slova, která pronášejí a která jsou vlastně posledními dochovanými záznamy rukopisu, neznějí příliš optimisticky: „Ale je to daleko. Naše čluny se tam nedostanou [...]“ (tamtéž: 70).

### *Komentář Patrica Olivera Enfielda a Poznámky a vysvětlivky*

Co že bylo nakonec oním cílem, jaký byl průběh a okolnosti plavby, v náznamech zmíněné v posledních řádcích Questových záznamů, osvětlí – tak jako další vzniklé nejasnosti – komentář editora. Cesta vedla Questa do Ameriky. Už tento samotný fakt, který je podle Enfielda neoddiskutovatelný vzhledem k ověřené pravosti nalezených svitků, vyvolává skandální reakci. Amerika, jak víme, byla „oficiálně“ objevena Evropany o více než 1000 let později,

1 Napovídá tomu i změna jazyka, který Questus užívá. Odpadají slangové výrazy, hovorový jazyk se mění ve spisovný, témata rozhovorů se posouvají od pubertálního poznávání erotiky a sexu k filozofizujícím rozjímáním a technicky zaměřeným úvahám.

nehledě na to, že k překonání tak velké vzdálenosti by bylo zřejmě třeba lodi jiného typu, než byly římské veslice, byť opatřené plachtami. Enfield poukazuje na kusou poznámku ve fragmentu 2, svitku VII, kde se dozvídáme, že loď „znamenitě doplnila zásobu dřeva“, ze které vyvozuje teorii, že Siculus dosáhl břehů Ameriky na palubě jakési obdoby parníku. Svou téměř pobuřující hypotézu dokládá logickým vysvětlením:

Questus, kromě jiných svých pozoruhodných vlastností (například psát dobrým latinským stylem Augustovy doby), byl mladík velmi všímavý. Mezi jiným si povšiml zvláštního Caecinova automatismu. Kdykoliv se nesmělý uchazeč o Proculeinu ruku octl v rozpacích, „začal hýbat sepjatými prsty nahoru, dolů a zase a pořád nahoru“ a prsty „zapadaly do sebe“. „Na to jsme si později často vzpomněl,“ dodává Questus (sv. I.; frg. 9.) Questus byl vybaven technickou představivostí a lze tedy usoudit, že Caecinovy propletené prsty ho inspirovaly k nějakému mechanismu založenému na ozubených kolech, jaké známe například z raného 4. století po Kr. a které v mlýnech převáděly vodní energii v pohyb žentourů.<sup>2</sup>

Questus byl mladý muž vsutku pozoruhodné technické imaginace. Fantastické? Možná. Ale vynálezci bez fantazie neexistují. (tamtéž: 86)

Kromě domněnky o Questově cestě do Ameriky doplňuje a rozšiřuje editor ve svém komentáři obecně známá fakta o vyhnanství Publia Ovidia Nasona. Podle zmínek ve svitcích je interpretuje asi takto: Ovidius byl skutečně vypovězen z Říma do Tomidy. Pravým důvodem, skrývaným za zástěrkou nepatřičnosti a přílišné odvážnosti některých scén z jeho děl *Lásky a Umění milovat*, byla skutečnost, že v důsledku jistých nevyřízených účtů s císařem (spekuluje se o tom, že Augustus udržoval milostný poměr s Ovidiovou první ženou Racií) svedl Augustovu manželku Livii. Ta měla být nakonec, snad z nesnesitelného žalu zhrzené milenky, hnacím motorem trestu vyhnanství, který byl na básníka uvalen. Ovidius všemožně usiloval o zrušení „klatby“. To se nakonec povedlo až díky příštímu císaři Tiberiovi, jenž sice byl Liviiným synem, ale svou matku choval v kruté nenávisti. Zřejmě ze

2 Dále například kovář, kterého potkává Questus v průběhu válečného tažení na ostrov Del (tamtéž: 52).

vzdoru vůči ní se tedy snažil Ovidiovi pomoci. Umožnil mu přestěhovat se do Vindobony, ale pod podmínkou, že pro veřejnost bude oficiálně mrtev. Ovidius se tedy za jedné bouře, která však jako zázrakem vypukla pouze nad Tomidou, „utopil“ v moři (jak si lze logicky domyslet, jeho mrtvola se nikdy nenašla). Přijal nové jméno Pomponius Pimatus a pod ním potom ještě publikoval několik her, veskrze fraškového charakteru. Útržek jedné z nich se dostal i do *Questova rukopisu*,<sup>3</sup> kde slouží jako důkaz: dialog, který je zde zachycen, zcela otevřeně projednává jistý problém z oblasti erotiky, který je možno, dokonce velmi dobře a trefně, vztáhnout i na císařský manželský pár a Ovidia.

Utuzení dojmu věrohodnosti podřizuje editor Enfield formu i strukturu celého komentáře. Snaží se o logický postup výkladu, nedopouští se příliš směhlých spekulací a pokud jsou jeho dohady přeci jen poněkud odvážnějšího charakteru, dokládá je potvrzením, vyplývajícím z odborného výzkumu. Jedinou zarážející skutečností by snad mohla být chybějící jména odborníků, kteří tyto výzkumy prováděli. Stejně tak jazyk se oproti textům svitků zásadně proměnil. Pozbyl veškerých do obecné češtiny převedených výrazů, familiárních pojmenování a vulgárních označení (pro příklad uvádíme: „Cornelius Fidus byl neuvěřitelný ignorant“, *tamtéž*: 65), která byla typická pro jazykový projev pubertálního chlapce, později mladého muže.

Jelikož editor (zcela správně) počítal i se čtenáři ne tolik vzdělanými v reáliích starého Říma, připojil za svůj komentář ještě „Poznámky a vysvětlivky“. Ty vysvětlují především latinské názvy, věnují se původu některých jmen a popisují také princip bitvy, které se Questus zúčastnil a jejíž průběh („mechanický“ boj jednotek legie) mu mohl pomoci při pozdějším vytváření parostroje. Některé detaily jsou pro větší názornost doplněny také náčrtkem.

### *Dopisy*

Poslední a nikoliv nevýznamnou část knihy tvoří tzv. dopisy. Jedná se o reakce čtenářů různých národností na jednotlivá dřívější vydání překladů Questovy knihy. Text, který se dostal do rukou nám, je tedy vlastně výsledkem několika vydání Enfieldovy kritické edice, k níž byly na základě jejich zásadního významu připojeny. Za každým dopisem potom ještě následuje

3 O tomto úryvku se zmiňuje a informace o něm rozšiřuje ve svém dopise později pan André Fouillet.

komentář editora, kde jsou z nastíněných možných řešení vyvozeny logické závěry. Celý text tak začíná fungovat jakoby na principu důmyslné skládkanky. Kolečka do sebe dokonale zapadají, stejně jako v případě Questovy představy o parním stroji.

### 1. *Dopis pana André Fouilleta (připojen komentář P. O. Enfielda)*

Pan André Fouillet, Francouz, reagoval se svou připomínkou ihned po prvním vydání překladu *Narratio Questi* v nakladatelství A. A. Knopf v New Yorku. Jako milovník a velký znalec díla Publia Ovidia Nasona upozorňuje na až podezřelou podobnost fragmentu výše zmiňované Ovidiovy frašky z *Questova rukopisu* s „prvním dějstvím komedie Georgese Feydeaua, francouzského dramatika z přelomu 19. a 20. století, nazvané *La Puce a L'Oreille*“ (tamtéž: 118) Nedokáže si sice, podle vlastních slov, představit, jak by mohlo prostudování Feydeauovy hry napomoci rozluštit opravdové pohnutky k vypovězení Ovidia z Říma (Enfieldovu hypotézu o poměru Livie, císařovy manželky, s Ovidiem totiž právě na základě obsahu hry francouzského autora vyvrací, neboť v této komedii plné omylů nakonec k nevěře nedochází), svůj poznatek by však rád poskytl odborníkům v naději na bližší vysvětlení.

Pro čtenáře je z celého listu však zřejmě nejpodstatnější, že na několika místech je jak samotným pane Fouillem, tak později v komentáři (který tentokrát konstatuje pouze možnost zásahu náhody v této věci) i Enfieldem opět poukázáno na pravost Questových svitků:

Starobylost textu i materiálu, na němž Questus Firmus Siculus psal, potvrdilo několik úcty vzbuzujících vědeckých komisí, které naprosto shodně datují rukopis do poloviny prvního století po Kristu a bez jediné výjimky souhlasně potvrzují jeho pravost. (tamtéž: 117)

### 2. *Dopis pana Rudolfa Ceeha (připojen komentář P. O. Enfielda)*

Dalším dopisem informuje provozní ředitel firmy Michaela Swinkels & spol. v tehdejší Západní Berlíně, vášnivý sběratel cínových vojáčků, pan Ceeh, o nález dalšího fragmentu *Questova rukopisu* (zde otištěný překlad je dílem profesora Clarka Ashton Sprague z Arkhamské koleje Miskatonické univerzity), který zapečetěný v láhvi našel na Kerguelenách pan Schellendorf, sloužící toho času na nacistické ponorce U-Boot 1809–49. Pravost

nalezeného dokumentu nepotvrdili žádní odborníci (ba naopak, přiznány jsou zde oprávněné pochyby profesorky latiny Evy Althammerové, která fragment překládala do němčiny). To však na jeho zajímavosti nic neubírá. Jedná se totiž o vylíčení další Questovy cesty, tentokrát do nitra Antarktidy. Jak vyplývá ze závěrečné Enfieldovy hypotézy, vytvořené na základě fakt obsažených na tomto novém svitku, propletla se Questova cesta podivným způsobem s cestou hrdiny dobrodružného románu Edgara Alana Poea *Vyprávění Arthura Gordona Pyma z Nantucketu* (1837). Na možnou souvislost přivedla Enfielda nápadná podobnost jména ostrova, na který se oba hrdinové po strastiplné cestě dostali. U Questy se objevuje název Tesalus, u Pyma potom varianta Tsalal. Oba shodně popisují obyvatele ostrova jako černochoy s černými zuby a bělmem očí, oba uvádí též podobná jména náčelníka tohoto kmene (Questova varianta Vitus je zřejmě přesmyčkou z Poeova Toowit). Oba se z ostrova nakonec dostali živí a osud řídil jejich cesty dál do nebezpečí (a jak vyplývá z posledního připojeného dopisu, zřejmě shodným směrem).

### 3. *Dopis slečny Muriel Blaive (připojen komentář P. O. Enfielda)*

Poslední příspěvek pochází od studentky francouzské literatury pracující na doktorské práci o vlivech americké literatury na dílo Julese Verna. Dopis přináší v podstatě potvrzení předešlé domněnky o jakémsi záhadném mezičasoprostorovém setkání Questy Firma Sicula a Arthura Gordona Pyma. Důkazem je zjištění slečny Blaiveové, uskutečněné při podrobné analýze manuskriptu francouzského originálu Vernova díla *Ledová sfinga* z roku 1897 (jedná se o „dokončení“ Poeova románu *Vyprávění Arthura Gordona Pyma z Nantucketu*). Slečna Blave poukazuje na zajímavou skutečnost: „Román začíná na Kerguelenách – zvláštní, není-liž pravda, když si vzpomenete na dopis pana Ceeha?“ (tamtéž: 151). Ještě zvláštnější je však závěr Vernovy prózy. Trosečníci z lodi, na které se plavil i Pym, narazí na tzv. ledovou sfingu, ledový útes s obrovskou magnetickou silou. Kromě různých kovových předmětů je na něm za mušketu připoután i nebohý ztroskotaný Pym, který se okolo plavil na člunu. Vedle něj je ale ještě jedna mumifikovaná mrtvola. Je navlečená v něčem na způsob plátkového brnění římských legionářů a pod ní na úpatí hory leží zbytky štítu. Ze zadní strany je vyryto majitelovo jméno: Q ....MVS SIC... . Skutečnost o přítomnosti druhé mrtvolky je však v manuskriptu Vernova románu jeho vydavatelem vyškrtnuta červenou tužkou.

Komentář Patricka O. Enfielda se v tomto případě omezil na konstatování, že „mezi nebem a zemí je zatraceně mnoho věcí“ (tamtéž: 153).

## Čtení druhé

### *Pátrání*

Z představení románu vyplývá, že do autorova fikčního světa vstupuje několik postav ze světa reálného. Georges Feydeau, francouzský dramatik, jehož hra má podezřele připomínat ztracenou frašku Ovidiovu, je osoba poměrně lehce doložitelná. Tento Francouz, jehož životní pouť je ohraničena daty 1862 a 1921, autor komedií a frašek, patří dnes do každé obsáhlejší učebnice francouzské literatury. Zmíněná divadelní hra *La Puce a L'Oreille* (1907) existuje též a byla dokonce přeložena do češtiny pod názvem *Brouk v hlavě* (Feydeau 1995). Jméno Julese Verna, autora *Ledové sfingy*, o níž je v románu řeč v dopise „studentky francouzské literatury“ Muriel Blaive, snad není třeba představovat, stejně jako jméno Edgara Allana Poea. Ovšem co samotné jméno studentky? V Čechách není zcela neznámé. V roce 2001 vyšla v nakladatelství Prostor politologicko-historická práce Muriel Blaive: *Promarněná příležitost. Československo a rok 1956*. Jak však chápat vztah reálně žijící postavy, Francouzky a historičky, k literárnímu dílu českého autora? Jde snad o jakýsi metaliterární přechod jedné románové postavy z díla do díla<sup>4</sup> bez vztahu k reálné osobě? (Ještě se k tomu vrátíme.)

Jméno paní Blaive stojí na pomezí mezi jasnými odkazy na existující autory a jejich tvorbu a celou plejádou jmen, která se v románu vyskytují, avšak která je nutné dekódovat a dešifrovat, a to jak jejich denotát, tak jejich funkci v *Neuvěřitelném příběhu*. Určitou indicií k analýze je již samotná dedikace: *Zdeně tento žert k čtyřicátému výročí*. Klíčovým slovem – jak doložíme později – je slovo *žert*, naznačující, kterým směrem se má čtenář při „druhém čtení“ ubírat, případně co a koho hledat za jednotlivými jmény a údaji.

Jako první verifikace této teze slouží už drobný údaj v tiráži, totiž věta *Z angličtiny, s přihlédnutím k latinskému originálu, přeložil Daniel S. Miritz, 1998*. Není pravděpodobně příliš troufalé „přeložit“ jméno „překladaatele“ jako Daniel Smiritz, tedy Danny Smiřický, Škvoreckého alter-ego z mnoha jeho

4 Míneha je zde postava Murielky ze Škvoreckého *Příběhu inženýra lidských duší*; ve stejném románu se navíc objevila i postava jménem Rudolf Ceeh.



předchozích románů.<sup>5</sup> Překladatel a autor jsou tedy jedno, což ve spojení s *žertem* vede k závěru, že žádný anglický originál a ani latinský text nikdy neexistovaly.

Podíváme-li se podezíravěji na plejádu jmen, která v románu figurují, vedeni příkladem falešného překladatele, musí nás zaujmout již jméno „editora“ fiktivního prvního vydání, jímž je Patrick Oliver Enfield. Jeho jméno není nic jiného než akronym jména POE, jímž se zajisté míní americký spisovatel Edgar Allan Poe, tedy autor, ke kterému se Josef Škvorecký hlásí už od svých literárních začátků. Není to ovšem odhalení překvapující, je k němu dán návod již v románu samotném, na Poea a jeho *Příběhy A. G. Pyma*<sup>6</sup> naráží i pan Ceeh (tamtéž: 139) a dále jej rozvádí Enfield v komentáři k Ceehovu dopisu a jím nalezenému fragmentu (tamtéž: 145–147).

Dekódujeme-li takto první kamufláž, můžeme se pokusit najít další. Miskatonická univerzita a Arkhamská kolej (Arkham college), zmíněná ještě v předmluvě jako akademické pracoviště prof. Langhorna, je znalcům anglosaské literatury pravděpodobně známá jako fiktivní<sup>7</sup> instituce spojená s dílem Howarda Phillipse Lovecrafta, dalšího klasika hororového a detektivního žánru. (Podotkněme ještě, že i město Arkham je Lovecraftův výmysl.) Stejně jako v předchozím případě, i zde jsou dalším vodítkem iniciály: jméno Howard Phillips Langhorne odkazuje znovu na Howarda Phillipse Lovecrafta. Navíc, stejně jako Verne má i Lovecraft na svém kontě prózu, ve které svým způsobem navazuje na Poeův román: v románu *V horách šílenství* (1920) se výprava vědců z Miskatonické univerzity vydá do míst, kde se kdysi objevil i nešťastník Pym.

Clark Ashton Sprague, který je v románu odpovědný za německý překlad zlomku *Questova rukopisu*, nalezeného ve Východním Berlíně, nápadně při-

5 Autor tohoto pseudonymu již jednou použil i v neliterární situaci, když jím zaštitil vydání Hrabalových *Ostře sledovaných vlaků*, jak též podotkla Helena Kosková (1997: 13)

6 Ačkoliv by bylo snad vhodnější používat název *Vyprávění A. G. Pyma z Nantucketu* (*The Narrative of A. G. Pym of Nantucket*), pracovali jsme s českým vydáním z roku 1995, které vyšlo pod názvem *Příběhy Artura Gordona Pyma*.

7 Dnes ovšem již i instituce reálná, spolu s další „virtuální“ Miskatonickou univerzitou. Především tato druhá, o níž lze zjistit více na <http://www.yankeeclassic.com/miskatonic/welcome2.htm> [přístup 2009-08-31], je výslovně zaměřena na studium díla a odkazu H. P. Lovecrafta, E. A. Poea a jiných děl.

pomíná<sup>8</sup> Clarka Ashtona Smithe (1893–1961), amerického spisovatele fantastických příběhů a soupeřníka a přítele Lovecraftova.

Ovšem ani pojmenování samotného hrdiny není náhodné: nejenom že jméno Siculus nenápadně svádí čtenáře k jisté záměně za slovo „škula“ (zvláště při jeho dalším skloňování), ale především v jeho příjmení, Questus,<sup>9</sup> je skryto jedno z klíčových slov: anglické „quest“, tedy „pátrání“ či „výprava“. Nejde však „pouze“ o literární nomen omen, tedy poukaz na Questovy životní osudy, ale o určité naznačení směrem ke čtenáři. Škvoreckého román je totiž detektivkou dvojí, nebo vlastně dokonce trojnásobnou: pátrání samotného Questy Sicula po osudu Publia Ovidia Nasona se prolíná s pátráním fiktivního editora po osudech fiktivního rukopisu a rozhodně v neposlední řadě jde též o určité upozornění, že čtenářovo chápání knihy by mělo být především *pátráním* (které je vlastně náplní našeho *druhého čtení*).<sup>10</sup>

### Místa činu

*Dobrodružství Artura Gordona Pyma, Ledová sfinga, V horách šílenství*. Tři knihy, k nimž má *Nevysvětlitelný příběh* tvořit jistý literární „prequel“,<sup>11</sup> prvopočátek, a který je má též obohatit o nová fakta. Ovšem ambice Škvoreckého románu jsou mnohem větší. Nejde „pouze“ o doplnění světa literárního, ale i toho reálného, čtenářova! Vždyť najednou je jasné, proč se Ovidius stal obětí římského relegatio a kde a jak žil po svém zmizení z Tomidy (Konstanz). Historikové zabývající se dějinami antiky jsou usvědčeni z nedbalosti, neboť jinak by nemohli opomenout, že Římané vynalezli parní stroj. A stejně tak

8 Stejně jako existuje nápadná podobnost hlásková a rytmická mezi jmény Edgar Allan Poe a Artur Gordon Pym.

9 Jak cudně podotýká editor Enfield, cognomen *Questus* není jinak v římských pramenech doloženo (Škvorecký 1998: 93). Blíže o funkci některých latinských jmen a reálií ve Škvoreckého románu viz Vidmanová 1999.

10 Tento triumvirát si zaslouží i další poznámku: ve své studii k Poeovým *Příběhům* si Škvorecký všímá i teorie, podle níž je Poeův román především „cestou na dolní okraj stránky“, tj. textem, který odráží podstatu fikčních světů literatury. Cituje zde především Jeana Ricardou a jeho esej *The singular Character of the Water* (Poe Studies 1976, 1, s. 1–6). S určitou adaptací je možné některé zde uváděné závěry promítnout i na *Neověřitelný příběh*, více viz Škvorecký 1995: 183nn).

11 Situace je ovšem poněkud komplikovanější. Existuje – Škvoreckým podporovaná – domněnka, že Poeovy *Příběhy A. G. Pyma* vznikly jako volné pokračování románu A. Seaborna *Symnozia aneb Plavba plná objevů* (Symnozia: A Voyage of Discovery, 1820). Stejně tak na Poea nenavazuje jenom Verne a Lovecraft, ale celá řada dalších autorů (srov. Škvorecký 1995: 194 a 199).

předchozí redaktoři mnoha nakladatelství, jejichž rukama prošel rukopis *Le-dové sfingy*, si dodnes nedokázali vysvětlit onu záhadnou deleatur na jeho konci... atd. atd. Jako bychom slyšeli slova Pymova: „[...] díky mně, jakkoli nepřímou, otevřely se vědě oči, a ona spatřila nejrůznější tajemství [...]“ (Poe 1995: 121). Tady však nemluví Pym, tady *jedná* Škvorecký.

Ovšem: to vše je svět fikce, do které se prolíná realita, ale která realitu zpětně pravděpodobně neovlivní. Je to detektivka, ne investigativní reportáž. Detektivka jako žánr blízký autorovi samotnému – a například i Poeovi – tentokrát ovšem detektivka nejenom dějová, jako bylo například Škvoreckého *Lviče* (1969), ale především literární či snad i metaliterární. Právě v tom, že se v ní prolíná fikce s realitou, skutečno s neskutečným, dovoluje autorovi ponechat mnohé věci bez vysvětlení, mlčením přejít iracionální místa, ba dokonce ponechat nejednu otázku bez odpovědi. Stejně jako to udělal ve svém jediném románu Edgar Allan Poe.

*Nevyšetřitelný příběh* se nicméně hlásí nejenom k detektivním prózám, ale především, jak již bylo naznačeno výše, k tradici fantaskních, magických próz, bezuzdného vyprávění a dobrodružných příběhů. Je z něj cítit radost z fabulace, z vyprávění příběhu mladého Questa, nadaného římského pacifisty, který je shodou okolností svědkem vzrušujících událostí. Škvorecký ve svém posledním románu na jednu stranu dokazuje, že ani po sedmdesátce nezapomněl psát lehce a svižně, vykresluje živé a životné postavy, na druhou stranu je již také poučeným autorem a teoretikem, který se nespokojí s „pouhým“ příběhem (jak to do jisté míry, ovšem za jiných okolností, kdysi udělal Poe), ale udělá z něj hru pro sebe i pro čtenáře.

Přistoupí-li čtenář na tuto hru, tedy podstoupí-li naše *druhé čtení*, může to být hra navíc i zábavná, vlastně jakási komedie. I proto se pravděpodobně Ovidiova ztracená hra, ve které vysvětluje důvody svého vyhnání z Říma, „objevuje“ ve Feydeauově frašce *Brouk v hlavě* (dějství první, výstup třetí). Ačkoliv pro Škvoreckého – resp. pro P. O. Enfielda – je „Evidentní fragment Feydeaua v Ovidiově textu [...] záhadou“ (Škvorecký 1998: 120), je to jenom trik, který slouží autorovi k navedení čtenáře: *Brouk v hlavě* je komedie o manželské nevěře, o omylech. Pokud by si snad čtenář již dříve nevyvodil, co stálo za Ovidiovým vyhnáním, zde má finální přihrávkou. Dokonce i sám editor Enfield je si vědom toho, že se jedná o frašku, tedy komedii plnou omylů, a tedy o literární verzi reálného Ovidiova života (opět ono prolínání reality a fikce, tentokrát dokonce *uvnitř* románu!).

### *Sprague*

Proč se postava Clarka A. Smithe objevuje ve Škvoreckého románu s příjmením „upraveným“ do podoby „Sprague“? Domníváme se, že tuto transformaci lze chápat v jejím českém překladu, tedy jako „z Prahy“. Není však pravděpodobné, i když ne zcela nemožné, že by tak Škvorecký chtěl naznačit jistou příbuznost Smithova díla s Prahou, s tím, co se často chápe jako *genius loci* tohoto města, ona určitá fantasknost a magičnost, vystopovatelná například v dílech G. Meyrinka nebo D. Hodrové. Zdá se nám však pravděpodobnější, že přídomek „z Prahy“ se vztahuje na Škvoreckého samotného – a to nejenom jakýmsi přihlášením se k Čechům (má takovou nebo podobnou funkci jméno Rudolf Ceeh?), ale především chápáním sebe sama jako české paralely těchto amerických autorů a z nich pak především E. A. Poea.

Vede nás k tomu řada indicií: Poeovo jméno je v díle téměř neustále přítomno v iniciálách jména Patricka Olivera Enfielda. Škvoreckého *Questus* je typologicky spřízněný s postavou A. G. Pyma z Poeova románu a má i jistou podobnost s mladým Dannym Smiřickým: hovorový jazyk, někdy naivní, ale vždy upřímné vnímání světa, drobné erotické motivy aj. Kromě toho si Škvorecký pro svého *Questa* „vypůjčil“ některé citace z Poeova románu.<sup>12</sup>

Možná není zcela náhodné, že se ve Škvoreckého románu objevila právě ta Feydauova fraška, ve které je důležitý motiv dvojnictví. Kromě toho oba romány mají nejenom podobnou tematiku, ale jsou si blízké i formou.<sup>13</sup> Dále není asi náhodou, že fragment *Questova rukopisu*, který je připojen k dopisu R. Ceeha, byl nalezen na Kerguelenách, tedy souostroví, které hraje výraznou roli i v příběhu A. G. Pyma (a následně i ve Vernově *Ledové sfínze*). Stejně tak samotný rukopis tohoto fragmentu, nalezený z zapečetěné láhvi, pak odkazuje na jiné Poeovo dílo, konkrétně na povídku právě se jménem *Rukopis nalezený v láhvi* (1833) (variace tohoto motivu se objevuje i v *Příbězích*, kde kapitán lodi Jane Guy zanechává na Kerguelenách dopis v láhvi jako vzkaz, Poe 1995: 107). Konečně armádní popis ponorky, na jejíž palubě sloužil

12 Sám tak uvádí v Poznámce autora (tamtéž: 156; více k této Poznámce viz naše poznámka č. 16).

13 Oba romány jsou vydávány za autentické texty: v případě Škvoreckého formou, kterou jsme již nastínili, u Poea se autor vydává za osobu, která svým jménem pouze zaštitila vydání příběhu opravdového A. G. Pyma, který bohužel tragicky zesnul a „obáváme se, že několik málo kapitol, které měly završit toto vyprávění, a které měl pan Pym právě u sebe, aby je zrevidoval [...] se nenávratně ztratilo při ztěštění, v němž sám zahynul“ (Poe 1995: 166). Oba jsou tedy nedokončené (co se příběhu týče).

Schellendorf, nálezce onoho fragmentu, tedy U-Boot 1809–49, odkazuje na – životopisná data Edgara Allana Poea (1809–1849). Jen dodejme, že Škvorecký je v Čechách přijímán za znalce a obdivovatele E. A. Poea, a jeho studie „Poe aneb Dobrodružství v literární vědě“, připojená k *Příběhům A. G. Pyma* ve vydání z roku 1995 (Škvorecký 1995), to jen potvrzuje.

Ačkoliv je tedy naše domněnka poněkud odvážná, domníváme se, že jde nejen o oslavu Poea a celé literární tradice fantaskních příběhů, ale také – především? – o paralelu mezi dvěma autory, Poem a Škvoreckým, vypravěčem „Sprague“.

### Žert

Komedie, zábava, žert. To je jeden z klíčů k románu. Čtenář, stejně jako kritik, se při pohledu na *Nevysvětlitelný příběh* nutně musí vypořádat se záludností přístupu, který jsme zvolili: na jednu stranu prvočtení a jeho příběh, o kterém se nebudeme dále vyjadřovat, na druhou stranu hlubší rozbor a analýza jednotlivých postupů a vrstev.

Jejím výsledkem je pohled na román jako hru o literatuře, s literaturou a na literaturu, ve všech vrstvách se prolínající s realitou. Vraťme se teď ke jménu Muriel Blaive. Jak jsme řekli, je to jméno osoby reálně existující, nicméně jen velmi zasvěcený člověk by si ji spojil s Murielkou z *Inženýra lidských duší* a postavou studentky francouzské literatury z *Nevysvětlitelného příběhu*. A přesto jde o stejnou osobu. Otázkou zůstal pouze důvod jejího vstoupení do fabule románu. Zde jsme poprvé vážněji uvázli, když se nám nepodařilo nalézt logickou souvislost, aluzi (kromě narážky na *Inženýra lidských duší*, což se samo o sobě nezdá býti dostatečným) či kontext a museli jsme kapitulovat. Nezbylo než dát slovo samotné paní Blaive: „Vaše domněnka [o identitě reálné a dvou románových postav; pozn. V. P. P. a I. P.] je správná. Josef Škvorecký si vymyslel tenhle vtíp, který není nic víc než žertík mezi kamarády“.<sup>14</sup> Znovu to slovo – žertík!

Ačkoliv náš rozbor se snažil vyhnout hodnocení, domníváme se, že na příkladu „soukromého žertíku“ lze dokumentovat jednu ze slabin románu: je to promyšlený organismus, který ale může okouzlit a pobavit jen čtenáře zkušeného nebo ochotného obětovat spoustu energie dekodování textu. Představa, že by čtenář uvěřil spršce podezřelých nálezů a komentářů, je

14 Z e-mailové korespondence mezi autory a paní Muriel Blaive <muriel@cefres.cz>, 1. II. 2001.

sice poněkud naivní, nutně jej však nemusí vést k dalšímu bádání. Stačilo by pouze lépe zamaskovat některá jména. Rozpačitě proto působí dodatky a komentáře a vůbec „dopisy“, podepsané jmény Fouillet, Ceeh a Blaive, které mají čtenáři pomoci hledat klíč. Je to snad výraz obav, že román ne-nalezne dostatek čtenářů, kteří budou ochotni postoupit *druhé čtení* i bez nich (popřípadě alespoň bez polopatických aluzí na Poea, Verna aj.)? Je to možné, nicméně jejich zařazení do románu paradoxně může fungovat kontrproduktivně: vzhledem k množství již obsažených narážek a „řešení“ klade Škvorecký na svého ideálního čtenáře až příliš vysoké nároky, neboť předpokládá, že půjde ještě dále.

Stejně tak zařazení dopisů do románu poněkud snižuje jeho čtivost. Pokud prostý příběh A. G. Pyma budí nekončící zájem čtenářů a čas od času i nějakého „vykladače“, <sup>15</sup> je to tím, že je i ve svém prvním plánu, samotné fabuli, přitažlivý, a obáváme se, že *Nevysvětlitelný příběh* zde pokulháva určitou strojeností a chladností, způsobenou právě druhou polovinou knihy.

To však nic nemění na tom, že Škvorecký, brilantní vypravěč a autor, si dovolil zavtipkovat nejen na účet čtenářů, ať už těch jedenkrát či dvakrát čtoucích, ale především si zažertoval se samotnou literaturou, a tím jí vyznal svou lásku a vzdal poctu. A je také možné, že nehledal tak ideální čtenáře, kteří by stopovali každé jméno a místo v románu zmíněné, a všechny tyto narážky a vodítka byly jenom *soukromý žertík*. <sup>16</sup>

15 Sám Škvorecký ve zmíněné studii zmiňuje sedm velmi odlišných výkladů.

16 V této souvislosti nám nezbyvá než vyjádřit překvapení a politování nad Poznámkou autora, připojenou k citovanému vydání (Škvorecký 1998: 155–156). Na tomto malém prostoru Škvorecký nejenomže odhaluje, kdy a jak vznikl jeho zájem o tuto tematiku literární i reálnou (plánovaný výlet na Kergueleny), ale především odhaluje část celého principu, na kterém je román vystavěn a některé vazby, narážky a zápletky. Nevíme, je-li důvodem takového vyložení karet znovu obava, že text by mohl jinak být pro čtenáře příliš enigmatický (obava, kterou my ovšem nesdílíme), nebo jiné příčiny. Jisté je, že mnohým čtenářům může Poznámka autora zkazit to nejlepší, co jim román může dát: radost ze hry a objevování. Připojením těchto dvou stran, z našeho pohledu zbytečných, začíná *Nevysvětlitelný příběh* bohužel balancovat na pomezí mezi žertem a fraškou.

**Prameny**

Feydeau, Georges. *Brouk v hlavě*; přel. Gustav Skála a Marie Veselá-Dugrangee. Brno: Městské divadlo, 1996 [1907]

Poe, Edgar Alan. *Příběhy Artura Gordona Pyma*; přel. Josef Schwarz. Brno: Jota, 1995 [1838]  
 Škvorecký, Josef. *Nevysvětlitelný příběh aneb Vyprávění Questa Firma Sicula*. Praha: Ivo Železný, 1998

**Literatura**

Kosková, Helena. „Nový román Josefa Škvoreckého.“ *Tvar* 10, 1997, č. 7 (1. 4.), s. 13

Ricardou, Jean. „The singular Character of the Water.“ *Poe Studies* 9, 1976, č. 1, s. 1–6

Škvorecký, Josef. „Poe aneb Dobrodružství v literární vědě.“ In Poe, Edgar Alan. *Příběhy Artura Gordona Pyma*; přel. Josef Schwarz. Brno: Jota, 1995, s. 174–199

Vidmanová, Anežka. „Škvoreckého postmoderní antika.“ *Česká literatura* 47, 1999, č. 5, s. 554–557

### **Josef Škvorecký: A Joke. Analysis of the Novel *Nevysvětlitelný příběh aneb Vyprávění Questa Firma Sicula***

In order to demonstrate the reasons which make the authors of the paper consider Škvorecký's novel *Nevysvětlitelný příběh aneb Vyprávění Questa Firma Sicula* (1998) a "joke" – not only due to the fact that it was dedicated as such to his wife ("Zdeně tento žert k čtyřicátému výročí") – they employ two interpretive strategies. Firstly, inquiring into the possible processes of reading (and getting acquainted with the storyworld), secondly presenting an intertextual analysis focussing on Škvorecký's strategy of intertwining particular entities of the fictional and the actual world (such as his use of names). The analysis reveals intertextual relations to the work of Georges Feydeau, Jules Verne, H. P. Lovecraft and E. A. Poe, as well as Škvorecký's own writings, to demonstrate eventually, that the novel is meant not only as a tribute to E. A. Poe, and the whole tradition of fantastic stories, but also to draw a parallel between Poe and Škvorecký himself.

# František Doucha – autor literatury pro děti a mládež aneb Kudy cesta nevedla

---

Lucie Peisertová

K nejpilnějším a nejzasloužilejším pracovníkům na národa roli dědičné náleží básník a spisovatel *František Doucha*, jehož jméno známo je slavně v nejširších kruzích vlasteneckého čtenářstva. Činnost muže tohoto zasahuje v mnohé obory a ve všech pracuje vydatně k zvelebení literatury domácí [...] zaujímá [...] nejpřednější místo mezi našimi spisovateli, jenž psali a píšou pro mládež. Doucha vydává každým rokem knížečky pro mládež nejujtější a dospělejší s pěknými obrázky, hledě vzbuditi v mládeži pravou citelnost k lidem a dáti jí základ křesťansko-humanitní; kromě toho určeny jsou knížky k probouzení a pěstění jiných ještě ctností, pokud se hodí pro věk dětský a mladický. Spisy těmi prospěl Doucha národnímu vychování měrou posud nedostatečně oceněnou.

Tak hodnotil činnost dnes už pozapomenutého katolického kněze Františka Douchy (1810–1884) roku 1871 *Světobzor* (22. 9., s. 450).

Douchova literární a obecně kulturní činnost byla skutečně velmi široká. Překládal z mnoha jazyků, z angličtiny (Byron, Thompson), němčiny, italštiny (výňatky z *Božské komedie*), francouzštiny (Hugo), španělštiny (Calderon), portugalštiny (Camões), latiny, švédštiny, ruštiny, polštiny, slovinštiny, charvátštiny a lužičtiny. Patřil také k iniciátorům vydávání dramatického díla Williama Shakespeara v Matici české, řadu Shakespeareových her sám přeložil (například *Romeo a Julie*, *Sen v noci svatojanské*, *Večer tříkrálový*, *Život a smrt' Richarda III.* ad.)



Spolupracoval s předními českými lexikografy, Jungmannem, Šumavským, Rankem, Špatným, sbíral lidovou slovesnost a své sběry dával k dispozici Erbenovi. Roku 1865 vydal *Knihopisný slovník česko-slovenský aneb Seznam kněh, drobných spisův, map a hudebních věcí vyšlých v jazyku národa česko-slovenského od roku 1774 až do nejnovější doby*, který měl ambici stát se doplněním Jungmannovy *Historie literatury české*. Podporoval lužickosrbské obrozenecké hnutí a propagoval lužickosrbskou kulturu u nás.

Byl členem celé řady učitelských, literárních a uměleckých spolků, od roku 1850 členem České královské společnosti nauk, od roku 1865 pak Svatoboru a čestným členem Umělecké besedy, a přispíval do celé řady časopisů.

Douchova vlastní tvorba se rozpadá do několika kategorií. Vedle deklamované, obzvláště určených dámám k salonní zábavě, se zabýval především rozvíjením formální stránky básní. Záměrně napodoboval obtížné cizí formy a komplikovaná metra, „prováděl jazyk náš školou nejtěžších rozměrů a rytmě“, jak o něm napíše jeho životpisec (Vodička 1884: 12). Douchovým záměrem (nakonec neuskutečněným) bylo vydat českou metrickou antologii a následně i antologii světovou. Zvláštní oblast Douchovy činnosti tvoří teologické spisy, často určené mládeži – spolu s Prokopem Dvorským například napsal učebnici pro gymnázia *Dějepis katolické církve* (1849).

Poslední v našem výčtu je potom Douchova „neteologická“ tvorba věnovaná dětem a mládeži, i když i v ní hraje náboženství významnou roli. Ta bude nyní také předmětem našeho zájmu. Pokusím se v následujícím příspěvku ukázat některé, podle mého soudu podstatné, znaky Douchova díla zacíleného na dětského čtenáře, najít jeho názorové východisko a ukázat, jakým způsobem na něm Doucha vystavěl myšlenkové konstrukty svého díla a jak se tyto konstrukty projevují v textu.

Východním materiálem mého zkoumání byly především básně cyklu, který Doucha uspořádal v letech 1880–1881. Jedná se o cyklus básní vtělený do pěti knížek odstupňovaných podle věkových kategorií dětského čtenářstva – *Záhonek malých* (b. d. [1880]), *Květný sádek* (b. d. [1881]), *Zelený luh* (b. d. [1881]), *Klasné pole* (b. d. [1881–1883]) a *Obžínky života* (b. d. [1884], vydáno posmrtně). Do tohoto cyklu zařadil Doucha své básně již dříve vydané časopisecky nebo i knižně.

Františku Douchovi věnoval Jan Neruda jednu ze svých „Podobizen“ uveřejňovaných v *Humoristických listech*. Vyšla v předvánočním čase roku 1878 a píše se v ní:

Kdysi chválil spisovatel Marggraff co důkaz velké vzdělanosti německého lidu, že mezi štedrovečerními dárky pro děti je tam alespoň deset procent knih. Tolik je u nás taky! Ale mezi těmi knihami, které u nás o Štědrý večer dětem rozdají, je alespoň padesát procent, které nesou jméno *František Doucha*. (Neruda 1951: 119)

Obrázková česky psaná dětská kniha splňovala v druhé polovině 19. století představu o reprezentativním daru pro dítě z vlastenecky smýšlející rodiny. Doucha sám si toho byl plně vědom, téma knihy jako daru dítěti a jako vhodné zábavy i poučení se u něj objevuje velmi často.<sup>1</sup> Krom toho dbal i na reprezentativnost svých titulů. Například nechal tisknout některé své knížky pro malé čtenáře na plátěné listy, daleko odolnější vůči dětskému zacházení než papír. Uvážíme-li, že ke konci života čítala Douchova tvorba pro děti a mládež k jednomu stu titulů, že se mnohé z nich dočkaly reedic a autor sám z prací již publikovaných připravoval nové a nové výběry, můžeme snad vyslovit závěr, že se jeho knihy v hojné míře prodávaly a snad – i když zde už si tak jisti být nemůžeme – i četly.

Zajímavé je autorovo vysvětlení, proč se začal tvorbě pro děti věnovat. Údajně za to mohla příhoda, jíž byl svědkem v jednom pražském knihkupectví: otec chtěl svému synovi zakoupit českou knihu s obrázky. Těch několik málo, které jim knihkupec nabídl, již chlapec znal, otec se tedy rozhodl zakoupit „aspoň knížku v jazyku jiném“. Podle vlastního svědectví si Doucha umínil „vyplnit citelnou mezeru“ v literatuře, kterou nedostatek titulů pro děti představoval, chtěl se přitom této tvorbě věnovat jen tak dlouho, dokud by se jí někdo jiný „s větším úspěchem nepropůjčil“ (Vodička 1884: 24). (Podotýkám na tomto místě, že se tvorbě dětské literatury věnoval až do své smrti.) Autor uvádí tuto vzpomínku v úvodu ke knize *Obrazy věku mladistvého* a častěji se pak na ni ve svém díle odvolává. Historika pochopitelně může být smyšlená, ale i tak napovídá mnohé o jeho chápání literární činnosti jako specifické úkolové práci na národa roli dědičné, literární činnosti, která nepřamení ani tak z niterné potřeby tvořit, ale je spíš okolnostmi daným

1 Svým čtenářům dokonce zbásnil jakýsi návod na použití knihy, krom rad k šetrnému zacházení se jedná i o metodické rady, jak z knihy čerpat co nejvíc vědomostí: „vyhledám v těch listech, kde co je / a jak se věc každá jmenuje. // Nejdřív, jak věci jdou / v řadě jedna za druhou; / potom rozhlídnu se tam a sem, / jak se říká, malým přeskokem. // Nebudu-li něco znát, / slušně se hned budu ptát; /“ (Doucha [1880]: 43).

úkolem vyplňovat ony mezery, a tím zvelebit vlast.<sup>2</sup> Jedním dechem však dodejme, že literatura určená dětem v Douchově době skutečně „citelnou mezeru“ vykazovala. Bude nás nyní zajímat, jak se František Doucha tvorby pro děti zhostil.

Výchozí je pro Douchu představa, že od výchovy se odvíjí nejen osud jednotlivců, ale také – a to v neposlední řadě – osud celého národního společenství. Proti jádru této představy se dá asi sotva co namítnout, v Douchově tvorbě je však silně nadsazena, získává až rysy určité fatálnosti.

Douchova tvorba chce být výchovnou, výchova je jejím zdůvodněním, neboť teprve s dobrou výchovou lze spojovat naděje v budoucí rozkvět. Dítě a horizont budoucnosti v ní tvoří nedělitelný celek. Douchu nezajímá dětství jako specifická kvalita, ale jako období, kdy se formuje budoucnost. Nezajímá ho dítě, jaké je, *dítě-subjekt*, ale dítě-květ budoucnosti, *dítě-objekt výchovného působení*.

Formativní funkce textu je výrazně přeexponována, ve větším odstupu za ní se objevuje funkce poznávací, ostatní je pro autora nepodstatné. To explicitě vyslovuje v předmluvě k výše zmíněnému cyklu básní, pojmenované „Mládeže vůdcům“. Ohrazuje se tu proti úsudku, že se jako „básně anebo básničky“ mají cenit „jen takové [...] kde jednáno na př. o skřivánku, obláčku, květince, háječku, potůčku a předmětech podobných“ a „jiné pak výhradně *náučné* zavrhovati“ [zvýraznil F. D.]. Svůj postoj k tvorbě pro děti formuluje takto:

Pokládám, že, jakkoli náleží dáti průchod obraznosti a citu i mluvití k srdci, rovnou měrou záhodno zřetel míti k *mysli*, tedy hleděti též ke třídě *náučné*, didaktické, která zajisté neméně jest oprávněna. Ano podobá se mi, že v některých stránkách druhý směr má do sebe *větší* závažnost. Působiti jak ve mladý, tak i v dospělý věk cestou praktickou neboli výkonnou, poučovati jej, kterak pořádnost a správnost, pilná, svědomitá, vytrvalá práce a rozvážlivé přičinění, spojené s rozumnou šetrivostí, spokojivost, působnost a dobrý mrav, srovnalivost a společnínost občanská atd. vedou ke blahu a čestnému vědomí; a zas poukazovati k tomu, kam zavádí opak, totiž jak zpustlost a nevázanost, lenivost, marnotratné a prostopášné hyření,

2 O literárním charakteru vlasti, symbióze vlasti-literatury a literatury-vlasti viz Macura 1999: 53.

hrubost a vyhledávání sporů v žalný stav uvrhují jednotlivce, rodinu, obec i národ: – to zajisté, k myslí kladeno ve způsobě stručných příběhův, oděno v roucho veršů, aby se snáze vštěpilo v paměť a v ní utkvělo k odříkávání a přednášení: to, pravím, *alespoň rovněž*, ne-li *více* důležité jest ku mravní povznešenosti a ke vzdělání, bez nichžto i pravého blahobytu hmotného není ani osobě soukromé, ani povšečnosti. (Doucha [1880]: 9; zvýraznil F. D.)

Všimněme si, že ani veršové formě se tu nepřiznává primárně funkce estetická, rytmus a rým jsou v prvé řadě mnemotechnickou pomůckou k lepšímu osvojení si didaktického obsahu. Potvrdí to i pohled na formální stránku veršů. Metrum je jednoduché a zcela pravidelné, převládá trochej a daktyl, metrické celky se kryjí s celky syntaktickými, na přednášejícího tu nečihá žádná zrada, ale ani žádné překvapení. Doucha navíc proloženým písmem vyznačuje, kam položit při hlasitém čtení důraz.

Instruktivní pro nás bude vyhodnocení střetu autorových výchovných tendencí s klasickou pohádkou. Dne 26. června 1874 napsal Doucha odpověď knihkupci Ferdinandu Dattlovi a rozhořčeně v ní odmítl jeho návrh, aby adaptoval, byť třeba bez udání svého jména, pro děti Anderse novu pohádku *Groote en kleine Klaas*, k níž byly Dattlovi nabídnuty obrazy z Německa. Doucha odůvodňuje své rozhodnutí tím, že zná rozdíl mezi pohádkou vydávanou s cíli národopisnými a pohádkou vydávanou pro děti – ta má podle něj být „poučenou zábavou dětem“. A dotyčná pohádka má k „mravnímu vzdělání“ daleko (v pohádce vítězí chytráctví, s postavami se nakládá dost morbidně). Doucha se nehodlá propůjčit „věci, kteráž by naší mládeži byla závadná [zvýrazněno v originále], ať obsahem či připojenými obrázky“. Z celého dopisu je navíc patrná neústupná víra v účinnost a mohutnost vlivu četby, ať už výchovné či nevýchovné, na mravnost mládeže – v dopise je vedena přímá souvislost mezi mravní zpustlostí mládeže a četbou antiklerikálně laděných brožur (Doucha 1915–1916: 31n).

Ještě roku 1874 měl František Doucha příležitost předvést, jak by si onu „poučenou zábavnost“ pohádek představoval. Nákladem Ferdinanda Dattla a Eduarda Grégra vychází jím převyprávěné pohádky *Modrovous a Pohádka o sedmi havranech* jako doprovod k barevným ilustracím. Roku 1876 pak tamtéž vyšla ještě *Šípková Růženka*. Ve všech třech případech představuje doprovod k obrázkům text nevalné umělecké úrovně, který není ničím jiným než na kostru děje osekáným převyprávěním klasických předloh (bratři Grim-

mové a Charles Perrault). Zajímavé jsou tu ovšem Douchovy retuše a dodatky k předlohám, které mají za cíl naroubovat výchovné a vzdělávací působení na příběhy primárně zábavné.

Z pohádky o *Šípkové Růžence* jsou velmi pečlivě odstraněny i ty nejjemnější známky erotiky, princ Růženku probudí pouhým dotykem ruky, načež okamžitě následuje sňatek. Pečlivost retuše vynikne obzvláště ve srovnání s Perraultovým zpracováním, které je naopak erotických náznaků plné. Pohádka je rovněž doplněna dodatkem, v němž se projevuje Doucha-slovníkář. Podává se tu přírodopisně národopisný výklad o vzniku pohádky – má být údajně inspirována pověrou, že děti lépe usnou, mají-li v postýlce útvar, který vytváří žlabatka růžová na šípkových keřích. Vedle toho jsou zde vysvětlena jména vil z pohádky (Rojenice, Bába, víla posestřinská) a uveden jejich výskyt ve slovanském bájesloví. Je třeba říci, že začlenění těchto „nestandardních“ označení nadpřirozených bytostí do jinak velmi jednoduchého lexika textu pohádky působí lehce bizarním dojmem. Autor byl patrně veden snahou rozšiřovat dětem národopisné obzory, neorganicky naroubovaným poučením učinit z pohádky onu výše zmíněnou „poučenou zábavu“.

Druhé dvě pohádky prozrazují naopak v prvé řadě tendence výchovné, jejich začleňování do textu je však podobně neorganické jako v případě výše uvedeném. *Pohádka o sedmi havranech* se v Douchově podání stává ve svém závěru pouhou ilustrací morálního poučení, že je nesprávné kohokoli proklínat. Výchovné tendenci se svou vnitřní logikou velmi silně zpěčuje zpracování pohádky o Modrovousovi, a to tím spíše, že beze změn zachovává děj i celkové hororově hrůzné ladění příběhu. Douchova verze však nese podtitul *Následky všetečné zvědavosti* a celý příběh vypravěč uzavírá ujištěním, že vdova po Modrovousovi „Stále pak měla na paměti, jakých ouzkostí vytrpěla, že jednou tak *všetečně zvědava* byla“ (Doucha 1874a: 14; zvýraznil F. D.). Vyznění tak získává polohu nechtěně absurdní – chce se dopovědět, že kdyby byla Modrovousova žena odolala pokušení otevřít třináctou komnatu, mohla dále žít ve šťastném manželství s několikanásobným vrahem... Ona absurdnost je výsledkem střetu pretextu, který je naplněn mnohoznačností a iracionální hrůzou, a Douchova světa výchovné koncepce, jenž nezná mnohoznačnost ani nejasnost. Pokusím se nyní přiblížit Douchou vytvářený obraz světa trochu blíže.

Dílo Františka Douchy věnované dětem a mládeži působí dojmem monolitu – nejen svou rozsáhlostí, ale hlavně svou konzistentní podstatou. Dou-

cha vytváří vlastní svět, který je cele podřízen zájmu výchovy. Je to svět výrazně monologický: jiný názor než ten, jenž je prezentován jako autorský, se v Douchových spisech může vyskytnout jen v roli názoru mylného a na jeho mylnost je také prstem ukázáno, je předem odsouzen k zavržení. V celém jeho díle věnovaném mládeži také nenajdeme dva autorské názory, jež by si odporovaly, naopak se obvykle myšlenkové konstrukty navzájem podporují a umocňují. Vše do sebe zapadá jako ozubená kola soukolí – mimo jiné proto, že Doucha ze své konstrukce předem eliminuje vše, co by ji mohlo jakýmkoliv způsobem problematizovat a znepřehledňovat.

Douchův svět je nekomplikovaný, platí zde bezpodmínečné kauzální vztahy, z pozice autorského subjektu se vše jeví jako vysvětlitelné.

V praxi to vypadá například tak, že dítě ve světě díla je vždy kompetentní rozeznat dobro od zla, a nachází-li se právě v „eticky problematické“ situaci, má vždy dostatek informací, jak je nutné se v dané situaci správně zachovat, neboť bylo již předem nějakou autoritou poučeno. Kdo se rozhoduje pro dobro, ten dojde blaha, toho, kdo se rozhoduje pro zlo, čeká zkáza, vývoj každé situace přesně zapadá do schématu a je předem zúplna předvídatelný.

Staví se na výrazných opozicích, proti sobě stojí kontrasty absolutních kvalit: dobrý–zlý, ano–ne, černá–bílá, nic mezi tím, šedivé tóny nemají místa. Postavy dětí i dospělých fungují jako pouzí nositelé těchto opozit, nevyznačují se žádnými individualizovanými znaky. Všechny hodné děti jsou si navzájem podobné až k zaměnitelnosti, všechny zlobivé právě tak (liší se jen konkretizací svého přestupku).<sup>3</sup> Pokud Doucha líčí mravní přerod zlobivého dítěte v hodné, odehraje se tento skokem bez jakéhokoliv mezistupně – prostým vyměněním znamének kladu a záporu.

Nepřípustný je nejednoznačný výklad čehokoli, nepřípustná je i pochybnost. To se odráží i v jazykové rovině. Například u určitých slovesných tvarů

---

3 Jedním z témat, které autorovi trvale leželo na srdci, byla výchova mládeže k hezkému vztahu ke zvířatům a k vystupování proti jejich týrání. Právě časté rozvíjení tohoto tématu, fakt, že mu Doucha věnoval též samostatné knihy (viz *Kratinké povídky o nakládání se zvířaty*, 1848, *Hájení ptáčků, milých zpěváků*, 1875), svědčí o tom, že reálná situace v tomto směru nejspíš nebyla příliš příznivá. Lze se oprávněně domnívat, že často velmi drastické metody zacházení se zvířaty uváděné Douchou jako odstrašující příklady mají svůj základ v reálné praxi. Není asi také náhoda, že zlosyni týrající zvířátka působí daleko životnějším dojmem než proti nim stavěné vzory dětí chovajících se ideálně. Za své působení na tomto poli získal Doucha jako ocenění stříbrný peníz Spolku proti týrání zvířat.

převažuje oznamovací způsob, nezvykle často se objevuje i imperativ, naopak kondicionál najdeme jen zcela výjimečně. Podmiňovací způsob lze nalézt především na konci příběhů ukazujících „žalný stav jednotlivce“ zaviněný jeho nectnostmi, v takových případech se jedná důsledně o kondicionál minulý naznačující druhou ze dvou možných eventualit, tedy šťastný osud vyplývající ze ctnosti.<sup>4</sup>

Čas dětství a dospívání je zobrazen jako čas osudové volby mezi dvěma možnostmi naplnění životního osudu, mezi dobrem a zlem.<sup>5</sup> Doucha se snaží dovést také své čtenáře na „cestu pořádnosti“ – jeho přepjatá výchovnost zdůvodňuje sama sebe právě sepětím s horizontem budoucnosti.

Co se týče zobrazení samotného tématu výchovy, je výchova v Douchově světě nejen možná (nutně musí být, neboť celý konstrukt na důvěře v její účinnost stojí), ale je i překvapivě snadná. Ke změně charakterových rysů – a následně i potenciálního budoucího osudu postavy dítěte – stačí často jen dobrá rada, napomenutí, poučení exemplárním příkladem, apel, zřídka kdy je třeba sáhnout k tvrdším výchovným prostředkům, tj. stačí přesně to, co představuje sám základ Douchovy vlastní tvorby, neboť ta je na neustálém a dokola omílaném udílení výchovných rad, jak se stát hodným dítětem, a apelování na morálku založena.

Vzhledem k tomu, že Doucha vytváří výrazně monologický svět, v němž se tak jako tak připouštějí pouze autorovy názory, je v principu jedno, kdo určitý apel vysloví, důležité je jen to, aby vůbec někým vysloven byl. Jednou jej vyřkne lyrický subjekt či vypravěč, jindy některá z postav (včetně postav dětských), a často je to dokonce sám čtenář, mnoho básní je totiž koncipováno jako proklamace hodného dítěte určená k deklamování. Charakter samotného apelu je přitom nezávislý na mluvčím, bylo by možné jej v podstatě v nezměněné podobě vložit do úst někomu jinému. Z toho důvodu

4 Například v básni „Dvojí strojení“ platí opět železná logika nutných tragických následků za každý sebemenší prohřešek: žena, která dbá na parádu, nutně zanedbává domácnost, to vede k bidě a celkovému úpadku mladé rodiny a utrpení nebohého manžela příslušné dámy („Ubohému manželu, ach! / panička to ‚drahá‘; / v rozervané domácnosti / ani chvíle blahá. //“). Možnost dojít štěstí tak byla osudově promeškána a cesty zpět již není. Druhou eventualitu možného osudu naznačuje čtyřverší: „Vdala se a v novém stavě / mohla šťastna býti, / kdyby byla hezky chtěla / ku práci se míti. //“ (Doucha [1884]: 92n; zvýraznil F. D.).

5 „Mládí je to pole, kde se dělí / dvojí cesta pro ten život celý. / Na rozcestí návěští je psáno, / a tím, kam se dojde, ukázáno. //“ (Doucha [1881b]: 58).

je také výpověď často mluvčímu neadekvátní a výsledek působí mimořádně nevěrohodně, z našeho pohledu až komicky.

Doucha se pochopitelně na apel obsažený ve svém textu snaží přenést důraz. Postupy, jak toho dosáhnout, mohou být různé. Běžné je spojování apelu s postavou autority (nejčastěji rodiče, učitelé a Bůh), specifickou autoritu představuje lidová moudrost. Doucha často odvíjí apel od gnómičkových pravd přísloví, dokonce považuje za nutné uvádět lidovou moudrost jako zdroj rozvíjené gnómy v oznámce pod čarou.

Další možností je samo vyústění děje či dějové situace nebo jeho dopovězení v delším časovém horizontu, které má pro postavu dítěte charakter odměny nebo trestu.

Potvrzení apelu tedy v řadě případů představuje budoucí osud dítěte, který se odvíjí od současného uposlechnutí nebo (výjimečněji) neuposlechnutí. Tím ovšem vzniká problém. Snaha zobrazit dalekou budoucnost dětských postav by logicky měla vést k posunu celého děje do – z perspektivy čtenáře – vzdálenější minulosti, do jakéhosi *kdysi dávno*. Tím by ale autor nejspíš riskoval ztrátu aktuálnosti pro čtenáře (a následně oslabení výchovného účinku). Doucha řeší tento paradox šalamounsky. Zachovává iluzi aktuálnosti dění, jeho svět se chce jevit jako svět současný. V básních je často dějová situace prezentována v přítomném čase (aniž by se jednalo o přezens historický). Odsunutí do minulosti přichází až na samotný závěr, často se přitom jedná o jakousi minulost absolutní,<sup>6</sup> text může získat až charakter dávné zkazky, někdy se dokonce pozoruhodně přibližuje závěru pohádky (ačkoliv předchází text se jí ani v nejmenším nepodobá).<sup>7</sup>

Odměňování dítěte až v horizontu daleké budoucnosti se týká zejména trvalého osvojení si určité ctnosti, zapamatování si poučení, tedy jevů dlou-

6 Tato ukázka se mi zdá být instruktivní pro náhlost přechodu časových perspektiv takřka uprostřed věty: „Na sklonění toho samého dne byl *večer* rovněž tak krásný, jako krásné bylo jítro. A když tu dítky na celý den pohlížely nazpět, tuť si vypravovaly, kterak byl překrásný, kterak naučením přeužitečný. A že k dobrým slovům připojily také chvalitebné *skutky*, skutky to, jaké na hodné dítky sluší, bylť i *večer života* jejich krásný, jasný – a blahý.“ (Doucha 1851: 124; zvýraznil F. D.).

7 Viz například: „A tu matinka dodala dítkám poučení, kterak nás všechno má upamatovati na neskončenou dobrotivost Boží [...] Svatava a Soběslávek na to nikdy nezapomněli; oba se vynasnažili, aby byli vždycky podle vůle Pána Boha hodni a ctnostni. A že tak učinili, vždycky se jim dobře vedlo.“ (tamtéž: 13)



hodobého charakteru. Za konkrétní dobrý skutek je třeba odměnit dětského hrdinu pokud možno okamžitě. Odměňování dobrých skutků je ale problematické, protože dítě-vzor je koná tak, aby „levice nevěděla, co činí pravice“, tedy skrytě. V Douchových povídkách a básničkách se tak objevují rodiče číhající tajně za keřem či za záclonou, jejichž úkolem je vidět, co má zůstat skryto, a následně chválit a odměňovat. V tvorbě určené starším dětem jejich funkci přebírá všudypřítomnost boží, která ovšem pochopitelně odměňuje se značným zpožděním, zato důsledně.

František Antonín Zeman, sám pedagog a spisovatel, v doslovu k posmrtně vydané knize *Obžínky života* zachytil ve svém stručném životopisu Františka Douchy příběh, který jako by z oka vypadl těm, které Doucha psal, protagonistou příběhu je ale nyní sám autor literatury pro mládež v chlapec-  
kých letech:

[...] Jednoho letního odpoledne seděl v Seminářské zahradě na svahu Petřina pod košatou hruší. V ruce držel otevřenou knihu. Učil se. Oko jeho pohlíželo začasť ku větvím rozložitého stromu, na nichž vonné ovoce žloutlo. V ústech dělaly se mu laskominy.

„Utrhni si hrušku!“ šeptal mu jakýsi tajemný hlas. Doucha povstal, ohlédl se kolem... Neviděl ani živé duše. – „Netrhej!“ ozval se v jeho duši jiný hlas, výstražný. Malý student sedl opět a učil se dále. Jen ob chvíli obracel zrak svůj ke stinným větvím. [...]

„Počkej, chlapče!“ sadařův hlas ozval se opodál; „máš zajisté chuť na zralou hrušku. Pozoroval jsem tvou zdrženlivost i poctivost. Nyní načesej si ovoce dle libosti!“  
(Zeman [1884]: IV)

Historika nejspíš mnoho důvěry nevzbudí, mým cílem ale není zpochybnit její pravdivost, důležité je, že byla do jinak stručného životopisu zařazena. Proč? Protože se do Douchova světa dokonale hodí, je-li pravdivá, nebo je z něj přímo odvozená, je-li vymyšlená. Z autora se stává postava, součástí jím vytvořeného konstruktů světa. To dodává dílu punc stvrzující autenticity.

Další možností, jak podpořit apel textu a jak soustavně potvrzovat myšlenkovou konstrukci světa, kterou je apel odůvodněn, je prosté opakování. Doucha opakuje formy, témata, motivy, přirovnání... stále dokola, jako by doufal, že čím vícrát dítě dané výchovné poučení uslyší, přečte nebo oddeklamuje, tím větší šance, abychom použili jeho příměru, že se símě daného

poselství v dítěti uchytí a v budoucnosti vzklíčí. Například v povídce „Lískové oříšky“ (Doucha 1851: 5–10) nechává autor celkem banální příměr (nevzhledný oříšek s dobrým jádrem = chudý, dobrý člověk, a hezký, ale prázdný oříšek = zlý, bohatý člověk) nejprve vyřknout otce dvou dítek, pak jej zopakují popořadě obě děti, doloží dobrý soused Ladibor, znovu zopakuje otec a nakonec ještě vypravěč svou krátkou básní. Zkrátka opakování – matka moudrosti.

Doucha se snaží být ve svých výchovných poselstvích maximálně doslovný. Poselství musí být kódováno jednoznačně a je také účelné, aby se způsob kódování příliš neměnil. Douchova obraznost se proto nesnaží být příliš invenční, vesměs vychází z obrazů a přirovnání ukotvených v tradici. Verše následující dětské modlitbičky by se například mohly bez problému stát doprovodným textem některého z četných barvotiskových obrazů, na nichž postava anděla strážného převádí malé dítě po lávce přes propast:

Strážný andělíčku,  
ty můj přítelíčku,  
se mnou spolu bývej  
a mne křídlem skrývej.

Chraň mne ode zlého,  
skutku nepravého,  
aby krok můj stále  
chodil k Boží chvále.

(Doucha [1880]: 17)

V textu cyklu je neustále znovu opakováno několik základních přirovnání. Jedno z klíčových spojení je spojení dítko – kvítko, u něhož lze navíc využít rýmových možností. Dalším nosným spojením je květ, kvítí, růže, růžinka... – ctnost a její různé konkretizace; na ní pak navazuje spojení plod – výsledek rozvíjené ctnosti; zahrada, květný sádek – srdce, duše; ale také například škola – květnice. Že autor příkládá této vegetativní metaforice značnou důležitost, naznačují názvy jednotlivých dílů cyklu a krátké básně postavené na místo motto, které vždy název daného dílu rozvíjejí. Tato vegetativní metaforika se odvíjí od samotného úhelného kamene Douchovy tvorby, jímž je obrazná představa o dítěti (rozuměj ctném) – květu budoucnosti. Všechna přirovnání jsou z této představy odvozená a spolupodpírají tak základní konstrukt myšlenkového světa tohoto cyklu.

Spojení květ – ctnost je v textu natolik exponované, a následkem toho fixované, že i v několika málo případech, kdy se v textu vyskytne „květ“ ve svém běžném významu, podprahově za tímto významem vyvstává i význam obrazný. V *Zeleném luhu* například čteme, že dobrá dívka:

[...]

V radosti se na svůj  
záhoneček dívá,  
květinka kde každá  
na ni se usmívá.

Nejpěknějších kvítků  
pilně vyhledává;  
jeden ke druhému  
do košíčku dává. – –

Proč se tak usmívá,  
proč hlavinkou kyne,  
když teď pod stromečkem  
věnečky dva vine?

Usmívá se mile,  
hlavinkou i kyne;  
věnečky ty oba  
pro rodiče vine!

(Doucha [1881b]: 22)

Vedle čtení prvoplánového (dívenka trhá květiny na zahradě) se nabízí i čtení *kódované*: hodné dítě odevzdává květiny-ctnosti ve věnci-obětině rodičům. Přitom autorovi patrně o tento plán vůbec nešlo, báseň se nanejvýš pravděpodobně má pohybovat v konkrétní rovině a obrazné čtení vzniká, protože dané kódování je v mysli čtenáře upevněno neustálým opakováním v jiných případech.

Hovořili jsme o autorově snaze kódovat text zcela jednoznačně, je proto třeba pohovořit i o výjimce potvrzující toto pravidlo. Dívky mají být vychovávány mimo jiné také k cudnosti. Dešifrovat Douchova delikátní sdělení v tomto směru dá ale mimořádnou práci, přímo pojmenováno není nic, vše

je jen obezřetně naznačeno a přímé sdělení je nakonec skryto natolik, že je těžko si pod ním něco konkrétního představit. Doucha v tomto směru odpovídá normě doby, v níž se za nepřípustné pokládalo i jen něco naznačovat a cílem sexuální výchovy dětí, a dívek zejména, bylo udržet je v nevědomosti pokud možno absolutní.<sup>8</sup> Nejzjevněji, a z pohledu výše zmíněného vlastně i dost odvážně, zaznívá téma panenského studu v básni „Jako růže“:

Jako planá růže, –  
zarděla se v tváři,  
až jí čelo bílé  
hoří rudou září.

[...]

Je snad v nebezpečí  
skutku nepravého,  
že jí srdce káže  
chránit ráje svého?

Výstrahy té, dívko,  
všímej sobě stále;  
pak tě nepřekvapí  
chyba nenadále.

Růže ta ti hlásej,  
svědomí co velí:  
slyš to; – pak se chyba  
k tobě neosmělí.

Kéž bysi tu růži  
stále v péči měla,  
aby se ti s tváře  
nikdy nesetřela!

---

**8** Kněz kupříkladu musel vést zpověď dívek maximálně obezřetně, aby případně nenaznačil nic, co ještě samy nevědí (Lenderová 1999: 98).

Dokud ona kvete  
v krásné zardělosti,  
ozdoba tvé duše  
bude v bezpečnosti.

(Doucha [1881–1883]: 80–81)

Zcela tradiční je v Douchově tvorbě využití směrů v časoprostoru. Vertikála odpovídá duchovnímu směřování, odkazuje k nábožnosti a věčnosti, horizontála naopak k běhu lidského života, k časovosti. Tyto dva směry tak zastupují i dva hlavní opěrné body témat, která se u Douchy objevují.

Náboženství klade nepodmíněné a bezpodmínečné nároky na morálku a souvisí s posmrtnou garancí odměny a trestu. Horizontála míří do budoucnosti, již je, jak jsme již zmiňovali, dítě květem. Časovost života je u Douchy jedním z ústředních témat, skrze ni je zdůvodněn požadavek na maximální využití každé chvíle.

Možnost chvíli zmarnit hrozí podle Douchova názoru především v dobách „brzkých“, tj. ráno (opakované apely, aby děti časně vstávaly), a v mládí, nad dítětem visí tragická hrozba definitivního zmaru celého života.<sup>9</sup> Spojeny společným tématem časnosti fungují dokonce tyto dvě doby, tj. ráno a v dětství, někdy jako doba jediná. V básni „Ranní doba“ je například apel „ráno honem z lože“ zdůvodněn verši:

[...]  
Čas je drahý, nenabytný:  
kdo ho moudře neužívá,  
v životě nic nepořídí,  
„na prázdné se ruce dívá“.

(Doucha [1884]: 40; zvýraznil F. D.)

V těchto souvislostech už tolik nepřekvapí fakt, že tématem velmi častým, zejména v básních pro starší děti, je smrt.<sup>10</sup> Doucha občas nechává zemřít

9 Srov.: „Co promešká se v mládí, / je navždy ztraceno, / i nebude již nikdy / v tvůj prospěch vráceno. // [...] Ach, mnohý ve svém stáří / bolestně bědoval, / že, dokud mladý, špatně / tu radu zachoval! //“ (Doucha [1884]: 38; zvýraznil F. D.).

10 Srov. text téměř barokních obrazů věnovaný „odrostlejší mládeži“: „Tělo naše jednou zemře, jako tělo zvířat: budeme vloženi do hrobu, červi rozhlodají naši mrtvolu a kosti naše zhnihou i v prach a trupel se promění; ale duše naše nezemře, ona žítí bude navždy, ona jest nesmrtelná.“ (Doucha 1851: 121; zvýraznil F. D.).

neposlušná dívka za trest,<sup>11</sup> hlavně mu ale téma smrti pomáhá přesunout odměnu a trest za vezdejší skutky na věčnost, a tím odbourávat výše zmiňované „rodiče za záclonou“. A smrt je nakonec argument ze všech nejpádnější pro efektivní využití každé chvíle.

Zbývá ještě dořici, jak by si Doucha ono efektivní zužitkování času dětství představoval. Ideální náplní je podle něj učení a práce (v básničkách pro menší děti oba pojmy fungují jako ekvivalenty).<sup>12</sup> Co ale udělat s něčím tak „neefektivním“ a přitom tak přirozeně srostlým s dětstvím, jako je hra? Pro Douchu není hra hodnotou sama o sobě, je zdůvodnitelná teprve ve vztahu k práci a učení, protože představuje oddych nutný k načerpání nových sil, s nimiž by se pak dítě mohlo s novou chutí vrhnout do dalších pracovních úkolů. Hra je také přípustná pouze a jedině tehdy, splnilo-li dítě vše, co mělo uloženo.<sup>13</sup>

Teprve do tohoto rámce můžeme usadit i básně tematizující hru jako takovou bez kličky „ale až po práci, ale jen proto, abyste se osvěžili“. Platí zde vztah podřadnosti – autor se nejprve v tomto duchu vyjádřil ke hře obecně a jeho názor platí, i jde-li o hru konkrétní. Nějaké to *ale* se přesto i v básních vztahujících se ke konkrétním hrám obvykle najde. Příkladné děti jsou například u sáňkování „teple ošaceny“, takže to „neškodí jejich zdraví“ (Doucha [1880]: 82), v jiných verších o sáňkování se zase praví: „Byste si však neškodili / na svém zdraví, pozor mějte; / s kopečku když saňky ženou, / tuze sobě netroufejte! ///*“ (tamtéž: 82). Koupat se je nutno jen pod dozorem dospělých a zachovat u toho „slušný způsob“ (Doucha [1881b]: 77) atd.<sup>14</sup>*

Podíl tematizace hry klesá spolu se stoupajícím věkem předpokládaných čtenářů. To, co je Doucha ochoten připustit u malých dětí jako jejich

11 Viz například tento přírůbek o smrti a trestu ve verších o stromku, který nepřinesl žádné ovoce: „Vykopán již, bídně zničen, / do ohně ho šmahem hodí: / tak to s *každým nezvedeným* / dobou blízkou stejně stojí. ///*“ (Doucha [1884]: 44; zvýraznil F. D.). Tyto verše jednak zapadají do řady dalších Douchových „sadařských“ metafor, jednak pochopitelně odkazují na novozákonní podobenství o posledním soudu (Mt 7,16–20).*

12 „Zvonek volá; hodné dítko / *do práce* jde bez prodlení; / nebo ví, jak potřebno jest / užitečné poučení. ///*“ (Doucha [1881a]: 43; zvýraznil F. D.); „Po hře je zas [Liboslavka – pozn. L. P.] pilná / až se naučí; / nečeká, až práce / se jí poručí. ///*“ (Doucha [1881b]: 29).**

13 Například: „Nemůže nás těšit / hra a veselení, / příslušná-li práce / udělána není. ///*“ (Doucha [1880]: 44).*

14 „Slušným koupáním“ se Doucha zabýval již v *Nápravách na dobrou cestu* (Doucha [1875]: 45–47).

neodmyslitelný projev, považuje v případě starších za nenáležitý přežitek dětскosti a hodnotí to velmi negativně. Viz například básně „Šoupání do důlku“:

[...]

Hanba chlapče, že, tak velký,  
po hračkách se ještě pídíš,  
místo slušné práce v dílně  
po daremných šmejdech slídíš!

Místo hračky této dětské  
raději dbej *díla* svého,  
abys po svém vyučení  
doved' něco pořádného!

(Doucha [1881–1883]: 37; zvýraznil F. D.)

Není od věci všimnout si hromadění slov s negativní konotací, která se tu vztahují ke hře (šmejdy, slídíš, pídíš se).

Na místo, které na poli zábavy uvolnila hra, nastupuje u větších dětí jako nástupce víc než důstojný tělocvik („Hoj zábavou nám tělocvik [...]“, tamtéž: 32). Tělocvik je propagován také v souvislosti se sokolským hnutím, Doucha v tomto bodě nečiní rozdíl mezi chlapci a děvčaty (viz dvě ideově a z velké části i textově identické básně „Malý Sokol“ a „Malá Sokolka“, tamtéž: 28–32).

Musíme však mít stále na paměti, že primárním Douchovým cílem nebyla ani invence, ani hravost, ani snaha o maximální přitažlivost pro dítě. To, co se dnes vysoce cení u básní Josefa Václava Sládka určených dětem, tj. přítomnost dětského pohledu na svět, se u Douchy vyskytuje alespoň v náznacích také, ovšem nebyla to optika, kterou by chtěl Doucha rozvíjet.

Co se invence týče, najdeme i v námi sledovaném cyklu (zejména v prvních třech dílech) básně, které ve srovnání s ostatními překvapí – v této souvislosti nelze neupozornit na básně „Kresby ze známek tiskařských“ (Doucha [1881b]: 84–85), jež nemá daleko k experimentální obrazové básni – jenže i tyto verše jsou jen součástí Douchovy širší výchovné koncepce, a tak je i v nich výchova přítomna alespoň implicitně.

Čtenářský zájem Františka Douchu o mnoho nepřežil, ukázalo se, že nosné cesty v literatuře pro děti a mládež mají vést jinudy, a tak když v roce 1915 vydával Otto Stehlík v časopise *Vlast* Douchovu korespondenci,

povzdechl si v úvodním medailonu k edici: „po jeho smrti zanikla jeho památka skoro úplně“ (Stehlík 1915: 28).

Tři roky po Douchově smrti, v roce 1887, vychází Sládkův *Zlatý máj*, následují *Skřivánčí písně* (1889) a *Zvony a zvonky* (1894). Tyto tři sbírky znamenaly průlom v poezii pro děti, postupné nastavení jiných hodnotových měřítek. Ani Josef Václav Sládek ale ze schémat à la Doucha zavedených v poezii pro děti nevykročil úplně. Ve *Skřivánčích písních* čteme:

Já jsem dítě malé  
a jsem dítě chudé,  
až já budu velké,  
co pak ze mne bude!

Bude ze mne, bude,  
co se zlíbí světu,  
to, co na úhoru  
z polního je květu.

Nikdo neovorá,  
nikdo neovláčí, –  
bude ze mne, bude  
to, co Pán Bůh ráčí!

(Sládek 1889: 35)

Cítíme tu ještě vzdálenou spojitost s „proklamacemi hodného dítěte“, opakuje se i přirovnání dítěte ke květu, ale význam tohoto přirovnání se proměňuje, obraz teď asociuje spíš „lilie polní a ptactvo nebeské“, jež jsou v ochraně boží, proměňuje se i vztažení dítěte k budoucnosti, ta náhle otvírá celou škálu možností a nic v ní není předem dané.

Perpetuum mobile jednoznačného, bezchybně fungujícího, příkladného světa se zastavilo – snad proto, že mělo tak málo styčných ploch se skutečným životem.

#### Prameny

Doucha, František. *Klasné pole. Básně čtvrtému stupni mládeže*. Praha: Jan Otto, b. d. [1881–1883]

Doucha, František. *Knihá dítek. Sbíрка drobných povídek na poučenou*. Praha: Josef Jelínek, 1851

Doucha, František. „Korespondence Františka Douchy, dopis Ferdinandu Dattlovi z 26. 6. 1874,“ ed. Otto Stehlík. *Vlast* 32, 1915–1916, č. 1, s. 31–33



- Doucha, František. *Květný sádek. Básně druhému stupni mládeže*. Praha: Jan Otto, b. d. [1881a]
- Doucha, František. *Modrovous aneb Následky všetečné zvědavosti*. Praha: Eduard Grégr – Ferdinand Dattel, 1874a
- Doucha, František. *Nápravy na dobrou cestu. Příklady na odvrácení nepravých a škodlivých zvykův...* Praha: Bedřich Stýblo, 1875
- Doucha, František. *Obžínky života. Básně pátému stupni mládeže*. Praha: Jan Otto, b. d. [1884]
- Doucha, František. *Pohádka o sedmi havranech*. Praha: Eduard Grégr – Ferdinand Dattel; 1874b
- Doucha, František. *Šípková Růženka*. Praha: Eduard Grégr – Ferdinand Dattel, 1874c
- Doucha, František. *Záhonek malých. Básničky prvnímu stupni mládeže*. Praha: Jan Otto, b. d. [1880]
- Doucha, František. *Zelený luh. Básně třetímu stupni mládeže*. Praha: Jan Otto, b. d. [1881b]
- Sládek, Josef Václav. *Skřivánčí písně*. Praha: Jan Otto, 1889

### Literatura

- Homolová, Květa. „František Doucha.“ In *Lexikon českých spisovatelů 1, A–G*, Praha: Academia, 1985, s. 591–595
- Macura, Vladimír. *Český sen*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999
- Neruda, Jan. *Podobizny 1. 1873–1881*; ed. Miloslav Novotný. Praha: SNKLHU, 1951
- Lenderová, Milena. „Zpovědní zrcadlo jako pramen k sexualitě druhé poloviny 19. století.“ In Petrbock, Václav (ed.). *Sex a tabu v české literatuře 19. století*. Praha: Academia, 1999, s. 94–103
- [nepodepsáno]. „František Doucha.“ In *Světobzor 5*, 1871, č. 38 (22. 9.), s. 450
- Stehlík, Otto. [úvodní medailon k edici korespondence Františka Douchy]. In *Vlast 32*, 1915–1916, č. 1, s. 28–29
- Vodička, Karel Štěpán. *P. František Doucha. Jeho život a působení*. Praha: Cyrilometodějská knih-tiskárna, 1884
- Zeman, František Antonín. „František Doucha. Nástin Životopisný.“ In Doucha, František. *Obžínky života*. Praha: Jan Otto, b. d. [1884], s. [I]–VIII [podepsáno Fr. A. Z.]

### František Doucha: Writing for Children or Going Astray

František Doucha belonged to the favourite writers and translators of the 19<sup>th</sup> century whose oeuvre was highly estimated particularly due to its patriotic bias. Here, special attention is paid to his texts for young children, and his educational attitudes in particular, in order to give an idea of the process of transforming those attitudes into poetry. Education appears to be the genuine *raison d'être* of Doucha's texts for children; he is not interested in a *child* as an individual, but “the *child* as the future blossom”, i.e. subject of educational activity. The textual world of his poetry appears as a monologic structure, preferring conventional metaphors and spatio-temporal setting, clear causality, and avoiding any complications while presenting evident contrasts of absolute qualities (good – bad). All these aspects are reflected in the language of his verses. Another typical feature of Doucha's texts to

be noted is addressing the readers while employing various means of amplifying his appeal, such as repeating the address or presenting the monologic discourse as an authoritative one.



# **Laureáti Ceny Vladimíra Macury**

2009

**Literární historie, sémiotika, fikce – inspirace dílem Vladimíra Macury**

*Cena Vladimíra Macury ve studentské kategorii*

Martin Lukáš (Univerzita Palackého, Olomouc, FF, 4. roč.):

*Vztah zvuku a významu v Palivcově poezii*

*Čestné uznání Vladimíra Macury ve studentské kategorii*

Karolina Ćwiek (Uniwersytet Warszawski, ISZP, 2. roč.):

*Žili byli jednou král, pán a rytíř... Prvky typické pro pohádku podle klasifikace ATU v kapitolách věnovaných českému národnímu obrození v akademických učebnicích*

*Cena Vladimíra Macury v doktorandské kategorii*

Mgr. Miriam Suchánková (Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava, 3. roč. dokt.): *Slovenský sen o salóne. Zrod slovenského moderného umenia po roku 1918*

*Čestné uznání Vladimíra Macury v doktorandské kategorii*

Mgr. Vojtěch Malínek (Univerzita Karlova, Praha, FF – Ústav pro českou literaturu AV ČR): *Světiče Rosa*

2008

**Obraz dějin v české a slovenské literatuře**

*Cena Vladimíra Macury*

Marek Jagielski (Uniwersytet Warszawski, ISZP, 2. roč.):

*Paměť? oběti. O dějinách v románu Ladislava Fukse *Obraz Martina Blaskovitze**

*Čestné uznání Vladimíra Macury*

Lukáš Vlach (Slezská univerzita, Opava, FPF, 1. roč.):

*Lidská paměť v nelidských dějinách. Nad románem Pavla Kolmačky *Stopy za obzor**

Mgr. Radoslav Raffaj (Trnavská univerzita v Trnave, PedF):

*Sociálne a národné aspekty česko-slovenských vzťahov v tvorbe Mila Urbana*

2007

**Legendy a mýty české a slovenské literatury***Cena Vladimíra Macury*

Mgr. Lucie Peisertová (Univerzita Karlova, Praha, PedF – ÚČL AV ČR):  
*Amerlingova Květomluva*

*Čestné uznání Vladimíra Macury*

Zuzana Turzová (Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra, FF, 5. roč.):  
*Mýtizačné tendencie v poézii Jána Buzássyho*  
 Zdeňka Veličková (Ostravská univerzita, FF, 3. roč.):  
*Čas a mýtus ve Skácelově poezii*

2006

**Poetika programu – program poetiky***Cena Vladimíra Macury*

Bc. Petr Mecner (Ostravská univerzita, FF; 1. ročník Mgr.):  
*Průniky v dílech autorů Skupiny 42 a Edice Půlnoc*

*Čestné uznání Vladimíra Macury*

Lukáš Bílek (Jihočeská univerzita, České Budějovice, PedF; 5. ročník):  
*Experiment jako program v české poezii 60. let*

*Cena děkana Pedagogické fakulty UK*

Miroslav Janovský (Univerzita Hradec Králové, PedF; 4. ročník):  
 „Program poetiky“ Adama Václava Michny z Otradovic

*Cena Slovenského institutu*

Mgr. Anna Kobylińska (Uniwersytet Warszawski, ISZP):  
*Zrodzenie poetiky. Prípad Ján Červeň a Dominik Tatarka*

2005

**Mezi deklamovánkou a románem.**

**Proměny žánrů v české a slovenské literatuře**

*Cena Vladimíra Macury ve studentské kategorii*

Petr Tomášek (Univerzita J. E. Turkyňe, Ústí nad Labem, PedF, 4. ročník):

*Písňový text součástí literatury? Nad tvorbou Oldřicha Janoty*

*Čestné uznání Vladimíra Macury ve studentské kategorii*

Peter Mráz (Univerzita Komenského, Bratislava, FF; 3. ročník):

*Literárno-smerové tendencie v diele Michala Godru*

Filip Pacalaj (Univerzita Komenského, Bratislava, FF; 2. ročník):

*Poetika textov skupiny Horkýže slíže*

*Cena Vladimíra Macury v doktorandské kategorii*

Mgr. Marcin Filipowicz (Uniwersytet Warszawski, ISZP):

*Pani Georgiadesová na cestách. Veselý cestopis do Prahy Terézie Vansové.*

*Ženská verze ideologického cestopisu*

*Čestné uznání Vladimíra Macury v doktorandské kategorii*

Mgr. Hana Kusáková (Ostravská univerzita, FF):

*Podoby a proměny žánru kázání v době vrcholného baroka*

2004

**Krajina a dům, vzdálenost a blízkost, nahoře a dole**

*Cena Vladimíra Macury*

Ivana Zigová (Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica, FHV; 2. ročník):

*Priestor postáv v novele Josefa Škvoreckého Konec nylonového věku*

Lucie Česálková (Masarykova univerzita, Brno, FF; 3. ročník):

*Prostor slyšení v české literatuře 19. století*

*Čestné uznání Vladimíra Macury*

Martin Kuba (Univerzita Hradec Králové, PedF; 2. ročník):

*Prostor v díle Josefa Šíra*

2003

**Vteřina a dějiny, zastavení a trvání.**

**Tematizovaný a konstrukční čas v české literatuře**

*Cena Vladimíra Macury*

Iva Homolová (Masarykova univerzita, Brno, FF, 5. ročník):

*J. E. Vocel: Meč a kalich*

*Čestné uznání Vladimíra Macury*

Karel Piorecký (Univerzita Karlova, Praha, PedF, 6. ročník):

*Holanův čas bolesti*

Kateřina Vávrová (Farkasová) (Masarykova univerzita, Brno, PedF,  
2. ročník):

*Bloudění Jaroslava Durycha*



## Ediční poznámka

---

Většina textů tohoto sborníku byla již uveřejněna, a to jednak v odborných periodících, jednak v rámci nevýběrových sborníků z jednotlivých konferencí zahrnujících všechny přednesené, resp. dodané texty. Z první a třetí konference vyšly tyto sborníky knižně (*Cesta tam a zase zpátky v české literatuře*, Praha: PedF, 2003 a *Krajina a dům, vzdálenost a blízkost, nahoře a dole...*, Praha: PedF, 2005), všechny následující ročníky byly edičně připraveny jako elektronická vydání dostupná na [www.ucl.cas.cz/slk](http://www.ucl.cas.cz/slk). Nejinspirativnější referáty jednotlivých konferencí byly zároveň otištěny jednotlivě nebo ve větší skupině především v *České literatuře*, *Tvaru* a česko-slovenské revui *Zrcadlenie/Zrcadlení*, referáty vybrané pro tento soubor pak konkrétně takto:

- ročník 2009: rozšířená verze referátu Miriam Suchánkové ve *Slovenské literatuře* 2009, č. 2 (s. 136–153)
- ročník 2008: v *Zrcadlení* 2008, č. 2 referáty Martina Boszoráda (s. 49–59), Radoslava Raffaje (s. 60–68) a Małgorzaty Kality (s. 79–86)
- ročník 2007: ve *Tvaru* 2007, č. 15 referát Zdeňky Veličkové (s. 8–9) a v *Zrcadlení* 2007, č. 2 referáty Miroslavy Knapíkové (31–35) a Ivety Mindekové (44–49)
- ročník 2006: *Tvar* 2006, č. 11 referát Petra Mecnera (s. 6–7), *Zrcadlení* 2006, č. 2 referáty Lukáše Bílka (37–41) a Lukáše Vlacha (42–46)
- ročník 2005: v *České literatuře* 2005, č. 5 referáty Marcina Filipowicze (80–92) a Hany Kusákové (s. 93–106), v *Zrcadlení* 2005, č. 2 referáty Stanislavy Hvězdové (s. 20–25) a Anny Kobylínské (s. 26–32)
- ročník 2003 v edici *Tvary*: *Tvar* 2003, č. 13 referáty Ivy Homolové (s. 5–11), Kateřiny Vávrové (Farkasové) (s. 11–16), Karla Pioreckého (s. 16–25), Lenky Krausové (s. 26–32), v č. 14 pak Miroslava Kotásk (s. 8–9)

– ročník 2002: referát Vladimíra P. Polácha a Ivany Bednaříkové Prochákové v časopise *Danny* 2003, č. 1, s. 18–26

Za korektury slovenských referátů děkujeme Zuzaně Bariakové a Zuzaně Ištvánfyové.

# V Macurových botách

Stanislava Fedrová – Alice Jedličková (eds.)

**Výběr příspěvků ze studentské literárněvědné konference  
2002–2009**

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

(Na Florenci 3, 110 00 Praha 1, [www.ucl.cas.cz](http://www.ucl.cas.cz))

v nakladatelství Filip Tomáš – Akropolis

(Na Plzeňce 2, 150 00 Praha 5,

provozovna Severozápadní IV 16/433, 141 00 Praha 41,

[www.akropolis.info](http://www.akropolis.info))

v roce 2009 jako 110. publikaci nakladatelství Akropolis

Ediční příprava a redakce: Stanislava Fedrová – Alice Jedličková

Fotografie: Alena Ziebikerová a Zuzana Malá (s. 16 nahoře)

Grafická úprava, obálka s motivem fotografie Vladimíra Macury a sazba písmem Anselm:

Jan Dobeš – studio Designiq

Tisk: Tiskárna Nakladatelství Karolinum, Pacovská 350, 140 21 Praha 4

1. vydání, 396 stran, TS 12

ISBN 978-80-85778-66-3 (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

ISBN 978-80-86903-99-6 (Filip Tomáš – Akropolis)

Doporučená cena včetně DPH 250 Kč

Distribuce [www.kosmas.cz](http://www.kosmas.cz)