

Česká literatura v intermediální perspektivě

Stanislava Fedrová (ed.)

IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky
jiná česká literatura (?)

ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR, V. V. I.
NAKLADATELSTVÍ AKROPOLIS
PRAHA 2010



iv. kongres světové literárněvědné bohemistiky
jiná česká literatura (?)

Česká literatura v intermediální perspektivě

Stanislava Fedrová (ed.)

ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR, V. V. I.
NAKLADATELSTVÍ AKROPOLIS
PRAHA 2010

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Česká literatura v intermediální perspektivě : IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky: Jiná česká literatura (?) / Stanislava Fedrová (ed.). – 1. vyd. – Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR v nakl. Filip Tomáš – Akropolis, 2010
ISBN 978-80-85778-73-1 (Ústav pro českou literaturu AV ČR). –
ISBN 978-80-87481-02-8 (Filip Tomáš – Akropolis)

821.162.3 * 82.0 * 82:72/76 * 7.08:316.776.33/.34 * 82.07

- česká literatura
- literární estetika
- literatura a umění
- intertextualita
- intermedialita
- filmové adaptace
- interpretace a přijetí literárního díla
- sborníky konferencí

821.162.3.09 – Česká literatura (o ní) [11]

Vychází za podpory hl. města Prahy.



Publikace vznikla v rámci výzkumného záměru Z 90560517.

Lektorovala: PhDr. Libuša Vajdová, CSc. (Ústav svetovej literatúry,
Slovenská akadémia vied)

All texts – all rights reserved!

© Editor Stanislava Fedrová, 2010

© Graphic & Cover Design Jan Šerých, 2010

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2010

© Filip Tomáš – Akropolis, 2010

ISBN 978-80-85778-73-1 (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

ISBN 978-80-87481-02-8 (Filip Tomáš – Akropolis)

Obsah

Úvodem ----- 9

Lenka Jungmannová

Intermedialita jako metoda: implicitní a explicitní reference

Intermedialita a interferencialita ----- 15

Peter Zajac

Jiná estetika: Konceptualismus a transmedialita v české literatuře po druhé světové válce ----- 25

Astrid Winter

Antologie *Vrh kostek, Die Wiener Gruppe* a Havlovy *Antikódy* ----- 39

Josef Štochl

Fenomén jazzu v české poetistické próze dvacátých let 20. století ----- 51

Radomil Novák

Egon Bondy a slovenská hudobná postmoderna ----- 61

Renáta Beličová

Teorie a praxe komiksu

Genus mirum: Definičně-terminologické vymezení „fenoménu“ komiks v českém prostředí ----- 79

Martin Foret

Banální jak z komiksově bubliny: Adjektivum „komiksový“ jako žánrová specifikace ----- 91

Pavel Kořínek

„A vůbec tenhle brouk“: Pokusy o komiksově ztvárnění

Kafkovy *Proměny* ----- 101

Michal Jareš

Mediální adaptace a interpretace

Proměny myšlení o literatuře ve filmu ----- 135

Petr Bubeníček

Nástin strukturálně-fenomenologické analýzy ----- 145

Tomáš Koblížek

Adaptace a aktualizace ----- 155

Petr Mareš

Žlatá reneta – vstupní zastavení: Od prvotních poznámek k variantám rukopisu, od strojopisu ke knižnímu znění, od knihy k filmovému scénáři, od scénáře k filmu ----- 165

Iva Málková

Jak Hrabal přemohl Menzela ----- 177

Jan Čulík

Vzájemný vztah filmu a literatury: Novela Bohumila Hrabala *Ostře sledované vlaky* a stejnojmenný film

Jiřího Menzela ----- 189

Kyuchin Kim

Česká literatura v rozhlase: Prosté konstatování, nebo problematizující otázka? ----- 199

Miroslav Zelinský

Překlad a intermediální diverzifikace: Lermontovova *Maškaráda* v češtině (1929–2008) ----- 207

Brigitte Schultze

České hry v Rusku ----- 221

Irina Gerčikova

Od obrazu k textu a obráceně

Úskalí obrazu ----- 235

Hana Voisine-Jechová

Role pozorovatele v ekfrastických textech ----- 247

Stanislava Fedrová

Konkrétní chiaroscuro: Reflexe díla Rembrandta van Rijn v české literatuře ----- 259

Clarice Cloutier

Od navoněných knírů k ornamentům řeči: Vizualita psaní „V chrámu“ Kafkova *Procesu* ----- 273

Tomáš Jirsa

Podoby českých literátů v slovenskom vizuálnom kontexte:

Prípad Bondy ----- 283

Eva Kapsová

Prostor: intermediální vztahy, percepce, sémantizace

Intermediální poetika (krajiny) ----- 297

Alice Jedličková

Percepce v literárním díle: Vnitřní prostory v Hrabalově románu

Harlekýnovy miliony ----- 307

Kees Mercks

Poznámky k vnútornej topológii: Daniela Hodrová:

Město vidím... ----- 317

Miroslava Režná

Reálná a fikční krajina v díle Miloše Urbana (*Hastrman*) ----- 323

Richard Změlík

Vícenásobné mediální vztahy: text – film – divadlo

Hynku, Viléme, Alfréde: Máchovské rezonance

v Radokově *Daleké cestě* ----- 337

Eva Šlaisová

Golemové, roboti a proměny autorství ----- 349

Veronika Ambros

Její pastorkyňa: kniha, opera, film a román ve vztahu

k textu dramatu ----- 359

Jaroslava Janáčková

Dvojitý talent aneb Autorská poetika v různých médiích

Slová vyrývané z tmy: K básňam a obrazom Bohuslava Reyneka ----- 373

Eva Pariláková

Bloudění Šumavou: Několik poznámek k *Šumavě*

umírající a romantické Josefa Váchala ----- 389

Ondřej Váša

Zvláštní kubismus Josefa Čapka ----- 399

Martyna Maria Lemańczyk

Intertextualita jako intramedialita – Paratexty a hranice textu

Jan Mukařovský a Friedrich Schiller – smysluplné srovnání? ----- 411

Herta Schmid

Slovo v poezii: Inspirace kognitivnělingvistické ----- 425

Irena Vaňková

Moderní básník a folklor ----- 439

Kateřina Machová Ondřejová

Jak se cestuje a vypravuje o cestování: Nástin mezižánrové hry
mezi Čapkovými cestopisy a komerčními turistickými žánry ----- 449

Mirna Šolić

Paratexty a česká literatura ----- 463

Lenka Müllerová

Případ „autentického“ románu ----- 475

Klára Kudlová

K možnostem počítačového zpracování literárního textu ----- 485

Petr Pořízka

Autoři studií ----- 497

Czech literature from an intermedia perspective:

Fourth Congress of World Czech Literary Studies:

Other Czech Literature (?) ----- 501

Jmenný rejstřík ----- 503

Na začátku příprav *IV. kongresu světové literárněvědné bohemistiky* stálo téma „jinakosti“, protože jsem se – jakožto vzděláním teatroložka a komparatistka – rozhodla vyjít ze svého profesně odlišného přístupu k české literatuře. Podle tohoto klíče jsem vybrala i své spolupracovníky: bohemistka a kunsthistorička Stanislava Fedrová se ujala intermediální a interdisciplinární problematiky, bohemista a komparatista Jan Matonoha byl angažován coby odborník na genderová studia a bohemista Karel Piorecký, zabývající se moderní českou poezií, byl získán pro panel „druhý život“ Máchova díla (který jsme připojili vzhledem k významnému máchovskému výročí).

Tematika „jinakosti“ se jevila nosná nejen v kontextu světového vývoje humanitních věd, kde v osmdesátých letech 20. století nastupovala, nýbrž též v souladu s uměleckými a literárněvědnými specifiky bohemistickými. Otázky „jinakosti“ byly totiž v domácím literárněvědném prostředí opakovaně diskutovány již od devadesátých let: v rámci projektů věnovaných osobnostem, které se vymykaly kánonu nebo odmítaly pozici v centru literárního dění (např. konference o Václavu Černém, Miladě Součkové, Pavlu Eisnerovi, Zdeňku Kalistovi, Josefu Šafaříkovi, Věře Linhartové ad.), pod hlavičkou akcí zpracovávajících alteritu na materiálu literárních dějin (např. konference: *Literatura určená k likvidaci I.–IV.*, Brno 2002, 2004, 2006, 2008; *Konstanty a proměny v českém jazyce a literatuře 20. století*, Ostrava 2003; *Žena v české a slovenské literatuře*, Olomouc 2004; *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*, Plzeň 2007) nebo jako teoretický problém (např. symposia: *Žena, jazyk, literatura*, Ústí n. L. 1996; *Jinakost, cizost v jazyce a v literatuře*, Ústí n. L. 1999; *Okraj a střed v jazyce a v literatuře*, Ústí n. L. 2003; *Labyrint ženského literárního světa*, Praha 2007; *Intermedialita: Slovo – obraz – zvuk*, Olomouc 2008). A tak mohl čtvrtý ročník největšího tuzemského literárněvědného debatního fóra fakticky i symbolicky shrnout historii a odbornou reflexi „jiné“ české literatury.

Blok č. 1 nazvaný *Česká literatura rozhraní a okraje* jsme se rozhodli věnovat osobnostem a formám výskytu „cizosti“ v české literatuře: hranicím tohoto chápání, problematice porozumění, obrazům sebe a „jiného“, alternativním kulturním a geografickým prostorům české literatury; pozapomenutým, marginálním či obtížně zařaditelným autorům, jakož i procesům jejich začleňování do kánonu; Čechům za hranicemi, česko-německým, česko-rakouským, česko-polským, česko-maďarským a česko-slovenským vztahům, dále vztahům české a židovské a české a romské literatury či souvislostem české literatury a překladu.

Blok č. 2 pojmenovaný *Česká literatura v perspektivách genderu* měl naopak aspekt „jinakosti“ v tomto oboru narušit, neboť z feministického hlediska je zavádějící označovat genderovou problematiku jako cosi „jiného“. V rámci toho jsme se snažili tematizovat možnosti, přístupy, způsoby provozu a dluhy české literatury v kontextu genderového myšlení. Sborník tak prezentuje škálu teoretických a tematických přístupů, od kritického čtení kánonu, gynokritiky a archeologie ženské literární tradice přes fenomén tzv. crossdressingu v obrozenském dramatu, queer čtení sorealistického románu či přes příspěvek studia maskulinit ke specifčnosti a kulturní (ne)přenosnosti feministické analýzy až po genderové hodnocení současné české literatury. Pozornost se tu soustředila i na problematiku intersekcionality (etnicity, národnosti, jazyka atp.) nebo na tázání po povaze radikálně „jiného“ způsobu psaní (*écriture féminine* atp.).

Blok č. 3 nazvaný *Česká literatura v interdisciplinárních, intermediálních a intersémiotických vztazích* byl otevřen pojetí literatury jako média, tj. jako komunikačního dispozitivu určeného specifickým užitím sémiotického systému či kombinace systémů. Metodologické zázemí teorie intermediality, ve světě poslední dvě desetiletí velmi progresivní, má v domácím kontextu stále mírný příznak „jinakosti“, ačkoli i zde bylo nač navazovat. Příspěvky bohemistů a badatelů ze spřízněných oborů (dějin umění, estetiky, hudební vědy, filozofie) se věnovaly analýzám překračování mediálních hranic v rámci autorských poetik, uvnitř individuálních děl i mezi sémiotickými systémy: problematice filmové či rozhlasové adaptace literárních děl, komiksu, ekfrázi a dalším tematizacím výtvarného umění nebo hudebních motivů v literatuře, vztahu dramatu k jeho divadelní realizaci nebo reprezentaci skutečnosti či postupů jiných médií v literárních textech.

Blok č. 4 nazvaný *Poezie, recepce, intertextovost: druhý život díla K. H. Máchy* soustředil pozornost k problematice tvůrčí i literárněvědné recepce Máchova díla. Konferenční příspěvky se v tomto bloku přednostně soustředily k tvorbě básníků a prozaiků, kteří se svým dílem hlásili k Máchovu odkazu a čerpali z něj inspiraci. Odlišnou cestu k porozumění významu Máchova díla nabídly referáty, které jej vnímaly v kontextu evropského a zejména středoevropského romantismu. Máchovo dílo vytvořilo rovněž příležitost k úvahám nad dějinami české literární vědy a ke sledování vlivu tohoto básníka na formování pražského literárněvědného strukturalismu.

Pořadatelé *IV. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, o jehož založení se zasloužil Vladimír Macura, byli vedle Ústavu pro českou li-

teraturu AV ČR, v. v. i., již tradičně Ústav české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy a Památník národního písemnictví v Praze. Oficiální záštitu nad akcí přijali prezident republiky Václav Klaus, primátor hlavního města Prahy Pavel Bém a předseda Senátu Parlamentu ČR Přemysl Sobotka. Grantovou podporu kongresu a jeho publikaci poskytly Ministerstvo kultury ČR, hlavní město Praha, Obec spisovatelů a International Visegrad Fund.

Kongres probíhal od 28. června do 3. července 2010 v budově Akademie věd ČR na Národní třídě a zúčastnilo se ho 153 badatelů z 20 zemí. Jednání bylo koncipováno jako otevřená akce pro odborníky zabývající se českou literaturou či souvisejícími obory a proměnilo se v bohatou diskusní platformu, která mimo jiné vyústila v mezioborovou debatu o středoevropské literatuře. Průběh jednání byl sledován i médii a jeho okolnosti, včetně fotodokumentace, zůstávají zachyceny na stránkách <http://www.ucl.cas.cz/cs/akce/4-kongres-svetove-literarnevedne-bohemistiky>.

Výstupem z kongresu se staly čtyři knihy: *Česká literatura rozhraní a okraje*, *Česká literatura v perspektivách genderu*, *Česká literatura v intermedialní perspektivě* a *Máchovské rezonance*.

A jelikož některou z nich právě držíte v rukou, nelze si než přát, aby vás podnětné čtení navnadilo na jubilejní *V. kongres světové literárněvědné bohemistiky*, který Ústav pro českou literaturu plánuje na rok 2015.

Lenka Jungmannová
vědecká tajemnice kongresu



Intermedialita
jako metoda: implicitní
a explicitní reference

Intermedialita a interferencialita

— Peter Zajac —

Výskum intermediality sa ešte pred desaťročím v literárnej vede vnímal ako *obrat* a používalo sa populárne spojenie *intermedial turn* (Wolf 1999). V publikácii *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* (2006) Doris Bachmann-Medickovej sa síce intermedialita nestala súčasťou súdobých kultúrnych obrátov, ale samotný pojem sa slovníkovo štandardizoval (Wolf 2006) a teoreticky spracovala problém intermediality Irina O. Rajewsky (*Intermedialität*, 2002). Jej rozlíšenia transmediality, intramediality a intermediality sa ukázali ako užitočné, rovnako ako vnútorné odlišenie troch intermediálnych situácií – intermediálnych vzťahov, zmeny médií a kombinácie médií (Rajewsky 2002: 19). Inventúru celej problematiky podal potom v českom kultúrnoteoretickom prostredí Jan Schneider (2008). Ako najvägnejší sa v Rajewskej koncepcii ukázal pojem intermediálnych vzťahov, ktorému venovala autorka neskôr osobitnú pozornosť (Rajewsky 2004). V súvislosti s nimi píše o *prekračovaní* mediálnych hraníc a *hybridizácii* médií (k tej pozri Spielmann 2004).

Pri uvažovaní o intermedialite som pôvodne vychádzal z presvedčenia, že kľúčom k hľadaniu jej estetickej účinnosti je synestetická povaha

intermediálnych procesov. Touto cestou sa vydala aj Astrid Winterová (2008). Základná teoretická inštrukcia sa pritom mohla oprieť o klasickú formuláciu Marshalla McLuhana, že nijaké elektronické médium nerozširuje len funkciu jedného zmyslu, ako to robili staré médiá, ale „tvorí celý náš nervový systém, a tým transformuje všetky stránky našej sociálnej i psychickej existencie“ (McLuhan 2000: 225).

Premisa o intermediálnej intenzifikácii vnímania, vyplývajúcej z toho, že nové médiá „tvorí celý náš nervový systém“, sa ukázala ako priveľmi optimistická vzhľadom na to, že v oblasti intermediálnych vzťahov existuje množstvo situácií, kde sa naopak vnímanie zintenzívňuje tým, že sa zmyslovo redukuje a oproti širokej synestetickému zmyslovej škále sa presadzuje zmyslový a mediálny minimalizmus. Ako jeden z možných príkladov možno uviesť funkciu čiernobielej fotografie ako protikladu farebnej alebo vsuviak čiernobieleho filmu do farebného v zmysle znakového rozlíšenia prítomnosti a minulosti.

Bokom pritom ostávalo uvažovanie o vzťahu intermediality a interferenciality. Interferencialita je pritom nielen nevyhnutnou podmienkou kombinácie médií a intermediálnych vzťahov, ale najmä zmeny médií, prechodov z jedného média do druhého. Tu sa vytvárajú pulzujúce interferenčné situácie, ktoré majú často chvejivú, epifanickú povahu. Môj príspevok ide týmto smerom a nekladie si iný cieľ ako poukázať na vzťah intermediality a interferenciality v mediálnych prechodoch na osi telesnosť – písmo – obraz – vec, v ktorých sa vytvárajú intermedialne uzlové body a zauzlenia.

Pokiaľ sa hovorí o intermedialite, zvykne sa najčastejšie uvažovať o kombinácii médií v performancii, v divadle alebo vo filme, o ekfráze v literárnom texte, o vzťahu písmo–obraz vo vizuálnej poézii a o vzťahu obraz–písmo v postkoncepte či o rozličných typoch preberania postupov jedného média druhým, o uplatnenie literárnych naratívov vo filme alebo filmových naratívnych postupov v literárnych textoch. Pokúsim sa ísť trochu odlišnou cestou.

Z mediálneho hľadiska vznikajú tri základné situácie s tromi rozdielnymi vzťahmi. Prvý typ vzťahov sa odohráva na úrovni telesnosť–znakovosť, pričom základným východiskom pri takomto spôsobe uvažovania je konštatovanie, že aj telo môže byť médium, keďže telesnosť je už svojou zakladajúcou povahou semiotická, pokiaľ mozog chápeme ako intímne prepojenie emócií, citov a mysle (Damasio 2000a, 2000b, 2005). V konečnom dôsledku to znamená, že telo nie je len potenciálnym nosičom znakov, ale samo *značí*.

Druhý typ vzťahov vzniká v plne rozvinutej znakovkej situácii v prechodoch medzi hlasom, písmom a obrazom, ale aj v situáciách rozličných modalít vzťahov medzi naratívmi a enunciatívmi (prózou a poéziou), a to nielen intertextuálne, ale aj intermediálne. Pojem *enunciácia* pritom chápem v zmysle *výpoveď* (*énoncé*), ako ho použili Émile Benveniste či Michel Foucault a ako s ním pracuje Giorgio Agamben (2009). Vychádza z kognitívneho rozlíšenia *mentálnych stavov* človeka a *príhod, udalostí, činností*, ako ich vyznačil Uri Margolin (2008: 4). Umožňuje v dnešnej situácii takmer absolútnej dominácie naratívov v rozličných médiách, oproti ktorým sa kladú bližšie nešpecifikované ne-naratívny, zdôrazniť komplementárnu rolu enunciatívov ako spôsobov poetickej (lyrickej) výpovede. Zároveň pomáha lepšie situovať vzťah medzi naratívmi a enunciatívmi v jednotlivých mediálnych situáciách a typoch médií, ale aj presnejšie vymedziť intratextové, intertextové a intermediálne prechody medzi nimi.

V treťom type vzťahov dochádza k spätnej interferencii medzi obrazom a písmom, ako napríklad v postkoncepte, alebo k zmene praktickej na estetickú funkciu všade tam, kde sa *veci* vyvážujú z praktickej funkcie, ktorú im udeľuje človek, a *techné* sa mení na *poesis* ako v estetike *nepotrebných vecí*, v ktorých sa veci stávajú *mimolidskou prírodou*. Tak to sformuloval už Maurice Merleau-Ponty: „Žijeme medzi predmety zkonstruovanými ľuďmi, medzi nástrojmi, v domech, v uliciach a mestech. Väčšinu času je vidíme jen prostřednictvím lidských akcí, jejichž působitěm sil mohou být. Navykáme si na to, že toto vše považujeme za něco, co existuje nutně a neotřesitelně. Cézannovo umění tyto návyky problematizuje a odkrývá mimolidskou přírodu, na níž se člověk zařizuje“ (Merleau-Ponty 1971: 43),¹ ale podobnú formuláciu použil aj jeho zasvätený čitateľ Oskár Čepan v súvislosti s výtvarníkom Mariánom Čunderlíkom: „[...] nemožno pri každom type nezobrazujúceho umenia hovoriť o antropomorfských črtách. Uplatňujú sa v ňom aj iné sily-živly neľudskej prírody a vesmíru, svet vedy a techniky, celá široká oblasť organického a anorganického bytia“ (Čepan 2006: 137).

Vzťah medzi telesnosťou a znakovosťou je intermediálny. Má interferenčnú a intersemiotickú povahu. Zreteľne to vidno na dvoch odlišných intermediálnych situáciách – pri performácii a na vzniku čiary a z nej písma. Jednotlivé typy performancií v podobe rituálov, divadelných inscenácií alebo vizuálnych performancií opísal Richard Schechner (2009). Základnou je otázka, či má performancia semiotickú,

1 Za tento poukaz vďačím Fedorovi Matejovovi.

alebo asemiotickú povahu. V oblasti divadla existujú dve základné odpovede. Jednu ponúka Erika Fischer-Lichteová vo svojej kľúčovej publikácii *Ästhetik des Performativen* (2004), ktorá chápe performanciu ako nesemiotickú udalosť. Jej teória sa však nemôže vyhnúť problému, ako performatívnu udalosť zaznamenať a uchovať: v podstate je potom táto teória odkázaná na ekfrastický opis udalosti alebo na rozličné typy vizuálnych záznamov, od dokumentárnych po estetizujúce. Fischer-Lichteová zdôrazňuje v performancii moment *udalosti*, na rozdiel od Iva Osolsobého, ktorý v nej naopak prioritizuje semiotický moment *ukazovania* (2002).

Otázka však stojí inak – či je samotná telesnosť asemiotická, alebo semiotická. Odpoveďou sú neurobiologické výskumy posledných dvoch desaťročí, a to predovšetkým Antonia Damasia, ktoré ukazujú, že telesnosť nielenže možno sprevádzať rôznymi znakovými prejavmi, ale – ako sme už povedali – že ona samotná značí, pretože je výrazom kľzavých, interferenčných prechodov od emocionality cez citovosť k mysli, kde myseľ ako garant semiotickosti funguje ako prejav telesnosti. Modálny, kľzavý prechod od telesnosti k znakovosti, od orality k literalite identifikuje aj Sybille Krämerová v prípade hlasu (Krämer 2006). Zo semiotického hľadiska ide pritom vždy o peirceovské interferenčné *indície*, prítomné v podobe stôp (Wirth 2007).

V tejto situácii dochádza k prechodu od telesnosti k znakovosti, od singularity (Petříček 2009: 140n) k diferenciacii a k opakovaniu. Je to sféra zrodu obrazu a písma z čiary, ako ju opisuje v elementárnej podobe Jiří Kolář v uplatnení telesného princípu „uvoľneného zápastia“ pri tvorbe čiary. Semioticky je to sféra modálnej, *interferenčnej* estetiky, ako ju kedysi vo svojom koncepte zmiešaných znakov (mixed signs) sformuloval Charles. S. Peirce ako výraz interferenčného prepojenia ikonických, symbolických a indexálnych znakov. V tomto zmysle smeruje vzťah medzi telesnosťou a znakovosťou do troch oblastí: do literatúry, hudby a vizuálneho umenia.

V podstate je to oblasť, ktorú dnes skúma inovovaná estetika vnímania, anestetika (Wolfgang Iser) či aestetika (Gernot Böhme). Udalosť sa v nej formuje primárne ako enunciatívny akt vnímania a reflektovania, ale patrí sem napríklad aj problém slepých škvŕn. V týchto situáciách dominuje výrazná synestetickosť vnímania, a to nielen v oblasti umenia, ale dnes predovšetkým v oblasti reklamy a pod.

Druhú situáciu by sme mohli označiť ako situáciu plne rozvinutej udalosti. Formuje sa predovšetkým ako vzťah naratívov a enunciatívov v próze a poézii, v súčasnosti najmä v oveľa väčšom rozsahu

intermediálnych a interdisciplinárnych naratívov vo výtvarnom umení, v dejepisectve, ekonómii, medicíne, práve a pod.

Pre túto situáciu je markantná prahová situácia, ako ju poznáme v Kolářovom prechode od písma k obrazu: „Ale poezie se mu zato měnila v deklamaci, rétoriku, literaturu; už nebyla tou velkou jistotou, jíž mu byla kdysi, přestávala být čistou pravdou, přestávala být poezií. Neboť poezie nemůže nic na tomto světě dobýt. Naopak, poezie, umění mají samy dobýt něco pro tento svět: ukázat jeho hotovost znovu jako nehotovost, uvolnit jej ze sevření faktů, otevřít mu prostor do svobody, vybidnout znovu k životu. Teď však právě tento prostor svobody Kolář ztrácel. Slova sama mu zatarasovala cestu k poezii [...]“ (Chalupecký 1990: 51–52). Kolář v tejto situácii urobil druhý krok – po prechode od telesnosti (ruky) k písmu (slovu) a obrazu (čiare) prešiel od písma k obrazu. Ďalším krokom v tomto procese je potom prechod od figuratívnosti k abstrakcii, k „premene figuratívne poňatej individuality na antropomorfické veličiny a pokus prevetliť ich, dôkladnejšie výtvarne ich materializovať v tvarosloví vizuálneho univerzalizmu“ (Čečan 2006: 139).

Z hľadiska protipohybu k súčasnej synestetickej opulentnosti obrazu je dôležitá tretia situácia spätného prechodu od obrazu k písmu v postkoncepte, ktorá je výrazom nedôvery k obrazu a prejavuje sa okrem iného radikálnou redukciou synestézií, kde návrat od obrazu k písmu je aj výrazom senzuálneho oprostenia a disciplinácie.

Najzaujímavejším je však prechod od disponibility praktického účelu *potrebných* na poetickú indisponibilitu *nepotrebných* vecí, ktorá vedie k ich sekundárnej poetizácii, ako to poznáme od Duchampových ready made až po dnešnú poéziu nepotrebných vecí. Je to situácia na prechode od praktických funkcií vecí k poézii vecí. V podstate je ambivalentná a o funkcii vecí v nej v konečnom dôsledku rozhoduje rám (frame) a rámec (kontext), do ktorého sú zasadené. A opäť – je to situácia intermediálna a interferenciálna, situácia ukazovania, vystavovania, exponovania, uchovávanania, muzealizácie, pričom jedným z jej najzvláštnějších paradoxov je premena seriálnosti, charakteristickej pre praktické funkcie vecí, na sekundárnu singularitu, lebo nepotrebné veci prestávajú byť disponibilné ako čísla istej série a v novom rámci sa spätne singularizujú, tak ako sa singularizujú v priemyselnom múzeu parné lokomotívy, opatrené jedinečným číslom, alebo na fotografiách singularne udalosti, ktorých referentom je podľa Rolanda Barthesa „toto bolo“ (Petříček 2009: 133). Technická reprodukovateľnosť fotografie, jej seriálnosť a opakovateľnosť sa zaznamenaním tohto „toto

bolo“ mení na fotografii na jedinečnú udalosť, ktorá sa už nikdy nemôže zopakovať.

Všetky tieto intermediálne situácie sú nevyhnutne interferenčné, pohybujú sa v mezipriestoroch a na hraniciach jednotlivých médií, v situáciách, v ktorých v jednom médiu interferujú vlastnosti viacerých médií. Obnovujú záujem o estetiku vnímania, vychádzajúcu z nového chápania mediality. Z tohto hľadiska je podstatná prvá situácia prechodu od telesnosti k znakovosti. To je primárna situácia vnímania. Hoci Claude Lévi-Strauss ako dôsledný štrukturalista odmieta vnímanie ako možný predmet vedeckého poznania a hovorí, že „daná skutočnosť a vnímanie sú ilúziou [...] a svet farieb, pachov, tónov je klamlivý a mátie naše zmysly“ (in Altweg 2009: 32), reálnym faktom je, že nech je zmyslové vnímanie akokoľvek nespoľahlivé a oproti priehľadnosti dichotomických opozícií vo svojej modálnej povahe rozlíšiteľné len na základe interferenčných indícií, škálovateľných iba v podobe modálnych markerov, tvorí elementárne telesné vnímanie z mediálneho hľadiska primárnu ľudskú situáciu, ktorú nemožno obchádzať. Až vo svojej sekundárnej pozícii, v podobe písma a jeho prechodu k obrazu, sa spája intermedialita s intertextualitou, od ktorej sa v tretej intermediálnej situácii zase oddeľuje. Z tohto hľadiska už potom nie je náhodný intermediálny oblúk od ľudskej telesnosti cez hlas, písmo a obraz k veci a mimoludskej prírode.

Literatúra

AGAMBEN, Giorgio

2009 *Signatura rerum. Zur Methode*, prekl. Anton Schütz (Frankfurt am Main: Suhrkamp) [2008]

ALTWEG, Jürg

2009 „Der Mensch ist eine optische Täuschung. Zum Tod von Claude Lévi-Strauss. Ein Gespräch über Marx, Freud, Wagner und Rousseau“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, č. 257, s. 32 [rozhlasový rozhovor z 1988, zde prvý raz v tlačenej podobe]

BACHMANN-MEDICK, Doris

2006 *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt)

ČEPAN, Oskár

2000 „Od človeka na prah univerza“, in Juraj Mojžiš: *Marián Čunderlík* (Bratislava: Slovalt), s. 134

2006 „Od člověka na prah univerza“, in Barbara Bodorová, Peter Zajac: *Obrazy Oskára Čepana* (Prešov: Michal Vašek), s. 139

DAMASIO, Antonio R.

2000a *Descartesův omyl. Emoce, rozum a lidský mozek*, přel. Lucie Motlová, Alžběta Hesová (Praha: Mladá fronta) [1994]

2000b *Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins* (München: List Verlag) [1999]

2005 *Der Spinoza-Effekt. Wie Gefühle unser Leben bestimmen* (München: List Verlag) [2003]

FISCHER-LICHTE, Erika

2004 *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

CHALUPECKÝ, Jindřich

1990 „Příběh Jiřího Koláře“, in idem: *Na hranicích umění* (Praha: Prostor/Arkýř), s. 40–69

KRÄMER, Sybille

2006 „Die ‚Rehabilitierung der Stimme‘. Über die Oralität hinaus“, in Sybille Krämer, Doris Kolesch: *Stimme* (Frankfurt am Main: Suhrkamp), s. 269–295

McLUHAN, Marshall

2000 „Marshall McLuhan versus Playboy. Upřímný rozhovor s veleknězem popkultury a metafyzikem médií“, přel. Irena Přikrylová, Martin Krejza, in idem: *Člověk, média a elektronická kultura* (Brno: Jota), s. 213–249 [1969]

MARGOLIN, Uri

2008 *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*, přel. Hynek Zykmond (Brno/Praha: ÚČL AV ČR) [1999, 2003]

MERLEAU-PONTY, Maurice

1971 „Cézannovo pochybování“, přel. Oldřich Kuba, in idem: *Oko a duch a jiné eseje* (Praha: Obelisk), s. 35–71 [1939]

OSOLSOBĚ, Ivo

2002 *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie* (Brno: Host)

PETŘÍČEK, Miroslav

2009 *Myšlení obrazem* (Praha: Herrmann & synové)

RAJEWSKY, Irina O.

2002 *Intermedialität* (Tübingen/Basel: Francke)

2004 „Intermedialität ‚light‘? Intermediale Bezüge und die ‚bloße Thematisierung‘ des Altermedialen“, in Roger Lüdeke, Erika Greber (eds.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft* (Göttingen: Wallstein Verlag), s. 27–77

SCHECHNER, Richard

2009 *Performancia: teórie, praktiky, rituály* (Bratislava: Divadelný ústav)

SCHNEIDER, Jan

2008 „Intermedialita: malá vstupní inventura“, in Jan Schneider, Lenka Krausová (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 5–15

SPIELMANN, Yvonne

2004 „Intermedialität und Hybridisierung“, in Roger Lüdeke, Erika Greber (eds.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft* (Göttingen: Wallstein Verlag), s. 78–102

WINTER, Astrid

2008 „Intermedialita a synestezie“, in Jan Schneider, Lenka Krausová (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 49–65

WIRTH, Uwe

2007 „Zwischen genuiner und degenerierter Indexikalität: Eine Peircesche Perspektive auf Derridas und Freuds Spurbegriff“, in Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (eds.): *Spur* (Frankfurt am Main: Suhrkamp), s. 55–81

WOLF, Werner

1999 *The Musicalisation of Fiction. A study in the Theory and History of Intermediality* (Amsterdam: Rodopi)

2006 „Intermedialita“, in Ansgar Nünning (ed.), Jiří Trávníček, Jiří Holý (eds. českého vydání): *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host), s. 345–346 [1998]

Intermediality and interferentiality

This essay refers to the relationship between intermediality and interferentiality in media transition on the corporality-writing-picture-object axis, in which intermedia nodal points and kinks are created. From the media point of view,

three basic situations with three different relations arise. The first type of relationship is enacted at the corporality-signification level. This cogitation stems from the statement of fact that a body can also be a medium, as corporality by its basic nature is still semiotic, as a body is not only a potential sign carrier but actually signs itself. The second type of relationship originates in a fully developed sign situation where different modalities of relations between narratives and propositions exist. In the third type of relationship, there is reverse interference between picture and writing, as well as the creation of a poetry of unnecessary things as part of the transformation from a practical function to an aesthetic function, at the end of which not corporality and the body, but the object as a sign of “extra-human nature” as described by Maurice Merleau-Ponty, is created.

Keywords

intermediality, interferenciality, media transitions, indices of corporality, poetry of unnecessary things

Jiná estetika

Konceptualismus a transmedialita v české literatuře po druhé světové válce

— Astrid Winter —

Problematika uměleckého druhu

Změna média, překračování konvenčních mediálních hranic a kombinace různých médií hrají v české literatuře 20. století důležitou roli. Mnoho děl lze zařadit k tradici modernistických, dadaistických, expresionistických nebo surrealistických směrů. V padesátých a na začátku šedesátých let se ale situace v umění vyznačuje zvláštní, politicky podmíněnou izolací. Právě v tomto období ústí tendence zkoumání verbálního vyjadřovacího média do zvláštního žánrového pluralismu, který někde antcipoval a částečně překonal proudy v rámci postmodernismu ve světě. Příspěvek se zabývá otázkou, jaká specifika vykazuje česká literatura v porovnání s obdobným vývojem umění v západních kulturách.

Nejen experimentální charakter multimediální poezie, která už se neztotožňuje s žádnou literární konvencí, ale také rozšíření jejího působení na všechny oblasti vnímání podněcuje očekávání příjemce i potřebu vědecké klasifikace,¹ která od doby vzniku Lessingova

1 Pokus o definici a systematizaci intermediálních fenoménů nabízí např. Rajewsky (2002: 78–180), přehled o intermediálním diskurzu podává Mertens 2000, jiné přístupy spočívají na širší klasifikační základně (Winter 2006: 200–215), dobové typologie zůstaly u verbálního materiálu (Bense 1962: 137, Schmidt 1972: 20–74).

Laokoonta (1766) spočívá v kategorickém oddělování jednotlivých druhů umění.

Právě transmediální tendence (Simanowski 2006), čili realizace poetické myšlenky libovolnými výrazovými prostředky, a performativnost (Fischer-Lichte 2004) těchto směrů vyžadují ještě jiná kritéria klasifikace než rozlišovací znaky materiálu, rozměrnosti nebo způsobu recepce. Analogicky k termínu *concept art* by se tyto básnické texty daly souhrnně označit pojmem *konceptuální poezie*.² Podobně jako umělecké směry v sedmdesátých letech opomíjely materiální podstatu ve prospěch čistě verbálně formulovaných konceptů, aniž by opustily oblast umění, je zde verbální systém znaků nahrazen sémantickým obsahem uměleckého gesta. Báseň je to, co má sloužit jako báseň.

Konceptualizace básnictví v české literatuře lze znázornit na příkladech z oblasti básní-obrazů, koláží nebo básní-objektů (přehled srov. Langerová 2002).

Konceptuální básnictví

Vizuální typoskripty

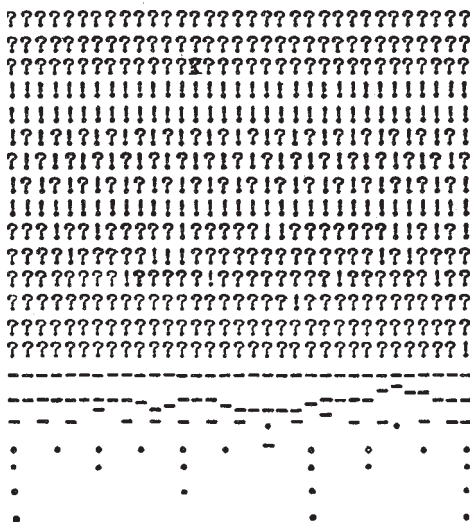
Východiskem pro změnu média byly u mnoha básníků vizuální typoskripty. Tyto texty se řadí k proudu světové konkrétní a vizuální poezie (Hiršal – Grögerová 1967, 1968, 1993) a ve výtvarném umění ke konstruktivním tendencím například tzv. *optical art* (Hlaváček 1994, Parola 1996). Hluboké pochybnosti o nosnosti ideologicky zneužitého jazyka vedly ke zkoumání syntaktických, sémantických, fonetických a grafetických vlastností verbálních znaků a dávaly koncem padesátých let impulz ke vzniku české experimentální poezie (Winter 2006: 71–159, Hiršal – Grögerová 2007). [1]

V důsledku procesu redukce získávaly vizuální součásti jazykového znaku v porovnání se sémantickými na významu. Typogramy probouzejí tradici barokních básní *carmina figurata* (Ernst 1991) a zároveň upomínají na podmínky samizdatové tvorby (Burda 1993). Optický účinek písmen a zrakový klam v sériovém uspořádání (Hlaváček 1966, Bippus 2003) synesteticky ukazuje na manipulaci smyslového vnímání.³ Na

2 Termín poprvé používal Sol LeWitt 1967; srov. Lippard 1973: 28, Godfrey 2005, v literatuře Schmidt 1974. Příklady konceptuálních tendencí v české literatuře, které Kolář předjímal už v padesátých letech, tvoří např. návody a podněty k minihappeningům (Novák 1965, Kolář 1993, Kolář 1995, Burda 2004: 313–338; srov. Winter 2006: 391–425, eadem 2010).

3 K problematice synestezie a multisenzuální intermediality v české literatuře viz Winter 2008.

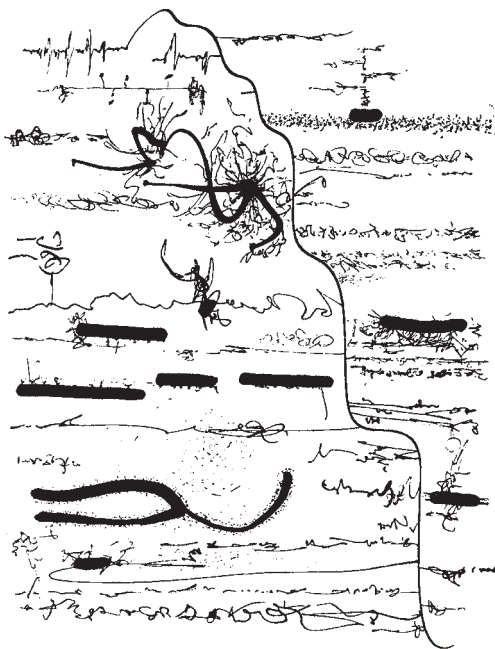
Výslech

[1] Eduard Ověčáček: *Výslech*, typogram, 1964 (Ověčáček 1995: 60)

rozdíl od západních odvětví tohoto směru, které často zdůrazňují čistě estetickou vizualizaci sémantických prvků, hledali např. Václav Havel (1993), Vladimír Burda, Josef Honys, Ladislav Novák (1968), Josef Hiršal (Hiršal – Grögerová 1968) nebo Eduard Ověčáček (1995) politickou konotaci ještě v asémantických strukturách.

Skripturální poezie

Další stupeň v procesu desémantizace poezie tvoří skripturální poezie, jejíž předlohou byly surrealistické automatické texty, informel či abstraktní expresionismus (Heymer 2010). Absolutní nula literatury je dosazena čistou písemnou stopou, např. v Kolářových *analfabetogramech*, ekvivalentech vyjadřovací potřeby negramotných, nebo *cvokogramech*, které reagují na každodenní schizofrenii jazyka (Kolář 1999: 46). [2] Nesnaží se však ani o psychografiku podvědomí, ani o čistě expresivní malířství. Se zřetelem na sufix *-gram* (γράφω, řec. píši) udržuje Kolář daleko víc vědomě vztah k literatuře. Představuje písmo jako



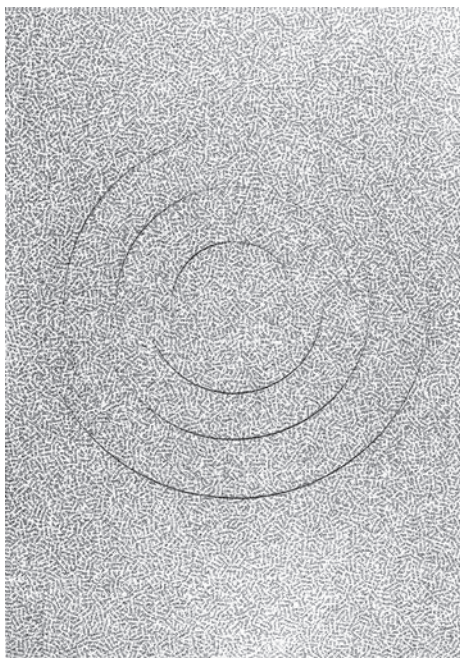
[2] Jiří Kolář: *Stránka 54*, cvokogram, 1962 (Kolář 1994: 194)

bezprostřední index autora, jako projev vyjadřování beze slovní symboliky. Protože ale tvůrce nebyl ani negramotný, ani duševně narušený, je pomocí názvu zachována fiktivní rovina. Konceptuálnost tedy v tomto případě spočívá v návodu ke správnému způsobu recepce.

Protichůdné principy náhody a konstrukce se později stávají konstitutivními pro hledání racionální struktury linky u Zdeňka Sýkory. Charakter linie přitom zůstává zachován jako ideografie, se kterou se setkáváme už v renesanční teorii italského *disegna* (Sýkora 1995: 71–89).

Koláže z písma

Postup, který vyzkoušel podobným způsobem ve výtvarném umění již Jackson Pollock (*all over paintings*), lze považovat za předlohu metody koláže, jež dává mlčení viditelný výraz: tzv. *chiasmáz*. [3] To, co obecně platí pro koláž, tedy násilné spojení různého (Wescher 1987, Waldman 1993), je charakteristické i pro zvolené označení: Jako slovní koláž (z vypůjčené francouzské přípony *-age* a názvu řeckého písmena



[3] Jiří Kolář: *Žnak kruhu*, chiasmáz, 60. léta (Karfík 1999: 127)

χ [chí]) označuje tento pojem zkřížené uspořádání roztrhaných textových fragmentů, takže je vizualizací řečnické figury. Na rozdíl od verbálního *chiasmatu*, které pomocí lineárního křížení protichůdných prvků tvoří celek dané fráze (Gasché 1998), už není možné dosáhnout obsahové jednoty. Jako se sémantický kontrast ztrácí v neohraničeném množství náhodných kombinací, tak spočívá homogenní dojem na tisícínásobně stejném uspořádání jednotlivých prvků.

Navíc je roztrhání na kousky pro Koláře indexem trpícího člověka, takže koláž se stane – podobně jako polyfonie, tedy montáž cizích hlasů ve verbálních dílech – vizuálním ekvivalentem bezejmenných lidských hlasů (Kolář 1965, Kolář 1999: 84). Proti totalitní konstrukci smyslu postavil Kolář otevřenost destrukce verbálního materiálu. Tato ambivalence se uplatňuje nejen při produkci protikladnými projevy trhání a skládání, ale také při procesu recepce z různých pohledů. Entropie (Bense 1962: 48, Arnheim 1996) hlasů a pohledů se vizuálně konceptualizuje jako opticky homogenní ticho (Lamač 1999: 132). Nikoli slovo, nýbrž umělecká gesta destrukce a kombinace materiálů získávají novou



[4] Jiří Kolář: *Rozhovor pana B. s panem R. v nebi*, roláž, 1973
(Jiří Kolář, Praha: Odeon, 1993: 63)

sémantickou hodnotu, kterou odhalí až „chiasmatický“ akt recepce (Wulf 2005: 14). Forma se stává obsahem. Tyto básnické koláže se kritickým podtextem performativnosti odlišují od západních variant.⁴

Obrazové koláže

Na rozdíl od expresivních gest je pro jiné metody charakteristické pečlivé stříhání. Na základě objektivní destrukce a vykalkulované konstrukce přesunuli historici umění tyto techniky blíže nekonstruktivismu šedesátých let (Hlaváček 1999: 21). Od něj se ovšem liší umístěním v literární vztažné soustavě. Jako příklad můžeme zmínit *roláž* – tedy druh koláže, který vděčí za svůj název vnější podobnosti s roletami (Kolář 1999: 174). [4] Reprodukce uměleckých děl se rozstříhá na pruhy a opět se postupně sestaví podle určitého matematického algoritmu. Povětšinou se tato technika projeví protažením daného motivu, což připomíná manýristické anamorfózy (Füsslin 1999).

Jako v *anagramu* (Haverkamp 2001) se zde vzájemně prolínají dvě předlohy, jejichž syntéza vyvolává představu narativní souvislosti obou děl, která vznikla v časovém rozpětí několika století. Protože předchůdcem této metody byla již v roce 1950 skladba „Skutečná událost“, v níž

4 Viz čtení „chiasmatu“ v Pollockových *drip-paintings* (Lewicka 2005: 112–125).

Kolář postupně spojil dva cizí texty, jde o jinou formu transpozice literárního konceptu polyfonie (Kolář 2000: 34).

Pro sémantický výklad gesta je podstatná skutečnost, že jsou předlohy rozstříhány bez ohledu na ikonografii motivu. Původně analogický obraz se stane digitálním a vytvoří nové ornamentální písmo, které „odautomatizuje“ vnímání známého uměleckého díla a nahradí zničnou polohu neiluzionistickým myšlenkovým prostorem. Antropocentrické zobrazovací mechanismy jsou zpochybňovány tím, že se „realisticky“ vnímaná centrální perspektiva (Panofsky 1998) odhaluje jako iluzivní strategie dvojrozměrného obrazu. Tento proces je bezpochyby také narážkou na manipulativní „správnou“ perspektivu socialistického realismu.

Předmětné básně

Tak jako lze v kolážích umělecká díla přimět k dialogu, mohou spolu vzájemně komunikovat i věci. V *předmětných básních* se malé, bezvýznamné použité předměty seskupují do vodorovných řádků podobně jako slova ve verši.

Asambláž z roku 1963 vytváří pomocí souhry tvarů, barev a hmoty paradigmatický systém vztahů, který jednotlivé objekty vzájemně přibližuje na vizuálně-sémantické rovině, čímž vznikají vizuální *rýmy* nebo řečnické figury jako *figura etymologica*, *chiasmus* nebo *metonymie*. [5] Černá kostka cukru v nadpisu dala tomuto dílu jméno. Jde o *oxymóron* podobný metafoře „černé mléko“ Paula Celana (Celan 1999). Protože cukr neplní svou funkci, jde o černou kostku, prostorovou variantu Malevičova černého čtverce, tedy konec zobrazení v dějinách malířství (Ingold 1994), na který se Kolář odvolával ve svých *Básních ticha* (1965; Kolář 1994: 7–32). Kostka je zároveň součástí aleatorické hry, která našla svou literární transformaci v Mallarmého *Vrhu kostek* (1897).

Oxymóron ukazuje hořkou sladkost poetického zisku, který provází ztráta básnického slova. Ve své zhuštěné černotě je projevem nové evidence, která je vykoupena původním účelem. Poetologický výklad lze doložit vlastními citáty právě objevené *evidentní poezie: klíčové básně* vzniklé na základě posledních svědectví vybombardovaných domů ve Vratislavi (Kolář 1999: 94), žiletky na provázku zase ukazují na varianty *uzlových básní*, inspirované peruánským písmem (Kolář 1999: 208, Urton 2003). Kontext, který se odvozuje od místa nálezu, zahrnuje tedy témata osudu a psaní s veškerými intertextuálními vztahy.



[5] Jiří Kolář: *Černý cukr*, předmětná básně, 1963
 (Karfík 1999: 142)

Přítom je hravost v básních *evidentní poezie* pouze zdánlivá. Oproti socialisticko-realistické zobrazovací teorii je asambláž „extrémní forma realismu“ (Raoul Hausmann, viz Eckmann 1995: 84). Pozůstatky věcí fungují jako označení jejich vlastních osudů (Kolář 1999: 212) a podávají svědectví o osudech svých majitelů podobně jako šokující hromady kufrů, vlasů a protéz v osvětlimském muzeu (Kolář 1965). Tímto způsobem ozřejmuje nedbalé aranžmá takřka metonymicky obecnou historii na osobním příběhu. Příjemce se stává citlivým vůči poetickému pozorování nepovšimnutého ve své vlastní životní skutečnosti.

Také tyto nonverbální plastické básně se liší od západních variant asambláže, objektů typu *ready-made* nebo sbírek nálezů tzv. *hledání stop*

(Metken 1977), a to hlavně svým poetologickým rozměrem, vyvarováním se provokace a neuzíváním uměleckých metod.

Význam

Básníci-kritici jako Jiří Kolář, Ladislav Novák, Vladimír Burda, Karel Trinkewitz a další – odkázání na komunikativní funkci slova – se tímto způsobem zbavili svého vlastního nástroje, jazyka. To, co se jeví jako paradoxní, je výrazem nejvyššího etického a poetického důsledku. Vedle vědomé negace tradičních žánrů se pokoušeli uskutečnit poetickou myšlenku několika různými výrazovými prostředky mimo jazyka, tedy dosáhnout transmediality. Koncept osudu⁵ se například v Kolářově tvorbě transponuje do různých médií, putuje z básnických sbírek do zničených básní a pomačkaných *muchláží*, přeměňuje se do *předmět-ných básní*, *chiasmáží* nebo *návodů k upotřebení*, které rovněž předjímají *konceptuální umění* sedmdesátých let.

K důležitým technikám náleželo např. popírání autora, změna funkce známých prostředků a nová kontextualizace nalezených artefaktů. Na rozdíl od liberální postmoderny, která se zaměřovala pouze na nutnost uměleckého výrazu a libovolně kombinovala metody a obsahy, je v tomto případě třeba zohlednit kulturně-politickou situaci a krizi komunikace, v níž byl jakýkoliv výrok ideologicky zatížený.

„Všechny koláže, co jsem udělal, jsem žil,“ přiznává Kolář (1997: 283). Je zřejmé, že v tomto kontextu vytváří takovéto existenciální spojení života a díla jen ty formy, které postrádají jakoukoli libovolnost. Právě ona zdánlivá hravost klade odpor definitivní jednoznačnosti slova otevřeností interpretace neverbálního díla.

Prameny

BURDA, Vladimír

2004 „Akční aiody, Akční deník“, in idem: *Lyrické minimum* (Praha: Torst), s. 313–338 [1966]

CELAN, Paul

1999 *Todesfuge*, ed. Theo Buck (Aachen: Rimbaud) [1948]

5 Podle Karla Srpa je slovo „osud“ nejfrekventovanější lexém v Kolářových spisech (Srp 1994: 446).

HAVEL, Václav

1993 *Antikódy* (Praha: Odeon) [1964]

HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila

1967 *Experimentální poezie* (Praha: Odeon)

1968 *JOB-BOJ* (Praha: Československý spisovatel)

HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila (eds.)

1993 *Vrh kostek. Česká experimentální poezie* (Praha: Torst)

KOLÁŘ, Jiří

1993 „Návod k upotřebení“, in idem: *Černá lyra, Návod k upotřebení, Marsyas, Ž pozůstalosti pana A., Vršovický Ezop, Česká suita*. Dílo Jiřího Koláře 3, ed. Vladimír Karfík (Praha: Odeon), s. 45–82 [1954]

1994 *Básně ticha*. Dílo Jiřího Koláře 6, ed. Vladimír Karfík (Praha: Český spisovatel) [1965]

1995 „Návod k upotřebení“, in idem: *Mistr Sun o básnickém umění, Nový Epiktet, Návod k upotřebení, Odpovědi*. Dílo Jiřího Koláře 4, ed. Vladimír Karfík (Praha: Mladá fronta/Český spisovatel/Odeon), s. 197–250 [1965]

2000 „Skutečná událost“, in idem: *Prometheova játra*. Dílo Jiřího Koláře 9, ed. Vladimír Karfík (Praha/Litomyšl: Paseka), s. 9–39 [1950]

2001 *Snad nic, snad něco. Práce na papíře Jiřího Koláře z let 1962–1963* (Praha: Trigon)

MALLARMÉ, Stéphane

1998 *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Paris: Gallimard) [1897]

NOVÁK, Ladislav

1965 „Receptáře čili básně pro pohybovou recitaci“, *Host do domu*, č. 8, s. 67–70

1968 *Textamenty* (Brno: Blok)

OVCÁČEK, Eduard

1995 *Lekce velkého A* (Praha: Trigon)

Literatura

ARNHEIM, Rudolf

1996 *Entropie und Kunst* (Köln: DuMont)

BENSE, Max

1962 *Theorie der Texte. Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden* (Köln: Kiepenheuer & Witsch)

BIPPUS, Elke

2003 *Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism* (Berlin: Reimer)

BURDA, Vladimír

1993 „Pragmatická a estetická funkce psacího stroje“, in Josef Híršal, Bohumila Grögerová: *Vrh kostek. Česká experimentální poezie* (Praha: Odeon), s. 162

DÖRING, Jörg – THIELMANN, Tristan (eds.)

2008 *Spacial turn* (Bielefeld: transcript)

ECKMANN, Sabine

1995 *Collage und Assemblage als neue Kunstgattungen DADAs* (Köln: König)

ERNST, Ulrich

1991 *Carmen figuratum* (Köln: Böhlau)

FISCHER-LICHTE, Erika

2004 *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

FÜSSLIN, Georg – HENTZE, Ewald

1999 *Anamorphosen* (Stuttgart: Füsslin)

GASCHÉ, Rodolphe

1998 „Über chiasmatische Umkehrbarkeit“, in Anselm Haverkamp (ed.): *Die paradoxe Metapher* (Frankfurt am Main: Suhrkamp), s. 437–455

GODFREY, Tony

2005 *Konzeptuelle Kunst* (Berlin: Phaidon)

HAVERKAMP, Anselm

2001 „Anagramm“, in Karlheinz Barck (ed.): *Ästhetische Grundbegriffe* 1 (Stuttgart: Metzler), s. 133–152

HEYMER, Kay et al. (eds.)

2010 *Le grand geste! Informel und abstrakter Expressionismus 1946–1964* (Köln: DuMont)

HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila

2007 *Let let. Pokus o rekapitulaci* (Praha: Torst) [1994]

HLAVÁČEK, Josef

1966 „Optické básně“, *Estetika* 3, č. 3, s. 253–260

1994 *Poesie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let* (Praha: ČMVU)

1999 „Příběhy Jiřího Koláře“, in Vladimír Karfík (ed.): *Příběhy Jiřího Koláře. Básnickovy výtvarné proměny* (Praha: Gallery), s. 13–32

HONNEF, Klaus

1971 *Concept Art* (Köln: Phaidon)

INGOLD, Felix Philipp

1994 „Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič“, in Gottfried Boehm (ed.): *Was ist ein Bild?* (München: Fink), s. 367–410

KARFÍK, Vladimír (ed.)

1999 *Příběhy Jiřího Koláře. Básnickovy výtvarné proměny* (Praha: Gallery)

KOLÁŘ, Jiří

1965 „Snad nic, snad něco“, *Literární noviny* 14, č. 36, s. 6

1997 „O slově a Bohu“, in Karel Hvizďala: *Dialogy* (Praha: Torst), s. 271–292 [1985]

1999 *Slovník metod* (Praha: Gallery)

LAMAČ, Miroslav

1999 „Kolářovy nové metamorfózy“, in Vladimír Karfík (ed.): *Příběhy Jiřího Koláře. Básnickovy výtvarné proměny* (Praha: Gallery), s. 117–143

LANGEROVÁ, Marie

2002 „Vizuální aspekty básnického díla“, in Miroslav Červenka et al.: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz* (Praha: Torst), s. 377–473

LEWICKA, Olga

2005 *Pollock. Verflechtung des Sichtbaren und des Lesbaren* (München: Fink)

LIPPARD, Lucy R.

1973 *Six years. The dematerialisation of the art object from 1966 to 1972* (London: Studio Vista)

MERTENS, Mathias

2000 *Forschungsüberblick Intermedialität* (Hannover: Revonnah)

METKEN, Günter

1977 *Spurensuche. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung* (Köln: DuMont)

PANOFSKY, Erwin

1998 „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“, in idem: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft* (Berlin: Spiess), s. 99–167 [1927]

PAROLA, Rene

1996 *Optical Art* (Toronto: GPC) [1969]

RAJEWSKY, Irina O.

2002 *Intermedialität* (Tübingen/Basel: Francke)

SCHMIDT, Siegfried J.

1972 *Konkrete Dichtung. Texte und Theorien* (München: BSV)

1974 „Von der visuellen Poesie zur konzeptionellen Dichtung: 10 Thesen“, in Thomas Kopfermann (ed.): *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie* (Tübingen: Niemeyer), s. 66–69 [1972]

SIMANOWSKI, Roberto

2006 „Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst“, in Urs Meyer (ed.): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren* (Göttingen: Wallstein Verlag), s. 39–81

SRP, Karel

1994 „The techniques of fate. Certain principles of the work of Jiří Kolář“, *Umění* 42, č. 6, s. 445–453

SÝKORA, Zdeněk

1995 *Retrospektiva 1945–1995* (Praha: GHMP)

URTON, Gary

2003 *Signs of the Inka Khipu* (Austin: University Press)

WALDMAN, Diane

1993 *Collage und Objektkunst. Vom Kubismus bis heute* (Köln: DuMont)

WESCHER, Herta

1987 *Die Geschichte der Collage* (Köln: DuMont)

WINTER, Astrid

2006 *Metamorphosen des Wortes. Der Medienwechsel im Schaffen Jiří Kolářs* (Göttingen: Wallstein Verlag)

2008 „Intermedialita a synestezie“, in Jan Schneider, Lenka Krausová (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 49–65

2010 „Autopoietické prvky v českém uměleckém experimentu“, in Radek Malý (ed.): *Bohemica Olomucensia 1* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 203–210

WULF, Christoph – ZIRFAS, Jörg (eds.)

2005 *Ikonomie des Performativen* (München: Fink)

Different esthetics – conceptualism and transmediality in Czech literature after the Second World War

Political isolation, the doctrine of Socialist Realism and the devaluation of verbal communication produced innovative trends in 1950s Czech literature, which partially anticipated analogous Western European trends. In addition to the negation of traditional literary genres and media boundaries poets such as Jiří Kolář and Vladimír Burda attempted to realize their poetic thought using different non-verbal media formats or transmedial techniques. Important methods for this “conceptual poetry” were the use of automatism, the denial of the author and the use of conventional artistic methods in a new function or the transfer of found artefacts in a new context.

Keywords

conceptualism, transmediality, intermediality, performativity, nonverbal poetry

Antologie *Vrh kostek,* *Die Wiener Gruppe* a Havlovy *Antikódy*

— Josef Štochl —

Tento příspěvek shrnuje nejdůležitější poznatky z rukopisu o víc než 80 normostranách. Typologizuji v něm kreace obsažené v knihách uvedených v titulu. Tento pokus o utřídění má jednotlivé metody charakterizovat, ukázat, že za různým názvoslovím se mnohdy skrývají stejné a podobné tvůrčí postupy, a konfrontovat český a rakouský korpus co do jejich zastoupení. V analyzovaném korpusu nalézám konkrétní poezii, dramatické texty, akce, stereoobjekty a intermediální výtvary na pomezí písennictví a hudby.

1. Konkrétní poezie

Učinila svým tématem samotný jazyk. Tuto distinkci oproti „přirozené“, „tradiční“ poezii zpochybňuje – hlavně Ortenovou prací s jazykem – Antonín Brousek, který napsal nejednu vůči experimentální poezii více či méně kritickou studii (Brousek 1999a, 1999b, 1999c).

Konkrétní poezii člením na sémantickou nenumerickou, asémantickou skripturalistickou, fónickou, numerickou a „angažovanou“.

1.1 Sémantické nenumerické kreace

1.1.1 „Lineární“

Uvedu příklad z oblasti procesuálních lineárních textů. Jejich hlavními představiteli jsou Zdeněk Barborka a Ladislav Nebeský. V Nebeského textu „jména 3“ (Hiršal – Grögerová 1993: 91) jméno jedné osoby den co den narůstá. Aktuální jméno lze postihnout formulí $y \cdot x$, přičemž y je počet dnů života a x = slabika „ru“. Jméno tedy narůstá seriálně, procesuálně. V 63 letech člověk nestačí své jméno vyslovit. Autor uzavírá: „zemřel nepojmenován“. Text tematizuje nestálou identitu, jež se podle okolností mění.

V díle s názvem *jména* se užívá toho, co ortografové německy mluvících zemí znají pod názvem *radikale Kleinschreibung* (zásada radikálního psaní malých písmen), tzn. i v náslovích proprií a na začátku věty stojí minuskule. Tento způsob psaní se stal normou i v kracích tzv. Vídeňské skupiny (Wiener Gruppe).

Konrad Bayer – Gerhard Rühm: „bissen brot“ (in Rühm 1985: 297). Pretext „ich gab ihm einen bitten brot und liess es ihn essen darüber liesse sich viel sagen“ (dal jsem mu sousto chleba a dopřál mu aby jej pojedl o tom by se toho dalo říct hodně) je seriálně segmentován na hláskové skupiny a hlásky. Čím kratší textový segment je, tím blíže k počátku posttextu je umístěn. Na začátku stojí izolované hlásky. Sousto chleba je rozměňováno a analogicky je rozkládán i text-zdroj. Směrem dopředu uspořádaná řada stále se zmenšujících jazykových jednotek má být jazykovým modelem požívání chleba, tematizací, která je přislíbena pretextovými slovy „viel sagen“. Výchozí text stojí na konci textu výsledného. Text představuje přechodný útvar mezi sémantickými a asémantickými výtvy; jeho úvodní část totiž je asémantickou fónickou básní.

Z „lineárních“ výtvorů uvedu ještě aspoň jeden příklad montáže z jednoho textu (dle Koláře *roláže*). Rühm: „verbesserung eines sonetts von anton wildgans durch neumontage des wortmaterials“ (vylepšení jedné znělky antona wildganse novou montáží slovního materiálu; Rühm 1985: 158).

1.1.2 Vizuální kreace

1.1.2.1 Ideogramy

Pojímám je v užším smyslu, tedy jako veškeré výtvy, jež pracují s vizuálním ztvárněním jediného slova.

Na tomto místě uvedu klasifikaci typů krací až na sedm desetinných míst.

U Morrisa je jistý problém: Jeho záměrem nejspíš je vymezit interpretans v Peirceově smyslu, avšak jeho behavioristické příklady (Morris 1997: 202) koncept posunují – vyjádřím-li se novější terminologií *speech acts* Johna Searla a Johna Austina – ke konceptu perlokučního aktu. Peirceovi a zde i nám jde o naplnění aktu ilokučního. V kapitole 9 *Základů teorie znaku* („Pragmatické dimenze sémiose“) pak je Morrisovo vymezení interpretantu Peirceovi blíží: „[...] interpretans je zvyk organismu reagovat v důsledku znakového vehikula na nepřítomné objekty relevantní pro přítomnou problémovou situaci tak, jako by byly přítomné“ (ibid.: 227).

1.1.2.1.2

Třístupňová semióza: *signifiant* indexu je *signifié* ikonou (nebo dvou ikonů, jež mají společné *signifié*; popř. označované jednoho ikonou je specializované *signifié* ikonou druhého), přičemž označované indexu je i označované symbolu.

Václav Havel: „účetní“

ú,-

č,-

e,-

t,-

n,-

í,-

(Havel 1993: oddíl III, kreace č. 4)

Písmena utvářejí ikon-diagram účetnického výpočtu, který indiciálně poukazuje k účetnímu. Jako interpretans slouží konvenčně-symbolické označení účetního. První složkou přívlastku jména „označení“ nechci říct, že ikon a index nevyžadují konvenci (srov. Jiroušek 1993), avšak symbol v Peirceově smyslu označuje výlučně na jejím základě. Podobně je tomu třeba u kreací „fotbalista“, „dadaismus“.

U vizuálních textů uvedu v úplnosti svou typologickou (genologickou) klasifikaci alespoň na čtyři úrovně členění. Na ukázkou, již se obecně snažím uvést u každého typu, zde bude prostor jen u některých z nich:

1.1.2.2 Antikódy

Hranice mezi některými žánry nejsou neprostupné. Tak například Rühmův antikód „náhern“, k němuž se ještě vrátím, je zároveň ideogram

(tak jej nazývá i jeho autor). Pod 1.1.2.1 jsou zahrnuty ty ideogramy, jež nejsou antikódy.

Antikódy jsou postaveny na pnutí dvou opozitních významů, mnohdy dokonce na antonymním sdělení dvou semióz, dvou kódů (pak jde o „pravé“ antikódy) – lineárního (jednorozměrného) a vizuálního (dvourozměrného). V druhém případě bychom vztah mezi vizuálním a lineárním mohli, opíraje se o vývody Maxe Benseho (1967), nazvat intersémiotickou „syntaxí“. Vzniká *intersémiotická antonymie*. Díky konfrontaci vizuálního a lineárního se rodí znaky, jež paradoxně nesou dva antonymní významy (např. Havlův „život“), popř. „vizuální sémantika“ je popírána „sémantikou lineární“ nebo naopak (již zmíněné Rühmovo „nähern“).

Vladimír Burda: „2 tendence“

OD

2 tendence

DO

(in Hiršal – Grögerová 1993: 149)

Je to minimalistický antikód. Arbitrární, konvenční *akustický obraz* (řečeno se Saussurem) je tvůrcem i čtenářem (lépe: recipientem) vyložen jako ikon-diagram významové opozice *konceptuálních obrazů* (i tato pojmenování označujícího a označovaného pocházejí od Saussura 1989).

Havel: „Vznik a průběh manželství“ (1993; oddíl IV): Tento antikód stojí na konverzně opozitní sémantice dvou v kreaci vystupujících slov („on“ – „ona“; srovnajme podobný text v *JOB-BOJ*, Hiršal – Grögerová 1968). Vzdálenosti mezi jednotlivými grafémy vytvářejí diagram vzniku a průběhu manželství: diagram sblížení, ba dokonce splývání obou partnerů („ONI“) a poté jejich odcizování. Například „on?“ a „ona...“ nabývají v závislosti na kontextu odlišného významu; první výskyt otázky „on?“ znamená pochybnosti ženy, zda „on“ je ten pravý, „ona...“ vyjadřuje mužovu touhu. Po sňatku („ONI“) znamená „on?“ rozladění vystavší poznáváním mužovy povahy, „ona...“ určitou rozmrzelost.

Rühm: „nähern“ (přibližovat; Rühm 1985: 146) – označovaným symbolem je „přibližovat“, označovaným ikonou však „přibližovat“ i „vzdalovat“.

1.1.2.3. Konstelace

Termín *konstelace*, stejně jako pojmenování *konkrétní poezie*, je převzat od Eugena Gomringera. Hiršal a Grögerová ji vymezují jako rozvržení několika plnovýznamových slov na ploše. K tomuto vymezení se takřka připojují, s výhradou k atributu „plnovýznamový“

a k číslovce „několik“ (tu přejímají od Gomringera; srov. Hiršal – Grögerová 1967), neboť mně postačí i dvě lexikální jednotky (což dle Vladimíra Šmilauera není několik), avšak jejich reprezentace opravdu asi musejí být aspoň tři. Mnohé dvoulexémové konstelace se vzdor spíš mnoha než několika reprezentacím obou lexémů přinejmenším dotýkají typologické hranice s antikódy (např. kreace „TAM – zde“ Hiršala a Grögerové 1993: 328).

Ukázku uvedu z podtypu 1.1.2.3.1 Topologické konstelace:

Název subtypu vděčně přejímám od Hiršala a Grögerové, kteří jím označují ty konstelace, v nichž dominantní roli hraje zvuková stránka.

Gerhard Rühm: „leib“ (tělo)

leib leib leib leib

leib leib leib leib

leib leib leib leib

leib leib leib leib

leib leib leibleib

„bleib“ = „zůstaň!“

(Rühm 1985: 145)

Ikonicky, bez gramatiky, tj. bez konvenčně-symbolického označování, je znázorněno přiblížení dvou těl, touha jednoho partnera po druhém a výzva, aby „zůstal“.

1.1.2.4 Sémantická skripturalistická díla

1.1.2.5 Seriální kreace, jež nespádají do předchozích žánrů

1.1.2.6 Deformované syntetické básně

1.1.2.7 Kreace vystavěné na symbolické a ikonické semióze, jež nejsou ideogramy, konstelacemi ani antikódy

Symbol je interpretans ikonu. Do tohoto typu patří pouhé tři výtvořky.

Jindřich Procházka: „Abeceda“ (in Hiršal – Grögerová 1993: 122): V této kreaci je přítomno mírné pnutí mezi označovanými ikonou a symbolem, ačkoli oba významy k sobě mají velice blízko. Ikon označuje zeď mezi dvěma osobami: „Jste“ – toto sloveso 2. osoby je znakem komunikačního partnera – je psáno v opačném směru než „ZEĎ“. Symbolická semióza ztotožňuje tohoto komunikanta se zdí – nevnímá signály „JÁ“,

odvrací je, jako když se hází hráč na zeď. O „JÁ“ se hovoří ve 3. osobě, což předpokládá odstup od sebe samého. Tento rozpad JÁ v pozorující subjekt a pozorovaný objekt je výstižně označen rimbaudovskou mluvnickou neshodou členů základní skladební dvojice („LKÁ JÁ“) a vzájemnou vzdáleností těchto slov na ploše: jedná se o diagram. Srov. s dost koncizním znázorněním schizoidní osobnosti v Havlově kreaci „Odcizení“; jedině na tomto místě použiji při interpretaci extratextových (lépe: extrakreačních) skutečností: složitost křivky mezi „J“ a „Á“, zejména v konfrontaci se seriálním zobrazováním masy v Havlových výtvorech, se zvláště z historického odstupu, tj. z období přechodného vítězství velkoburžoazie, jeví jako ventilace frustrace kdysi i později nadřazeného člověka z toho, že je v řadách střední třídy postaven naroveň někdejšími ovládaným (tuto myšlenku vyslovil komerční překladatel Vaňo v osobním rozhovoru v roce 2002); to budiž dodatkem k Susově brilantní analýze Havlovy absurdní dramatiky, rozboru ukázavšímu, že sémantická prázdnota promluvení Havlových her má pragmatickou funkci demonstrovat příslušnost ke střední třídě (Sus 1996).

1.1.2.8 Texty psané příznakovou (nečernou) barvou, v nichž jsou barvy označeny konvenčně-symbolicky

Poddruhem je *barevný kinetismus* (Procházkův termín). Jazyková pojmenování barev „putují“ od jednoho předmětu k druhému, přičemž předměty zůstávají statické, jak tomu je v Procházkové „Plujícím oblaku“ (in Hiršal – Grögerová 1993: 130).

1.1.2.9 Narativní básně

Pojmenování je opět Procházkově.

1.1.2.10 Preparované texty

1.1.2.11 Výtvořky, jejichž prvky jsou díky vizuálnímu uspořádání permutovatelné

1.1.2.12 „Portréty“ tvořené písmeny vlastních jmen osob

1.1.2.13 Makrogramy

1.1.2.14 Kreace utvářené lineárním textem v přirozeném jazyce a piktogramy, jež jsou vybudovány jinými prvky než elementy našeho písma

1.1.2.15 Montáže

(Existují ale i lineární montáže.)

1.1.2.16 Hláskové substituce a mutace

Jsou užívány i v jiných typech výtvorů. Zde však hrají dominantní úlohu ve výstavbě textu.

1.1.2.17 „Transformační básně“

1.2 Asémantická skripturalistická díla

Vladimír Burda soudí, že vynalezl barevné skripturalistické kreace, což se – přinejmenším pro Československo – jeví věrohodně: Burdův barevný „Typogram ‚R‘“ pochází z roku 1963, Valochovy barevné typogramy „až“ z roku 1964. Hovořit o Burdově světovém primátu by asi bylo poněkud odvážné, ačkoli Burda si své tvrzení snad ověřil.

Kniha *Die Wiener Gruppe* skripturalistické výtvoří neobsahuje.

1.3 Fónické básně

Jiří Valoch: Z cyklu *Rytmické básně* uveďme kreaci „YyYy“ (in Hiršal – Grögerová 1993: 42), kde Y je znakem přízvučné slabiky, y nepřízvučné, YyYy je diagram sledu dvojic přízvučných a nepřízvučných slabik.

Bayer – Rühm: graficky úvodní část textu „bissen brot“, viz výše.

1.4 Numerické básně

Nejtypičtějším tvůrcem a teoretikem tohoto typu kreací je Ladislav Nebeský. V jeho cyklu *výpočty* se ve „výpočtu“ dvě na desátou (in Hiršal – Grögerová 1993: 111) užívá jakýsi přesah uvnitř výsledku, přičemž první dvě číslice jsou totožné s exponentem – jsou tedy zapsány na jednom řádku, třetí a čtvrtá číslice z výsledku na řádku následujícím.

Rakouská antologie numerické básně nezná.

1.5 „Angažovaná poezie“

Zahrnuje takové výtvoří, jež se do tvůrčího procesu snaží zapojit recipienta. Mají formu návodů, formulářů, dotazníků apod. V českém korpusu nejsou na rozdíl od rakouského obsaženy akce. Avšak „angažovaná“ poezie stojí na pomezí písemnictví a happeningů. Za

nejrozumnější kreaci považuju „Konverzační hru v nudlové polévce“ Josefa Honyse (in Hiršal – Grögerová 1993: 343n). Komunikace probíhá prostřednictvím písmenek písmenkové polévky, jež recipient čte ze lžice. Máme komunikovat rychle, aby polévka nevychladla.

2. Dramatické texty

Tyto texty obsahuje pouze kniha *Die Wiener Gruppe*, v českém korpusu chybějí. Německý korpus obsahuje mnoho dramatických textů, včetně textů, jejichž poetika se blíží dramatu absurdnímu, pokusům o totální divadlo (to měla být hra pro všechny smysly) a o divadlo němé (jen pro tento typ zde máme trochu prostoru).

Dle Rühmovy předmluvy k pojednávané rakouské knize uskutečnil člen skupiny Hans Carl Artmann – a platí to i pro jeho *poetické akty/akce* – syntézu černé romantiky, surrealismu (jindy se mezi směry, jež Vídeňskou skupinu ovlivnily, uvádí i dadaismus a expressionismus) a vídeňské lidové hry (po mém soudu i frašky). Na ni vedle osvícenství a měšťanské činohry silně působila i barokní tradice.

K němému divadlu: Je nejčirějším výrazem nedůvěry k jazyku. Zčásti byl program němého divadla naplněn v představení *friedrich achleitner als biertrinker* (friedrich achleitner, kterak pije pivo) Friedricha Achleitnera (in Rühm 1985: 422). „Zčásti“ proto, že Konrad Bayer četl text za oponou a Achleitner řekl na jevišti jednu větu. Bayerovy výpovědi vyjadřovaly předpověď děje budoucího, rekapitulaci dějů proběhlých a tvrzení o dějích právě probíhajících. Představení mělo znázornit směšnost popisu tváří v tvář události – popis jednoduchého děje, například akce nalévání piva z lahve do sklenice, si vyžádá nemálo vět.

3. Akce (happeningy)

V čisté formě přítomny jen u Vídeňské skupiny. Mnohé akce byly součástí divadelních představení. Carl Artmann sepsal roku 1953 *proklamací poetického aktu v osmi bodech*. Tvrdil v ní, že člověk může být básník, aniž by napsal jediné slovo. Jeho vzorem byl Don Quijote. To je konečně postava blízká i úhelnému kamenu konkrétní poezie, jež vytváří nové skutečnosti: „[...] skutečnost je nezachytitelná, ale vytvořitelná“ (Jindřich Procházka; in Hiršal – Grögerová 1993: 113). V bodě 7 Artmannovy proklamací se praví: „poetický akt je po hmotné stránce

dokonale bezcenný, a proto od samého počátku nikdy nenese bacil prostituce“ (in Rühm 1985: 10).

Vídeňská skupina bojovala, a to i vídeňskými nástroji, proti tzv. vídeňské idyle. Co už Arthur Schnitzler vyjádřil jinými prostředky, Vídeňská skupina shrnula lapidárně: „an der schönen blauen donau schdinkts“ (na krásném modrém dunaji to smrdí).

Na jeden literární kabaret z roku 1959 byl chystán mj. happening, v jehož průběhu měly být v rámci údajného předvedení kouzla rozmláceny náramkové hodinky někoho z publika. Nato se účinkující měli majiteli omluvit, že kouzlo selhalo. Tuto akci skupina raději vypustila.

4. Stereoobjekty (trojrozměrná poezie)

Běla Kolářová: lettristické útvary z různých předmětů, například písmeno „L“ (in Hiršal – Grögerová 1993: 237). Tvar tohoto písmena mají či získávají úlomek centimetru, nůž, hák, rozličně zohýbané hřebíky atd.

Vídeňská skupina plánovala umísťování textových segmentů na milnících. Celý text by byl přečten až po mnoha kilometrech.

5. Intermediální výtvořry na pomezí literatury a hudby

Zdeněk Barborka: jeho kreace „Fuga“ je modelem umělé operace (skládání hudebního díla).

V knize *Die Wiener Gruppe* obdobu nenacházím, avšak intermediální propojení hudby a textu provedl Gerhard Rühm v sezoně 1994/1995 ve Viole.

Prameny

HAVEL, Václav

1993 *Antikódy* (Praha: Odeon) [1964]

HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila

1968 *JOB-BOJ* (Praha: Československý spisovatel)

HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila (eds.)

1993 *Vrh kostek. Česká experimentální poezie* (Praha: Torst)

RÜHM, Gerhard (ed.)

1985 *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt)

Literatura

BENSE, Max

1967 „Text a kontext“, přel. Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, in iidem (eds.): *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku* (Praha: Československý spisovatel), s. 29–37 [1959]

BROUSEK, Antonín

1999a „Vlastní v cizím“, in idem: *Podřezávání větve* (Praha: Torst), s. 66–73 [1967]
1999b „Kandidáti budoucnosti. Nad sborníkem Slovo, písmo, akce, hlas“, *ibid.*, s. 74–83 [1968]
1999c „Hrst kamínků na nepřítomný hrob Jiřího Ortena“, *ibid.*, s. 415–442 [1967]

HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila (eds.)

1967 *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku* (Praha: Československý spisovatel)

JIROUŠEK, Jan

1993 „Problematika ikonicity a její význam pro výzkum vztahů mezi verbálními a obrazovými projevy“, *Česká literatura* 41, č. 1, s. 1–24

MORRIS, Charles William

1997 „Základy teorie znaku“, přel. Bohumil Palek [a David Short], in Bohumil Palek (ed.): *Sémiotika* (Praha: Karolinum), s. 197–256 [1938]

PEIRCE, Charles Sanders

1997 „Grammatica Speculativa“, přel. Bohumil Palek [a David Short], in Bohumil Palek (ed.): *Sémiotika* (Praha: Karolinum), s. 29–172 [1930]

SAUSSURE, Ferdinand de

1989 *Kurs obecné lingvistiky*, přel. a ed. František Čermák (Praha: Odeon) [1916]

SUS, Oleg

1996 „České pseudosvěty (Pseudokomunikace neboli teorie nerozhodování u Václava Havla)“, in idem: *Bez bohů geneze?* (Brno/Skalice nad Svitavou: Vetus Via/Host), s. 18–29 [1967]

Anthology: *A Cast of the Dice, Die Wiener Gruppe and Havel's Anticodes*

The author presents the typology of creations published in three books mentioned in the title of his study. This typology shows that the same or similar method can be hidden under different terminology: for example the “rolážes” by Kolář and the “montage” *verbesserung eines sonetts von anton wildgans [...] by Rühm*. In the books under analysis we can find five basic types of creation: “concrete poetry”, dramatic texts, actions (happenings), stereoobjects and intermedial creations standing between literature and music. The author shows that the relevant markers of any creations conform to relevant markers of two types: *nähern* by Rühm is an “anticode” and an “ideogram”. The study applies the semiotic approach of Peirce and Saussure.

The author presents the most important correspondences and differences between the methods used by Czech and Austrian creators.

Keywords

concrete poetry, action/happening, semiotics approach, Czech authors, The Vienna Group

Fenomén jazzu v české poetické próze dvacátých let 20. století

— Radomil Novák —

vím, že jazz je otázkou tohoto věku
E. F. Burian (Kotek 1975: 76)

Dlouhodobý proces přijetí jazzu v našem kulturním prostředí byl od počátku ovlivňován dvěma faktory: jednak tím, že hudebně přinášel zcela nové a netradiční prvky, které tu narážely na konzervativní pojetí hudby, vycházející z evropského ideálu krásy tónu a tradičních vyjadřovacích prostředků, jednak tím, že působí v jiných kulturních a společenských souvislostech, než tomu bylo v prostředí jeho vzniku. Těmito ukazateli byl jazz modifikován v hudebním i společenském rozměru.

Už na konci 19. století a v období předválečném do Evropy i k nám pronikal ragtime. Z dobových svědectví připomeňme slova Karla Čapka: „Do vídeňského valčíku, do pařížského kankánu, do dusné a opičkovité exotiky Orientu najednou zazněl ragtime. [...] Okouzlovaly nás nové hudební nástroje, které přinášeli hudební excentrikové; v berlínských kavárnách jsme chodili za novými bicími instrumenty a novým barbarským hlukem, který vpadl do sentimentálního a smyslného evropského kýče“ (Čapek 1937: 90). V podobném tónu vzpomíná

i Jiří Voskovec: „Místo vídeňských valčíků, obrozenecké polky a staropražských uszléných taháků něco úchvatně neslýchaného otráslo staroměstskou Konviktskou ulicí: vzdálené echo Dixieland jazzu z amerického Jihu“ (Voskovec 1965: 26). Významnou roli sehrál v popularizaci jazzu také kabaret Montmartre¹ a Červená sedma². Na jeho pódiu byly tyto výstřední, nemorální tance, jak je hodnotila zejména starší konzervativní generace, skoro každodenním programem.

Invaze jazzu³ do evropského umění, a tedy i do kulturního dění mladé československé republiky nastává na počátku dvacátých let 20. století. Většina z projevů jazzu, jeho v mnohém nové a revoluční postupy se v širším kulturním kontextu nesly ve znamení experimentu. V průběhu dvacátých let vznikají v Evropě první neworleansky laděné kapely, u nás patřila k nejvýznamnějším skupina Melody Makers R. A. Dvorského (1925). Dvorský začal komponovat první české moderní tance a spolupracovat s Červenou sedmou (Kotek 1975: 43–45). V českém prostředí až do skončení války vládla polka, mazurka, valčík ad., teprve po válce začal jazz postupně pronikat do kaváren, vináren a barů a získal oblibu hlavně u mládeže.

V roli propagátora a teoretika pak významnou úlohu sehrál Emil František Burian, který v roce 1928 vydal pojednání s názvem *Jazz*. Jazzového života se účastnil i jako hudebník, textař a divadelník. Cílem jeho knihy byla obhajoba jazzu proti těm, kteří mu „nerozumí, neumí [ho] a nadávají na něj“ (Poledňák – Dorůžka 1967: 27). Podal se mu upozornit zejména na hudební novátorství jazzu a v kontextu soudobé levicové avantgardy se mu podobně jako mnohým dalším svými postupy, původem a funkcí stal symbolem nového umění vedle filmu, sportu, cirkusu atd. V roce 1927 Burian například premiéroval první koncert svého voicebandu. Tato zvláštní syntetická forma, spojující recitaci (mluvní hlas je používán jako orchestrální nástroj), hudbu jazzbandu a tanec, využívala básnických textů Karla Hynka Máchy, Karla Jaromíra Erbena, Jana Nerudy, Jindřicha Hořejšího, Jaroslava Seiferta, Guillauma Apollinaira, Philippa Soupaulta a dalších.

1 V pražské vinárně Montmartre, založené v roce 1911, se scházela celá předválečná bohéma, např. Eduard Bass, František Gellner, Karel Toman, Jaroslav Hašek, Max Brod, Egon Ervín Kisch, Franz Kafka a další.

2 Slavný pražský kabaret, který působil v letech 1907–1922. Prošla jím řada významných osobností, např. R. A. Dvorský, Karel Hašler, Jindřich Plachta, Eduard Bass, Vlasta Burian, Jaroslav Hašek ad.

3 Přesněji vyjádřeno, šlo o invazi „dobové americké a západoevropské populární a taneční hudby zasažené jazzem“ (Poledňák – Dorůžka 1967: 11).

Pro jazzovou hudbu se nadchli zejména umělci mladé generace bez rozlišení příslušnosti k druhu umění. Vítězslav Nezval propojuje vzpomínky na jazz s generačním pocitem a zaujetím pro všechno nové, divoké, vzrušující bez ohledu na to, jakým druhem umění se zrovna yjadruje. Hlásí se ke generaci, která neuznává, a dokonce se snaží setřít hranice mezi jednotlivými druhy umění, ať už se jedná o literaturu, hudbu nebo výtvarné umění.⁴ Mluví-li o poezii této doby, chápe ji ve velice širokém významu jako „světlo, které pramenilo z kteréhokoliv umění“ (Nezval 1961: 201, 205).

Ve dvacátých letech můžeme vysledovat průniky jazzové inspirace jak do hudby vážné (Ervin Schulhoff, Jaroslav Ježek, Bohuslav Martinů), tak do literatury (Vítězslav Nezval, Jaroslav Seifert, Karel Konrád, E. F. Burian), dramatu (Osvobozené divadlo) a výtvarného umění (František Tichý, Adolf Hoffmeister, Antonín Pelc). Jazzová hudba „začala být v průběhu 20. let chápána jako autentický výraz nové doby, pro niž plnila aktuální a reálné sociální funkce [...]“ (Poledňák – Dorrůžka 1967: 21).

Už u Burianovy knihy *Jazz* jsme upozorňovali na to, že se jazzová hudba stala jedním ze základních pilířů nového modelu umění, a to zejména v uměleckém programu avantgardy. Při formulování programu poetismu i při jeho naplňování v konkrétních uměleckých artefaktech lze vysledovat, že do okruhu moderních zdrojů zábavy je jazz přiřazován pro svůj současný, dynamický a naléhavý výraz, svou nevázanost, spontánnost, přímočarost a otevřenost. Charakterizuje ho snaha radikálně se vymezit vůči všemu přežilému, konzervativnímu, odtrženému od dynamicky se rozvíjející skutečnosti, snaha vnést do umělecké komunikace zcela odlišný (revoluční) umělecký kód, který by otevřel možnosti nového životního stylu. To by bylo možné doložit názory a myšlenkami z řad českých avantgardních umělců, publikovanými v zásadních sbornících a časopisech ve formě programových statí a různých prohlášení⁵ (např. *Revoluční sborník Devětsil, Host, Pásmo* ad.).

Jazzové inspirace v próze dvacátých let spadají podobně jako u poezie⁶ do okruhu poetisticky naladěných děl. V básnických textech se

4 „Pokládám za velice příznivé pro svůj básnický vývoj, že generace, k níž jsem patřil, nestavěla ani neprohlubovala přehradu mezi jednotlivými druhy umění, mezi literaturou, hudbou a výtvarným uměním“ (Nezval 1961: 205).

5 Např. Karel Teige: „Umění dnes a zítra“ (1922), Artuš Černík: „Radosti elektrického století“ (1922), Jiří Svoboda a Karel Teige: „Musica a Muzika“ (1922), Josef Löwenbach: „Odpoutaná hudba“ (1925), E. F. Burian: „Džez“ (1926), „Volnou cestu novým hudebním krásám“ (1927).

6 Ve vzpomínkách a dílech básníků avantgardy najdeme výstižné postřehy a glosy k aktuálnímu uměleckému dění, v konkrétních básnických dílech pak ozvuky přímé inspirace jazzovou

projevují kromě náznaků imitace hudební formy blues zejména v motivické síti textů (jazz, černochoch, saxofon, jazzband, „americké“ motivy ad.). V oblasti prózy se jazzem nechali inspirovat členové Devětsílu, mj. Vítězslav Nezval, Karel Konrád a Karel Schulz. Svá raná díla programově naplňují hravou a fantazijní poetikou s obvyklým reper-toárem motivů a využitím lyrizovaného stylu. Ze jmenovaných se blíže zaměříme na vybraná díla Schulzova, na nichž názorně ukážeme pronikání jazzu do prozaických děl.

Karel Schulz vstoupil do české literatury spolu s generací Devětsílu.⁷ Jeho žánrový rejstřík je široký: divadelní a filmový kritik, soudnickář (*Lidové noviny*), parlamentní zpravodaj (*Lidové listy*), básník, povídkář, romanopisec. Pro jeho dílo znamená přelom rok 1926, kdy upustil od poetistického naladění a levicové orientace a konvertoval ke katolicismu. Z tohoto důvodu nebyl komunistickou literaturou, i přes svou sociálně-kritickou prvotinu *Těgtmeierovy železárny* s podtitulem *Komunistický román* (1922), příliš zmiňován.

Svou představu poetistické prózy naplnil v souboru básní a povídek *Sever–Jih–Žápad–Východ* (1923).⁸ Pro soubor je charakteristická jistá experimentálnost v žánrovém přesahování od epiky k lyrice a tematické zaměření na exotiku, dobrodružství, žurnálovost, fantastický a pestrý obraz světa. Do tohoto zaměření spadají i jazzové motivy, dominující zvláště ve dvou číslech tohoto souboru: povídce „Věčno a nekonečno“ a básni „Jazz nad mořem“.

V povídce „Věčno a nekonečno“ je typicky pro lyrizovanou prózu potlačen syžet, vše je směřováno k momentálnímu prožívání hlavního hrdiny – snílka a dobrodruha, který sní o věčném štěstí, lásce, dobrodružství, pohrdá stereotypem a nudou. Povídka zcela vyhovuje poetistické orientaci na exotické prostředí a tzv. amerikanismy. Spolu s hrdinou se nacházíme v lidovém prostředí lodnické noční krčmy, přístavní předměstské tančírny s erotizujícím oparem. Atmosféře tohoto prostředí dominuje negerský jazzband. Jeho napětí a vitalita vysvítá z použitých výřtů: elektrické zvonky, řvoucí bubny, siréna, vichřice, hukačky (autor má na mysli houkačky), newyorské doky, velkoměsto. Mezi

hudbou, např. v Seifertových memoárech *Všecky krásy světa* (1981) nebo Nezvalově *Ž mého života* (1959). U obou autorů najdeme motivy jazzbandu a černochoch, u Seiferta ve sbírkách *Samá láska* (1923) a *Na vlnách TSF* (1925), u Nezvala nejkoncentrovaněji ve sbírce *Skleněný havelok* (1932) v oddíle „8 textů k negro blues“ s jednotným melancholickým laděním. K poetistické poetice se hlásí i dobové jazzové texty *Osvobozeného divadla*.

7 Roku 1924 z něj byl vyloučen pro podezření z plagiátorství i své povídky „Hughesův ústav“ (podle *Klubu sebevrahů* Roberta Louise Stevensona, 1878).

8 K poetistickým dílům patří ještě román *Dáma u vodotrysku* (1926).

všedností a krásou, radostí a bolestí pulzuje jedinečný chaos jazzu, který se stává synonymem moderního života s jeho výbušnou, energií překypující náladou.

V dalším popisu Schulz jazz přímo oslovuje a personifikuje:

Divoká hudbo přistavních a předměstských tančiren! Jsi tak krásná, že jest mi smutno bez tebe jak bez milenky. Jsi nemorální, neestetická, vzpurná, jsi smutná, lidská a pomíjivá. Kéž by si tě všichni zamilovali tak, jak toho zasluhuješ, ty, pro kterou jsem byl tak často opilý z přemíry bolesti v tobě obsažené! Kolikrát jsi mne donutila na procházce v deštivých ulicích města hvízdát si tvé melodie, s rukama a vyhaslou lulkou v kapsách a ohrnutým límcem. Jsi krásná jak nedělní láska, divoká jako vzbouřená tovární ulice, smutná jak roztržštěná sklenice, z které se tolik lidí napilo a už nikdo nebude pít.
(Schulz 1923: 11)

V této ukázce najdeme několik významových rovin: První postihuje vztah hlavního hrdiny k jazzu, přirovnává hudbu ke své milence, adoruje její krásu; autor na tomto místě využívá hlavně básnických přirovnání. Druhá z významových rovin postihuje obecnější pohled příslušníka mladé avantgardy na jazz ve shodě s jeho ambivalentním dobovým hodnocením. Zatímco avantgarda jej vítala jako cosi revolučně nového, z estetického hlediska až experimentálního (vzhledem k netradičním postupům a prostředkům), konzervativní hodnocení stálo v příkrém rozporu s touto „moderností“. Hrdina povídky pak apeluje, „kéž by si tě všichni zamilovali tak, jak toho zasluhuješ“. Další významový odstín přináší axiologické, příp. etické hodnocení jazzové hudby samotné, odehrávající se ve výčtech: nemorální, neestetická, vzpurná, smutná, lidská, pomíjivá. Tyto vlastnosti však nemají vyznít hanlivě, naopak, jsou projevem moderního životního pocitu a touhou popřít vše staré, statické, morální, estetické.

Pro vyznění povídky tedy není ani tak významný příběh jako typ hrdiny (dobrodruh, snílek) a lyrická atmosféra, v níž se odehrává pestrý a chaotický život. Pro jeho zpodobnění si autor vybral kromě mnoha exotických motivů zejména motiv jazzu. Můžeme dokonce konstatovat, že celá povídka je jakousi glorifikací jazzové hudby, která dokáže velice autenticky a spontánně reagovat na nejnovější podněty společnosti, dokáže postihnout její dynamiku, napětí a výrazovou odlišnost od všeho starého.

Druhý ze sledovaných textů, „Jazz nad mořem“, programově naplňuje všechny atributy poetistické básně: polytematičnost, dlouhý

nerýmovaný volný verš, asonance. Volný sled asociací není přerušován interpunkcí ani velkými písmeny, využívá výčtů. Základní metaforou obsaženou už v názvu básně je „jazz nad mořem“. Má za úkol zobrazit soudobý životní pocit, který zahrnuje touhu po dobrodružství, exotice a také obraz moderního velkoměsta. Na jedné straně v sobě nese sociální osten, na straně druhé poetistickým heslem „Naplňte svět novou krásou!“ vyjadřuje touhu žít, užívat si, nechat se opájet všemi možnými zdroji zábavy. V básni se kromě názvu slovo jazz vůbec neobjeví, nestává se tedy jedním z explicitních motivů spletené motivické sítě, ale autor pomocí něj metaforicky shrnuje životní postoj. Jazzu tady není využito v jeho estetickém (hudebním) rozměru, ale je užitý spíše v rozměru filozofickém jako obraz úžasu a omámení nad konstruováním moderního světa na troskách starého řádu. Plní tu současně i sociální funkce, je zdrojem zábavy, rozptýlení, ukazuje lepší stránky života. V básnickém významu je výzvou k uvedenému životnímu postoji naplněnému láskou.

Jazz v Schulzově tvorbě vyhovuje lyrickému charakteru textu a tematickému zaměření na exotiku (příp. amerikanismus), dobrodružství, fantastický a pestrý obraz světa. Pomáhá vytvářet náladu a atmosféru textu, stává se dominantním a sjednocujícím činitelem subjektivně hodnocené skutečnosti. Pokud se vyskytuje ve formě drobných motivů (jazzband), je většinou spojen s jeho původním nositelem (negr, černoch, černošský trumpetista apod.), zabarvuje atmosféru příběhu na jedné straně cizokrajným, nevšedním, exotickým podtextem, na straně druhé způsobem hry (šílený jekot, vichřice, houkání) graduje napětí situace, vyhrocuje její tempo. Jedinečný chaos jazzu jako synonymum moderního výbušného a energického života je oslavován proto, že dokáže postihnout, stát se zástupným symbolem nebo metaforou vstřebávání nejnovějších podnětů, dynamiky a kaleidoskopické pestrosti nového světa, je projevem životní intenzity a energie. V tomto duchu plně vyhovuje poetistickému naladění mladé avantgardy a stává se jedním z významotvorných prvků jejich poetiky. Plní současně estetický, filozofický i sociální rozměr modelování jejich nového světa a nového životního postoje.

Jazz byl od svého vzniku provokujícím médiem ve své spontánní snaze vyjádřit životní pocit nového století, narušil zaběhané tradice, estetiku a představu krásna, vzešel z lidového prostředí a přiblížil se tím obyčejným lidem na ulici s jejich všedními, nevznešenými starostmi. Mluvil jejich jazykem, vyjadřoval jejich postoj k životu. Stal se součástí po-

pisované nové skutečnosti jako synonymum pro zábavu, dynamický životní styl, chaos a pestrost životních projevů. Umění dvacátých let se tak pod jeho vlivem značně demokratizuje a stává se přístupným velmi široké základně posluchačů i čtenářů.

V naladění literatury dvacátých let vyhovoval jazz nejvíce mladé avantgardě v kontextu poetistické orientace Devětsilu. Přestože vznikl daleko od našeho území a ve svých hudebních projevech se přizpůsobuje odlišnému sociokulturnímu prostředí, stal se i pro literaturu – vedle kina, sportu, cirkusu ad. – ikonou nového, moderního, revolučního umění, které ohlašovalo nejen nástup levicové avantgardy, ale také obecně nový pohled na skutečnost, na postupy, funkce a poslání umění. Stal se nejen katalyzátorem generačního vymezování avantgardy, ale také nástrojem proti přežilým společenským i uměleckým entitám.

V kontextu vývoje poetismu souvisí vliv jazzu na literaturu zejména s příklonem avantgardy k tzv. uměleckému amerikanismu,⁹ úzce spojenému s orientací na vše exotické, dobrodružné, vzrušující. Podle Jeanette Fabianové se umělecký amerikanismus stal jedním z „explicitních uměleckých programových bodů“ avantgardy a byl rozvinut téměř ve všech médiích. Stal se, jak je patrné i z programových prohlášení avantgardistů, dobovou módou tím, že „napodoboval americký velkoměstský život s jeho rozmanitými způsoby zábavy“ (Fabian 2007: 283–291).

Vliv jazzu na literaturu má intermediální i intertextový charakter, pohybuje se napříč jak literárními druhy, tak jednotlivými druhy umění, stává se jejich pojítkem. V uměnovědném kontextu představuje nový komunikační kód, který otevírá nepřeborné možnosti realizace nových tvůrčích postupů v umění, a to nejen v období dvacátých let 20. století, ve výrazu jedné generace, jednoho historického období, ale rozmanité podoby spojení s jazzem najdeme ve všech obdobích následujících.

Prameny

SCHULZ, Karel

1923 *Sever–Jih–Západ–Východ* (Praha: Vortel & Rejman)

9 Fabianová ve své studii „Amerikanismus u české meziválečné avantgardy“ (2007) rozlišuje dva recepční postoje k amerikanismu, tzv. sociální amerikanismus, který se stává zástupným symbolem pro nespravedlivou kapitalistickou společnost a je umělci Devětsilu odmítán (příkladem může být Schulzova povídka „Hughesův ústav“), a tzv. umělecký amerikanismus, s nímž je spojován technický pokrok a různé formy zábavy, tedy i jazz.

Literatura

ČAPEK, Karel

1937 „Předchůdcové nových časů“, in *10 let Osvobozeného divadla 1927–1937* (Praha: F. Borový), s. 90

FABIAN, Jeanette

2007 „Made in America (Amerikanismus u české meziválečné avantgardy)“, *Slovenská literatúra* 54, č. 4, s. 283–291

KOTEK, Josef

1975 *Kronika české synkopy 1 (1903–1938)* (Praha: Supraphon)

NEZVAL, Vítězslav

1961 *Z mého života* (Praha: Československý spisovatel) [1959]

POLEDŇÁK, Ivan – DORŮŽKA, Lubomír

1967 *Československý jazz* (Praha/Bratislava: Supraphon)

SEIFERT, Jaroslav – TEIGE, Karel (eds.)

1922 *Revoluční sborník Devětsil* (Praha: Večernice V. Vortel)

VLAŠÍN, Štěpán (ed.)

1971 *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924* (Praha: Svoboda)

1972 *Avantgarda známá a neznámá 2. Vrchol a krize poetismu 1925–1928* (Praha: Svoboda)

VOSKOVEC, Jiří (ed.)

1965 *Klobouk ve křoví. Výbor z veršů V+W (1927–1947)* (Praha: Československý spisovatel)

The jazz phenomenon in 20th century Czech poetistic prose

This article concentrates on the inspiration of jazz in the 1920s Czech culture, especially its infiltration into Czech prose. The invasion of jazz music into the cultural context of young Czechoslovakia is described at the very beginning of this article. Then the inspiration of jazz music is revealed in specific stories written by Karel Schulz. Jazz music is celebrated as a synonym of the contemporary, new world full of intensive life, energy and the latest impulses. The qualities of jazz music denied all the old, static, moral and aesthetic values.

In conclusion, the author points to the fact that jazz music became the symbol of a new revolutionary art, identified with the left-wing avant-garde, and it has brought a new view of reality, methods and functions of art.

Keywords

Czech fiction, avant-garde, poetism, jazz music, intermediality, Karel Schulz

Egon Bondy a slovenská hudobná postmoderna

— Renáta Beličová —

Na akademickú reflexiu významu Egona Bondyho pre slovenskú kultúru je ešte priskoro, no v záujme jej budúcej objektívnosti je nevyhnutné evidovať všetky dostupné fakty o jeho bratislavskej životnej etape a zakontextovať ich do reálií dobovej kultúry. Literárne a filozofické aktivity Bondyho na Slovensku boli a sú všeobecne známe. Literárna scéna registruje napríklad jeho spoluprácu so spisovateľom Michalom Hvoreckým a slovenskú novelu *Epizóda '96* (1997), ktorá je jej skvelým výsledkom.

Umelecké pôsobenie a záujmy Egona Bondyho však neboli nikdy limitované len filozofickými a literárnymi sférami. Bol všestranne orientovanou osobnosťou a takou zostal aj v Bratislave. Po celý život bol v úzkom kontakte aj s hudobnou scénou, pravda, alternatívnou, a tak bolo celkom prirodzené, že tieto kultúrne sféry vyhľadával aj v bratislavskom prostredí. Zdá sa však, že Bondyho tvorivá spolupráca s bratislavskými hudobníkmi bola skôr exkluzívna. Realizovali sa len dva hudobné projekty v spolupráci s členmi Malomestského komorného orchestra Požoň sentimentál, ktorí v oblasti hudby a divadla reprezentujú slovenskú postmodernú scénu (Martináková 2010).

Povaha hudobnej postmodernity je vzdialená ideovo vyhranenému pražskému hudobnému undergroundu šesťdesiatych až osemdesiatych rokov 20. storočia, ktorý bol Bondymu blízky. Myslenie oboch hudobných „táborov“ však muselo byť podobné viac, než sa na prvý pohľad môže zdať. Základné spojivo možno nájsť v umeleckom programe dvoch významných súborov súčasnej hudby, pražského Agon Orchestra a bratislavského Veni Ensemble¹. Oba súbory mali podobnú umeleckú orientáciu i ciele a ich koncerty reprezentovali dobovú alternatívnu hudobnú kultúru. Agon vyrástol z podhubia pražského undergroundu a Bondyho záujem o jeho tvorbu bol autentický. Po príchode do Bratislavy sa z nej okamžite stal pravidelný návštevník hudobných produkcií súboru Veni a tu sa črtá jasná spojnica Bondyho pražských a bratislavských hudobných záujmov: „Bondy sa tešil, že v Bratislave našiel niečo ako Agon“ (Piaček 2010). Navštevoval všetky koncerty hudobných zoskupení vytvorených členmi súboru Veni, a tak začal sledovať i umelecké aktivity Požoň sentimentálu [1].

Egon Bondy a Požoň sentimentál

Oživovanie regionálnej kultúry bola veľká idea Bondyho filozofie – akási ideé fixe, konzekventná s jeho antiglobalizačným myslením. Vznik Požoň sentimentálu inšpirovala túžba mladých hudobníkov uchovávať a rozvíjať tradíciu hudobnej kultúry Bratislavy, obzvlášť jej typicky stredo európsky multikultúrny charakter (Prešporok/Pressburg/Pozsony/Bratislava). Genius loci starej Bratislavy po stáročia vyrastal zo spleti kultúr, rôznosti etník spolunažívajúcich navzájom nie vždy v dobrom, no vždy s vedomím, že patria k sebe. Poetika Požoňu nadväzuje na toto regionálne hudobné cítenie, úpravami dobových (i súčasných) šlágrov, no zväčša tvorbou autorskej hudby.² Základnú zostavu dnešného Požoň sentimentálu tvorí kvarteto hudobníkov: Lubomír Burggr (husle), Boris Lenko (akordeón), Marek Piaček (flauta) a Peter Zagar (klavír), príležitostne je obohacovaný o ďalšie hudobné

1 Veni Ensemble vznikol v roku 1987, jeho zakladateľom i umeleckým šéfom je Daniel Matej, slovenský hudobný skladateľ, teoretik a neúnavný organizátor bratislavského hudobného života. Členovia postupne zakladali ďalšie hudobné súbory ako napr. Opera Aperta, Vapori del cuore, Požoň sentimentál, Upokojenci a iné.

2 Súbor inicioval na jar v roku 1996 tzv. „volanie po partitúrach“, výzvu pre všetkých hudobných skladateľov na tvorbu súčasnej „regionálnej“ európskej hudby pre menší ansámbl hudobníkov.



[1] Egon Bondy s Požoň sentimentálom (foto Pavel Kastl, archív súboru Požoň sentimentál)

nástroje.³ Vydanie Bondyho novely *Epizóda '96* bolo pre súbor nečakaným povzbudením, považovali ju za „zjavenie [...] tešili sme sa, že *Epizóda* je náš manifest“ (Piaček 2010). K jej posolstvu sa prihlásili aj explicitne – ich prvé profilové CD *Požoň sentimentál. Venované Hansimu* (1998) má v booklete na celej jednej strane text z *Epizódy '96* [2, 3].

Urban Songs

Hudobný projekt *Urban Songs* je pevne a v podstate neprenosne spojený s Bondyho „one man show“. Nevznikol náhle, „na zelenej lúke“. Iniciatíva síce vychádzala tak od Egona Bondyho ako od Marka Piačeka, fundamentálnym predpokladom bol však Bondyho umelecký naturel a inšpirácia jeho nahrávkami pražských pesničiek.⁴ Požoňovská

3 Genéza súboru bola rozprestretá do dlhšieho časového úseku, premiéru mal 15. januára 1994, zloženie ansámblu sa ustálilo až koncom roku 1995. Obsadenie podľa potreby dopĺňajú Ronald Šebesta (klarinity), Martin Čorej (gitara), Petr Michoněk (violoncello), Peter Šesták (viola).

4 Bondy pri jednom z rozhovorov s Markom Piačekom priznal, že má vlastnú nahrávku pražských pesničiek. Tento záznam na kazete bol však nedostupný (nahrávku dal údajne výtvarníkovi Lacovi Terenovi, ktorý ju však nevedel nájsť), a tak Bondy navrhol, že pesničky nahrá znovu.



[2] Booklet CD *Požoň sentimentál. Venované Hansimu*

Epizóda '96 (ú r y v k y)
 Bolo to keďsi mesto štyroch národov a tri z nich sú preč. Nahrali ich noví, čo príliš zblízka zdieka, no korstím sú dosiaľ inde a moje mesto je ich vlastné, a tak sa mi bezto-

Egon Bondy

... coming from places both near and far, yet still having their roots elsewhere and not considering my town to be their own; so it often seems to me, that the town didn't give them warning of welcome, it hasn't accepted them, they were only given shelter in homes constructed all too hastily, in concrete blocks of flats, not at all cosy and to many even frightening and big. [...] And yet, when I look at these parts of my town, I clearly feel the unique spirit emanating from the soil and enchanting my town. I don't know whether the town will heed the call or not, whether the spirit will recreate it, whether it will let itself be shaped, whether the spirit will bring about some specific change for people living here today and tomorrow and help to create new and original inhabitants. It would be interesting, and not at all unrealistic. People, though unaware, are greatly guided by the spirit, for it came here to stay, and I think its influence can be both felt and suspected. [...] If I were a geologist, I'd insist that deep in the earth on this location there's a disturbance; if I were an ethnographer, I'd speak of the diminishing scent of the relics that an ancient community of four ethnic groups left behind. If I were a historian, I'd point out that this is the only capital in the world, borders of which are at the same time borders of three states, or, on the other hand, that this town was always marginal, a stop between other truly large and grandiose towns. I'm neither of them and my profession of a philosopher is as remote from all this. I can only be a small child getting to know things, that are so trivial for grown-ups, that they don't even take notice of it.

Episoda '96 (A U S S C H N I T T E)
 Es gab einmal eine Vier-Völker-Stadt und nur einer der vier Völker ist in ihr geblieben. Die übrigen Völkerschichten wurden durch die eine ersetzt und von nah und fern kamen die Angehörigen dieser Völkerschicht und besiedelten diese Stadt. Weil sie aber die Wurzeln bis heute anderswo haben, ist

meine Stadt nicht zu ihrer geworden, und oft habe ich den Eindruck, daß die Stadt ihnen nicht zugehört ist, sie nicht aufgenommen, ihnen nur Duldung gewährt hat, in oft zu hastig hergestellten unbefähigten Fertighäusern, die oft gewaltig und unanbar wirken. [...] Wenn ich diese Teile meiner Stadt betrachte, fühle ich trotzdem deutlich, wie ein ganz spezifischer Geist doch weiterhin dem Naturboden entströmt und meine Stadt umstrickt. Ob die Stadt dieser Aufforderung folgen, helfen wird, den fremd dastehenden Teil umgestalten, zu modellieren, ob der noch wirkende Geist die hier Lebenden zu einer spezifischen Handlung veranlassen, zur Entstehung einer neuen, eigenständigen Bewohnerschaft mitwirken wird, das sei dahingestellt. Undenkbar ist es aber nicht, und es wäre eine interessante Feststellung, käme es dazu. Die hier Lebenden ahnen kaum, weil große Hilfe ihnen da zur Verfügung steht. Der aus der vergangenen Zeit noch gegenwärtige Geist ist fühlbar, auch föhlt man sein Weiterwirken. [...] Wäre ich Geologe, bestünde ich auf der Ansicht, daß tief im Innern der Erde an dieser Stelle ein Bruch verläuft. Wäre ich Ethnograph, spräche ich von Überresten eines Dufles, den uns längst vergangene Gemeinschaften der vier Ethniken hinterließen. Wäre ich Historiker, käme ich zum Schluß, daß es die einzige Hauptstadt der Welt ist, deren Katastrale Grenzen für drei Staaten identisch sind; oder umgekehrt, daß es schon immer eine unbedeutende Stadt war, mit der Funktion einer Halbtastele zwischen anderen Städten, großen und prächtigen; daß ich jedoch keinen davon bin, und meine Profession die Philosophie ist, stelle ich öhm alles mit Distanz geföhrt. Meine Reaktionen sind die eines kleinen Kindes, das sich in seiner Unwissenheit erst alles strangeln muß, was für Erwachsene so selbstverständlich ist; die vielen deren Existenz kaum beachtet wird.

[3] Text z Bondyho *Epizódy '96* v bookletu CD *Požoň sentimentál. Venované Hansimu*

poetika bola samozrejme nevyhnutným médiom – kvalitná autorská hudba otvorená voči historickej i súčasnej urbánnej hudobnej kultúre okorenená zdravým sklonom k recesii.

Absencia svojbytného bratislavského mestského folklóru súvisí s mentalitou a dejinami tohto urbánneho priestoru. Špecifickou črtou kultúrneho života Bratislavy je príliš krátka „tradícia“ vlastnej domácej proletárskej kultúry. Z mnohých dôvodov tu nebolo dostatok historického času na spustenie procesov štýlovej sedimentácie hudobných prejavov, z ktorých by sa zrodil fenomén svojbytného proletárskeho folklóru. *Urban Songs* napriek tomu – či práve preto – tematizujú stredo európsku regionálnu kultúru, s ťažiskom na pražskom urbánnom folklóre a s názvukmi nemeckej mestskej hudobnej tradície. Pieseň „In den Teichen“ zastupuje berlínsky urbánny folklór (v *Urban Songs* č. 12). Do projektu ju priniesol Piaček (naučil sa ju od mladých berlínskych skladateľov v roku 1991) a Bondy ju na základe svojej interpretácie textu datoval do zimy roku 1945–1946 po kapitulácii Berlína.⁵ Torzo ďalšej nemeckej „mestskej piesne“ sa objaví ako súčasť pražského šlágra „Na Pankráci“, ktorého druhú slohu Bondy v speve exponoval ako začiatok hymny tretej ríše („Die Fahne hoch...“). Inšpirovala ho k tomu údajná príliš nápadná melodická podobnosť oboch piesní, ktorá mu pripadala mimoriadne zaujímavá. Čo ako provokatívne až nehorázne pôsobí spojenie týchto dvoch piesní, je možné, že Bondy piesňou „Na Pankráci“ len demonštroval životaschopnosť urbánneho folklóru, jeho variabilitu a temer nekonečnú modifikovateľnosť.

„Nedostatok“ bratislavského pendantu pražského folklóru je v *Urban Songs* vyvážený komponovanými kusmi, ktoré majú v projekte významotvorný potenciál. Na rozdiel od priam hmatateľného genia loci pražských šlágrov tvoria Piačekove „bratislavské“ autorské kompozície odvrátenú stranu autenticky silného hrubozrnného pražského folklóru. Svojou láskavou iróniou i smutným povzdychom vyjadrujú tieto čisto inštrumentálne kusy nelútostne a postmoderne odťažito neurčitost, neukotvenosť genia loci Bratislavy. Obavu o jeho zachovanie vyjadruje záverečný Bondyho sólový povzdych „Hřbitove...“, ktorý uzatvára celý projekt.

Urban Songs mali premiéru na festivale Nová slovenská hudba v roku 2000 v divadle Stoka pod gesterstvom Spolku slovenských skladateľov [4]. Po tomto domácom uvedení nasledovali početné koncerty

5 Podľa Bondyho prejavy kanibalizmu zmieňované v texte odkazujú na krutú zimu a neľudské životné podmienky v Berlíne – cynické a drsné piesne aj tu, tak ako v Prahe, pomáhali ľuďom aspoň trochu odľahčiť váhu ťažkého života.

doma, teda na Slovensku i v Čechách, a zopár aj v zahraničí [5–7]. Vzájomné kontakty Bondyho s Požoňom boli v čase koncertovania s *Urban Songs* dosť intenzívne, pri všetkých týchto koncertných cestách prebiehali v aute dlhé a intenzívne rozhovory, komentáre, možno povedať, že v tej dobe „vplyv Bondyho bol permanentný“ (Piaček 2010).

Posledný let

Projekt opery o živote Milana Rastislava Štefánika sa rodil rovnako ako *Urban Songs* počas dlhých rozhovorov a prechádzok Bondyho s Piačekom. Oba projekty vznikali vlastne priebežne v rovnakom čase. Hudobné centrum si u Marka Piačeka objednalo hudbu pre francúzske duo Odeon (akordeón a klavír), a i keď sa tento plán nerealizoval, tvorivé úvahy a rozhovory s Bondym na tému života M. R. Štefánika vyústili do projektu operného predstavenia s pôvodným názvom *L'Ultimo Volo* (Posledný let), v ktorom mal Egon Bondy úlohu hlavného libretistu.

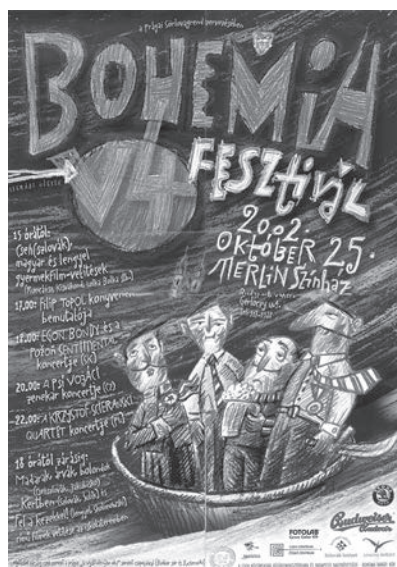
Bondy sa do projektu opery zahryzol s jemu vlastnou študijnou verou. Okrem prirodzenej zvedavosti mal i ďalšiu motiváciu: jeho otec bol členom československých légii, čakajúcich vo Vladivostoku na odchod do vlasti, a Bondy neraz lutoval, že sa s ním o týchto udalostiach viac nerozprával. Autor hudby zhrnul Bondyho impulzy k práci na librete do štyroch bodov: 1. životné osudy Bondyho otca, ktoré ho nadvihli spojili s osudom Štefánika; 2. Bondyho osobné skúsenosti s prevratmi a dejinými zvratmi; 3. fakt, že Štefánik z povahy politických kompromisov v povojnovom usporiadaní Európy v podstate predpovedal tragické udalosti, ktoré sa na Balkáne udiali v druhej polovici 20. storočia; 4. Bondyho sčítanosť, jeho filozofický background, obdivuhodné vedomosti a cit pre umelecký efekt (pafrázované podľa Piaček 2010).

Operný projekt bol grantovo viazaný, a tak sa čoskoro zákonite vynoril problém Bondyho pracovného tempa.⁶ Autorskému kolektívu bolo jasné, že ak majú stihnúť termín premiéry, budú musieť finálnu podobu libreta i prípravu celej inscenácie realizovať bez Bondyho priamej účasti. V momente, keď bolo treba projekt finalizovať, museli

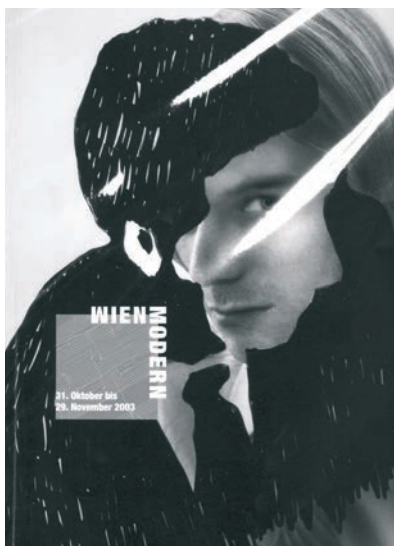
6 Na operu prispeli prostredníctvom združenia Pre súčasnú operu istými finančnými prostriedkami Ministerstvo kultúry SR, Soros Center for Contemporary Arts a Hudobný fond (reprízy sa konali už pod gesciou divadla SkRAT, do ktorého sa združenie Pre súčasnú operu pretransformovalo).



[4] Premiéra *Urban Songs* v Bratislave, 2000 (archív Marka Piačeka)



[5] *Urban Songs* v Budapešti na Bohemia fesztivál, 2002 (archív Marka Piačeka)



[6] *Urban Songs* na festivale Wien Modern, 2003 (archív Marka Piačeka)



[7] *Urban Songs* na festivale Wien Modern, 2003 (archív Marka Piačeka)

realizátori inscenácie pristúpili k rozhodnému kroku – komunikáciu s Bondym ukončili a dielo finalizovali. Bondy by bol na ňom robil ešte dlho, no rozpočtové záväzky boli neúprosne (Piaček 2010). Napriek tomu zostal Bondyho príspevok k dielu zásadný. Podľa autora hudby by bez Bondyho opera asi nevznikla, pretože mladá generácia jej tvorcov nemala patričnú skúsenosť s prácou s historickými prameňmi a hlavne by mali problém porozumieť dobovému kontextu, politickej a diplomatickej situácii v strednej Európe, Štefánikovým výrokom, postojom i motiváciám jeho konania.

Záznamy prvej verzie inscenácie, ktorú spracoval osobne Egon Bondy s Markom Piačekom, potvrdzujú, že v konečnej podobe opery zostal Bondyho prístup k téme zachovaný. Názov opery *Posledný let – dvanásť pohľadov na M. R. Š.* nesie tiež Bondyho rukopis – v nápadných a zámerne marginálnych iniciálach M. R. Š., ktoré zastupujú meno „hrdinu“. Premiéra opery sa konala 14. decembra 2001 v bratislavskom Divadle Stoka v rámci 12. ročníka medzinárodného festivalu Večery novej hudby „Point Zero“ [8], Bondy sa jej zúčastnil a s istými pripomienkami bol s výslednou podobou diela spokojný.

Autori sami priznávajú, že najštylotvornejším prvkom celej inscenácie sa napokon stal rozpočet. Pôvodná predstava sa odvíjala od hrdinského typu opery a počítala s tým, že každá dôležitá postava bude mať svoju áriu. V dôsledku nízkeho rozpočtu sa počet účinkujúcich zredukoval z plánovaných šiestich sólistov a veľkého zboru na jedného sólistu, jedného rozprávača, dvoch tanečníkov, malý šesťčlenný zbor a sedemčlenný hudobný ansámbel (Požoň sentimentál v rozšírenom obsadení). Táto neplánovaná a samozrejme nedobrovoľná redukcia napokon výrazne prispela k výslednej pôsobivej paródii, keď sa z monumentálnych, anticky koncipovaných zborov museli stať komorné výstupy, a keď z jednotlivých árií zostali len torzá v podobe fragmentov pôvodného textu (väčšinou historických citátov) vložených do úst zboristov ad hoc zastupujúcich jednotlivé historické postavy.

Povaha spracovania národne citlivej témy v opere *Posledný let* sa odvíja práve od účasti Egona Bondyho na celom projekte. Autenticky „bondyovská“ je selekcia kľúčových textov pre libreto (ani nie tak historicky kľúčových ako kľúčových pre umelecké stvárnenie „obrazov“). Egon Bondy mal cit pre provokáciu a jej umiestnenie do kontextu, v ktorom nielenže mala svoje miesto, ale v ktorom získali vybrané texty nové a hlavne aktuálne významy. To sa týka mnohých scén a epizód v opere, napríklad skvelej parodickej scény o neúspešných pozorovaniach zatmenia slnka (4. obraz), zborových charakteristík M. R. Š. zložených

POSLEDNÝ LET
opera – dvanásť pohľadov na M. R. Š.

hudba
Marek Piaček
libreto
**Egon Bondy,
Elena Kmeťová**
režia
Dušan Vicen

Združenie Pre súčasnú operu

„Môžem Vám azda dajako pomôcť?“
„Pomôžte mi, pomôžte mi oslobodiť
moju vlasť!“



POSLEDNÝ LET
hudba – Marek Piaček
libreto – Egon Bondy, Elena Kmeťová
režia – Dušan Vicen
scéna – Dušan Vicen, Ria Kmeťová
choreografia – Monika Čerčeni

- I. Apostol vlastenectva
- II. Predhara (instrumentálna časť)
- III. Búrčivý je môj život
- IV. Budúcnosť naša
- V. Takto cieľ! Gely svet!
- VI. Žil som krásny život
- VII. Taká žiara
- VIII. Aká je Vaša krásna vlasť?
- IX. Laska hocijaká
- X. Pomôžte mi
- XI. Posledný let
- XII. Ozaj, a viete, že...

Účinkujú:
Stano Beňacka – bas
František Kovár – rozprávač
Júlia Horváthová – ženský hlas
Monika Čerčeni, Peter Jasko – tanec
Martin Májčik – dirigent, zbornajster
chor Voci festose
MKO Pekoť sentimental (Lubomír Burar, Boris Lenko, Marek Piaček, Peter Zagar, Ronald Šebesta, Peter Sestrák)
Anton Kuttner – svetlá, zvuk

Premiéra opery 14. decembra 2001, Divadlo Stoka, Bratislava v rámci 12. ročníka medzinárodného festivalu Večery novej hudby "Point Zero". Bulletin opery POSLEDNÝ LET vydalo združenie Pre súčasnú operu. Fotografia Ria Kmeťová. Grafický design Marek Piaček.

Opera POSLEDNÝ LET vznikla s finančným príspevom Ministerstva kultúry Slovenskej republiky, Soros Center for Contemporary Arts a Hudobného fondu. Autori Jakujo dr. Dušanovi Lechnerovi (Univerzitná knižnica Bratislava) za poskytnutie podkladov k libretu.

[8] Premiéra opery *Posledný let* v Bratislave, 2001 (archív Marka Piačka)

výhradne z autentických výpovedí súčasníkov Štefánika (3. obraz) či jeho výrokov dokazujúcich obsedanciu oslobodením slovenského národa (interpretáciu libreta pozri: Beličová 2009).

Z pohľadu naratológie je spracovanie témy pôsobivým príkladom na „koniec doby veľkých rozprávání“. Inscenácia opery *Posledný let* sa odvracia od tradíciou zatažených foriem umeleckého stvárnenia „veľkého príbehu“ národných dejín.⁷ Zostáva v nej síce prítomný, no v jeho stvárnení mizne tradičná ideovo účelová „inscenovanosť“ a zvýznamňuje sa to, čo je zdanlivo nepodstatné, dosiaľ prehliadané či dokonca odmietané. Je dôležité, že v tomto spracovaní „mýtu“ slovenských dejín už nie je hrdina zdrojom „národnej“ neurozy, ale je to osobnosť v skutkoch i slovách vyjadrujúca prirodzenú sociodiverzitu slovenskej/stredoeurópskej/európskej spoločnosti (pragmatické odpovede M. R. Š. na otázky o jeho pôvode – 4. obraz, či skúsenosti s jazykovou diskrimináciou vo vlasti, ktoré mu nikto vo „svete“ neveril – 4. obraz).

Poetiku libreta zásadne poznačil štýl Bondyho rešeršnej práce s primárnymi prameňmi. Libreto je umelecky veľmi netradične

7 J. F. Lyotard ako otec myšlienky o konci „veľkých príbehov“ považoval za jeden z typicky „veľkých“ príbehov aj ideu národa a nespochybniteľnej lojality k nemu.

spracované – pramene sú citované, niekedy doslovne, niekedy len s minimálnymi úpravami (osobné listy M. R. Š., listy jeho súčasníkov, spomienky iných kultúrne či politicky významných osobností, ale i všeobecne známe citáty, ktoré do úst hrdinu či jeho spolupracovníkov vložili pamätníci). V Bondyho verzii libreta sa doslova uvádza, že „80–90 % textu je zostaveného z priamych výrokov M. R. Š., sem tam sú vstupy pamätníkov (spomienkového charakteru) a úplne zriedkavo Bondyho vlastný text“ (Bondy – Piaček 2001a). Toto aditívne usporiadanie vybraných sentencií (citátov a parafráz) pôsobí veľmi efektne, na mnohých miestach práve juxtapozícia krátkych floskulovitých fráz rozbieha v texte hru asociácií s celým spektrom nových významov. Bondy cítil v názoroch M. R. Š. stálu až bodavú aktuálnosť a jeho rozhodnutie pracovať s autentickými citátmi plnými etického apelu treba považovať nielen za historicky poctivé, ale aj umelecky neuveriteľne silné, napr.: „Žijeme príliš jednostranne – politike. A keby aspoň politika! Budíme národ nie k ľudskému povedomiu, ale vcháňame ho do úzkoprsého národného delíria. Z jazyka slovenského činíme modlu [...]“.⁸ „Viete čoho sa najviac bojím, až budeme doma? Že je Slovensko degenerované. [...] My nemáme kultúry. Pesničky, výšivky – to nie je kultúra, to majú všetky primitívne národy. Sme úbohí. [...] Našťastie nikto nevie, aký je náš národ v skutočnosti“ (ibid.: 5. obraz).⁹

Bondy a... postmoderna?

Postmoderný umelecký postoj¹⁰ je otvorený voči inakosti, ktorú v úplnosti a bez výhrad akceptuje. Od moderny sa líši najmä v tom, že je lahostajný k ideovej závažnosti a veľkým posolstvám, ktoré boli vždy späť s modernistickým umeleckým gestom. Postmoderný postoj rezignuje na smerovanie vpred, na predstavy zdokonaľovania čohokoľvek a na vieru v jednoznačne fungujúce metódy zabezpečujúce civilizačný, kultúrny, umelecký či akýkoľvek iný pokrok. V tomto smere

8 V podkladoch k libretu spracovaných Egonom Bondym sa tieto slová spomínajú ako výňatok z listu V. Šrobárovi na Slovensko z roku 1909.

9 Podľa podkladov k libretu ide o slová prednesené v roku 1917 pred Ferdinandom Píseckým, osobným pobočníkom M. R. Š.; podobne znie i osobná spomienka dr. Košíka, ktorý s M. R. Š cestoval loďou do USA v roku 1917.

10 Bez toho, aby som vstupovala do „nekonečného“ diskurzu k definícii pojmu postmoderna, uvažujem o postmoderne výhradne len ako o umeleckom *postoji*, ktorý nemusí byť viazaný na žiadny časový úsek v dejinách umeleckých štýlov ani na žiadny „izmus“ v zmysle vedome deklarovanej a etablovanej umeleckej poetiky.

teda Egon Bondy rozhodne nepatril k postmoderne. Napriek tomu možno operu *Posledný let* považovať za postmodernú (podrobnejšiu interpretáciu pozri: Beličová 2010).

Bondyho modernistický návrh libreta, myšlienkovovo vážny, eticky apelujúci, je preťažený ideovým posolstvom, obrazmi zlyhávajúcej civilizácie a neskrýva autorský hodnotiaci postoj. Transformáciu jeho pôvodného a originálneho návrhu do výsledného postmoderného odľahčeného, nementorujúceho a hlavne nepatetického sledu obrazov možno demonštrovať porovnaním Bondyho predstavy úvodného obrazu opery s finálnou realizáciou autorov hudby a inscenácie.

Egon Bondy – text originálneho libreta:

Sólo

Je možné, že sa kedysi
vznášal duch nad vodami.
Ale v storočí,
ktoré počítame
my bláho ví za dvadsiate,
sa smrad vznášal nad hnojiskom.
A bolo to storočie
zázrakov beštiality a obetavosti,
geniality a bezduchosti...
(Bondy – Piaček 2001a)¹¹

Finálna podoba úvodnej scény realizovaná bez prítomnosti Bondyho:

Rozprávač – sólo:

Hneď na prvý pohľad mi bolo jasné, že predom mnou stojí apoštol vlastenectva!

Zbor:

Apoštol vlastenectva.

Premýšľal stále o tom, čo vykonala vládnuca tyrania, aby zbavila národ slovenský kultúry!

Rozprávač – sólo:

Lutoval svojich krajanov Slovákov a jeho duša bola plná bolesti, ktorú mi často odhaľoval...

(Piaček 2001a, Apoštol vlastenectva, s. 1–9)

¹¹ Text uvádzame podľa zachovaného originálu, bez jazykových úprav, ktoré boli pôvodne plánované.

Poslucháčovi sa v konečnej podobe libreta ponúkajú len prvoplánové významy slov, nie význam celého textu, ten neexplikuje ani etickú, ani postojovú intenciu autorov. Autorská intencia zostáva latentná, rozkrýva sa len pri sústredenom počúvaní hudby a sledovaní inscenácie – akoby „vedľa“ autentických textov. Takáto autorská umelecká stratégia je nelútostná voči divákovi, nepomáha mu, naopak, miestami ho zavádza, divák stráca interpretačné opory, je často v rozpakoch (ako to autori mysleli?). Tento presun „interpretačnej zodpovednosti“ z autora na poslucháča-diváka je typickým prejavom postmoderného umeleckého postoja, nenájdeme ho však v pôvodných Bondyho návrhoch libreta, ale len v hudbe opery a v jej finálnom spracovaní.

Záver

Bondyho záujem o kultúru nebol len filozofický a teoretický. Naopak, vždy sa živo zaujímal o všetky formy kultúrneho života (ako umelec samozrejme najmä o tie alternatívne). Jeho život v Bratislave bol naplnený záujmom o dianie v kultúre mladých a pokiaľ mu to zdravie dovoľovalo, navštevoval všetky alternatívne hudobné produkcie. Na rozdiel od jeho slovenských vrstovníkov, on sa zúčastňoval nielen umeleckých performancií, ale – a to je kľúčové – aj diskusií, ktoré nasledovali po predstaveniach či pri polosúkromných rozhovoroch. V prípade Bondyho spolupráce so slovenskými hudobníkmi a jeho vplyvu na ich tvorbu treba zdôrazniť zaujímavý až paradoxný jav. „Bondyovské“ bezpochyby závažne myslené a vždy ideovo až ideologicky motivované – teda modernistické – umelecké príspevky sa v konečnom hudobnom a divadelnom spracovaní inkarnovali do preňho nie typickej postmodernej objektivistickej, fragmentárnej formy, ktorá nie je nositeľkou jednoznačných významov, nesprostredkúva jediné možné správne riešenia ani žiadne „veľké ideológie“ a posolstvá.

Pramene

BONDY, Egon

1997 *Agónie / Epizóda '96* (Bratislava: PT)

BONDY, Egon – PIAČEK, Marek

2001a „L'Ultimo Volo. Libretto“, rukopis libreta (zapožičaný autorom opery)

2001b „Posledný let“, osobné materiály – podklady k libretu opery (zapožičané autorom opery)

KRÁLIKOVÁ, Eva

2009 *Štefánik – človek a legenda*, bulletin k výstave; libreto výstavy Eva Králiková (Bratislava: Slovenské národné múzeum)

PIAČEK, Marek

1998 *Požoň sentimentál. Venované Hansimu* (Bratislava: Hudobný fond, SF 00252131) (CD)

2001a „Posledný let. Dvanásť pohľadov na M. R. Š.“, partitúra (rukopis zapožičaný autorom opery)

2001b *Posledný let. Opera – dvanásť pohľadov na M. R. Š.*, záznam z premiéry opery 14. 12. 2001 v Divadle Stoka v Bratislave v rámci 12. ročníka medzinárodného festivalu Večery novej hudby „Point Zero“; hudba Marek Piaček, libreto Egon Bondy, Elena Kmeťová, réžia Dušan Vicen, scéna Dušan Vicen a Ria Kmeťová, choreografia Monika Čertezni (DVD)

2001c *Posledný let – dvanásť pohľadov na M. R. Š.*, bulletin k opere (Bratislava: Združenie Pre súčasnú operu)

2001d *Urban Songs* (Bratislava: Hudobný fond, SF 00312131; vydal Hudobný fond/Atrakt Art 2002) (CD)

2001e „Urban Songs pre komorný súbor a Egona Bondyho“, rukopis partitúry (zapožičané od autora)

2001f „Urban Songs pre komorný súbor a Egona Bondyho“, texty – rukopis autora (zapožičané od autora)

Literatúra

BELIČOVÁ, Renáta

2003 *Recepčná hudobná estetika. Teória* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa)

2006 *Recepčná hudobná estetika. K pojmosloviu* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa)

2009 „Koniec veľkých príbehov. Opera Posledný let“, in Oldřich Uličný (ed.): *Eurolingua & Eurolitteraria* (Liberec: Technická univerzita), s. 289–300

MARTINÁKOVÁ, Zuzana

2010 „Marginálie k tvorbe mladej slovenskej skladateľskej generácie“, in Renáta Beličová (ed.): *Hudobný život na Slovensku – kontinuita či diskontinuita?* (Žilina: Orman/Katedra hudby FPV ŽU), s. 42–58

PIAČEK, Marek

2010 *Rozhovory s Markom Piačekom*, zvukový záznam z osobného rozhovoru autorky s Markom Piačekom, dňa 21. 5. 2010

Egon Bondy and Slovak musical postmodernism

This article deals with Egon Bondy and his influence on the postmodern music scene in Bratislava, the Capital of Slovakia. Egon Bondy worked on two wide-ranging musical projects with Slovak composer Marek Piaček and a musical ensemble called Požoň sentimentál. The first one, called *Urban Songs* (2000) is a vocal-instrumental musical cycle reflecting the local music tradition of small towns of Central Europe. In this cycle Egon Bondy sings songs which are related to typical urban folk hits from Prague and Berlin, Piaček's instrumental pieces represent the stylized folk music of Bratislava. The second joint project in Bratislava was the opera *Posledný let* (*L'Ultimo Volo*, Last Flight – twelve pictures of M. R. Š., 2001). Egon Bondy arranged the libretto and Marek Piaček composed the music. Bondy and his artistic contributions are without any doubt modernistic in style, very serious and full of ethical standpoints with ideological background. Bondy and his cooperation with Slovak musicians produced artistically paradoxical results. The final theatrical and musical arrangement of Bondy's modernistic libretto is postmodernist in style. The fragmental and objectivistic manner offers audiences neither unequivocal implications nor messages.

Keywords

Czech and Slovak music, postmodern music, folklore of urban areas, Egon Bondy, Marek Piaček



Teorie a praxe
komiksu

Genus mirum

Definičně-terminologické vymezení „fenoménu“ komiks v českém prostředí

— Martin Foret¹ —

Úvodem

Komiks v českém prostředí vždy představoval jakýsi „podivný druh“, „fenomén“, který byl nejprve jaksi „intuitivně“, později ideologicky programově odmítán. Dá se říct, že během celého 20. století se komiks na našem území nikdy zcela nerozvinul do přirozené šíře a bohatosti. A i ve století 21. je relativně standardní, resp. standardizující se situace komiksu u nás dána převážně rozšiřující se škálou překladů než domácí tvorbou.

Tuto situaci vcelku věrně odrážejí i definiční pokusy v aktuálních literárněvědných příručkách, které jsou v některých bodech zásadně omezené korpusem komiksů u nás publikovaných. Přes tyto nedostatky se však zdá, že domácí literární věda komiks jaksi „adoptovala“ a pokouší se i o jeho integraci do genologického systému literatury. Heslo komiks tak najdeme ve všech příručkách, které v posledních

1 Text vznikl za podpory grantu P406/10/2306 *Komiks: Dějiny – teorie* (GA ČR, 2010–2012).

letech vznikly.² Pomiňme nyní silný „axiologický despekt“, s nímž je zde komiks definován,³ a zaměřme se na to, jak je v těchto publikacích komiks definován „fakticky“, resp. formálně. Je chápán jako „synkretický žánr, v němž se propojují prvky výtvarného, literárního, dramatického a filmového umění, avšak ani s jedním druhem není totožný“ (Pavera – Všetická 2002: 177, autor hesla: Libor Pavera), resp. „intersémiotický narativní žánr, líčící událost či příběh prostřednictvím série kreseb zpravidla doplněných textem“ (Mocná – Peterka 2004: 316, autorky hesla: Dagmar Mocná, Jana Čeňková), případně jako „kreslený seriál, v němž hraje podstatnější roli výtvarná složka než složka literární“, který však „patří do literární oblasti svou epickou povahou [...] a jazykovou formou výrazu“ (Lederbuchová 2003: 149). Již v těchto elementárních definicích nacházíme hned několik pojmů, s nimiž je třeba se při vymezování komiksu vyrovnat.

Komiks a literární genologie

Nejčastěji se o komiksu uvažuje jako o žánru, ať již literárním, respektive narativním, případně synkretickém, hybridním, eventuálně intersémiotickém. Chápání čehokoli jako žánru je samozřejmě determinováno tím, co pojmem žánr označujeme a jakou nadřazenou oblast pro

-
- 2 Jsem si vědom, že vycházet z příruček tohoto typu má svá omezení a že neprezentují literárněvědné myšlení jako celek. Na druhou stranu lze právě tyto tituly chápat jako jakési shrnutí oborového vědění či konsenzu, které je navíc předkládáno široké, nejen odborné veřejnosti. Z tohoto důvodu – a s ohledem na limitovaný rozsah tohoto textu – budu z uvedených příruček vycházet. Ze stejných důvodů jsem nahlížel i do lexikonu Nünning 2006.
- 3 Dočteme se, že „obrázky ‚vyprávějí‘ primitivní příběh v přímo vedené jediné dějové linii nesené schematickými postavami“ a že komiks „svou uměleckou úroveň patří do triviálního umění, nezatežuje čtenáře otázkami o vztahu člověka a světa, chce jen pobavit. Náročnějšího čtenáře neuspokojí pro svou primitivnost a stereotypnost složky slovesné i výtvarné“ (Lederbuchová 2003: 149). Podobně čteme, že „podkladem [komiksu] zpravidla bývá nenáročná kresba [...] doprovázená nejnudnějším textem“ a komiks se má vyznačovat „schematičností“ (Pavera – Všetická 2002: 177). Komiks údajně tíhne „k výrazné emblematičnosti: eliptičnost narace je vyvažována schematičností situací, ulehčující vyplnění nezobrazených fází událostí, vzhled, mimika i gestikulace postav mají ustálený ráz (nezřídka inspirovaný soudobými filmovými konvencemi) a jejich charakteristika tíhne k modelové archetypálnosti (hrdina, zloduch, žena-vamp apod.). [...] Maximálně redukováný a zhuštěný text promluv postav je zpravidla umístěn v tzv. bublinách [...]. Komiks je masově šířeným žánrem populární kultury, zdůrazňujícím akci, překvapení, pointu, napětí a vtíp. [...] Z žánru populární kultury má komiks nejbližší k thrilleru, sci-fi a fantasy, v poslední době i k hororu“ (Mocná – Peterka 2004: 316–317). Tato tvrzení stěží obstojí i ve srovnání s velmi omezeným segmentem titulů, které v ČR vyšly před rokem vydání citovaných publikací, natož v kontextu světového komiksu jako celku.

genologickou definici zvolíme, resp. do jakého genologického systému daný žánr zařadíme. Zdá se, že nejsilnější jsou pokusy zařadit komiks právě do genologického systému literatury.

Pokusem zachytit, resp. načrtnout základní roviny literární genologie a vztahy (hierarchie) mezi nimi je spodní polovina schématu 1, které strukturuje oblast slovesnosti, resp. literatury dle užívaných kategorií.⁴ Pro zachycení kontextu je pak toto schéma rámcově usouvzažněno (horní polovina) s obecnější typologizací textů, „umění“ (ve smyslu technik, resp. forem) a médií (ve smyslu technik, resp. technologií).⁵ Pokud na tomto podkladě chceme vést úvahu o vymezení komiksu, resp. jeho začlenění do literatury coby žánru, ze schématu je zřejmé, že je třeba důkladněji vymežit řadu pojmů různých úrovní.

Především, co vlastně chceme považovat za literaturu, resp. jak vymežit *pojem literatura*. Jakkoli je obsáhlejší diskuse na toto téma nad rámec tohoto textu, zdá se, že vymezení pojmu literatura bude spíše konvenční než esenciální.⁶ Navíc se literaturou nejčastěji míní zjednodušeně literatura „krásná“/„vysoká“ (beletrie), kterou je přesnější považovat za literární subsystém – ten se však neoddělitelně prolíná se subsystémy ostatními, vyčleněnými na základě jiných kritérií, a sdílí s nimi „nižší“ členění.⁷

Komiks a literární druhy

V českém prostředí situaci komplikuje i rozlišování opozice literárních druhů a žánrů. Při vymežování literárních druhů přitom vstupují do hry různorodá kritéria: filologicko-filozofická, obsahově-tematická či textově-strukturní apod. Nejčastěji uváděná jsou členění trichotomická či dichotomická (viz schéma 1). Je přitom zřejmé (a diskutované), že tyto diferenciace pracují s kategoriálně odlišnými pojmy, celá

4 Jedná se skutečně pouze o účelové, pracovní schematické znázornění, utřídění toho, o čem mluvíme, ne o pokus o novou typologii či „metaklasifikaci“. Ty by vzhledem k povaze „katalogizovaných“ jevů byly předem odsouzeny k nezdaru. Schéma je sestaveno na základě informací, které jsem načerpal z uvedených publikací (Pavera – Všetická 2002, Lederbuchová 2003, Mocná – Peterka 2004), jde tedy o jakési grafické shrnutí systému, který je v nich implicitně obsažen, resp. jsem jej z nich vyčetl. V „kontextové“ části pak schéma bylo doplněno s využitím dalších zdrojů uvedených v seznamu literatury (Baleka 1997, Karlík – Neku-la – Pleskalová 2002 a Stodola 2009).

5 Šípkami jsou pak ve schématu vyznačeny problematické vztahy mezi „prvky“ různých „rovin“. Některé z těchto vztahů jsou rozvedeny dále v textu.

6 Zde se nabízí odkázat např. na druhou kapitolu v Culler 2002.

7 Hovoří-li se např. o „oddechové beletrii“, resp. populární literatuře jako beletristické produkci, přičemž pojem beletrie je úžeji chápán jako literatura umělecká.

konstrukce je tak v zásadě umělá a o konkrétním textu jeho přiřazení k určitému druhu mnoho neříká. Navíc se toto členění ukazuje jako nedostatečné a bývá doplňováno o další položky.

V souvislosti s komiksem je zajímavé především to, že jako specifický literární druh je v trichotomických členěních vydělováno *drama*. Ačkoliv je tradičně považováno za základní literární druh, jde o typ textu předurčujícího inscenaci, tedy formu „určenou svou existenciální vazbou na divadlo“ (srov. Mocná – Peterka 2004: 123, autorky hesla: Lenka Jungmannová, Dagmar Mocná). Požadavek inscenovatelnosti bývá u dramatu často zdůrazňován (Keir Elam), o dramatickém textu se někdy mluví jako o pouhém „textovém substrátu“ a za „plnohodnotné“ drama je považován až text inscenovaný (Manfred Pfister; srov. Nünning 2006: 157–158, autor hesla: Andreas Höfele).

Charakter pojmu drama je tak dvojaký: myslí se jím text výchozí (k inscenaci) i výsledný (inscenovaný), přičemž vztah mezi těmito dvěma texty je nejen intertextový, ale i intermediální. Můžeme totiž dále rozlišit drama slovesné (čínohra), hudební (opera, opereta, muzikál), pohybové (pantomima), hudebně-taneční (balet) a jejich syntézu v laterně magice (spojující uvedené typy dramatu s filmem). V širším smyslu bývají (např. v Mocná – Peterka 2004) pod drama řazena i libreta a scénáře k uvedeným typům dramatu, stejně jako k rozhlasové hře, filmu, televiznímu seriálu – a nepochybně i komiksu. Je zřejmé, že transformace výchozího textu ve výsledný bude mít v různých případech různý charakter a různou „míru“.

Zde se opět projevuje zmiňovaná dvojakost, díky níž například *Encyklopedie literárních žánrů* (Mocná – Peterka 2004) uvádí mezi žánry jednou „podklad“ či „projekt“, tedy výchozí text (operní libreto, operetní libreto, filmový scénář), jindy útvar výsledný (muzikál, rozhlasová hra, televizní seriál, komiks).⁸ Samotné drama v užším smyslu (jako text určený k čínoherní inscenaci) je považováno za vyloučené z toho důvodu, že ačkoliv je psáno za účelem jevištní realizace, „je samo o sobě uceleným a uzavřeným literárním dílem, schopným plnohodnotné komunikace se čtenářem“ (ibid.: 123), zatímco ostatním „dramatickým textům“ (jako podkladům) je tento rys (svěbytná „neinscenovaná“ existence v komunikaci) spíše upírán. Toto specifikum

8 Opět pomineme silný apriorní „axiologický despekt“, s nímž jsou definovány např. opereta, muzikál či televizní seriál. Navíc fenomén *seriality* je nepochybně mnohem univerzálnější a rozsáhlejší, než jak ukazuje naznačený pokus o typologizaci v hesle věnovaném televiznímu seriálu (srov. Mocná – Peterka 2004: 645–651, autorka hesla: Helena Kupcová), jen v rámci literatury můžeme zmínit např. novinový román na pokračování, povídkové cykly apod.

| TYPY TEXTŮ | | |
|--------------------------------|--|--|
| verbální | neverbální | smíšené |
| texty narativní (vyprávěcí) | | texty ne-narativní (prostěsdělovací, deskriptivní, expoziční, argumentativní, informační, instruktivní) |
| diegetické (román, povídka) | mimetické (drama, film, tanec, pantomima) | |

| „UMĚNÍ“ | | | |
|--|---|---|--------------------------------------|
| přímo zprostředkovaná (vnímatelná bez umělého média) (literatura /mluvená/, hudba /živá/, malba, kresba, grafika, architektura, sochařství, pantomima, balet, opera, melodram, opereta, muzikál, činohra) | | nepřímo zprostředkovaná (vyžadující umělé médium) (fotografie, film, rozhlasová hra, hudební nahrávka, literatura /psaná/) | |
| literární | krásná divadelní, hudební, taneční, filmové | výtvarné (malba, kresba, grafika, fotografie, sochařství, architektura) | užitná (design, móda, řemesla...) |

| MÉDIA | | | |
|---|---|---|--|
| přirozená | | umělá | |
| vizuální (malba, kresba, grafika, sochařství, pantomima, architektura) (opera, melodram, opereta, muzikál, činohra) | audální (hudba, slovesnost /mluvená/) | vizuální (fotografie, literatura /psaná/ + reprodukce přirozených médií) (film, televize + záznamy přirozených médií) | audální (rozhlasová hra, hudební nahrávka) |
| | | (laterna magika) | |

| SLOVESNOST | | | |
|---|--|--|--|
| literatura (literární slovesnost) texty literární | | neliterární slovesnost texty neliterární | |
| imaginativní (fikcionální) slovesné texty umělecké | | věcná (odborná, vědecká, pragmatická/didaktická, populárně-naučná, publicistická; literatura faktu) | |
| LITERÁRNÍ SUBSYSTÉMY | | | |
| krásná (beletrie), vysoká, náročná, vážná | populární, triviální, bulvární; brak, kýč | folklorní (orální slovesnost) | |
| literatura pro dospělé | | literatura pro děti a mládež | |
| LITERÁRNÍ DRUHY | | | |
| lyrika | epika (vyprávěcí / narativní literatura) + mýtus + román ? | drama | |
| poezie | próza | drama | |
| poezie | ne-poezie (próza) | | |
| nesyžetové (lyrické) | syžetové | | |
| dikce | fikce | | |
| nefikcionální | fikcionální | | |
| žánrové oblasti (literární fantastika, literární komika, dokumentární literatura...) < LITERÁRNÍ ŽÁNRY (román, novela, povídka; libreto, scénář; rozhlasová hra, televizní seriál; detektivka, western, sci-fi, bajka, pohádka, erotika...) > subžánry, žánrové typy; žánrové formy a varianty | | | |



dramatu v užším smyslu ovšem neplatí pro všechny typy činohry, resp. „dramatiky“, navíc například i filmové scénáře se velmi záhy začaly uplatňovat na knižním trhu jako autonomní „literární“ dílo, tj. text k individuální četbě.

Nelze se ubránit podezření, že tento nesoulad (drama je druh, ostatní žánr nebo „podklad“) je dán především historicky, resp. tradicí, a také že oním „literární“ v popisech těchto typů textů se často myslí spíše „verbální“, resp. „fikční“. Možná by bylo vhodné namísto dramatu hovořit v tomto smyslu o jakémsi „aplikovaném“ literárním druhu či spíše „aplikovaných“ literárních textech, určených svou funkcí – patřily by sem ty imaginativní (fikcionální) texty,⁹ které slouží k dalšímu „inscenování“, ať již na jevišti (činohra, opera, opereta, muzikál, pantomima, balet), na projekční ploše (film a televize), na „faktické“ ploše (komiks) či „ploše“ zvukové (rozhlasová hra).¹⁰

Komiks a literární žánry

Přehlédneme-li pak různé uváděné literární (ovšem vesměs univerzálnější) žánry (např. tragédie, komedie; román, novela, povídka; esej; detektivka, western, sci-fi, romance; pohádka apod.), zjistíme, že jde opět o specifické typy textů definované pomocí nejrůznějších kritérií (formálních, strukturních, obsahových, tematických apod.), resp. o soubor konstruktů s ne vždy jasnou motivací, klasifikovaných podle nejrůznějších vlastností, které navíc opět náleží do různých rovin.

Přestože obecně přijímaná definice žánru neexistuje, je poměrně zřejmý rozsah tohoto pojmu, jím označované třídy textů. Nejčastěji se dnes žánry chápou jako „otevřené systémy formálních a funkčních znaků, na nichž jednotlivá díla různou měrou participují“ (srov. Nünning 2006: 117, autor hesla: Peter Wenzel). Text odkazující (určitými signály) k nějakému žánru se tak vztahuje ke kódu, resp. „architektu“, modelu – ten pak recipient zohledňuje při čtení. Při recepci textů totiž žánrová určení nepochybně fungují jako výraz určité funkce (pragmaticky: komedie nás rozesměje, horor postraší či vyděsí) či jako očekávání jistého souboru atributů (sémanticko-syntakticky: specifický „slovník“ a určité formální a sémantické struktury: western se odehrává na Divokém

9 Nelze zapomínat, že scénář je podkladem i pro další typy textů – např. publicistické, ale také pro různé pořady v rozhlase a televizi, které by nepatřily do oblasti textů literárních.

10 Případně bychom tyto aplikované texty mohli třídit podle typu konkretizace na jevištní, akustickou a vizuální (statickou a dynamickou). Tento výčet jistě není kompletní, chybí minimálně např. počítačové hry, které vznikají na základě scénářů (ty jsou navíc vždy variantní).

západě, ve výspě civilizace, v druhé polovině 19. století, hrdinové mají koně a kolty...; k sémanticko-syntaktickému chápání žánru srov. Altman 1989). Žánry jsou tedy především konceptuálními (a v rámci autorské, nakladatelské, distribuční a prodejní strategie praktickými) nástroji, jež jsou nedílnou součástí komunikace a interpretace – vyvolávají nějaká očekávání.

Vedle výše uvedených žánrů, vymezených tematicko-obsahově (komedie, horor, western apod.), které se realizují v komiksu stejně jako v literatuře, ale i filmu, televizi apod., jsou pro vymezení komiksu zajímavé i žánry vymezené rozsahovo-formálně: především román, novela a povídka. U všech tří jde o epické, resp. prozaické žánry, zaměřené na vyprávění příběhu, liší se rozsahem a „kompaktností“ kompozice. Především *román* je z hlediska genologie zajímavý, protože jde o žánr nejuniverzálnější, polyfunkční, mimořádně flexibilní, uplatňující a rozvíjející se jak v subsystému literatury „vysoké“, tak „populární“ – dá se spolu s editory kompendia žánrů říct, že „román se rozpětím svých typů blíží samostatnému literárnímu druhu“ (Mocná – Peterka 2004: 6). I v samotném románu se uplatňuje řada jiných (zejména oněch tematicko-obsahově vymezených) žánrů a román lze dále členit z různých hledisek – tematického, kompozičního, hodnoticého apod. (srov. *ibid.*: 576–586, autorka hesla: Jaroslava Janáčková).

Komiksový román

Ve vztahu ke komiksu souvisí problematika románu s označením *graphic novel*, které se i v našem prostředí začalo používat v axiologickém (resp. marketingovém) smyslu, a to v různých adaptované podobě: naivní kalk grafická novela, román v obrazech, nejčastěji grafický román. Jako nevhodnější překlad jsem na jiném místě s kolegy doporučoval sousloví *komiksový román* (Matějčec – Foret – Čepelák 2004).¹¹ Nelze přitom opět popřít, že jde o pokus definovat něco na základě pojmu, jehož vymezení je samo problematické – (re)definování románu bude literární vědu jistě zaměstnávat ještě dlouho. I s ohledem na tuto neukotvenost se zdá výhodné a praktické snažit se román (a stejně tak i novelu a povídku) definovat široce, tedy bez omezení na „slovesné texty umělecké“. Může-li být například telenovela (jakkoli je to opět hloupý kalk), televizní román¹² či filmová povídka, proč ne

11 Slovo „grafický“ má totiž v češtině poněkud odlišný význam – vztahuje se ke konkrétní výtvarné technice, zatímco v *graphic novel* znamená spíše obecně „vizuální“.

12 Pavel Kohout tak např. nazval šestidílný seriál ČT *Konec velkých prázdnin*, ke kterému psal scénář spolu s Jelenou Mašínovou.

komiksová povídka, komiksová novela, případně komiksový román – tedy aplikovat literárněvědná rozsahovo-formální kritéria i na texty komiksově (a jiné).

Shrnutí

Pokud tedy jako tradiční literární žánry budeme chápat ty vymezené tematicko-obsahově a rozsahovo-formálně,¹³ můžeme říct, že komiks bude procházet napříč těmito kategoriemi, resp. většina těchto žánrů bude v komiksu (přínejmenším) realizova(tel)ná. Ukazuje se tedy, že pojetí komiksu jako literárního žánru je příliš úzké.¹⁴

Snaha implementovat komiks do literární genologie tak nejen poukazuje na obecnou problematiku hierarchizace a typologizace literárních genologických jevů, ale samo řazení komiksu do genologického systému literatury (lhostejno nyní do jakého „patra“) je problematické, neboť komiks svou povahou hranice literatury překračuje, resp. do nich spadá jen zčásti (viz i výše uvedená problematika „dramatických žánrů“ a „aplikovaného druhu“).

Pokud bychom chtěli na předchozím schématu označit, kam by „patřil“ komiks, zjistíme, že se realizuje napříč uvedenými kategoriemi – viz šedá pole na schématu 2.

Komiks jako médium

Snaha vymežit se právě vůči chybnému chápání komiksu jako žánru vedla (především americké) teoretiky (např. McCloud 2008) k tomu, že o komiksu začali uvažovat jako o *médiu*, analogicky k filmu (jejich žánrová pestrost je v zásadě identická). Analogie s filmem je svůdná, ovšem chybná: komiks není médium jako film.

Povaha filmu je totiž dvojaká – není jen souborem konkrétních děl (jako komiks), a tedy specifickou formou vyjádření (rovněž stejně jako komiks), ale v neposlední řadě je (nebo přínejmenším byl) i filmovým pásem, tedy specifickým druhem technologie. A právě v takto

13 Je třeba zdůraznit, že existují i jiná než zde letmo načrtnutá chápání žánru, ovšem toto se zdá být (obzvláště v souvislosti s komiksem) dominantní. Srov. i ztotožňování komiksu se superhrdinským žánrem či distribuční propojení se SFH literaturou.

14 Z cca stovky žánrů uvedených v Mocná – Peterka 2004 se nejméně třetina v komiksu realizuje. Z těch vymezených tematicko-obsahově v zásadě všechny (některé z formálně vymezených jsou vázány čistě na verbální projev příp. specifickou historickou epochu).

| TYPY TEXTŮ | | |
|--------------------------------|--|---|
| verbální | neverbální | smíšené |
| texty narativní (vyprávěcí) | | texty ne-narativní (prostěsdělovací, deskriptivní, expoziční, argumentativní, informační, instruktivní) |
| diegetické (román, povídka) | mimetické (drama, film, tanec, pantomima) | |

| „UMĚNÍ“ | | |
|--|---|--|
| přímo zprostředkovaná (vnímatelná bez umělého média) (literatura /mluvená/, hudba /živá/, malba, kresba, grafika, architektura, sochařství, pantomima, balet, opera, melodram, opereta, muzikál, činohra) | | nepřímo zprostředkovaná (vyžadující umělé médium) (fotografie, film, rozhlasová hra, hudební nahrávka, literatura /psaná/) |
| krásná | | |
| literární | divadelní, hudební, taneční, filmové | výtvarné (malba, kresba, grafika, fotografie, sochařství, architektura) |
| | | užitná (design, móda, řemesla...) |

| MÉDIA | | | |
|--|----------------------------------|---|---------------------------------------|
| přirozená | | umělá | |
| vizuální | audiální | vizuální | audiální |
| (malba, kresba, grafika, sochařství, pantomima architektura) | (hudba, slovesnost /mluvená/) | (fotografie, literatura /psaná/ + reprodukce přirozených médií) | (rozhlasová hra, hudební nahrávka) |
| (opera, melodram, opereta, muzikál, činohra) | | (film, televize + záznamy přirozených médií) | |
| (laterna magika) | | | |

| SLOVESNOST | | |
|---|--|--|
| literatura (literární slovesnost) texty literární | | neliterární slovesnost texty neliterární |
| imaginativní (fikcionální) slovesné texty umělecké | | věcná (odborná, vědecká, pragmatická/didaktická, populárně-naučná, publicistická; literatura faktu) |
| LITERÁRNÍ SUBSYSTÉMY | | |
| krásná (beletrie), vysoká, náročná, vážná | populární, triviální, bulvární; brak, kýč | folklorní (orální slovesnost) |
| literatura pro dospělé | | literatura pro děti a mládež |
| LITERÁRNÍ DRUHY | | |
| lyrika | epika (vyprávěcí / narativní literatura) + mýtus + román ? | drama |
| poezie | próza | drama |
| poezie | | ne-poezie (próza) |
| nesyžetové (lyrické) | | syžetové |
| dikce | | fikce |
| nefikcionální | | fikcionální |
| žánrové oblasti (literární fantastika, literární komika, dokumentární literatura...) < (LITERÁRNÍ) ŽÁNRY (román, novela, povídka; libreto, scénář; rozhlasová hra, televizní seriál; detektivka, western, sci-fi, bajka, pohádka, erotika...) > subžánry, žánrové typy; žánrové formy a varianty | | |



techn(olog)ickém smyslu se o médiu uvažuje nejčastěji. Komiks však takovouto technologickou specifickou stránku nemá – technologie sdílí s literaturou apod. Pojem média je navíc (v různých přístupech) spjat úzkými vztahy s pojmy nosiče, (komunikačního) kanálu a kódu, tedy ostatními pojmy užívanými v komunikačních modelech. Právě při bližší analýze těchto pojmů ve vztahu ke komiksu se ukazuje, jak moc je analogie s filmem nepřesná (srov. Foret 2008).

Médium však nemusíme chápat jen čistě technicky, ale spíše jako to, co se označuje jako *dispozitiv*, tedy historicky specifický soubor technických, sociálních, ekonomických a dalších operací a mechanismů organizujících produkci (aparát) a divákovu percepci a recepci dané mediální formy (Szczepanik 2002). Pojetí média jako dispozitivu si můžeme přiblížit opět na filmu: film není jen celuloidový pás smotaný na cívce, jen sdělovací prostředek nebo paměťový nosič sdělení, ale i komplex, který zahrnuje technické procesy umožňující vznik a recepci filmu i jejich kulturně-sociální kontext (od natáčení až po projekci). Dispozitiv přitom neprodukuje hotové významy, nýbrž organizuje časoprostor rozpínající se během produkce mezi tvůrcem a výsledným textem a během recepcce mezi obrazem a okem diváka – je to tedy soubor podmínek viditelnosti textu (srov. *ibid.*).¹⁵ I při takto rozšířeném chápání komiks médiem není, jeho dispozitivem je kniha (sešit) – kulturně je komiks součástí knižní kultury, resp. kultury tisku.

Možná právě v „mediální neurčenosti“ komiksu je onen zakopaný pes potíží při jeho vymezování (a etablování): při širokém žánrovém rozptylu užívá komiks jako média knihy, časopisy, novinové stránky apod., svá média tedy sdílí s jinými (zejména s literaturou, případně žurnalistikou), proto s nimi splývá a obtížně se v obecném povědomí i pokusech o teoretická vymezení emancipuje.

Závěrem

Zdá se, že jak tradiční vymezování komiksu coby žánru, nejčastěji literárního, tak jeho „progresivnější“ pojetí jako média, není vhodné, neboť není právo charakteru toho „podivného druhu“, jímž komiks je.

15 Srov. v tomto smyslu rozdíl mezi novinovým stripem, „pulpovým“ superhrdinským sešitem a komiksovým románem. Za zmínku v tomto kontextu stojí i skutečnost, že k docenění či uznání starých novinových stripů došlo až po jejich vydání v knižních souborech.

Navíc se ukazuje, že pokus včlenit komiks do nějakého předem daného systému (např. literární genologie) odhaluje spíše problémy ve struktuře/hierarchizaci systému samého, než aby o začleňovaném fenoménu něco vypověděl. Podobně i svůdná analogie (např. komiksu s filmem) může být užitečná, použije-li se v „obrazném“ smyslu, pokud bychom ji však měli brát vážně jako koncept, ukazuje se opět jako spíše matoucí nežli nápomocná. Smysluplné definování komiksu a nalezení jeho místa mezi ostatními formami tak zůstává nadále výzvou...

Literatura

ALTMAN, Rick

1989 „Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru“, *Illuminace* 1, č. 1, s. 17 až 29 [1984]

BALEKA, Jan

1997 *Výtvarné umění. Výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)* (Praha: Academia)

CULLER, Jonathan

2002 *Krátký úvod do literární teorie*, přel. Jiří Bareš (Brno: Host) [1997]

FORET, Martin

2008 „Co je to komiks? Pokus o teoretické vymezení komiksu“, in Omar Mirza (ed.): *K.O.MIX* (Nitra: Nitrianska galéria)

KARLÍK, Petr – NEKULA, Marek – PLESKALOVÁ, Jana (eds.)

2002 *Encyklopedický slovník češtiny* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

LEDERBUCHOVÁ, Ladislava

2003 *Průvodce literárním dílem. Výkladový slovník základních pojmů literární teorie* (Jinočany: H & H)

MATĚJÍČEK, Tomáš – FORET, Martin – ČEPELÁK, Vojtěch

2004 „Book, album nebo... co vlastně?“, <http://www.komiks.cz/clanek.php?id=659> [přístup 31. 10. 2010]

McCLOUD, Scott

2008 *Jak rozumět komiksu*, přel. Richard Podaný (Praha: BB art) [1993]

MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef (eds.)

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

NÜNNING, Ansgar (ed.)

2006 *Lexikon teorie literatury a kultury*, eds. českého vydání Jiří Trávníček, Jiří Holý (Brno: Host) [2001]

PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František

2002 *Lexikon literárních pojmů* (Olomouc: Nakladatelství Olomouc)

STODOLA, Jiří

2009 „Klasifikace umění“, *Bonum, Verum, Pulchrum* 2, č. 1, <http://sites.google.com/site/bovepul/archiv/c-1-2009/klasifikace-umeni> [přístup 31. 10. 2010]

SZCZEPANIK, Petr

2002 *Filmy, které vidí vlastní vidění*, disertační práce, Brno: Masarykova univerzita, FF, Ústav filmu a audiovizuální kultury

Genus mirum: terminological troubles with comics in the Czech environment

This paper deals with the terminological confusion surrounding the character of comics, which is much more “case-specific” in the Czech environment than in other countries. This confusion has resulted in efforts made by local literary guides to place comics within a genealogy of literature. This paper analyses definitions of comics along with definitions of other related terms (such as genre and media) cited in these literary guides. The related, frequently synonymous term “graphic novel” is also covered.

Keywords

comics, comics genres, comics as a medium, graphic novel

Banální jak z komiksové bubliny

Adjektivum „komiksový“ jako žánrová specifikace

— Pavel Kořínek¹ —

Po desetiletích zákazů, ideologické kritiky, trivializace a celkového přehlížení se i v českém a slovenském prostředí začíná komiksové umělecké (či méně kontroverzně mediální) formě dostávat adekvátního prostoru. Původní i překladový komiks se již, zdá se, zabydlely v domácím kulturním kontextu. Neprovázanost komiksu jako takového s nějakou konkrétní žánrovou či tematickou oblastí byla již mnohokrát přesvědčivě argumentována a – soudě dle převažujících mediálních ohlasů z posledních let – soudobé komiksové produkci a jejím vydavatelům, kritikům i čtenářům se daří ono stigma dětského obrázkového čtení o zvírátkách úspěšně rozrušovat.

Specifickým typem formální či obsahové charakterizace, ke kterému se s oblibou uchyluje kulturní kritika i publicistika obecně, je jakési jinomediální přirovnávání. Skutečný či jen domnělý hybridní charakter některých posuzovaných knih, komiksů, filmů či počítačových her vede autory recenzí a studií ke snaze o charakterizační přesněnění, k němuž

1 Text vznikl za podpory grantového projektu P406/10/2306 *Komiks: Dějiny – teorie* (GA ČR, 2010–2012).

s oblibou využívají adjektivního označení odvozeného z pojmenování takového „inspiračního média“. Často se tak dočítáme o divadelním filmu (např. *Dogville* Larse von Triera) či filmovém divadle (*Dogville* Larse von Triera ve Stavovském divadle), občas si zklamaný recenzent povzdychne, že je nějaký film šustivě literární či román přehnaně filmově fragmentární a stříhový. Leckdy se samozřejmě může jednat jen o okamžité, tu více, tu méně přínosné přirovnání, které autora spásně napadlo v posledních minutách před uzávěrkou, jindy – a bývá tomu tak nezřídka – zjednodušuje takové pojmenování větnou konstrukci, a tak lépe vyhovuje stále se zvyšujícím redakčním požadavkům na snižování syntaktické náročnosti u publicistických textů. Přesto ale nejsou tato mediální střetnutí zcela bez zajímavosti, vždyť nepřimo a trochu mimochodem, ale stále relativně zřetelně vypovídají o sdíleném obrazu daného média. Bezděky nás tak upozorňují na ty jeho vlastnosti, které považujeme za natolik inherentní tomuto médiu, že jejich zřetelná a příznaková afiliace přečká i odvážný přeskok jinomediální propasti.

Pravděpodobně nejčastěji takové označení upozorňuje na adaptační charakter posuzovaného, na skutečnost, že přítomné dílo vstupuje do nějakého vztahu s jinomediálním výchozím textem. Jako „herní filmy“ tak bývají označovány filmové snímky vznikající na motivy populárních počítačových her a obdobně je užíváno i adjektiva „komiksový“. V posledních letech můžeme sledovat zvýšený zájem filmového průmyslu o adaptace populárních komiksových děl. Nejčastěji se takového zpracování pro velké plátno dočkávají žánrové superhrdinské příběhy postav spadajících pod nakladatelské domy DC Comics a Marvel. Sousedství „komiksový film“ tak leckdy odkazuje právě a jen k této adaptační praxi, jak ale uvidíme dále, nejsou motivace pro takové pojmenování vždy zcela jednoznačné. Jindy je „mediálního“ adjektiva užito v odkazu k původnímu kontextu, ze kterého přejatý prvek, postava či motiv vychází. Nedávný průnik komiksu do hájemství filatelie oznamoval internetový zpravodajský server prvnízpravy.cz slovy: „První česká známka, která nebude mít v rohu cenu v korunách, ale písmeno, vyjde tento týden ve středu. Ponese komiksový motiv Fifinky ze Čtyřlístku“ (prvnízpravy.cz 2010).

Sledované označení „komiksový“ se ale vyskytuje i v kontextech, u nichž je motivace pro takové přirovnání o něco komplikovanější, a právě těmto zastřenějším výskytům se chceme dále věnovat. Pro další úvahy tak opomíjíme jednoduché odkazy k adaptačnímu původu příběhu či jeho klíčových složek a nezmiňujeme ani výskyty typu „komiksový román“, u nichž bychom sice mohli o jakési překroucené podobě

obdobného „sdíleného obrazu“ média uvažovat, ale považujeme je spíše za terminologicky nešťastné pokusy o převod progresivního anglického termínu *graphic novel*.

Jaké další motivace vedou k onomu přirovnávacímu opentlení věci adjektivem „komiksový“? Které vlastnosti sledovaného díla zavadávají důvod pro takové někdy hodnotově nepříznakové, jindy však – alespoň v očích pisatele a jeho modelových čtenářů – zřetelně degradující pojmenování? Nalezené výskyty dělíme pro potřeby dalšího výkladu do čtyř skupin, které odrážejí různé aspekty této předpokládané „komiksovosti“.

Komiksový, tedy formálními prostředky ke komiksu odkazující

„Sejdeme se v komiksu,“ hlásá titulek jednoho článku z letošního červnového vydání časopisu *Marianne Bydlení* a níže v textu vysvětluje, oč se v této zkratce jedná: „Výrazně její [totiž Káči Blahutové, interiérové designérky] zásahy prospěly také předsíni. Nevábně vypadající skříň z lamina totiž přestříkala šedou barvou a zbytek odekorovala tapetou, která svým stylem připomíná komiks“ (Zeman 2010). Jak je patrné z doprovodných fotografií, stěny představované skříně byly polepeny tapetou, která formálně, členěním do panelů a akční stylizací narativní kresby odkazuje k vyjadřovacím prostředkům mainstreamového dobrodružného komiksu.

Do této první, relativně nejméně problematické kategorie předpokládaných „adjektivních motivací“ tak spadají ty výskyty, u nichž lze důvody pro použití adjektiva „komiksový“ vysvětlovat záměrnou snahou autorů posuzovaného díla o přiblížení se komiksovým postupům a jeho formálním aspektům.

Sem by tak bylo možné přiřadit adaptační pokusy, které se kromě přejímky vlastního vyprávění pokoušejí i o transdukcii příznakových formálních rysů výchozí umělecké formy. Jako komiksové divadlo (či divadelní komiks) bývají označována představení, která při své adaptaci komiksových předloh využívají i předpokládané, vágně vymezené formální „komiksovosti“ – soudě dle občasných pokusů o vysvětlení se jedná především o fragmentárnost, jež snad má upomínat na komiksové členění do panelů, zaměření na rychlý dialog, sekvenčnost, důraz na ruchové zvukové efekty a popřípadě výraznější výtvarnou stylizaci. Obdobnými předpoklady ohledně „komiksovosti“ bylo ostatně zřejmé

vedeno i pojmenování „rozhlasový komiks“, jímž označil svou rozhlasovou adaptaci románu *Roger Krowiak* Miroslav Zelinský.

Riziko takového označování samozřejmě spočívá v hrozícím zapouzdření se do nepřesných a matoucích stereotypů, které celé komiksové umělecké formě přisuzují inventář prostředků, jež možná nejsou ani tak podmíněny médiem, ale spíše jen výchozím žánrem. V popisu divadelní adaptace Weissova románu *Dům o tisíci patrech*, absolventského představení studentů pražské DAMU z roku 2003, se tak dočteme: „Příběh se pohybuje na pomezí snu a reality, což autorům inscenace dovoluje experimentovat s formou. Inscenace je výrazně vizuálně stylizovaná a využívá princip komiksu, který umožňuje nahlížet realitu z různých perspektiv. Herecká akce na jevišti je prostřídána kresleným komiksem promítaným na projekční plátna. Z komiksově[ho] principu vychází také herecká stylizace podpořená výraznými kostýmy a maskami“ (Divadlo Disk 2003). Výrazné kostýmy a masky ale jistě nepředstavují mediálně příznakový aspekt komiksu jako takového, mnohem spíše odkazují jen k jedné z jeho žánrových fazet, totiž ke komiksu superhrdinskému. Pokud tedy neodkazují už přímo k běžnému prostředku divadla jako takového...

Komiksový, totiž *superhrdinský*

Filmový trhák letních měsíců roku 2008, superhrdinská komedie *Hancock* s Willem Smithem v hlavní roli, nabídl svým divákům zábavný a nekomplikovaný příběh o nesympatickém antihrdinovi, jehož nadpřirozené schopnosti, kterými jako jediný člověk na světě disponuje, rozhodně nenutí vykonávat dobro. „Komiksový cynik Hancock baví, než se polepší,“ soudila o filmu Mirka Spáčilová na internetovém zpravodajském serveru iDNES (Spáčilová 2008). Adjektivum komiksový se v reakcích na film vyskytovalo snad ve všech svých možných pádových a rodových variantách, většinou se ale vytrácela skutečnost, že Hancock s komiksem jako takovým mnoho společného nemá. Filmu nepředcházela žádná jinomediální předloha, není adaptací nějakého superhrdinského komiksového sešitu, ale vznikl podle původního scénáře Vincenta Ngo a Vince Gilligana.

Historici superhrdinského žánru jako Peter Coogan (Coogan 2006) či Richard Reynolds (Reynolds 1994) nacházejí předobrazy moderních hrdinů v mytologických příbězích o osudech Herkula či Persea, mezi Supermanovy a Phantomovy předky zařazují Robina Hooda i Červeného bedrníka. Superhrdinové moderního stříhu se začali objevovat

v komiksových sešitech v třicátých letech 20. století. V průběhu následujících dekád pronikla tato úspěšná žánrová formule do dalších médií: nejprve opatrně prozkoumala terén prostřednictvím adaptací (rozhlasové hry o Supermanovi, televizní seriál *Batman*), aby se později od své rodné mediální hroudy osamostatnila a oprostila úplně.

Příběhy o superhrdinech, o všech těch dobro vykonávajících odvážných mužích (ale i ženách, občas i ženách) ve svítivých trikotech a hrdě navrch nošeném spodním prádle, jistě představují pro komiks žánrovou formuli až erbovní: ostatně superhrdinská vyprávění bývají považována za jediný skutečně původní, z komiksu vzešlý žánr populární kultury. Ne-sporný komiksový původ superhrdinské žánrové kategorie ale často zavádí ke zjednodušujícímu uvažování, v němž superhrdinské = komiksové.

V prvních měsících letošního roku vysílal Český rozhlas na pokračování dramatisaci knihy *Pérák* (2008) Petra Stančíka. Vysílací program zval posluchače k „vlasteneckému rozhlasovému komiksu“, ačkoli adaptovanou předlohou seriálu byl prozaický text, který protektorátní legendu o muži s péry na nohou a nenávisí k nacistům v srdci překládal do moderně vyleštěné formy žánrového pastišu. Pérák je sice takovým českým superhrdinou, oděným do trikotu z hověziny, opravdu to ale postačuje jako důvod pro to, hovořit o komiksu?

Komiksový, tj. kreslený či animovaný

Animované filmy společnosti Pixar patří tradičně mezi celosvětově nejúspěšnější rodinné snímky a *Úžasňákovi* z roku 2004 v tom nebyli výjimkou. Také o této dobrodružné komedii platí, co už jsme sledovali u *Hancocka* – i zde kritika skloňovala adjektivum komiksový s obzvláštním morfologickým gustem, a přitom ani zde nepředcházela filmu žádná komiksová předloha. Motivaci pro označení „komiksové“ ovšem můžeme v případě *Úžasňákových* hledat i jinde než pouze ve využití odkazů k superhrdinskému žánru.

Komiks coby vizuální narativní žánr tradičně pracuje se specificky pojednanou kresbou, mezi jejíž klíčové charakteristiky zařazuje vlivný komiksový teoretik Scott McCloud karikaturní zjednodušení předního vizuálního plánu komiksu. „Prostřednictvím tradičního realismu může komiksový výtvarník zobrazovat svět vnějška [...] a za pomoci karikatury zase svět uvnitř,“ (McCloud 2008: 41) prohlašuje ve své klíčové práci *Jak rozumět komiksu* (1993). A je to snad právě tato karikaturní vlastnost komiksu, co občas způsobuje nepřesné mísení pojmů

komiksový a (karikaturně) kreslený. Místo o animované kapele Gorillaz se tak neustále (a to i ústy jejích protagonistů) dočítáme o „komiksové“ skupině, u počítačových her, jejichž grafické zpracování neakcentuje realistické ztvárnění, ale naopak volí karikaturní zkratku, proto recenze mluví o „komiksové grafice“.

Specifickými doklady tohoto trendu, který karikaturnost a vizuální zkratku, rozvolněnou perspektivu a specifickou barevnost starého mainstreamového komiksu s jeho obrazovým rastrem a nepřesnými soutisky považuje za dominantní příznaky komiksovosti, jsou texty výtvarné kritiky. Slavná Lichtensteinova plátna jako *Whaam!* (1963) či *M-Maybe* (1965) dala spolu s Warholovými přepracováními Gouldova *Dicka Tracyho* (1960) či *Supermana* (1961) vzniknout dodnes běžné, leckdy však nadměrně a nepřesně využívané poučce o „komiksovosti“ pop-artu a směřů z něj vycházejících. Koonsovy výpůjčky charakterů a postav z klasického komiksového stripu *Popeye* (2002–2008) ale nijak neodůvodňují označování děl tohoto nejvýraznějšího západního pop-artisty dneška coby „komiksových“. Takashi Murakami, úspěšný japonský výtvarník, designér a autor vlivného uměleckého manifestu *Superflat* (2001), pak bývá stejným způsobem prohlašován za „komiksového“ umělce, jakkoli jeho tvorba přímo adresně odkazuje k tradici japonského anime a související merchandisingové produkce.

Komiksový = komický, ztřeštěný. Možná trochu banální až brakový

Poslední skupinu sledovaných „komiksových“ charakteristik tvoří obsáhlý a rozmanitý korpus nejrůznějších vyjádření, v nichž adjektivum „komiksový“ zastupuje výrazy jako komický, humorný či ztřeštěný. Taková „lidová synonymie“ výrazů komický a komiksový může snad být motivována i nepřesným překladem tradičního amerického označení pro komiksové seriály: *comic strips*.

Částečně souvisejících, povětšinou už ale zřetelně hodnotících příznaků pak adjektivum „komiksový“ nabývá v těch textech, které sledovaným pojmem označují jistou nedostatečnou propracovanost, povrchnost či banalitu. V recenzi Marka Čecha na *Hanebné pancharty* (2009) Quentina Tarantina tak čteme, že „scénárista a režisér v jedné osobě s lehkostí sobě vlastní proplétá skutečné osoby s těmi smyšlenými a vytváří lehce stravitelný historický eintopf, postavený na takřka komiksové zápletce“ (Čech 2009). Ani přisuzovaná plochost nemusí

být vždy vnímána jako nedostatek, jak dokládá text z katalogu letošního 45. ročníku Mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary, představující nesoutěžní sekci Pocta Juraji Herzovi následovně: „Postavy Herzových filmů bývají labilní, vykolejené, trpící různými příznaky hluboké existenciální krize. Někdy to režisér učiní zjevným na první pohled a postavy mají pohádkový či takřka komiksový ráz (*Kulhavý ďábel, Morgiana, Panna a netvor, Straka v hrsti, Pasáž, T.M.A.*), jindy se ale uchyluje k propracovaným psychologickým studiím a jejich ztvárnění svěřuje známým a zkušeným hercům“ (Škapová 2010).

Nedávná výstava *Umění šachu* v pražském centru DOX představila i herní soupravu mladého amerického umělce Matthewa Ronaye. Těžko říct, co autorům doprovodného textu připadalo komiksového na šachové sadě odkazující k pochutinám (figurky jako dílky pizzy či sladké košíčky cupcakes), venkovním piknikům (košík jako pouzdro na figurky) a plastovým kuchyňským ubrusům (šachovnice). Připojená popis-ka přesto prohlašovala, že: „figurky jsou odlité z bronzu a potom ručně malované, přičemž styl se jednoduchostí blíží komiksu“ (*Umění šachu* 2010). Sledované přirovnání už v takových případech zcela pozbývá své charakterizační funkce a stává se jen vyprázdněným slovem, stylovou vějíčkou, která text naoko zdobí, ve skutečnosti k němu však nic nového nepřidává. Podobně lze ostatně vnímat i text Petry Hanákové, který na krátké ploše několika řádků kombinuje hned několik stereotypních klíše spjatých s „komiksovostí“: „Komiksová vizualita Almodóvarových filmů, ich neraz zdanlivo banálne dialógy ,ako z komiksovej bubliny‘ či dôraz na makrozväčšeniny štruktúr zas možno pripomenie ,komiksovitosť‘, výraznú farebnosť a grafický štrukturalizmus obrazov Royu Lichtensteina. Estetickú ,genealogickú‘ väzbu na komiks koniec-koncov potvrdzuje i minulosť Pedra Almodóvara“ (Hanáková 2004).

Komiksová umělecká forma v posledních desetiletích přesvědčivě dokazuje, že je schopna přenášet jakékoli, třeba i ty nejzávažnější obsahy, a v publicistických i odborných textech myšlení o komiksu se onen dřívější předpoklad nízkosti a brakovosti objevuje stále vzácněji. V průběhu předcházejících dvou dekád otiskly české a slovenské deníky a časopisy ohromující množství komiksových apologetik, které stále znovu a do úmoru halasně vyvolávaly do světa schopnost komiksu naplňovat i ty nejpřísnější umělecké požadavky. I jen letmý a omezený pohled do obecného povědomí o vlastnostech formy, jak se odráží ve sledovaném užívání charakterizačního adjektiva „komiksový“, ale dokládá, že životnost některých „komiksových“ stereotypů je mnohem dlouhodobější, než by se optimistovi mohlo na první pohled zdát.

Prameny

ČECH, Marek

2009 „Hanebný pancharti: recenze filmu“, 29. 8., <http://avmania.zive.cz/Titulni-strana/Hanebnny-pancharti-recenze-filmu/sc-21-a-1863/default.aspx> [přístup 31. 10. 2010]

DIVADLO DISK

2003 „Jan Weiss: Dům o tisíci patrech“, <http://www.divadlodisk.cz/dum/pres.html> [přístup 31. 10. 2010]

HANÁKOVÁ, Petra

2004 „Pedro Almodóvar“, *Film. sk.*, č. 7–8, též http://www.filmsk.sk/show_article.php?id=2128&movie=&archive=1 [přístup 31. 10. 2010]

PRVNÍZPRÁVY.CZ

2010 „Česká pošta mění známky, smazala na nich ceny“, 26. 4., <http://www.prvnizpravy.cz/zpravy/z-domova/ceska-posta-meni-znamky-smazala-na-nich-ceny> [přístup 31. 10. 2010]

SPÁČILOVÁ, Mirka

2008 „Komiksový cynik Hancock baví, než se polepší“, 1. 7., http://kultura.idnes.cz/komiksovy-cynik-hancock-bavi-nez-se-polepsi-feg-/filmvideo.asp?c=A080630_172016_filmvideo_jaz [přístup 31. 10. 2010]

ŠKAPOVÁ, Zdena

2010 „Pocta Juraji Herzovi. Zneklidňující výpovědi o skrytých dějinách“, <http://www.kviff.com/cz/filmy/programove-sekce-2010/151-pocta-juraji-herzovi> [přístup 31. 10. 2010]

UMĚNÍ ŠACHU

2010 [informační popis k exponátu Matthewa Ronaye na výstavě *Umění šachu*, probíhající v Centru současného umění DOX, 1. 4. 2010 – 28. 6. 2010]

ZEMAN, Rostislav

2010 „Sejdeme se v komiksu“, 23. 6., http://bydleni.marianne.cz/clanek/1403/sejdeme_se_v_komiksu.html [přístup 31. 10. 2010]

Literatura

COOGAN, Peter

2006 *Superhero. The Secret Origin of Genre* (Austin: MonkeyBrain Books)

McCLOUD, Scott

2008 *Jak rozumět komiksu*, přel. Richard Podaný (Praha: BB art) [1993]

REYNOLDS, Richard

1994 *Super Heroes. A Modern Mythology* (Jackson: University Press of Mississippi)

Banal as a speech bubble – the adjective “comics” as genre specification

The terminological confusion that is still present when considering the nature of comics (is it a genre, perhaps even literary a form or a medium?) is reflected in the usage of the adjective “komiksový” (comics, the adjectival form which in Czech refers specifically to comics) in texts of various media. This description is commonly used as a characterization that usually refers to specific formal, genre-based or subject-based similarities. However, in most cases this adjectival notation only revives genre stereotypes, or non-systematically marks the source medium of adapted material. Do “comics radio shows”, “theatre comics” or “comics movies” exist? As the article argues, the most common reasons for labelling other-media texts as comics are: 1. formal proximity of the media involved, 2. the superhero genre, 3. animation or cartoon technique, 4. humour, dottiness, sometimes even the perceived qualitative inadequacy of the text under review.

Keywords

comics, genre stereotypes, adaptation, word usage analysis

„A vůbec tenhle brouk“

Pokusy o komiksově ztvárnění Kafkovy *Proměny*

— Michal Jareš¹ —

Kafkova povídka *Proměna* (*Die Verwandlung*) vznikala od 17. listopadu do 6. prosince 1912 a v současnosti patří k ikonickým a patrně nejznámějším Kafkovým textům vůbec. Poprvé vyšla tiskem v roce 1915 v říjnovém čísle časopisu *Die Weissen Blätter*, knižně v roce 1916 v lipském nakladatelství Kurta Wolfa. K interpretaci *Proměny* se během téměř století od jejího vzniku vyjádřilo množství literárních vědců, filozofů, psychologů, byla několikrát zfilmována, též existuje její dramatinizace (mj. i rozhlasová), vzniklo podle ní několik počítačových her. V tomto krátkém příspěvku nás bude zajímat její komiksově zpracování.²

Podle slov Jiřího Němce *Proměna* „není příběhem, ale pokusem o postižení struktury lidského života. Jejím hybným prvkem není nějaký nadosobní osud, nýbrž nutnost volby tváří v tvář ohroženosti života“ (Němec – Němec 1965: 85). A hned vedle toho je třeba říci, že jakékoli výtvarné zpracování Řehoře Samsy coby brouka je liché. V dopisu

¹ Text vznikl za podpory grantu P406/10/2306 *Komiks: Dějiny – teorie* (GA ČR, 2010–2012).

² Komiksově zpracování Kafky není zdaleka první – i v češtině je známé vydání *Procesu* (scénář David Zane Mairowitz, kresba Chantal Montellierová, Praha: BB art 2009).

Georgu Heinrichu Meyerovi z 25. října 1915 píše Kafka toto: „Psal jste posledně, že k Proměně nakreslí Ottomar Starke titulní list. Zalekl jsem se toho teď trochu [...]. Napadlo mne totiž, jelikož Starke doopravdy ilustruje, že by třeba mohl chtít nakreslit přímo ten hmyz. Jen to ne, prosím, jen to ne! Rozhodně nechci omezovat jeho pole působnosti, jen na základě své přirozeně lepší znalosti povídky poprosit. Hmyz sám nemůže být na žádné kresbě. A nemůže být viděn ani z dálky. Jestliže takový záměr neexistuje a má prosba je tedy směšná – tím lépe. Byl bych Vám velmi vděčný za vyřízení a podpoření mé prosby. Kdybych směl k ilustraci sám uvést návrhy, volil bych výjevy jako: rodiče a prokurista před zamčenými dveřmi nebo ještě lépe rodiče a sestra v osvětleném pokoji, zatímco dveře k naprosto tmavému vedlejšímu pokoji zejí dokořán“ (Kafka 2007: 260). Zatímco Ottomar Starke (1886–1962) názorům autora vyhověl [1], další výtvarné zpodobňování „hmyzu“ už na sebe nenechalo dlouho čekat.³ A to nejen coby ilustrace například od argentinského výtvarníka Luise Scafatiho, ale také jako komiksově zpracování. Podrobněji si povšimneme tří takovýchto adaptací: od Roberta Crumba, Petera Kupera a Václava Gatarika, které v závěru doplníme ještě drobnějšími pokusy některých dalších komiksových tvůrců.

Je přinejmenším zajímavé, že všichni tři autoři patří výtvarným projevem i směřováním k tzv. alternativnímu nebo nezávislému komiksu (například víceméně černobílým pojetím kreseb, deformační perspektivy nebo absenci proporčnosti postav). Robert Crumb (1943) je víceméně zakladatelem této komiksově kategorie,⁴ avšak jeho práce na *Proměně* je jen segment z ilustrované monografie Davida Zane Mairowitze nazvané *Kafka* (původně *Introducing Kafka*, 1994; česky Mairowitz – Crumb 2002). Peter Kuper (1958) se angažuje v politicky zaměřených komiksech (mj. je spoluzakladatelem časopisu *World War 3 Illustrated*), vede kurz alternativního komiksu na School of Visual Arts v New Yorku. Také on se již dříve pokoušel Kafku interpretovat, v roce 1995 vyšel jeho komiks podle Kafkových povídek nazvaný *Give it up! and other*

3 Podle zprávy v denním tisku patřily k prvním výtvarným podobám kvaše Wilhelma Wessela (1904–1971) z roku 1924. Wessel je připravoval pro starofíšskou edici Dobré dílo, ovšem k tištěné realizaci nedošlo. Wesselovy kvaše byly otištěny až ve vydání *Proměny* v nakladatelství Sloart (2007), *Proměny* ve starofíšském vydání (1929) ilustroval Otto Coester (1902–1990); viz Alice Horáčková: „Nejstarší ilustrace Kafkovy Proměny“, *Mladá fronta Dnes* 18, 2007, č. 190, 16. 8., s. B8.

4 Zde jen na okraj připomínám v češtině přístupné články týkající se jeho osoby: Michal Jarěš: „Robert Crumb“, *Komiksfest! revue* 2009, č. 4, s. 26–27; Michal Jarěš – Pavel Kořínek: „Amerika je parta přerostlých dětí“, rozhovor s Robertem a Aline Crumbovými, *A2 5*, č. 13, s. 24–25.



[1] Obálka Ottomara Starka, 1916 (Wikipedia)

short stories (Vzdej to!), vedle Kafky se věnoval také komiksově adaptaci sociálního románu Uptona Sinclaira *Džungle* (1991). Václav Gatarik (1962) je český sochař žijící od osmdesátých let v Norimberku. Ačkoli je *Proměna* jeho první komiksově dílo, vykazuje svou výtvarnou podobou spíše neučesanost a syrovost, často typickou pro autorské nezávislé komiksy.

Každý ze tří autorů přistupuje k tématu po svém. Robert Crumb na sedmnácti stranách adaptuje *Proměnu* ve svém stylu pozdních osmdesátých a začátku devadesátých let – jeho kresby jsou spíše ilustrační, místy popisné, chybí jim víceméně ona pověstná crumbovská erotika a zvrácenost. Vstupuje k nám tak vcelku logicky Crumb-autor ke Crumbovi-ilustrátorovi, přičemž stránkové rozvržení, doplněné jednak textem v bublinách a jednak textem po stranách, je víceméně tradiční. Přesto v jeho pojetí nacházíme několik zajímavých bodů: pokud vynecháme jisté perspektivní nevystižení pojetí Řehoře (Mairowitz – Crumb 2002: 43), je jeho brouk jen málokdy zobrazen v celku. Nabízí se nám nejružnější polodetaily, záběry na hlavu nebo na nohy. Pohledy na dění v uzavřeném bytě rodiny Samsových jsou ve většině případů kresleny z podhledu a jejich depresivní atmosféra má blíže k ilustracím knih než ke komiksovému vyjádření. Crumb ctí tuto tradici a jen málokdy ji porušuje svým dodatkem k dění. To samozřejmě souvisí i s jeho trvalým zájmem o výtvarnou estetiku dvacátých a třicátých let. Oživení kresebných prvků nastává kromě scény s jablkem až v závěru, v osvobození rodiny a její výletní jízdě tramvají, kde se z Markétky

(Gréty) stává rozkvetlejší, erotičtější symbol ženy, než tomu bylo dosud.

Peter Kuper se ze všech tří autorů nejvíce snažil pojmout komiksovou adaptaci řeči komiksu: přemýšlí nad stránkou, zdůrazňuje akci, využívá cíleně vedlejších oken v celostránkové kresbě, do nichž nejrůznějším tvůrčím způsobem umísťuje děj proběhlý v minulosti nebo na jiných místech. Ctí zkratku, do obrazů vniká chvílemi až násilně zdůrazňovaný text. Ke zpodobení světa *Proměny* využívá Kuper klasická východiska v tradici masareelovského dřevorytu a jeho „románech beze slov“ a nechává spolu maximálně komunikovat kontrast černé a bílé barvy. Jeho expresivní, tvrdá kresba je výmluvná, stejně jako stříhové postupy, ve výsledku se nevyhýbá vlastní interpretaci postav. Jak jsem již před časem upozornil (Jareš 2004), žádné postavy v Kuperově podání nemají v očích nakreslené zřítelnice. S výjimkou jedné – Řehořova otce. Tato interpretace vychází z tradovaných vztahů otec a syn, pro Kafku tak typické. To jistě není na škodu, Kuper danou věc zobrazuje takřka bez dalších komentářů, avšak jako daleko problematičtější vidím – stejně jako u všech zde zmiňovaných autorů – samotné zobrazení brouka.

Gatarik je ze všech tří tvůrců nejsvrázanější, jeho přístup k předloze je nejvolnější, sám si doplňuje některé děje po svém – tak například dvoustránkový vstup je popisem dění před tím, než šel Řehoř spát. Scéna v tramvaji je doplněna o náznak milostného vztahu mezi Grétou a konduktérem. Dost výraznou roli tu hrají vnitřní ironické komentáře postav (zejména při večeři tří podnájemníků a Markétině hře na housle). Na Gatarikovi je navíc vidět, že má s komiksem minimální zkušenosti, proto například dochází k nelogickým stranovým přesunům některých předmětů v zobrazovaných místnostech atd. Výtvarně je Gatarik minimálně zajímavý v tom, že vedle černobílých kreseb využívá i celostránkové barevné výjevy, které tvoří určité předěly a provázejí důležitá místa v ději: jedná se například o scénu probuzení, scénu s bráněním obrazu nebo scénu v tramvaji. Jeho poněkud neortodoxní přístup ke kresbě je moderní, ale dost často naráží na jistou neschopnost vyjádřit se jinak než popisně. Ve srovnání s Kuperem je jeho verze o více než dvacet stran delší, což samozřejmě pramení v přílišné deskripci, která brzdí děj a vede ke statičnosti.

Základním popisem všech tří děl se tedy dostáváme k hlavnímu problému celého komiksového zpracování *Proměny*. Tím je samozřejmě již ono zobrazení brouka. Zcela jasně lze chápat názor Franze Kafky, aby Řehoř nebyl znázorňován ani z dálky. V jisté tradici neplnění Kafkových přání (viz nevyslyšená žádost o zničení rukopisů směřovaná

k Maxi Brodovi) tak k zobrazování Řehoře Samsy dochází. Strach z pouze vyřčeného budí fantazii, jakákoli vizualizace už nabízí interpretaci. Právě v důsledku tohoto uvědomění připomeňme to, co se podařilo již v polovině šedesátých let filozofu Jiřímu Němcovi a filmaři Janu Němcovi. Společně napsali filmový scénář k *Proměně*, ve kterém samo zpodobnění řešili velmi originálně: „Tvrdým oříškem však je filmové zpracování ‚proměny‘ samotné. Scénář je založen na určitém pojetí, jak tuto obtíž řešit. Zavedli jsme ‚subjektivní kameru‘, snímající zorné pole ‚metamorfovaného‘ Řehoře, a komentář; jimi se snažíme snížit na nejmenší možnou míru bizarní smyslový účín ‚proměny‘ jako takové“ (Němec – Němec 1965: 84). K realizaci bohužel došlo až ve zcela jiných poměrech – Jan Němec natočil snímek pro tehdejší západoněmeckou televizi za své emigrace v roce 1975 (blíže Voráč 2004: 92).

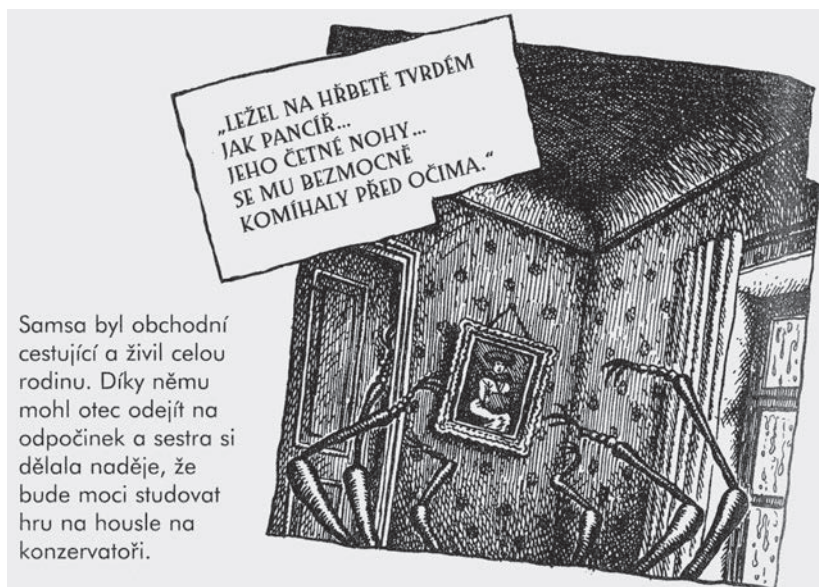
Proměna z literárnosti do vizuálnosti v průběhu celého 20. století si samozřejmě v mnoha věcech vybrala svou daň. Můžeme se tedy nad jakýmkoli zobrazením Řehoře Samsy spíše pozastavovat, porovnávat, ale víceméně v žádném případě se nejedná o to, co Kafkův text měl vzbudit. Místy chybí grotesknost, místy zase vizualizací odchází nálada, již jsme měli vytvořit a číst sami. V následujících bodech jsem si připravil srovnání několika přístupů k uzlovým bodům povídky, přičemž jak se ukáže, všechny je třeba brát pouze jako výtvarné vidění některých komiksových autorů inspirovaných Kafkou. Dalo by se samozřejmě říci, že víceméně jakékoli výtvarné (a to vztahuji i na filmovou podobu) zpracování literární látky je trochu zločin na čtenáři. V případě *Vojny a míru* to nevádí, u *Mistra a Markétky* nebo *Hobita* již můžeme zčásti hovořit o zločinu. Na samém vrcholu pak je *Proměna*, která stojí a padá s naší ochotou a naší interpretací toho, jak si Řehoře a jeho svět představujeme. Aby to totiž pak v konečném výsledku nebyl jen ten brouk.

Ke krátkému srovnání představ brouka tří autorů jsem si vybral scény 1. Probuzení, 2. Vylekání matky a bránění obrazu, 3. Jablko, 4. Řehořova smrt, 5. Cesta tramvají.

Probuzení

Když se Řehoř⁵ Samsa jednou ráno probudil z nepokojných snů, shledal, že se v posteli proměnil v jakýsi nestvůrný hmyz. Ležel na hřbetě tvrdém jak pancíř, a když trochu nadzvedl hlavu, uviděl své vyklenuté, hnědé břicho

5 Ponechávám pro tento případ počeštěné jméno, ačkoliv vydání z roku 2002 uvádí Gregor.



Samsa byl obchodní cestující a živil celou rodinu. Díky němu mohl otec odejít na odpočinek a sestra si dělala naděje, že bude moci studovat hru na housle na konzervatoři.

[2] Robert Crumb: *Proměna*, 1994 (Mairowitz – Crumb 2002: 42)

rozdělené obloukovitými výztuhami, na jehož vrcholu se sotva ještě držela příkrývka, tak tak že úplně nesklouzla dolů. Jeho četné, vzhledem k ostatnímu objemu žalostně tenké nohy se mu bezmocně komíhaly před očima. (Kafka 2002: 93)

Crumb [2] scénu nedopovídá, naopak jde po textu a zdůrazňuje obraz visící uprostřed četných nohou: je to Řehořova fixace na obrázek s dámou, „který si nedávno vystříhl z jednoho ilustrovaného časopisu a zasadil do pěkného pozlaceného rámu. Představoval dámu, opatřenou kožešinovou čapkou a kožešinovým boa, jak vzpřímeně sedí a nastavuje divákovi těžký kožešinový rukávník“ (Kafka 2002: 93–94). Obrázek pro něj znamená to nejintimnější a nejosobnější, co má, k čemu se upíná a co je jen jeho. Nehledě na to, že ve fixaci na dámu v kožešině lze spatřovat evidentní sexuální stimulaci vnitřního masochismu. Kuper [3] je naopak doslovný a dává možnost nahlédnout jak na celek pokoje, tak na Řehoře, ležícího na zádech (i s mírně zcizovacím a nevázným poslintáním polštáře). I v jeho případě je obraz dívky součástí pokoje, ale nehraje tak výraznou roli. Gatarik [4] na celé straně odkrývá a prozrazuje víceméně vše, je příliš popisný hned od první chvíle.





Vylekání matky a bránění obrazu

Při vyklízení Řehořova pokoje a při bránění obrazu, který Řehoř nechce dát, dochází k víceméně prvnímu střetnutí s matkou:

[...] opravdu nevěděl, co zachraňovat dřív, vtom uviděl, že na zdi, jinak už docela holé, nápadně visí obraz dámy oblečené v samou kožešinu, honem vylezl nahoru a přimáčkl se na sklo, které ho udrželo a blahodárně působilo na jeho rozpálené břicho. Aspoň tento obraz, který teď Řehoř celý zakrýval, už jistě nikdo nevezme. [...] Ale Markétčina slova matku teprve zneklidnila, poodstoupila, uviděla na květované tapetě obrovskou hnědou skvrnu, a ještě než si vlastně stačila uvědomit, že to, co vidí, je Řehoř, zaječela chraptivě: „Ach bože, ach bože!“ a s roztaženýma rukama, jako by se vzdávala vši naděje, skácela se na pohovku a zůstala bez hnutí.

(Kafka 2002: 124–125)

Toto bránění si vlastního dospění, byť takřka prepubescentního, je v komiksu znázorněno následovně: Crumb [5] ilustračně ukazuje jistý stud na jedné straně a na straně druhé evidentní rozčilení. Kuper [6] využívá popsanou akci a vystoupením Markétky z rámce na spad jí dodává větší a důležitější místo – to ona je v tuto chvíli hybatelkou příběhu. Gatarik [7, 8] spíše dryjáčnický opakuje výraz matky/dcery ve stejném gestu, ale i přes jasné znázornění střihu a pitoresknost je tento pohyb asi nejpomalejší a bez prožití.

Jablko

Ta malá červená jablíčka se koulela jak elektrizovaná po podlaze a narážela na sebe. Jedno slabě vržené jablko zavadilo o Řehořův hřbet, sklouzlo však a neublížilo mu. Zato další, které přiletělo hned za ním, se mu přímo zarylo do hřbetu; Řehoř chtěl popolézt dál, jako by ta překvapující, neuvěřitelná bolest mohla přejít, změnil-li místo; ale připadal si jako přibitý a v naprostém zmatení všech smyslů zůstal ležet jak široký tak dlouhý.

(Kafka 2002: 128)

Slavný útok jablky bychom samozřejmě mohli chápat i jako konečné vyhnání z ráje: strašlivý Otec, metající jablka poznání, zahání neohodného syna... V komiksu je tato víceméně druhá akční scéna znázorněna následovně: Crumb [9] využil tradiční zpodobnění komiksového

Vyrazil ze svého úkrytu, honem vylezl nahoru a přimáčkl se na sklo... Řehoř sedí na svém obraze a nevydá ho. Raději skočí sestře do obličeje. Matka uviděla na květované tapetě obrovskou hnědou skvrnu a v mdlobách se skácela na pohovku.







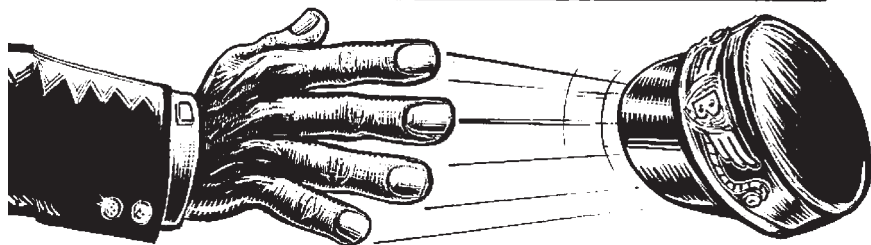
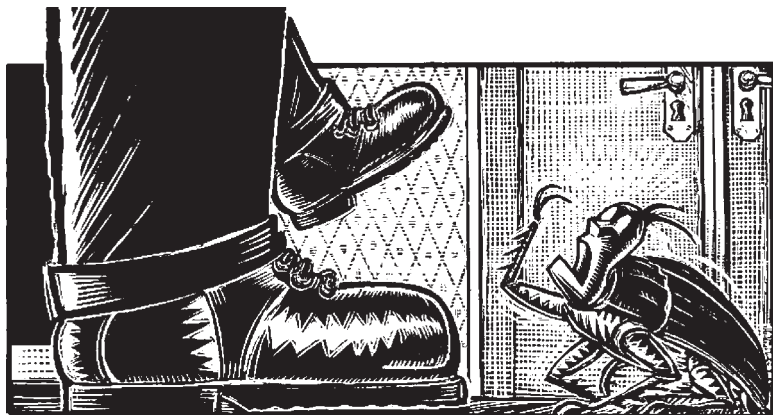




OD PRVNÍHO DNE SYNOVA NOVÉHO ŽIVOTA SE OTEC DOMNÍVAL, ŽE JE NUTNO NAKLÁDAT S NÍM S NEJVYŠŠÍ PŘÍSNOSTÍ.

MALÁ ČERVENÁ JABLÍČKA SE KUTÁLELA PO PODLAZE A NARÁŽELA DO SEBE. JEDNO SLABĚ VRŽENÉ JABLKO ZAVADILO O ŘEHOŘŮV HŘBET, SKLOUZLO VŠAK A NEUBLÍŽILO MU. ZATO DALŠÍ SE MU PŘÍMO ZARYLO DO HŘBETU.







[11] Peter Kuper (Kuper 2007: 50)



děje. Akce následovaná detailem, výsledkem této akce, přičemž je zde jasná časová souslednost, i když jde přes celou stránku napříč zleva doprava a zpět, takže ve výsledku je trestající a trestaný ve stejné stránkové úrovni, ale logicky s trestaným „poniženým“. Kuper [10, 11] podává v rychle se střídajících obrazech pohled odspodu – k trestajícímu, z perspektivy poniženého. Naproti tomu Gatarik [12] vyloženě odmítá otce demonizovat: jeho vzhled, navíc doplněný trochu dehonestujícími kapsami naditými jablky, je komický.

Řehořova smrt

Brzy zjistil, že se nemůže ani hnout. Nedivil se tomu, spíš mu připadalo nepřirozené, že se na těch tenkých nožičkách mohl až dosud opravdu pohybovat. Jinak se cítil poměrně dobře. Bolelo ho sice celé tělo, ale měl pocit, že bolesti budou asi zvolna slábnout a nakonec úplně pominou. Shnilé jablko v zádech i zanícené místo okolo, úplně pokryté měkkým prachem, už teď sotva cítil. Na rodinu vzpomínal s dojetím a láskou. O tom, že musí zmizet, byl dle možností přesvědčen ještě rozhodněji než sestra. V tomto stavu prázdného a pokojného rozjímání setrval až do chvíle, kdy na věži odbila třetí hodina ranní. Když všude venku za oknem počalo svítat, byl ještě neživu. Pak mu hlava sama od sebe docela poklesla a z chřípí mu slabě unikl poslední dech. (Kafka 2002: 142)

Zatímco u Roberta Crumba se smrt odehraje takřka mimoděk, beze slov [13], u Kupera nabývá až mystické nálady [14, 15]: nejenže se Řehořova tvář proměňuje v lebku, ale světlo, pronikající temným ránem, ozařuje ležící tělo s jistou barokizující náladou, pojatou však expresivním dřevorytem. Gatarik předvádí Řehořův konec [16] jako cosi mezi Crumbem a Kuperem – z makrodetailu odstupuje pohled na polocelek, ale výsledek je jaksi nevyvážený.

Cesta tramvají

Pak všichni tři opět po měsících společně vyšli z bytu a vyjeli tramvají ven za město. Vůz, kde seděli sami, byl celý prozářen sluncem. Pohodlně se opřeli na sedadlech, rozmlouvali o vyhlídkách do budoucna [...] A zatímco si takto povídali, zadívali se pan a paní Samsovi na svou čím dál čilejší dceru a skoro zároveň jim napadlo, jak za poslední dobu přes všechno soužení, od něhož





[14] Peter Kuper (Kuper 2007: 70)



[15] Peter Kuper (Kuper 2007: 71)



jí pobledly tváře, rozkvetla v krásnou a kyprou dívku. Umlkli, a dorozumívajíce se skoro nevědomky pohledy, pomysleli si, že teď bude na čase, aby pro ni také vyhledali hodného muže. A připadlo jim jako potvrzení jejich nových snů a dobrých úmyslů, když u cíle jejich cesty dcera jako první vstala a protáhla své mladé tělo.

(Kafka 2002: 146)

Podíváme-li se na katarzi celého příběhu, je nám podávána víceméně shodně: Crumb [17] začíná probouzet své mírně erotické představy (zejména v proporcích Markéty, které se shodují s obvyklým zobrazováním Crumbových tužeb), Kuper [18, 19] opět využívá příchodu světla v paprscích, jak tomu bylo v předchozí scéně. (Zde je také možnost porovnat téměř shodnou kompozici u Crumba a Kupera.) Gatarik zaplňuje tramvaj lidmi [20, 21] a přidává další pokračování v Markétině budoucím štěstí.

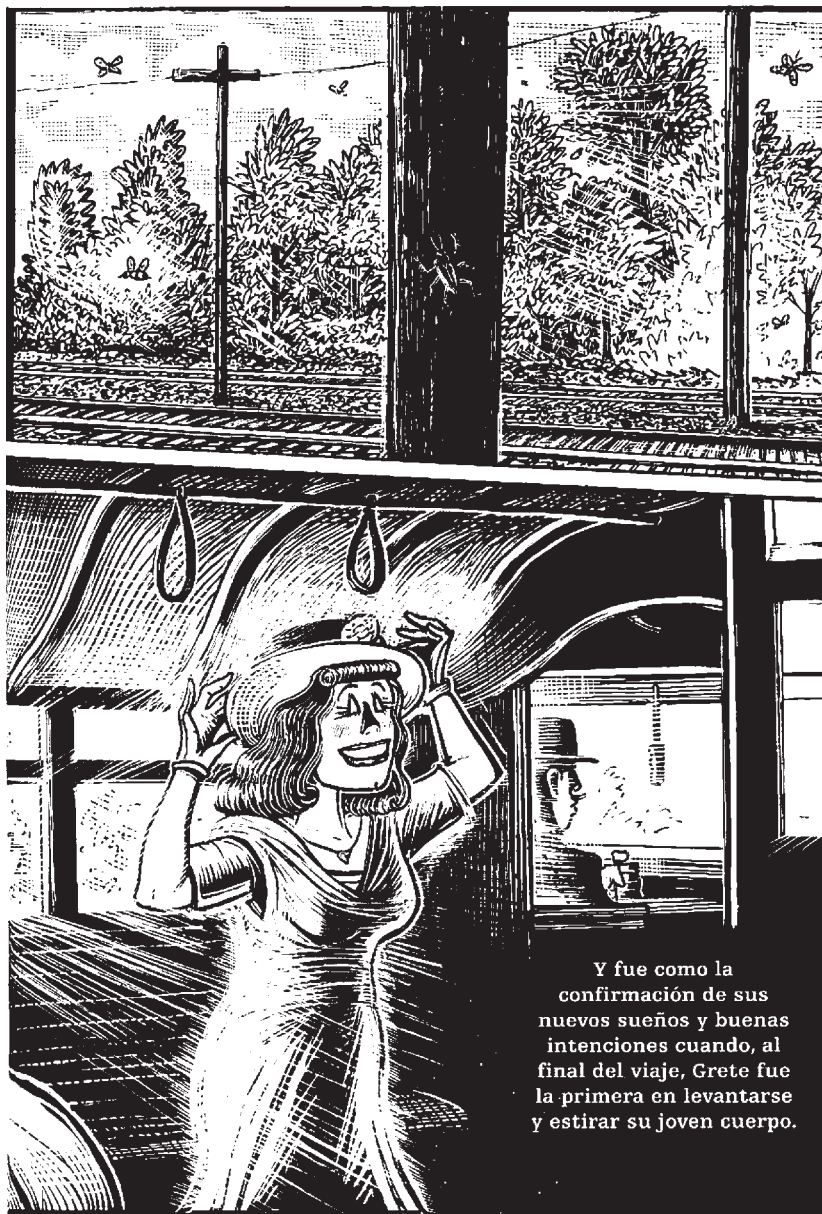
Ze srovnání všech tří výtvarných adaptací Proměny jsme tedy mohli zjistit následující – zatímco v případě Roberta Crumba jde víceméně o ilustraci povídky (byť s jistými schválnostmi v crumbovském duchu), Kuper se pro svou verzi pokouší vytvořit vlastní komiksovou řeč. Český pokus Václava Gatarika je – vzhledem k minimální autorově zkušenosti s komiksem – víceméně popisný bez jasného vymezení a umění střihu a kompozice. Brouk ve všech třech případech je ale problematický: ať s obličejem (Kuper, Gatarik), nebo bez něj (Crumb), je vždy pouhým domyšlením, dovyprávěním něčeho, co domyšleno nebo dovyprávěno být vlastně nemělo. Pokud by tento „hmyz“ měl být vůbec někdy zobrazen, tak buď v duchu scénáře Jana Němce bez tváře, anebo, jako v případě ještě dvou dalších zmínek, jako přehnaně komická a ještě více groteskní figura.

Dvě zmínky na závěr: Peter Kuper si totiž od vážného tématu odskočil k sérii komiksů rodiny Simpsonových. Pro sešit komiksu *Treehouse of horror*, který vychází jen jednou ročně v období Halloweenu, vytvořil v roce 2000 příběh nazvaný *Metamorphsimspons* [22]. V něm se broukem stane Homer Simpson, přičemž například místo obrazu s dámu brání televizi a na závěr ho Bart přejeje skateboardem. Druhá podoba je ještě bizarnější – Robert Sikoryak (1964), známý svým přebíráním a míšením cizích stylů a žánrů, vytvořil ve stylu slavného stripu *Peanuts* dvoustranu nazvanou *Good ol' Gregor Brown* (1990) [23]. Ve stripové formě, navíc prostředky typickými pro *Peanuts* (vystupují zde postavy Snoopyho, Lucy či Charlieho Browna, z něhož se stal přes noc brouk), paroduje vlastně obojí – jak Kafkovu předlohu, tak samotný

Jakmile se té věci zbavili,
vjel do rodiny nový život.
Vyjeli si tramvají za město.



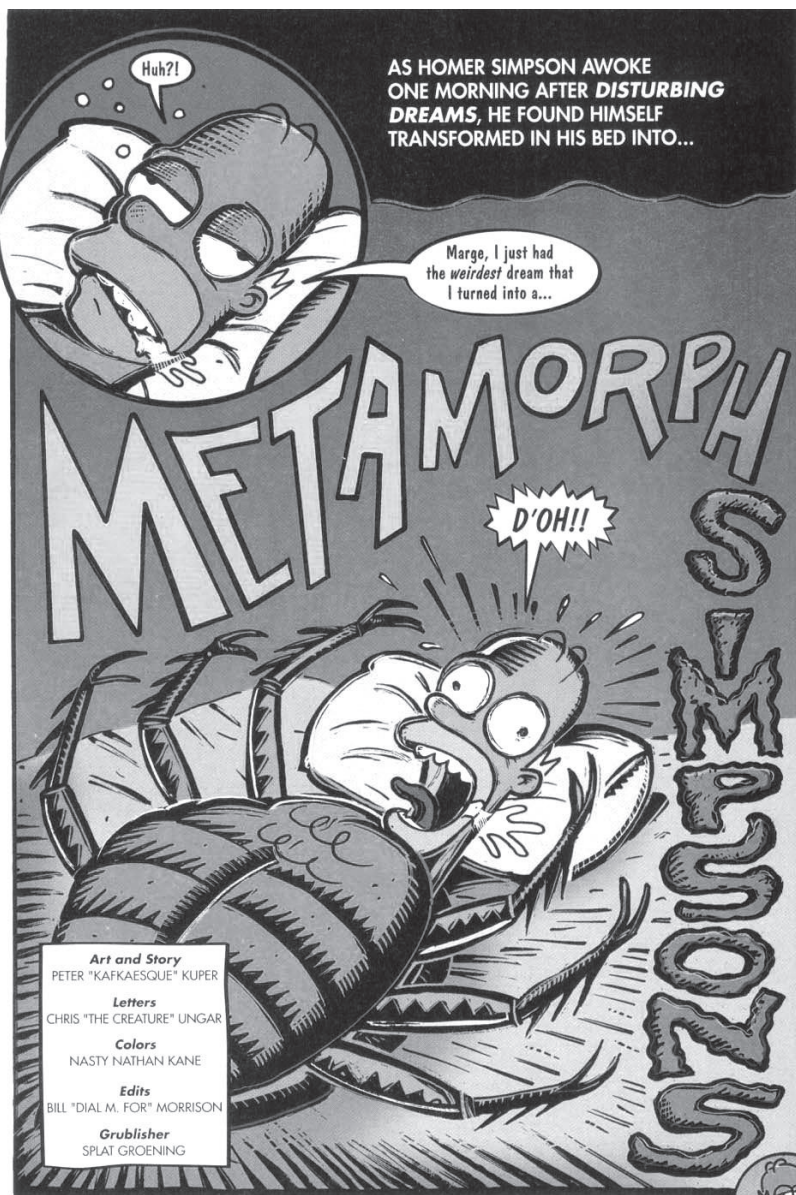


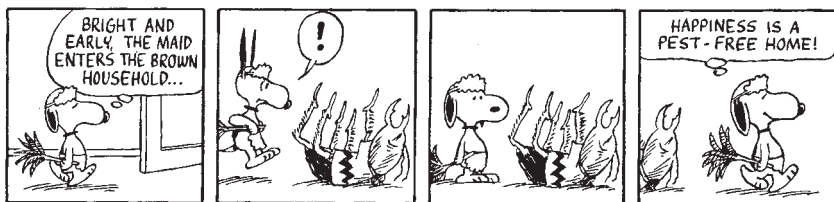


Y fue como la confirmación de sus nuevos sueños y buenas intenciones cuando, al final del viaje, Grete fue la primera en levantarse y estirar su joven cuerpo.









[23] Robert Sikoryak: *Good ol' Gregor Brown*, 1990 (Sikoryak 1990: 179)

seriál *Peanuts*. Když vidíte Snoopyho, jak si říká, že „Šťěstí – to je domov bez škůdců“, pochopíte, že právě takový přístup sluší nejen broukům, ale i adaptacím a komiksu vůbec.

Prameny

GATARIK, Václav

2009 *Proměna* (Praha: Garamond)

KAFKA, Franz

2002 *Proměna*, in idem: *Povídky* 1, přel. Vladimír Kafka (Praha: Nakladatelství Franze Kafky) [1915]

2007 *Dopisy přátelům a jiná korespondence*, přel. Věra Koubová (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)

KUPER, Peter

2000 „Metamorphs Simpsons“, *Treehouse of horror* 2000, č. 6, s. 17–30 (komiks)

2004 *Proměna*, přel. Viktor Janiš s využitím překladu Vladimíra Kafky (Praha: Netopejř) [2003]

2007 *La metamorfosis*, přel. Gonzalo Quesada (Bilbao: Astiberri Ediciones) [2003]

SIKORYAK, Robert

1990 „Good ol' Gregor Brown“, *Raw commix* 2, č. 2, s. 178–179 (komiks)

Literatura

JAREŠ, Michal

2004 „Řehořovo zobrazení“, *Tvar* 15, č. 18, s. 18

MAIROWITZ, David Zane – CRUMB, Robert

2002 *Kafka*, přel. Hana Loupová (Praha: Portál) [1994]

NĚMEC, Jiří – NĚMEC, Jan

1965 „K filmovému zpracování Kafkovy Proměny“, *Film a doba* 10, č. 2, s. 84–85

VORÁČ, Jiří

2004 *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968* (Brno: Host)

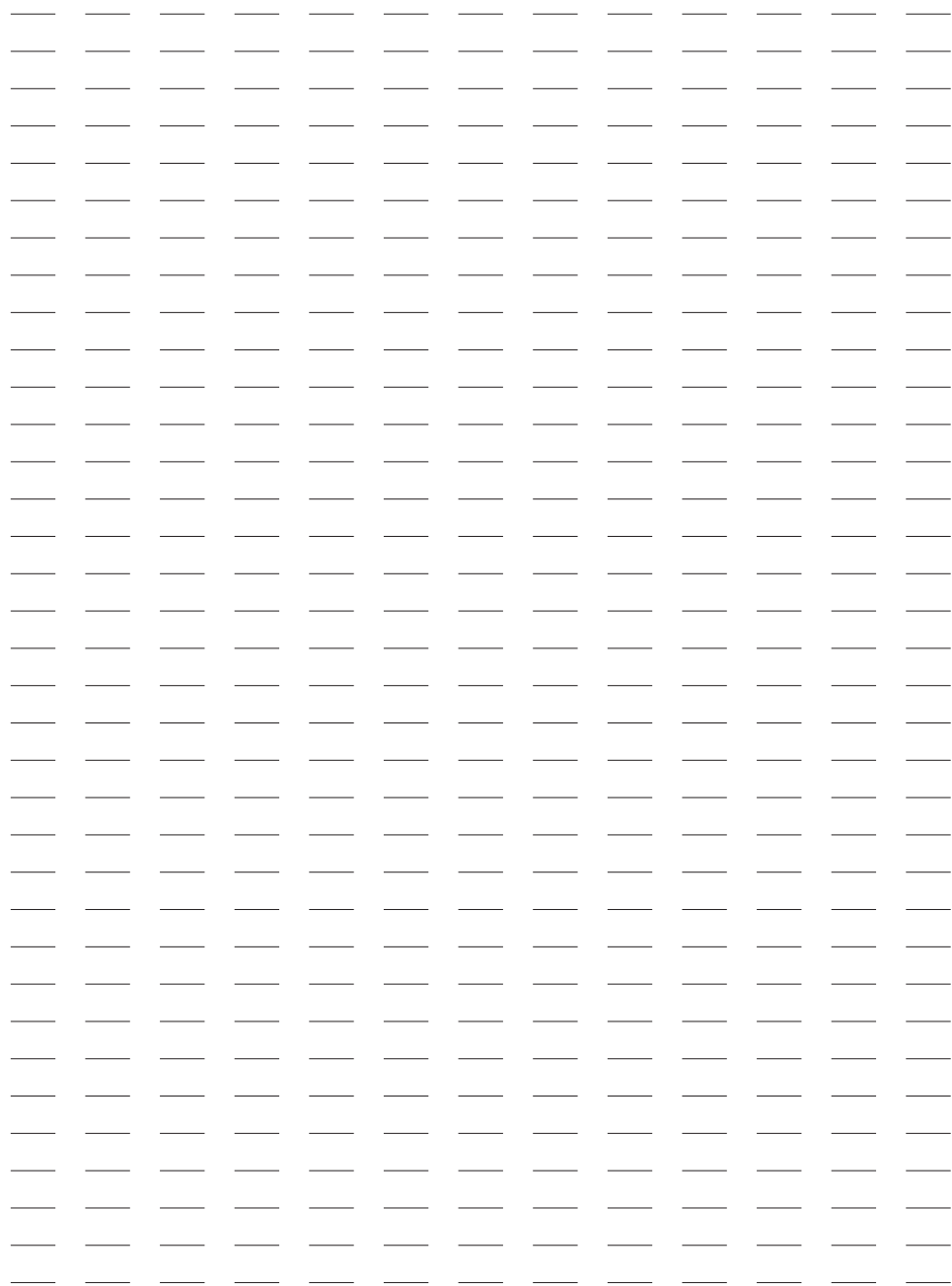
“And this here beetle”.

Attempts to depict Kafka’s Metamorphosis in comics format

This study deals with several attempts to depict Franz Kafka’s *Metamorphosis* (1915) in a comics format. The first recalls the historical context in illustrations of Gregor Samsa. In the three selected comics cases the treatment shows gestures and additional explanations of some things, which are sometimes too literal. All three authors are artists from alternative comics. Two Americans, Robert Crumb and Peter Kuper, are complemented by an attempt by the Czech comics creator, Václav Gatarik. By means of a detailed comparison of some key scenes in Kafka’s story we attempt to show the issues behind the comics treatment.

Keywords

comics, comics adaptation, Franz Kafka, Kafka’s Metamorphosis, Robert Crumb



Mediální adaptace
a interpretace

Proměny myšlení o literatuře ve filmu

— Petr Bubeníček —

Od dob, kdy nové umění v pohybu začalo čerpat inspiraci z literatury, si kritikové, spisovatelé a později také akademici kladli dvě stěžejní otázky. Jaké jsou specifické znaky verbální, vizuální a posléze i audiovizuální reprezentace? A byl film dostatečně věrný své předloze? Teoretikové adaptace se dnes shodují v tom, že tyto dvě otázky tvoří jádro většiny textů věnovaných zfilmovaným knihám. Srovnávací případové studie založené na literární formalistické metodologii (Naremore 2000: 11) čtenářům předkládají nové „doklady“ o selháních režisérů a scenáristů, aby tak na obecné rovině podtrhly nezfilmovatelnost literárních děl a výjimečnost slovesné reprezentace. V komplexní románové struktuře je vždy množství míst podle některých badatelů buď nepřevoditelných do filmové podoby, nebo vyžadujících naprosto specifický a nekonvenční přístup filmařů. V angloamerickém prostředí takový pohled na intermediální fenomén souvisí s tím, že většina badatelů v oblasti adaptace vycházela z novokritických přístupů k literatuře. Pak je také zřejmé, proč byly často opomíjeny nejen všechny odstíny povahy filmové narace, ale také kulturní specifika a problémy spojené s ideologií. Řadu nesnází badatelům přinesla snaha využít pro

porozumění dynamického vztahu mezi verbálními a audiovizuálními médii teorie a koncepty vycházející z literární vědy. Vznikal tak postupně nesoulad mezi adaptační praxí a psaním o literatuře ve filmu. Řečeno s Kamillou Elliottovou: „Z adaptačního kacířství se dozvídáme více než z pokusů přizpůsobit adaptaci sémiotickým dogmatům a rigidním kategoriálním modelům“ (Elliott 2003: 181). Naráží tu na všudypřítomné pojetí obsahu a formy jako dvou nerozlučitelných kategorií.

Převážně literární kritici se emotivně pohoršují nad nájezdy filmařů do posvátných světů literatury, přičemž používají výrazů jako „zrada“, „zneuctění“, „znehodnocení“ (Stam 2005: 3) atd. Kořeny údajného napětí mezi oběma médii leží v tom, co Hillis Miller v osmdesátých letech minulého století nazval zápasem o „dominanci mezi obrazovými a jazykovými znaky“ (Mitchell 1986: 43). Slovo je dosud mnohými považováno za nadřazené obrazu v pohybu, byť ve 20. století došlo k tak zásadnímu oslabení verbální kultury (Hopfingerová 2006: 343). Je překvapivé, že se při postrukturalistickém přehodnocování diskurzu humanitních věd nepodařilo právě tento axiom zpochybnit do té míry, že by se tím alespoň snížil jeho vliv na adaptační studia. Ruku v ruce s logocentrismem jde i urputná snaha některých badatelů zpochybňovat studium adaptací určených mainstreamovému divákovi, k níž je vede kritický postoj vůči masové kultuře.

Důkladnější analýze filmových přepisů stála v cestě řada klišé. Linda Hutcheonová ve své knize *A Theory of Adaptation* (2006) přesvědčivě ukázala, že i filmová díla dokážou znázornit vnitřní svět postav, což je o to zřetelnější, užívají-li jejich autoři postupů avantgardní kinematografie a rozličných experimentů. Doložila také, že zámlka, symbol či metafora zdaleka nepatří jen verbální reprezentaci a jsou převoditelné do audiovizuálního média. V neposlední řadě se na psaní o literatuře ve filmu podepsala i nedostatečná reflexe zdrojů, z nichž obrazy v pohybu čerpají. Petr Mareš ve své studii „Citát a aluze ve filmu“ trefně shrnuje dvě základní vlastnosti filmu, které toto čerpání umožňují: „1) Pohyblivé obrazy jsou schopny do sebe pojmout nejružnější vizuálně vnímané znakové útvary (výtvarná díla, fotografie atd.); 2) film představuje sémioticky heterogenní, mnohokódové sdělení a obsahuje jako svou integrální součást vedle obrazů přinejmenším ještě znaky verbální (mluvené a psané) a znaky hudební“ (Mareš 1997: 10).

Naznačené problémy vedly přední teoretiky adaptace k tomu, aby od konce devadesátých let minulého století hlasitě vyslovovali svůj kritický pohled na stav disciplíny, která podle nich stála stranou zájmu literární a filmové teorie. Metodologickým východiskem nové

adaptační vlny se staly poststrukturalistické, feministické a postkoloniální koncepty, což se projevilo novými otázkami kladenými při interpretování jednotlivých přepisů. Robert Stam, zřejmě nejvýraznější představitel tohoto obratu, navrhl cestu kupředu pojetím adaptace jako intertextuálního dialogu (2005); vyšel přitom z pojetí znakového systému jako textu, který vytváří síť tkaniv a vzájemných vztahů. V tomto smyslu jsou jeho inspiračními zdroji především Michail Bachtin, Julia Kristeva a v neposlední řadě i Gérard Genette, který ve svých *Palimpsestech* (1982) rozlišil pět druhů transtextuálních vazeb mezi texty existujícími v jednom rámci. Na Stamův návrh pak navázala Linda Hutcheonová svou „intertextualitou palimpsestu“ (2006: 21). Oba autoři se tímto způsobem brání odsuzující a moralistické perspektivě stavějící na hierarchiích a předsudcích. Filmové adaptace se totiž zřetelně vyjevují v „trvajícím víru intertextuální reference a transformace textů, jenž generuje další texty s nejasným původem v nekonečném procesu recyklování, transformace a proměny“ (Stam 2005: 31). Dodejme jen, že o deset let dříve v českém badatelském prostředí přistoupil k literatuře ve filmu z intertextuálních východisek Petr Málek ve svých studiích „Teorie intertextu a literární kontexty filmu“ (1993a, 1993b).

Vraťme se na chvíli k počátkům teorie filmové adaptace, jež bývají spojovány s angloamerickým badáním a s kanonickou knihou George Bluestonea *Novels into Film* (1957). Ač se od té doby proměnila literárně-teoretická východiska a především se zformovala filmová teorie či nová filmová historie, způsob psaní o adaptacích zůstává paradoxně v zasetí představ, které popsal právě Bluestone. Jeho kniha měla dalekosáhlý vliv na myšlení o literatuře ve filmu, konkrétněji na formulování adaptačních modelů v sedmdesátých a osmdesátých letech a intermediálních naratologických konceptů, jež se měly stát metodologickým východiskem z bezbřehého psaní o adaptacích. Jedním z charakteristických rysů Bluestoneova myšlení je rozvíjení představy o nevraživosti mezi slovem a obrazem v pohybu, vycházející z odlišných možností vyjádření v románu a ve filmu. Proslulá jsou jeho slova o tom, že vztahy mezi literaturou a filmem jsou „na první pohled slučitelné, v skrytu nepřátelské“ (Bluestone 1957: 2). To vše vychází ze zdůrazněné speci-fičnosti obou médií. Paralela k Lessingově studii *Laokoon neboli O hranicích malířství a poezie* (1766) je zde zřejmá již jen ze způsobu označení dvou popisovaných uměleckých možností termíny jako hranice či limit (Elliott 2004: 2). Zatímco Lessing psal o hranicích malířství a poezie, Bluestone o limitech verbální a audiovizuální reprezentace.

Podle Bluestonea se stěžejní rozdíly mezi filmem a literaturou vyjeví v rovině odlišností mezi percepcí a recepcí: film byl pro něj médiem vizuality a přímé prezentace, kdežto literatura médiem jazykovým a diskurzivním. Jednoduše řečeno, filmaři nám obrazy v pohybu předkládají, zatímco verbální umění nás vede k vytváření mentálních konceptů (Bluestone a po něm celá řada dalších autorů připomínají známá slova Josepha Conrada z knihy *Černoch z lodi Narcissus* (1897): „Úkolem, kterého se snažím dosáhnout, je silou psaného slova nechat čtenáře zaslechnout, pocítit – a především pak *vidět*“ – Conrad 1968: 708). Dodejme, že literární badatelé s oblibou a často opakují, že tvorba těchto konceptů (ať již jde o mentální vizi krajiny či soukromé zviditelnění postavy) podporuje imaginaci, a je tedy pro nás na rozdíl od pasivního přijímání filmu dobrá. Zapomínají přitom jednak na audiovizuální povahu média (srov. Hutcheon 2006, McFarlane 1996), jednak na to, že mizanscéna je komplexní prostor rozličných vztahů, vyžadující naše pečlivé čtení.

Modely a pohledy

Odlišné pohledy na literaturu ve filmu výstižně a nekonvenčně odhaluje Kamilla Elliottová ve své knize *Rethinking the Novel/Film Debate* (2003). Podobně jako studie Thomase Leitche „Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory“ (2003) v ní autorka zpochybnila řadu představ o povaze vztahů mezi literaturou a filmem, jež byly po celá desetiletí nekriticky přijímány. Stěžejní je šestá kapitola její knihy, nazvaná „Literary Cinema and the Form/Content Debate“, kde popisuje šest způsobů, jimiž může být adaptace vymezena: spiritistický, břichomluvecký, genetický, rozkladu i skladu, inkarnační a trumfující. Jistě nejrozšířenější je spiritistické pojetí adaptace, tedy představa, že existuje duch románu či básně, který při správné (či ověřené) interpretaci lze uchopit a lze jej převést do filmového díla. Proměnlivá média tak mohou sdílet jednu duši. Tento pohled na literaturu ve filmu nebyl rozvíjen jen v rovině kritické, ale i teoretické: dokládají to adaptační modely (jeden z nejcitovanějších autorů v dané oblasti, Dudley Andrew, psal na konci osmdesátých let o věrnosti liteře a duchu). Onen duch díla pak bývá spojován s autorskou intencí, kterou je možné posvítit samotnými filmaři: stačí připomenout tendenci devadesátých let, kdy se objevovaly filmy s názvy jako *William Shakespeare's Hamlet* (1996), *Bram Stoker's Dracula* (1992) atd.

Elliottová dále píše o adaptaci pojímané jako břichomluvectví; její objasňující paralela k románu Emily Brontëové *Na Větrné hůrce* (1848) je zde trefným vodítkem: zatímco spiritistické pojetí adaptace bylo možné vyjádřit představou hlavních postav o jejich sdílení jedné duše, pojetí břichomluvecké má blízko k Heathcliffově nekrofilii. Při filmovém přenosu se nyní z jednoho znakového systému do druhého stěhuje mrtvé tělo povídky, novely či románu. Vycházejíc z teorie metajazyka Rolanda Barthesa, píše autorka o adaptaci jako o spojení románových označujících (tedy románové formy) s filmovými označovanými (filmovými významy). Takto přidané filmové významy jsou formulovány jednak vzájemně se obohacujícím a doplňujícím vztahem mezi kinematografií a kulturními diskurzemi, jednak omezeními vlastními filmové produkci (stopáž, rozpočet atp.).

Genetický přístup k adaptaci je nejčastěji spojován s naratologickou metodologií: mezi literaturou a filmem existuje genetická příbuznost (jakási DNA) na úrovni základních či hloubkových narativních struktur, které se badatelé jako Seymour Chatman, François Jost či Brian McFarlane pokoušejí popsat. Byly to právě Chatmanovy strukturálně pojaté intermediální výklady inspirované koncepty Waynea Bootha, které ovlivnily myšlení o literatuře ve filmu především v osmdesátých a devadesátých letech. Elliottová – a později v širším kontextu i Simone Murrayová – upozorňuje na meze výkladu, který si za cíl klade tzv. „objektivní“ přístup k literárnímu a filmovému narativu. Opomíjí totiž recepci výsledného díla, setkání s ním a otázky kontextuální. Znepokojující je podle ní „především náznak, že zbavit se subjektivitu je žádoucí – že díky němu lépe porozumíme adaptaci“ (Elliott 2003: 156). Dnes se strukturálně orientovaný přístup k literárnímu a filmovému dílu opouští alespoň mezi vědci v oblasti adaptace, což dokládají slova Thomase Leitcha, pro nějž je příběh „konceptuální kategorií, a ne předem existujícím přirozeným sledem událostí, který by stál v protikladu k estetickému nebo kulturnímu sledu vnucenému diskurzem“ (Leitch 2010: 133). Leitch sice v osmdesátých letech vycházel právě ze strukturální analýzy, která se zabývá onou genetickou vazbou mezi literaturou a filmem, nicméně později se nechal inspirovat recepční estetikou a začal si být vědom proměn kulturních – a tedy i narativních kategorií (ibid.: 133).

K recepci a percepci nás vede pojetí adaptace jako rozkladu a skladu. Toto pojetí má opět velmi blízko k věrnosti či nevěrnosti, neboť adaptátoři jsou nejprve čtenáři předloh a jejich čtení se může lišit od běžné či interpretačními komunitami posvěcené recepcce. Jak

si povšimla řada badatelů, román i jeho adaptace se mísí ve vědomí diváků a je započato setkání s „novým dílem“. Do hry vstupují také kulturní významy a přispívají ke znejistění pevných hranic literárního a filmového díla. Spojení literárního obsahu a společenského kontextu pak podle Elliottové může vést k velmi rozličným pastem na diváka (dostáváme se tak k problematice ideologie či kulturního průmyslu).

Velmi rozšířené pojetí filmových přepisů jako inkarnací má podle Elliottové blízko ke křesťanské teologii: stávání se tělem je zde právě aktem inkarnačním. Zatímco úvaha o spiritistickém přístupu je založena na transcendentní významu, který bývá nejčastěji spojován s „autorským duchem“, v tomto případě je transcendována forma, což souvisí s přechody mezi dvěma uměními (zde verbálním a audiovizuálním). Referenty slov románů se zhmotňují do nového života na plátně. Takový přístup nastoluje opět nespokojenost s výsledným přepisem (došlo ke svatokrádežné loupeži?), ale zdůrazňuje také autorskou a interpretační kreativitu: „Když činí inkarnace realizaci příliš skutečnou nebo se jazyk stává příliš neskutečným, vypravěči, literární vědci, stejně jako filmaři, se uchylují k odtažitým strategiím, rozprostírají jazykové, kontextové a vizuální mlhy a závoje, aby udrželi vzdálenost mezi reprezentací a publikem“ (Elliott 2003: 172).

Poslední, trumfující přístup je opět velmi známý, neboť činí z knihy a filmu dva soupeře na poli reprezentace. Zatímco někteří filmoví kritici a vědci poukazují na dominanci hraného filmu, literární vědci upozorňují na výjimečnost literatury jako prostoru svobody tvůrčího aktu. Představitelé trumfujícího přístupu mohou chápat adaptaci jako kritické či dekonstruktivní čtení románu, film se staví proti staršímu čtení knihy atp.

Žánr a kontexty

Za jedno z východisek debaty o adaptacích dnes bývá považována rezignace na tradiční srovnávací metodu. Nabízí se přitom zkoumat literaturu ve filmu ze dvou úhlů pohledu: z perspektivy filmu jako takového (bez sledování vazeb k jeho verbálním předchůdcům), nebo z pohledu kontextuálního. První téma je nesené především urputnou snahou osvobodit se od opakujících se otázek; proto Linda Hutcheonová odhlíží od tradičně popisovaných intermedialních referencí. Autoři jako Christine Geraghtyová a Thomas Leitch si pak kladou

otázku, zda adaptace neupozorňuje na svůj status přepisu nějakým specifickým způsobem. Leitch v tomto kontextu popsal základní znaky filmu, jež mají samy o sobě vést publikum k poznání, že se jedná o adaptaci – jeho přístup je žánrově klasifikační. Tyto narážky „vedou filmové diváky k zakoušení adaptace jako adaptace, ač neví nic o jejích zdrojích“ (Leitch 2008: 111). Prvním znakem je fetišizace historie nákladnou dobovou výpravou, což platí především v případě prepisů kanonických románů. Jiným typickým znakem má být dobová hudba, která ovšem nemusí pocházet právě z období, jehož je film uměleckým obtiskem. Dalším znakem odhalujícím adaptaci je pak specifické využití titulků, což odhaluje romanopisce či psané slovo jako modlu. *Nebezpečné známosti* (1988) Stephena Frearse začínají tím, že kamera ukazuje ženské ruce otevírající obálku s nečitelným adresátem. Po rozlomení pečeti se ukáže, že dopis v sobě skrýval název filmu. Od počátku je tak zřejmé, že na tajemství i jeho rozuzlení se bude ve filmu podílet to, co je napsáno na dopisním papíře (akt psaní i čtení je zde mnohokrát zachycen).

S Leitchovým návrhem lze pracovat jen s výhradami: taková taxonomie je platná pouze u adaptací, jež na svůj status zjevně upozorňují. Týká se v zásadě tradičních prepisů nebo těch, které jsou určeny poměrně širokému publiku. To ostatně dokládá i autorův výběr filmů: Leitch se opírá o prepisy Dumasových *Tří mušketýrů*. Ani to však není zcela přesné. Nedávno uvedené filmy vycházející z třídílného bestselleru Stiega Larssona *Milénium* (2005–2007) nedávají najevo svůj status adaptace těmito znaky, ale spíše pevnou vazbou ke svému zdroji. Toho je docíleno okázalou přesností při zachycení literárního světa příběhu; důvod je zřejmý – jejich autoři se pokoušejí navázat na komerční úspěch Larssonových románů.

Kontextuální přístup k adaptacím odhaluje meze srovnávací interpretace. Řada čtení literárních látek filmaři byla zásadní měrou ovlivněna soudobými politickými a komerčními tlaky. Inspirativním podnětem v tomto směru byly analýzy tzv. „prestižních filmů“, které odhalily vliv soudobé kultury a politiky na prepisy románů 19. století atp. Historie je v nich oslavována, zcela z ní mizí rozporuplná témata, uvedená teprve postkoloniálním tázáním. Ve Velké Británii se toto tíhnutí nejčastěji spojuje s tvorbou z produkce Merchant Ivory. Zcela opačný postup zvolil v kontextu pojetí autorství nové anglické vlny (Free Cinema) Karel Reisz, když v adaptaci Fowlesova románu *Francouzova milenka* (1969, adaptace 1981) převedl ironické hodnocení viktoriánských gentlemanů a jejich sexuálních potřeb do rozhovorů mezi

dvěma herci a když zdůraznil sociální aspekt viktoriánské éry záběry na zbídačené dělnice. Timothy Corrigan předestřel, jak se němečtí filmaři Wim Wenders, Helke Sanderová, Volker Schlöndorff a Rainer Werner Fassbinder svými adaptacemi vyslovovali k soudobému stavu ve své zemi – zde již přepis neznamená „prestíž nebo dědictví, ale způsob, jak vytvořit ne zcela průhledný komentář soudobé německé politické paranoie (a cenzury)“ (Corrigan 2007: 10). Zmíněné meze formalistické metody lze dokreslit tím, jak *Plechový bubínek* (1979) Volkera Schlöndorffa interpretovala Marie Mravcová: i přes přiznanou kvalitu filmu (související s celkovou tvorbou „auteura“ Schlöndorffa) podle jejího výkladu došlo k ochuzení „barokně přebujelého díla“ (Mravcová 2001: 294).

Dvě naznačená směřování by neměla vzbudit dojem, že se jedná o jediné správné možnosti. Bádání o adaptaci prochází obdobím hledání, což dosvědčují v současné době knihy vydávané k tématu Hollywoodu, průmyslu či autorství. Má-li se ovšem disciplína pohnout kupředu, bude zapotřebí hledat nové otázky, jež se vymykají z horizontů určených obvyklými srovnávacími případovými studiemi. Impulzy přicházející z oblasti literární a filmové teorie či kulturologie jsou v tomto smyslu vítány i podněty.

Literatura

BLUESTONE, George

1957 *Novels into Film* (Baltimore: Johns Hopkins University Press)

CONRAD, Joseph

1968 „Condition of Art“, in Morton D. Zabel (ed.): *The Portable Conrad* (New York: Viking Press) [1954]

CORRIGAN, Timothy

2007 „Literature on Screen, a History: in the Gap“, in Deborah Cartmell, Imelda Whelehan (eds.): *The Cambridge Companion to Literature on Screen* (Cambridge: Cambridge University Press), s. 29–43

ELLIOTT, Kamilla

2003 *Rethinking the Novel/Film Debate* (Cambridge: Cambridge University Press)
2004 „Novels, Films, and the Word/Image Wars“, in Robert Stam, Alessandra Raengo (eds.): *A Companion to Literature and Film* (Malden: Blackwell Publishing), s. 1–22

GENETTE, Gérard

1997 *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, přel. Channa Newman, Claude Doubinsky (Lincoln: University of Nebraska Press) [1982]

GERAGHTY, Christine

2007 *Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama* (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers)

HOPFINGEROVÁ, Maryla

2006 „Slovo a obraz“, přel. Petr Szczepanik, in Petr Mareš, Petr Szczepanik (eds.): *Toořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře* (Praha: Národní filmový archiv), s. 343–362 [1997]

HUTCHEON, Linda

2006 *A Theory of Adaptation* (New York/London: Routledge)

CHATMAN, Seymour

1990 *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press)

LEITCH, Thomas

2003 „Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory“, *Criticism* 45, č. 2, s. 150–161

2008 „Adaptation, the Genre“, *Adaptation* 1, č. 2, s. 106–120

2010 „Adaptační studia na křižovatce“ [rozhovor vedli Petr Bubeníček a Lucie Česálková], přel. Zuzana Fonioková, *Illuminace* 22, č. 1, s. 131–140

MÁLEK, Petr

1993a „Teorie intertextu a literární kontexty filmu 1“, *Illuminace* 5, č. 2, s. 7–31

1993b „Teorie intertextu a literární kontexty filmu 2“, *Illuminace* 5, č. 3, s. 7–36

MAREŠ, Petr

1997 „Citát a aluze ve filmu“, *Illuminace* 9, č. 2, s. 5–11

McFARLANE, Brian

1996 *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation* (Oxford: Clarendon Press)

MITCHELL, William J. Thomas

1986 *Iconology. Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press)

MRAVCOVÁ, Marie

2001 *Od Oidipa k Francouzově milence. Světová literatura ve filmu* (Praha: Národní filmový archiv)

MURRAY, Simone

2008 „Materializing Adaptation Theory: the Adaptation Industry“, *Literature/Film Quarterly* 36, č. 1, s. 4–25

NAREMORE, James (ed.)

2000 *Film Adaptation* (New Brunswick: Rutgers University Press)

STAM, Robert

2005 „Introduction: The Theory and Practice of Adaptation“, in Robert Stam, Alessandra Raengo (eds.): *A Companion to Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (Oxford: Blackwell), s. 1–52

Changing ideas regarding literature on screen

This article deals with contemporary adaptation studies as a developing discipline. The study of film adaptations has been marked by a great deal of prejudice that influences the debate about relations between literature and film. The “rivalry” of novel and cinema fueled by authors and scholars became a widespread assumption within literary and even film criticism. Leading figures in the discipline have questioned moralistic approaches to literature on screen. The article introduces a proposal by Kamilla Elliott, who developed six approaches to the relationship between the form and content of adaptation. The second part of the article concerns topics such as genre and ideology as possible interpretative keys to literature on screen.

Keywords

adaptation theory, fiction, film, film narration

Nástin strukturálně- -fenomenologické analýzy

— Tomáš Koblížek¹ —

Téma předkládané studie uvedeme citací z knihy Pierra Sauvaneta *Le rythme et la raison* (2000). V oddílu „Rytmy a smysly“ autor upozorňuje: „Zrak, sluch i jiné smysly toliko neumožňují, aby před námi vystála barva, zvuk a jiné [typy] vjemů, [...] řád našeho vnímání je taktéž uchvacován a tvarován podle určitých zákonitostí. [...] [Ve vnímání totiž existuje] rozdíl mezi *patickým* a *gnosickým momentem*: Gnosický moment je ten, v němž chápeme či uchopujeme [*saisir*] optické a akustické fenomény barev a zvuků. Patický moment je ten, v němž jsme barvami a zvuky uchopováni. Je to přechod od rytmu hudby k rytmu tance“ (Sauvanet 2000: 121–122). Podle Sauvaneta tedy existuje dvojitý řád zkušenosti: S předměty se buď setkáváme tak, že v odstupu konstatujeme jejich kvality či vlastnosti. Předmět je to, co se vystavuje pohledu a co v distanci určujeme či kvalifikujeme. Zároveň ale můžeme přejít na stranu předmětu samého. Například při tanci nekonstatujeme jednotlivé tóny a jejich dynamiku, ale pohybujeme se *v* rytmu a *spolu*

1 Studie vznikla v rámci grantového projektu 9629/2009 *Pražská škola a problematika klasifikace literárních druhů* (GA UK, 2009–2010).

s ním, aniž bychom melodii kdy předtím slyšeli. Lze se domnívat, že setkání s literaturou charakterizuje právě tato zkušenost. Stejně jako hudbu skutečně posloucháme tehdy, kdy tělo jakoby vstoupí do proudu zvuku, tak také výpověď snad čteme teprve v okamžiku, kdy promluva zachytí čtoucí pohled a kdy se rytmus čtení začne členit spolu s rytmem výpovědi.

Naším záměrem bude tato zatím poněkud mlhavá tvrzení vysvětlit a rozvést. Půjde o to, na jednu stranu objasnit, co v aktu čtení odpovídá onomu přechodu na stranu výpovědi samotné, na druhou stranu zvážit, zda tento fenomén vědu o literatuře k čemusi nezavazuje, respektivně zda si nežadá jistý obrat v poetice. Tyto úvahy se přitom pokusíme doložit stručnou analýzou Lustigovy povídky „Tma nemá stín“ (1958).

Jako východisko pro popis patického vztahu k výpovědi nám může posloužit popis protikladné perspektivy, tj. toho přístupu, který předpokládá čistě konstatující či gnosický vztah k promluvě. Exemplární je v tomto ohledu přístup, v němž je literatura chápána na způsob jakési instituce či kódu, tj. sémiotická analýza výpovědí. Východiskem těchto analýz je představa jakési literární *langue*, v níž se konstituují rozmanité literárněvědné kategorie. Analýza pak spočívá v tom, že *konstatujeme* realizaci těchto kategorií v té či oné promluvě či textu. Příkladem může být teorie fikčních světů, obecná teorie vyprávění anebo jisté versologické rozbory poezie. V následujícím výkladu se omezíme na jeden význačný případ tohoto přístupu k promluvě, totiž na francouzskou *strukturální naratologii*, jmenovitě na poetiku Tzvetana Todorova. Na jeho úvahách lze velmi dobře demonstrovat problémy, do nichž analýza nutně upadá, pokud nereflektuje bezprostřední zkušenost s promluvou.

Todorov ve své syntetické studii „Poetika“ (1968) hovoří o jisté obecné perspektivě charakterizující literární vědu. Cílem této perspektivy „není popis jednotlivého díla, označení jeho smyslu, ale stanovení obecných zákonů, jichž je ten který text produktem. [...] V každém jednotlivém díle je [...] spatřována manifestace abstraktní a obecné struktury. Dílo je pouze jednou z jejích možných realizací“ (Todorov 2000: 14–15). Tato abstraktní a obecná struktura obsahuje tři základní okruhy prvků, Todorov hovoří o *verbálním*, *syntaktickém* a *sémantickém aspektu* literatury. V souvislosti se *sémantickým aspektem* rozlišuje způsob, jak text znamená (např. metafora, metonymie, hyperbola) a co text znamená (tj. fikční svět). V případě *verbálního aspektu* se klasifikují různé „výpovědní rejstříky“ a různé aspekty vyjádření fikčního

univerza (modus, pohled, čas a hlas). A konečně v rámci posledního okruhu jsou klasifikovány formy syntaktických vztahů, tj. různé formy kombinace textových prvků, mezi něž náleží i narativní struktury. Na Todorovův pojem *narativní syntaxe* se nyní musíme podrobněji zaměřit. Jedná se o význačnou textovou kategorii, neboť má vysvětlovat jednu tu jistých výpovědních celků.

Syntaktická stavba narativní promluvy má dle Todorova hierarchickou formu. Výpověď se skládá z jednotek, které při jistém uspořádání vytvářejí jednoty vyšší. V případě narativní syntaxe se na nejnižší rovině objevují dvě třídy prvků: *aktant a narativní predikát*. Aktant odpovídá lingvistické kategorii vlastního jména a označuje tematický prvek, který vykonává jistou činnost, který je vystaven konání nebo kterému jsou připsovány jisté vlastnosti. Predikát na druhou stranu aktant kvalifikuje – připsuje mu jisté konání nebo vlastnost. Skladba aktantu a predikátu konstituuje narativní větu, která nutně obsahuje vždy jeden aktant a jeden predikát. Narativní věty se vzhledem k charakteru predikátů člení do dvou skupin: První typ obsahuje predikáty popisující rovnovážný či nerovnovážný stav, druhý typ obsahuje predikáty popisující přechod od jednoho stabilního stavu k jinému. Jistá kombinace narativních vět pak vytváří narativní sekvenci, která v ideálním případě obsahuje pět vět: „[1] Ideální vyprávění začíná stabilní situací. [2] Tato situace je působením nějaké síly narušena. [3] Povstává z toho stav nerovnováhy. [4] Poté co zapůsobí jiná síla v opačném směru, [5] je rovnováha obnovena“ (ibid.: 69–70; číslování doplnil T. K.). Sekvence, které tímto způsobem vznikají, se mohou různým způsobem kombinovat do textového celku, například na způsob vložení, zřetězení či alternace. Tím již dosahujeme nejvyšší úrovně syntaktického členění, tj. roviny textu.

Je zcela nezbytné si všimnout předpokladu, z něhož Todorov vychází. Z hlediska právě předvedeného pojetí platí, že prvky spadající na jednu úroveň popisu nemohou vytvářet syntagma s prvky spadajícími na rovinu odlišnou: Například sled narativních vět neuzavírá narativní adjektivum, nýbrž celá věta, sekvence se zase nemůže kombinovat s větou, ale výhradně s jinou sekvencí.² O to víc je nepřijatelné, aby se narativní sekvence naplňovala například prvkem spadajícím do okruhu verbálních složek výpovědi. To by znamenalo, že narativ by mohla

2 Tento předpoklad tematizuje v souvislosti s lingvistickým pojmem *syntagmatu* Oswald Ducrot (Ducrot – Todorov 1972: 140). Jeho poznámka nás při úvaze o Todorovově naratologii inspirovala.

uzavřít prostá změna jazykového rejstříku, jediný foném nebo dokonce prázdné místo na stránce. Nicméně takové transverzální řetězce existují. Fenomén, kdy se na sebe pojí prvky spadající (z hlediska naratologického) na různé syntagmatické úrovně, je vcelku častý. A je třeba se na něj zaměřit, neboť snad právě toto proplétání syntagmat nutí ke zmíněnému obratu v poetice, respektive snad právě tento fenomén dovoluje problematizovat gnosicky budovanou poetiku jako celek.

Jako doklad transverzálního vztahu jsme zvolili úvodní pasáž Lustigovy povídky „Tma nemá stín“, v níž se popisuje útěk dvou chlapců, Maniho a Daniho, z vlakového transportu (Lustig 1958: 83–92). K útěku jim pomůže nepřehledná situace, která nastane při útoku spojeneckého letounu na transport. Z hlediska Todorovovy poetiky pasáž tvoří dvě neúplné sekvence a šest narativních vět:

a (3) Mani a Dani jsou v zajetí

↓

b (1) Transport převáží Maniho a Daniho

b (2) Letoun zabraňuje transportu v cestě

b (3) Transport nemůže pokračovat v cestě

↓

a (4) Mani a Dani utíkají

a (5) Mani a Dani jsou na svobodě

a – první narativní sekvence; b – druhá narativní sekvence; 1–5 – umístění narativní věty v rámci ideálního narativu; ↓ – logicko-časový řád

Na první pohled by se mohlo zdát, že takový rozbor s patřičnou dávkou přesnosti vystihuje strukturu vybrané pasáže. Analýza textu bez zbytku člení do několika narativních bloků, kterým přiřazuje jednotlivé narativní výpovědi. A přesto se domníváme, že předvedené znázornění je problematické: V klíčových bodech dochází k nepřesnostem. Pokud se však nyní chceme pokusit o kritiku této formy popisu, rozhodně nejde o to, v jakémsi abstraktním souborji vyvracet principy naratologické analýzy, tzn. rozhodně nehodláme principy jedné poetiky vyvracet pomocí poetiky poněkud odlišné. Skutečná kritika musí nejprve ukázat, co se v právě předstředěném popisu ztrácí, přesněji: v čem se mu jednotu daného výpovědního celku nedaří vystihnout.

I při méně pozorném čtení musí být zřejmé, že přibližně v půli popsané pasáže (zhruba po třetí větě druhé sekvence naratologického

popisu) dochází k prudkému zvratu, výpověď je zde jakýmsi zlatým řezem rozdělena do dvou částí. První část charakterizuje hlas zaujatý situací, kterou líčí, tzn. nezakrývá nic z toho, co je pro dramatickou scénu rozhodující. Události a jejich protagonisté se de facto ocitají v centru výpovědi, přičemž žádná fáze, která posouvá situaci vpřed, se nedostává mimo dohled čtoucího zraku. Promluva se tak v jistém ohledu blíží oné formě líčení příznačné pro válečné či dobrodružné romány: V centru výpovědi se ocitají především motivy, které se podílejí na dynamice zápletky, a ty jsou rozvrženy takovým způsobem, aby dynamika byla udržována v pohybu s narůstající tendencí. Z hlediska strukturního platí, že do popředí se dostávají složky tematické: Postavy a události vystupující na způsob znázorněných předmětností, tj. jako předměty, o nichž se hovoří (váhající postavy, letecký útok, hlídač transportu atd.). Vcelku bychom tuto část mohli označit jako dramatický popis útoku na vlak, respektive jako obraz váhání postav v průběhu útoku.

V místě zlatého řezu však výpověď výrazně mění svůj charakter. Na rozdíl od předešlé fáze, která byla zaostřena k prvkům tematickým, zde pozornost poutá sám jazykový rejstřík, pokud uijeme Todorova pojmu. V první fázi jazykové prvky ustupovaly do pozadí a umožnily složkám tematickým vystoupit na způsob znázorněných předmětností. Jakmile však promluva projde místem zlatého řezu, tematické prvky začnou ztrácet charakter toho, „o čem se mluví“, a již nepředstavují jádro výpovědi. Členění sekvence je nyní neostře, odbývá se jako prudký sled reflexí, vzpomínek či letmých pohledů do krajiny, v níž se postavy pohybují. Pozornost tak k sobě strhává samo kupení témat či motivů, příznačné pro jistý řečový žánr. Místo přímého popisu útoku, v němž by se přehledně líčily jednotlivé fáze dramatické situace, se tak na první část napojuje jistý jazyk, který můžeme poněkud zjednodušeně označit výrazem *prožívající* či *afektivní řeč*. Popisovaná část se tak vůči jasnému a rozlišenému členění úvodní dramatické scény odstiňuje v jakémisi kontrapunktu. Přehledný, předmětně znázorňující obraz první části je jakoby vyvážen vzrušeným jazykem části druhé.

Pokud bychom měli tyto závěry předběžně shrnout, dalo by se říci, že právě analyzovaný text se vzpírá Todorovově poetice. První část úvodní pasáže snad ještě lze s jistotou mírou zjednodušení přeformulovat do několika narativních vět. Nicméně ve druhé již nenavazuje další narativní věta, ale prvky spadající pod kategorii verbálního aspektu výpovědi. Na obraz váhání a útoku se jednoduše nepojí obraz útoku, nýbrž jistý jazyk či jazykový rejstřík. Tím se ovšem ve struktuře konstituuje nepřipustný transversální vztah, pojí se k sobě složky, které by

de iure měly zůstat oddělené, totiž narativní věty v rámci narativní syntaxe a prvky jazykové. Vyjádřeno schematicky:

a (3) Mani a Dani jsou v zajetí

↓

- b (1) Transport převáží Maniho a Daniho
- b (2) Letoun zabraňuje transportu v cestě
- b (3) Transport nemůže pokračovat v cestě

----- ↓ ----- [kontrapunkt]

afektivní řeč (jazykový rejstřík)

Jestliže se chceme těchto obtíží vyvarovat, nestačí jednoduše zavést pojem *otevřené struktury* či *rizomatu*. Tím bychom jen konstatovali, že transverzální vztahy skutečně existují. Tyto přesuny však mají své zákonitosti a teprve znalost těchto zákonitostí či pravidel nám dovolí adekvátně popisovat jednotu té či oné výpovědní sekvence. Jinými slovy, v promluvě se skutečně může pojít prvek jakéhokoli řádu s jakýmkoli jiným prvkem, ovšem je třeba zjistit, jak k těmto přesunům dochází, respektive jaká forma jednoty náleží výpovědi, v níž se tyto vztahy konstituují.

Zdá se, že východiskem pro popis vnitřní souvislosti sekvence může být analýza zmíněné *patické zkušenosti* s promluvou. Respektive lze se domnívat, že popis jednoty výpovědi předpokládá popis zkušenosti, v níž čtenář jakoby přechází na stranu promluvy samotné. Tuto zkušenost můžeme nejobecněji charakterizovat jako jistý zájem pro to, co se vystavuje čtoucímu pohledu. Patická zkušenost je zkušenost jistého zaujetí promluvou. Je třeba upozornit, že zdroj tohoto pohybu zdaleka není jednoznačný. Není tomu tak, že k textu přistupujeme s představou, jejíž stopy bychom v promluvě – třeba i nereflektovaně – vyhledávali. A stejně tak neplatí, že přejít na stranu promluvy znamená pasivně sledovat pohyb výpovědního celku. Velmi přesně tuto dvojznačnost vystihuje Michal Ajvaz, když v souvislosti s vizuální zkušeností poznamenává: „Viděná věc se rodí prostřednictvím pohledu, ale současně každá věc utváří jedinečný pohled, který se na ni dívá“ (Ajvaz 2003: 11). Přeneseno na rovinu zkušenosti s výpovědí to znamená: Čtoucí pohled se na jednu stranu otvírá pro konkrétní výpověď s jistými protencemi, které nechávají vidět, na druhou stranu promluva takto nasměrovaný pohled zachytává, jistým způsobem ho tvaruje a vede zcela v souladu se svým vlastním rytmem.

Abychom pochopili toto „vést v souladu s vlastním rytmem“, je třeba si povšimnout, co onomu zaujetí odpovídá na straně výpovědi.

Ukazuje se, že výpověď, a to *pouze nakolik* poutá čtoucí pohled, není homogenním polem prvků jazykových, tematických či kompozičních. Výpověď – *pouze nakolik* nás „zajímá“ – se jakoby pod tlakem tohoto zaujetí – či v odpovědi na něj – vnitřně rozestupuje, takže jistě prvky předsunuje vstříc čtoucímu zraku a jiné přemísťuje na periferii čtenářova zorného pole. Zaujetí výpovědí je tedy zaujetím pro jisté dominantní či důrazné složky, respektive výpovědi jsme zaujati, nakolik se strukturní pole diferencuje na prvky důrazné a nedůrazné. Popisovat jednotu výpovědi pak neznamená vypočítávat, jak se za sebou řadí jednotky spadající do toho či onoho okruhu složek (v Todorovově případě by se jednalo o prvky narativního syntagmatu – aktanty, predikáty, věty a sekvence), analýza výpovědi spíše reflektuje, jak se jistě složky přesouvají směrem do centra strukturního pole, takže poutají čtoucí pohled, a jak, na druhou stranu, jsou ty a ty složky stlačovány, takže nechávají dominantu ukázat se tím či oním způsobem. Zhruba řečeno, jednota promluvy má charakter členitého pole, které se vždy nějak napíná ke čtenáři, cosi nechává vidět, a zároveň cosi vtahuje do sebe, takže viditelné je viditelné tak a ne jinak. Pokud budeme popisovat výpověď takto s ohledem na přesuny dominanty (která se ovšem ukazuje výhradně v patickém přístupu), můžeme zlom v Lustigově povídce velmi jednoduše popsat s odkazem na změnu důrazu. Naopak naratologie, vedena konstatujícím přístupem, nedokáže sekvenci analyzovat jinak než jako sled narativních vět, přičemž bude nanejvýš konstatovat jisté proměny na paralelní rovině verbálních prvků. Ještě jednou je však třeba zdůraznit: Jednota zkoumané pasáže je „složitá“, protínají se v ní zdánlivě paralelní roviny narativu a jazyka. Místo kontinuální řady událostí vytvářejících narativní sekvenci je třeba konstatovat jistý předěl v půli výpovědi, v němž se na sebe pojí a poděl kterého se vzájemně vyvažují znázorněný předmět a expresivní mluva.

Zde již snad můžeme shrnout, co z řečeného plyne pro analýzu výpovědí:

V první řadě je třeba upozornit, že právě předvedený přístup je v zásadě strukturní. Nikoliv v tom smyslu, že by svým předmětem činil abstraktní rovinu kódu, ale jelikož se zaměřuje na pohyblivé strukturní pole té či oné výpovědi. Úlohou takto pojatého strukturalismu není rozšiřovat seznam kategorií poetiky, jejichž koreláty bychom dodatečně dohledávali v jednotlivých textech. Poněkud zjednodušeně řečeno, takto pojatý strukturalismus má spíše ráz jakési metody, která umožňuje zpřístupnit specifický rytmus té či oné výpovědní sekvence. (Pouze na okraj poznamenejme, že tuto metodu charakterizují tři principy:

rozlišení dominantních a stlačených složek, popis fázování sekvence a pojem systému či rytmu výpovědi. V předkládané studii jsme se zaměřili pouze na první princip, tedy na princip dominanty či důrazu. Ostatními principy se zabýváme v jiných textech.)

Dále by mělo být zřejmé, že takto pojatý strukturalismus by mohl navázat na některé zásady fenomenologie jakožto obecné teorie zkušenosti. To lze tvrdit vzhledem k tomu, že pojem dominanty lze snad nejlépe vyložit právě v souvislosti s rozložením prvků ve zkušenostním poli. Řídící prvek není prvek nejčastěji zastoupený ve výpovědní sekvenci, nýbrž ten, který k sobě poutá čtoucí pohled a který zakládá očekávání vzhledem k dalšímu fázování promluvy. Takovému (fenomenologické) pojetí dominanty má svůj předobraz v pojmu *rytmického impulsu*, s nímž v ruské formalistické škole pracoval jako první Boris Tomaševskij a kterým se pak v pražském strukturalismu dále zabývali Jan Mukařovský nebo Miroslav Červenka. Rozhodně tedy nezaplétáme strukturalismus do jemu vzdálené, heterogenní perspektivy. Naopak, nejen právě zmíněný pojem dokazuje, že strukturalismu je ohled na zkušenost vlastní.

Prameny

LUSTIG, Arnošt

1958 „Tma nemá stín“, in idem: *Démanty noci* (Praha: Mladá fronta), s. 83–135

Literatura

AJVAZ, Michal

2003 *Světelný prales* (Praha: OIKOYMENH)

DUCROT, Oswald – TODOROV, Tzvetan

1972 *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris: Éditions du Seuil)

SAUVANET, Pierre

2000 *Le rythme et la raison 1. Rythmologiques* (Paris: Éditions Kimé)

TODOROV, Tzvetan

2000 „Poetika“, in idem: *Poetika prózy*, přel. Jiří Pelán (Praha: Triáda), s. 11–94 [1968]

An outline of structural-phenomenological analysis

The article argues for the use of the concept of *pathic* experience as a starting point for analysis of literary text. Such an analysis deals primarily with those elements of text that somehow strike the reading sight. The reasons for using this type of analysis can be found in the fact that the *gnosic* description of utterances cannot avoid particular problems. *Gnosic* is used for that kind of description which uses an apriori set of categories whose correlates are simply observed in the text. In this context we focus on the problem of so-called transversal relations that designate those combinations of syntagmatic elements that should stay *de iure* separated in the text. We observe this phenomenon using the categories of Todorov's *Poetics* (1968) and applying them to Arnošt Lustig's short story "Tma nemá stín" (Dark has no shadow, 1958).

Keywords

structuralism, phenomenology, narratology, pathic vs. gnosic moment, Tzvetan Todorov

Adaptace a aktualizace

— Petr Mareš¹ —

Kontexty adaptace

Problematika adaptací tradičně tvoří jádro úvah o vztazích mezi literaturou a filmem. O její důležitosti svědčí současná vlna odborného zájmu, jež přinesla vyzdvižení komplexnosti a mnohoaspektovosti tohoto fenoménu a také snahy o precizaci teoretických východisek (srov. Bubeníček 2010).

Připomeňme alespoň pojednání Lindy Hutcheonové (Hutcheon 2006; srov. též Hutcheonová 2010) obsahující návrh zcela obecného vymezení adaptace. Podle Hutcheonové spadá do oblasti adaptací každá „manifestovaná [*acknowledged*] transpozice rozpoznatelného díla nebo děl“ (Hutcheon 2006: 8). Adaptace tak získává povahu palimpsestu (ibid.: 6–9); je *přepisem* jiného díla, které skrz ni „prosvítá“, a zahrnuje signály či vodítka, jež připomínají její zdroj. Specifickou recepční pozici (filmové) adaptace popisovala už v devadesátých letech

1 Text byl napsán v rámci výzkumného záměru VZ MSM-0021620825 *Jazyk jako lidská činnost, její produkt a faktor* (MŠMT, 2006–2010).

Alicja Helmanová (Helmanová 2005: 140–144). Divák, který sleduje adaptaci právě jako adaptaci, vytváří podle ní virtuální syntézu, v jejímž rámci k sobě vztahuje adaptaci a její předlohu (v terminologii užívané při výzkumech intertextuality *pretext*). Povědomí o pretextu vybízí recipienta k tomu, aby zasazoval právě vnímanou fázi adaptace do předem daného celku, tedy aby formuloval hypotézy dalšího průběhu adaptace a identifikoval vzájemné shody a rozdíly. Je-li pretext pro recipienta neznámý, podněcuje adaptace mentální konstrukci jeho potenciální podoby, která ovšem může být od podoby reálné značně vzdálená.

Ve vymezení podaném Hutcheonovou nevystupuje jako konstitutivní rys adaptace proces intermediálního překódování, převod určitých sémantických entit z jednoho znakového systému do jiného (srov. Hutcheon 2006: 170). Vzniká tak ovšem potřeba stanovit kritérium, na jehož základě dílo navazující na jiné dílo nabývá statusu adaptace. Tímto kritériem je pro Hutcheonovou vliv změny kontextu, rekontextualizace, která se pevně spíná s aktem transpozice. Adaptace je vždy podmíněna kontextem odlišným od předlohy. Do její podoby se promítají časové a prostorové posuny, odlišné kulturní, politické a sociální podmínky, předpokládané preference recipientů a na druhé straně potřeba ovlivnit jejich postoje atd. (Hutcheon 2006: 141–167).

Kontextové změny určující relace mezi adaptací a jejím zdrojem můžeme popisovat také s využitím konceptu aktualizace, a to hned ve dvojím aspektu. Kontext podmiňuje okruh předloh pro adaptace, vede k tomu, že se určitá díla prostřednictvím adaptací aktualizují a jiná nikoli. Zároveň dochází k zásahům, které předlohu přizpůsobují kontextu, takže adaptace vystupuje jako aktualizace pretextu. Podstatnou charakteristikou adaptací se stává poměr mezi komponenty odpovídajícími pretextu a komponenty odlišnými (tradičně se hovoří o tzv. věrné a naproti tomu volné adaptaci).

V souvislosti s historickým filmem poukazuje Mária Ferenčuhová na to, že „minulé udalosti film rekonstruuje preto, že nimi má čo povedať aktuálnemu divákovi, a to, ako ich rekonstruuje, vypovedá viac o jeho vlastnej súčasnosti než o evokovanej minulosti“ (Ferenčuhová 2005: 52–53). Nabízí se otázka, zda je namíste zaujmout analogický postoj i k adaptacím, tedy zda máme brát adaptace primárně právě jako svědectví o kontextu, v němž vznikají a do něhož vstupují. Těžko asi můžeme dát na takovou otázku paušální odpověď, už kvůli mnohotvárnosti adaptací. Sledujeme-li ovšem adaptace literárních děl v české kinematografii, zejména v éře jejího centrálního řízení, nacházíme

tu řadu indicií, které poukazují na zásadní roli dobového kontextu, determinujícího jak volbu literárních děl, tak i způsoby zacházení s nimi.

V následujících případových studiích využijeme fakt, že v české kinematografii byla určitá literární díla adaptována opakovaně, a to s výrazným časovým odstupem. Lze předpokládat, že se vlivy měnícího se kontextu mohou v těchto případech projevit zvláště zřetelně.

Inženýr Prokop, doktor Prokop

Dvě adaptace románu Karla Čapka *Krakatit* (1924) k sobě přitahují pozornost už proto, že jsou spojeny osobou režiséra; Otakar Vávra natočil stejnojmenný film z roku 1948 i pozdější *Temné slunce* (1980).

První adaptace vznikla na konci krátkého poválečného období, v němž Čapkovo dílo patřilo k literárnímu kánonu. Příběh inženýra Prokopa a boje o jeho vynález, výbušninu Krakatit, je do nové podoby transponován bez nápadnějších změn a divák může film považovat za tzv. věrnou adaptaci. I obrazové detaily evokují verbální znění, například akcentované znázornění mlhy („S večerem zhoustla mlha sychravého dne“ – Čapek 1982: 173) nebo překvapivé mraky za okny auta („nyň již nejedou po cestě, ale vznesli se do vzduchu a letí“ – *ibid.*: 396). Subjektivizaci románového vyprávění odpovídá využití prostředků filmového psychologismu s expresivně vyhraněným projevem herců, záběry z perspektivy postavy či s hudbou poukazující na emocionální naladění scény.

Základní impulz aktualizující Čapkův román byl spjat s motivem atomového výbuchu („A já jsem našel atomové výbuchy“ – *ibid.*: 179). To, co bylo v době vzniku románu součástí fantastického děje, se stalo traumatizující skutečností. Režisér Vávra také tento fakt ve zpětném pohledu připomněl: „*Krakatit* natáčený druhý rok po výbuchu atomové pumy v Hirošimě a Nagasaki byl nejaktuálnějším tématem, jaké bylo možno si představit“ (Vávra 1982: 161). Toto propojení dává film zřetelně najevo, když výbuch v Grottupe získává podobu atomového „hříbu“.

S dobovou situací souvisejí také další inovace (srov. *ibid.*: 160–162; Kudělka 1988: 202). Řada dílčích motivů může být brána jako reminiscence na nedávnou dobu války (uniformy a způsob chování vojáků; plot s dráty vysokého napětí, na nichž visí mrtvé zvíře). Na obecnější rovině se prosazuje vědomí zásadního historického předělu spojeného s přeměnou společnosti. Deklarativně potřebnost a nezbytnost takové přeměny potvrzuje – bez opory v románu – tradičně stylizovaná

identifikační postava moudrého venkovského lékaře: „Já věřím v pracující lidi [...]. A uvidíte, jednou přijdou všichni na to, že nemá smysl stavět blahobyt jedněch na bídě druhých. Prostě proto, že si to nikdo nenechá dlouho líbit. No a pak začnou pracovat všichni dohromady a přestanou se rvát o to, co jim nepatří“ (Vávra 1948). Protějškem tohoto výroku se stává změna způsobu nazírání na společenství, které se zmocnilo Prokopova vynálezu. Zatímco v předloze je tato skupina lákána abstraktní anarchistickou představou léčivé destrukce („Společnost se musí roztříštit, aby v sobě našla nejvyšší dobro“ – Čapek 1982: 408), film její příslušníky líčí jako bývalou elitu, jež byla lidovou masou zbavena moci a chce ji za jakoukoli cenu znovu získat.

Zároveň se ustavuje ostrá polarita mezi starým a novým, zanikajícím a perspektivním, strnulostí směřující k nebytí a dynamičností. Tak jsou aristokratičtí majitelé továrny v Balttinu představeni takřka jako panoptikální voskové figury (Prokop: „To je nějaký starý minulý svět, Oni snad ani nežijí“ – Vávra 1948).² Strnulost spjatá se starým a zanikajícím zasahuje také důležitou postavu princezny. Ve vizualizované metafoře před Prokopovým očima doslova kamení, mění se ve staroegyptskou sochu, a tak „odpovídá“ na jeho zoufalou otázku „Jsi vůbec člověk?“ Mučivá ambivalentnost vztahu mezi Prokopem a princeznou se ve filmu redukuje na Prokopovo prohlédnutí, na rozpoznání toho, že byl zneužit.

Konečně film charakterizuje ještě jedna význačná inovace. Zatímco v románu zůstává ontologický status vyprávěného příběhu neurčitý a nespecifikovaný, filmový divák je úvodním nápisem upozorněn na to, že „Děj se odehrává ve fantazii horečného snu“. Diference mezi snem a „realitou“ je udržována vloženým rámcem inspirovaným Čapkovým románem *Povětroň* (1934), který ukazuje hrdinu v bezvědomí na nemocničním lůžku. Toto řešení nepochybně představovalo vstřícný krok vůči soudobým divákům, neboť tak mohla být motivována přerývanost a přeludnost děje i zjevná umělost a výtvarná stylizovanost scénérií. Navíc bylo takto umožněno vyústění do zklidňujícího závěru, v němž se hrdina od svého děsivého snu evidentně osvobozuje. Na druhé straně však přesunutí varovného příběhu do snu oslabilo jeho naléhavost.

Filmový *Krakatit* bývá hodnocen jako jedno z nejvýznamnějších děl české poválečné kinematografie. Pozice druhé adaptace je naproti tomu velmi problematická. O podobě *Temného slunce* mnohé prozrazuje charakteristika, kterou podal Viktor Kudělka: „Vávrovo druhé

2 Film ovšem rozvíjí podněty, které jsou obsaženy už v předloze (srov. mj. Čapek 1982: 277, 280).

zpracování *Krakatitu* [...] zacházelo s předlohou už mnohem volněji než kdysi. [...] scenáristé se přidrželi jen základní dějové osnovy a usilovali o radikální aktualizaci, jež se opírala o poznatky z vývoje mezinárodní politiky i soudobého stavu třídně a ideologicky rozděleného světa“ (Kudělka 1988: 202).

Přitom se počáteční fáze *Temného slunce* ještě drží předlohy dosti přesně a používá jen povrchové poukazy na to, že se příběh odehrává v neurčité přítomnosti či blízké budoucnosti (panelové sídliště, televizní přenos automobilových závodů). Příznačná je také změna hrdinovy profese; stal se z něho fyzik, který dokáže získat prahmotu schopnou uvolnit obrovské množství energie.

K podstatným posunům začíná docházet od Prokopova vstupu do prostředí velkého světa obchodu a politiky. Příčinou toho, že inovační zásahy byly už v době vzniku díla přijaty s rozpaky a že dnes je film brán spíše jako kuriozita, je především fakt, že tvůrci do adaptace víceméně přímočaře promítli dobová napětí mezi kapitalismem a socialismem. Navíc je „poselství“ filmu divákovi tlumočeno buď deklarativně (vyplývá z dlouhých dialogů při poradách či z komentáře k „filmu ve filmu“), nebo prostřednictvím spektakulárních scén, které nejednou přecházejí do nechtěné komičnosti.

Průnik dobových politických antagonismů je primárně spjat s motivační pláň na rozpoutání války (k jejímž efektivnímu vedení má být zneužit Prokopův vynález). Pro průmyslový koncern, příznačně přejmenovaný na Atlantik, vystupuje válka jako prostředek realizace obchodních zájmů („Já jenom vydělávám peníze. To se snad smí“ – Vávra 1980). Zároveň se ale do filmu přenáší z románu i představa moci jako atributu silného jedince, stojícího mimo kategorie dobra a zla („Velká osobnost může všechno. Když chce, ničí, když chce, tvoří“ – *ibid.*). Důležité pak je, že se vždy zdůrazňuje existence účinné protiváhy, již se osnovatelé války musí obávat a již nenávidí, ať jde o fiktivní Svaz lidových států („Ale opatrně, Jamesi. Ten lidový svaz má sílu. Velikou“ – *ibid.*), nebo o „mírový tábor“. Souvisí s tím také vyzdvižení protikladů mezi představou o nutnosti zbrojení a „rovnováhy strachu“ a o přirozenosti války a na druhé straně mírem jako základní lidskou potřebou („Svět potřebuje jistoty míru“ – *ibid.*), mezi neúctou k životu („Nech lidi umírat. Bylo by jich moc“ – *ibid.*) a pojetím života jako nejvyšší hodnoty („Život je nade všechno“ – *ibid.*), mezi pokusy zneužít objevy vědců a jejich vědomím odpovědnosti.

Aktualizovanou podobu této čapkovské adaptace dotváří síť zjevných politicko-historických odkazů. Můžeme identifikovat například narážky

na zásahy policie proti mírovým demonstracím, na teroristické akce extrémně levicových organizací, používání chemických prostředků ve vietnamské válce („pak by se to dalo rozprašovat z letadla jako prášek na hnojení“ – *ibid.*), vojenské zásahy ve státech Latinské Ameriky, plány vývoje vesmírných zbraní apod. Nejvýraznější poukaz k dobové politické atmosféře pak představuje motiv neutronové bomby, jejíž výbuch nahrazuje atomový „hřib“ z první adaptace. Obraz jejího účinku (mrtví lidé, netknuté věci) podmiňuje poslední fázi filmu, v němž už není místo pro závěrečné zklidnění. Koncová scéna sice obsahuje hrdinovo manifestálně humánní gesto (ošetří dívku, jež si vrazila do prstu trn), avšak podstatnější je obraz krys zmocňujících se místa uvolněného člověkem.

Dudák Švanda, zpěvák Švanda

Druhý příklad je do určité míry analogický. „Dramatická báchorka“ Josefa Kajetána Tyla *Strakonický dudák* (1847) byla v roce 1955 zfilmována Karlem Steklým, v roce 1974 pak vznikl hudební film Ladislava Rychmana *Hvězda padá vzhůru*.

Přepis Karla Steklého je podložen dobovou aktualizací předlohy a jejího autora, je jedním z projevů systematické snahy převádět do filmové podoby (a tak popularizovat) díla spisovatelů, kteří byli vyzdviženi do pozice národních klasiků a literárních vzorů. V souladu s tím se adaptace snaží zachovat co nejvíce rysů Tylova textu. Posuny spočívají hlavně ve zkracování a zhušťování replik postav a v záměně pořadí některých scén, umožňující dynamičtější střídání různých prostředí.³ Projevem důrazu na folklorní dědictví se stalo doplnění rozsáhlé scény s tancem a lidovou písní. Na druhé straně zvyklostem tehdejší kinematografie odpovídaly jak rozvinuté pohádkové motivy, tak i exotičnost scén zasazených do Orientu, které stejně jako v polovině 19. století (srov. Tureček 2001: 88) představovaly atrakci pro diváky. Můžeme připomenout tehdejší produkci pohádkových filmů a speciálně orientální pohádky *Legenda o lásce* či *Labakan* (1956a, 1956b).

Přece však je závěr adaptace spojen s jednou odchylkou. Tylova hra patřila do žánru tzv. her o polepšení (*ibid.*: 89). Švanda byl koncipován jako postava, která svévolně překračuje hranice jí vymezené a musí nakonec přijmout úděl obyčejného člověka. Proto Švanda zavrhuje své

3 Příznačnou detailní úpravu představuje náhrada příkazu „Hubu drž“ (Tyl 2004: 18) za zjemňující „Ty mlč“ (Steklý 1955).

kouzelné dudy a jeho dívka Dorotka se chystá poprosit vrchnost, aby jej udělali hajným (Tyl 2004: 81). Film toto hrdinovo směřování k podřízenosti pomíjí a soustřeďuje se na zdůraznění hodnot domova, symbolizovaných záběry idylické přírody, v opozici k nepochopitelnosti a nebezpečnosti ciziny.

Stejně jako v případě *Krakatitu* je druhá adaptace Tylovy hry mnohem volnější a převedená do současnosti. Navíc ji můžeme charakterizovat jako typicky normalizační únikový film, kalkulující s popularitou zpěváka Karla Gotta a s atraktivitou prostředí populární hudby. Účinek filmu *Hvězda padá vzhůru* je přitom v nemalé míře založen na předpokladu obecné znalosti literární předlohy, případně i předchozí adaptace. Film zahrnuje sít většinou jednoduchých odkazů, které stále znovu připomínají dřívější zpracování, a současně rozvíjí hru s transformacemi původních motivů; potenciální součástí diváckého prožitku se pak stává identifikace aktualizačních posunů a ocenění toho, jak byly využity k budování současného příběhu. Na elementární rovině potvrzuje spjatost filmu s pretexty soubor užívaných osobních jmen (Švanda, Vocilka, Trnka aj.), akcentovaná lokalizace do Strakonice, ale i třeba využití motivu fraku. V jednom z hudebních čísel vystupuje Švanda dokonce s dudami. Objevují se ovšem i subtilnější narážky, například v oblasti dekorací (stylizovaná jeskyně, jež může vyvolávat vzpomínku na scény s lesními pannami; orientální lázně evokující jedno z dějišť pretextů). Proti těmto spojnicím stojí zmíněné posuny: v aktualizované verzi se ze Švandy stal malíř pokojů⁴ a nadšený zpěvák, hudebníka Kalafunu funkčně nahrazuje fotograf Kalenda, spektakulárnosti orientálního královského dvora odpovídá okázalá excentričnost boháčů ze zahraniční gramofonové firmy.

Složitě strukturovaný svět nadpřirozených bytostí, jenž tvoří význačný dějotvorný faktor Tylovy hry, je ovšem zredukován na tradiční pohádkové postavy tří sudiček. Hrdinovy osudy pak nejsou determinovány silou sebeobětavé mateřské lásky, ale víceméně svévolným rozhodnutím sudiček. Simplifikaci podléhá i motivace hrdinova konání – Švandovy snahy podněcuje pouze touha po slávě a obdivu publika. Napětí mezi domácím a cizím získává podobu protikladu mezi upřímným nadšením a chladným obchodním kalkulem spojeným s dehumanizací a zvěčněním člověka (Švanda: „Já jsem to zboží, co se veze z jednoho skladu do druhého“ – Rychman 1974). Z toho vyplývá jediné

4 Volba tohoto povolání umožnila zabudovat do filmu dobově příznačné satirické narážky na kvalitu práce řemeslníků.

možné řešení: příklon k domovu, představujícím zcela přirozenou a neproblematickou hodnotu. Švanda, zbavený svých iluzí, odchází ze sídla zahraniční gramofonové firmy ve vytrvalém dešti, avšak doma – obraz akcentuje hraniční tabuli s nápisem „Československá socialistická republika“ – jej vítá (opět) idylická prosluněná krajina, laskaví celníci, kteří obdivovaného zpěváka hned žádají o autogram, a objetí milované dívky. Poselství filmu ještě podtrhuje apoteóza domova v závěrečné Švandově písni: „Je to vždycky prima návrat domů [...]. Domů k nám, kde odjakživa všechny znám“ (ibid.). Film *Hvězda padá vzhůru* tak přepisuje výchozí Tylovu hru dvěma základními způsoby: jednak ji přizpůsobuje preferencím obecnstva v oblasti populární kultury, jednak ideologicky aktualizuje motiv návratu do rodné země.

Závěr

Předložené případové studie dokládají determinaci adaptací ze strany kontextu. Zároveň bylo možno sledovat posun od relativně „věrných“, ale přece v jednotlivostech aktualizovaných adaptací k výrazným změnám a transformacím vybraných motivů. Pro formulaci obecnějších závěrů bude ovšem třeba analyzovat značně rozsáhlejší soubor filmů.

Prameny

ČAPEK, Karel

1982 „Kratatit“, in idem: *Továrna na Absolutno, Krakatit*. Spisy Karla Čapka 3, ed. Rudolf Skřeček (Praha: Československý spisovatel), s. 171–439 [1924]

KRŠKA, Václav (režie)

1956a *Labakan* (film)

1956b *Legenda o lásce* (film)

RYCHMAN, Ladislav (režie)

1974 *Hvězda padá vzhůru* (film)

STEKLÝ, Karel (režie)

1955 *Strakonický dudák* (film)

TYL, Josef Kajetán

2004 *Strakonický dudák*, ed. Ivan Zmatlík (Praha: Artur) [1847]

VÁVRA, Otakar (režie)
1948 *Krakatit* (film)
1980 *Temné slunce* (film)

Literatura

BUBENÍČEK, Petr

2010 „Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu“, *Illuminace* 22, č. 1, s. 7–21

FERENČUHOVÁ, Mária

2005 „Medzi históriou a mýtom. Aktuality, dokumentárne filmy a ‚hraná fikcia‘“, in Petr Kopal (ed.): *Film a dejiny* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 46–54

HELMANOVÁ, Alicja

2005 „Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl“, přel. Petr Mareš, in Petr Mareš, Petr Szczepanik (eds.): *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře* (Praha: Národní filmový archiv), s. 133–144 [1998]

HUTCHEON(OVÁ), Linda

2006 *A Theory of Adaptation* (New York/London: Routledge)

2010 „Co se děje při adaptaci?“, přel. Miroslav Kotásek, *Illuminace* 22, č. 1, s. 23–59 [2006]

KUDĚLKA, Viktor

1988 „Čapkův přínos českému filmu“, *Film a doba* 34, č. 4, s. 195–204

TUREČEK, Dalibor

2001 *Rozporuplná soundéžítost. Německojazyčné kontexty obrozeneského dramatu* (Praha: Divadelní ústav)

VÁVRA, Otakar

1982 *Zamyšlení režiséra* (Praha: Panorama)

Film adaptations and readaptations

This article deals with film adaptations of literary works in Czech cinema since 1945. The influence of political, social and cultural contexts on the modifications of the source literary texts during the process of adaptation is

stressed. The various forms of modification are presented in two case studies. Two adaptations of Karel Čapek's novel *Krakatit* (1924, films released 1948 and 1980) and two adaptations of Josef Kajetán Tyl's play *Strakonický dudák* (The Bagpiper of Strakonice, 1847; films released 1955 and 1974) are described and analyzed. The shift from relatively "faithful" adaptations to transformations of selected motifs that adapt the stories to current requirements is obvious.

Keywords

Czech fiction, Czech cinema, film adaptation, source text, Karel Čapek, Josef Kajetán Tyl

Zlatá reneta – vstupní zastavení

Od prvotních poznámek k variantám rukopisu, od strojopisu ke knižnímu znění, od knihy k filmovému scénáři, od scénáře k filmu

— Iva Málková¹ —

František Hrubín je v období šedesátých let 20. století nepřehlédnutelnou tvůrčí osobností. Z let padesátých vykročil jako renomovaný dramatik. Desetiletí otevírá v kompletu vydanou tvorbou pro děti (*Špalíček veršů a pohádek*, 1960), v níž je patrná jedinečná shoda básníka s ilustrátorem Jiřím Trnkou, slovo je podtrženo obrazem, verš dokončuje výtvarné poselství. Vedle toho Hrubín představuje svá vrcholná básnická díla, esejistické vzpomínky. Paralelně začíná pronikat do filmového světa, když spolupracuje na scénářích a podílí se na filmech. Všemi uměleckými činnostmi se v tomto období projevuje paralelně, próza se propouje s lyrikou, přibývají práce na nových divadelních hrách, adaptacích, na překladu divadelních her. Hrubín prožívá období komplementarity a synergie – jednotlivé činnosti se navzájem významují, vzájemně se nabíjejí.

Soustředili jsme se na pět let Hrubínova tvůrčího života, období 1960–1965, a pozorování jsme ještě „zúžili“ na jediné dílo, *Zlatou renetu*.

1 Text vznikl za podpory grantu P405/07/0534 *Tvůrčí osobnost Františka Hrubína a proměny kontextů české literatury ve XX. století* (GA ČR, 2007–2011).

Slovo zúžili je uzavřené do uvozovek záměrně, protože v pozůstalosti v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze se nachází více než 900 stran rukopisných poznámek, variant této lyricko-epické prózy, je v ní uchován také filmový scénář (režisérská verze) s Hrubínovými poznámkami.² V analýze jsme se zaměřili na konvolut prvotních poznámek, jednu rukopisnou variantu, jednu strojopisnou verzi, knižní vydání, filmový scénář a filmovou realizaci Otakara Vávry z roku 1965. Dochované pretexty mají nejrůznější podobu, prvotní poznámky jsou psány jak na útržcích papíru, kde jsou zaznamenána jednotlivá slova, obrazy, tak na samostatných listech. Záznamy na vystříhacích a z listů utržené či vytržené části Hrubín posléze nalepoval na jednotlivé stránky. Vystřihávané pasáže doprovázejí všechny fáze rukopisu.³ Některé prvotní poznámky i rukopisné varianty jsou psány na rub pozvánek a dopisů (nebo jejich fragmentů), což mj. naznačuje dobu vzniku *Zlaté renety*. Scénář je doplněn Hrubínovými vpisky i samostatnými komentáři. Film nerealizuje scénář „doslovně“.

Je nad možností jediného příspěvku zvládnout takový rozsah včetně srovnání knižní verze, scénáře a filmu, ale přesto se při sledování geneze textu pokusíme naznačit zrod a cestu významu a významového dění od poznámek ke knize a od scénáře k filmu.

Základní časové určení, kdy *Zlatá reneta* vznikala, známe – Hrubínovou rukou je v jednom konvolutu zapsáno „Zlatá reneta / Skizzi září 1962 – duben 1963 / pak září 1963 – říjen 1963“. Můžeme předpokládat, že tato data se váží k určujícím rukopisným podobám. Pak musela pokračovat velmi intenzivní práce, protože próza vyšla v jedinečné grafické úpravě Zdenka Seydla už v roce 1964. Již v červnu 1964 také existuje režisérský scénář, na jehož titulní straně čteme: „Podle

2 *František Hrubín (1910–1971). Soupis osobního fondu*, zpracovaly Marta Zahradníková a Renata Ferková, Praha: PNP, 2009: Rukopisy vlastní. Próza. Zlatá reneta próza, první koncept, datováno 10.–11. 1. 1963, rkp., 3 ll; Zlatá reneta próza, část I.–II. strojop. s rkp. poznámkami, 82 ll, (některé stránky jsou vystřihány), obálka s rkp. popisem, 1 list; Zlatá reneta próza, část I.–II. strojop. kopie s rkp. poznámkami, 79 ll, (chybí stránky 29–30), obálka s rkp. popisem, 1 list; Zlatá reneta próza, fragmenty různých verzí rkp., 174 ll, 4, 8 a 12 (některé listy jsou vystřihány nebo slepovány); Zlatá reneta próza, fragment rkp., 12 ll; Zlatá reneta próza, fragmenty různých verzí strojop. s rkp. poznámkami, 496 ll; Zlatá reneta próza, pracovní materiály, datováno 1960–1963, rkp., 374 ll; strojop. s rkp. poznámkami, 58 ll, výstřižky, 2 ks (2 ll). Rukopisy vlastní. Drama. Zlatá reneta filmový scénář, červen 1964, tisk (cyklostyl) s rkp. poznámkami, 1 kus (2 + 20 + 150 ll), 4 vloženo: rkp., 2 ll, příloha: Pokyny pro filmové zpracování, rkp., 2 ll.

3 I v dochovaném rukopisu (ve stati označeném jako 1960–1963b) nacházíme strany s vystřiženými „okénky“ a to až tak paradoxně, že strana nadepsaná 11 obsahuje pouze rukou vepsaný číselný údaj a uprostřed strany jsou vystřižena dvě velká „okénka“, další strana záznamy neobsahuje, ale zůstává součástí strojopisné varianty, protože po ní následují strany další.

stejnomené povídky Františka Hrubína filmový scénář volně napsali František Hrubín / Otakar Vávra“. Realizace je spojena s Tvůrčí skupinou Bohumil Šmída – Ladislav Fikar.

Od počátku psaní *Zlaté renety* byla pro Hrubína podstatná kompozice, způsob uspořádání jednotlivých časových, prostorových a významových prvků. V původních záznamech nacházíme představu, v níž se bude postupovat soudobé dění s minulostí, evokovanou Lenčinými dopisy: stránky jsou rozděleny na řadu obdélníků, v nichž se střídají odkazy na dopisy a dějová frekvence Janova životního příběhu. Zamýšlenou pravidelnou strukturu ale autor postupně opouštěl. Sledujeme-li náčrtky z tohoto aspektu, je zřejmé, že usiloval o kompaktnost celého příběhu a přidával prvky prolínání.

Přitom Hrubín od počátku psaní počítá s efektem opakování,⁴ které jednak zdůrazňuje určitý motiv či tematický okruh, ale především podstatně rytmizuje celý text. Rytmem návratu a jakéhosi omezování okruhu, zestereotypňování vnímání světa je prostoupen i film – například věta „Co vlastně děláš v té knihovně?“ nebo „Si pořád v té knihovně?“ se vrací jako ozvěna i jako potvrzení Janova statusu – je bezvýznamným úředníkem, spokojený, že mu někdo zcela určuje práci a život.

Sledujeme-li strojopisnou variantu (Hrubín 1963), upoutá nás, jak autor nechce zahajovat kapitolu na nové stránce, jak k neúplným stránkám rukou dopisuje „hned pokračovat následující stránkou“.⁵ Těmito poznámkami vnáší do textu plynulost, provázanost, byť tak svažuje chronologicky, obrazově, pocitově nenavazující části.

Knižní vydání je zahájeno výraznou scénou „Jan zkusil jít po rukou“ (Hrubín 1964a: 9), ještě ve scénáři ve 3. obraze čteme: „Jan zkusí jít po rukou – Jeho pohledem vidíme celou krajinu obráceně přes vysokou trávu, která zakrývá skoro celý rozhled. Pak se všechno zvrátí“ (Hrubín 1964b: 4). Film však zcela přehledně vstupní věty knihy i vstupní obrazy ve scénáři, v nichž je zakódováno, koncentrováno všechno budoucí. Neakceptuje pokus přetočit vše ve vertikále (postavit se na rukou a udržet se na nich) a podlehnout iluzi i v horizontále, v níž právě je zaměřeno za levé, budoucnost se stává minulostí. Film rozehrává vstupní obrazy jinak, ve scénáři je to popsáno: „U řeky / Exteriér / září – slunce vrhá dlouhé stíny. 3: C vysoké zelené kopce v lehkém oparu modelovaném místním sluncem. Volná jízda nad pohádkovým

4 Už na útržcích papíru s prvotními poznámkami nacházíme určité motivy vícečetné – smrt chlapce Vrkoslavů, pití, stařena a moře.

5 Po Ančině otázce „Nebudeš se tu bát?“ (Hrubín 1964a: 24); po obrazu ženy v kalendáři, před II. kapitolou (ibid.: 32); po příchodu Toníka a větě „To jsem já, Jenda!“ (ibid.: 35).

pohledem do hlubokého údolí řeky“ (Hrubín 1964b: 3). Od počátku čtení ve scénáři a od úvodních scén filmu je zřejmé, že motiv vody a řeky, přítomný od prvotních poznámek přes rukopisy, strojopisy ke knize, se od scénáře k filmu proměňuje v leitmotiv. Voda je řekou a přehradou, vodou v sudu. Řeka plyne, má energii, je zalitá sluncem, znamená pohyb, život, přehrada a sud mají podobu stojaté vody, zatopení, umrtvení.⁶ Voda od rukopisu souvisí s dobrem i se zlem, je hladivá i zraňující. V prvotních poznámkách nalézáme záznam: „voda ve studně spí, ale nespí / probudilo / (když si chrstl vodu na obličej / jak by byla zlá a vzteklá, žle / ji / ve studně / probudily [nečitelné slovo] udělá mu / bolest //“⁷ (Hrubín: 1960–1963a).

Úvod filmu se na počátku opájí řekou, její tok doprovází hudba Jiřího Srnky a slova, která ve scénáři nenajdeme, ale ve filmu zní jako vnitřní hlas hlavní postavy, v podání Karla Högera; v ozvěně jsou slova zařazena do filmu opakovaně, vřazena do scén, které ve scénáři patří desátému obrazu (Hrubín 1964b: 24).

Někde je ustavičně místo, někde je věčně čas našeho nejkrásnějšího okamžiku, není ztraceno, nemohl se ztratit, někde je, někde je, někde je. // Konečně jsem tady, ale ne, ne, nikdy jsem odtud přece neodešel, jsem tady odjakživa, jsem tady. // Řeka, moje řeka, musím po sobě nechat běžet vodu, běžet vodu po sobě. /// Musím po sobě nechat běžet vodu. Musím jít jako tenkrát, ještě není pozdě, ještě nemůže být pozdě. ///⁸
(Vávra – Hrubín 1965)

Nesmím odtud. Musím tu přespat. To místo je, to místo toho nejkrásnějšího okamžiku, a ten čas, ten čas taky musí být.
(ibid.)

[...] tady je to místo, kam měl položit nohu, před osmadvaceti lety, a kam ji položí dnes. [...] místo, místo. Kdyby si byl řekl: položil nohu na trávu (ta

6 „Za ním v sudu páchla mrtvá voda“ (Hrubín 1964a: 89); „Tuny vod, zadržené přehradou, leží na trávách půvabného úvalu, který už nikdy v životě neuvidí: kdysi dávno se tam zuřivě spájela dvojí ústa a pak se zhluboka nadechovala vysoko vzdutého vzduchu; mezi trsy shnilých divizen se prohánějí ryby a narážejí hlavami na slizké krovky hroučících se pytláckých samot; a mnohem hlouběji, v zatopených údolích a struhách, není živého tvora“ (ibid.: 104).

7 Podle rukopisu (v případě tomtoto i v případě režisérského scénáře) zaznamenáváme i škrty a podtržení. Lomítka oddělují jednotlivé řádky, protože prvotní poznámky jsou psány ve zlomcích, útržcích, krátkých řádcích o nestejně délce.

8 Přepsáno podle filmu, lomítka značí pauzy mezi jednotlivými replikami.

už by byla pryč.) ale místo je něco trvalého. Jako směr (kdyby řekl dám se směrem k modřínům, modříny by tam už nemusely být.

(Hrubín: 1960–1963b)

Ted' by se měl sebrat a odejít: ale nesmí, dnes ne; má-li splnit, co si předsevzal, musí tu přespat, ráno vyjít za vrata a odtud udělat první krok opačným směrem, než kudy se dal onoho zářijového rána před osmadvaceti lety; to místo, kam tenkrát měl položit nohu, tam čeká, a kdyby na ně nevstoupil, propadlo by se navždy.

(Hrubín 1964a: 24)

To místo, kam tenkrát měl položit nohu, tam čeká.

(ibid.: 91)

Na jedné Zemi se teprve potkáváme a na druhé už si padáme do náručí a nenasytně, dlouho se líbáme, a tak, ať už se tady rodíme nebo umíráme, ať už jsme před narozením nebo po smrti, někde je ustavičně místo, někde je věčně čas našeho nejkrásnějšího okamžiku.

(ibid.: 99)

V posledních ukázkách jsou citovány partie z rukopisu a knižního vydání. Vše se tu koncentruje k bájně změně životní orientace, vše se upíná k naději, že existuje mytické místo, bod zlomu. Místo určující Janovu existenci.

Když ale Jan dorazí ve filmu k zatopenému údolí, ozývá se nad obrazem jeho hlas:

Čas, čas našeho nejkrásnějšího okamžiku, byl, už není, už nebude, ani to místo už není, tady bylo to místo, ale není, už není, všechno je zatopeno. Ale já ještě jsem! A ona taky je!

(Vávra – Hrubín 1965)

A se záběrem Janova obličeje doznívá promluva:

Přece ještě není pozdě. Dokud jsem živ, není pozdě.

(ibid.)

Teprve až přijde / k hladině vody / nad přehradou, / pozná, že až / až sem chodit / nemusel: stačilo / že přišel k tomu / místu, kde přejeli / chlapce Vrko-slavů: / věděl: pro tohle / sem vlastně přijel! ///

(Hrubín 1960–1963a)

Pro srovnání citujeme také variantu z prvotních záznamů. Vrcholem scény je poznání, že neexistuje, nefunguje magické místo a čas, ale jen Janovo bolestné poznání sebe sama, byť znovu provázené klamavou nadějí.

Jedna z možných klíčových situací, kterou lze sledovat od prvního záznamu až po filmovou variantu, se vztahuje k otázce hodnoty života a schopnosti zvládnout vlastní pozemskou existenci. V jednom ze strojopisů čteme Janovo hodnocení Lenky (už si uvědomí, že ji opustil, že Lenka pro krátké milostné obloužení Janem byla nucena podstoupit potrat, nikdy už nemohla mít děti, čímž ztratila také své manželství, a zachránila se paradoxně jako zdravotní sestra v porodnici) – když rekonstruuje její životní cestu, poznamenává: „říkal si: tak ona z toho všeho dokázala udělat život“ (Hrubín: 1960–1963b), ve scénáři větu pozměňuje: „Uvidíš, že z toho ještě dokážem udělat život“ (Hrubín 1964b: 140),⁹ ve filmu v zamřazeném obrazu Lenky v nemocniční chodbě zaznívá ve fiktivním rozhovoru také Janův hlas: „uvidíš, že z toho, co nám zbylo, ještě můžeme udělat život“ (Vávra – Hrubín 1965). Ukazovací „ona“ se proměňuje v prožívající „my“, odhodlání („dokážeme“) se zeslabuje na pouhou potencialitu („ještě můžeme“), celost je omezena na zbytek. Lenka je upozaděna, prosazuje se Janovo sebevnímání.

Podstatnou linii textu tvoří podoba, intenzita a reálná hodnota vztahu Lenky a Jana. V prvotních poznámkách jeho výjimečnost určuje předpoklad existujících dopisů, které budou rámovat čas dění v realitě, a hovory mezi Janem a Lenkou, které Hrubín nazývá imaginárními. V rukopisu ještě čteme rozsáhlé záznamy, které více odpovídají záznamům užívaným ve scénáři dramatu, dlouhé pasáže střídavých promluv Jana a Lenky.¹⁰ Jsou to hovory, které osvětlují povahu Jana a Lenky, pojmenovávají to, co nebude v definitivním textu explicitně vysloveno, ale co bude vyvoditelné z událostí a skutků, obrazů a situací (lhal, flákal se, teta dřela), co zřetelně ukazuje, jaké iluze se kolem Jana stále šíří. Kolem něj jsou ti, kdo se pro něj chtějí obětovat, kdo mu chtějí věnovat něco ze svého života (Lenka se s ním chce smát a radovat se, tancovat).

9 Původně věta patřila ve scénáři obrazu 75, později ji nacházíme jako součást původního obrazu 62. Ve filmu je řazení obrazů pozměněno, na přesné umístění ve filmu neodkazujeme.

10 Výběrem promluv naznačujeme jejich podobu. „J.: Já přece vzdychal a ty jsi všemu hloupá věřila. Ale já to myslel opravdu! J.: Tys za to nemohla, že tě maminka od čtrnácti let připravovala jen na vdávání. L.: Neohlásím se a překvapím tě v té tvé kavárně, kam se chodíš učit. J.: Já ti lhal [...] jsem lhal, flákal jsem se a teta na mě dřela! L.: Představuji si tě jak sedíš nad hromadou tlustých právnických knih. [...] L.: Bude nám na omdlení samou láskou. [...] Nesmíš na ni zapomenout [na venkovskou holku; pozn. I. M.], ještě nikdy jsem ti tolik neuvěřila jako teď“ (Hrubín 1960–1963b).

Hrubín všechny vztahy od prvotní poznámky ke knižnímu vydání vyhrocuje do krajnosti, vždy se tak děje mezi láskou a smrtí. Jan v záblescích začíná tušit, že je „předznamenán“ pro zradu, zklamávání, falešnou naději. Nechává za sebou zmar, vyprázdnění, potrat, zoufalství.

Lenka k sobě v rukopisu váže radost, potřebu smát se, tancovat, činnosti a prožitky, které v sobě mají zvláštní naivitu, energii (mj. větou v rukopise „Jsi taky tak rád na světě?“ – Hrubín: 1960–1963b). Ty jsou ale Janovým postojem k životu zmarňovány: „vyplněna ponejprve, neplodnost“, „Všeho, co bylo velké, jsem se lekal!“ (věta rukopisu – vše opsáno z jediné stránky; Hrubín 1963).

Z poznámek, rukopisných a strojopisných variant i knižního vydání víme, že dobou, k níž se vyprávění vrací, je rok 1934, mohli bychom to vztahovat k rokům, které známe z *Romance pro křídlovku* (1962)¹¹, ale z poznámek a variant *Zlaté renety* je zcela zřejmé, že rok 1934 se nevztahuje k osobní historii, ale k evropským dějinám, je spojen s nocí dlouhých nožů – událostí, která předznamenává postupy nacismu a fašismu v Německu i v celém světě. V knižním vydání (a všech textových variantách) jsou připomínky Hitlera opakované (jako *pars pro toto*), i do filmu se okolnosti druhé světové války přenášejí vzepětím kolem fiktivního rozhovoru s Hitlerem, kdy se Jan, který se nikdy veřejně proti nikomu nepostavil, v opileckém rauši vzpírá jednomu z představitelů moci (Stalinův obraz je však ve všech fázích psaní podán jako okouzlení, jako přirozená součást života generace). Janovo jediné „hrdinské“ vystoupení v životě, ovšem pouze v deliriu, se mívá se stejně vyjatým proslovem Toníka, který vyhrocuje svou nespokojenost s Božčíným amantem.

Ve válečné minulosti se ve filmu ocitáme také v obraze,¹² kdy zmiňované zatemnění, uniformy, zatýkání v noci a německé povely asociují období protektorátu. Zatýkání je znovu tematizováno v rozhovoru, v němž sestra žádá Martu o pomoc, protože byl zatčen její manžel – vše tu odkazuje k zasazení do počátku padesátých let, doby intenzivního zatýkání, strachu a politických procesů. Jan se v obou scénách chová podivně, zbaběle, jeho hlavní snahou je nezadat si, neupozornit na vlastní osobu, uposlechnout vlastní úzkosti a strach.

V genezi knižního textu se na rozdíl od filmu postupně zesiluje a upřesňuje vazba na historická období, události, aluze historických

11 Pouť v roce 1934, kdy je Terina již mrtvá a František bolestně prožívá poznání, že se už nikdy neuvidí.

12 Ve filmovém scénáři původně obraz 21 (Hrubín 1964b: 52–55).

postav (zvláště Hitlera a Stalina). V rukopisu objevujeme odkazy nejúplněji: „Lenka Bude se jí ptát (nebo bude mluvit o tom, co je to kosmonaut, co je to atomová bomba, co Stalingrad, co jsou to Lidice, co je lidová demokracie, co je to Hirošima, vodíková puma, kybernetika – až to přijde na obyčejné věci meprobat, akvaristika. Simca, Octavia, televize, Gagarin, Tito, Heydrich)“ (Hrubín 1960–1963b). Výčet pojmů a metonymických pojmenování určujících historii 20. století je podstatný pro pochopení konkrétních motivů, tematických odkazů, naznačené atmosféry v definitivním textu, byť o většině z nich není už v tomto textu ani zmínka.

Rozhodujícím motivem jsou ve *Zlaté renetě* zvuky, ve filmu samozřejmě umocněné hudbou. Podtrhují emoce, atmosféru, předznamenávají vyznění situace, jsou paralelou nebo kontrastem dění. V rukopisu čteme „tenkrát do toho rána ještě zvonil srp“ (Hrubín 1960–1963a), v knižním vydání pak u stejného obrazu: „Dnes do toho rána neslyšel srp“ (Hrubín 1964a: 91) – změna je zřejmá, srp zvonící a syčící, znak radosti, radostné práce kontrastuje s nebezpečím. Potřeba vysokého tónu, který je signálem ke startu, změně, k podtržení vypjaté situace, znepokojení, je v textu zdůrazněna několikrát, připomínáme také melodie cvrčků, škrábání a mňoukání kočky, chvění ledniček, hučení přelétajících letadel. Všechny tyto zvuky jsou ve filmu zrealizovány, navíc je impulz pro nový začátek doplněn novým zvukem, v první polovině šedesátých let fascinujícím nejen pro Hrubína.

Nepřehlédnutelná je Hrubínova potřeba zařazovat do textu téma kosmické – v poznámkách jsou to odkazy k novinovým článkům s tématem vesmírných letů, záznamy tematizující vazbu mezi překonávaným strachem při startu rakety a při pobytu ve vesmíru se strachem, který musí člověk prožívat při pozemském životě. Souvisí to s motivem, o němž jsme se zmiňovali v souvislosti se zvuky – je třeba, aby zazněl výrazný povel Start, aby Jana někdo vyslal na „oběžnou dráhu“, určil směr a smysl jeho života. Ve filmu není událost pobytu člověka na měsíci tematizována v rozmluvě, ale je přenesena do obrazové části, kdy Jan kráčí po dvoře selského stavení a povrch připomíná známé obrazy z prvních kroků člověka po měsíci. Hudební kompozice Jiřího Srnky přitom evokuje zvuky přenášené rozhlasem, když se do kosmu vznesl Sputnik a byly přibližovány minuty pobytu Jurije Gagarina na oběžné dráze.

Sledujeme-li pasáže, které se nakonec v knižním vydání neuplatnily, je zřejmé, že se Hrubín soustředil na motivické koncentrování textu: při zmínce o Janově opálení nakonec nevyužije odkaz na Černé moře

(srov. Hrubín 1964a: 10), ruší záznamy událostí před 28 lety, kdy byla vylita káva na francouzskou knížku a vyprávěn příběh o vesnickém krejčím Frantalovi, který má rád malé chlapce (Hrubín 1960–1963b). Naopak při analýze částí do knižní verze vřazených sledujeme, jak Hrubín propracovává motivy, které vnímáme jako klíčové: vyndávání prázdné rakev z auta,¹³ explicitní pojmenování radosti,¹⁴ nezařazené části večerů na půdě nahrazuje erotickými přástkami, kde důvěrnost a vzrušení doplňují vulgarismy a snaha zastřít jedinečnost a iniciační charakter chvíle,¹⁵ motivům spojeným s tématem a symbolem vody se přidává mytický rozměr,¹⁶ dramaturgizuje se kočičí škrábání na půdě.¹⁷

Prvotní poznámky (Hrubín 1960–1963a) ukazují, že Hrubín ve spleti záznamů (od motivu k obrazu, promluvě) eviduje útržky událostí vycházející z reality, vypjaté autentické prožitky, doprovázené emocionálními zážitky, které jsou určující pro identitu a existenci člověka. Pečlivě promýšlí kompozici, chce, aby se střídaly (podle jeho vlastního výrazu) chvíle reálné a imaginární, jako se o to pokusil v básnických skladbách od roku 1945.

V rukopisných (Hrubín 1960–1963b) a strojopisných variantách (Hrubín 1963) pak jednotlivé události zobecňuje, symbolizuje a proměňuje v osobní mýtus. Čas a prostor se prostupují, je rozrušována jistota, co se děje teď, co je minulostí, kdy je vlastně tady a teď a co všechno je součástí přítomné chvíle.

Kniha a scénář v sobě koncentrují všechny předcházející postupy a motivy, jsou soustředěny na Jana, jeho prožitky a vidění a sebehodnocení. Jsou krutou zpovědí a složitým obrazem, odhalujícím zmarněný život.

Film jako by byl soustředěn na hledání okamžiku zasvěcení, iniciace, který se před 28 lety nekonal, Jan před ním uhnul a zmarnil si celý

13 „Muži vyndávali z auta rakev, a Jan se zachvěl, bylo to příliš slyšet, že je prázdná“ (Hrubín 1964a: 12).

14 „Taková nenadálá radost, že mi až srdce trhá! píše Lenka v dopise“ (ibid.: 16).

15 „[...] měli si s nucenou otrlostí prozrazovat všelijaké detaily milostných zkušeností; Jan po týdnu odloučení, stále ještě pln Lenčiných pohybů a vůní a rozechvění, měl cítit, že po každém hrubém slově naskočí Lence ohyzná neštovička, ona přece na něho v tuhle chvíli také myslí, ale jinak, něžně; měli se s Toníkem hihňat a dobře si rozumět“ (ibid.: 18).

16 „[...] někde v jeho výpočtech je chyba. Přece sem přišel jenom přespat, nic víc; kolem hlavy mu zašplounala vlna, a hned opadla; ale výhružný chlad tu po ní zbyl“ (ibid.: 24).

17 „Jan zbytky toho starého čtení nehodil do plotny, ale položil je na stůl. Nahoře nad ním to zase zaškrabalo. Zvedl hlavu: a někdo tam zakňoural. Jan šel po zvuku k dřevěným schodům na půdu: na padací dvířka zevnitř jako by škrabal dětský prst. Haló! zavolal tam“ (ibid.: 28).

život. Zásadní jsou tu poslední scény beze slov, kdy Jan znovu potkává dívku, sedí naproti sobě v autobusu, ona kamsi jede, směruje, a on kamsi ujíždí, bez naděje cesty i návratu. Film převrací gesto, které známe z ráje. Ve *Zlaté renetě* podává jablko muž ženě. Starý muž pochopil, že zmarnil vlastní život. Došel k poznání konce a po něm vrací jablko zpět.

Prameny

HRUBÍN, František

1960–1963a „Zlatá reneta próza, první koncept“ (Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha: František Hrubín, osobní fond: Rukopisy vlastní / Próza; datováno 10.–11. 1. 1963, rkp., 3 ll), „Zlatá reneta próza, pracovní materiály“ (ibid.; datováno 1960–1963, rkp., 374 ll)

1960–1963b „Zlatá reneta próza, fragmenty různých rukopisných verzí“ (ibid.; rkp, 174 ll)

1963 „Zlatá reneta próza, část I. – II. strojop. s rkp. poznámkami“ (ibid.; 82 ll, některé stránky jsou vystříhány, obálka s rkp. popisem, 1 list)

1964a *Zlatá reneta* (Praha: Československý spisovatel)

1964b „Zlatá reneta, režisérský scénář“ (Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha: František Hrubín, osobní fond: Rukopisy vlastní / Drama; červen 1964, tisk /cyklostyl/ s rkp. poznámkami, 1 kus /2 + 20 + 150 ll/, 4 vloženo: rkp., 2 ll, příloha: Pokyny pro filmové zpracování, rkp., 2 ll)

VÁVRA, Otakar – HRUBÍN, František (režie)

1965 *Zlatá reneta* (film)

Golden Rennet – opening remarks.

Poet and prose-writer František Hrubín as a screenwriter

The paper focuses on the genesis of Hrubín's lyrical epic prose *Zlatá reneta* (Golden Rennet, 1964) and on the process whereby the final version of the book was transformed into a screenplay. The paper aims to compare the book with its film adaptation. Both handwritten and typed notes from the preserved papers of František Hrubín, which are kept in the Literary Archive of the Museum of Czech Literature in Prague, are the key source for this paper. The analysis concentrates on the convolution of the initial notes, a handwritten version and typed version, the book, film screenplay and the film itself (directed by Otakar Vávra). The scholarly texts that have been published up to the present day demonstrate that the initial notes stem from authentic

experiences, record fragments of events and focus on regular composition. In the handwritten and typed versions the time levels overlap and blend, and events are symbolized. The book concentrates the values of the handwritten and typed texts and focuses on the complex portrayal of a marred life. The film transforms the motif of water, which is always present in the text versions, into the leitmotif and it searches for the moment of initiation.

Keywords

Czech 20th century fiction, František Hrubín, authorial manuscripts, film scripts, film adaptation

Jak Hrabal přemohl Menzela

— Jan Čulík —

Perličky na dně, povídkový film z roku 1965 pěti tehdy mladých filmových režisérů podle textů Bohumila Hrabala, byl ve své době přijat jako vynikající mezník v historii poválečného českého filmu. Známy polsko-britský dokumentarista Pawel Pawlikowski označil vznik filmových *Perliček na dně* ve svém dokumentu *Kids from FAMU*, natočeném roku 1990 pro televizi BBC, za začátek nové vlny v českém filmu. Podrobnější analýza těchto filmových povídek a jejich srovnání s Hrabalovým originálem však vypovídá o tom, že ne všechny povídky tohoto souboru jsou filmařsky přesvědčivá umělecká díla. V některých případech, troufám si říci, filmoví režiséři při adaptaci literárního textu do filmové řeči selhali. Tím míním, že se jim nepodařilo vytvořit v rámci filmových kategorií dostatečně originální a umělecky mnohohrstenaté dílo, které by se svou intenzitou, složitostí a objevností dokázalo vyrovnat intenzitě, složitosti a objevnosti původního Hrabalova literárního textu. Tvrdím-li toto, v žádném případě tím nemíním, že by filmová adaptace literárního díla měla být jakkoliv omezována významem původní literární předlohy. Jak konstatují současní filmoví teoretici (Hutcheon 2006, Leitch 2007, McFarlane 1996, Sanders 2006,

Welsh – Peter 2007), filmová adaptace vzniká v souřadnicích, které jsou naprosto odlišné od souřadnic literárního díla, a není tedy možno očekávat, že by měla fungovat stejně nebo sdělovat totéž, co původní literární text. Filmovou adaptací by v nových „filmových poměrech“ mělo vzniknout autonomní, originální umělecké dílo. Zastávám však názor, že je možno uvažovat nad tím, zda byly prvky literární předlohy převedeny do filmového díla způsobem adekvátním novému žánru, zda se staly inspirací k novému, přesvědčivému a objektivnímu uměleckému výboji, anebo zda se tak stalo pasivně a neústrojně.

Umělecky nejúspěšněji využili Hrabalovy literární předlohy k vytvoření samostatného, původního filmového díla Jaromil Jireš v poslední povídce souboru *Romance* a Věra Chytilová ve filmu *Automat svět*. Němcova povídka *Podvodníci* zůstává někde na půl cesty; nejméně úspěšné jsou Schormův *Dům radosti* a Menzelův film *Smrt pana Baltazara*. Proč je tomu tak? Schormovi ani Menzelovi se v jejich povídkách nepodařilo vyrovnat s fenoménem neuvěřitelně silných a příznakových monologů a dialogů Hrabalových postav, které tvoří páteř významové struktury původního literárního textu. Nepodařilo se jim nalézt adekvátní filmové výrazové prostředky, které by dokázaly vyjádřit příznakovost jazyka „hovorů lidí“, jak ho vytvořil Bohumil Hrabal ve svých literárních textech. Ty jsou svou podstatou jazykovým jevem, takže příznakovost je v nich vytvářena jazykovými prostředky. Filmové dílo má ovšem k dispozici prostředky jiné než jazyk. Nemá-li film zdegenerovat v jakousi „rozhlasovou hru“, dialog v něm může být jedině vedlejší, podpůrným prvkem. Filmový režisér by ve svém díle měl především využívat vizuálních prvků filmové řeči, kompozice obrazu, mizanscény a především střihu k vyjádření toho, co je v literárním textu vyjadřováno jazykem. Schorm ani Menzel se o to ve svých povídkách vůbec nepokusili. Jejich filmové adaptace jsou tedy daleko jednoduššími a konvenčnějšími strukturami než původní Hrabalovy texty.

Zuzana Stolz-Hladká argumentuje, že Hrabal svými texty vytváří svět, slovo se tak stává tělem (Stolz-Hladká 2004). S tímtož zřejmě souhlasí i Milan Jankovič, když hovoří o „živlu řeči“, do něhož je vtažována „tekutá mozaika světa“ (Jankovič 1991: 169). Vypravěčskými gesty se podle něj u Hrabala „prosazuje umocněný mluvní živel, řeč jako strhující proud, v němž se konfrontují a propojují významy“. Hrabal formuloval svůj tvůrčí záměr jako „pokus o spojení vitality a existenciality“ (ibid.: 166). Hrabal se podle Jankoviče rozhodoval mezi zplaňujícím, akademizujícím modernismem a návratem ke konvencím realismu 19. století, tedy socialistického realismu, a přitom našel „třetí

cestu“, k autentičnosti šokující svým verismem, jazykovým naturalismem a okázalou antiideologičností (ibid.: 208).

Pokusím se to zdokumentovat na jednom příkladu, na Hrabalově textu „Smrt pana Baltisbergra“ (1963) a Menzelově filmové adaptaci *Smrt pana Baltazara*. (Prvním, pozoruhodným, zjevně cenzurním zjednodušením je už skutečnost, že motocyklový závodník, o němž film oproti literární předloze pojednává, nesmí být cizinec, Němec; filmové dílo nesmí přesahovat mimo české kulturní prostředí, to jen tak na okraj.)

Hrabalův text má velmi výraznou a jasnou strukturu, založenou na četných protikladech. Jeho podstatou jsou pábitelská extempore strýce Pepina, kterých je v textu přes deset. Tyto výrazné a příznakové příběhy mají určité společné základní charakteristiky a fungují v integraci a v protikladu se všemi ostatními prvky textu – jednak s hovory ostatních lidí, „otce“ a „invalidy“, které jsou podobné pepinovskému pábení, ale nejsou už většinou tak výrazné, jednak s dokumentárně popisovaným dnem motocyklových závodů. Hrabalovi protagonisté, strýc Pepin, „otec“ i invalida, jsou v příběhu outsiders: sami se motocyklových závodů, metafory života, neúčastní, jen k dění přihlížejí. Jsou bezmocní (to je zdůrazněno i postavou invalidy bez nohou; grotesknost je důležitou součástí Hrabalova vnímání světa), avšak, jak Hrabal textem argumentuje, to, že tito outsideři nejsou schopni účastnit se reálného dění kolem nich, ve skutečnosti není bezmocnost: Virtuální svět, který si vytvářejí svým pábením, svými historkami, je totiž v textu daleko výraznější a živější než relativně nudný motocyklový závod. Odpovídá to Hrabalově filozofii: „Svět je krásný; no, on není krásný, ale já ho tak vidím.“ V čem žijeme a zda je to bohaté a uspokojivé, závisí jedině na tom, jaký máme k své existenci vztah. A nedokonalost existence dokáže napravit zázračná moc invence, originality, umění. Je to typická dobová středoevropská představa, že umění, tvorba, pábení se může stát účinným štítem před smrtí.

Kromě toho – a zde se poprvé objevuje varování, jež Hrabal rozvinul v *Ostře sledovaných vlacích* (1965) – že účastnit se reálného života může znamenat smrt. Motocykloví závodníci mohou na svou aktivní účast v „životě“ doplatit smrtí, tak jako pan Baltisbergr nebo jako Miloš Hrma, který se rozhodne vstoupit (jakmile dospěje a opustí dětinské věci, jimiž se na stanici v Kostomlatech zabývá personál) na velké jeviště dějin a zasáhnout atentátem na vlak do války, a umírá. Možná, varuje Hrabal, je lepší zůstat neaktivním outsiderem a o věcech si spíš povídat, pábit než se jich přímo účastnit. Ze struktury Hrabalova textu jasně vyplývá, že pábitelské historky strýce Pepina jsou o hodně výraznější než dokumentární každodennost motocyklistického závodu. [1]



[1] Statické fotografie z filmu jsou kompozičně velmi dobré; divák ovšem nevidí, že jsou doprovázeny monologem či dialogem, který v podstatě vůbec nevstupuje do interakce s obrazem (záběr pořídil autor z filmu *Smrt pana Baltazara*).

Především tyto Pepinovy historky jsou ve „Smrti pana Baltisbergra“ na úplně jiné rovině než ostatní text. Jejich struktura je velmi podobná. Odrazovým můstkem k jejich vzniku je proud vědomí ve vypravěčově mysli: povídá, co ho právě napadlo. Řetězec obrazů je asociativní. Skoro vždycky, zdá se, je na začátku historky ozvláštněným způsobem slovy evokována vizuální scéna. Jednotlivé motivy jsou k sobě řazeny souřadně, což je známkou mluveného, asociačního stylu. Text je dále ozvláštněn hovorovými formulacemi, které jsou často dál výrazně stylizovány, případně ožívovány velmi neformálními, ale přitom poetickými, vynalézávě neotřelými formulacemi. Ty bývají ožívovány ironií a anarchickým podvrtným postojem. Skoro vždy je přítomen nevslovený podtext, ironicky shazující nějakou konvenčně establishmentovou představu.

Pozoruhodné je, že přestože působí tyto historky na první pohled mluvně, budete je vnímat výrazněji, ne když vám je bude někdo povídat, ale když je uvidíte před sebou na papíře. Zdá se mi, že to je důkazem literárnosti Hrabalova textu. No jen si to někdy zkuste, když budete pábitelskou historku jenom poslouchat, nebude mít na vás takový dopad, jako když ji uvidíte napsanou. Když ji totiž vidíte před sebou vcelku, slova na papíře či na obrazovce působí tak, že ve čtenáři vyvolávají obrazy. To se zřejmě tak efektivně neděje při auditivním vnímání textu, kdy máme v každý jednotlivý okamžik přístup jen k malé části sdělení. Jen se na to podívejme.

Tak jsem se byl loni podívat v arcibiskupském sídle, ale zahrada opuštěná, všude plno listí, jen nějaká baba tam seděla a práskala jablka. To tak vidět nebožtík arcibiskup Khon! Ten by na babu vletěl a nakopal jí, proč nezametá. Ten vám bejval nervózní, kór když byl mladší a postřelil ho nadlesní, že mu chodil za ženou. Nakonec se arcibiskup odstěhoval s kuchařkou do Tyrol, aby byl Bohu blíž. (Hrabal 1966: 25)

Ironie první historicky v textu je zjevná už v náznaku, že arcibiskup má židovské jméno, dále z toho, že vysoký církevní hodnostář, který by měl dodržovat celibát, je záletník, což je zdůrazněno hned dvakrát (žena nadlesního, stěhování s kuchařkou do Tyrol). Pročpak asi musel arcibiskup emigrovat? Pokrytectví o nutnosti „být Bohu blíž“ je zjevné. Stejně jako inteligentní a subverzivní komika celé této pasáže, která ji naplňuje pozoruhodnou energií.

Pro srovnání se podívejme na tutéž pasáž, jak ji zpracoval ve svém filmu Menzel:

Tak jsem se byl loni podívat v arcibiskupském sídle, ale zahrada opuštěná, všude plno spadányho listí, jen nějaká baba tam seděla a chroustala jablka. To vidět tak nebožtík arcibiskup Khon! Ten by na bábu vletěl a nakopal jí, že nezametá. [...] Ten vám bejval nervózní, kór zamlada. Vod tý doby, co ho postřelil ten nadlesní, kterýmu [který mu?; pozn. J. Č.] chodil za ženou. Nakonec se s kuchařkou odstěhoval někam do Tyrol, aby byl blíž nebi. (Menzel 1965) [2]

Text ve filmu je bohužel horší kvality, než byl původní Hrabalův. Je doslovnější, explicitnější, konvenčnější a stylisticky neohrabanější. Samozřejmě stačilo v původní verzi říct „všude plno listí“, dodávat „spadányho“ listí je zbytečné, původní text dává větší prostor obrazotvornosti. Hrabalovský výraz „baba práskala jablka“ byl – v zájmu srozumitelnosti, na úkor obrazotvornosti – nahrazen výrazem „chroustala jablka“. V původním textu byl arcibiskup nervózní, „když byl mladší“ – zálety jsou přece charakteristickou stárnoucích mužů v tzv. krizi středního věku. Tuto pikantní podprahovou film odstranil, když hovoří o arcibiskupovi „zamlada“. Nahradiť větu „postřelil ho nadlesní, že mu chodil za ženou“ větou „postřelil ho ten nadlesní, kterýmu [který mu] chodil za ženou“ je zvlášť nešťastné, protože se tak do textu dostala matoucí dvojznačnost. Poněkud dvojznačně působí i poslední věta, v níž byl ve filmu vynechán podmět „arcibiskup“, takže nevíme, zda náhodou do Tyrol s kuchařkou neodjel nadlesní.



[2] Strýc Pepin
(záběr pořídil autor z filmu *Smrt pana Baltazara*)

Text byl poškozen i odstraněním výrazu „aby byl Bohu blíž“ ve prospěch údajně logičtějšího „aby byl blíž nebi“ – Tyrolsko je v horách. Jenže v původním „aby byl Bohu blíž“ to logické zdůvodnění chybí, a tak je výraz ironičtější a komičtější, než co z něj udělali v Menzelově filmu.

Ale i kdyby text této historky ve filmu nebyl pozměněn, vznikl tu daleko horší problém. Zatímco v literárním textu jsou Pepinovy pábitelské historky tím nejvýraznějším v celé struktuře díla a svědčí tak, jak jsem se zmínil, že umělecká tvorba je skutečnější, magičtější a atraktivnější než „obyčejná“ realita, ve filmu byl verbálně vyprávěný příběh ponížěn na úroveň vedlejšího prvku, protože prostě mluvené slovo nemá ve filmu tak výsadní postavení jako v literárním textu. Právě proto pábitelský příběh v Menzelově filmu nefunguje zdaleka tak výrazně jako v původní předloze. Divák ve filmu totiž očekává, že hlavní motivy filmu budou vyjadřovány vizuálně. Nestačí, že herec na plátně prostě příběh slovy odemele. Z filmu se tak stává rozhlasová hra a pábitelské příběhy ztratily na podvratnosti a třaskavosti. Všimněte si, jak je slabé, když literární text ve filmu pouze oddeklamujeme a podřídíme jej vizuálním prvkům, které vyjadřují něco jiného, a ke všemu ještě něco velmi banálního. Původní význam Hrabalova textu o nadřazenosti umělecké tvorby, zde představované pábením, a o významu outsiderství z Menzelova filmu zmizel. Banální šantánová hudba navozující atmosféru němých amerických grotesek se snaží vytvořit dojem, jak je to všechno zábavně komické, přitom však film poklesl jen na

portrét bizarních nadšenců motocyklů a automobilů a na týdeníkovou reportáž z motocyklistických závodů. Náhlá smrt „pana Baltazara“ tak ztrácí ve struktuře filmu jakýkoli význam i motivaci. Záběry jsou občas daleko pasivnější než Hrabalův text.

Proč se ani Menzel, ani pak Schorm v povídce *Dům radosti* na okamžik nezamysleli nad funkcí Hrabalových pábitelských historek v jeho literárním díle a nepřijali jako výzvu ztvárnit tyto historky vizuálním, filmovým způsobem, odvážnou, vysoce stylizovanou montáží experimentálních záběrů, které by se pokusily využít jako inspirace všech podvrtných motivů i prvků plných energie, obsažených v původním Hrabalově textu?

Doporučuji každému, aby si Hrabalův text přečetl a pak pustil Menzelův film. Hrabalův text je neuvěřitelně dynamický, Menzelův film pozoruhodně nudný. Jen se podívejme na několik dalších příkladů:

Jak jste tomu autu mohli tak strašlivě ublížit, jak?

Jak? To jak jsme jeli za noci domů, Slávek mi řekl, mámo, jednu smrt jsme stejně dlužni, tak tady to máš a řid'. A já jsem řídila, i když jsem seděla nízko a málo jsem na to viděla. A víš, že jsme jen párkrát sjeli do příkopu?

No, já vám zas někdy půjčím auto. Máte ho vidět. A jelo vás v tý waltrovce hodně?

Ani ne. Akorát šest nás bylo. A ta postel.

Jaká postel?

Jednomu řezníkovi jsme převáželi postel. Ten řezník seděl v autě.

To auto něco vydrží.

(Menzel 1965)

Ve filmu došlo opět k zbanálnění a zkonvenčnění původního literárního textu. Strýc Pepin, jehož postavu Hrabal v literárním textu plánovitě pábitelskými historkami buduje, ze sekvence úplně zmizel. Ale hlavní problém opět je, proč se ve filmu o těchto skutečnostech *povídá*, proč je nevidíme na plátně? Záběry, jimiž je dialog doprovázen, jsou chromé, nevstupují do interakce se sdělením. Stejně jako je chromý sám dialog. Původní text v literární předloze funguje efektivněji:

„Jak jen to péro mohlo prasknout, jak?“ zlobil se otec.

„Jak?... To jak jsme tuhle jeli za noci domů,“ řekl strýc Pepin, který svítil. „To Slávek mi řekl: ‚Strejdo, jednu smrt jsme stejně dlužni, tak tady máš a řid!‘ A já jsem řídil, i když je mi přes sedumdesát a moc na to nevidím. A víš, že jenom párkrát jsme sjeli do příkopu?“



[3] Otec outsider na automobilových závodech
(záběr pořídil autor z filmu *Smrt pana Baltazara*)

„No já vám zas někdy půjčím auto! Máš ho vidět! A jelo vás ve škodovce hodně?“

„Ani ne. [...] Akorát šest, ale horší bylo, že za jízdy nám vypadlo dno. Tak jsme to dno museli dát na střechu, na tu postel.“

„Na jakou postel?“

„Jednomu řezníkovi jsme převázeli postel. Ten řezník ale seděl v autě.“

„Jééé,“ zanaříkal otec. „A já pořád, od čeho jsou na střeše ty šlincy.“

(Hrabal 1966: 24) [3]

Původní text je daleko systematictější gradován směrem ke komice šokujícími a neočekávanými informacemi. Ve filmu otec hrdě – a konvenčně – konstatuje, že „to auto něco vydrží“. To je součástí poněkud neživotného filmového portrétu automobilového fanatika. V knize je jeho reakce přirozenější a lidštější.

Menzelův film obsahuje další čistě verbální scénu, kdy Hrabalovi protagonisté, přihlížející motocyklovému závodu, hovoří o závodnících. V literární předloze je zdůrazněn a dále rozvíjen motiv, že postava otce je outsider, stojí mimo veškeré dění, na ničem se nikdy nepodílel, nikoho nezná, všechno má jen teoreticky vyčteno. Ve filmu scéna ztratila tento smysl, v literárním textu vázaný na sémantický obsah celé povídky. V záběrech této scény v Menzelově filmové povídce herci jen hovoří a v podstatě nevědí, co mají dělat.

Věta z otcova monologu „V hotelu jsem ho viděl, jak pustil ventilátor a vyhazoval bankovky, které vyhrál, a tančil v těch poletujících

peněžích“ (ibid.: 31) mohla být vynikající vizuální sekvencí. (Konec konců se k této scéně Menzel vrátil při zfilmování Hrabalova románu *Obsluhoval jsem anglického krále*, která obsahuje obdobný motiv; charakteristické Hrabalovy motivy totiž procházejí celým jeho dílem). Opět je škoda, že ve filmové verzi zůstalo jen u rozhlasové reportáže.

Celá řada Pepinových historek, jejichž hloubková struktura, energie a podvratný humor se přímo nabízejí k vizuálnímu zpracování, se do filmu nedostala. Podtrhněme na závěr obrovský rozdíl mezi dynamikou literárního textu a pasivitou filmové adaptace ještě jedním příkladem. Ten posiluje celkovou subverzivnost a komiku Hrabalova originálního textu. Ve filmovém zpracování tato scéna není. Bylo by jistě velmi obtížné vyjádřit filmovou řečí Hrabalovy intertextuální konotace:

Mě učil náboženství farář, jmenoval se Zbořil. Hanák z Pustoměře, dvoumetrový obr, a ten dal jednou ve škole otázku: „Co to je svatá Trojice?“ A jeden kluk odpověděl, že svatá Trojice byla sestra Panenky Marie. A farář Zbořil už bral toho kluka jak králíka a zatřepal s ním a těma kloubama mu podrbal po nose a pak mu ještě tloukl hlavou do tabule, protože tenkrát se učilo podle Jana Ámose Komenského, že žák nesmí být pyšný a ve škole že nemá chybět hůl.

(ibid.: 30)

Jak jsem uvedl výše, filmový tvůrce má samozřejmě právo vytvořit si vlastní umělecké dílo, jenže je zklamáním, pokud je výsledkem o hodně slabší než literární předloha. Bylo by však nefér tvrdit, že Menzelova filmová povídka *Smrt pana Baltazara* původní Hrabalovu předlohu jenom zplošťuje a nepřináší vůbec nic nového. Menzel sice buď nepochopil význam Hrabalovy literární předlohy, anebo se rozhodl jej ignorovat, nicméně však to, co převzal z originálu, tvůrčím způsobem doplnil a ozvláštnil některými filmovými prvky, které byly v Hrabalově textu přítomny jen implicitně. Především se inspiroval až dokumentární „všedností“ situací, v nichž se odehrávají Hrabalovy příběhy, a tím, jak právě ve všednosti Hrabal hledá ozvláštnění. Pokusil se o něco podobného řečí kamery – ta se v Menzelově filmové povídce systematicky zaměřuje na „obyčejnost“ situace, systematicky se jí ale snaží lyrickou kompozicí obrazu vstřípnit příznakovost. Lyrismus obrazu ovšem film retarduje a vytváří tak dojem státnosti, který je v ostrém protikladu s bouřlivou, až anarchickou dynamičností Hrabalovy literární předlohy.

Prameny

HRABAL, Bohumil

1966 „Smrt pana Baltisbergra“, in idem: *Automat Svět* (Praha: Mladá fronta), s. 24 až 36 [1963]

MENZEL, Jiří (režie)

1965 „Smrt pana Baltazara“, in: *Perličky na dně* (film)

PAWLIKOWSKI, Pawel (režie)

1990 *Kids from Famu* (film)

Literatura

HUTCHEON, Linda

2006 *A Theory of Adaptation* (New York/London: Routledge)

JANKOVIČ, Milan

1991 „Čas Příliš hlučné samoty“, in idem: *Nesamozřejmost smyslu* (Praha: Československý spisovatel), s. 160–193

LEITCH, Thomas

2007 *Film Adaptation and Its Discontents. From Gone with the Wind to The Passion of the Christ* (Baltimore: Johns Hopkins University Press)

McFARLANE, Brian

1996 *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation* (Oxford: Clarendon Press)

SANDERS, Julie

2006 *Adaptation and Appropriation* (London: Routledge)

STOLZ-HLADKÁ, Zuzana

2004 „Bohumil Hrabal and the Corporeality of the Word“, in David Short (ed.): *Bohumil Hrabal (1914–1997). Papers from a Symposium* (London: University College London/School of Slavonic and East European Studies), s. 35–50

WELSH, James M. – PETER, Lev (eds.)

2007 *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation* (Lanham: Scarecrow Press)

How Hrabal outdid Menzel

Using the “case study” of a short literary text by Bohumil Hrabal (“Smrt pana Baltisbergra” – The Death of Mr. Baltisberger, 1963) and its film version, made by the director Jiří Menzel (*Smrt pana Baltazara* – The Death of Mr. Baltazar, 1965), the author argues that Menzel has failed to produce an original work of art, equal in its impact to the original literary text by Hrabal. The film director has not attempted to express the semantic and stylistic structure of the literary text by filmatic means. The literary text is structured using language, but a film can use visual means (mis-en-scene, cinematography, editing) to express creatively what the literary text expresses by language. Menzel’s film has not done this. *The Death of Mr. Baltazar* lacks the energy and the anarchic, ironic subversiveness of Hrabal’s original text. Menzel’s film is a passive, semi-documentary record of a motorcycle race. Most of the film consists of monologues by actors.

Keywords

Czech 20th century fiction, Czech cinema, Czech new wave, film adaptations, Jiří Menzel, Bohumil Hrabal

Vzájemný vztah filmu a literatury

Novela Bohumila Hrabala

Ostře sledované vlaky

a stejnojmenný film Jiřího Menzela

— Kyuchin Kim¹ —

Při přetváření literárního díla v umělecké zobrazení filmem, tedy při přechodu do jiného média, lze ve struktuře vyprávění nalézt jak shodné, tak odlišné prvky. Film sice narativní strukturu literárního díla nově interpretuje obrazem a zvukem, ale jeho struktura se od struktury literárního díla zásadně liší. Při vzájemném propojování jednotlivých oblastí moderního umění, jako například literatury a filmu, je někdy obtížné nalézt vztahy, které by je těsně svazovaly. Ve struktuře textu se však u mnohých moderních spisovatelů odrážejí filmové techniky, a ty otvírají nové možnosti interpretace. Domnívám se, že srovnávací studia vyprávěcích struktur novely a filmu mohou napomoci porozumění literatuře samotné. Byť novela a film vykazují ve způsobu vyjádření zřetelné rozdíly, existují mezi nimi zcela nepochybně nejen společné motivy, ale i vzájemně se doplňující výrazové prostředky.

Hrabalova novela *Ostře sledované vlaky* vyšla v roce 1965 a již v roce 1967 získal režisér Jiří Menzel se stejnojmenným dílem Oscara pro nejlepší zahraniční film. V tomto příspěvku bych se rád zaměřil na rozdíly ve způsobu vyjadřování mezi literárním dílem a filmem a na

1 Tento příspěvek byl v roce 2010 podpořen badatelským fondem Hankuk University of Foreign Studies.

to, které postupy a proč se ve filmové verzi změnily oproti literární předloze. Dále se analýzou textu literární předlohy a textu filmu i s přihlédnutím ke struktuře vyprávění pokusím poukázat na hlavní témata a motivy.

Struktura vyprávění v díle *Ostře sledované vlaky*

Titul novely i filmu má původ ve vojenském termínu užívaném Němci pro zvláštní transporty naložené zbraněmi nebo výbušninami, které musely v nacisty okupovaném Československu projíždět pod přísným dozorem, aniž by zastavovaly na venkovských nádražích. Děj se odehrává právě na takové venkovské železniční stanici. Jeví se jako vyprávění o každodenním jednotvárném životě, v němž jsou přirozené touhy po lidském štěstí potlačovány. Při pohledu zvnějšku se takový život zdá prostý a bezmocný, ale při pohledu dovnitř skrývá mnohá spleť tajemství. To proto, že jsou lidé, kteří tady pracují, nuceni nejen plnit své běžné povinnosti, ale musí dosáhnout úspěchu při provedení diverzní akce. Hrabal v tomto textu nejen proniká k pochopení prostředí a ovzduší strachu ke konci války na malé stanici, ale vykresluje i lidské stránky života obyčejných lidí a jejich navenek nepostřehnutelný heroismus (Kosková 1986: 70).

Hrdinou nedlouhého, do šesti kapitol členěného textu je zaměstnanec železniční stanice Miloš. V první kapitole se líčí reakce obyvatel vesnice a zvláště protagonistova otce na zřízení německé stíhačky poblíž vsi. Přitom jsou prostřednictvím vzpomínek stručně zmíněny i poměry v Milošově rodině. Ve druhé kapitole se Miloš po tříměsíčním pobytu v nemocnici vrací domů i ke svému zaměstnání. Jeho nadřazený, výpravčí Hubička, se zmiňuje o tom, jak došlo k roztržení potahu na pohovce v kanceláři přednosta stanice. Přednosta s rozhořčením vypráví o ostudné události, kdy Hubička během noční směny úředními razítky oštemploval holou zadnici mladé telegrafistky. Následující kapitola se vrací k události, kdy Miloš, odvrácený nacistickými vojáky, unikl zastřelení jen díky jizvám, jež mu zůstaly na zápěstí po neúspěšné sebevraždě. Pokusil se o ni poté, co nebyl schopen sexuálně uspokojit průvodčí Mášu. Zkušenost blízkosti smrti srovnává s pocity, kdy na vlastní oči viděl válečné běsnění, při němž umíral ubohý dobytek. Ve čtvrté kapitole se opět objevuje motiv smrti – hrůzné ubíjení zvířat, vedle toho pokračuje vyšetřování aféry s razítkováním, považovaným za omezování osobní svobody. Zároveň je

líčen sabotážní plán výpravčího Hubičky, který chce následující den vyhodit do povětří ostře střežený nacistický vlak, plně naložený vojenským materiálem, jenž má projíždět jejich nádražím. V další kapitole přináší Viktoria Freie, tajná spojka odbojového hnutí, časovanou nálož. Při milostných hrátkách s Milošem, během nichž se potvrdí jeho mužské schopnosti, dochází v kanceláři přednosta stanice opětovně k roztržení potahu na gauči. V závěrečné, šesté kapitole Miloš po prokázání své mužnosti nabývá sebedůvěry a zapojuje se do Hubičkovy akce, shodí na vlak bombu a vyhodí jej do povětří, a to za cenu vlastního života.

Nejoriginálnějším rysem filmu je rychlý spád děje, jímž je divák udržován až do samého závěru v napětí. Bez ohledu na poměrně krátký promítací čas a na to, že hlavním prostředím je zdánlivě poklidné nádraží, je film bohatý na tragikomické scény. Atmosféra v první polovině filmu, běžící pomalým tempem, je poměrně groteskní a úsměvná, ale později se mění v absurdní grotesku. V napjatém ovzduší, kdy proti sobě stojí pokroucená realita oné doby a lidé jsou bezradní, je už autorovo líčení bez zábran (Škvorecký 1982: 155).

Krásný vzhled nacistických vojáků v nažehlených uniformách se ve vyprávění paralelně proplétá s jejich brutálními činy. Podobně je do kontrastu stavěn úpravný vzhled přednostovy manželky s krutým způsobem, jímž zabíjí domácí zvířata. Miloš v nacistickém vojenském vlaku jen taktak uniká smrti díky jizvám na zápěstí, pozůstatku pokusu o sebevraždu. Cestou domů se posadí na tělo mrtvého koně, aby si odpčinul. „A oči hejtmana se mi dívaly na zápěstí, tam, kde jsem i já měl jizvu [...] Hlava druhého koně na mne zírala vytřeštěným okem, jako by i ten mrtvý kůň se mnou prožil to, co se mi před chvílí mohlo stát“ (Hrabal 1965: 30–32). I zde můžeme sledovat, jak se vedle sebe staví laskavost a krutost, krása a strašlivá podlost. Jak v novele, tak ve filmu se vyprávění rozvíjí tak, že jsou vedle sebe stavěny protiklady. Značně morbidní pohled a krutost sice v novele převládají, ale přesto je její nálada jako celek humorná a humor často jako by se měnil v čistou frašku. Podobně je nakládáno s erotickou tematikou a převažuje její humorné či fraškovité líčení.

Poměr komičnosti a tragičnosti je v novele vyvážený. Žert a vážnost jsou lehce provázány, humor a deprese dobře promíšeny. Všechno, včetně jednání Viktorie Freie, probíhá přirozeně, hladce, bez jakýchkoli rušivých momentů. Podobná situace je dobře vystižena i v postojích k Němcům a rovněž v delikátní, ale značně transformované podobě při závěrečné přestřelce Miloše s německým vojákem. Tento střelecký

souboj napomáhá absurditu očistit. Má otevřeně symbolickou hodnotu – dva soupeři se bez jakéhokoli důvodu navzájem zabijí a jejich smrt je tak symbolem nesmyslnosti války.

Pro Hrabalovu novelu je typický chaos, podobně jako v Conradově stylu počátkem 20. století, jak jej popisuje Evans. Je charakteristický složitostí a porušováním chronologické posloupnosti, což čtenáře mnohdy mate (Evans 1976: 270–271). Menzel v rozhovoru s Hrabalem, zveřejněném v USA v předmluvě k anglickému vydání scénáře v roce 1971, píše: „Ačkoliv je román napsán stylem flashbacku, pan Hrabal jej ve filmovém scénáři s úspěchem přepsal v chronologickém pořadí, a tak se vyhnul tomu, aby diváci byli zmateni. Proti tomu, co bylo tehdy ve filmu módní, jsme se my snažili zachovat příběh tak, aby byl jasný a lehce srozumitelný“ (Menzel – Hrabal 1971: 7).

Vypuštění scén ve filmu nebo krácení se týkají flashbackových prvků novely a vyprávění hlavních postav. Většina epizod, které se objevují ve značné části psychologizujícího flashbacku, ve filmu zmizela. Z četných krutých vyprávění týkajících se domácích zvířat zůstaly ve filmu jen některé pasáže o přepravě dobytka a o zabíjení zvířete paní Lánskou. Ale i to je ve filmu pozměněno: žena zabije pouze jediné zvíře, a to aniž by tekla krev. Láskyplně pohladí králíka po hřbetě a poté ho s lítostí zabije tradičním způsobem – jediným úderem do hlavy. Proti naturalistickým scénám, v nichž Hrabal často popisuje lidskou krutost, je právě tento záběr značně oslaben. Byl tak přizpůsoben vkusu masového diváka, a tím se stal přijatelnějším pro dobovou estetiku. Bez ohledu na to, že násilí na zvířatech je ve filmu ignorováno, připomíná podobnost s potlačováním lidskosti během války.

Víc než to, co bylo ve filmu zkráceno nebo vypuštěno, je ovšem zajímavější zdůraznit, co bylo doplněno a dramaticky pozměněno. Tyto jednotlivé scény jsou ve struktuře zápletek funkční a umožňují drsným epizodám filmu snadnější přijetí. Využitím komediálních prvků v rozhodujících scénách se velmi funkčně vyjadřuje frustrace hlavní postavy z neschopnosti uspokojit své sexuální tužby. V některých scénách je až obtížné rozlišit komediálnost a zertovnost. Jak poukazuje Radko Pytlík, Hrabal dovedně spojuje odpor proti ozbrojené síle a násilí s problémy jistoty lidské existence a typickou českou vychytralostí (Pytlík 1989: 323). To lze pochopit i ze slov jednoho nacistického přísluhovače: „Češi, víte co jsou? Smějící se bestie!“ (Hrabal 1965: 56).

Jiří Menzel svým filmovým dílem i bez smyšlených činů a rétorických hrdinů, příznačných pro tradiční akční filmy, ukázal divákům, že

také smrt pro vlast může učinit člověka nesmrtelným. A tak lidé (stejně jako Haškův Švejk během první světové války), nemají-li na výběr, musí bojovat třeba všemožnými drobnými činy, aby svou vlast zachránili.

Naivní mládenec Miloš, který díky zkušenosti ze vztahu s Viktorií nabyl značného sebevědomí, spontánně vylézá na semafor a přesně hází časovanou nálož na „ostře sledovaný vlak“. Ztrácí ale rovnováhu a padá na něj. V literárním textu dochází k přestřelce s nacistickým vojákem, který Miloše na střeše vlaku zpozoroval, a oba padají do kolejiště. Když postřelený voják v bolestech opakovaně volá maminku, Hrma bez ohledu na vlastní zranění vojáka zastřelí, aby už dál netrpěl. Jedná se tu o výraz humánnosti. Scéna zastřelení z lidskosti je navíc podána ironicky. Ve filmu je po chvíli slyšet výbuch vlaku a po něm se přizpůsobí větrná smršť. Na nádraží čekající inspektor drážního úřadu, Hubička a Máša v ní ztrácejí rovnováhu. Hubičkovi se ve tváři objeví úsměv a pak se hlasitě rozchechtá. Naopak inspektor nemůže přemoci úlek. Máša, která přesně neví, co se stalo, a čeká, že se opět s Milošem shledá, chytá jeho čepici nesenou větrem. Miloš se svým prostým činem stává mučedníkem.

Motivy a témata

Motivy a témata novely jsou ve filmu zpracovány, ale v centru dění je tu výbuch nacistického vlaku s vojenským materiálem. Nicméně, jak už ukázal Jan Matonoha, na rozdíl od násilně pojatého patosu a heroismu ve válečných románech tehdejšího socialistického realismu je struktura vyprávění v Hrabalově novele o druhé světové válce charakteristická tím, že je vágní a na první pohled nenápadná (Matonoha 2006: 55). V prvé kapitole je hlavní hrdina Miloš vykreslen jako někdo, kdo je z pohledu okolí fascinován myšlenkou zvítězit nad druhými. A tak se jako bohatýr obdařený mimořádnými schopnostmi postaví s holýma rukama proti německému obrněnému transportu a směšně a nesmyslně zemře.

Film nám ukazuje (stejně jako je tomu v případě hrdiny Švejka v Haškově románu), že i náznak pohrdání se může stát tím nejbrutálnějším a velice destruktivním impulzem, stejně jako krutá nenávisť či násilí (Fiedler 1963: 5–15). Jednání lidí kolaborujících s nepřítelem se stává terčem posměchu a ironie.

Motiv smrti

Laskavá manželka přednosty stanice Lánská (není doopravdy herečka, ale dcera řezníka) bezcitně uřezává králíkům a husám krky, což Hrabal podrobně popisuje. Kromě těchto domácích zvířat, která umírají její rukou, najdeme i na dalších místech textu popisy krutého umírání zvířat. Autor vedle sebe staví obraz zubožených zvířat a obraz přepravovaných německých vojáků znavených bojem jako krutosti války, a současně je i ostře kritizuje. Jak poznamenává Škvorecký, taková vize sadismu je vykreslena souběžně se zobrazením krásna (Škvorecký 1982: 216).

Erotické motivy

Epizoda s prostitutkami uvnitř karanténního sanitního vlaku bez pacientů, přeplněného ošetřovateli, není ve filmu ztvárněna příliš přesvědčivě. Ukazuje to navíc celkově se měnící postoj vůči Němcům. Tři či čtyři němečtí vojáci, jedoucí vojenským transportem znaveni po porážce v posledních bojích, využili příležitosti k sexu se ženami v sanitním vlaku, a alespoň na chvíli tak byli naplněni životní energií. V novele žádný jiný voják o nic podobného téměř nejeví zájem. Lidské chování Hubičky a Miloše je tak mnohem pochopitelnější. Přímé zdůraznění sexu jako lidské odpovědi na válku přineslo výsledek, který dobře souzní s hlavním motivem filmu.

V novele jsou silně rozvinuty motivy protinacistické i sexuální. Postava Viktorie Freie v sobě nese motivy sexu i politiky, motivy, které nemohly být podle norem socialistické umělecké tvorby užity paralelně. Tendence vyzdvihování erotických komických prvků jsou ještě zřejmější v epizodě zobrazující štemplování zadnice mladé telegrafistky staničními razítky. Ve filmu tyto záběry samozřejmě zaujímají více času a prostoru než v novele. Tam jsou aférce věnovány asi čtyři stránky, ve filmu je rozložena do několika scén a komičnost je zde jen jedním ze způsobů, jak ji dovést téměř až ke zvrácenosti.

Potrhaná pohovka je tradičním symbolem erotismu. Prostým, ale v rukou schopného umělce je to symbolika velmi efektní. U Miloše vyvolává šťastný úsměv, protože konečně překonal stav, kdy se cítil neúplným mužem. Na následujícím záběru ve filmu Miloš stojí vedle svého nadřízeného Hubičky na nástupišti a stejně jako on je obrácen zády ke kameře. V této pozici je obtížné je od sebe rozeznat. Stejně jako jeho idol se Miloš škrábe v uchu a pohvizduje si. To vše je provázáno s tím, jak nešťastný přednosta stanice smutně zírá na potrhanou pohovku (Škvorecký 1982: 56).

Další motivy

Vedle toho jsou zde i další motivy, ale důležitou roli jak v novele, tak ve filmu hrají motivy zvukové. Rachot, klapání, tikání, zvonkohra, dunění zvonu, bití hodin oznamující čas nebo tikání časované nálože a jiné zvukové motivy se ve filmu i v textu objevují hojně. Zvuk telegrafu, bití nástěnných či věžních hodin má občas i poeticky vyjádřený význam erotický či filozofický. Úloha takových zvuků je sugestivnější ve filmu než v novele a jejich složité funkce vyvolávají účinnou odezvu v hloubce náznaků a krásy sluchových vjemů. Čas vymezující život je přítel smrti. Obrazy jako hodiny, čas, život a smrt jsou důležité prostředky, které mohou ve filmu nejlépe nahradit to, co literární text postrádá.

Závěr

Celková nálada *Ostře sledovaných vlaků* je směsicí humoru a krutosti, komedie a tragiky. Tři hlavní mužské a tři hlavní ženské postavy novely jsou nejen humorné, ale až groteskní. Ve filmu jsou vykresleny vizuálně, v novele je pro ně samozřejmě podstatnější charakteristické Hrabalovo vyjadřování. Ukazují to například záběry formou fotomontáže, líčící historii Milošovy rodiny. Ve filmu se skvěle zdařil záměr komicky skloubit poklid venkovského nádraží a surrealistických motivů s pohledem do neklidné mysli Miloše Hrmy, dospívajícího mládence, který se dosud nezbavil svého panictví. Poetická hodnota filmu je obrovská. Jsme-li na rozpacích, jak označit uměleckou formu dnešní kinematografie, je to zřejmě proto, že tento Menzelův film svou krásou, životností a hodnotami moderní umění kvalitativně překračuje. V počátcích adaptace film především využíval literárního textu, dnes lze ale říci, že oba tyto umělecké druhy se vzájemně doplňují, pomocí obrazu se tak zrodila umělecká díla ještě vyšší hodnoty.

Jiří Menzel – jeden z čelných režisérů „nové vlny“ českého filmu – měl Hrabalova díla v mimořádné oblibě a ve filmu výtečně ztvárnil prvky surrealismu, sex a humor, vyváženě podal tragiku i komičnost Hrabalova textu. Absurdita společnosti i základní lidské existence v totalitním režimu vystupuje na povrch v Hrabalově textu i Menzelově filmu.

Prameny

HRABAL, Bohumil

1965 *Ostře sledované vlaky* (Praha: Československý spisovatel)

1968 *Closely Watched Trains*, přel. Edith Pargetel (London: Cape)

MENZEL, Jiří (režie)

1966 *Ostře sledované vlaky* (film)

MENZEL, Jiří – HRABAL, Bohumil

1971 *Closely Watched Trains*, přel. Josef Holzbecher (New York: Simon and Schuster)

Literatura

EVANS, Benjamin Ifor

1976 *A Short History of English Literature* (New York: Penguin Books)

FIEDLER, Leslie

1963 „Forward, The Antiwar Novel and the Good Soldier Schweik“, in Jaroslav Hašek: *The Good Soldier Schweik*, přel. Paul Selver (New York: New American Library), s. 5–15

HA, Jebong

1996 *Film Reading of Ha Jebong* (Soul: Jemoon Publisher)

HRABAL, Bohumil

1990a *Klíčky na kapesníku. Román-interview*, ptal se László Szigeti (Praha: Práce)

1990b *Schizofrenické evangelium*, ed. Václav Kadlec (Praha: Melantrich)

CHVATÍK, Květoslav

1991 *Pohledy na českou literaturu z ptačí perspektivy* (Praha: Pražská imaginace)

JANKOVIČ, Milan

1996 *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala* (Praha: Torst)

KIM, Kyuchin

2004 *Současná česká literatura* (Soul: Wolin Publisher)

KLADIVA, Jaroslav

1994 *Literatura Bohumila Hrabala. Struktura a metoda Hrabalových děl* (Praha: Pražská imaginace)

KOSKOVÁ, Helena

1986 *Hledání ztracené generace* (Toronto: Sixty-Eight Publishers)

MATONOHA, Jan

2006 „De-centred Bildungsroman and the Discourse of a Juxtaposition. Reading Bohumil Hrabal's Closely Watched Trains, I Served the King of England and Too Loud a Solitude“, in: *Přednášky z 49. běhu Letní školy slovanských studií* (Praha: FF UK), s. 112–132

NOVÁK, Arne

1976 *Czech Literature*, přel. Peter Kussi (Ann Arbor: Michigan Slavic Publications)

ROTHOVÁ, Susanna

1993 *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala. K poetickému světu autorových próz*, přel. Michael Špirit (Praha: Pražská imaginace) [1986]

PYTLÍK, Radko

1989 „Doslov“, in Bohumil Hrabal: *Tři novely* (Praha: Československý spisovatel), s. 321–333

ŠKVORECKÝ, Josef

1982 *Jiří Menzel and History of the Closely Watched Trains* (New York: Columbia University Press)

ŠVOMA, Martin

2004 „Filmová tvorba Věry Chytilové“, in: *Přednášky z 47. běhu Letní školy slovanských studií* (Praha: FF UK), s. 178–183

How films and literature interrelate. Focusing on Bohumil Hrabal's novel *Closely Watched Trains* and the film of the book by Jiří Menzel

Bohumil Hrabal's novel *Ostře sledované vlaky* (Closely Watched Trains, 1965) and Jiří Menzel's movie based on the novel of the same title (1967) is the subject of analysis in this study. The movie was awarded an Oscar and was successfully presented not only in Czechoslovakia, but also abroad. The narrative structures of both novel and film are analyzed, and especially differing items are focused upon. The primary motifs, particularly those involving death and erotica, are analyzed as a uniting and structure-creating factor in both the novel and the

movie. The successful rebuilding of the novel structure in the movie produces a strong feeling of integrity, closeness to the original novel and attractiveness for the audience.

Keywords

Czech 20th century fiction, Czech new wave, film adaptation, Jiří Menzel, Bohumil Hrabal, Closely Watched Trains

Česká literatura v rozhlase

Prosté konstatování, nebo problematizující otázka?

— Miroslav Zelinský —

Rád v tuto chvíli přeskočím všechny potenciální metodologické úvahy o mediálním, především pak audiálním bytí literatury. Nezajímá mě ani tak status a vlastní povaha literárního díla zprostředkovaného lidským hlasem a šířeného prostředkem masově komunikačním, jako spíše potenciální či skutečné dopady tohoto masového šíření literatury na obraz literární struktury jako celku ve veřejně komunikovaném prostoru.

Krátký komentář k postupům uvádění literatury do audiální podoby však je potřeba učinit.

Nebude to už dlouho trvat, na příštím bohemistickém kongresu za pět let si připomeneme půlstoletí formulování kritické teorie rozhlasové literární tvorby Janem Lopatkou (ona to totiž skutečně teorie je). Už se slovním spojením rozhlasová literární tvorba bychom mohli provozovat diskurzivní tance. Jde o rozhlasovou tvorbu? Nebo o literaturu v rozhlase? A jak se při tom proměňuje status literárního díla? Jaká je míra autonomie rozhlasové adaptace literárního díla v systému umělecké tvorby? Pokud se někomu zdá, že se nad těmito otázkami ocitl před oněmi bezmála padesáti lety, pak mu musím dát za pravdu.

Příliš se tento obor skutečně neposunul. Neexistuje teoretická reflexe aktuální rozhlasové tvorby, neexistuje médium, které by k ní vybízelo a nabízelo prostor. Neexistuje soustavná výchova k rozhlasové slovesné tvorbě ani k její recepci. Debata o literatuře v rozhlasu a o rozhlasové umělecké tvorbě se omezuje na stručné, víceméně reklamní ohlášky připravovaných pořadů v časopise *Týdeník Rozhlas*, jehož ambice vyjadřuje webová sebecharakteristika: „celobarevný kulturní magazín s celorepublikovou působností a zároveň jediný časopis s kompletním přehledem programů všech stanic Českého rozhlasu“. Jestliže audiovizuální a nová média stíhá jedna analýza za druhou, od statistické přes sociologickou, filozofickou až po žánrovou a recepční, čisté audiální médium s relativně velmi početným publikem tak nějak metodologicky visí ve vzduchu (čest výjimkám – revue *Souvislosti* 2009, č. 1). Tento fakt není prost důsledků především pro médium samo, částečně ale také pro jeho publikum.

Literatura v rozhlasu je adaptací, a tedy i interpretací, zároveň ale je povaha této adaptace specifická, protože v zásadě nemění užitý znakový systém. Není převedena do obrazu jako u filmu, není výtvarnou či divadelní interpretací. Rozhlas pořád pracuje s jazykem, s mluveným slovem, které je blízké i povaze čtení.

Jan Lopatka věnoval rozhlasu část svých kritických úvah. Objevně toto téma otevřel v polovině šedesátých let a na chvíli se k němu vrátil před svým definitivním odchodem na počátku let devadesátých. Osobně si myslím, že byl velmi zklamán mlčením druhé strany, absencí rezonance svého kritického hlasu jak v řadách samotných rozhlasových tvůrců, tak u kolegů kritického pera. Toto mlčení signalizuje jediné – marginalizaci významu mediálního šíření literatury prostředkem, který jí byl vlastní dávno předtím, než sama sebe literaturou nazvala, marginalizaci hlasového zprostředkování literárního díla.

Lopatka velmi přesně popsal problémy provázející adaptaci slovesného díla, především prózy. Pokud podle něj mluvíme o literatuře v rozhlasu, mluvíme především o próze. Rozhlasová hra je totiž specifický a podstatně autonomnější dramatický žánr, poezie „před-váděná“ v rozhlasu díky své fyzické, kvantitativní úspěšnosti a zároveň emoionalitě stojí trochu stranou našeho dnešního přemýšlení, respektive mluvilo by se o ní jednodušeji, protože tolik nepodléhá hlavním podstatným tlakům. Je jí ovšem také na rozhlasových vlnách podstatně méně. Zbývá tedy próza. Lopatka vymezil základní problémy s jejím inscenováním na aspekt pragmatický a morfologický, respektive zohledňování adresáta a redukce tvaru. Mluví o „derivaci slovesnosti“

a digestovosti literatury v rozhlasu, když „dílo se pokud možno zbavuje neuzavřenosti, problematičnosti, většiny toho, co přesahuje a není jednoznačně a momentálně vysvětlitelné. Čímž je mu imputována iluze hotovosti, iluze toho, že je ozvláštněným podáním jakéhosi poznání, které lze tlumočit jakkoliv jinak“ (Lopatka 1995: 67).

Jedna jeho otázka k souvislosti rozhlasu a literatury odkazuje, byť trochu vzdáleně, také k vlastní problematice našeho dnešního příspěvku: o rozhlasové literární tvorbě mluví jako o oblasti „inspirující zpětně slovesný vývoj“ (ibid.: 71). Snažil se tak podle mého názoru naznačit, že pro rozhlasovou tvorbu existuje také jiný recepční a reflexivní prostor než ten, který zabydluje jeden individuální posluchač. Sdílím tento názor a snažím se vidět i jeho důsledky pro širší kontext, kontext literární struktury.

Problémem literární struktury je její stále více virtuální existence. Ve smyslu umenšujícího se recepčního prostoru, který je ovšem vybaven reflektující zpětnou vazbou a který by tedy mohl potenciálně vytvářet rezonanční desku. Ne, nejde mi o playdoyer za sociologickou funkci literatury. Jde mi o to, aby literární věda, jak kritika, tak teorie a historie, začaly pracovat a počítat také s publikem posluchačským, publikem, které literaturu nejen čte, ale také *poslouchá*. Statistiky poslechovosti dvou pohříchu jediných celoplošných stanic, které mluvené slovo „vyrábějí“ a „před-vádějí“, tedy stanice Český rozhlas 3 Vltava a Český rozhlas 2 Praha, vypovídají o desítkách tisíc posluchačů, tj. počtech, o jakých se v oblasti čtenářské může autorům tištěných knih jen zdát, arcíže s výjimkou bestselleristů. V okamžiku, kdy do prostoru reflexe literární komunikace vpustíme i rozhlas (a dnes už také audioknihy, ale to je i metodologicky trochu jiná kapitola), musíme se nutně začít ptát po povaze takto vytvořeného obrazu literatury. Jestliže je svět čtenářské recepce heterogenní, možná až chaotický, protože svobodný ve své volbě, svět literatury představovaný rozhlasem je světem celistvým (tato celistvost je dána jistotou „jednoty místa a času“), a tedy pro posluchače mnohem *kosmogoničtějším*, a tedy sugestivnějším, zapamatovatelnějším. Dramaturgická stavba týdenního programu umožňuje pravidelnou recepci širokého (i) neprofesionálního publika, na rozdíl od procesu soustavné a cílevědomé četby, kterou dnes pěstuje snad už jen komunita literárních profesionálů (Trávníček 2008).

Využil jsem své pracovní zkušenosti s tvorbou literárních pořadů pro Český rozhlas 3 Vltava a pro Český rozhlas Ostrava a udělal si s pomocí diplomantky Lucie Mechové z Filozofické fakulty Ostravské univerzity statistiku odvysílaných prozaických literárních pořadů od

počátku devadesátých let do poloviny prvního decennia třetího tisíciletí. Výsledek byl pro mě samotného velmi překvapivý.

Obraz české literatury/prozy v rozhlasovém vysílání na stanici Vltava mezi léty 1990–2005 je podstatně jiný, než jaký metajazykem vytvářela a vytváří literární kritika a historie zpracovávající dané období v nejrůznějších kompendiích, přehledech, nástinech, slovnících a výukových příručkách. Rozhodně nekopíruje věrně vlastní průběh vývoje literární struktury daného období. V krajním případě by pak takto zkonstruovaný obraz mohl na samotnou literární strukturu působit i retardačně. Především rozjezd v nové situaci po listopadu 1989 je dramaturgicky velmi váhavý a je evidentní, že setrvačně dobíhají vysílací plány stanovené dávno předtím, než pod vinohradským studiem hučely listopadové davy. Velmi pravděpodobně byli z vysílání narychlo vyřazeni autoři, kteří do té doby tvořili oficiální publikační okruh a svou tvorbou reprezentovali tzv. socialistickou literaturu, případně její pokrokové tradice, řečeno dobovým newspeakem (Zelinský 2008). A protože literární redakce a především nové vedení rozhlasu nebyly na tak markantní liberalizaci vysílacího prostoru připraveny, celou první polovinu devadesátých let poslouchá vltavský posluchač klasiku první poloviny 20. století, případně autory století předcházejícího – pars pro toto Karla Jaromíra Erbena, Václava Beneše Třebízského, Vladislava Vančuru, Karla Čapka, ale také třeba a hojně Fan Vavřincovou. Jen zvolna a sporadicky se objeví Ivan Klíma a Ludvík Vaculík, Eda Kriseová, Lenka Procházková, tedy kanoničtí autoři neveřejného komunikačního okruhu, případně autoři žijící v exilu jako Viktor Fischl či Josef Škvorecký. Až konec let devadesátých a první polovina první dekády nového milénia přináší českým uším autory skutečně aktuální – opět výběrově jmenujme Emila Hakla, Jáchyma Topola, Ivana Matouška, Jana Balabána, Lubomíra Martíňka, Jaroslava Formánka, Ivana Binara, Jiřího Stránského, Miloše Urbana, Květu Legátovou, Jiřího Kratochvila, Pavla Brycze, Jaroslava Putíka, Věroslava Mertla. Z předlistopadových autorů se objeví jen Petr Prouza a Ludmila Klučkanová. Těžiště pak ovšem leží v literárních dílech reflektujících období mezi léty 1948 a 1989, dílech, která byla buď v té době psána, ale v domácím prostředí nevydána, nebo vznikla až po změně v roce 1989.

Obraz aktuální literární struktury zprostředkovaný rozhlasem neodpovídá až do počátku nového století tomu, čím česká literatura intenzivně žila: nástupem nové generace, rehabilitací generace českého exilu a samizdatu, která byla mocensky zbavena publikačních možností ve veřejném prostoru, a především rehabilitací hodnot. Rozhlas

tak například nezachytil nástup autenticistní literatury, jak to kritická obec ocenila hned první státní cenou za literaturu po jejím obnovení ministrem kultury Pavlem Tigridem v polovině devadesátých let: jejím prvním nositelem se stal básník a esejista Ivan Diviš, nikoli za poezii, ale za esejisticko-vzpomínkovou *Teorii spolehlivosti*. Ivan Diviš, stejně jako třeba Jan Zábřana nebyli prostě do důsledků pro Vltavu publikovatelní. Jejich jadrná čeština je organickou vlastností jejich výrazového světa a pro interní směrnice rozhlasové praxe je ve své autenticitě nepoužitelná, rozuměj nevysílatelná. Řečeno ještě explicitněji – Diviš bez vulgarismů není celý Diviš.

Příčin tohoto stavu bude jistě mnoho, od až příliš zjevných osobních preferencí založených na rodinných a přátelských vazbách, což je zjevné v cyklickém opakování několika málo jmen, která dostávají prostor, přes nefungující systematickou spolupráci literárněvědných pracovišť s literární redakcí/literárními redakcemi, až po omezení daná konzervativním vysílacím schématem, neschopným do dnešních dnů nabídnout prostor pro časově pružný vysílací formát. Vysílací čas jednotlivých literárních žánrů je vymezen hodinou, půlhodinou a čtvrt-hodinou. Kombinovaný pořad *Schůzky s literaturou* má hodinu, *Povídka* (moderní i klasická) a *Četby na pokračování* půl hodiny, poezie a eseje (*Svět poezie*, *Psáno kurzívou*) pak čtvrt hodiny. Zatímco první a třetí zmíněný rozměr je akceptovatelný, u prózy, především povídkové, dochází k problémům. A to jsme u druhé části dnešního mého příspěvku.

Z tohoto přístupu se totiž také generuje nutně reduktivní postoj k výchozímu, zdrojovému textu, tu a tam si příliš nezadávatel s cenzurou. Opět připomeňme Jana Lopatku, který velmi přesně odhadl, že pokud je někde literatura nejvíce deformována, znásilňována, redukována, pak se tak děje při zprostředkovávání médiem, v tomto případě rozhlasovém (Lopatka 1995: 73).

Můžeme rozlišit dva hlavní typy zásahů do textu literárního díla, jež je mají připravit pro šíření na rozhlasových vlnách. Zásahy vynucené vysílacím schématem představuje především redukování textů tak, aby výsledný tvar naplnil takřka na vteřinu přesně vymezený vysílací čas. Jde o zásah redaktora, případně v průběhu natáčení pořadu režiséra. Zásah, který často neodpovídá povaze textu, není konzultován s autorem a nikdo za něj nenese odpovědnost před posluchačskou veřejností, nikde se neobhazuje a nezdůvodňuje. Druhý typ redukčních zásahů do textů literárních děl má už vysloveně povahu cenzurního přístupu. Jeho „obětí“ se stávají především pasáže nesoucí různou míru erotické informace (samozřejmě včetně homosexuální) a pak a především

jazykové vulgarismy bez ohledu na jejich funkci v textu. Rozhlas jako by se poučil na americkém filmu šedesátých let, kdy bylo striktně stanoveno, co je ještě pro diváka únosné a co už je za touto hranicí. Rozhlas je v tomto smyslu velmi konzervativním médiem, které nerespektuje autonomii uměleckého díla a především jeho vyjadřovací svobodu. Opět v tomto smyslu, podobně jako u celistvosti literární struktury, vzniká neúplný, a tedy zkreslený obraz tematické a výrazové pestrosti literárního světa.

Rozhlas (ale v tomto případě i další elektronická média, především televize) se podílí na vytvoření specifické hranice mezi prostorem veřejným a veřejnoprávním. Prostor veřejnoprávní tak přestává být prostorem svobody, stává se prostorem, který bez pravidel vytváří úzká skupina jednotlivců s vlivem na vysílací schéma, skupina nadaná nejen velmi omezeným rozhledem, ale především velmi konzervativní, pokrytecká (posлуhač, divák „si to nepřeje“, k tomuto stanovisku často stačí jediná písemná nebo telefonická stížnost šéfredaktorovi), nekoordinovaná, vybavená vysokými pravomocemi a (sic!) nekontrolovaná.

Živnou půdou k tomuto přístupu je pyšný subjektocentrismus dramaturgů a režisérů, žijících v přesvědčení, že jsou povinni hlídat klíčové hodnoty a právě a jen ty předkládat veřejnosti. Z tohoto hlediska je příznačné, že vzpomínková kniha významného rozhlasového režiséra Jiřího Horčíčky, připravená dalšími dvěma ctihodnými „rozhlasáky“, otcem a synem Vedralovými, začíná citací ze zápisníků nikoho menšího než herce Karla Högra, v níž se mj. dočteme: „Nesmíme mu [rozhlasovému posluchači; pozn. M. Z.] posluhovat, musíme ho s určitou dávkou *ušlechtilé demagogie* přinutit, aby se s námi sžil [...], vlastně tak učíme posluchače nově a jinak číst“ (Vedral 2004: 10; zvýr. M. Z.).

Tyto skutečnosti vytvářejí podle mého soudu intenzivní apel především na bohemistická vědecká, akademická a univerzitní pracoviště (na pracoviště rozhlasová je apelování marné), aby se mediálnímu světu začala soustavněji věnovat, aby rozšířila svůj úzký status filologického oboru o další aspekty mediálního bytí literatury (a umění obecně) a byla schopna reflektovat jeho proměňující se situaci.

Literatura

LOPATKA, Jan

1995 *Šifra lidské existence* (Praha: Torst)

TRÁVNÍČEK, Jiří
2008 *Čteme?* (Brno: Host)

VEDRAL, Jan – VEDRAL, Jan ml.
2004 *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér* (Brno: Větrné mlýny)

ZELINSKÝ, Miroslav
2008 *Texty a obrazy* (Ostrava: Protimluv)

Czech literature on the radio. Simple statement or contentious question?

This paper looks at the image of developments in Czech literature since 1989, distorted by literature programmes broadcast on Czech Radio 3 Vltava. The distortions are taking place at two levels: 1. through text reductions in individual literary works, especially prose; 2. through presentations of a complete, but very selective image of literary production during the 1989–2010 period. Interference emerges from a censorial attitude to the texts and from the conservative broadcast schedule.

Keywords

Czech literature on the radio 1989–2010, radio dramaturgy, text reduction, censorship

Překlad a intermediální diverzifikace

Lermontovova *Maškaráda*
v češtině (1929–2008)

— Brigitte Schultze —

1.

Tato práce¹ si neklade za cíl pojednávat o konkrétních dílech české literatury, ale spíše o české literatuře a dramatu jako prostředku přijímání a reprodukce literatury světové, v tomto případě čtyřaktové divadelní hry *Maškaráda* (1835) Michaila Jurjeviče Lermontova (1814–1841). Celkem existují tři české překlady: překlad Františka Táborského (1929), Františka Píška (1941) a Emanuela Frynty (1951). V příspěvku si ukážeme, jak se v této hře, hodnocené jako naprosto fascinující, ale také – konkrétně Fryntou – charakterizované jako „interpretační problém“ (Frynta 1971: 9), projevuje česká kultura. Koneckonců překlad a jevištní realizace jsou odrazem svérázu a odlišnosti každé kultury. V případě ruské romantické literatury a Lermontova je česká kultura považována za obzvláště vnímavou, vedle německy mluvících zemí zaujímá v tomto ohledu druhé místo na světě (srov. Mucha 1975: 9).

1 Práce se částečně zakládá na výsledcích souhrnné studie Schultze 2010a, která bude publikována v časopise *Zeitschrift für Slawistik*.

To je zvláště patrné na příkladu divadelních her, které jsou ve srovnání s poezií a narativní prózou často opomíjeny. Výjimečnou českou vnímavost k Lermontovovu dílu demonstruje existence hned tří naprosto odlišných překladů hry *Maškaráda* vzniklých v rozmezí pouhých 22 let (Schultze 2010a). Obrovský rozdíl vynikne zejména v porovnání se situací v celém anglofonním světě, kde mnohá teoretická pojednání a bibliografické odkazy překlad *Maškarády* nezmiňují vůbec.² Proto je namístě pátrat po zvláštностech historie českých překladů Lermontovova díla a v první řadě pak právě *Maškarády*. S ohledem na nevelkou známost historie jejího divadelního zpracování v Čechách a na Moravě zmiňuje přítomná práce alespoň některé zásadní realizace, zaměřuje se přitom na následující body:

- několik poznámek ke specifickým českému pojetí Lermontova (část 2.)
- náčrt zápletky a základních estetických prvků (část 3.)
- poznámky týkající se překladů Táborského a Píška a podrobnější rozbor překladu Fryntova (část 4.)
- krátká diskuse na téma zvláštností českého kontextu a některých uvedených mezi lety 1941 a 2008 (část 5.)
- závěrečné shrnutí se dotkne možností, jak Lermontovovy romantické hry atraktivnit a přiblížit publiku transkulturního globálního 21. století (část 6.)

2.

V souvislosti s otázkou ohlasu Lermontova v kontextu české kultury je třeba poznamenat, že první možná fáze přijímání mezi lety 1834/1835 a 1841, kdy Lermontov předčasně zemřel, nebyla zcela využita (srov. Žakova – Kšicová 1981: 404). Okolnosti, které bránily soudobému přijetí Lermontovova díla, se překrývají s okolnostmi, které v téže době zapříčinily i nepochopení literárního odkazu Máchova. Po období anonymity (Eekman 1973: 157) se Lermontov postupně stal mezi českými čtenáři známějším, částečně prostřednictvím takzvaných překladů z druhé ruky (srov. *ibid.*; Kšicová 1964: 268). Po zprostředkovaných překladech zejména z němčiny následovaly první překlady přímé. Zvláštnosti českého přístupu k překladům Lermontova se zdají být zejména tyto:

2 *Lermontovskaja enciklopedija* (Manujlov 1981: 391) uvádí pouze překlad hry *Dva brata* (Dva bratři), vydaný ve Winnipegu v Kanadě v roce 1967.

1. počet takzvaných překladatelů-básníků je relativně vysoký; 2. divadelním hrám se dostalo větší pozornosti než v mnoha jiných zemích. Již v průběhu 19. století se Lermontovovi věnovali tak vynikající básníci jako Josef Václav Sládek a Jaroslav Vrchlický, ve 20. století v tomto trendu pokračovali Josef Hora, Vladimír Holan, Emanuel Frynta a další, v některých případech (Holan) se překlady Lermontovovy poezie překrývají s velmi kreativními ohlasy děl jeho předchůdců z 19. století.

Překlad a vytváření intertextových odkazů, otevřených nebo skrytých, tak jdou ruku v ruce. Toto je, vedle existence tří nezávislých překladů dramatu, z nichž dva byly realizovány, další z hlavních českých specifik v chápání Lermontovova díla.

Hledáme-li hodnověrné příčiny těchto českých specifik ve vnímání Lermontova, jsme většinou odkázáni pouze na opatrné dohady. Nadprůměrný ohlas Lermontovovy poezie může souviset s privilegovaným statusem lyrické poezie v české literatuře obecně a v úvahu je třeba vzít i fakt, že přijímání ruské literatury nikdy nebylo historicky zatíženo oproti například Polsku, jehož vztahy s Ruskem nebyly vždy sousedsky přátelské. V případě českých překladatelů a překladatelů-básníků tak můžeme hovořit o vztahu osvobozeném od předsudků, nebo dokonce o jisté vstřícnosti ke komunikaci s Ruskem od samého počátku; v několika historických obdobích mohli autoři bezpochyby počítat i s opravdovým zájmem široké čtenářské obce. Můžeme tak s vysokou mírou jistoty předpokládat, že si čeští překladatelé byli dobře vědomi prestiže této hry coby díla světové literatury a světového dramatu, i četných úskalí, která představuje. Tento závěr je zjevný zejména v souvislosti se zápletkou hry a využitím charakteristických estetických prvků.

3.

Zápletkou hry *Maškaráda* se vyznačuje určitými prvky melodramatu (Suchařípa 1963: 145). Děj, rozdělený do dvou delších a dvou velmi krátkých dějství, lze shrnout takto:

Jednání první: Po odchodu z „velkého světa“ („svet“) Petrohradu nalézá Jevgenij Alexandrovič Arbenin štěstí u své mladé manželky Niny, ve „společnosti ve společnosti“ a ve spolku karbaníků. V kartách pomůže knížeti Zvjozdichovi získat zpět prohraný vklad a oba se spřátelí. Večer na maškarním plese (odtud titul hry), který navštíví bez vědomí svého manžela, ztratí Nina jeden ze dvou svých náramků. Náramek najde Baronka Štralová a na památku jej

věnuje svému „společníkovi za maskou“, jímž není nikdo jiný než Zvjozdič. Ten se svou trofejí triumfálně pochlubí Arbeninovi. Neznámá mužská Maska varuje Arbenina před „nepřízní osudu tuto noc“. Po návratu domů si Arbenin s hrůzou uvědomí, že náramek, který mu na plese ukázal princ Zvjozdič, chybí na ruce jeho manželky, a začíná žárlit. Nina jeho rozrušení nechápe.

Jednání druhé: Druhý den Zvjozdič pátrá po dámě s náramkem a dostane se až k Nině, ta jej však odmítne. Místo aby Štralová nedorozumění předchozí noci všem vysvětlila, najme pleticháře Špricha, který jménem knížete Zvjozdiče napíše Nině dopis. Arbenin dopis objeví a spustí řetěz aktů msty. Neochotný naslouchat vysvětlení baronky nebo se připojit k nevázanému životu svého někdejšího společníka Kazarina zesměšní Zvjozdiče u karetního stolu.

Jednání třetí: Na dalším, tentokrát komornějším plese vrátí Zvjozdič náramek Nině a omluví se jí za nedorozumění. Arbenin scénu sleduje zpovzdálí, aniž by slyšel, o čem se ti dva baví, a otráví Nině zmrzlinu jedem, který si kdysi koupil pro sebe sama. Po návratu domů odmítne její vysvětlování a odmítne i zavolat lékaře. Nina jej prokleje a umírá.

Jednání čtvrté: Ani po smrti Niny nechce Arbenin připustit, že se mohl v obvinění manželky mýlit a až Zvjozdič a Neznámý, ona mužská Maska z prvního jednání, ve skutečnosti šlechtic, kterého Arbenin kdysi obehral, jej přesvědčí o její nevině. Arbenin zešílí. Neznámý je s pomstou, které dosáhl, spokojen. Kníže Zvjozdič konečně ztratil čest.

Označuje-li Frynta hru za věčný „interpretační problém“ (srov. Frynta 1971: 9), je nedostatek pochopení v době jejího vzniku jen část vysvětlení. Důvodů je pravděpodobně více.

Čtvero jednání, z nichž hra sestává (10 obrazů – již v tom spočívá její výjimečnost), vlastně představuje dvě divadelní hry v jedné. Je tu na mikróúrovni portrét společenské smetánky, její hry všeho druhu: maškarní plesy, hra v karty, intriky, flirty, atd. – a vedle toho jednotlivý člověk, který, jsa intelektuální kapacitou i nároky na sebe sama a smysluplný život nad tuto mikrospolečnost povýšen, hledá ideály, čímž se svému okolí nevyhnutelně odcizuje.

Tento hrdina, který tak dobře zná ubohý životní styl petrohradské vyšší společnosti, je současně naprosto slepý k potřebě otevřené komunikace a důvěry vlastní manželce i k přijetí osobní zodpovědnosti za vlastní minulost. Tím, že si své nároky a cíle nechává pro sebe, přitahuje okolnosti, jež jen prohlubují jeho izolaci.

Ve hře *Maškaráda* je esteticky založeno na komplexu precizních, těžko uchopitelných uměleckých prostředků. Těmi nejcharakterističtějšími jsou:

1. Velmi precizní verbální vyjádření v rámci poměrně homogenní literární ruštiny.
2. Častý výskyt dějově klíčové informace pouze v letmé zmínce, slově nebo jediné větě.
3. Kombinace kontroverzního smyslu slova na prvoplánové úrovni a osobního významu na úrovni skrytější, subtextové.
4. Záměrný systém společenských titulů a jmen postav, který je završen faktem, že jméno Arbeninovy manželky Niny odráží soudobou konvenci a (jak je ve hře jednou krátce naznačeno) odpovídá jménu Nastasji Pavlovy (Pen'kovskij 1999: 42–43).
5. Strukturu, jejíž každé porušení má svůj význam, pak dotváří i použití ruských zájmen oslovení ty/vy.
6. Ve hře narážíme na významné slovní obraty a výrazy, jejichž účelem je přitáhnout pozornost čtenáře nebo diváka a vytvořit tak „marker“ v procesu vnímání. Jednání první kupříkladu představuje hlavní motiv společnosti ztracené uprostřed hry zopakováním lexikálních výrazů *igra* (hra), *igrať* (hrát /si/) 15× a položky *maska* (maska) a *maskarad* (maškaráda) 19× (Schultze 2010b). Obdobné repetitivní struktury nalézáme u slov *čest* (čest), *svet/mir* (svět / vyšší společnost / vesmír), *ščastje* (štěstí) a mnoha dalších. Jiným vzorcem jsou výrazy implikující hledání zdroje lidského štěstí (resp. neštěstí) – *bog* (bůh), *sud'ba* (osud), *rok* (zkáza, pohroma) a další. V některých případech, například ve formě oslovení, má čeština tu velkou výhodu, že vytváření estetického dojmu je díky jazykové příbuznosti s ruštinou plně v souladu se zdrojovým ruským textem, jinde ale i přes tuto příbuznost, především kvůli jemným jazykovým rozdílnostem nebo nedůslednosti překladu, nalézáme více či méně závažné odchylky od originálního textu. V rozsahu této práce mohou být výsledky komparativní analýzy tří českých překladů *Maškarády* zmíněny jen krátce.

4.

František Táborský (1858–1940), sám básník a překladatel, se do překladu hry nepustil dříve, než měl za sebou téměř čtyřicet let překládací Lermontovovy poezie. S ohledem na skutečnost, že česká literatura

nemá výraznou tradici dramatu ve verších, pomáhá tento překlad vyplnit jistou systémovou mezeru. Dominantní jednotící linkou této verze je rovnoměrnost verše a rýmu. Tím, že Arbenina představuje jako „nechutného“ fatalistu (Lermontov 1929: 7; čtyřikrát o něm doslova prohlásí: „Zprotiví se“), tj. nevnímá jej jako hlubokomyslného člověka a idealistu, volí Táborský místy prvoplánový, povrchní význam.

Kupříkladu uvážíme-li ruský titul *Maskarad*, je Táborského *Maškarní ples* selektivním zdůrazněním vlastní události, která odstartuje katastrofu Arbenina a jeho manželky, odkaz na společnost doslova ztracenou v hrách a hraní nejrůznějších rolí je naprosto opomenut. Repetitivní struktury, s výjimkou vzorců založených na slovech *hra* a *hráti*, v překladu pohříchu chybí. Vedle oslabení záměrných slovních vzorců a změny ve vyobrazení hlavního hrdiny narážíme i na odchylky od většinou homogenní jazykové textury originálního dramatu. Další nekonzistentnosti spočívají v opakovaných změnách jazykových stylů – běžného a knižního jazyka, kolokvialismů a archaismů, nadnesených či nepřírozených obrátů. V některých případech má střídání stylů vliv na vylíčení postavy ve hře, například když zdrojový text obsahuje rým *myslí / gody* (*myšlenky / roky*; Lermontov 1935: 254), výsledný překlad ale zní *nováčku / hlupáčku* (Lermontov 1929: 19). K této překladatelské domestikaci dochází ve slovech Arbenina, který ve zdrojovém textu zdobněliny nikdy neužívá. Zdobněliny jsou pro češtinu typické a v tomto překladu posilují prvky zdomácnění.

Bez ohledu na množství ocenění prvního překladu F. Táborského (mnohé dialogy jsou provedeny výborně, za zmínku stojí zejména některé rýmy) vykazuje výsledný text významné nedostatky, pramenící především z pohříchu heterogenní jazykové textury a spíše volného přeskakování mezi prvky ruskými (jména jsou vyznačena s ruskými akcenty) a českým zdomácněním. Táborského *Maškarní ples* lze proto považovat za literární dílo, nikoli ale za dobrý základ divadelního představení.

Když František Píšek (1901–1982) u příležitosti stého výročí Lermontovovy smrti připravoval druhý český překlad,³ byl již zkušeným překladatelem ruské prózy a dramatu. Jeho pojetí je jakýmsi přechodem mezi řádným překladem a adaptací: namísto čtyř jednání pro uvedení hry zvolil formu deseti obrazů, z nichž nejdlejší je na konci. Dosáhl tak kompromisu mezi prózou a poezií: *Maškaráda* je interpretována v próze, výjimku tvoří osm pasáží (některé Arbeninovy monology a jeho

3 Ve dvou kopiích je uložen např. v pražském Divadelním ústavu.

rozepře s Neznámým) podaných volným veršem. Výběr pasáží ve volném verši napomáhá vyzdvihnout Arbeninovy idealistické cíle smysluplného života spolu s jeho mylným zdůvodňováním sobecké samoty. Na rozdíl od překladu Táborského je textura dialogu spíše homogenní, přičemž využívá především běžného jazyka. Výsledkem je jazykový styl nižší úrovně než v případě předlohy, v celkovém pohledu se ale tato verze zdrojovému textu významově velmi blíží.

Zatímco Píškova verze zůstává téměř neznámou kapitolou rusko-českého dramatického překladu, Emanuel Frynta (1923–1975) je autorem překladu z roku 1951, který se stal podkladem pro všechna jevištní uvedení od padesátých let 20. století až do roku 2008. Frynta vidí Arbenina jako „tragického hrdinu“, hloubavého muže zaobírajícího se ideály a „absolutnem“, a současně zdůrazňuje jeho slepotu k mezilidským vztahům a nedokonalosti skutečného lidského světa jako takového (Frynta 1971). Bez ohledu na to má *verbální textura* jeho překladu ve většině pasáží k textuře originálu dále než verze Táborského a Píškova. Příčiny těchto rozdílů částečně tkví ve Fryntově zvláštním zájmu o Arbenina jako „démona“, přičemž „démon“ zde představuje „definitivní kompromitaci démonského tématu“ (ibid.: 14–15). Slovní vzorce jako by Fryntově pozornosti unikly. Hlavní příčina odchylek od textu předlohy ale zjevně spočívá v jeho chápání role vypravěče – myšlenec rozplavavé svobody vlastní tvořivosti.

Autentická česká *Maškaráda* se tak jeví jako poetická parafráze – s vynechávkami, přídavky a množstvím vlastních formulací. Zatímco scénické instrukce, podobně jako u jiných překladů, se striktně drží předlohy, mnohé části monologů a dialogů se od Lermontovova textu významně odlišují. Nacházíme dodatečné půlřádky i celé skupiny řádků, některé části dialogů jsou kráceny. Tyto úpravy se týkají především Arbeninových monologů, ale i slov baronky Štralové a Neznámého. V některých případech jsou postavy v překladu výrazně mnohomluvnější, bez ohledu na objem přidaného textu ovšem není hutné sdělení obsažené v dialozích zdrojového textu vždy plně vyjádřeno. Opakování jednoho slova je místy kombinováno se změnou formulace. Například poté, co si v prvním dějství pletichář Šprich na maškarním plese všimne krátkého setkání Arbenina s Maskou (Neznámým), ptá se: „Kogo vy tak bezžalostno taščili, / Evgenij Aleksandryč?...“ (Kým jste to tak nemilosrdně cloumal, / Jevgeniji Alexandryči?...“ – Lermontov 1935: 266). Zatímco původně tkví pointa Šprichovy promluvy ve familiárním patronymickém oslovení „Alexandryči“ namísto formálního „Alexandroviči“, v překladu je posunuta na hrubé „Tedy,

Jevgeniji Alexandroviči, vy jste mu dal, vy jste mu ale dal... kdo byl ten chlap?...“ (Lermontov 1963: 28). Tato úprava nejen činí Špricha ještě méně příjemným, má dopad i na scénické kvality Lermontovovy hry jako takové. Zatímco cloumání v originálním textu naznačuje pohyby a gesta, překlad nic takového nenaznačuje.

Dodatečná mnohomluvnost někdy souvisí s výraznějším projevem emocí, který se v originálním textu nenachází. Například baronka Štralová poté, co ji Arbenin odmítne vyslyšet, pronese „Ušel, ne slyšet“ (Odešel, nevyslechl mne. – Lermontov 1935: 316). V překladu ale zaběduje „Odešel... neslyší... je pryč, je pryč, je pryč!“ (Lermontov 1963: 85). Podobné opakování jednotlivých slov ve stavu rozrušení nemění pouze představu o postavě, ale i žánr hry, v tomto případě směrem k melodramatu s jeho exaltovaným projevem (Schultze 1997: 415–416).

Některé repetice jednoslabičných slov jsou zjevně dané veršem a rýmem, podle českých pravidel a tradic je totiž jambický verš *Maškarády* přepracován do sylabického verše. Struktuře verše jsou do jisté míry poplatné i repetitivní slovní vzorce – například k doplnění významově relevantního výraziva (*svět, osud a hrát /sí/*) často dochází v rámci rýmujících se kupletů.

Co se týče několika stěžejních řádků *Maškarády*, nabízí Fryntův překlad adekvátnější porozumění Lermontovově hře, než je tomu u Táborského a Píška. Například odhalení Ninina pravého jména Nastasja Pavlovna (Lermontov 1935: 333) je v českém textu podáno takto: „Nastasjo Pavlovno, nezazpíváte nám?“⁴ (Lermontov 1963: 106). A zjevná je ještě jedna tendence: Podrobnosti a skryté informace Frynta ve srovnání s předlohou často reprodukuje opakovaně a mnohem výrazněji, čímž pohřichu přehlíží Lermontovovu individuální poetiku. Vysvětlující překlad plně odpovídá roli literatury a divadla padesátých let 20. století – je úlitbou čtenářům i návštěvníkům divadla, kdy pomáhá získat přístup k širšímu obecnstvu a zpětně zvyšovat zájem o populární žánr melodramatu.

Fryntova verze *Maškarády* tedy na jednu stranu dosahuje několika významných úspěchů v historii překladů této krajně náročné divadelní hry, na druhou stranu ale představuje pro její jevištní provedení určitá rizika.

Jak bylo zmíněno výše, jazyková textura Píškova překladu neobsahuje tolik přechodů mezi divadelními styly. Ve své recenzi *Maškarády* režiséra Karla Jerneka, uvedené v Zemském divadle v Brně roku 1941,

4 V mnoha překladech se kontroverzní jméno Nina neobjevuje, Arbeninova manželka bývá nazývána Nína, popř. Nina Pavlovna.

Rajmund Habřina oceňuje zejména jazyk Píškova překladu jako „čistý, plastický a skutečně jevištní“ (Habřina 1941: 9).⁵ Následuje krátká diskuse o některých vybraných inscenacích, v níž se dotkneme i významu jednotlivých překladů pro realizaci.

5.

Píškův překlad, zdá se, neměl na Jernekovo zpracování žádný významný vliv. Spíše naopak: inscenace tento možná až příliš střízlivý překlad ignorovala a vyložila hru po svém. V *Dějínách českého divadla* je inscenace popsána jako „obraz světa, který se vymkl z normálu a zešilel“ (Dějiny 1983: 488). *Maškaráda* je tu řazena mezi umělecky nejvýznamnější představení čtyřicátých let 20. století a poukazuje se na fakt, že Jernekova jevištní interpretace „vznívá v jinotajný protest proti fašistickému teroru“ (ibid.). Zpracování zjevně obsahovalo další typicky český znak – blízkost divadelnímu expresionismu, který má v Čechách a na Moravě dlouhou tradici.

První produkci založenou na Fryntově překladu bylo pravděpodobně uvedení Emilem Františkem Burianem v divadle D 51 v Praze v roce 1951 (Slavík 1951: 3). Kritik Bedřich Slavík ve své recenzi vyzdvihuje ironické zdůraznění světa ruské nobility jako „hráčů se životem a citem“. Na rozdíl od zpracování Jernekova je Arbenin vyličen jako „v jádře [...] přecitlivělý snílek“ (ibid.).

Do jisté míry našla tato produkce i alternativní účel – vzdělávací. Podle Slavíka mělo vyobrazení ruské šlechty a její „úpadkové morálky“ sloužit jako varování před osobnostmi „rozervanců“ a pobídka k boji „za lásku k člověku“. Tento výchovný podtón je znakem komunistické ideologie.

Pedagogický úkol literatury a dramatu během komunistické éry, jakoli bezesporu slaběji, zaznívá i z hodnocení Jana Císaře provedení *Maškarády* v režii Oto Ševčíka v Plzni v roce 1964 (Císař 1964: 4). Autor v něm Lermontovovu hru nahlíží jako zdůraznění „otázky mravní zodpovědnosti člověka“. Císař kritizuje hudební úvod některých lyrických pasáží jako příliš „blízký melodramatu“. Nelze přitom vyloučit, že tyto scénické efekty vycházejí už z překladu samotného.

5 Habřinův předpoklad („Evropská premiéra“) není zcela správný, muselo existovat nejméně jedno dřívější německé provedení – 1928 ve Wiesbadenu (srov. Fejercherd – Gregor 1981: 393–394).

Vskutku spektakulárním aspektem tohoto uvedení bylo vylíčení soudní síně v závěru hry. Kleče u rakve své zesnulé manželky se Arbenin ocitá ve společnosti „dvou černě oděných pánů v cylindru [...] jako by k němu přicházela spravedlnost“. Tento obraz, evidentně vypůjčený z Kafkova *Procesu*, je pravděpodobně výrazem snahy o přijetí a pochopení Kafkova díla v Čechách let 1963/1964.

Posledního uvedení se *Maškaráda* dočkala v podání Radovana Lipuse ve Švandově divadle v Praze roku 2008, v rámci českého příspěvku divadelní klasice (Zdeňková 2008). Významné jsou zde vlivy Fryntova překladu, některé specifické znaky a zejména „ničivě přesná slova, jaká uměl jen Lermontov“ (ibid.), vycházející z Fryntova explanatorního přístupu k překladu, nemohou zůstat nepovšimnuty. Významné jsou také příklady „zaktuálnění“, tj. analogie se soudobou sociální realitou a životním stylem počátku 21. století. Za jeden z problematických momentů této inscenace lze považovat rozvleklé Arbeninovy úvahy a reflexe, které působily nepříliš přesvědčivě, spíše hrány „hereckou manýrou“ (Paterová 2008), dlužno ale dodat, že představují výzvu při kterémkoli nastudování. Vyzdvihnout je naopak třeba podařené ztvárnění masek a přetvářky (Zdeňková 2008). Samozřejmě zde nalézáme i výrazné podobnosti mezi Lermontovovou petrohradskou smetánkou a moderním uniformním (ibid.) životním stylem – pražská produkce tak kromě kusu z klasického repertoáru nabídla i příležitost vychutnat si tzv. efekt *tua res agitur*.

Podíváme-li se na tento krátký výběr českých zpracování Lermontovovy nejvýznamnější hry, můžeme i z tohoto specifického úhlu pohledu říci, že ohlas jeho díla je v rámci české kultury rozhodně vysoko nad průměrem – literární kritika takovým aspektům komparativní literatury zpravidla věnuje jen pramalou pozornost, přestože jak české překlady *Maškarády*, tak její jevištní provedení samozřejmě jsou nezpochybnitelným příspěvkem k interpretaci klasiky jako takové. Je třeba litovat, že se poznatky a výsledky vědeckých prací na téma Lermontovova díla z různých zemí dosud nepodařilo smysluplně zkombinovat.

6.

Zdůrazněním nošení masek jako výrazu životního stylu, tedy tématem upřednostňování *uniformity* a *kollektivismu* před *individualitou* a *autentičností*, vyzdvihla inscenace *Maškarády* ve Švandově divadle jednu z klí-

čových možností aktualizace této hry. Analogií se současnou realitou zůstává samozřejmě i petrohradská smetánka zaujatá *hraním* různých her a rolí namísto žití *reálného života*, a to zvláště s ohledem na to, do jaké míry dnes lidé mnoha různých společenských vrstev unikají od *všední reality do reality virtuální*, zprostředkované médii (Lanier 2010). Arbeninův pokus odmítnout uniformitu a s ní i život bez ceny a náplně je ale i plný ambivalence, je vším, jen ne modelem. Ve hře vidíme, kam dospěje společnost postrádající zodpovědné jednotlivce. Můžeme proto konstatovat, že ani dnes Lermontovova *Maškaráda* nepostrádá autentičnost a nabízí inspiraci jak v rámci světového dramatu, tak i jako reflexe životních situací člověka a společnosti 21. století.

Přeložila Zora Schmidtová

Prameny

LERMONTOV, Michail Jurjevič

1935 „Maskarad. Drama v 4-ch dejstvijach, v stichach“, in idem: *Dramy i tragedii*.

Polnoe sobranie sočinenij 4 (Moskva/Leningrad: Academia), s. 247–362 [1842]

1929 *Maškarní ples*. Drama o čtyřech dějstvích ve verších, přel. František Táborský (Praha: J. Otto)

[1941] *Maškaráda*. [Maškarní ples]. Drama o čtyřech dějstvích v deseti obrazech, přel. i upravil František Píšek (Praha: Alfa)

1963 *Maškaráda*. Drama ve verších, ve čtyřech dějstvích, přel. Emanuel Frynta (Praha: Orbis) [1951]

Literatura

CÍSAŘ, Jan

1964 „Maškaráda rozumu a srdce“, *Divadelní noviny* 8, č. 1, s. 4

DĚJINY

1983 *Dějiny českého divadla 4. Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*, ed. Adolf Scherl (Praha: Academia)

EEKMAN, Thomas

1973 „M. Lermontov w literaturach słowiańskich“, in Victor Terras (ed.): *American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists, 2. Literature and Folklore* (The Hague/Paris: Mouton), s. 147–179

FEJERCHERD, V. – GREGOR, R.

1981 „Perevody i izučenie Lermontova za rubežom. Germanskaja Demokratičeskaja Respublika“, in Viktor A. Manujlov (ed.): *Lermontovskaâ ènciklopediâ* (Moskva: Sovetskaâ ènciklopediâ), s. 393–394

FRYNTA, Emanuel

1971 „Lermontov dramatik“, in Michail Jurjevič Lermontov: *Maškaráda, Dva bratři* (Praha: Odeon), s. 7–16

HABŘINA, Rajmund

1941 „Europská premiéra Lermontovy Maškarády v Brně“, *Venkov* 1941, č. 36–34 (9. 2.), s. 9

KŠICOVÁ, Danuše

1964 „M. J. Lermontov v české literární kritice 19. století a první třetiny 20. století“, *Slavia*, č. 33, s. 268–294

LANIER, Jaron

2010 „Google ist das Äquivalent zur Kommunistischen Partei“. Jaron Lanier warnt vor dem Kult des Kollektivs im Internet – die heutige Online-Kultur hält er für digitalen Maoismus“ [rozhovor vedl Jörg Häntzschel], *Süddeutsche Zeitung* 2010, č. 18 (23.–24. 1.), s. 14

MANUJLOV, Viktor A. (ed.)

1981 *Lermontovskaâ ènciklopediâ* (Moskva: Sovetskaâ ènciklopediâ)

MUCHA, Bogusław

1975 *Michał Lermontow w literaturze polskiej lat 1841–1941* (Wrocław: Polska Akademia Nauk)

PATEROVÁ, Jana

2008 „Psychoanalýza v salonu“, *Lidové noviny* 3. 4., též http://www.lidovky.cz/tiskni.asp?r=1n_noviny&c=A080403_000163_1n_noviny_sko [přístup 31. 10. 2010]

PEN'KOVSKIJ, Aleksandr B.

1999 *Nina. Kul'turnyj mif zolotogo veka russkoj literatury v lingvističeskom osveščení* (Moskva: Indrik)

SCHULTZE, Brigitte

1997 „Importierte Unterhaltung: Französische und deutsche Melodramen auf Rußlands Bühnen. Dargestellt am Beispiel von Pixérécourts Christophe Colomb und Castellis Die Waise und der Mörder“, *Zeitschrift für Slawistik* 4, č. 42, s. 411–421

2010a „Lermontovs Drama Maskarad (1835) tschechisch (1929, 1941, 1951): Kontexte und Spezifika einer anhaltenden Rezeption“, in Herta Schmid, Jenny Stelleman (eds.): *Lermontov neu erschlossen – Lermontov revisited* (München: Otto Sagner) (v tisku)

2010b „Zeitversetzte Rezeption: M. Ju. Lermontovs Maskarad in deutschen Übersetzungen (1987, 2004)“, in Herta Schmid, Jenny Stelleman (eds.): *Lermontov neu erschlossen – Lermontov revisited* (München: Otto Sagner) (v tisku)

SLAVÍK, Bedřich

1951 „Premiéra Lermontovy Maškarády“, *Lidová demokracie* 7, č. 215 (12. 9.), s. 3

SUCHAŘÍPA, Leoš

1963 „Doslov“, in Michail Jurjevič Lermontov: *Maškaráda*. Drama ve verších, ve čtyřech dějstvích, přel. Emanuel Frynta (Praha: Orbis), s. 143–151

ZDEŇKOVÁ, Marie

2008 „Rej masek bez výrazu“, *Divadelní noviny*, č. 11, též <http://www.divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=16842> [přístup 31. 10. 2010]

ŽAKOVA, Natalia – KŠICOVÁ, Danuše

1981 „Perevody i izučenie Lermontova za rubežom. Českoslovakija“, in Viktor A. Manujlov (ed.): *Lermontovskaâ ênciklopediâ* (Moskva: Sovetskaâ ênciklopediâ), s. 404–406

Translational and intermedial diversification: Michail J. Lermontov's *Maskarad* in Czech

This paper looks at Czech literature and theatre as a medium for receiving and reproducing a piece of world literature: Michail Ju. Lermontov's four-act play *Maskarad* (The Masquerade, 1835). A sequence of three translations produced within only 22 years – by František Táborský (1929), František Píšek (1941) and Emanuel Frynta (1951) – demonstrates the far above average Czech receptiveness to Lermontov's works. The translations out of which two have been staged, involve quite different concepts for handling Lermontov's text, and the theatre productions based on Frynta's canonic translation reflect the

specifics of the translation as well as the historical and social contexts of every single production. The latest theatre production (Prague, 2008) illustrates the qualities of actualization, the *tua res agitur*-effect, in Lermontov's play.

Keywords

Czech reception of Lermontov's plays, Lermontov's Masquerade, Russian-Czech literary translation, context and actualization in stage productions

České hry v Rusku

— Irina Gerčikova —

S politováním musíme konstatovat, že současná česká dramaturgie je v Rusku poměrně málo známa. Několik jmen náš divák přece jen zná, ale ta zazněla v podstatě během posledních dvaceti let: Pavel Kohout, Milan Kundera, Václav Havel, Jiří Hubač, Pavel Landovský. Příčinu lze hledat především v zákazu knih, a tedy následného uvádění inscenací pokládaných v době normalizace za nevhodné. Téměř půl století byla mnohá česká literární díla i dramaturgie nepřístupné. Moskevský divadelní režisér Nikolaj Beldugin o tom říká: „V Rusku se málo inscenují čeští autoři, a to ani klasika. Jenom Haškův Švejk a Čapek. Mám dojem, že o české umění není v Rusku žádný zájem. Myslím si, že v tomto tkví velké neštěstí ruského divadla a kultury [...]. Jedná se o jakési imperiální vědomí. Uvádějí se hry německé, anglické, francouzské, ale vůbec se neobrací pozornost ke svérázně organizované české svébytnosti“ (Kalinina 2007). Na otázku, co je na českých hrách lákavé, odpovídá: „Sloučení komedie a tragédie v jeden celek. Já si myslím, že Rusové něco takového nemají. Máme buď komedii, nebo Dostojevského“ (ibid.). Možná režisér v interview pro Český rozhlas trochu přeháněl a také je těžké s ním souhlasit ohledně „imperiálního

vědomí“, ale faktem zůstává malý zájem, jehož příčiny vězí někde mnohem hlouběji.

Když se na začátku devadesátých let dosud nedostupné knihy a hry ke čtenáři konečně dostaly, ukázalo se, že toto „zakázané ovoce“ ztratilo jaksí na aktuálnosti a významu. Rovněž divadlo v Rusku v té době prožívalo hlubokou krizi. Typickým příkladem může být Havlova tvorba. V roce 1990 vychází v překladu do ruštiny soubor devíti jeho nejvýznamnějších her a o tvorbu tehdejšího českého prezidenta projevuje opravdový zájem hned několik divadel. Nakonec ale jen moskevské Divadlo na jihozápadě (1990–1991) uvedlo inscenaci *Ptydepe* (podle hry *Vyrozumění*, 1965). Tato hra výstižně bije do byrokratů – je abstraktním modelem, reprezentujícím konkrétní totalitní systém socialismu, který se nedá reformovat. Divadlo na jihozápadě Valerije Beljakoviče se obrátilo na „hodnověrné prameny“ a v nové politické atmosféře všeobecného usvědčování se poddalo snaze po demaskování. *Ptydepe* bylo podle kritik jedině politizované aktuální představení v tomto divadle. Avšak sázka na autority nepomohla. Nekontrolované a přehnané usvědčování jen lidi rozzlobilo a samo divadlo se pro ně odsunulo někam dozadu. Divadlo na jihozápadě také nic nezískalo: Havlovu hru, která se žádné popularity netěšila, rychle stáhli. Havel sám v souvislosti s *Vyrozuměním* v roce 1983 napsal: „Toto není hra o československých dějinách, je to prostě jinotaj o člověku a společnosti vůbec. Přitom ale vychází ze zkušenosti, kterou její autor nabyl v zemi, kde se narodil a kde je mu souzeno žít [...] Jako občan, který není lhotejný k osudu své vlasti, mohu popřát jen jedno – aby v Československu tato hra ztratila na své aktuálnosti“ (Havel 1990: 62). A to se také stalo, jak v Československu, tak v Rusku.

Stejně krátký byl i osud jednoaktovky *Vernisáž* (1976) v moskevském divadle Ekslibris (1999, režie Vladimir Agejev). Faktem zůstává, že Havlovy hry se v Rusku neprosadily. Poslední upomínka o Havlovi jako dramatikovi v Rusku je mezinárodní premiéra hry *Odcházení* (2007) ve dnech 27.–28. dubna 2009 na scéně známé Taganky v Moskvě v režii Andreje Kroba (Klicperovo divadlo Hradec Králové).

Na ruském jevišti měl bezpochyby nejvíce štěstí Pavel Kohout. V Moskvě se objevil v roce 1949 jako mladý pomocník kulturního ataše na československém velvyslanectví. Jeho „vítězoslavný průvod“ po Sovětském svazu začal v roce 1957 po otištění jeho hry *Taková láska* v časopise *Zahraniční literatura*. Nejprve byla uvedena leningradským divadlem BDT a později v jiných divadlech. V šedesátých letech MCHAT inscenuje Kohoutovy hry *Třetí sestra* (1960) a *Dvanáct* (1963).

Inscenoval také vlastní adaptace dramát českého a světového repertoáru, například Gogolova *Revizora* (1979) nebo *Ruletu* (1976, napsaná na motivy povídky „Tma“ od Leonida Andrejeva). V Sovětském svazu byla úspěšná jeho inscenace *Cesty kolem světa za osmdesát dní* Julese Verne (1961). Od konce šedesátých let následuje pochopitelně dlouhé období mlčení. Teprve v roce 1999 byla v Jermolově divadle uvedena hra *Pat aneb Hra králů* (1987). Za zvláště úspěšnou se pokládá její inscenace v petrohradském divadle Prijut komediantov. Hlavní důraz je tu položen na konec dramatu, podle něhož největší nebezpečí ve světě představují ženy jako takové. Hra by mohla mít i politickou zápletku, ale ruskou režisérku zajímaly především vztahy tří starších lidí. Rozhovory o politice by ze hry udělaly satiru, ale klasický milostný trojúhelník jí přidal tragikomické znění a politika se prakticky vytratila.

Vrátíme-li se zpět do devadesátých let, je nutné si připomenout, že se tehdy ve zpolitizované společnosti zdálo, že i dramaturgie musí přispět k aktuálnímu dění, což znamenalo zobrazit všechna negativa současného života. V té době v Čechách vzniká několik politických dramát, například hra *Nobel* (1994) Karla Steigerwalda nebo *Nuly* (1998) Pavla Kohouta. Právě Kohoutovy *Nuly* byly v roce 2002 vybrány pro inscenaci v Rusku, okázala a masmédií široce komentovaná premiéra se uskutečnila v MCHATu. Podotkněme jen, že i v Čechách měly *Nuly* podobný osud jako jiné Kohoutovy hry – vyvolávaly buď ostré negativní reakce, nebo naopak nadšení, vždy je ale provázely polemiky a různé aféry. Vinohradské divadlo prohlásilo hru za slabou a odmítlo ji, podobně Národní divadlo; v listopadu roku 2000 pak byly *Nuly* inscenovány v plzeňském Tylově divadle.

Ruské inscenaci byl přikládán nejen umělecký, ale i společensko-politický význam. Hlavní režisér Oleg Tabakov sliboval, že se představení stane jednou z nejdůležitějších událostí ruské divadelní sezony. Při této příležitosti se konala výstava *Praha 45, 68 a 89*; na premiéru se dostavil sám autor, přítomen byl také český velvyslanec a dostalo se i na pozdravení od prezidenta. „Premiéra hry se nesla v duchu symbolického činu konečného zúčtování sovětské inteligence za staré dluhy u českých přátel. A dramatik Kohout přijímá pocty právě jako toto odškodnění za minulost“ (Dolžanskij 2002). K inscenaci hry *Nuly* byl přizván Jan Burian, právě ten režisér, který měl odvahu uvést hru v Plzni. Přestože byla premiéra prohlášena za mimořádnou, recenze v ruském tisku vyznívaly vesměs negativně, některé mluvily přímo o propadáku. Přitom námitky nebyly ideové, ale profesionální. Například k přizvání českého režiséra: „Co do množství průměrných

režisérů na počet obyvatel nejsme absolutně o nic horší než Česko. Proč zveme odtamtud, když máme dostatek svých vlastních?“ (Davydova 2002). Vyberme z dalších recenzí: „Nesoudila bych tak stroze *Nuly*, nebýt strojeného žánrového určení ‚Krátká zpráva potomků ve dvou dílech‘. Zaprvé – zpráva je jakási zdlouhavá. Zadruhé, když se orientuje na novou generaci, ruší se nostalgický bonus. Omlouvám se, ale vzpomínky pana Jardy pro mě měly druhotný význam, a že sama hra je napsána těžkopádně a režisér je slabý – to přímo křičí“ (Jam-polskaja 2002). „Když se člověk dívá na tuto nudnou, tří a půl hodinovou inscenaci, chápe, že MCHAT vytvořil harmonické dílo – všechny myšlenky a žerty jsou v souladu s definicí slova ‚veřejný záchodek – hajzl‘, a protože se děj odehrává právě tam, nemůžeme autorům nic vytýkat. Co slíbili, to i předvádějí“ (Zincov 2003). „[...] hru uváděl důsledný, snaživý, fádňí Čech, který děj utopil ve slovech, a my můžeme jen politovat dobré mchatovské herce. Zato pomník česko-ruským vztahům je z toho báječný“ (Filippov 2002).

V čem je tedy založen neúspěch *Nul*? Především opět v přílišném politizování. Že se hra jako politická bude kritizovat zprava i zleva, bylo jasné od začátku. Ani Kohout se netají angažovaností – na otázku, zda souhlasí, že se k jeho tvorbě a konkrétně ke hře *Nuly* připojuje přívlastek „politická“, odpověděl takto: „Celá česká literatura je politická. Je to literatura malé země, kde bylo po celá léta zakázáno zabývat se politikou, a tak zbývalo pouze umění, kde se vyjadřovaly sny, strach a naděje veškeré společnosti. Takže jsme opravdu političtí autoři. Do konce i tehdy, když jsme jimi být nechtěli“ (Kohout 2002). A jakým způsobem se formoval repertoár MCHATu? Tabakov bilancuje rok 2002 následovně: „[...] během roku 2002 jsem byl nucen stáhnout z repertoáru MCHATu tři hry [včetně hry *Nuly*; pozn. I. G.] – také jsem ztratil hodně peněz, protože jsem se na nich podílel jako producent. Umělecký výsledek každé z těchto her je nízký. A i když *Nuly* českého spisovatele Kohouta z ekonomického hlediska jednoznačně propadly, jsou principiálně důležité z hlediska občanského, jak se říkávalo dřív“ (Tabakov 2004). Takže určitou omluvu bychom tu měli, ale otázku zůstává, co z toho získává kultura.

Po *Nulách* byla v Rusku uvedena ještě Kohoutova hra *Arthurovo Boleró* (2004); na motivy hry *Rej* Arthura Schnitzlera z roku 1897), inscenována v Čechách opět Janem Burianem v Plzni. Ruská premiéra se konala v roce 2005 v Tabakovově studiu a pak ještě v dalších divadlech (např. v Ermitáži). Režisér Vladimir Petrov představil děj v deseti

scénách, kde se všechno odehrává na podivném loži se střídajícími se partnery. Usnout můžete s jedním partnerem a probudit se s jiným. To je i klíčovou myšlenkou hry. Všichni v současné společnosti spí pod jednou ohromnou dekou a celý svět je jedna velká postel, kde se kříží lidské osudy. Lidé se milují a nenávidí, sex a peníze jsou hnacím motorem dneška. Každý pár hraje svou scénu, která není spojena ani s předchozí, ani s následující. Láska na světě neexistuje a lidé jsou si tím sami vinni, protože takovou společnost vytvořili. Hra je pak uzavřena dvojitou sebevraždou, „[...] ale to se zdá být jen unaveným gestem dramatika, který musí nějak hru ukončit. Jinak by hrdinové donekonečna usilovali o peníze a byli nevěrní svým manželkám a Tabakovovo studio by hrálo a hrálo toto nekonečné představení“ (Gordeeva 2005). Ohlasy na inscenaci bylo tentokrát málo a byly odměřené.

Více než deset sezon byl v Omském činoherním divadle uváděn *Hotelový hoteliér* (1969) Pavla Landovského. Když Landovský ještě nebyl zakázaným autorem, byla hra široce uváděna v Čechách, vedle toho v sedmnácti polských divadlech, v Německu a Kanadě; do Ruska se dostala až v roce 1998. Jejím dějištěm je byt, kde se splétají osudy čtyř různých lidí. Je to komedie o bláhovosti lidských činů a historka o tom, že je třeba zachovat si lidskou tvář, nehledě k znehodnocování skutečných představ v lidské společnosti. Zajímavý je názor ruských herců, kteří v inscenaci Landovského hráli. Ilona Brodskaja: „Jsem vděčna Bohu, že mi umožnil se seznámit s tím obdivuhodným, chytrým, inteligentním člověkem [tj. Landovským; pozn. I. G.]. Pro mne jsou zkoušky této hry nejvýraznějším dojmem minulé sezony.“ Jevgenij Smirnov říká: „Landovský nám daroval hru, kterou chceš hrát. Málokdy se stává, že se snoubí tolik všeho báječného... role, text znějící tak moderně, situace jsou k poznání a k tomu všemu režisér a dramatik v jedné osobě“ (Janevskaja 1998).

Z jiných dramatiků či her v Rusku dlouhodobě uváděných nemůžeme opominout Jana Drdu. Už v polovině padesátých let byly v loutkovém divadle Sergeje Obrazcova inscenovány *Hrátky s čertem* (1945; v Rusku pod názvem *Čertův mlýn*). Tato alegorická pohádka se v Moskvě uváděla až do roku 1968, kdy její autor vyjádřil nesouhlas s činy sovětské vlády, poté byla stažena z repertoáru. Téměř po padesáti letech, v roce 2004, inscenoval Viktor Avilov v divadle Kinospektakl hru *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert* (1959).

Zapomenut nebyl ani Milan Kundera – hra *Jakub a jeho pán* (francouzsky 1981, česky 1992; podle románu Denise Diderota *Jakub fatalista*)

byla v moskevském Satirikonu premiérována roku 1998 a posléze uvedena i v dalších ruských divadlech. Hra je moderní a složitá, zdánlivá jednoduchost však tají množství významů a celý život vypadá jako cesta, po níž jde každý jinak – jeden ji vnímá jako osudovou realitu, druhý se na vše dívá skrze minulost. Režisérka Jelena Něvěžina ze Satirikonu vytvořila profesionální představení, ukázala divákům, jak bezbranně upřímní mohou být hrdinové před osudem, jak jsou jejich historiky podobné, je-li jeden vítězem a druhý poraženým, jeden podvodníkem a druhý oklamáným. Vystihla tak základní Kunderovu myšlenku – ve světě je málo individuálního, vše je předem předurčeno shora a pouze se opakuje.

Jako nejžádanější český dramatik v Rusku se ukázal Jiří Hubač. Co je tak lákavého na Hubačových hrách napsaných podle klasického kánonu? Už v roce 1983 uvedl Alexandr Burdonský v Malém divadle v Moskvě inscenaci jeho televizní hry *Nezralé maliny* (1981). Hra se samozřejmě porovnávala s inscenací hry *Sólo pre bicie (hodiny)* (1973) Osvalda Zahradníka v MCHATu v roce 1974. Rozdíl mezi nimi je obrovský, lišily se zejména pojetím společného tématu odstupující (zestárlé) generace – mollové u Zahradníka, durové u Hubače. Přesně po dvaceti letech uvedlo Malé divadlo na scénu novou verzi Hubačovy hry pod názvem *Stará dobrá kapela* (1984) v inscenaci Vladislava Konstantinova. Je to vyprávění o tom, jak se do malého českého městečka sjíždějí na „netradiční setkání po čtyřiceti letech“ zbývající spolužáci, kteří kdysi hráli ve skvělé gymnazijní kapele. Setkávají se zde, aby si ještě jednou, naposled zahráli – sami pro sebe, jeden pro druhého. Ale to není skutečným důvodem, skutečným důvodem je osamocení lidí, jejich touha si po mnoha letech vyříkat vzájemná nedorozumění, zakončit spory, vyjasnit vztahy a třeba znovu začít mít rád. Novou hru se režisérovi podařilo obrátit do opravdové lyrické komedie. Vše se hraje lehce, bez nátlaku, přitom hrdinové neztrácejí na své výraznosti a osobitosti. Hercům je ponecháno dostatečně prostoru, aby mohli plně rozehrát svou uměleckou individualitu. Konstantinov se domnívá, že jeho hlavním úkolem bylo „vytáhnout mladou podstatu herců samotných“ (Redin 2003). Jurij Solomin, hlavní režisér, říká: „Nedivte se, že inscenujeme už druhou Hubačovu hru. Hra se mi moc líbí. Hubač v ní jemně a ušlechtilé zpracovává téma starší generace – generace sedmdesátiletých. A to je všem blízké – ať jsou to Češi, Rusové nebo Francouzi. Všichni lidé, co odejdou do důchodu, prožívají to samé. Hra je moc laskavá a lyrická. Nejenom o tom, že si naše společnost patřičně neváží stáří, ale i o důchodcích samotných, kteří, ač již

v důchodu, snaží se žít dál [...] Domnívám se, že každý z našich herců starší generace si zaslouží, aby mu zinscenovali hru na tělo – pro něj osobně. Bohužel to není možné. A Hubač to napsal – speciálně, jako by pro ně“ (Solomin 2002).

Populární byla v Rusku především Hubačova hra *Korsičanka* (česky *Generálka*, 1986 premiéra ve Vinohradském divadle, 1995 promítán ještě úspěšnější televizní film Zdeňka Zelenky), inscenovaná v několika verzích v různých divadlech – Kinoaktora, Malém, LeKur. Představení se hrála v Tveru, Čeljabinsku, Orenburgu či Kyjevě, v Oděse tato hra patří k nejúspěšnějším na tamní scéně. Jedna z posledních verzí se objevila v Moskevském divadle Antona Čechova. Za nejúspěšnější verzi *Korsičanky* se pokládá verze Malého divadla. „Takové inscenace se zpravidla nedostávají do programu prestižních festivalů a nenominují se na hlavní vyznamenání. Tisícimístné hlediště je plně vyprodáno, diváci nadšeně sledují děj a pak potlesk nebere konce. Kvalitní představení živě a bez patosu přemýšlí o vrtkavosti osudu. A takové situace se k zamyšlení právě výborně hodí. A takový typ divadla je žádaný jako nikdy předtím“ (Gubajdullina 2002). Děj hry vypráví o třech letech, která Napoleon strávil v zajetí u Britů. Francouzský císař tu je ukázan v momentu naprosté porážky a právě v této chvíli se také v jeho životě objevuje žena, která přináší lásku a chuť bojovat. Je to komedie, „historická anekdota“, avšak nemůžeme mluvit o jednoduché veselohře. Proplétají se tu i lyričnost s ironií, groteska i sentimentalita a vedle nich fantazie s prvkem „něčeho nevyřčeného“. Hubač ponechává konec otevřený a vzájemnou sympatii mezi Napoleonem a Josefínou ukazuje jen jako zvěstovatel lásky, která přetváří oba dva. Napoleonovi dává jistotu a pocit duševní uvolněnosti a z Josefíny činí opravdovou krasavici. Vidíme tu tedy, jak se poměrně jednoduchá a nenáročná hra stala v ruských divadlech tou nejhledanější.

Z dalších zajímavých projektů bych se chtěla zmínit ještě o inscenaci hry *Antilopa* (prem. 1995) Lenky Lagronové, která byla uvedena v rámci mezinárodního divadelního projektu *Evropa, Žena na pokraji, Žena v srdci*. Akram Staněk, předseda sdružení Lucerna MB a ředitel mezinárodního festivalu Apostrof, tuto hru inscenoval v Čeljabinsku (Studijní divadlo Akademie kultury a umění, ateliér Baby). Premiéra *Antilopy* v Rusku se konala v březnu 2006. Tato hra není jen historkou o umírající matce a dospělé dceři, která se o ni stará. Herečky ateliéru Baby zde představují jakousi „okrajovou situaci“, když v lidské duši bojují životní síly a temnota nebytí. Zajímavé jsou zážitky herců, kteří toto

představení hráli, a jejich názor na českou dramatikou vůbec: Irina Danilovová: „Hodně jsme mluvili o textu hry, žili jí jeden a půl měsíce. Hluboce jsme se ponořili do obsahu hry a ani slovo o tom, co má herec na jevišti dělat. Ani jsme tam za celou dobu nepřišli. Taková práce je typická pro evropské divadlo. Dva týdny před premiérou – dvě řady židlí, dekorace není hotová. Začala panika, mysleli jsme, že to nevyjde“. Janina Krivospická: „Teprve teď, když jsme hráli premiéru v Praze a v Čeljabinsku, začínám rozumět Staňkovi a jeho divadlu. Hodně bylo řečeno o tom, že se české divadlo vůbec nepodobá ruskému, co je to vůbec za divadlo... je tam méně vnitřního citu, více vnějšího projevu. My se snažíme vytvářet humor v situaci, oni – v obrázku, dekoraci, plastice. Výrazová stránka hry je na prvním místě“ (Medvedeva 2007). „Je to divná hra, a právě proto ji musíme vidět. Vztahy Cíly s matkou připoutanou k posteli jsou téma bolavé a zraňující... Není na světě nic statičtějšího než celistvé ženské sebevyjádření. Inscenovat podobné hry je jako vytápět vesmír. Ale pro naše divadelníky není nové luštit hádanky malého čeljabinského divadla, které proniklo až do Evropy“ (Marjina 2007).

Nemluvíme pochopitelně o všech možných inscenacích českých her v Rusku, ale na uvedených příkladech můžeme vidět, jak různým způsobem našly cestu do ruského divadla. Inscenací není mnoho, ale jsou různorodé, občas sporné, mnohohrstevné, někdy se stávají pochopitelnými a blízkými, ale někdy vyvolávají i averzi. Různá mentalita, rozsah myšlení a historická zkušenost tomuto sblížení silně překážejí. Jsme různí a tím také zajímaví. Někdy nemůže český režisér přinést ruskému divákovi to, co třeba dokáže „domorodý“ režisér. Ale právě on přináší své originální vidění a pojetí, a hra se tak stává opravdovou show, veselou i dojemnou, kde jsou rozmazány hranice a míchá se vysoké s nízkým. Velice svérázně také ruský režisér vnímá české realie a podává je divákovi. A jak můžeme vidět, v současné době uchvacuje lidská srdce nejvíce zdaleka ne zpolitizované umění, ale prostá schopnost radovat se ze života.

Literatura

DAVYDOVA, Marina

2002 „Bez paloček“, *Vremja novostej*, 24. 12., s. 4

DOLŽANSKIJ, Roman

2002 „MCHAT našol otchožee mesto“, *Kommersant*, 23. 12., s. 5

FILIPPOV, Aleksej

2002 „Sujeta vokrug sortira. Kak izurodovali Sergeja Jurskogo“, *Izvestija*, 25. 12., s. 4

GORDEEVA, Anna

2005 „Čereda postelnych scen. Premjera Bolero v Tabakerke“, *Vremja novostej*, 18. 2., s. 4

GUBAJDULLINA, Elena

2002 „Ostrov veyenija. Aktiorskij benefis v filiale Malogo teatra“, *Izvestija*, 8. 5., s. 4

HAVEL, Václav

1990 *Trudno sosredotočit'sja* (Moskva: Chudožestvennaja literatura)

JAMPOLSKAJA, Elena

2002 „Kabačok 13 pissuarov“, *Novye izvestija*, 25. 12., s. 4

JANEVSKAJA, Svetlana

1998 „Vstreči s Pavlom Landovskim“, http://www.ic.omskreg.ru/drama/info/pisma/15/index_ru.html [přístup 31. 10. 2010]

KALININA, Olga

2007 „Mně žal, što v Rossii izvestno tak malo češskich pjes. Intervju“, *Radio Praha*, 27. 3., <http://www.radio.cz/ru/rubrika/radiogazeta/mne-zhal-cto-v-rossii-izvestno-tak-malo-cheshskix-pes> [přístup 31. 10. 2010]

KOHOUT, Pavel

2002 „Optimist s kommunističeskim prošlym“ [intervju Grigorija Zaslavskogo], *Nezavisimaja gazeta*, 20. 12., s. 5

MARJINA, Tatjana

2007 „Perevod s češskogo na babskij“, 13. 12, <http://vecherka.su/katalogizdaniy?id=15341&year=2011&month=2> [přístup 31. 10. 2010]

MEDVEDEVA, Anna

2007 „Magi malych scen“, 27. 3., <http://vecherka.su/katalogizdaniy?id=10150> [přístup 31. 10. 2010]

REDIN, Maxim

2003 „Uchodiašaja natura i ljubovnaja tiranija na scene Malogo teatra“, 25. 11., <http://www.utro.ru/articles/2003/11/25/253024.shtml> [přístup 31. 10. 2010]

SOLOMIN, Jurij

2002 „Teatr – eto ljubov i talant“, <http://www.potudan.ru/reporter/culture-1479.php> [přístup 31. 10. 2010]

TABAKOV, Oleg

2004 „Jesli v rabotě otsustvujet risk, ona stanovica kvjoloj“, *Izvestija*, 23. 1., <http://www.izvestia.ru/culture/article43405/> [přístup 31. 10. 2010]

ZINCOV, Oleg

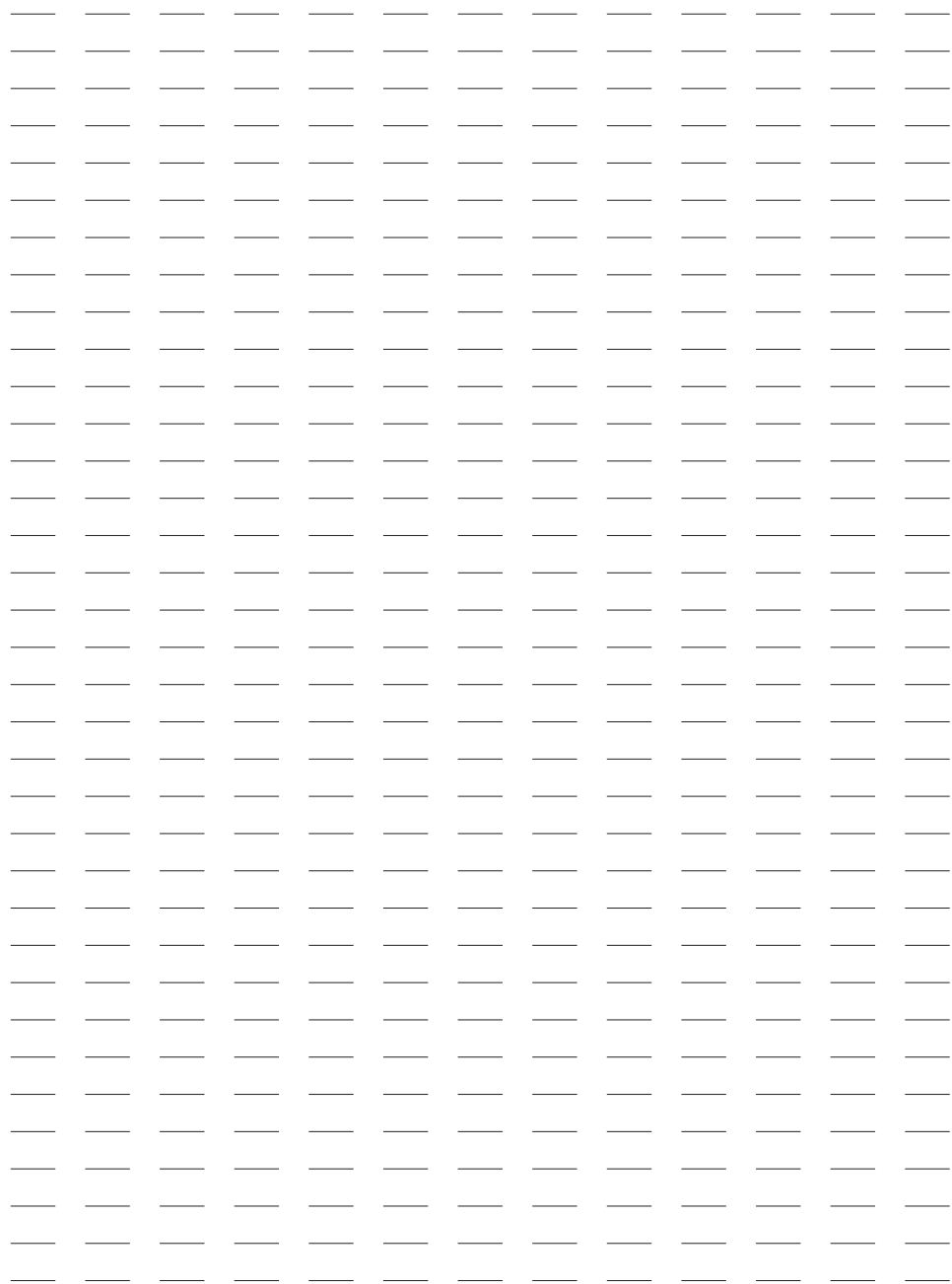
2003 „MCHAT imeni čechov“, *Vedomosti*, 20. 1., s. 3

Czech plays in Russia

This paper looks at plays by Czech authors (Pavel Kohout, Václav Havel, Pavel Landovský, Jan Drda, Jiří Hubač and Milan Kundera) which were dramatized for the stage in Russia. At the beginning certain books and plays weren't accessible and when they got to the reader in the 1990s it became clear that "forbidden fruit" has lost its topicality and meaning. The theatre was also going through a crisis at that time. A typical example is the creative work of Václav Havel. His plays didn't strike root. Pavel Kohout had the greatest luck on the Russian scene. The paper analyzes why the play *Nuly* (Zeros, 1998) had no success, primarily due to its excessive politicizing. The most relevant Czech playwright in Russia became Jiří Hubač. His play *Korsičanka* (Corsican, 1986) enjoyed particular popularity. It is rather easy and unpretentious, but it became the most called-for among Russian theatres. There are not many adaptations for stage, but these plays are varied, sometimes debatable, many-sided pieces. It can be said that it is not politicized art, but simply the ability to rejoice over life which can most win over spectators' hearts.

Keywords

Czech 20th century drama, Russian theatre productions, Jiří Hubač, Václav Havel, Pavel Kohout



Od obrazu k textu
a obráceně

Úskalí obrazu

— Hana Voisine-Jechová —

V literárních dílech se výtvarné motivy a „malířský“ přístup k zobrazené skutečnosti, ba i komentáře obrazů existujících a fiktivních objevují běžně. Ve svém příspěvku se omezují na několik úvah o jejich využití v narativní próze: 1. na to, co spisovatel nebo jeho hrdina vnímá při pohledu na obraz (vidí to, co je zobrazeno, nebo chápe obraz jako podnět k úvahám, které přesahují jeho vizuální vjem?) a 2. jakým způsobem autor vyjadřuje – nebo není schopen vyjádřit – své zážitky. Jde vlastně o dva problémy: vnímáme díla esteticky nebo ještě, ba i výlučně „jinak“ – a v jakém smyslu? Jsme schopni estetický vjem popsat?

Dochází zde k určitým nesnázím terminologickým. V odborných studiích se častěji než o percepci mluví o recepci, která je s percepcí sice spjata, ale není s ní totožná. Tyto dvě oblasti však lze teoreticky rozlišit. Složitější je rozlišení vjemu a dojmu a autoři, cestovatelé popisující své zážitky z návštěv galerií a výstav (jako např. Karel Čapek) nebo i romanopisci inspirující se výtvarnými díly je někdy zaměňují. Ani v teoretických studiích přesnější definice nenajdeme. Zich se sice zabývá estetickým vjemem, ale najdeme u něho i výraz *dojem*, a to v podstatě ve stejném významu (Zich 1981: 67, 72, 117 atd.).

Narážíme i na problém slovního vyjádření. Goethe říká: „Die Kunst ist deshalb da, dass man sie sehe, nicht davon spreche“ (Umění je zde proto, aby se na ně hledělo, a ne aby se o něm mluvilo – Goethe 1923: 395). A je příznačné, že při komentování uměleckých děl užívá často výrazu *nevýjádřitelný* [*unsäglich*]. Neruda podobně konstatuje: „Velikost Michel Angelova nedá se vyřici slovy. Jako se nižádnými slovy nedá popsat a vyhloubat žádné dílo jeho“ (Neruda 1950a: 286). Zich se vyjadřuje ve stejném smyslu (Zich 1981: 66).

Je nesporné, že existuje vztah mezi literárními žánry a směry a způsobem, jakým v nich spisovatelé zachycují estetický vjem nebo dojem vyvolaný výtvarným dílem. Nevěnuji však této otázce speciální pozornost. Za stávajícího stavu literárního výzkumu lze zde těžko dojít k obecně platným závěrům. Uvedené příklady jsou spíše sondáží než konstatováním. Jejich cílem není podat jednoznačné interpretace, ale inspirovat k úvahám dalším.

Informace o obrazech, přímý dojem a jeho fiktivní využití

Jak už bylo řečeno, popisy obrazů a obecně výtvarných děl se v románech a povídkách objevují často. Spisovatelé podnikají cesty do světových kulturních center a popisují své dojmy z návštěv galerií, chrámů a různých pamětihodností. Vznikají jakési subjektivní, někdy esteticky vynikající bedekry (ba dokonce „bedekry“ *avant la lettre*), které mohou být zařazeny do cestopisů, jako je tomu třeba u Kollára nebo u Nerudy, ale které mohou být také propleteny s narativní fikcí, jako je tomu u Madame de Staël v románu *Corinne ou l'Italie* (1807).¹ Je příznačné, že francouzská spisovatelka se inspirovuje díly skutečně existujícími. Později – u Gogola, E. T. A. Hoffmanna nebo u Oscara Wilda a Henry Jamese a v Čechách především u Zeyera a Karáska ze Lvovic – se objevují popisy obrazů fiktivních. I nadále však spisovatelé využívají motivů maleb nebo obecně uměleckých děl, jež mohli přímo spatřit nebo jejichž popisy, reprodukce a komentáře je upoutaly jiným způsobem (lze citovat např. popis návštěvy v Louvru v románu Stefana Žeromského *Lidé bez domova*, 1900 aj.).

Zde je nutno vzít v úvahu, že vztah k dílům výtvarného umění má různé podoby v souvislosti s literárními žánry a směry. Projevuje se

1 Zde je ovšem nutno vzít na vědomí, že impulz k tomuto dílu vznikl ještě dříve, než Madame de Staël navštívila Itálii.

jinak v textech popisných s výraznými prvky „realistickými“ až dokumentárními a jinak v narativní fikci poznamenané existenciálním tázáním. Už od konce 18. století se popis fiktivních obrazů objevuje ve fantastických povídkách a v této podobě setrvává až do současnosti. V literatuře 20. století se pak fantastika často prolíná s analýzou těžko postižitelných psychických stavů a tento aspekt se odráží i ve vjemu výtvarných děl.

Autoři „nefantastických“ textů, alespoň až do nástupu neoromantismu a symbolismu, se většinou snaží podat informace o dílech, s nimiž se seznámili, a k bedekrovským záměrům se přiznávají. Při popisu Pompejí Neruda například doporučuje, aby si čtenář doplnil jeho informace z monografie Johannese Adolpha Overbecka (Neruda 1950b: 189), a lze předpokládat, že i on sám obrazy nepopisoval pouze podle toho, co viděl, ale i podle toho, co si o nich přečetl.

Informace mohou být objektivní nebo subjektivní a tyto dva přístupy se různě kombinují. Zdá se, že právě zde můžeme zachytit určité proměny v literárním vyjádření. Kollár nebo Neruda se snaží většinou popisovat obrazy tak, jak by je mohl vidět každý, a jen sem tam k tomu připojují komentáře svědčící o jejich světovém názoru. U Kollára se jedná o narážky vlastenecké, u Nerudy se projevuje odpor k dogmatickému katolicismu...

Později mluví spisovatelé často o svých subjektivních nebo i náhodných dojmech vyvolaných výtvarnými díly. Zůstává však nadále otázkou, zda jsou tyto dojmy totožné s estetickým vjemem. Jak už bylo řečeno, i zasvěcení komentátoři výtvarných děl tyto dva pojmy zaměňují. František Langer takto například říká: „Chtěl jsem si dojem z výstavy zachytit do nějakého podobenství“ (Langer 1966: 22). Je příznačné, že autor chce *dojem* vyjádřit *podobenstvím* – tento postup vede k přirovnáním spojujícím výtvarné dílo s nejrůznějšími jevy z jiných oblastí, a to i mimoestetickými. Takto postupuje Karel Čapek ve svém *Výletu do Španěl* (1930), podobně píše ve svých cestopisných prózách Jaroslav Durych a četní další.

I dojmy je však obtížné popsat, a jak už bylo řečeno, bývají vyjadřovány přirovnáním. Tak se podle Františka Langra objevují na prvních obrazech Váchalových „břízky, oblaka, stromy, všecko nadité a pruhované jako venkovské duchny“ (Langer 1966: 12) nebo tělo Krista je „skvrskalé jako stará stromová kůra nebo cár vyschlé kůže“ (ibid.: 17).

Řekla bych, že *dojem* je vztah k dílu jaksi „zvnějšíku“: vnímatel zůstává „vedle“ obrazu, sochy nebo básně, byť v nich může najít zalíbení a může jimi být i oslněn. Přirovnání, kterými je dojem vyjádřen,

zasazují pocity diváka nebo čtenáře do světa, který ho obklopuje. Naproti tomu *vjem* je určité „vnitřní“ ztotožnění s dílem, jakýsi vstup do jeho intencionální reality, při němž pouhé přirovnání nestačí.

Vypravované obrazy a literární reminiscence

Vidíme slovy; to, co máme před očima, se nám proměňuje v děj. Při pohledu na Matejkův obraz *Říšský sněm ve Varšavě roku 1773* podává Neruda výklad myšlenkového obsahu díla a charakterizuje dokonce malíře jako básníka dramatického, neboť výsledek je podobný, „nechtě [umělec] již maluje slovy či barvami“ (Neruda 1950c: 274). Lze sice namítnout, že tu Neruda nepíše fiktivní příběh, ale recenzi, ve které jde o maximum objektivních informací, ne o popis subjektivního vjemu, a že historická malba má obecně postavení specifické, které ji spojuje s literaturou více, než lze předpokládat u jiných námětů. Zároveň však právě na tomto příkladu můžeme ukázat jeden z typů těsného spojení výtvarného umění s literaturou: obraz je vnímán jako vyprávění nebo jako drama.²

Tento přístup se může projevovat různě. Karel Čapek považuje Goyu za pamfletistu násobeného Balzacem (Čapek 1958: 179) a o jeho obrazech říká: „Dva úžasné Goyovy obrazy: zoufalý útok Španělů na Muratovy mameluky, a poprava španělských rebelů. V dějinách malířů není geniálnější a patetičtější reportáže [...]“ (ibid.: 180). Halsovy obrazy se mu mění ve scénky z každodenního holandského života, ve kterých „[...] varhánky šustí, počestné měšťky těžce dýchají ve svém sešněrování, páni radní funí [...]“ (ibid.: 322). I tento přístup může nabývat různých podob. U Langra děti „vypravují“ naivně abstraktní obrazy tety Laury ne podle toho, co vidí na plátnech, ale podle toho, co jim jejich autorka kdysi vypravovala, nebo co si i samy vymýšlejí podle surrealistických představ nekontrolovatelných asociací (Langer 1966: 76nn) atd.

K podobnému postupu dochází ještě častěji při pohledu na portréty. Spisovatel nemluví o obrazech, ale o postavách, které jsou na nich představeny. Podobizny malované se mění v portréty literární – se všemi proměnami z této transformace vyplývajícími. Zobrazení královské

2 Myslím, že tento postoj vyplývá do určité míry z pojetí definovaného Wagnerem jako Gesamtkunstwerk. Naše vjemy, a zvláště pak vjemy estetické, jsou komplexní. Mnozí umělci se na toto téma vyjadřovali, a to zvláště ve vztahu mezi obrazem a tónem nebo melodií, jak lze např. ukázat na tvorbě Leoše Janáčka, Bohuslava Martinů, Vasilije Kandinského i jiných. Stejně jako umělecká tvorba i její vnímání je synestetické.

rodiny od Goyi inspiruje Karla Čapka k literárním komentářům: Carlos IV. je podobný nafoukanému, tupému ouřadovi a královna Marie Luisa je ošklivá drbna a zlá fuchtle (Čapek 1958: 180). Jaroslav Durych si z Tizianova obrazu odnáší dojem o zhoubné chudokrevnosti Filipa II. (Durych 1994: 100).

Někdy dochází i k jakémusi zprostředkovanému vjemu, který svědčí o symbióze pocitů a představ vyvolaných různými estetickými zkušenostmi: obraz je vnímán prostřednictvím literární reminiscence. V Zeyerově „Teréze Manfredi“ (1884) mluví například vypravěč o obraze, na kterém se objevuje „kouř jako osianské stíny“ (Zeyer 1920: 7).

Vjem díla, nebo dialog s umělcem a se sebou samým?

Po teoretických úvahách věnovaných v posledním století umělecké tvorbě vypadá přinejmenším první část této otázky nepatříčně – a pochybná je i její druhá část. Skutečnost však teorii plně neodpovídá, nebo spíše ji všelijak překračuje. Člověk v umění hledá člověka. V odborných studiích se k tomu většinou nepřiznává, naproti tomu v beletristických dílech své pocity prozrazuje. Nejde o chápání obrazu jako ilustrace malířova životopisu, byť ani tento případ není vyloučen. Při komentáři Mánesova obrazu *Josefína* se například Anna Maria Tilschová nezdrží narážky na jeho zapuzenou milenkku Fanyнку (Tilschová 1961: 134). Častěji se však jedná o vztah niternější.

Objevuje se tu vlastně několik postojů spojených se zaměřením a žánrovou strukturou textu. Vztah mezi životopisem malíře a jeho dílem je vyjádřen jinak v biografických románech než v dílech, kde jsou postavy a události fiktivní; spisovatelé se k němu stavějí jinak v dílech psaných v první nebo ve třetí osobě, jinak tam, kde je v popředí zájmu informace o vnější skutečnosti, jinak v různých druzích reportáží nebo deníků, kde zachycují své subjektivní pocity a dojmy, atd.

V biografických románech se zmínky o umělcově civilním životě dostávají do popisů výtvarných děl často – v nich ovšem nejde o zachycení vjemu, ale o informaci. Naproti tomu tam, kde můžeme mluvit o beletristických komentářích výtvarných děl, se spisovatel snaží proniknout především k umělcovu myšlení a cítění, pochopit jeho životní energii, jeho existenciální poselství – a k tomu nepotřebuje informace o různých událostech z jeho života. Karel Čapek takto charakterizuje svou představu o Rembrandtovi: „Člověk divně utkaný z hloubání, senzualismu, patetičnosti a strašného realismu. Z teplé tmy jeho obrazů

září drahokamy a sešlost těla, bradaté hlavy talmudistů a vlhké oči Suzaniny, Syn člověka a tvář člověka; ale hlavně a nade vše znepokojivá a hrozná, teskná a nevýslovná duše člověka“ (Čapek 1958: 322). Jaroslav Durych se podobně dívá na obrazy Goyovy, když říká: „O Goyovi samém pak mluví jeho vlastní portrét, který definitivně vyvrací představu o jeho potměšilosti. Hluboká znalost života, snad i utrpení, ale bez nenávisti; spíše soucit hledí z jeho očí; není tu stopy po demagogické potměšilosti a revolucionářské trýzni; spíše lze tu vyčísti osamocenost umělce a člověka“ (Durych 1994: 103).

Vztah mezi umělcovou životní zkušeností a jeho dílem je však často zachycen i v románech a povídkách, kde obraz i jeho tvůrce jsou fiktivní. A zde se situace jeví jinak. Dílo je spojováno s životními zkušenostmi mimoestetickými, obraz je chápán jako určitý typ zpovědi. Jenže typů zpovědi je mnoho a v literatuře se objevují v různých podobách. Nejjednodušší je případ, kdy je obraz interpretován jako vyjádření intimních citů malířových. Takto například vyprávěč charakterizuje dílo svého přítele, představující svatou Terezu v Zeyerově povídce „Teréza Manfredi“ (1884). Za výtvarným dílem je vypravovaný příběh. Jde vlastně o dvojí, paralelní zachycení jedné události, jednoho citového zaujetí. Jenže tady už nejde o estetický vjem, ale o vysvětlení díla, které na vjem může působit, ale není s ním totožné.

Může se ovšem stát, a často se také stává, že vypravěč nebo jeho hrdina nacházejí na obraze svou vlastní minulost nebo svůj osud. Takto Karáskův hrdina vidí ve filipojakubském kostelíku na obraze madony podobu své sestry, kterou krvesmilně miloval (Karásek 1923: 50–51). Při pohledu na výtvarné dílo mu nejde o estetický vjem, ale o nové prožívání toho, co poznamenalo jeho bytost. Jiný Karáskův hrdina, španělský šlechtic, nevidí v soše světice, před kterou pokleká, výtvarné dílo nebo kultovní předmět, ale ztělesnění židovské dívky, jež ho před smrtí uhraňuje svým pohledem (Karásek 1984). Umění není chápáno ve smyslu estetickém, ale existenciálním: stává se nebezpečnou součástí lidských pocitů a představ. Zde už někdy dochází k určitému spojení toho, co je vysvětlitelné, a toho, co dává umění jakousi moc magickou. Ještě výrazněji se to projevuje tam, kde se zpověď prolíná s předtuchou. Pohledem na portrét dávno zemřelé šlechtičny, tj. vlastně estetickým vjemem, začíná vášnivý vztah Rojkův k její vnučce, vztah, který končí tragicky pro ni i pro Rojka (Zeyer 1957: 89). Obraz je nástrojem zhouby, a Zeyerův hrdina ztotožňuje dokonce později umělecké dílo se zločinem.

Obraz není vnímán pouze jako zpověď toho, kdo jej maloval, nebo toho, kdo na něj hledí. Může zachycovat i zpověď toho, kdo je na něm

představen, nebo spíše odhalit tu část jeho bytosti, která obvyklému pohledu uniká. Na úrovni psychologické to zachytil Henry James v povídce „Lhář“ (nebo „Lhářka“ – „The Liar“, 1889), v rámci literatury fantastické se s tímto motivem setkáváme v Gogolově „Podobizně“ (1836). Z české literatury lze citovat Karáskovu *Žlovestnou madonu* (1947).

Umělecké dílo jako poselství

Obraz může být považován za sdělení toho, co uniká přímému pozorování. Tento motiv je využíván ve fantastických povídkách a jeho různé proměny se vyskytují v neoromantickém propojení úvah nad nepostižitelnou lidskou psychikou a nevysvětlitelnými zásahy zvenčí. V české literatuře se tento přístup objevuje u Zeyera a především u Karáska, ale setkáváme se s ním i u Nerudy. V jeho povídce „Vampýr“ (1871) vystupuje malíř portrétující lidi, kteří mají umřít (Neruda 1952: 252). Lze sice namítnout, že tu jde o jev přirozený, neboť smrtelná choroba je vepsána do tváří těžce nemocných lidí a malíř je pouze dobrým pozorovatelem. Pro domorodce má však umělec schopnosti nadpřirozené – a takto se jeho počínání může zařazovat i do literární tradice, podle níž je umění určitým druhem magie, většinou nebezpečné.

Nejde ostatně vždy jen o spojení obrazu s psychikou a subjektivními prožitky člověka, nebo o ně nejde aspoň na první pohled. Hrdina Arbesova *Svatého Xaveria* (1873) nehledá v Palkově díle umělecký výraz, ale skrytý návod, jak najít pozemské bohatství. Jeho úsilí však ztroskotává. Krátce před smrtí touží ponořit se znova do kontemplace malířova díla a najít v něm návod... Návod k čemu? Umělecké dílo je chápáno jako vstup do nového, pravdivějšího života, který však není definován. Arbesovu hrdinovi není dopřáno vrátit se k Palkovu obrazu a uskutečnit svůj záměr, umírá dříve, než je propuštěn z vězení.

Vyplývá z toho, že smysl uměleckého výrazu člověku uniká – nebo aspoň že jeho plně pochopení přesahuje jeho síly? Buď jak buď, vztah k umění je tázáním, a to nejen po jeho konkrétním poselství, ale po smyslu lidského bytí obecně.

Výtvarné dílo, které se stává vstupem do jiného světa

V citovaných příkladech nejde o estetický vjem, ale o různá, často nevěrná chápání uměleckého díla, za kterými je jeho specifická hodno-

ta jen někdy – a to nedokonale – nastíněna. Přesto o estetickém prožitku nelze pochybovat, ale – jak už to konstatovali četní spisovatelé – jeho vyjádření přesahuje možnosti jazyka. V několika případech se o to však autoři povídek a románů pokoušejí.

Objevují se zde vlastně dva postoje: 1. zhmotnění intencionálního světa, zobrazení skutečnosti nové, přístupné pouze těm, kdo se dovedou ztotožnit s existencí vytvořenou uměleckým aktem, 2. snaha popsat prožitek člověka, který je oslněn uměleckým dílem. V prvním případě bychom mohli hledat analogii mezi vjemem díla a onirickou zkušeností.

Tento první případ se objevuje u Zeyera. Výtvar malíře, který zastírá banální nahotu zdi, se stává novou skutečností. Umělec odmítá pochvalu císaře, který o jeho malbě říká s obdivem, že vše je na ní „jako skutečné“, a prohlašuje:

Pane, myslím, že je to více než tím, co se ze zvyku nazývá skutečné. Co nazýváš „věcí“, to není ještě věc o sobě, nýbrž znamení jakés toho, co se tím, co vidíš nebo cítíš, jevit chce. Tvá skutečnost je slupka a to právě „co“ je jádro v ní. A tím jen se zaměstnává, kdo tvořit chce. Za každou zjevnou věcí, která pouze naznačuje, hloubá se „neznámo“, po kterém dychtíme, bažíme, které nás věčně láká a k sobě vábí a věčně na nás volá: hádej, čím jsem! Za tím hlasem jde umělec, když tvoří.

(Zeyer 1987: 127)

Jenže banální společnost nechápe umělecké dílo jako vstup do nové existence a čarovný obraz před užaslým publikem zmizí. Zmizela však i císařova dcera, která věřila v umělcova slova a odešla s ním do světa obrazu.

Setkáváme se tu s výrazem myšlení z konce 19. století a bylo by možno v něm hledat i ohlas koncepcí lartpoullartismu, má však i platnost širší.³ Do určité míry naznačuje to, co bychom dnes nazvali „realitou intencionální“: svět estetického vjemu se stává novou skutečností. Zeyer toho přístupu využil i v povídce „Blaho v zahradě kvetoucích broskví“ (1884), kde se dívka zobrazená na gobelínu stává reálnou – nebo intencionální – bytostí, zvoucí svého obdivovatele do jiného světa. Mladý

3 Myslím, že by zde bylo možno připomenout Goethovu větu „alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß“ (vše pomíjivé je pouze přirovnáním). Žijeme ve světě různých přirovnání, která zakrývají – a zároveň se pokoušejí poodkrýt – pravou realitu. Lze ostatně připomenout také povídku Marguerite Yourcenarové „Comment Wang-Fô fut sauvé“ (in: *Nouvelles orientales*, Paris: Gallimard 1963), která v mnohém připomíná text Zeyerův.

muž však – jak se často stává v pohádkách – nedokáže respektovat zákony této nové skutečnosti a je nucen se vrátit do každodenního života. Je příznačné, že zhmotnění estetického vjemu je zde zasazeno, stejně jako v prvním případě, do kontextu zároveň pohádkového a orientálního, a tím už je naznačena jeho výjimečnost.

Častěji vyslovuje svůj vztah k uměleckému dílu vypravěč v první osobě nebo postava, která má v díle podobnou funkci jako on. Zde však je jeho vyjádření mnohem mlhavější a omezuje se na naznačení pocitů, pro které lze těžko najít přesné definice.

V románu Anny Marie Tilschové je Václav Mánes „očarován“ při pohledu na obraz svého synovce (Tilschová 1961: 134). František Langer se takto přiznává ke svým zážitkům z obrazárny, když říká: „Zažívám podivuhodný pocit. Jako by se na mne soustředily pohledy všech vystavených děl, že jsem středem jejich silokřivek a paprsků, cílem jejich křiku, jejich sugescí. Pod tolika nárazy se cítím stísněný, osamocený, nejistý. Pokorný“ (Langer 1966: 21). Jinde mluví o „procítění obrazu“ (ibid.: 29). Jaroslav Durych vyjadřuje svůj vztah k mistrovským dílům v obrazárnách podobně: Rembrandt „sahá do srdce lidským a božským kouzlem“ (Durych 1994: 125). A jinde při pohledu na obrazy „[...] zastaví se dech, kolem dokola všecko se zatmí a skutečnost absolutní září slávou, která skličuje jen tím, že jest vzácná, že těžko ji naléztí a krátce se z ní radovatí“ (ibid.: 183).

Závěr

Bylo by možno uvést ještě mnoho podobných příkladů a bylo by třeba připojit k nim svědectví o tom, že vjem uměleckého díla závisí i na vnějších okolnostech, na měnících se zkušenostech toho, kdo se na obraz dívá. Durych se o tom zmiňuje při úvahách o dojmech, jaké v něm vzbuzovaly Boschovy obrazy kdysi ve vídeňské galerii a o patnáct let později v Escorialu (ibid.: 107). A bylo by možno uvést ještě mnoho okolností dalších. Svědectví o nich jsou však subjektivní, často náhodná – a za dané situace by bylo obtížné vyvozovat z nich obecnější závěry.

Zdá se, že v důsledné literární fikci je estetický vjem popsán otevřeněji, provokativněji – a snad i bezohledněji – než v popisu osobních zážitků spisovatelových. (Přítom je ovšem třeba vzít na vědomí, že i fiktivní vyprávění je určitým druhem zповědi a že i záznam osobního prožitku je poznamenán zákony literární fikce.)

„Čistý“ estetický vjem patří do intimní sféry našeho bytí, pro jehož vyjádření není náš jazyk uzpůsoben a o jehož zachycení usilují pouze básníci v různých metaforách a přirovnáních. Je určitým druhem oslnění, branou do světa nových hodnot... Patří mezi jevy, ke kterým je snad i nediskrétní pronikat.

Buď jak buď, literární svědectví o vztahu k uměleckému dílu, a v daném případě k dílu výtvarnému, svědčí o mozaikovitosti a vícevrstevnatosti lidského vědomí a cítění a o proměnlivém a mnohotvárném významu umění v životě jedinců i společností.

Bylo by asi obtížné dokazovat, že česká literatura zde má specifické postavení. Zařazuje se však do kontextu mezinárodního a vyzývá k úvahám, které se otevírají k dalšímu literárněvědnému zkoumání.

Prameny

ČAPEK, Karel

1958 *Italské listy, Anglické listy, Výlet do Španěl, Obrázky z Holandska*, ed. Miroslav Halík (Praha: Československý spisovatel) [1923, 1924, 1930, 1932]

DURYCH, Jaroslav

1994 *Tři cesty Evropou* (Praha: Kra) [1926, 1929, 1933]

GOETHE, Johann Wolfgang

1923 *Italienische Reise*, ed. Kurt Jahn (Leipzig: Insel) [1816–1817]

KARÁSEK ze Lvovic, Jiří

1923 *Zastřený obraz* (Praha: Aventinum)

1984 „Genenda“, in idem: *Ocúny noci*, ed. Jaroslav Med (Praha: Odeon), s. 95–127 [1911]

LANGER, František

1966 *Malířské povídky*, ed. Josef Träger (Praha: Československý spisovatel)

NERUDA, Jan

1950a „Michel Angelo Buonarroti“, in idem: *O umění*, ed. František Černý (Praha: Československý spisovatel), s. 286–291 [1875]

1950b „Mrtvé město“, in idem: *Obrazy z ciziny*, ed. Karel Polák (Praha: Československý spisovatel), s. 202–214 [1872]

1950c „Ze žofínských salonů“, in idem: *O umění*, ed. František Černý (Praha: Československý spisovatel), s. 273–276 [1868]

1952 „Vampyr“, in idem: *Arabesky*, ed. Karel Polák (Praha: Československý spisovatel), s. 252–255 [1871]

TILSCHOVÁ, Anna Maria

1961 *Orlí hnízdo*, ed. Miroslav Heřman (Praha: Československý spisovatel) [1941]

ZEYER, Julius

1920 „Teréza Manfredi“, in idem: *Novely 2* (Praha: Česká grafická Unie), s. 1–51 [1884]

1957 *Dům U tonoucí hvězdy*, ed. Rudolf Skřečec (Praha: Československý spisovatel) [1897]

1987 „Večery u Idalie“, in idem: *Tři legendy o krucifixu a jiné báje o lásce*, ed. Jaroslava Janáčková (Praha: Československý spisovatel), s. 117–209 [1892]

Literatura

INGARDEN, Roman

1931 *Das literarische Kunstwerk* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag)

1968 *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag) [1937]

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966 *Studie z estetiky*, ed. Květoslav Chvatík (Praha: Odeon)

ZICH, Otakar

1981 *Estetické vnímání hudby. Estetika hudby* (Praha: Supraphon) [1910 a 1927–1933]

Pitfalls of a picture's description

Comments about pictures that we find in narrative texts indicate, albeit approximately, how the author perceives the work of art. But we are faced with the barrier of language which is not suited to the expression of esthetic perception, as well as with various modifications arising from different literary currents and genres and from the distinction between a thematic orientation towards a real work and a fictitious one. The motif of pictures has a special place in fantastic literature, where it is interpreted as a message transcending ordinary human understanding. In accounts of journeys we mainly find information about works of art complemented by second-hand bibliographical

data. This information tends to be tinged with subjectivity, but it bears witness to the author's impressions rather than to his esthetic perception. The authors speak about what a picture represents, the picture may be understood as the painter's confession but also as a disclosure of the inner world of the figures it portrays; the viewer may also find in it a reflection of his own fate. A thematic description of a picture as an introduction to intentional reality is rare. We do, however, find it in Zeyer. An intimate relationship to a work of art sometimes appears in various kinds of confession but there, too, we find that verbal expression is an obstacle. Some of the examples we give show that the perception of a work of art is many-sided, sometimes "unfaithful", and that it is difficult to express it in words.

Keywords

Czech fiction, comments about pictures, motifs of pictures in fiction, perception of a work of art

Role pozorovatele v ekfrastických textech

— Stanislava Fedrová —

Z konfrontace verbální a vizuální deskriptivity vyvstává jako podnětná kategorie intermediální poetiky postava pozorovatele a jeho role v textu. Materiálové zúžení na ekfrastické texty, avizované v titulu, umožňuje soustředit se pouze na jeden z kanálů vnímání, a tedy přesněji analyzovat, v čem může být kategorie pozorovatele pro literární vědu užitečná. Ekfráze jsou místem střetu dvou uměleckých forem, dvou médií, znakových systémů či řádů reprezentace. Analogické příklady pozorovatele výjevu či scény ve vizuální reprezentaci i verbálních ekfrázích ukazují, jak tato postava jazykem svého těla, ukazováním či způsobem pozorování vede pozorování diváka i čtenáře, a programuje tak jeho interpretaci. Poetoložka Tamar Yacobi proto o ekfrázi píše jako o hře mezi re-prezentujícím verbálním rámem a re-prezentovanou vizuální vložkou, a chápe ji tedy jako zvláštní intermediální způsob odkazování (Yacobi 2004: 69–70). V následujícím textu načrtnu tři možné typy vztahu pozorovatele k samotné reprezentaci, o nichž můžeme uvažovat i jako o bodech na jakési ose možných realizací pozorovatele od zírání přes pozorování k interpretaci.

Pozorovatel jako postava

Zejména v prozaických textech s ekfrastickými pasážemi najdeme první typ, v němž je pozorovatel postavou fikčního světa a zároveň vizuální reprezentace. Realizuje se na hranici vyprávění a deskripce a je různými postupy zapojen do makrostruktury textu.

Jako jednoduchý, a tedy instruktivní příklad tu můžeme využít povídku Jaroslava Durycha „Sen Albrechta Dürera“ ze souboru *Obrazy* (1922). Schwarzwaldský uhlíř v ní v lese potká cizí paní na oslíku s dítětem v náručí, nechá ji u sebe přenocovat a slíbí vyvést z lesa do města – ráno ji ještě na památku podaruje kloboukem po své matce („nosí se takhle na zádech, a když je třeba, posadí se na hlavu“), protože německé ženy na cestách klobouky nosí a paní, jak mu řekla, je na cestách, aby synkovi ukázala svět. Více či méně skrytě a více či méně nápaditě se ji pokouší přesvědčit, aby u něj oba zůstali, paní ale trvá na tom, že chlapec otce má a ten že je očekává ve městě v kostele. Uhlíř tam netrpklivě přešlapuje, a když se paní z chrámu dlouho nevrací, vejde dovnitř a hledá ji. Unavený a smutný pak usedne do lavice a –

Ovšem před vyústěním do – nijak překvapivé – pointy zdůrazněme prostorovočasové relace mezi pozorovatelem a pozorovaným, které při přemýšlení o tom, jak se pozorování obráží v textu, nemůžeme pominout.

[...] když však před udílením Nejsvětější svátosti kněz odmykal svatostánek, tu uhlíř, dívaje se znepokojeně za zdvihajícím se rukama, sklouzl pohledem po těch rukou nahoru k plamenům svíc a od nich nahoru k zlatému rámu, pak k obrazu, a náhle se obraz zajiskřil dotykem paprsků červánků, který se prodral malovaným oknem. A tu uhlíř ustrnul.

(Durych 1996: 52–53)

Linie jeho pohledu od svatostánku přes ruce kněze a plameny svíček nahoru k obrazu je přesvědčivě motivována umístěním oltářního obrazu v nadhledu. Uhlíř ovšem primárně nevzhlíží k obrazu, aby si jej prohlédl, z hlediska příběhu netuší, že by se mu zde mohlo osvětlit něco z jeho předchozí zkušenosti. Pouze očima následuje ruce kněze – tedy pozornost je tu směřována *pohybem*. Zaujetí výjevem na obrazy se tak odehraje na střetu linie pohledu pohybujícího se prostorem a časového určení chvíle náhlého ozáření obrazu. Vzhledem k vizualizaci okamžiku jako paprsku mezi oknem a obrazem můžeme mluvit i o střetu dvou vizuálně určených pohybů.

Viděl černý les, pravý Černý les s křivými habry, jen jeden strom se proměnil v palmu, a po cestě přes lávku jela cizinka na oslíku, zahalená rezným plátnem a držíc něco jako dítě na pravé ruce. I klobouk po své mámě poznal na jejích zádech, a vola, který si vyšlapoval po levici. Ale kdo táhl osla, obut v punčochy a velké, šněrovací střevíce? To byl on, on sám, uhlíř schwarzwaldský! A co všechno ještě viděl na tom obraze!

(Durych 1996: 53)

Vizuálním předobrazem je tu známý Dürerův dřevořez z cyklu *Život Panny Marie* (1504–1505) – právě neobvyklé stylizování postavy Josefa při cestě do Egypta jako venkovana zaalpského pozdního středověku, kontrastující s utvářením krajiny, se Durychovi stalo podnětem k jeho povídce [1]. Pozorovatel-postava tohoto příběhu v samotné ekfrastické pasáži osciluje mezi světem vizuální reprezentace a svým aktuálním světem – motiv klobouku po matce prostředkuje mezi výjevem a existenciální situací.

Psychofyzická postava pozorovatele je součástí příběhu, takže její podání ekfráze je formováno rolí, jakou v příběhu hraje, není a nemůže být nezúčastněným pozorovatelem. Obraz v těchto případech často funguje jako prostředek k pochopení nějaké předchozí či následující události. Naivní postava zírající s údivem na obraz umožňuje v tomto typu někdy dokonce i převrácení fikčního světa příběhu a fikčního světa obrazu, jako je tomu například v Nabokovově povídce „Benátčanka“ (1924) (podrobněji Fedrová – Jedličková 2008: 127–131). V širším pojetí bychom dále mohli analyzovat složitější strukturování postavy pozorovatele a různé mody subjektivizace jeho popisu v české literatuře např. u Arbesova *Svatého Xaveria* (1873), v *Lordu Mordovi* (2008) Miloše Urbana, *Zastřenému obrazu* (1923) Jiřího Karáaska ze Lvovic a dalších (srov. Fedrová – Jedličková 2010).

Jako volnou analogii z oblasti výtvarného umění lze vedle tohoto typu postavit především renesanční a barokní princip figury, která svou gestikulací či pohledem komunikuje s divákem a zároveň je více či méně důležitou postavou fikčního světa obrazu. Teoreticky ji zakládá už výklad Leona Battisty Albertiho v pasáži věnované kompozici ve spisu *O malbě* (1435): „Byl bych rád, aby se ve výjevu vyskytl někdo, kdo upozorňuje diváky, rukou je vybízejí, aby se podívali na ony věci, které se tu dějí, nebo, když by chtěl, aby takové jednání bylo tajné, tedy aby hrozil (diváku) krutým obličejem a vytřeštěnými zraky, aby se nepřibližoval nebo aby mu ukazoval, že je tam nějaké veliké nebezpečí nebo cokoli neobyčejného. A aby svými posuňky tě strhoval k pláči nebo ke smíchu“ (Alberti 1947: 77).



[1] Albrecht Dürer: *Cesta do Egypta*, 1504–1505 (www.wga.hu)

Pozorovatel jako zprostředkovatel

Jině utváření představuje typ, v němž pozorovatel není psychofyzickou postavou a ve vztahu ke čtenáři funguje jako zprostředkovatel světa vizuální reprezentace.

Jako profilový příklad můžeme využít pozdně antické *Obrazy* (Eikones) Filostrata staršího, které patří k ustavujícím textům žánru ekfráze. Tento soubor je koncipován jako popis (a zároveň výklad) jednotlivých obrazů v jedné neapolské vile. Autor-průvodce tu provádí malého chlapce, a jak je uvedeno v prologu, popisy mají sloužit „mladým, aby se s jejich pomocí naučili interpretovat obrazy a ocenit na nich to, co je ocenění hodno“ (Konečný 2002: 13). Didaktickou stylizací se Filostratos vymezuje proti starší tradici, v níž ekfráze jako rétorický prostředek měly mít v rámci řeči hodnotu argumentu. Průvodce je tedy především učitel a interpret, postava, která není charakterizována žádnými dalšími vlastnostmi ani rolí v ději. Přesto je z hlediska žánru ekfráze podstatné, že právě skrze ni, skrze její pozorování, její jazyk i tělo je vizuální reprezentace zprostředkována. Ona vede pohled svými gesty a ukazováním (fyzický akt se ve verbální podobě realizuje např. deiktiky: tamhle vzadu, tamten zajíc) a zapojováním nejen zraku, ale i dalších smyslů („jen pohled“, „cítíš tu vůni?“). Tedy pozorování je tu vlastně *předváděno*, a to zároveň ve své časové rovině. Čtenář přitom získává perspektivu spolu-pozorovatele, pozici jakoby za chlapcem, kterému průvodce obrazy ve vile popisuje.

Vizuální analogií velmi blízkou tomuto typu, která je zajímavá pro definování role pozorovatele ve verbálním textu, je tzv. *Rückenfigur*, motiv postavy obrácené zády k divákovi, který ve větší míře nastupuje v romantickém malířství, tak jak jej známe například z obrazů Caspara Davida Friedricha. Rozšíření těchto postav souvisí samozřejmě s romantickým vztahem ke krajině a k cestovatelství či poutnictví, zastupují prvek lidského světa tváří v tvář řádu přírody [2]. Svými expresivními gesty často vyjadřují fascinaci, překvapení nebo i hrůzu vzbuzené pohledem na přírodní scenerii (nezřídka je najdeme ve výjevech s různými extrémními jevy: vodopádem, ledovcem, lavinou, bouří ap.). V souvislosti s tématem článku nás bude zajímat především vztah od této figury směrem ven z obrazu. Obrácení figury do krajiny, respektive obecněji dovnitř obrazu je v podstatě novým typem komunikace s prostorem diváka, který stojí před obrazem. Divák se do hloubky obrazu noří *prostřednictvím* této Rückenfigur, která do něj již vstoupila (srov. Hájek 2008: 25–26). Z jejího oblečení či postoje



[2] Caspar David Friedrich: *Muž a žena pozorující měsíc*, 1824, Berlín: Nationalgalerie (www.wga.hu)

můžeme většinou částečně určit, že se jedná například o poutníka či dívku, ale to je všechno – nevidíme jí do obličeje, zůstává siluetou, *obrysem* s nejistou totožností, a její zapojení do výjevu či emocionální účasti lze odvozovat pouze z gest ukazování (či jejich absence při strnutí v němém úžasu). Podle Wenera Wolfa tyto postavy v sobě nesou subjektivní hledisko aktu deskripce a ovlivňují také pozorování diváka „před obrazem“, neboť mu svými postoji připravují určitý interpretační rámec (Wolf 2007: 47).

Prostředkující roli mezi čtenářem a viděným můžeme ještě podrobněji sledovat ve Vrchlického ekfrastické básni „Triumf jara“ z *Fresek a gobelínů* (1891). Tato oslava návratu jara, bohyně Vesny a jejího doprovodu, je komponována jako obraz či výjev, který obzírá lyrický subjekt a zprostředkovává či ukazuje jej čtenáři. Herta Schmidová o této básni píše, že tu „lyrické já oslovuje čtenáře jakožto ‚ty‘, avšak méně jako čtoucího, spíše jako hledícího [...] řídí oko a jeho směřování jako u obrazu“ (Schmidová 1998: 90). V jiné studii, kde jsem se touto básní podrobněji zabývala, jsem navrhla, že výjev by spíše než jeden obraz mohl představovat piktorální model „vizuálního světa“ básníkovy

současníka, malíře Arnolda Böcklina (Fedrová 2008: 122–126). Prohlázení obrazu je tu převedeno i do výstavby textu. Těnkavé „vedení oka“ po jednotlivých detailech výjevu, tritonech, faunech, amoretech a dalších účastnících průvodu bohyně teprve postupně doputuje k centrální scéně. Oslovení „vidíš“ na začátku textu se vztahuje ke čtenáři, pak ovšem vedení čtenáře lyrickým subjektem – pozorovatelem – zmizí a vrátí se až v desáté strofě, kdy se poprvé prosazuje postava pozorovatele, který se sám stává součástí dění. Až dosud se průvod výjevu nepohybuje vpřed, ale jakoby zastavený v čase „čeká“, až si divák/čtenář postupně projde všechny detaily, pohybuje se jenom „sám v sobě“. Poté je sugesce zastavení pohybu porušena a celý průvod se znovu dává do pohybu vstříc pozorovateli. Přesněji řečeno průvod ve výjevu stále stojí, ale on je, ve chvíli, kdy jej již celý prohlédl, vtahován dovnitř scény. A v tuto chvíli se také obrací znovu ke čtenáři. Obraz je tak čtenáři prostředkován jeho pozorováním a jeho tělesným zakoušením prostoru a pohybu v něm. Pozorovatel-zprostředkovatel tedy směřuje pozornost a podněcuje smyslové vnímání, verbální reprezentací vyzývá k důkladnému pozorování, případně až ke vstupu do světa reprezentace vizuální.

Pozorovatel jako interpret

Až dosud jsem tematizovala pouze reprezentace tradičního malířství – ekfrastické texty se ve většině případů vztahují k figurativním scénám, případně krajinám či zátiším. V české literatuře můžeme ovšem najít také poměrně výjimečnou ukázkou ekfrastického vztahu k abstraktnímu umění, v níž je rovněž důležité místo určeno pozorovateli. Jedná se o poslední povídku Františka Langera „Muzeum tety Laury“, která uzavírá posmrtně vydané *Malířské povídky* (1966). Prozaik a dramatik s uměleckými počátky ve společenství Osmy a Skupiny výtvarných umělců tu tematizuje abstraktní umění, především v obhajobě proti tehdejší oficiální kritice. V jednotlivých povídkách popisuje nejen obrazy skutečných i fiktivních nefigurativních malířů, ale také proces jejich vytváření i myšlenkové pozadí abstraktního umění. V povídce „Muzeum tety Laury“ obchodník pozve svého známého, abstraktního malíře, aby ohodnotil vžru jeho právě zeměle tchyně, diletantky, která ve svém pozdním věku propadla abstraktní tvorbě. Malíř prochází jejím ateliérem, podrobně si díla prohlíží a podává jejich ekfráze, ovšem jen ve své mysli. Vidí v nich pouhé nanášení barvy, bez pochopení principů abstraktní malby; nejvíce jej na nich upoutají trojrozměrné

předměty (knoflíky, záclonové kroužky, kousek bílého tylu), respektive způsob, jímž jsou k obrazům připevněny, totiž ne vtlačeny do barvy, jak by to udělal malíř, ale pečlivě přišity desítkami drobných stehů. Jeho negativní hodnocení však naruší tři sousedovy děti, jež se u tety Laury rády dívaly na obrazy a poslouchaly příběhy z jejího života, které jim při malování vyprávěla (tj. ne co je „předmětem“ malovaného obrazu, ale co v minulosti prožila). Malíř je tedy vyzve, aby mu obrazy vyložily, protože si nedokáže vysvětlit, čím vlastně může nejen toto konkrétní dílo, jež se jeho ničím nedotýká, ale šíře i abstraktní tvorba přitahovat malé děti. Teprve díky jejich pozorování a výkladu začne on sám o nich uvažovat jinak a nakonec překvapenému obchodníkovi doporučí, aby žádné obrazy nevyhazoval, naopak otevřel návštěvníkům i historikům umění v ateliéru muzeum a nechal díla projít hodnotícím sítím času.

Na jednom z příkladů tedy nyní podrobněji sledujme, jak se mění v závislosti na osobě pozorovatele i popis – a s ním interpretace. Malíře na tomto obraze zaujmou pouze důkladně přišité mosazné kroužky a ostrá barevná kombinace zeleně a žluti (Langer 2002: 259). Mladší ze dvou děvčat vykládá obraz takto:

Ty kroužky, to je dřevěná obruč, s kterou si hrála teta, když byla malá. Tehdy děti taková kola před sebou poháněly hůlkou po cestách parku a běhaly za nimi, dokud neupadlo. Ty žluté pruhy na obraze jsou právě cestičky a to zelené je trávník.

Proti tomu ovšem protestuje starší dívka:

Ba ne. Ten obraz je tetina svatební cesta. Víte, pan inženýr Lambert, za kterého se vdala, byl tehdy ještě chudý, neměl auto. [...] Ale zrovna tehdy vynalezli velocipedy a pan inženýr koupil takový, který měl dvě sedadla, na něm mohli jezdit oba. Na záda si vzali tlumok, do něho noční košili, domácí střevice a věci na mytí, a tak jezdili čtrnáct dní po Francii. [...] Ta velká kola, to jsou velocipedy a tohle je Francie.

Dobrá – a ty malé kroužky.

Tedy devče chvíli mlčelo, pak řeklo tiše.

V těch laciných hospodách, co přespávali, nechtěli hostinští věřit, že jsou oddáni. Teta prý byla tehdy tuze mladá. Tedy všude nastavovala ruku tak, aby bylo vidět její snubní prsten. Takže i ty malé kroužky patří k tetině svatební cestě.

Chlapec, který se ve svých postřezích nejvíce blíží malíři, kontruje:

To jsou zas výmysly Margarety a Margit. Teta chtěla, aby se jí na tomhle obraze pohyboval štětec v obloucích, ne pořád rovně. A zdálo se jí to těžké. Tak našila ty kroužky a kolem nich vedla štětec podle nich pořád ve větších kruzích. Vidíte? Je to takové, jako když do vody hodíte hrst kamínků a dělají se kola na vodě.

(ibid.: 264)

Žádné z dětí tedy přímo nereprodukuje autorčin výklad tohoto obrazu. Na první interpretaci malého děvčete je pro nás zajímavé, že jako fólii jí podkládá nikoli vizuální zkušenost z reálného světa, ale z jiné vizuální reprezentace. Povídka je totiž časově zasazena do doby souladné se svým vydáním, a tedy dítě může hru s poháněním obruče vizuálně znát pouze takto – bez ohledu na to, zda jde o obraz nebo například ilustraci ve slabikáři. Tomuto výkladu nahrává posléze i autor, když o dětských popisech znovu přemýšlí a spojuje je právě s takovou vizuální reprezentací: „Viděl nyní holčičku s obličejem dopola zastíněným širokým kloboukem a v sukničce nad kolena, jako by ji maloval Monet, jak prohání parkem dřevěnou obruč“ (ibid.: 268). Interpretace staršího děvčete glosuje malíř obecně jako „romantičtější, vůbec asi měla sklon spíše k příběhu než k popisu“ (ibid.: 265). Dívka jim podkládá oproti předchozímu případu fólie narativní, ať už, jako zde, souladné s romantickými vyprávěními malířky Laury, anebo obecněji jakýkoli příběh. Chlapcovy interpretace pak vycházejí na prvním místě ze zaujetí některým z formálních aspektů: tvarem, barvou či její hustotou, vztahem barev k sobě apod. Odtud pak, jako v citovaném příkladu, přechází volnou asociační hrou k jiné formě zkušenosti viděného světa. Alice Jedličková, která tuto povídku i celý Langerův soubor podnětně interpretuje ve vztahu ke konstrukci fikčního světa, píše, že všechny postavy příběhu jsou tu modelovány tak, „aby nějakým způsobem vypovídaly o umění, aby podaly alternativy jeho interpretace [...] dětští účastníci interpretace jsou modelováni zcela podle potřeb této interpretace, interpretace nejsou zásadně podmíněny, nýbrž spíše obohaceny dětskou psychikou“ (Jedličková 2005: 222).

Ekfrastické texty stojí svým způsobem i v počátcích diskurzu dějin umění jako disciplíny, a tedy vztah mezi popisem a interpretací, který je určující pro poslední typ pozorovatele ve verbální reprezentaci jako interpreta, je předmětem i jejich zájmu (k tomu srov. Carrier 1987). Anglický historik umění Michael Baxandall ve své knize *Patterns of Intention* (1985), soustředěně k dějinným proměnám interpretování obrazů, píše, že „deskripcce je vždy spíše reprezentací myšlení o obrazu než

reprezentací obrazu samého“ (Baxandall 1985: 5). Baxandall tak reaguje na širší diskusi o vztahu deskripce a interpretace, kterou rekapituluje Werner Wolf v úvodu ke kolektivní monografii *Description in Literature and Other Media* – v humanitních vědách (mimo filozofii) je podle něj deskripce méně často kladena do opozice s výkladem než spíše právě s interpretací (Wolf 2007: 12). Podle krajních názorů této diskuse dokonce deskripce „diktuje interpretaci“ (Pochat 2007: 269). Ekfráze je vždy popisem s určitou intencí a jako taková tedy patrně nemůže být zcela neinterpretativní. Otázka, kdy ekfráze sama explicitně interpretuje a kdy „programuje“ interpretaci, je ovšem spíše tématem dalšího bádání.

Postava pozorovatele, ať už fyzickým procesem dívání se, nebo svou existenciální zkušeností, je pro ekfrastické texty zásadním formujícím elementem. S jistým zjednodušením bych také mohla uzavřít shrnutím, že tři způsoby pozorování, popisování a vykládání obrazů, shrnuté v Langerově povídce, by v zásadě mohly odpovídat základním typům, jimiž pozorovatel formuje ekfrastický text: usouvztažnění s jinou vizuální reprezentací či piktorialním modelem, podložení narativní fólie a asociativní hra s formou viděného.

Prameny

DURYCH, Jaroslav

1996 „Sen Albrechta Dürera“, in idem: *Obrazy* (Olomouc: Votobia), s. 33–53 [1922]

LANGER, František

2002 „Muzeum tety Laury“, in idem: *Povídky 2. Spisy Františka Langerá 4*, ed. Milena Masáková (Praha: Kvarta), s. 254–272 [1966]

VRCHLICKÝ, Jaroslav

1891 „Triumf jara“, in idem: *Fresky a gobelíny* (Praha: J. Otto), s. 125–128

Literatura

ALBERTI, Leon Battista

1947 *O malbě. O soše*, přel. F. Topinka (Praha: Vladimír Žikeš) [1435]

BAXANDALL, Michael

1985 *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven/London: Yale University Press)

BRYSON, Norman

1983 „The Gaze and the Glance“, in idem: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze* (New Haven: Yale University Press), s. 87–131

CARRIER, David

1987 „Ekphrasis and Interpretation: Two Modes of Art History Writing“, *British Journal of Aesthetics* 27, č. 1, s. 20–31

FEDROVÁ, Stanislava

2008 „Ekfrastické postupy v lyrice a epice: případ Vrchlický“, in Jan Schneider, Lenka Krausová (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 101–136

FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice

2008 „Ekfráze: deskripce vs. narativ“, in Alice Jedličková, Ondřej Sládek (eds.): *Vyprávění v kontextu* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 119–139

2010 „Obraz v příběhu – ekfráze ve vyprávění. Předběžné návrhy k rozlišení popisnosti a vizuality“, *Slovenská literatúra* 57, č. 1, s. 29–59

HÁJEK, Václav

2008 „Kde končí obraz? Obrazy v rámech, obrazy bez rámu a rámy bez obrazu“, in Petra Hanáková (ed.): *Výzva perspektivy. Obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět* (Praha: Academia), s. 11–76

JEDLIČKOVÁ, Alice

2005 „S mimezí v batohu na výlet do různosvětů“, *Česká literatura* 53, č. 2, s. 203–225

KONEČNÝ, Lubomír

2002 „Hra o jablko: Karel Škréta a Filostratos“, *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity*, F 46, s. 7–23

POCHAT, Götz

2007 „Spiritualia sub metaphoris corporalium? Description in the Visual Arts“, in Werner Wolf, Walter Bernhart (eds.): *Description in Literature and Other Media. Studies in Intermediality 2* (Amsterdam: Rodopi), s. 265–288

SCHMIDOVÁ, Herta

1998 „Básnická a malířská obraznost v poezii Jaroslava Vrchlického“, *Česká literatura* 46, č. 1, s. 86–104

YACOBI, Tamar

2004 „Fictive Beholders: How Ekphrasis Dramatizes Visual Perception“, in Ellen Spolsky (ed.): *Iconotropism: Turning Toward Pictures* (Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press), s. 69–88

WOLF, Werner

2007 „Description as a Transmedial Mode of Representation“, in Werner Wolf, Walter Bernhart (eds.): *Description in Literature and Other Media. Studies in Intermediality 2* (Amsterdam: Rodopi), s. 1–87

The role of the beholder in ekphrasis

The status of the observer, whether through the physical process of looking or his existential experience, is a principal formative element in ekphrastic texts. This study defines three possible approaches: in the first the observer is like a character in a fictional world and at the same time a visual representation. This character is part of the story, so this version of ekphrasis is formed by the role played in the story and he is not and cannot be a disinterested observer. Here the image often functions as a means to understand some previous or subsequent event. (Case study: the short story “Sen Albrechta Dürera” – The Dream of Albrecht Dürer by Jaroslav Durych, 1922.) The second type is the character as a mediator of the world of visual experience. As the observer sinks into the depths of the image by means of a Rückenfigur which has already entered it, this observer is a mediator in ekphrasis, thanks to whom the reader acquires the perspective of a joint observer (Case study: the poem “Triumf jara” – Triumph of Spring by Jaroslav Vrchlický, 1891). The third type, the observer as interpreter, is analyzed on the basis of the example of the short story by František Langer “Muzeum tety Laury” (Aunt Laura’s Museum, 1966) – the three methods of observing, describing and interpreting images in this short story correspond to the basic procedures for the involvement of the observer in ekphrasis: correlativization with another visual representation or pictorial model, the grounding of the narrative plain and associative play with the form of the observed.

Keywords

intermedia relations, literature, visual arts, ekphrasis, beholder, representation

Konkrétní chiaroscuro

Reflexe díla Rembrandta van Rijn v české literatuře

— Clarice Cloutier —

Rembrandt (1606–1669) tvrdil, že „malování je dar od Boha a spojení s ním“ (Némo 1975: 4). Bylo pro něj spojeno se zvláštním způsobem práce se světlem, jak je vidět na jeho portrétech a na ostatních malbách, pro něž je typické užití tzv. šerosvitu. Jestliže z jeho maleb září světlo, jež vyjadřuje duchovní svět, je možno přijmout představu, že tímto vsutku zázračným světelným efektem v malbě dochází jako by ke spojení s Bohem. V Rembrandtově umění se naplnila slova bible o tom, že Bůh je světlo (*Jan* 1,9).

Tyto tři prvky, malování, světlo a Bůh, inspirovaly Jaroslava Vrchlického k jeho básni „Rembrandt“ ze sbírky *Napadlo rosy* (1896), jedna z prvních zmínek o tomto umělci v české literatuře:

Tu stín, tam světlo! – Ba, v tom všecko jest,
hloub dějin, žití změna, člověk sám,
ať Kristus, jenž zří v pásmo lidských cest,
ať lotr, jenž se šklebí jejích tmám!

Ať oko ženy plné zářných hvězd,
ať peněžník, jenž praví: Počítám!

Jen stín a světlo! – Z těchto laur si splést,
jest vniknout na dno všechněm záhadám!
(Vrchlický 1953: 18)

Použitím kontrastu světla a stínu v paralelních konstrukcích verše („Tu stín, tam světlo!“ a „Jen stín a světlo!“) Vrchlický tuto krátkou báseň efektně rámuje. Čtyři postavy básně (Kristus, lotr, žena, penězník) jako symboly nebe a země jsou rovněž spojeny se slovy „světlo“ a „stín“. Takové kontrastování vysokého a nízkého je pro českou literaturu dosti příznačné. Je naznačena cesta k pochopení rozdílných symbolů lidství, které ztělesňují jak bytosti pozemské, tak nebeské (Kristus), a to pomocí světla a stínu. Postava Krista je spojená jak se zemí (sestoupením), tak s nebem (nanebevstoupením).

Toto vzájemné působení vznešeného a nízkého připomíná Rembrandtův svět; na jeho obrazech najdeme témata profánní i vznešená, počínaje scénami z jatek, například *Vyvržený vůl* (1655) [1], přes portréty, autoportréty a akty až po biblické motivy, včetně *Nanebevstoupení Krista* (1636) [2]. Na obou uvedených malbách je světlo hlavním vyjadřovacím postupem. Ve skutečnosti je jenom malá část těchto maleb osvětlená a v důsledku toho například na prvním zmíněném plátně pozorovatel vnímá ženu, která uklízí krev a má hlavu skloněnou podobně jako visící tělo poraženého zvířete. Na druhém plátně je naopak vnímání diváka taženo světlem nahoru na Krista souběžně s pohledy apoštolů a doprovázejících andělů. Kulminace cesty světla je na těchto obrazech opačná. Na poraženém zvířeti je pozornost diváka směřována od nejjasnějšího místa směrem dolů k hlavě dobytčete, kdežto na obrazu s náboženskou tematikou se má soustředit na oduševnělou tvář Krista vzhlížejícího do nejvyššího a nejjasnějšího místa pomyslného nebe.

Vrchlického báseň čtenářům připomíná, že tajemství nespočívá jen v meditacích o posvátném, ale též v rozvažování o temných propastech lidské mysli a rovněž o jednotlivém člověku jakožto osobě a o následném svazku mezi člověkem a Bohem, který je umožněn prostřednictvím Krista. Tyto úvahy napovídají to, co Čapek později vyjádřil ve svých *Obrazcích z Holandska* (1932): „Z teplé tmy jeho [Rembrandtových] obrazů září [...] Syn Člověka a tvář člověka [...]“ (Čapek 1970: 68).

Čapkův rozsáhlý komentář k Rembrandtovi vskutku přiblížil mnohé z motivů, k nimž odkazoval Vrchlický, včetně temnoty, meditace nad smyslem, ba i principem realismu: „Hledání tmy, hledání Orientu. Člověk divně utkaný z hloubání, senzualismu, patetičnosti a strašného



[1] Rembrandt van Rijn: *Vyržený vůl*, 1655, Paříž: Louvre (Bredius 1971: 366)



[2] Rembrandt van Rijn: *Nanebevstoupení Krista*, 1636, Mnichov: Staatsgemäldesammlung (Bredius 1971: 471)



[3] Rembrandt van Rijn:
Návrat ztraceného syna, kol. 1669,
 St. Peterburg: Ermitáž
 (Bredius 1971: 503)

realismu“ (ibid.: 68). U Rembrandta tato rozmanitost realismu nabrala různé formy, nejen scény se zvířaty na porážce, v nichž je často do popředí stavěno tělo jako takové a lidé jsou zachycováni ve své zranitelnosti. Vedle toho najdeme v jeho díle scény s životními situacemi, v nichž je upřednostňován smutek a pokora, například v *Návratu ztraceného syna* (kol. 1669) [3], kde je synova tvář zakryta stínem, vyjadřujícím jeho minulé činy, zatímco otcova zjasněná tvář plná slitování se k synovi obrací, aniž by jej soudila. Starcovy ruce, rovněž osvětlené, spočívají na synových zádech s gestem soucitného přivítání. Světlo v malbě směřuje dolů, aby odhalilo synovu bosou pravou patu: zcela sedřená podrážka jeho střevice tak odkazuje na dlouhý čas, který strávil v odloučení od své rodiny. Tento světelný trojúhelník dotváří postava zaujatého diváka vpravo. Je očividné, že na rozdíl od této postavy tváře obou dalších mužů skrytých ve stínu vyjadřují dvojznačnost, jíž jsou samy zdrojem.

Právě k tomuto trvalému smyslu pro hmatatelnou realitu, jíž jsou Rembrandtova díla svědectvím, se poeticky přihlásil Vítězslav Nezval ve svých poznámkách ke kultuře: „Mým kritériem je konkrétnost. Mám

ji rád ve všech druzích umění. Když chodím po světových galeriích, nejvíce času prostojím před Rembrandtem; ne proto, že je slavný, ale proto, že je tak konkrétní a že má tolik hmoty v sobě“ (Nezval 1956: 36). Tato hmotná podstata není dána jen realističností postav, vzniknuvší prostřednictvím barev a malířské techniky, ale také tím, jakou pozornost věnuje umělec každému detailu, jaká volí témata a s jakou hloubkou se mu daří prodchnout své postavy důstojností a empatií. Tento vizionářský realismus byl charakteristickým rysem, který zdůraznil i Vladimír Holan v literárním obraze jeho díla z roku 1964, nazvaném „Rembrandt“:

Rembrandt to cítil... A on věděl,
že prasklá zeď, rozpukaný hrozen, žena-žena,
které zde nejsou propastí,
nemohou býti znamením.

Rembrandt to věděl... A on cítil,
co rozhodlo, že nejprostší pokrm,
podávaný na nejdražší míse,
opakuje se v sousedství s ideálem
na třípytech umrlčí mouchy.

Rembrandt to cítil... A on věděl,
že duše jsou mezi sebou a sebou,
že si tedy možná neuniknou,
ale že génus je ustavičná přítomnost...
(Holan 1964: 100)

První dvě strofy básně pojednávají o předmětech spojených s naším pozemským bytím v jeho nepříkrášené věrohodnosti: zeď je prasklá, její celistvost je porušena, kuličky hroznu jsou rozpukané a repetiči slov je v pochybnost brána i ženina identita. Jelikož v první strofě je zachycen jen povrch skutečnosti, přichází básník ve druhé strofě s obrazem zátiší; přirozený „nejprostší pokrm“ tu kontrastuje s „nejdražší mísou“ vyrobenou člověkem a obojí pak navíc s mouchou: pokrm i mísa přetrvaly déle než člověk. Nicméně ve třetí strofě jsou hmotné záležitosti opuštěny a přenechávají prostor vítězství duše a umělcova génia – to jsou totiž hodnoty, které obstojí věčně.

Holanova vize Rembrandtovy práce, vize, jež má tvar malířského zátiší, je ovšem čistou fabulací, neboť Rembrandt se žánru zátiší téměř

vůbec nevěnoval, neuvažujeme-li o obrazu visícího volského trupu právě jako o zátiší. Vždyť to právě básník maluje své nature-morte pro výtvarného umělce, zátiší, jež zachycuje všednodenní scénu s motivy radosti a smrti, připomínajícími prchavost všeho pozemského a trvalost věčnosti. Tato dualistická interpretace se zračí ve struktuře básně, totiž střídáním sloves „cítit“ a „vědět“ v prvních verších každé strofy. Důraz na rozmanitá jednotlivá slova, např. „zed“, „mísa“ či „moucha“, poukazuje na místa v obrazu, na která, pokud by se mělo vskutku jednat o realitu, by Rembrandt upozornil užitím zhuštěného chiaroscuro. Duše a génius by tudíž byly v kontrastu s těmito objekty, jak se právě děje ve třetí strofě, kde je tento kontrast *separátní*. Ani jeden z těchto éterických pojmů jako takových nelze zachytit štětcem, nicméně Holan dovoluje umělcovu interaktivnímu světlu vstoupit na scénu jako představitel věčnosti.

Rembrandtův obraz *Klanění tří králů* (1632) [4] je příkladem právě tohoto úsilí: umělec zaměřil světlo na Mariinu skloněnou hlavu; světlo také poutá divákovu pozornost na bílé vlasy klečícího krále a na obětinu ležící na zemi. Toto vše se zračí na hlavě Ježíškově. Do pozice umocněné osvětlením umísťuje Rembrandt též slámu ve stáji, čímž je zdůrazněna skromnost tohoto rodiště a věčný dosah skutečnosti, že se zde narodil Vykupitel. Takováto paralelita posvátného a každodenního světa zabezpečila Rembrandtovi místo v tradici české literatury, pro niž je velmi příznačná artikulace stejného pouta – v našem příkladu ve své konkrétní modifikaci, totiž ve splnutí věčného a pozemského.

V české literatuře 19. a 20. století se přesvědčivá síla Rembrandtova umění prosazovala v mnoha aspektech jeho díla, které umožnily řadu básnických interpretací, meditativních úvah a výrazů pocitu důvěrného obeznámení s Mistrem. Všechny tyto aspekty jsou zřetelně zastoupeny v básni „Mistr šerosvitu“ Zdeňka Řezníčka z roku 1984, uzavřené přímým, vokativním oslovením umělce:

Do žlutého obdélníku vrženého oknem
vešla dívka, vešla KRÁSA.

Užasle strnul
a umínil si, že ráno na ni počká.
Nikdy už ji neviděl.

Vyšla sice z toho domu dívka stejné postavy
i účes měla stejný,
však s tváří nijak zvláštní.

I vzpomněl si, jak kdysi s jinou dívkou
na nádraží málo osvětleném počal rozhovor.



[4] Rembrandt van Rijn:
Klanění tří králů, 1632,
 St. Peterburg: Ermitáž
 (Bredius 1971: 455)

Jak zářily jim oči...
 Že bylo chladno,
 zašli do nádražní restaurace na kávu.
 Tam pohlíželi si do tváří s červenými pupínky –
 a netajili zklamání,
 milosrdný Rembrandte van Rijn.
 (Řezníček 1987: 305)

Operuje se tu s přenesením čtenářovy pozornosti ze subjektivní krásy první zmíněné dívky na naznačenou absenci půvabu či nevyzrálost, již na konci básně symbolizují „červené pupínky“ na tváři lyrického hrdiny i jeho společnice. Prvek *chiaroscuro*, jak naznačuje titul básně, nabírá na dynamice v pohybu od „žlutého obdélníku“ světla, jež synekdochicky vrhá okno do „nádraží málo osvětleného“ a posléze i do očí rozmlouvající dvojice. Míra, s níž „zářily jim oči“, kontrastuje s nedostatečným osvětlením nádraží a bezděčně evokuje zář vrženou oknem z prvního verše básně.

Barva je jedním z ústředních motivů českých umělců a také celku české literatury: v daném textu je to žluté, kapitulující před svou



[5] Rembrandt van Rijn: *Židovská nevěsta*, 1665, Amsterdam: Rijksmuseum (Bredius 1971: 330)

kolegyní – žhavou červení. Toto rozvržení vede posléze čtenáře k samotnému koloristovi: v posledním verši textu se ozývá echo titulu básně. Skutečnost, že jméno mistra chiaroscuro je zmíněno až v samém závěru tohoto jednostrofového textu, je dána moderní scenerií básně, která je kompletně představena, ještě než zazní umělcovo jméno, jež má evokovat jeho klasickou nadčasovost.

Bez ohledu na časové umístění odkazuje tento Řezníčkův text zřejmě k malbám typu Rembrandtovy *Židovské nevěsty* (1665) [5]. Postava nevěsty je na tomto plátně obdařena zářivými očima a její mládí je zdůrazněno růžovostí jejích tváří. Dvojice postav je umístěna na téměř nerozeznatelném temném pozadí a světlo je na ně soustředěno s intimitou vyjadřující požehnání jejich svazku. V kontrastu s tím, jak Rembrandtovo plátno ovládá klid a krása, se Řezníčkova dvojice nachází v situaci, kdy půvab je nahrazen moderním zklamáním; jde o typický český nábožensko-pohádkový trojstupňový princip, podle něhož použité kouzlo vede toliko k rozčarování. Předznamenání umělcova jména přídavným jménem „milosrdný“ se tak obloukem vrací k titulu básně: milosrdný princip chiaroscuro umožní vidět dívku v ostrém nasvětlení

žlutým obdélníkem světla jako krásnou, detaily reality zanikají a objeví se teprve v jiném osvětlení restaurace.

Brzy poté, co v roce 1932 Karel Čapek shromáždil své úvahy o Holandsku, vyšel i holandský překlad této knihy s titulem *Over Holland* (1933), což dosvědčovalo, že tento český autor požíval značné úcty i v zemi, o níž psal. Čapkovy citlivé úvahy o tom, co to je „holandské světlo“ a jaké má účinky, zejména na „dívčí pleť“, jsou pěknou paralelou k „růžovým tvářím“ v Řezníčkově básni i na plátně s „Židovskou nevěstou“:

Holandské světlo

Holandské světlo vám nemohu dobře nakreslit; ono je tak čisté a průhledné, že vidíte každý obrys a detail až na kraj světa – proto oni ti staří malíři tak jasně a skoro až s lupou propracovávali své obrázky do nejmenších podrobností; to dělá ten zdejší rosný vzduch. A krom toho holandské světlo dává barvám takovou zvláštní čistotu; jsou nesmírně jasné, ale nejsou žhavé ani křiklavé; jsou jako čerstvý květ pod krůpějí rosy. Jsou čisté a chladné. Abys teda věděl, světlo má veliký vliv na umění a květiny a mimoto na dívčí pleť. (Čapek 1970: 49)

Ačkoli tyto Čapkovy komentáře se konkrétně Rembrandta netýkají, nacházejí se těsně před kapitolou o „starých mistrech“, která vede k úvahám o světle, jeho souhře a textuře, tj. o tom, co má pro celek holandského malířství klíčový význam. Holanďtí umělci měli schopnost postihnout konkrétní detaily a vyznačovali se též precizností, s jakou je dokázali realisticky vystihnout; tuto jejich dovednost bystře vystihl Vítězslav Nezval, když hovořil o tom, jak se v jejich dílech hmota klene až do jiné říše. Jelikož Rembrandt dovoluje tomuto pozemskému světu, aby se povznesl, a to jak v rámci vnitřní komunikace uměleckého díla, tak ve smyslu dialogu s divákem, je Nezvalovi umělcem, jenž je „[...] lehký, protože dovede tu hmotu vzklenout a jedinečnou hmotu, kterou umělec suverénně vzklene, potom vzlétá a je lehoučká, má křídélka“ (Nezval 1956: 36). A právě tento dualistický kontrast, umístěný jak *uvnitř* malířského díla, tak i *mimo ně*, je příčinou onoho vzestupu, onoho vzlétnutí, o němž Nezval hovoří.

Takovýto dialogický přístup v umění však nevzniká jen tím, že hmotě je vstřípena lehkost, ale také ozáření této hmoty. Tím, že se Rembrandt často zřídka použítí zářícího zdroje světla, jež divák může bezprostředně vnímat (zapálená svíčka či slunce), vytváří si možnost zažehnout stěžejní body svých maleb nepřímým světlem, čímž automaticky dochází k dialogu mezi světem uměleckého díla a světem mimo ně – v němž



[6] Rembrandt van Rijn: *Meditující filozof*, 1632, Paříž: Louvre (Bredius 1971: 343)

je zdroj světla vlastně umístěn. Rembrandtovo plátno *Meditující filozof* (1632) [6] je kvintesencí tohoto přístupu, když sluneční světlo dopadající do místnosti nejenže je filtrováno okenními skly, ale zřejmě i samotnými filozofovými úvahami: dopadá až na schodiště na pravé straně obrazu. Navíc tyto schody mohou symbolizovat duchovní pouť, po níž se stařec ubírá, když rozvažuje nad tím, co právě přečetl. Přechod ze tmy do světla, naznačený technikou *chiaroscuro*, je metaforou přechodu z nedostatečné vědomosti do osvětlené moudrosti – přenesený plamen v pravé části i zář utkvívající na knize podporují tuto interpretaci.

Rembrandtův sedící filozof také provází závěrečné poznámky této studie ve smyslu Čapkových úvah: Čapek porozuměl holandskému umění, jak jej reprezentují jeho největší géniové – ne jako Tizian, který tvořil vestoje, ne jako Michelangelo, který ležel, ale jak malovali holandsští umělci, tj. vsedě, což umožnilo zcela zvláštní perspektivu:

Protože seděl, dal si s obrázkem práci, vyoplával s rozkoší podrobnosti, díval se na věci zblízka, důvěrně a bez odstupu... Svět, ve kterém se sedí, je klidný,

povídavý a pomalý; je intimní, neslavnostní, sousedský a trochu klepavý; všímá si věcí nejbližších, čímž je vlastně objevuje; pozoruje zblízka a zálibně. Přinutíte exaltovaného člověka, aby si sedl; okamžitě ztratí patos a taková ta velká gesta. Nikdo nemůže kázat vsedě; může jen povídat. Až teprve Rembrandt, muž strašný a tragický, stojí před námi, zahalen řasným a černým pláštěm. (Čapek 1970: 64)

Českým autorům, nepokoušejícím se ani kázat ani neusilujícím o to, vytvořit díla grandiózních dimenzí, souzní tento aspekt holandské malířské tradice s jejich vlastní tradicí. Označíme-li tedy některé holandské malíře za „malé mistry“ na základě jejich snahy včlenit drobné objekty každodenního života do malířských děl, pak nacházíme paralelu v české literární tradici, v níž je vyzdvihován detail z každodenního kontextu a přenášen do sfér, kde nabývá nové, osobité hodnoty. V této studii byly pro příklad zmíněny takové detaily, jakými jsou například kuličky hroznů v Holanově textu či červené pupínky v textu Řezníčkově. Jejich hodnota je dostatečná k tomu, aby oprávnila zmínku o nich vedle zmínek o duši, o koncepci krásy a v obou případech též zmínku o Rembrandtovi van Rijn.

Podnět k Čapkovým závěrečným úvahám o Rembrandtovi jakožto holandském malíři, jenž vlastně *stojí* před námi diváky, a ne sedí, mohl vzejít z různých malířových autoportrétů, kde většinou vypadá jako stojící. To však neznamená, že naše charakteristika díla starých holandských mistrů jakožto ztělesnění všeho toho, co je do života vnášeno prostřednictvím „sedící postavy“, se netýká také Rembrandta. Jeho péče o detaily, jeho uměřené, neuspěchané, mimořádně citlivé zachycení míst a postav, vždy ozářených světlem, ale vlastně i světlem zahalených, mu umožnilo dosáhnout právě oněch realistických vizí, o něž i čeští autoři již dlouho usilují a které čeští čtenáři ve své literatuře postupem doby nacházejí.

Prameny

ČAPEK, Karel

1933 *Over Holland*, přel. Eva Raedt-De Canter (Amsterdam: Van Holkema en Warendorf) [1932]

1970 *Obrázky z Holandska*, ed. Miroslav Halík (Praha: Československý spisovatel) [1932]

HOLAN, Vladimír

1964 *Na postupu. Verše z let 1943–1948* (Praha: Československý spisovatel)

NEZVAL, Vítězslav

1956 *O některých problémech současné poesie* (Praha: [Svaz československých spisovatelů])

ŘEZNÍČEK, Zdeněk

1987 „Mistr šerosvitu“, in: *Jak lomikámen v dešti: 13 brněnských básníků* (Brno: Blok), s. 305

VRCHLICKÝ, Jaroslav

1953 „Rembrandt“, in idem: *Básně 1–2*, ed. Jaroslav Seifert (Praha: Československý spisovatel) [1896]

Literatura

BREDIUS, Abraham

1971 *Rembrandt. The Complete Edition of the Paintings*, revised by Horst Gerson (London: Phaidon) [1935]

GENOCCHIO, Benjamin

2006 „ART REVIEW; A Pure Acidity in Rembrandt’s Realism“, *New York Times*, 30. 4., <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D03E5D6103FF933A-05757CoA9609C8B63&sec=&spon=&pagewanted=1> [přístup 31. 10. 2010]

MCENTYRE, Marilyn Chandler

2003 *Drawn to the Light. Poems on Rembrandt’s Religious Paintings* (Grand Rapids, Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing Company)

NÉMO, Paul

1975 *Rembrandt Drawings*, přel. David Macrae (Miller Graphics)

WETERING, Ernst van de

2000 *Rembrandt. The Painter at Work* (Berkeley: University of California Press) [1997]

Concrete chiaroscuro. Reflections on Rembrandt’s work in Czech literature

Throughout the 19th and 20th centuries, Rembrandt van Rijn’s influence on Czech literature took various forms, from Karel Čapek’s discerning commentary in his *Obrázky z Holandska* (Letters from Holland, 1932) to Vladimír Holan’s still-life

verbal portrait of the artist. For the Czechs, Rembrandt's persuasive power lay in two aspects of his work – the first being the interwoven texture of dark and light, this chiaroscuro which has long fascinated the world at large. Rembrandt's second lure for them, however, was a stable sense of concreteness as offered by both the subject matter and his play on light. Vítězslav Nezval expounds upon this: "When I walk through the world's art galleries, I spend the most time in front of Rembrandt. Not because he is famous, but because he is so concrete and has so much substance within his work." This tangible intersection point of radiance links both the sacred sphere and the everyday world, just as Czech authors have written the sacred and the profane into their literary tradition. Within the study, examples will be taken from the above-mentioned writers, as well as from Jaroslav Vrchlický and Zdeněk Řezníček.

Keywords

Czech literature, chiaroscuro, light, thematization of final arts, Rembrandt van Rijn

Od navoněných knírů k ornamentům řeči

Vizualita psaní „V chrámu“ Kafkova *Procesu*

— Tomáš Jirsa¹ —

Je otázkou, z jaké perspektivy promluvit k řádkům, jež budou následovat. Zdánlivě nesourodá konstelace textů totiž nemá jiné opodstatnění než ve figuře, již konstruuje a která se rýsuje ve chvíli, kdy se začínají její jednotlivé části uvolňovat a přeskupovat. Důvodem tohoto snaživého „kutilství“ však není bezmoc nad nepřeborným množstvím materiálů a konceptů, nýbrž zcela jasná metodologie. Následující příspěvek je psán *metodou parazita*. To v žádném případě neznamená, že by byl jakýmsi útočným doplňkem rozrušujícím zevnitř již existující uspořádání textů, pojmů a kategorií. Naopak, parazit je metodou tvořivou a v jejích závěrech neskomírá vydlabaný korpus, nýbrž klíčí nová logika. Parazit totiž, jak říká teoretik architektury Greg Lynn, „neohrožuje žijícího hostitele, ale vynalézá jej konfigurací disparátních systémů do sítě, jejíž se stává integrální součástí“ (Lynn 2004: 138).² Vynalézání

¹ Příspěvek vznikl díky stipendiu Vzdělávací nadace Jana Husa.

² Je příznačné, že koncept parazita, jež si Lynn vypůjčuje z knihy Michela Serrese *Le Parasite* (1980), je sám parazitován. Původní Serresovo pojetí zní totiž takto: „Aby se zvířecí parazit vyhnul nevyhnutelnému odmítnutí a vyloučení, v místech, kde se jeho tělo dotýká těla hostitele, produkuje či vylučuje tkáň, jež je identická s tkání hostitelovou. Parazitované, zneužívané

si však vedle metody žádá ještě jedné věci: improvizace. Následující řádky tedy nejsou ničím jiným než improvizací vynalézajícího parazita.

Chrám jako *vynález psaní*

Ten den nezačal pro Josefa K. nijak slavně: „dostal přikázáno, aby ukázal některé umělecké památky jednomu italskému obchodnímu partnerovi, na němž bance velice záleželo a který v tom městě pobýval poprvé“ (*Proces*, 1925 – Kafka 1997: 185). To by za jiných okolností nebylo nijak tíživé, teď však – ve značně pokročilém stadiu procesu – znamenala každá chvíle strávená mimo bankovní kancelář jistou hrozbu pro jeho již tak dost pokřivenou reputaci. Ačkoliv měl být Ital milovníkem umění a jeho zevnějšek byl spíše vábivý („Ten knír byl zřejmě navoněný, člověk byl skoro v pokušení přistoupit blíž a přivonět“ – *ibid.*: 187–188), nesnáz spočívala tam, kde byla očekávána nejméně: v dorozumění. Ačkoliv strávil K. půl noci s italskou gramatikou, ohromeně teď civěl na muže, jemuž se řeč „z úst přímo řinula, potřásal hlavou, jako by mu to dělalo radost. Přitom ale zpravidla v řeči zabředal od jakéhosi nářečí, které K. už vůbec neznělo italsky“ (*ibid.*: 188). A co hůř, nejenže ucho Josefa K. nerozeznává slovo od slova, podobná nesnáz číhá i na zrak: Italovy navoněné kníry totiž zakrývaly „pohyby rtů, kdyby na ně viděl, snad by byl rozuměl lépe“ (*ibid.*: 188). Zatímco se naděje na dorozumění rozpouští v nesrozumitelném brebentění, K. už jen „nezúčastněně, pouze mechanicky očima sledoval hovor o všem možném“. Již na tomto místě bychom se mohli zastavit a vyznačit několik „kafkovských“ témat a figur: nemožnost dorozumění; nesrozumitelné tělo a jeho gesta na místě řeči, která by artikulovala smysl; estetickou, až potměšilou pozornost věnovanou detailu. V takovém případě bychom však podleli pokušení interpretovat a vystihnout tak nějaký dominantní princip Kafkovy poetiky. Nic takového však tentokrát dělat nechceme. Ačkoli to může znít troufale, nepůjde nám zde totiž o Kafku, a už vůbec ne o jeho „dílo“. O co tedy půjde? O *pohyb psaní*, který tímto textem prochází, a přitom mu nepatří. O literární řeč, kterou chceme zachytit v její vizualitě a rezonanci s prostorem, jímž proniká.³ Abychom mohli naše

či je-li libo klamané tělo už nereaguje, akceptuje, jedná, jako by byl návštěvník jeho vlastním orgánem. Svoluje k tomu, že jej bude žít, podrobuje se jeho požadavkům. Parazit sžívá mimetismus. Nepředstírá, že je někým jiným, předstírá, že je tím samým“ (Serres 1980: 272).

3 Inspiraci pro tuto vizualizaci psaní si bereme zejména z teoretického díla Mary Ann Cawsově a jejího pojmu *literárního pohledu* (Caws 1982). Dalším zásadním konceptem je pro nás *vizuál-*

počinání obhájit, musíme jít vyprávěním, na němž nám vlastně nezáleží, ještě o něco dál. Přesto si z tohoto místa ponechejme zatím alespoň něco: pohled, který se snaží zachytit tam, kde řeč uniká.

Venku lije, Ital nepřichází, vcházíme do temného a prázdného chrámu.

K. přistoupil ke kazatelně a ze všech stran si ji prohlížel, kámen byl opracován nesmírně pečlivě, hluboká tma mezi listovím a za ním vypadala, jako by tam byla chycena a uvězněna, K. vložil ruku do jedné takové štěrbině a opatrně pak kámen ohmatával, dosud o té kazatelně vůbec nevěděl. Vtom za nejbližší řadou lavic náhodou zahlédl kostelníka, ve splývavém nařaseném černém kabátě [...] Když pak ale kostelník viděl, že si ho K. všiml, ukázal pravou rukou kamsi do neurčita, ve dvou prstech ještě držel šňupec tabáku. (ibid.: 193)

Je možné, že po nás text chce, abychom se pozastavili nad tímto pozoruhodným detailem – co má co dělat uprostřed sakrálního prostoru tabák na prstech kostelníka? –, je rovněž možné, že text nic takového nechce a že tím, kdo strhává pozornost svým směrem, je sám rušivý obraz (kombinace žlutohnědého prachu, kůže a syrového chladu chrámu), my ale půjdeme opět dál, do tmy chrámu, a budeme ohmatávat jeho prostor – scénu psaní –, stejně jako Josef K. vkládá ruku do kamenné štěrbině, aby ohmatal něco, o čem dosud nevěděl.

Procházíme mezi potměnými zdobenými sloupy a mohutnými ol-tárními obrazy, na jejichž osvětlení však rozsvícené svíce zdaleka nestačí. Plíživým světlem jako by tma „spíš ještě zhoustla“ (ibid.: 192). K postranní, zcela prosté kazatelně z „holého bledého kamene“ (ibid.: 194) se blíží duchovní, schyluje se ke kázání bez publika, neboť jediným posluchačem se zdá být Josef K., a varhany namísto toho, aby zaplnily prostor chrámu slavnostními tóny, jen tiše svítí do tmy. Nemáme žádné právo říci s jistotou, které století tento prostor vytesalo do kamene či jaká epocha určila jeho duchovní ráz, ostatně tento chrám, stejně jako všechna ostatní místa v románu jsou „vynálezy“ psaní. Chceme-li se však od samotného textu *Procesu* odpoutat a víc než samotný příběh či tematickou kompozici sledovat pohyb psaní a jeho *fyzionomie*, musíme riskovat: vydat se cestou „ohmatávání“ tohoto prostoru a nepřipustit, že by šlo o pouhé pozadí pro jednání postav. Musíme tedy,

ní literárnost Williama J. T. Mitchella (Mitchell 1994), jež zrovnoprávňuje diváctví (pozorování, dohled, vizuální rozkoš) s četbou, a v neposlední řadě také *vizuální naratologie* Mieke Balové, jež klade při analýze literárního narativu důraz právě na jeho vizualitu (Bal 2004).

jak říká Mitchell, „vyklidit figury ze scény a zkoumat samotnou scénu“ (Mitchell 1994: 31). Chrám, v němž se ocitáme, je prostorem psaní, jež jej rámuje, vyplňuje, formuje i deformuje. Proudí jím dovnitř i ven a jeho architekturu komponuje ne snad pouhými náznaky, nýbrž, řečeno s Paulem de Manem, „slepotou“: nepřímou, snad i nevědomky, ale především pohybem řeči, jež získává kontury toho, co ve své knize *Formprobleme der Gotik* (1912) Wilhelm Worringer označuje za „závrat z gotického prostoru“ (Worringer 1967: 160).

V gotickém chrámu se podle Worringera člověka nakaženého „mystickou intoxikací smyslů“ (ibid.: 159) zmocňuje patos proudící v oživené geometrii chrámové výzdoby a nutí lidskou citlivost k nepřirozenému úsilí (ibid.: 41). Ve chvíli, kdy K. na odchodu uslyší své jméno, neodejde, jak by to bylo jeho povaze vlastní, ani se uvážlivě nepřiblíží k duchovnímu, nýbrž se rozběhne „dlouhými plavnými kroky ke kazatelně“ (Kafka 1997: 196) a po chvíli již odevzdaně vzhlíží k duchovnímu s hlavou zvrácenou v týlu, upoután jeho řečí. Jaká je tato řeč a kde leží její původ?

Labyrint bez východu: pohyb a scéna podobenství

Budeme-li sledovat pouze to, co říká (tedy její obsah), ocitneme se přesně tam, kam nás chce dostat: v několikapatrovém labyrintu plném falešných východů, zrcadel, mnohohlasé ozvěny a dvojníků.⁴ Od pověď po charakteru této řeči snad ukrývá ono slavné podobenství o dveřníkově střežícím bránu zákona a muži z venkova, který jej prosí o vpuštění dovnitř, dokud vyčerpaný a stářím scvrklý venkovan nezmře a dveřník bránu, jež patřila jen jemu, nezavře. Toto podobenství nelze převyšprávit ani popsat bez toho, že by se řeč sama nezašmodrčila v temném předivě svého smyslu. Proč? Protože to, *co* příběh venkovana a dveřníka sděluje, je stejně podstatné jako to, *kde* a *kdy* se jeho řeč odvíjí. Již na samém začátku vyprávění se vše kymácí: ironií a současně nemotorným odrazem dodávajícím celému projevu jeho vratkost je, že duchovní toto podobenství líčí jako varování před klamným závěrem Josefa K. o soudu, který je na klamu a nekontrolovatelnosti v podstatě založen. Dveřníkovy obratné sylogismy jsou stejně tak pravdou jako lží, nadějí i pastí. Všechna ta dveřníková „ještě ne“, stolička

4 Labyrintu coby stěžejního principu Kafkova psaní a „figury nedosažitelného středu, nedosažitelného původu“ si všimá i Petr Málek ve své *Melancholii moderny* (2008: 14).

podaná venkovanovi či potměšilost, s níž nechává venkovana přede dveřmi čekat, proměňují vnitřek zákona v nekonečnou touhu a venkovánův osud v neustálý odklad, čili jak říká Hélène Cixousová ve svém eseji „Psaní a zákon“: „Předmět jeho touhy ležel mezi otevřením a uzavřením něčeho, co se nekoná“ (Cixous 1991: 18).

Musíme se však zastavit, chytáme se přesně do oněch pastí symbolické interpretace, o nichž jsme mluvili. Labyrint řeči totiž z této alegorie „o zákonu“ vytváří jakousi *meta-alegorii*: neurčitá a zamotaná sdělení dveřníka dokonale zrcadlí pokroucenou řeč toho, co duchovní praví Josefu K., jinými slovy: vyprávěné podobenství nemusí být podobenstvím ničeho jiného než jeho vlastní řeči. Mějme však stále na mysli, že jsme v prostoru chrámu a jedním z jeho mnoha principů je výtvarný detail obsažený v celku, který se v tomto detailu zpětně zrcadlí: „svět opakující se v miniatuře“ (Worringer 1967: 187); a právě takový je vztah mezi narativní scénou *Procesu* a scénou v chrámu, mezi vyprávěním duchovního a řečmi dveřníka. Pokušení interpretovat a obtáhnout alespoň některé dominanty textu se stále přibližuje. Ve chvíli, kdy se do tohoto spletnce pustí Josef K., přesvědčený o tom, že dveřník venkovana klame, zazní z úst duchovního snad nejironičtější věta lidských dějin: „Nemáš dost úcty k tomu, co je psáno, a měníš ten příběh“ (Kafka 1997: 201). Načež začne sám překrucovat celé své vyprávění a nahýbat už tak dost vratkou scénu podobenství: promluví o různých způsobech výkladu svého příběhu.

Z tohoto nekonečného labyrintu řeči se nevygotáme zkrátka proto, že nemá žádný vnitřek; nemá jej ani zákon (srov. Cixous 1991: 16),⁵ do nějž se chce venkovana dostat, ani řeč, jež kličkuje od podobenství k výkladu a od něj zase k mluvě K., který řeč podobenství zpochybňuje. Symetrie nutná ke srozumitelnosti jakékoli řeči je zde vytlačena vnitřním opakováním: podobenství o podobenství nepřináší rozpoznatelnou identitu, nýbrž radikální odlišnost spočívající v mnohosti výkladu. Při bližším pohledu na tuto řeč se zdá, že nechceme-li zůstat u nekonečného dešifrování jejího (prázdného) obsahu, musíme se chytit jejího pohybu a souvislosti se scénou, v níž tento pohyb vzniká. Pohyb této řeči koluje v nekonečném oběhu spletných linií, jež proudí pryč ze svého počátku a v odlišném uspořádání se vrací a střídavě zavínají samy do sebe. A přesně takový je pohyb linií tvořící gotický ornament: „extáze pohybu“ (Worringer 1967: 41). Stejně jako podle Worringera

5 Na jiném místě Cixousová dokonce říká: „Zákon v Kafkovi praví: ‚Nevstoupíš do mě, neboť učiníš-li tak, zjistíš, že neexistuji‘“ (ibid.: 27).

duše ocitnuvší se v prostoru těchto ornamentů směřuje k vytržení, povznesení mimo sebe (ibid.: 79), míří i řeč, jež se ocitla v zajetí tohoto prostoru (který současně sama formuje), mimo své mizející centrum (narrativ), pryč od tíživé reprezentace a iluzorní pravdy podobenství. Nechceme však být příliš abstraktní a zatemňovat smysl podobně, jako to činí řeč duchovního v chrámu. Prozatím chceme říci jen tolik, že řeč vycházející z úst duchovního a komíhající se prostorem chrámu má všechny vlastnosti gotických linií vytvářejících její scénu, že řeč i prostor tu jsou utvářeny modem ornamentu.

Bezuzdná pohyblivost gotického chrámu

Máme všechny dobré důvody myslet si, že jsme na omylu. Kafkův text byl psán v letech 1914–1915 a poprvé publikován roku 1925, ocitáme se tedy v kontextu umělecké moderny otrásané bojem proti ornamentu, ztotožňovanému takřka na všech frontách s dekadentním estétstvím. Z titulu manifestu architekta Adolfa Loose *Ornament a zločin* (1908), je- muž předcházela dlouhá polemika Karla Krause namířená proti secesi a Gustavu Klimtovi, se snad prozřetelností osudu (a mylným překladem Le Corbusiera) stává modernistický axiom: „Ornament je zločin“. Ať už mají pravdu Gilles Deleuze s Félixem Guattarim, kteří mluví o Kafkově „vyschlé němčině“, „deteritorializovaném jazyce intenzit“ a „syntaxi křiku“ (Deleuze – Guattari 2001: 41, 49), či Mark Anderson, přesvědčivě ukazující Kafkovu snahu zbavit se literárního ornamentu a „najít prozaický idiom, který bude později uznán coby jedna z hlavních ukázek německého modernismu a literární ekvivalent Loosových nezdobených staveb“ (Anderson 1992: 181), jedno je jisté: Kafkův styl je zbaven ornamentu, tedy ornamentu, jak mu bývá *obvykle* rozuměno.

Jakoby v souladu s touto modernistickou střídmostí promlouvá duchovní v chrámu z ničím nezdobené a těsné kazatelny a jedinou stopu ornamentu tak tvoří kontury jeho nepohodlně zkroucené postavy. Domnívám se proto, že tím, co ovíví kamenné ornamenty pevně vrostlé do pilířů a žebrování chrámu, je hlas, který je cele zajat prostorem chrámu, matoucí řeč, jejíž sdělení je unášeno a rozpouštěno nekonečným pohybem ornamentálních linií. Znamená to tedy, že ornament gotického prostoru nakazil řeč a spoluvytváří tak – alespoň na tomto místě – Kafkovo psaní? Nebo je to právě spleť a labyrintická řeč, jež tvaruje interiér gotického chrámu skrývající se ve tmě před naším pohledem? Řekněme, že obojí. Pohled, jenž bloudí chabě osvětlenými

kulisami chrámu, je strháván dynamickou scénou *metamorfózy*, kterou v souvislosti s islámským ornamentem Henri Focillon výstižně charakterizuje jako vzájemné plození prostoru a formy (Focillon 1943: 26). Řeč zbařená počátku, centra a srozumitelnosti se rozléhá prostorem tvořeným chaotickou změť linií, dostává pohyblivé kontury do tmy ponořeného ornamentu a celý chrám – scénu psaní – tak současně přeměňuje a otiskuje do něj svůj vlastní gotický ráz. Dochází tak k vzájemnému propojení, spoluvytváření a rezonanci řeči se scénou, k symbióze obou těchto „živlů“. A co víc, přestává být tak úplně zřejmé, co je v této metamorfóze vlastně prostorem a co formou, kudy vede hraniční čára mezi scénou psaní, figurami a řečí, jež tento prostor obývají. Co nás však opravňuje lpět stále na tom, že scéna této symbiózy je gotická?

Více než konkrétní umělecké projevy gotické epochy zkoumá Worringer ve zmíněné knize něco, co nazývá „gotickou vůlí k formě“ (Worringer 1967: 37), jež stojí v základu celého kulturního fenoménu. Worringerovi přitom nejde o čistou, časově a místně přesně vymezitelnou gotiku, nýbrž o gotického ducha, sahajícího do hluboké minulosti raného severského ornamentu (tedy přibližně do 4. století), kde je latentně přítomen, a objevujícího se i v tzv. „přestrojené gotice“ v baroku a některých dílech moderního umění 20. století. Charakter gotického fenoménu podle něj nelze stopovat bez vědomí jeho dominantního prvku: ornamentu. Živá, avšak neorganická linie gotické architektury je „hybridním fenoménem“, jehož projev Worringer popisuje jako „nemsmyslné běsnění výrazu“ (ibid.: 41). Dějištěm této „bezuzdné pohyblivosti“ (ibid.: 159) je právě gotická katedrála, již Worringer spíše než místo duchovního spočinutí líčí jako prostor závratí či místo „exaltované hysterie“ (ibid.: 79).

Je to tudíž tento způsob nahlížení gotického fenoménu, co nás vede k úvaze o rezonanci literární řeči s architekturou chrámu. Neříkáme, že Kafka svou scénu „zasadil“ do prostoru konkrétní gotické katedrály, jejíž původ sahá do 14. století (o Kafkův „skutečný“ záměr ani o „skutečnou“ stavbu zde nejde), nebo že si byl Kafkův vypravěč vědom extatických efektů gotické architektury. Říkáme jen tolik, že to, co Worringer charakterizuje jako gotickou vůli k formě, se vtiskuje do pohybu a tvaru řeči, jež chrámem proniká a současně jej vytváří. Energetický a matoucí proud osvobozený od jasného záměru, chaotická spleť linií, absence centra, závrať, patos, dominance výrazu nad samotným významem: takové jsou úběžníky Worringerova gotického ornamentu i psaní přítomného v Kafkově textu.

Prameny

KAFKA, Franz

1997 *Proces*, přel. Josef Čermák (Praha: Nakladatelství Franze Kafky) [1925]

Literatura

ANDERSON, Mark M.

1992 *Kafka's clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle* (Oxford: Clarendon Press)

BAL, Mieke

2004 *Looking in. The Art of Viewing* (London/New York: Routledge) [2001]

CAWS, Mary Ann

1982 *The Eye in the Text. Essays on Perception, Mannerist to Modern* (Princeton: Princeton University Press)

CIXOUS, Hélène

1991 „Writing and the Law“, in eadem: *Readings. The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva* (Minneapolis: University of Minnesota Press), s. 1–27

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix

2001 *Kafka. Za menšínovou literaturu*, přel. Josef Hrdlička (Praha: Herrmann & synové) [1975]

FOCILLON, Henri

1943 *Vie des formes* (Paris: Presses Universitaires de France) [1934]

LYNN, Greg

2004 *Folds, Bodies & Blobs. Collected Essays* (Bruxelles: La Lettre Volée)

MÁLEK, Petr

2008 *Melancholie moderny* (Praha: Dauphin)

MITCHELL, William J. Thomas

1994 *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press)

SERRES, Michel

1980 *Le Parasite* (Paris: Grasset)

WORRINGER, Wilhelm

1967 *Form in Gothic*, přel. Herbert Read (New York: Schocken Books) [1912]

**From the perfumed moustache to ornaments of speech:
the visuality of writing “In the Cathedral” from Franz
Kafka’s *Trial***

My paper deals with the chapter “In the Cathedral” from Franz Kafka’s *Proces* (The Trial, 1925) through a visual mode which shapes the writing of the text. This mode is represented by the architecture of the gothic cathedral, the principles of which were formulated by art historian Wilhelm Worringer in relation to his notion of “the gothic will to form”, and which are embodied in the figure of ornament. The space of the cathedral (intepreted as an “invention of writing”, not as a real construction), created by gothic lines resigning from representation, inspires an approach to literary speech not from the point of view of its message, but from the perspective of its motion and physiognomy. This staged encounter of literary speech and gothic space, two phenomena which mutually produce each other, allows for experimentation and the possibility to avoid a classical interpretation focusing on the historical context or the author’s work, and to concentrate on the anonymous “movement of writing”, which runs through the text, on the understanding of its visuality and its resonance with space.

Keywords

ornament, movement of writing, gothic cathedral, Franz Kafka, Wilhelm Worringer

Podoby českých literátov v slovenskom vizuálnom kontexte

Prípad Bondy

— Eva Kapsová —

Podobizeň literáta je *vizuálny fenomén* odkazujúci do sféry literárneho života a dejín literatúry. Obvykle ilustratívne sprevádza biografiu a je akoby len doplňujúcou informáciou k dejinám jeho diela. Je teda čímsi viacmenej okrajovým. Je užitočným a úžitkovým segmentom, ktorý má napĺňať informatívnu funkciu literárnych dejín a byť dokladom reálnosti toho, kto stojí za dielom; podobizeň rozširuje komunikáciu diela a čitateľa o moment autora, nie v zmysle jeho prítomnosti v diele, ale zvonku, z prostredia mimo diela. Podprahovo núka ilúziu bezprostrednejšej a konkretizovanejšej komunikácie face to face (zoči-voči). Simuluje vzťah čitateľa a autora, ktorý vystupuje pred čitateľa z pozadia znaku – aktualizuje sa. Podobizeň spisovateľa je dokladom psychofyzickej celostnosti autora, dokladom jeho physis ako hmotného nositeľa duchovného a intelektuálneho posolstva. Autor osobnosti aj fyzicky prítomný v procese tvorby sa z nej oddeľuje a odchádza do terénu (depozitu) protagonistov literárnych a kultúrnych dejín. Vo výtvarnej oblasti je výtvarná podobizeň žánrom na pomedzí úžitkového a voľného umenia. Primárna úloha – dokladovať, sprostredkovať vizuálny vzhľad, sa realizuje buď vecne, neosobne dokumentárne,

alebo môže mať aj povahu vhladu do osobnosti, môže zohľadňovať jej psychický a mentálny naturel, nielen fyziognomické črty. Spôsob, štýl, poetika, akými sa uskutočňuje vizuálna správa o podobe/vzhľade spisovateľa, môže mať aj širší dosah. Prostredníctvom nej sa poukazuje na spisovateľovu literárnu poetiku, poetiku doby, v ktorej tvoril. Ak sa pripravuje pomník nežijúcemu spisovateľovi zo vzdialenejšej minulosti, dilemou tvorcov a objednávateľov je, či je zmysluplnejšie stvárniť ho akoby z pohľadu súdobej vizuálnej tradície, štylizovať ho aj prostredníctvom atribútov do toho miesta a času, kedy tvoril, alebo zvoliť tvar vystihujúci aj to, ako čítame autora dnes: príkladom archaizujúco-illustratívneho typu pomníka je socha Christiana Andersena v Bratislave (Tibor Bártfay), šťastným, aj keď kontroverzným riešením je napríklad socha Franza Kafku v Prahe (Jaroslav Róna).

Keby sme mohli rámcovo a stručne, iste nie presne charakterizovať vývin pomníkovej tvorby v téme literáti, videli by sme, že smerovanie sa vinie od kultového monumentalizovaného typu cez ilustratívny k vecnému, civilnému de/monumentalizovanému typu. Pomník v minulosti zdôrazňoval veľkosť, výnimočnosť osobnosti prostredníctvom hieratickej, nedynamickej pozície, frontálneho postoja, figúra dejateľa stála na piedestáli – podstavci. V súčasnom sochárstve sa prejavuje tendencia k desakralizácii, profanizácii výnimočnosti, a začínajú sa objavovať také prístupy, ktoré ukazujú spisovateľa v neformálnej, kvázi prirodzenej, nearanžovanej, nepatetickej pozícii, akoby nepovýšeného nad hladinu toku každodenného života mesta a ulice, existujúceho ako ich súčasť. Pomník tohto typu môže byť ešte vždy z priestoru vyčlenený, osadený na určitom mieste, intervenujúc doň ako ne/súčasť komunikácie a terénu. Uplatňujú sa však aj pomníky, kde je miera živosti výrazu na úrovni konceptuálnej, tzv. „živej sochy“. Takáto fixovaná, v pohybe zastavená „živá socha“ je zasadená do bežnej, každodennej prevádzky ulice, je integrovaná do verejného priestoru, iluzívne sprítomňuje podobu, pohyb a správanie dejateľa (napríklad socha básnika Patricka Kavanagha v Dubline, osadená na lavičke na nábřeží rieky). K takémuto modelu oprostenému navyše od všetkej okázalosti, ba akoby čiastočne prekračujúceho mieru statusu dôstojnosti spisovateľa, na ktorej sa obvykle v klasickom pomníku podieľa mysliteľský výraz, úprava figúry, odev a pod., patrí aj ostatná socha Juraja Bartusza, podobizeň českého spisovateľa a filozofa Egona Bondyho.

Egon Bondy, vlastným menom Zbyněk Fišer (1930–2007), patril skôr k necelebritným typom, antihviezdnym týpkom, nezávislákom; prezentácia osobnosti tohto sociálneho zaradenia apeluje na sympatie

sociálneho porozumenia – až súcitenia, získava si priazeň prostredníctvom inej, asketickej, nezávislej dôstojnosti.

Ohlas a podoby obrazu Bondyho vo výtvarnom kontexte

Kontakty Egona Bondyho so Slovenskom sa zintenzívnili v deväťdesiatych rokoch 20. storočia, kedy prednášal na Filozofickej fakulte v Bratislave. Filozof, spisovateľ, básnik, textár, „dobrodruh duchovnej sféry“ pohybujúci sa v politickom a umeleckom undergrounde, mal kontakty nielen s literátmi, filozofmi, politológmi či publicistami (menovať môžeme Michala Hvoreckého alebo Eduarda Chmelára), no tiež s výtvarnými umelcami. Bondyho myšlienkové postoje sa premietli do svojráznych črt životného príbehu a do fyziognomického typu starého muža, gándyovského guru, vydedenca spoločnosti stojaceho v kontrapozícii voči konzumnej morálke, politickému a kultúrnemu establishmentu. Svojrázna figúra starca, ktorý stál v strede myšlienkových prúdov, ale na pohľad pôsobil ako niekto z okraja spoločnosti, zaujal mnohých, ktorí sa s ním stretli vo viacmenej; privátnom prostredí (kaviarne, byty). Diskusie mali spoločného menovateľa vo filozofii, literatúre, hudbe aj vizuálnom svete (vizuálnej tvorbe). Bondy, bez špeciálne esteticko-kunsthistorického školenia, prejavil mimoriadnu vnímavosť a citlivosť pre vizuálne a výtvarné prejavy. Fyziognomicky aj osobnostne bol pre výtvarníka tým správne zvláštnym typom – týpkom (periférnik, outsider), vďačným na výtvarné stvárnenie. Vonkajší vzhľad, fyzická schránka, telesná physis, ktoré skrývali svojráznu osobnosť, sa stali zástupným znakom pre typ muža-mudrca, starého filozofa. Bondy inšpiroval vizuálne umenie viackrát, na rôznej úrovni a v rôznych typoch a žánroch. V našom článku sa zameriame na dva, resp. tri výrazné príklady.

Bondy ako postava v rímskom príbehu, alebo Ako sa Bondy dostal do príbehu Rímskej charity

Prvým príkladom výtvarného diela, na ktorom figuruje postava Egona Bondyho, je veľkoformátová maľba slovenského maliara strednej generácie Stana Bubána *Banálna historka s charitatívnou zápletkou (Egon Bondy)* (2002, olej na plátne, 130 × 160 cm). [1] Bondy tu vystupuje v úlohe

biedneho polonahého starého muža, ktorého kojí nahá dievčina. Obraz patril k prvým dielam, na ktorých Bubán začal pracovať s inou výtvarnou poetikou ako dovtedy; po období abstrakcie sa začal venovať figurálnej malbe, snažil sa uplatniť staromajstrovské techniky a princípy výtvarnej postmoderny. Obraz do svojej koncepcie zaradila mladá kurátorka Adriana Čeledová-Hupková, ktorá pripravovala v Nitrianskej galérii výstavu *Madona vo výtvarnom umení Slovenska* (2002). Boli tu prezentované umelecké artefakty s témou Madony, t. j. motívom matky a dieťaťa, a to od obdobia stredoveku až po súčasnosť, zapožičané zo slovenských múzeí a galérií aj zo súkromného majetku cirkevných inštitúcií a tiež od súčasných umelcov. Kurátorka a autorka koncepcie zvolila neobvyklú a neočakávanú stratégiu kompozície výstavy a radenia diel, keď historické artefakty, ktoré v rámci konvenčnej, klasickej a tradičnej ikonografie predstavovali matku s dieťaťom vo význame Matky božej a malého Ježiška, spojila so súčasným umením. Vo vývine recepcie a v špecifickej recepčnej situácii sa diela stredoveku zmenili z kultového, inštrumentálneho predmetu na umelecky a esteticky nezávislý fenomén – na muzeálny predmet. Autorka výstavy tieto vzácne muzeálne artefakty, z ktorých ale ešte celkom nemohla vyblednúť pečať inštrumentálnosti (funkcie predmetu ako prostriedku adorácie), prestriedala s dielami výsostne súčasnými, ktoré s motívom Madony narábali v duchu konceptuálnych tendencií súčasného výtvarného umenia, t. j. subverzívne a ironizujúco. Intenciou tejto svojráznej stratégie nebol obraz úcty voči Madone, či statusu ženy-matky, ale autori súčasných diel mohli prostredníctvom daného motívu sledovať aj iné, kontroverzné a diametrálne odlišné idey. Juxtapozícia diel starého umenia a súčasných, navyše konceptuálnych a kontroverzných diel vyvolala rozporuplné reakcie v radoch divákov, keď jedni nesúhlasili s takouto inováciou podania témy výstavy; iní ju považovali za vtipnú a osviežujúcu, pretože mohla aktivizovať dnes už poväčšine pasívneho diváka. Rozčarovanie, ostrý nesúhlas s takýmto postupom vystavovateľov vyjadрили niektoré kritiky v médiách, ale jednoznačne negatívne sa ku kauze postavili aj samotní zapožičovatelia umeleckých a historických diel z cirkevných inštitúcií, a to nielen preto, že neboli o zámere kurátorky informovaní. Prezentácia starého umenia prestriedaná súčasnými dielami bola len jednou časťou výstavy v reprezentatívnych priestoroch Nitrianskej galérie. V druhej časti, v oddelených samostatných priestoroch (Galéria mladých) sa kurátorka zamerala na prezentáciu výlučne mladého umenia. Práve tu, pod schodištom, bol umiestnený monumentálny obraz Stanislava Bubána *Banálna história*



[1] Stanislav Bubán: *Banálna historka s charitatívnou zápletkou (Egon Bondy)*, 2002 (archív autora)

s charitatívnou zápletkou (Egon Bondy). Obraz, napriek tomu, že bol oddelený od kontroverzne komponovanej časti výstavy, kde dominovali staré diela, spôsobil rozruch a vyvolal pohoršenie u konzervatívneho publika nielen kvôli samotnému motívu (mladá žena v intímnej blízkosti starca), ale preto, že na obraze spoznávali konkrétnu osobu – spisovateľa a filozofa Egona Bondyho. Motív (žena kojaca starého muža) bol vo voľnejšom, širšom vzťahu k hlavnej téme výstavy, čo naznačovalo jednak miesto vystavenia a explicitné deklarovanie kurátorky v príhovore na vernisáži. Príbeh o tom, ako sa Bondy dostal do obrazu, podobne ako aj názov obrazu, je vlastne (zdanlivo) pomerne banálny. Sám autor obrazu o okolnostiach jeho vzniku hovorí:

S Egonom Bondym som sa zoznámil v osemdesiatych rokoch. Sporadicky sme sa stretávali začiatkom deväťdesiatych rokov u nás v petržalskom byte. V roku 1996 sme sa presťahovali do domčeka na Trnávke, a Egona som dlhšie nestretol, až niekedy na prelome tisícročia. Prišiel k nám na Trnávku, debatovali sme o umení a politike, o jeho korešpondencii so zapaťistickým veliteľom Marcosom, jedli sme chlieb s olivovým olejom a pili červené víno. Ukázal som mu môj nový obraz, ktorým som opustil moju doterajšiu abstraktnú tvorbu. Mal som dosť trému, Bondy bol prvý človek mimo rodiny, ktorý ten obraz videl. Bola to kompozícia s dvoma nahými dievčatami

a Bondy bol nadšený. Dohodli sme sa na ďalších stretnutiach u nás. Bolo to veľmi plodné a prínosné obdobie pre mňa i pre moju manželku Beatu. Vtedy niekedy som dostal nápad s námetom, ktorý je známy v dejinách umenia ako Rímska charita. Bondy o príbehu Simona a Pero povedal, že je to banálna historka s charitatívnym kontextom. Dohodli sme sa, že budem maľovať ten obraz s ním, ostávalo len zohnať dievča, ktoré by sa podujalo stvárniť kojaciú pannu. Nakoniec sa mi podarilo nahovoriť priateľku môjho kamaráta Vadima, ktorá ale nevedela úplne všetko. U fotografa Pepa Šimončíka sme sa všetci stretli, ja s úplne malou dušičkou, ako modelke vysvetlím, že bude kojiteľ pána filozofa. Zachránil to Egon, keď začal rozprávať svoju verziu príbehu, že príbeh pochádza z neolitu, keď svetu vládla bohyňa-Matka zem. Matka zem nakojením dá starcovi silu zomrieť, aby mohol vzniknúť nový život. Takže je to príbeh o večnom kolobehu života. [Dodajme, že aj rozvinutím anakreontského toposu túžby starého čerpať z prameňa mladosti; tiež obrazom stareckej žiadostivosti; pozn. E. K.] To dievča ostalo ako zhypnotizované, nafotili sme tak podklady pre môj obraz *Banálna historka s charitatívnou zápletkou*.

(Bubán 2010)

Motív podobizne autora (Bondyho) ako protagonistu (keď hrá rolu iného), alebo autora, keď hrá seba samého, sa vo výtvarnom umení uplatňuje podobne ako vo filmovej a divadelnej oblasti (autentické vystúpenie herca v dramatickom kuse v úlohe seba samého; dnes populárne napr. v sitkomoch). Pozícia „hrať seba samého“, t. j. sebatematizačná a auto-referenčná poloha artikulácie témy, je v samom princípe (imanentne) divadelná, dramatická. Princíp divadelnosti (hrať samého seba) je uplatnený aj v samotnom výraze a štýle obrazu Stana Bubána, ktorý vyznieva ako divadelná scéna. Tento prístup sa uplatňuje často v postmodernom umení, kedy maliar nadväzuje na *motív* z dejín umenia („posilňuje“ ho) aj prostredníctvom *poetiky* starého umenia (napríklad mytologický námet stvárnený v štýle barokovej maľby). Tento postmoderný prístup funguje aj vtedy, keď *súčasný motív* (námet), odkazujúci na nejaký klasický význam, morálnu a spoločenskú hodnotu, podá výtvarník v duchu poetiky starého umenia, pričom tu práve poetika (štýl) je nositeľom (arbitrom, symbolom) klasickosti, opodstatnenosti, presvedčivosti o význame uvažovaných hodnôt, ale zároveň aj prostriedkom ich spochybnenia!

Práve v takejto rozšírenej interpretácii môžeme paradoxne čítať Bubánov obraz, pričom táto interpretácia ide samozrejme ponad príbehovosť a intertextuálnu väzbu klasického námetu z rímskej literatúry (legenda) alebo na ňu nadväzujúce podania vo výtvarnom umení. Legenda, ktorú

zaznamenal rímsky historik Valerius Maximus, hovorí o príbehu odsúdenca v rímskej väznici, ktorého pred smrťou hladom zachránila vlastná dcéra (panna) tak, že ho nakojila zo svojich pŕs. Dejiny umenia prinášajú celý rad príkladov stvárnenia tohto atraktívneho motívu (Beham, Cerini, Rubens a iní). Každé dielo však zakaždým iným spôsobom mení, posúva a variuje apelatívne a mravoučné posolstvo príbehu. Pritom toto posolstvo (charitatívny príbeh a mravoučný didaktický obsah, symbolické, filozofické posolstvo o večnom kolobehu života) je prekryté závojom erotického napätia; vonkajšia interpretácia intímnej scény splyva so zmyslovým a zmyselným výrazom, ku ktorému umelcov vyprovokoval faktický moment možbyť reálneho príbehu (kojenie starca). V dejinách výtvarného stvárnenia motívu sa tak filozofický odkaz či informácia o príbehu zmenili na obraz erotizujúcej scény, niekde chladnejšej, inokedy dramaticky až afektovane vypätej (Rubens). Erotický akcent korigoval, pretváral, de-formoval hlbkové, inštrumentálne vkladané posolstvá, akcentoval moment prirodzenosti sa vymykajúceho vzťahu veľmi starého muža a veľmi mladej ženy. S ohľadom na Bondyho vzdelanie sa dá predpokladať, že poznal kontext dejín umenia a bol si vedomý nadväznosti, na ktorej ako model pre scénu Stana Bubána participoval.

Bartuszov živý (akčný) a statický pomník Egona Bondyho

K výtvarníkom, s ktorými si Bondy na Slovensku dobre porozumel, patrili predovšetkým Juraj Bartusz (1933), ťažisková postava súčasných dejín slovenského výtvarného umenia. Aby sme porozumeli princípom stvárnenia a videnia postavy Bondyho, mali by sme uvažovať v kontextoch Bartuszovej výtvarnej poetiky. Bartusz je školením sochár, ale aj, alebo predovšetkým predstaviteľ akčnej línie tvorby. Jeho dielami sú sochy – objekty ako rezultáty akcií, akýchsi minimalistických mikropríbehov, v ktorých ide o zachytenie – fixovanie akcie charakteristickej silným stupňom dynamiky (dynamizmu), čo sa samé osebe vzpieira možnosti statického uchopenia, t. j. uchopenia v trvalom médiu. Bartusz skúma čas a pohyb v ich ontologicko-gnozeologickej podstate viac ako v zmysle ich fixovania (ako výtvarného stvárnenia). Viac ako o obraz pohybu mu ide o zmysel – povahu pohybu a času. K jeho emblematickým dielam patria napríklad *Těhly hodené do tuhnúcej sadry* (1982) či série *Časovoľimitovaných malieb* (osemdesiate roky). Bartuszovo uvažovanie i životný názor blízky východnej budhistickej filozofii

sa odvíja už od šesťdesiatych rokov 20. storočia, preto by sa asi nedať povedať, že uvažoval pod vplyvom Bondyho. Oboch – Bondyho aj Bartusza – možno vidieť skôr ako mysliteľských aj generačných súputníkov. Bartusz našiel v Bondyho myslení filozofický (pojmovologický, duchovný) pendant svojho vizuálneho, materiálneho a akcionistického myslenia. Bondy zase mohol byť fascinovaný tvorbou, ktorá v inom (výtvarnom) jazyku kládla totožné otázky.

Blízkosť oboch autorov možno doložiť viacerými príkladmi. V roku 1995 realizoval Juraj Bartusz performanciu pri príležitosti 65. narodenín Egona Bondyho (*Modré a Biele*, 1995, SNG, Kaviareň Triton), v roku 1996 natočil autorský videofilm *Holenie starého filozofa*. V roku 2009/2010 pripravil a v prípravnej fáze na bronzovú sochu predstavil celofigurálny portrét-pomník Egona Bondyho vo Východoslovenskej galérii v Košiciach. O úrovni či intenzite vzťahu, ktorý sa dial na najosobnejšom stupni vzájomnej úcty a sebadôvery, svedčí fakt, že Bartusz nechal Bondyho bývať vo svojom bratislavskom byte. V tomto privátnom a de facto spoločnom priestore (priestore pre pohyb a čas) točil Bartusz svoj videofilm. Bondy sa aj prostredníctvom tejto spolupráce mohol dobre zoznámiť s jeho umeleckým myslením, a tak mohol napísať obsiahlejší, výstižný článok, tematizujúci ťažiskové otázky Bartuszovej tvorby: „Čas jako rozměr výtvarného díla u Juraje Bartusze“ (Bondy 2010: 58–60). Bondy si všima tieto základné filozofické kategórie – priestor a čas – v mode ich umeleckej artikulácie a prežívania, a to okrem iného tiež na pozadí porovnania výtvarnej a hudobnej oblasti. Bondy zdôrazňoval, že v hudbe ako procesuálnom fenoméne je čas evidentný, je bezprostrednou súčasťou diela; vo výtvarnom prejav funguje iný modus času. Úvahy spojené so svetom hudby a zvuku mali podložiť v skúsenosti so spoluprácou s hudobnou formáciou Plastic People of the Universe, ktorá uplatnila Bondyho básne ako texty svojej nonkonformnej hudby. Platforma hudby a výtvarného umenia prepojila Bondyho záujmy s ďalšou osobnosťou slovenského disentu, košickým filozofom, spisovateľom a hudobníkom, neskôr aj politikom, predčasne zosnulým Marcelom Strýkom. Bol to vlastne on, kto zoznámil Bartusza s Bondym. Strýko sa venoval maľbe, v ktorej tematizoval svet zenbudhizmu (napríklad obraz *Zenbudhistický chrám*, 1977). Na vernisáži výstavy Strýkových obrazov v roku 1996 v Košiciach predstavil Bondy aj dve publikácie (*Medzi smrťou a lžou* a *Za vlastný život*), v ktorých vyšli Strýkove texty.

V tomto čase si Bondy a Bartusz boli už natoľko blízki, že Juraj Bartusz mohol natočiť film – videoportrét Egona Bondyho *Holenie starého*

filozofa (prezentovaný bol na výstave *Živá socha* v Trnavskej galérii v roku 2007, kurátorkou bola Lucia Gregorová). Bondy tu vystupuje v podstate v intímnej situácii, temer obnažený, v spodnom prádle – v priveľkých vytáhaných spodkách bizarného tvaru, ktoré korešpondujú so starým telom (nepružná vytáhaná koža, vpadnutý hrudník), jeho sparing-partnerom je Juraj Bartusz. Bartusz poňal túto banálnu situáciu hľadania ako podklad pre ideu neklasického (iného) priameho, dotykového tvarovania tela holiacim nástrojom, kedy tvorca uberá, podobne ako klasický sochár, z hmoty, aby jej dal podobu zodpovedajúcu vnútornej imaginácii a ústrednej idey. Akcentovanie transferu nízkeho, banálneho (ktoré sa ale aktom tvorby súčasne posväčuje) do roviny vysokého (kultúrne inštitucionalizovaného aktu „sochania“ ako predpokladovej fázy vzniku umeleckého diela); t. j. povýšenie aktu každodennej potreby na posvätný akt úcty (voči každodennosti) – v tom možno vidieť naplnenie zmyslu obapolnej autorskej spolupráce Bartusza a Bondyho. Vo videofilme uplatnil Juraj Bartusz ako participant akcie a jej *ideový režisér* v podstate dokumentárne postupy, ale dôraz bol na idey akcie! Dokumentárnu autenticitu kameraman korigoval uhlom pohľadu, strihom ako klasickými estetickými výrazovými prostriedkami. Vo videostille sú napríklad odčítateľné aj svojbytné nosné a poetické obrazy: Bondy hľadiaci z okna akoby na spôsob vermeerovských meditatívnych zátiší, ktoré sa však mohli zrodiť bez intencie – ako estetika nezámerneho.

Takáto intímna skúsenosť sa mohla stať predpokladom následnej prípravy na tvorbu sochy *Egon Bondy* (2009/2010) [2]. Filozof je tu opäť v jednoduchej akčnej pozícii kráčajúceho, sporo odetého, viac nahého ako oblečeného muža, držiaceho v ruke povestnú igelitku, s gestom pravej ruky poukazujúcej na svoju hrud'. Bartusz tvoril sochu ako voľnú výpoveď o Bondym, ale tiež so zámerom, aby bola umiestnená v centre Košíc, a to práve spôsobom najsúčasnejším – integrujúc do verejného priestoru Bondyho ako chodca – človeka (z) ulice.

V roku 2010 by sa Egon Bondy bol dožil osemdesiatych narodenín. Na jeseň tohto roku bude mať Juraj Bartusz súbornú výstavu v Slovenskej národnej galérii v Bratislave. Socha Bondyho by mohla hovoriť nielen o svojráznej osobe spisovateľa a filozofa, ale bude pripomínať (monumentalizovať) priateľstvo a načúvanie dvoch kongeniálnych ne/odlišných svetov vizuálneho a literárneho modelovania: sveta literatúry a sveta vizuálnych obrazov.

Interdisciplinárny prístup k téme obrazu spisovateľa Egona Bondyho v súčasnej umeleckej kultúre nám poskytuje svedectvo, že 1. Bondy bol ochotný stať modelom (svedčí to o istej dávke exhibicionizmu,



[2] Juraj Bartusz: *Egon Bondy*, 2009/2010 (archív autora)

ktorý každý model podstupuje), 2. bol ochotný participovať na umeleckých projektoch (konceptuálnej akcii) už nie ako model, ale ako aktívny performer, 3. jeho osobnosť vyvolala taký stupeň priazne, že sa postupne zrodil záujem o akceptovanie jeho sochy – pamätníka vo verejnom priestore, čo sa svojim spôsobom dá považovať za prejav najvyššieho uznania spoločensky výnimočnej osobnosti.

Literatúra

BARTUSZ, Juraj

2010 „Medzi riadkami“, *Kam (zo súčasného umenia a literatúry)* 1, č. 1, s. 4–6

BONDY, Egon

2010 „Čas jako rozměr výtvarného díla u Juraje Bartusze“, *Kam (zo súčasného umenia a literatúry)* 1, č. 1, s. 58–60

BUBÁN, Stano

2010 Korešpondencia autorky so Stanom Bubánom, máj 2010

GREGOROVÁ, Lucia (kurátorka)

2007 *Živá socha. Juraj Bartusz* (Trnava: Galéria Jána Koniarka v Trnave) (kat. výstavy)

HUSHEGY, Gábor – BESKID, Vladimír (kurátoři)

2010 *Bartusz. Jakoby, Bondy, časový limit, indigo* (Košice: Východoslovenská galéria Košice) (kat. výstavy)

HVORECKÝ, Michal

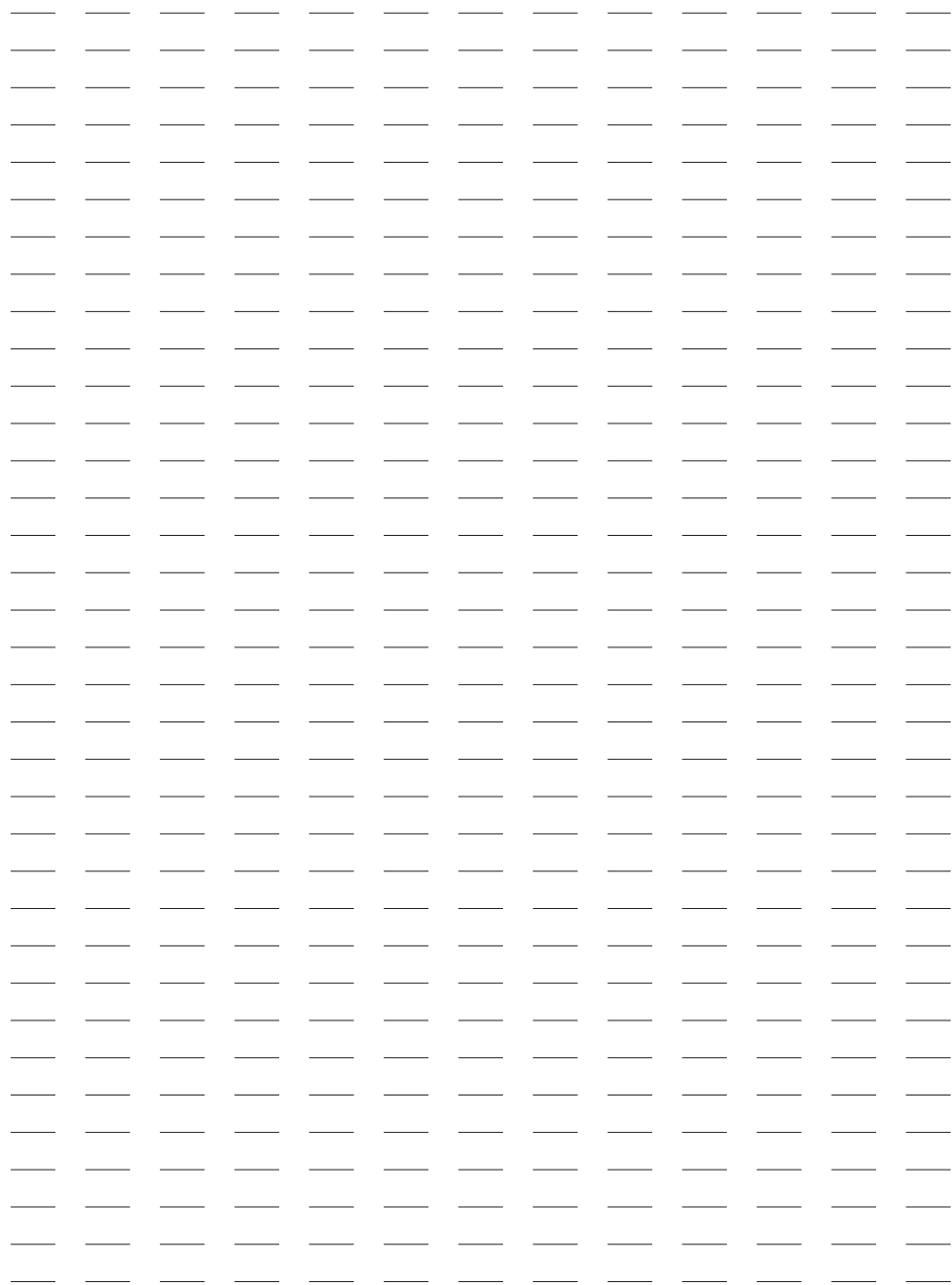
2008 „Neprocitnu tady, až na jiným světě“, in idem: *Pastiersky list* (Bratislava: Albert Marenčin Vydavateľstvo PT), s. 92–96

Czech writers in the Slovak visual context. The case of Egon Bondy

Egon Bondy's activities in Slovakia at the turn of the millennium produced various reactions among philosophers, writers, musicians, painters and sculptors; they not only cooperated with him on their project, but also depicted him in several pictures and portraits. The author explains the circumstances behind their creation and interprets them in the context of particular artists' works. She pays broader attention to works by Stanislav Bubán: *Banálna historka s charitatívnu zápletkou / Egon Bondy* (A Banal story with a charitable plot / Egon Bondy, 2002, oil painting) and Juraj Bartusz's *Holenie starého filozofa* (Shaving of the old philosopher, 1996, a video film) and *Bondy* (a sculpture, 2009–2010). Using the writer's image as an example, the author also follows the methodological aspect of the interdisciplinary relationship between literature and visual art. Although this is perceived as a marginal, or rather a utilitarian genre (as a part of literary education which is included in the author's biography), its impact on the recipient is quite important in society. The image simulates topicality in author-reader communications.

Keywords

portrait of the writer, monument statue, statue in the public space, Egon Bondy



Prostor:
intermediální vztahy,
percepce, sémantizace

Intermediální poetika (krajiny)

— Alice Jedličková —

Dámy a pánové, dovoluji mi začít výrokem jednoho z předních představitelů bohemistiky a našeho ústavu: ten před časem v osobním rozhovoru vlídně podotkl, že intermediální studia jsou podle jeho názoru dobrou záminkou pro ty, jež literatura postupně přestává bavit. A zasmál se, abych věděla, že to říká cum grano salis. Taky jsem se zasmála, aby viděl, že jsem nadsázku pochopila. Ale začalo mi vrtat hlavou, zda na onom zrnku soli není zrnko pravdy. Usoudila jsem, že problém se rozhodně netýká vztahu k literatuře samé: vždy, mnohem dříve, než se intermediální studia ustavila a než jsme se dozvěděli, že se jim tak říká, platilo, že ty, kdo je podnikají, baví nejenom film (to asi nejčastěji) nebo výtvarné umění (to tradičně, byť o něco méně) či nověji televizní produkce – ale také, a často hlavně literatura, a minimálně respektují skutečnost, že literatura těmto médiím dodává náměty i celé hotové struktury, a cítí potřebu se s touto skutečností vyrovnat. Troufám si tvrdit, že pokud je tu něco, co by intermediální badatele mohlo nebavit, je to nejspíš jistá forma sebezahleděnosti současné literární vědy, která se leckdy zaštiťuje podnětností poststrukturální filozofie a synkretismem kulturálních studií – a pro rozpravu přestává potřebovat svůj původní předmět.

A troufám si tvrdit, že tak, jak je chápu, jsou právě intermediální studia zárukou upření pozornosti na literární dílo samé.

Zároveň jsou ovšem jedním z početných projevů podstatných polistopadových proměn české literárněvědné bohemistiky. V jakém okolí se vlastně nacházejí? Jedním z nejzřetelnějších posunů je upření zájmu literárněvědného bádání k podílu literatury na utváření různých identit, jak ilustruje další sekce kongresu. Je zřejmé, že česká literární věda přijala některé podněty interdisciplinární naratologie, zvláště pak chápání narativu coby kognitivního rámce a příběhu jako transmediální struktury, přenosné mezi uměními i množinami kultury (srov. Bílek 2007, Trávníček 2007, Jedličková 2008). Obecně lze říci, že za polistopadové dvacetiletí se česká literárněvědná bohemistika za použití tradičních i nových nástrojů posunula mnohem blíže jevům populární kultury, než jak by se po desetiletí (ne-li necelá dvě století) přetrvávajícího výlučného postavení i výlučného „úkolování“ literatury, jaké bylo české literární vědě vlastní až do přelomového období osmdesátých a devadesátých let, dalo očekávat. Dokladem – jak jsme ostatně viděli z bloku věnovaného tomuto tématu – je průzkum komiksu chápaného jako autonomní oblast uměleckého výrazu se svébytnými zákonitostmi, jež se vyznačuje určitými typickými látkami populární kultury, ale prokazuje také mnohotvárně schopnost uchopit i ty nejzávažnější obsahy životní zkušenosti, ba i témata spojovaná s exkluzivní literární reprezentací.

Všechny výše jmenované přístupy (symptomatické čtení, aplikace narativních univerzálií v analýze populárních narativů i soustředění zájmu ke kompozitnímu médiu) sdílejí jednu okolnost: nejenže se nemohou vyhnout zkoumání literatury v kontextu jiných médií, ba v kontextu kultury označované nezřídka jako vizuální (nemohou tedy nebýt alespoň druhotně intermediální), ale ani tomu, že literatura je v tomto širokém kontextu vnímána. Stále více literárních vědců je ochotno připustit, že postavení literatury a čtenářské aktivity se tak určitým způsobem mění, ale zatím není mnoho těch, kteří by zvažovali potřebu vypracovat strategie představení četby jako „mediálního zážitku“.

Jsou tu ovšem také ti, kteří tyto změny zaznamenávají, avšak jsou spíše rozhodnutí bránit specifičnost i jistou exkluzivitu literatury (a tedy s její reflexí nutně váznout v úzce oborovém akademickém diskurzu); svým způsobem tak ovšem garantují identitu literárního díla jako jejího předmětu i integritu disciplíny. Na produktivní alternativu tohoto postoje poukázala už před několika lety na vodičkovském kolokviu Herta Schmidová, která nás tehdy upozornila na jednu z prvních soustavných teoretizací intermediality ve stejnojmenné práci Iriny

Rajewsky (2002), připomněla prehistorii takového bádání ve Walzelově *Wechselseitige Erhellung der Künste* (1917) a zároveň hájila potřebu zachovat chápání uměleckého díla literárního jako specifického verbálního útvaru s estetickou funkcí (Schmid 2004).

Jak si tedy mají poradit intermediální studia na průsečíku tradice zkoumání vztahů mezi uměními, poststrukturální literární vědy a post-verbální či vizuální kultury, chtějí-li dostát nároku na respektování specifičnosti literárního textu?

Na tuto výzvu bych chtěla odpovědět návrhem *intermediální poetiky*. Proč poetiky? Nevystačili bychom s pojmem intermedialita a jejími subkategoriemi? Zprv je intermedialita pojem velmi široký: zahrnuje soubor více či méně zřejmých jevů, a to pozorovatelných jak ve struktuře artefaktů („mediálních produktů“) samotných, tak v jejich vztazích, a současně označuje teoretizaci těchto jevů. Abychom v aplikaci této teorie neskončili pouze u identifikace jejich jednotlivých projevů, je třeba připravit podklad pro její operacionalizaci. Připouštím ovšem, že literární věda se v poslední době k poetice jako subdisciplíně chová spíše macešsky (respektive ji obezřetně nahrazuje pojmem *poetologie*, chápáné jako vědecká teorie básnictví oproti tradiční poetice prezentované jako „návod“ či předpis, srov. Lieske 2006), a tento pojem si osvojují kulturní studia. V jejich širokém pojetí dnes poetika často označuje pojednání všech aspektů kulturní reprezentace, komunikace a recepce problému, který je považován za naléhavý (až po *poetiku kultury* v novém historismu). Nezměnila se tedy už tradiční poetika coby nauka o básnickém umění, podstatě, formách a literárních žánrech v jaussovskou „provokaci literární vědy“? Zdá se, že ano. V překrývání diskurzů o kultuře se totiž největší slabost poetiky, proslulé a opovržené „škaltulkování“, její deskriptivnost a směřování k typologizaci, jeví jako její největší tnost a potenciál. Navržená poetika bude převážně „technologická“, zaměřená na obecné mody reprezentace a jejich specifické postupy; morfologický aspekt v ní nebudou zastupovat celé formy, nýbrž spíše dílčí modely či prefabrikáty, cirkulující mezi jednotlivými médii.

Pro názornost zúžím akční rádius této poetiky na uměleckou reprezentaci krajiny jako specifikaci prostoru. Alespoň se tak vyhneme zavádějícímu odkazu k již dávno obsazené archetypální *poetice prostoru* bachelardovského typu – aniž bychom chtěli zcela zavrhnout její poznatky. Totéž platí pro *poetiku míst*, která u nás zažila svůj rozkvět v osmdesátých a devadesátých letech minulého století a úspěšně se transformovala v českou *literární topologii* (srov. např. Hodrová 1997). Nevyhneme se však ani konfrontaci s poetikou krajiny v onom nejširším slova smyslu,

tj. oběhu problému v kulturní komunikaci. Je totiž v módě, živena z různých zdrojů: z environmentalistiky, založené jako interdisciplinární komunikace humanitního a přírodovědného bádání, z témat nastolených vizuálními studii, z kulturní historie, která se zajímá například o vývoj turismu, úzká je i vazba na aktuální problém kolektivní paměti (srov. Assmann 1999). Stěží najdeme názornější příklad pozitiv i rizik synkretického kulturologického přístupu než v práci populárního historika a historika umění Simona Schamy *Krajina a paměť* (1995), který toto propojení shledává v bezděčných i záměrných stopách toho, jak krajinu lidé přetvářeli, jak jsou obsahy kolektivní paměti udržovány skrze objekty a artefakty či rituální akty fyzicky s ní spojené (památníky, muzea, slavnosti, výlety apod.). Klíčem k pootevření problému tu bývá jedna složka krajiny, jako je nepřehledný les, výjimečné skalisko či zámecový park. Míra pozornosti věnované jednotlivým mediálním prezentacím (výtvarnému umění či literatuře, dobové korespondenci či publicistice atd.), estetickým i mocenským nárokům se různí podle konkrétního námětu. Každý si tak ve výsledku vynucuje specifický přístup, pramenné studium se tu mísí s interpretacemi uměleckých děl, drobnohlednými popisy lokalit a osobními impresemi, jaké by si ostatně kritik menšího formátu (zvláště menšího „mediálního“ formátu) stěží mohl dovolit.

O něco soustavnější parametry pozorování najdeme v bádání, v němž se kombinují nerigidní dějiny umění s vizuálními studii a literární historií, zastoupeném například Michaellem Charlesworthem (2008), který věnuje pozornost souvislostem literární a výtvarné reprezentace krajiny ve francouzské a britské kultuře 19. století s určitými formami inscenace krajiny jako formy zábavy, jakou jsou panoramata, veřejné zahrady a parky, či Malcolmem Andrewsem (1999), jenž historické modely výtvarné reprezentace krajiny objasňuje prizmatem dobových estetických, filozofických i dalších uměleckých, zvláště literárních principů. Hlavním ziskem pro literárního badatele je tu kultivace vnímavosti vůči dílčím aspektům různých mediálních reprezentací krajiny. Vymezení otevírající krajinu intermediálnímu přístupu podává William J. Thomas Mitchell v knize *Landscape and Power* (1994): „Krajina není umělecký žánr, nýbrž médium, a to médium výměny mezi lidským a přírodním [...]. Krajina je přírodní scénérie zprostředkovaná kulturou. Je zároveň představeným i přítomným prostorem, označujícím i označovaným, rámcem i rámčovaným, skutečným místem i jeho simulakrem, balením i zbožím uvnitř obalu“ (cit. podle Andrews 1999: 15).

Konkrétní nástroje k uchopení takto unikavě definovaného kulturního konstruktů však teprve musíme dodat. S jakými kategoriemi by

proto měla pracovat poetika krajiny, aby ji bylo možno operativně využít v intermediální interpretaci literárního díla?

Klíčový prvek navrženého – nevyhnutelně eklektického – pojmosloví představuje pojem dobové *architextury*, představený jednou z průkopnic novějšího bádání o vztazích mezi uměními, Mary Ann Cawsovou (1981). Umožňuje globálně popsat vztahy produktů různých umění, jež vznikaly bez přímé vazby, ale například v tomtéž či příbuzném kulturním ovzduší. Jak naznačují složky tohoto termínu, jde o jistou formu souběžnosti základních stavebných principů (archi-tektonických) i jejich manifestace v tzv. povrchové, tj. často mediálně specifické struktuře, textuře, například v románu či provedení určitého námětu v malbě. Jestliže některá zobrazovací schémata a postupy vykazují vlastnosti příbuzné vzorcům odjinud (projevy architektury), stojí před námi dva hlavní interpretační úkoly: zaprvé po identifikaci příslušného schématu či postupu určit významotvorný podíl intermediálního navázání jako širší formy intertextuality (je podstatný rozdíl např. mezi simulací metody jiného média a aludováním konkrétního produktu jiného média, tj. jedinečného díla), a zadruhé určit vliv intermediálního vztahu na konstrukční principy přijímajícího média, tj. jeho případné inovativní působení.

Na doložení operacionalizace takto rozvržené poetiky zde není mnoho prostoru, nabídnou proto jen několik drobných ilustrací, a to nejprve přenesení modelu výtvarné reprezentace do verbálního narativu. Než si je ukážeme, zastavme se u poněkud limitujícího tvrzení Jonathana Cullera (2002: 70), že „poetika začíná u ověřených významů“ a dovoluje skrze analýzu rozpoznat, jakými prostředky jich bylo dosaženo. Kdo významy ověřil, nám Culler neprozrazuje; ale připustíme, že jako ověřené bychom mohli brát ty, které jsou spojeny s explicitním autorským nastolením určitého tématu. Takovým explicitně avizovaným tématem bylo v několika drobnějších dílech Aloise Jiráska rokokového označení prózy – *Starosvětské obrázky* (čas. 1884, knižně 1888), obsáhlé, bohatě členěné povídky zahrnující osudy dvou generací. V rámci prózy, motivujícím vyprávění jako reprodukci rodových vzpomínek staré dámy, autorský vypravěč žánrovou metaforou vizualizuje: „Kdyby byly malovány, dal bych je dle jejich obsahu do rámečků, jaké byly v módě za časů hravého, laškovného rokoku; poslednímu z nich by snad dobře slušel rámeček vážnějšího empiru“ (Jirásek 1920: 198). Lokalizace příběhu do oné doby je podobně jako v novele *Zahořanský hon* (čas. 1882, knižně 1885; podrobněji k rokokovému charakteru novele a autorovým vizuálním inspiracím srov. Fedrová – Jedličková 2010)

demonstrována nejen ukázáním stavu společnosti, zvyklostí a typických předmětů, ale i využitím určitých vizuálních zobrazovacích schémat; to je příznačné v zásadě pro první, idylickou část vyprávění. Příběh otvírá setkání protagonisty s budoucí nevěstou v poštovním kočáře, kterému hrozí převrácení v brodu. Hrdina má příležitost projevit se jako galantní zachránce; odnáší dívku na břeh a bezpečně ji usazuje. Zobrazení mladé dámy a následně (poté, co si zachránce v ústraní navlékne suché punčochy a obuje střevice) mladé dvojice se vyznačuje takovým komponováním přírodního rámce scény, jaké je typické pro rokokové malby s galantními náměty; krajinářskou perspektivu potvrzuje i důraz na daleký průhled do přívětivé krajiny. Zjišťujeme, že na realizaci „ověřeného významu“, atmosféry rokoka, se podílí i verbilizace a narativní kontextualizace dobově příznačného schématu zobrazení z jiného umění, tzv. *piktoriálního modelu*, jak jej – jako jednu z kategorií zatím nekanonizované intermediální poetiky – zavádí Tamar Yacobi (1995; k interpretaci srov. též Fedrová – Jedličková 2011; zde také v návaznosti na zkoumání popisu zpracovány některé z následujících „úkolů“).

Z parciální exemplifikace intermediality, jakou poskytuje Jiráskova próza, vyplývá celá řada podnětů, jež lze formulovat jako perspektivní „úkoly intermediální poetiky“:

1. Je třeba vyhodnotit úlohu krajiny ve struktuře díla, tj. opřít se o tradiční schéma tematické výstavby a posoudit, zda jde o legitimní „téma“, které je dominantní a autonomní, nebo ho lze snadno izolovat z dalších tematických vazeb a hlavně vyjmout z podřízených funkcí, tj. zda tvoří spíše základ vodičkovského „kontextu vnějšího světa“, nebo pouhé povinné vyznačení dějiště (jaké se např. v dobovém pojetí žánru, komplexněji v poetice literárního směru apod. očekává).

2. Dalším úkolem je určení „sémantického gesta“ zobrazení krajiny: jde tu spíše o sugestivní vizualizaci vnějšího vzhledu krajiny, autentizující lokální topografii, průmět psychologie postav či ideologii reprezentovaného světa?

3. Zásadní kategorií je *modus reprezentace* krajiny, tj. v literárním díle *textový typ*: zde se v zásadě stýkají primárně vyprávění a deskripce (v případě psychologie krajiny také exprese); jejich vzájemný poměr závisí na tom, jakým způsobem je krajina zpřístupňována: například zda je v narativu ukazována nadosobním vypravěčem, nebo pozorována, či dokonce aktivně osvojována, zakoušena postavou.

4. Nejen z předchozích zjištění, ale i z ponaučení vizuálních bádání plyne nutnost identifikovat zde *instanci pozorovatele* ve vztahu k jiným

již definovaným subjektům, a to na úrovni představeného světa i textu, ve vztahu k pozorovanému i ve vztahu k modu reprezentace; například: je-li perspektiva vyprávění řízena subjektem vypravěče či postav, pak lze zvažovat, nakolik je relevantní potenciální instance *deskriptora* jako jeho protějšku v popisu (ke dvěma posledním bodům srov. *ibid.*).

5. Usovztažnění perspektivy vyprávěcí a pozorovací je spojeno s vymezením *horizontu* a využitím strategií jeho umělého rozšíření (pohled z ptačí perspektivy) či zúžení (rámcováním blízkým strategiím výtvarného umění). Příklad, který je součástí širšího výzkumu a který uvedu jen v náznaku, ukazuje, že intermediální poetika nabízí prohloubení interpretace i tam, kde je kontakt dvou umění genetiky doložen a literárněhistoricky pojednán. Jedná se o případ Raisovy a Slavíčkovy reprezentace Vysočiny (srov. Janáčková 2004), a to zvláště ve způsobech, jimiž se oba tvůrci – verbálně a vizuálně – vyrovnávají s napětím mezi potřebou vyjádřit otevřenost horizontu příznačnou pro kraj na jedné straně, a s mediálně nevyhnutelným i sémantickým nosným rámcováním krajinné reprezentace, která se v Raisově románu napojuje na aspekt temporální, onen „západ“ lidského života.

6. Vizualita je sice nepochybně primární, ne však nutně jedinou vlastností reprezentace krajiny; pozornost bychom měli věnovat i případnému zobrazení dalších smyslových aspektů a nositelů jejího vnímání.

7. Odhalení *smyslovosti reprezentace* vyvolává otázku, zda se tu uplatňují také nějaké specifické strategie řízení adresáta/čtenáře jako pozorovatele, vnímatele.

8. A konečně je tu aspekt fakultativní, který formulujeme jako otázku: přestože pocítujeme danou literární prezentaci jako mediálně homogenní, nebylo by určení či cosi jako pomocná virtuální konstrukce mediální paralely interpretačně užitečné? Stopy tohoto postupu ostatně nacházíme v relativně tradičním literárněvědném pojmosloví, například v naratologickém termínu „oko kamery“, vytvořeném na základě (byť poněkud zjednodušujícího) připodobnění mediálních technik. Intermedialita totiž nemusí nutně ukazovat existující vztahy, nýbrž nabízí se jako alternativní interpretační přístup.

Posledně jmenovaný metodologický návrh můžeme doložit jakýmsi rozvinutím někdejší naratologické metafory. O próze Martina Fibigera *Anděl odešel* (2008) se většina kritiků shodla, že obraz andělské bytosti (jak je ukázán ve fikčním světě i jako obraz básnický) odkazuje ke zmizelému genui loci. Zobrazení opuštěného místa, jež nemá být zapomenuto, hraje zásadní úlohu v celém příběhu i v expozici vyprávění, na niž se zde zaměříme. Pro textový reprezentační modus by

se asi nejlépe hodilo označení „denominační“, neboť tu převažuje pojmenování věcí, zdánlivě pouhé konstatování jejich výskytu. Nejde však o výčtový popis: jednoduchý signál naznačuje, že se jedná o časoprostorovou rekapitulaci pozorování anonymního subjektu v pohybu: někdo toto vše vidí, jak prochází kolem, identifikován jen fyzickým aspektem svého pohybu: „Pod botami křupe sníh“ (Fibiger 2008: 5). Máme zde před sebou situaci informační nenasycenosti a „neověřených“ významů (Kdo je pozorovatel? Jaký účel jeho cesty? atd.), zato však „ověřený účinek“: pasáž založená převážně na strohých nominálních větách čtenáře od počátku intenzivně vtahuje. Proč? Metodu podání bychom mohli přirovnat k televiznímu dokumentu, v němž je pozorovatel zprvu totožný s médiem kamery a pouze „zaznamenává“ věci kolem sebe, přičemž součástí záznamu jsou některé nevyhnutelné známky jeho fyzické přítomnosti. Závěrečné metaforické pojmenování krajiny s negativními konotacemi („valy kopců [...] s nádory pískovcových skal na temeni“ – *ibid.*) odpovídá okamžiku, kdy se v audiovizuálním dokumentu z média stává komentující mediátor. Na tomto příkladu můžeme ukázat limity i možnosti intermediálního přístupu: nejde zde totiž o to, podkládat prozaickému textu pokus o „simulaci jiného média“, nýbrž nalezením mediální paralely odhalit jeho estetickou působivost. Ta je založena v paradoxu plynoucím ze souběhu vizuální věcnosti (asociující dokumentaristickou objektivitu) a sugescie přímé účasti jednotlivce, z níž ve výsledku plyne subjektivita hodnotícího postoje. Zcela zřejmě se zde skrývá velký potenciál poznatků, jež by vedle interpretačního přínosu mohly posloužit i ke kultivaci pozorovatelství a čtenářství v kontextu vizuální kultury.

Závěrem ještě k vstupní inspiraci: ať už jsem se ve svém odhadu toho, co stoupence intermediálních studií nebaví, mýlila, nebo jsem měla pravdu, jedno platí: dámy a pánové, berme účast v této sekci bohemistického kongresu jakou historickou příležitost ukázat, co nás opravdu baví!

Prameny

JIRÁSEK, Alois

1920 „Starosvětské obrázky“, in *idem: Drobné povídky a obrázky* (Praha: J. Otto), s. 198–308 [1888]

FIBIGER, Martin

2008 *Anděl odešel* (Brno: Weles)

Literatura

ANDREWS, Malcolm

1999 *Landscape and Western Art* (Oxford: Oxford University Press)

ASSMANN, Aleida

1999 *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München: C. H. Beck)

BÍLEK, Petr A. (ed.):

2007 *James Bond a major Žeman. Ideologizující vzorce vyprávění* (Příbram/Litomyšl: Pistorius & Olšanská/Paseka)

CAWS, Mary Ann

1981 *The Eye in the Text. Essays on Perception, Mannerist to Modern* (Princeton: Princeton University Press)

CULLER, Jonathan

2002 *Krátký úvod do literární teorie*, přel. Jiří Bareš (Brno: Host) [1997]

FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice

2010 „Narativní scénáře a piktorální modely“, *World Literature Studies* 2 (19), č. 2, s. 20–412011 „Konec literárního špenátu aneb Popis v intermediální perspektivě“, *Česká literatura* 59, č. 1 (v tisku)

HODROVÁ, Daniela a kol.

1997 *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie* (Jinočany: H & H)

CHARLESWORTH, Michael

2008 *Landscape and Vision in Nineteenth-Century Britain and France* (Aldershot: Ashgate)

JANÁČKOVÁ, Jaroslava

2004 „Doslov“, in Karel Václav Rais: *Žápad*, ed. Robert Adam (Praha: Akropolis), s. 257–267

JEDLIČKOVÁ, Alice

2008 „Jak Perseus osvobodil Andromedu, nebo osvobození Andromedy? K transmedialitě vyprávění ve slovesném a výtvarném umění“, in Jan Schneider, Lenka Krausová (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 67–100

LIESKE, Stephan

2006 „Poetika“, in Ansgar Nünning (ed.), Jiří Trávníček, Jiří Holý (eds. českého vydání): *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host), s. 604–606 [2001]

RAJEWSKY, Irina O.

2002 *Intermedialität* (Tübingen/Basel: Francke)

SCHAMA, Simon

2007 *Krajina a paměť*, přel. Petr Pálenský (Praha: Argo/Dokořán) [1995]

SCHMID, Herta

2004 „Oskar Walzel und die Prager Schule“, in Alice Jedličková (ed.): *Felix Vodička 2004. Sborník příspěvků z kolokvia* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 18–47

TRÁVNÍČEK, Jiří

2007 *Vyprávěj mi něco... Jak si děti osvojují příběhy* (Příbram/Litomyšl: Pistorius & Olšanská/Paseka)

WALZEL, Oskar

1917 *Wechselseitige Erhellung der Künste* (Berlin: Reuther & Reichard)

YACOBI, Tamar

1995 „Pictorial Models and Narrative Ekphrasis“, *Poetics Today* 16, č. 4, s. 599–649

Intermedia poetics (of landscape)

After surveying the current state of literary and cultural studies which may contribute to intermedia research, the author suggests a literature-centred intermedia poetics of landscape, involving inter-art concepts introduced by Mary Ann Caws, Tamar Yacobi and incentives for landscape observation as given by literary critics and art historians such as Malcolm Andrews and Michael Charlesworth. Particular aspects of the suggested poetics are illustrated by examples of analysis of Czech fiction (Karel Václav Rais, Alois Jirásek and Martin Fibiger).

Keywords

intermedia relations, inter-art studies, poetics, literature, visual arts, landscape

Percepce v literárním díle

Vnitřní prostory v Hrabalově románu

Harlekýnovy miliony

— Kees Mercks —

V článku „The landscape in *Harlequin's millions* by Bohumil Hrabal“ (Mercks 2008) jsem rozebíral vnější prostory daného románu – krajinu, park, zahradu a jejich vztahy k objektům a subjektům, a slíbil jsem, že se ještě k tomuto tématu vrátím, byť z jiné perspektivy: z pohledu na vnitřní prostor objektů, zejména bývalého zámku hraběte Šporka, který byl přestavěn na domov důchodců a tvoří hlavní budovu (krytý prostor) zástavby uprostřed rozsáhlé zahrady. Zajímavé přitom může být rozšíření oblasti vnitřních prostorů i na prostory nitra subjektů: konkrétně-tělesně (smyslově) a abstraktně-duchovně (ve vztahu k vědomí a představivosti).

V předchozím článku jsem kladl důraz na percepce vnějších prostorů. Nešlo jen o způsob vidění, z čehož většinou vychází naratologie (point de *vue*), nýbrž i o způsob vnímání sluchem, hmatem/dotekem, čichem, chutí a popřípadě orgánem rovnováhy, přičemž mnohdy některé smysly spoluúčinkují (například čich a chuť). Tradiční počet pěti smyslů však není dostačující. Některé (většinou religiozní a ezoterické) nauky rozlišují jako „šestý smysl“ intuici, já bych ale raději viděl tuto intuici ne jako zdroj smyslového vnímání, nýbrž jako „vyšší“

duchovní aktivitu. V tradiční klasifikaci chybí však pocit bolesti. Patří možná do rubriky hmatu/doteku, ale bolest zvenčí (úraz) má jiný charakter než bolest z nitra těla (orgánů, „duše“). Tyto pocity (vnější a vnitřní, tělesné a duševní, kladné a záporné) by v systému smyslů rovněž měly mít své funkční místo.

Dnešní lékařská věda rozlišuje i další kategorie, které mohou být užitečné také pro literární analýzu prostorových vztahů. Již zmíněné základní smyslové vjemy spadají do kategorie tzv. *exterocepce*. Jinou kategorií je *interocepce*, vjemy vnitřních orgánů, například bolest a koordinace. Možná by se sem dala přidat schopnost určování směru, která je v kombinaci s chůzí velmi důležitá pro vymezení prostorů a změnu perspektivy. Do třetí kategorie, *propriocepce*, spadá vnímání pohybu (chůze, plavání, atd.) a vědomí pozice těla nebo uvědomování si vlastní tělesnosti.

Tato trojice kategorií se do značné míry podobá kategoriím, které jsem už rozlišoval ve výše jmenovaném článku pro smyslovou zkušenosť vidění atd.: *extrospekce*, *introspekce* a *propriospekce* – pohled navenek, zvenčí dovnitř a nakonec do vlastního těla/nitra vnímatele. Nevýhodou této terminologie se sufixem -spekce však je, že se zdá, jako by byla omezena jenom na způsob vidění a ne na celkovou smyslovou aktivitu. Proto teď raději volím termíny *exterorizace*, *interorizace* a *propriorizace*, jako obecnější operátory, které nám umožňují ozřejmovat vztahy mezi vnějšími a vnitřními prostory až do samého nitra. Přejech z jedné oblasti do druhé předpokládá duchovní aktivitu poznáváním a uznáváním určitých strukturních, funkčních nebo myšlenkových podobností. Tento proces je řízen naší představivostí a myšlením jako nejvyššími lidskými schopnostmi, které však nepatří do schématu smyslových vjemů, nýbrž tvoří nadřazenou rovinu, jež má svůj zdroj v lidském vědomí a podvědomí. Intuice se asi nachází v oblasti podvědomí.

Naše představivost je založena na myslitelnosti určitých jevů v obzorech. Umožňuje nám pochopit literární dílo jako fikční svět a uvnitř tohoto světa různé dimenze a modality. Popisem něčeho slovy jsme schopni „vidět uvnitř“ celé – až dvoj- a trojdimenzionální¹ – prostory. Je to proces projekce poznatků v myslí vnímatele do nových konstelací, nabízených procesem vypravování. Novými kombinacemi a novým seskupováním poznatků získáme nový, svěží pohled na svět, který není pouhým vizuálním pohledem, nýbrž novým poznáním, které může spočívat i na jiných smyslových vjemech, a to většinou také činí. Takové

1 Někdy se to může zužovat na dvě dimenze, třeba když se popisuje malovaný obraz s „plochým“ pojetím světa nebo jiné „ploché“ záznamy skutečnosti.

poznání je imaginativní proces, při kterém úzce spolupracují procesy uvědomování si a představování. Právě tam účinkují operátory extero-, intero- a propriorizace. Z reálného světa můžeme vyvodit fikční svět a se situací, událostmi, myšlením a smyslovými vjemy v něm se můžeme ztotožňovat a můžeme z nich čerpat své etické a estetické uspokojení nebo provádět jiné činnosti jako zhodnocování, verifikaci, atp.

Dosud nám vlastně chybí ještě pojem pro pohyb, pokud pohybem nerozumíme jen „hmat rukou či nohou“ nebo uvědomování si (částí) těla, nýbrž ho chápeme šířeji – jako ryze dynamický pohyb prostorem. Tato kategorie vlastně už není záležitost smyslová, ale motorická, byť úzce související se smyslovým systémem. Je velmi důležitá pro percepci prostorů jak vnějších, tak vnitřních, protože je zpravidla zodpovědná za různé změny perspektivy. Bylo by možné z ní vytvořit další kategorii „motoriky“: tělo v klidu (pozice těla, hlavy, rukou a nohou) a tělo v pohybu (chůze atd., spojená s rovnováhou, koordinací a směřováním). S menšími modifikacemi lékařské kategorizace můžeme tedy sestavit následující schéma:

1. vědomí/podvědomí, s duchovní aktivitou
 - a. představivost, myšlení
 - b. porozumění/interpretace
 - c. zhodnocování, verifikace, identifikace, víra atd.
 2. smyslová aktivita, založená na vnímání
 - 2.1 exterocepce
 - a. zrak, sluch, čich, dotyk, chuť, pocit (zvenčí), popř. rovnováha
 - b. souvztažnost jednotlivých smyslů
 - 2.2 interocepce
 - a. pocit uvnitř – tělesný
 - b. pocit uvnitř – duševní
 - c. souvztažnost jednotlivých smyslů
 - 2.3 propiocepce
 - a. uvědomování si chůze, plavání, létání atd.
 - b. uvědomování si pozic (částí) těla
 - c. souvztažnost jednotlivých smyslů
 3. motorická aktivita: tělo v klidu (na místě) nebo v pohybu (v prostoru)
 - a. rovnováha (/exterocepce)
 - b. koordinace (/interocepce)
 - c. směřování (/propriocepce)
 - d. souvztažnost vzájemná i se smyslovou a vědomostní aktivitou
- Operátory: exteriorizace, interiorizace a propriorizace

Vnitřní prostory

Někdy jsou dokonce lidé pojmáni jako prostory s vnějškem a vnitřkem, s horní částí (mozek, vědomí) a dolní (břicho jako místo vyměšovací i pohlavních orgánů), jako protějšky konkrétního prostoru, ve kterém pobývají, například půdy a sklepa domu. Obráceně bývá někdy dům pojat ne jako konkrétní krytý prostor, ale jako způsob bytí (ve filozofii) nebo prostor sebeprojekce (v psychologii) (srov. van Baak 2009, Hirsch 2006, Tuan 2005, Bachelard 1957, aj.). Mne spíš zajímá, jakým způsobem subjekt vnímá prostor, v němž se nachází, a jak ho upravuje podle svých přání a ke svým účelům, aby se s ním mohl identifikovat, což určitě platí pro osobní byt jako konkrétní prostor. V případě Hrabalova románu však jde hlavně o domov důchodců, kde nemá subjekt velký vliv na upravování svého prostoru. Jeho privátní prostor je minimální, protože důraz leží na kolektivním bydlení. Právě takový domov je z hlediska psychologie zajímavý: liší se od „normálního“ domu právě nedostatkem možnosti projekce citů, zato je zde zdůrazněna funkce ochrany a péče, přičemž se do popředí dostává závislost (oproti svobodě, volnosti) a smrt (oproti životu, lásce). Podívejme se tedy na konstelaci vnitřních prostorů a „subprostorů“ v celku vnějších prostorů v románovém světě.

Vnějšek lokality zámku se zvláštní vnější dvojakostí jihu a severu, slunečnosti a temna, mladosti a stárnutí atd., a polohu zámku s parkem plným soch jsem se už pokoušel popsat v dříve jmenovaném článku. Nyní se budu zabývat vnitřkem této budovy a jiných prostorů. Zámek má vestibul, přízemí a nejméně jedno patro s pokoji a chodbami spojenými schodištěm. V budově je dále společná jídelna a společenský sál, kde pořádá dr. Holoubek svoje „koncerty“ vážné hudby. Skleník a kaple patří zřejmě k nedalekému bývalému klášteřu. Je pozoruhodné, že se v románu nemluví o půdě ani o sklepě budovy, což jsou prostory, které obvykle slouží k výkladům nebes a pekla (dobra a zla) a které se nacházejí vysoko nad nebo hluboko pod vnímatelem.

V domově důchodců jsou pro staré lidi hranicemi perspektivy v krytém prostoru jednak strop a podlaha (nahore vs. dole), jednak okolní zdi (levá vs. pravá, zadní vs. přední). Aby tyto plochy přece jen poskytovaly výhled na nebe, jsou pomalovány freskami. Jsou to jednak výjevy z nebe (buclatí andělíčky, kteří lákají staré, umírající lidi k „nanebevzetí“ – Hrabal 1994: 262, kap. 8), jednak antické válečné scény s Alexandrem Velikým (ibid.: 266, kap. 9) jako symbol síly

a dynamičnosti, tedy vlastností, které tito staří lidé kdysi měli.² Podlaha se v tomto kontextu nevztahuje dál než k „přízemním“ slastem milostné (a jiné) rozkoše v orgiastické scéně nymf a faunů, když milostnou jiskru ještě jednou zažehla hudba, kterou staří lidé slyšeli na „koncertě“ pana Holoubka (ibid.: kap. 10). Je jasné, že vizuální a jiné vjemy v jídelně nefungují primárně, ale spojují se interorizací s myšlenkami na blížící se smrt a se vzpomínkami na vzdalující se život. Zajímavé na tom z hlediska perspektivy a motoriky je, že staří lidé sedí (na místě, za stolem) a rozhlížejí se směrem nahoru/dolů a okolo sebe pohybem hlavy, tedy pohybem v klidu, aby si pohledem „ohmatali“ prostor. Tento pohyb v klidu je zase motoricky v příkrém kontrastu s dynamickým útekem v oné orgiastické scéně v 10. kapitole, v níž staří lidé klopýtají po schodišti a padají jeden přes druhého (ztrátou rovnováhy, koordinace, směru!), aby se co nejrychleji dostali ven, aby mohli ventillovat svoje vzrušení (exterorizace fyzická i psychická), což se proměňuje v divoký tanec (tanec jako „upravený“ druh chůze, běhu, tak jako dům je vlastně upravený úkryt a park upravená krajina).

K problematice dvojakosti charakteru prostoru a objektů bych chtěl upozornit na změnu funkce několika jednotlivých budov. Šlechtický zámek se proměnil sociální degradací v domov důchodců, duchovní klášter v prostor různých dílen, bohuslužební kaple ve sklad, ale nejzajímavější je tu proměna prostoru skleníku jako místa klíčení rostlin a začátku života, tedy lokality, která bývá spojena s vjemy plodné vláhy – v prostor márnice, která je většinou místem patřícím ke konci života a naopak se spíše vyznačuje chladnou sterilností.

Jinou kategorii v paradigmatu bydlení představují soukromé byty spojené se životem vypravěčky, než vstoupila do kolektivního bydliště – domova důchodců. Nyní se ukazuje, že tyto prostory skutečně nesou znaky nositele vypravěččiny psychiky. Ve svých vzpomínkách se obrací k době velkého štěstí, kdy měla vlastní parfumerii – velké štěstí (a rozkoš) je tedy spojeno s ohromnou dávkou čichových vjemů (ibid.: kap. 5), které ovšem ostře kontrastují s pozdějšími zápachy dezinfekčních prostředků a dětských plen v domově důchodců (ibid.: 218, kap. 4). Parfumerie pro vypravěčku znamenala velkou změnu v životě: osvobození od finanční závislosti na manželovi Francinovi. Je to její

2 Z hlediska dimenzí je tu pěkný příklad jednak trojdimenzionální představy vnitřního prostoru zámku, jednak se uvnitř této představy objevuje falešná trojdimenzionálnost na freskách s odkazy na úplně jiná pole identifikace, vlastně s „reálným vstupem“ do říše představitosti (ideálů, snů, kladných hodnot) vnímatelů, provázená smutným pocitem ze ztráty sil a se smířlivým pocitem vůči posmrtnému (ne)bytí.

malá, soukromá revoluce, a není tedy náhoda, že se její „voňavkářství“ nachází v pražské Revoluční třídě (ibid.: 321, kap. 5). Podnik je však neúspěšný a skončí bankrotem. Zbytek voňavých látek migruje do jejích bytů, nakonec do vilky nad Labem, kterou sama navrhla, ale která se jí nikdy nelíbila. Předtím však ještě vypravěčka s Francinem léta bydlí v nymburském pivovaru. O tamější bytové situaci se příliš nevypravuje, setkáme se s ní jen v době po znárodnění pivovaru a Francinově propuštění. Vypravěčce dokonce její vilka nad Labem připadá jako past (ibid.: 349, kap. 16), tedy jako opak její bývalé svobody, volnosti a štěstí ve vlastní parfumerii.

Hrabal epizodě ve vilce věnuje skoro pět stran a ukončuje jí svůj román, což vypovídá o závažnosti této pasáže pro smysl příběhu. Hlavním rysem tohoto bytu je totální zmatek. „Nejvyšší nesmysl tohoto stavení byla chodba, na kterou vyústily všechny dveře“ (ibid.). Jako v grotesce se jedny dveře srážejí pravidelně s druhými a mnohý je tímto pohybem „přiskřípnut“ (příklad přerušného pohybu). Nebyl to tedy pro ni sympatický, útulný byt, ač si jej sama navrhla a upravila, ale neosobní, nepříjemná, ba i nepřátelská stavba. Zmíněný efekt je ještě zesílen stálým chladným průvanem, který vilkou táhne od Labe. Vyvrcholí uragánem, který srazí skříň přeplněnou voňavkami z bývalé parfumerie. „Všechno bylo smeteno“ jako ty Gomperzovy figurky z motta na začátku románu (ibid.: 190). Ohromná rána a zřícení skříňe na zem jsou samozřejmě plny symboliky závěrečného akordu: tím pro vypravěčku definitivně skončil její aktivní život (ibid.: 354, kap. 16) a pro nás čtenáře zároveň příběh románu.

Chrup a hřbitov

Jiná důležitá scéna je vybudována kolem motivu umělého chrupu, který hrál významnou roli v kontextu jídelny (ibid.: kap. 9) a který už má svou předehru v kontextu stárnutí, když vypravěčka náhle dostala paradontózu a dentista pan Šlosar jí vytrhal všechny zuby a místo nich jí dal zuby umělé, na které si ale nemohla zvyknout (ibid.: 201, kap. 2). Krásným způsobem vypravuje, jak se její tělo vzbouřilo proti tomu cizímu objektu v ústech a jak její „zvědavý a nepokojný jazyk“ (ibid.: 203, kap. 2) neustále „smejčil po těch zubech“ (dotyk!). Cizí objekt ji uvnitř úst zraňuje (bolest!). Aby si na chrup zvykla, uvažuje dokonce o pomoci psychoanalytika (podvědomí!). Jsou to příklady jednak interorizace (vnitřní bolest) a propriorizace (uvědomování si vlastní-

ho těla). Široce vypracovaná scéna končí víceméně tím, že vypravěčka chrup rozbíjí „ocelovou pákou“ (ibid.: 204, kap. 2).

V paradigmatu jídla a zažívání v kontextu těla jako vnitřního prostoru je zajímavé podotknout, že (umělý) chrup se jako nástroj na rozemílání jídla nachází právě na začátku zaživacího traktu. Ztráta zubů znamená návrat k měkčím až tekutým jídlům, tedy návrat k ranému dětství, k věku plen a nočníků (zde jde o návrat strýce Pepina na nočník – „gramofon“ a k plenkám – ibid.: 326, kap. 14). Kruh života se uzavírá: Pepin umírá jako malé dítě. Na druhé straně jsou zuby v mnoha kulturách symbolem síly, životního elánu, ba i pohlavní potence a ztráta zubů se pak považuje za ztrátu těchto schopností, příznak postupného stárnutí.

Ve 13. kapitole najdeme obšírný popis starého, bezohledně likvidovaného hřbitova. Není to jenom likvidace minulosti, ale vypravěčka, která akci pozoruje, má najednou dojem (uvědomuje si), že „jí trhá jí znovu všechny zuby“ (ibid.: 310nn, kap. 13). Není to jenom vizuální vjem, nýbrž i pocit silné fyzické bolesti při trhání zubů u zubaře, který se ještě stupňuje, když vniatelka vidí, jak „traktory a pásáky vytrhávaly jeden pomník za druhým“ (ibid.). Podobnost těchto dvou akcí se ještě zesiluje, když likvidace pomníků neprobíhá lehce: „jak pásák zabírá a pomalu, na několikrát, pořád znovu a s tou samou silou se snaží z hlíny vyrvat náhrobek [...], jako zubní lékař [...], když se lopotí vytrhnout stoličku se zahnutými kořeny“ (ibid.). A intenzita těchto pocitů se ještě zvyšuje na silnou duševní bolest, když nakonec traktory dojedou k dětským náhrobkům, přirovnávaným k mléčným zoubkům a spojeným s dětskou bolestí a s bolestmi mládí. Tak se vnitřní bolest obrací navenek a proměňuje se představitostí ve vnějškový obraz, který se obrací zase zpět do vědomí vnímajícího subjektu. Tak se pomocí poznání a identifikace zvnitřňuje vnějškový obraz a mění se ve zintenzifikovanou vnitřní zkušenost.

Na závěr

I když počet příkladů lze snadno rozšířit nebo jednotlivé globální pásáže vypracovat do detailů, které ilustrují význam a smysl popsané metody, dám teď raději přednost otázce, který z různých jednotlivých významových principů, řídících různé paradigmatické, je dominantní. Přitom se odvolám na termín *sémantické gesto* (viz Mercks 2009). Při svém rozboru textu na základě smyslových vjemů provázených

procesem uvědomování si jsem se několikrát zmínil o dvojakosti, jež se stále znovu vynořuje v jednotlivých paradigmatických. Tematicky se nejsilněji materializuje v protikladech párů jih/sever, vnitřek/vnějšek, abstraktnost/konkrétnost, vysoko/nízko, blízko/daleko, hladkost/tvrdomost, život/smrt aj. Tato protikladnost funguje jako katalyzátor další dichotomizace jevů. Protože stojí jako jednotící princip v čele různých jiných paradigmatických, vznikají i všelijaké podobnosti a souvztažnosti, často sice nekauzální, ale často i na základě smyslových vjemů, na nižších úrovních. Tímto způsobem se rozvětňuje – ne chaoticky, ale řízená jednotícím principem sémantického gesta dvojakosti – významová a smyslová hra románového příběhu.

Také stylisticky dá se toto tvrzení podložit: dvojakost generuje ve vyprávění sérii protikladů tohoto typu: „myslíte možná to, ale není tomu tak, bylo to jinak“. V proudu promluvy je čtenářská pozornost stále ožívována protiklady, nesourodými podobnostmi, bizarnostmi, neuvěřitelnostmi atd., zkrátka průlomem horizontu očekávání. Sémantické gesto tak není pouhou záležitostí významů, ale také smyslových vjemů, a to, čemu říkáme smysluplnost, může být spoluúčinkování významů a smyslových vjemů ve vědomí vnímatele jako výslednice myšlení a představitosti. Nebude těžké aplikovat tuto dvojakost na dvojakost vypravěčky a osobnosti Hrabala jako (mužského) tvůrce textu (*obraz autora*) a na jeho psychofyzickou osobnost mimo jeho texty, ale to už překračuje rámec tohoto článku.

Prameny

HRABAL, Bohumil

1994 „Harlekýnovy miliony“, in idem: *Nymfy v důchodu*. Sebrané spisy Bohumila Hrabala 10, ed. Milada Chlábíková (Praha: Pražská imaginace), s. 189–355 [1981]

Literatura

BAAK, Joost van

2009 *The House in Russian Literature. A Mythopoetic Exploration* (Amsterdam/New York: Rodopi)

BACHELARD, Gaston

1957 *La Poétique de l'espace* (Paris: Presses Universitaires de France)

HIRSCH, Mathias

2006 *Das Haus. Symbol für Leben und Tod, Freiheit und Abhängigkeit* (Gießen: Psychosozial-Verlag)

MERCKES, Kees

2008 „The Landscape in Harlequin’s millions“, in Eric de Haard, Wim Honseelaar et al. (eds.): *Literature and Beyond. Festschrift for Willem G. Weststeijn* (Amsterdam: Pegasus), s. 419–435

2009 „Introductory Observations on the Concept of Semantic Gesture“, in idem: *„Regressus ad futurum“. Terugblik voor de toekomst* (Amsterdam: Pegasus), s. 1–43 [1986]

TUAN, Yi-Fu

2005 *Space and Place. The Perspective of Experience* (Minneapolis: University of Minnesota Press)

Perceptions in literary works. Inner space in Hrabal’s novel *Harlequin’s Millions*

In a foregoing article I made an analysis of the outer space in Bohumil Hrabal’s novel *Harlekýnovy miliony* (Harlequin’s millions, 1994). I described how the landscape (position of the garden, park, pond), the objects in the landscape (castle, statues) and nature (trees, lawn, paths) are perceived by the narrator and other characters. I will now extend the analysis both to inner space, esp. to that of the castle and its inside objects, and to its perception by the subjects in the narration. Of particular interest are the semantic relations that arise through the various sensory impressions of the subjects in their perception of the inner space of the fictional world.

Keywords

Czech fiction, perception, imagination, inner space, Bohumil Hrabal

Poznámky k vnútornej topológii

Daniela Hodrová: *Město vidím...*

— Miroslava Režná —

Priestor a čas sú nevyhnutnými súradnicami nášho bytia a analogicky aj „dvomi základnými konštitutívnymi znakmi krásnej literatúry“, resp. „hlavnými zložkami fikčného zobrazenia skutočnosti“ (Alexander Ritter a Erich Auerbach; cit. podľa Nünning 2006: 638). Bez ohľadu na rôzne filozofické či teoretické nazerania týchto dvoch fenoménov a rôzne pokusy o ich klasifikáciu – čo možno považovať za istý spôsob vysporadúvania sa s nimi –, neprestáva platiť, že každodenne zakúšame, ako tieto dve dimenzie náš pobyt (v zmysle Heideggerovho Dasein) zásadne ovplyvňujú, a to bez toho, aby sme do ich rámca mohli nejako zasiahnuť. Čas a priestor sú nám *dané*: vymedzujú náš životný svet. Sú našou istotou: zabezpečujú „řád“ sveta, v ktorom sme, zadávajú možnosti nášmu životnému úsiliu, sú predpokladmi našich tvorivých počinov... Sú pre nás *samozrejmé*. Práve preto sme citliví na všetky „vychýlenia“ z ich samozrejmosti: evidujeme zvláštne, inakostné momenty dejà vu, synchronicity (termín Carla Gustava Junga), uvedomujeme si situačne vzbudenú subjektívnosť vlastného prežívania času, výberovosť vnímania priestoru v konkrétnom čase ap. V naratívnych dielach potom oceňujeme rôzne hry s časom, snovo pôsobiace

uvoľňovanie „pravidiel“ času a priestoru aktuálneho sveta, rôznoraké semiotické konštituovania hraníc nových fiktívnych časopriestorov atď.

Knihu Daniely Hodrovej *Město vidím...* (1990) možno rovnako pokladať za príklad spochybnenia samozrejmeho spojenia času a priestoru. Formou vstupných poznámok sa pokúsim aspoň čiastočne preniknúť do základného rámca autorsky osobitého spôsobu komponovania mieneného/semiotického sveta.

Názov knihy je priznaným torzom známeho Libušinho videnia Prahy, zaznamenaného stredovekým kronikárom Kosmasom: „Město vidím veliké, jeho sláva hvězd se dotýká...“ (Hodrová 2009: 15). Zachováva vznešenú povýšenosť plynúcu z inverzného vyjadrenia „město vidím...“ a súčasne sa v ňom vďaka apoziopozickému rezu odkrýva nový rozmer: spoluúčastný, privátne závažný (*ja som tá, ktorá vidí mesto*). Výrazová sila jednoduchej syntagmy „město vidím...“ sa konotatívne násobí spomínaným citačným zázemím: nasledujúci text knihy potom toto naše tušenie potvrdzuje a svojbytno rozvíja. V svojej časopriestorovej kompozícii zachováva principiálnu logiku proroctva: v jednom bode priestoru sa v jednej chvíli nad-prirodzene prekrývajú všetky tri časy: minulý (prírodné miesto existovalo už pred príchodom Libuše), prítomný (na tomto mieste Libuša zastala a mala videnie) a budúci (uvidela mesto, ktoré ešte len bude).

Aj v diele Daniely Hodrovej prestupujú tri paralelné časové línie jedno miesto – vytvárajú obraz mesta, ktoré v podobe, v akej v diele vyvstáva, nikdy neexistovalo. Neexistovalo, lebo zákonito nemohlo existovať. Osobitý kolorit Prahy tu totiž nevytvára jej história, teda *diachrónnne radenie* viac či menej doložitelných udalostí a v pamäti rekonštruovaných obrazov. On tkvie v *synchronnom vyjavení* sa mesta: všetkého, čo v ňom kedy bolo – je – bude. Mesto je tak naraz, v tej istej chvíli miestom stôp pamäti aj lúčov anticipácie, mestom tvári všetkých jeho obyvateľov v čase, mestom ľudí blízkych a najbližších, pannotikom pozorovaných bábok vedených neznámou mocou k životu, maketou, ku ktorej sa možno celkom tesne priblížiť a obsiahnuť ju, múzeom ustrnutým v diani, divadelnou kulisou, ktorú možno vymeniť a nezmeniť pritom miesto javiska, živým organizmom, ktorý si zvlieka kožu fasád a prerastá všetky neorganické súčasti mesta...

Tieto významové „sloje“ konštituuju obraz mesta a nemožno ich čítať inak ako paradigmaticky, na spôsob básne.¹ Paradigmatický rozmer

1 Na záložke knihy sa tento interpretačný kľúč potvrdzuje: autorka svoje dielo označuje za básnickú prózu.

mesta, respektíve jeho synchronne uzretie však prirodzene „odporuje“ povahe jazyka. Autorka preto rôznymi tematickými nitkami prepleťa textúru svojho diela tak, aby jeho plynutie čo možno najviac zastavila: návratne sa objavujú tie isté motívy (evokujú pocit, že nič sa nemení, všetko je na svojom mieste), veľké *historie* mesta sa miešajú s malými (čo vyrovnáva ich hodnotu a koncentruje ich do toho istého časopriestorového momentu), veci, prípadne písменная fabulujú vlastné príbehy (čím „jedným ťahom“ prepoja významovo zdanlivo vzdialené reality).

Traverz v čase, ktorý čitateľsky v diele Daniely Hodrovej neustále podstupujeme, spochybní pohyb času ako takého. Spôsobí, že sa jednotlivosti minulosti – prítomnosti – budúcnosti z významňujú v *iných* súvislostiach: mysteriózne do seba zapadajú, tajomne nad-súvisia... Príbehy mesta, ktoré v Hodrovej diele „zapľňajú“ jeho priestor, nám jednoducho dajú recipientsky zakúsiť kvalitu *mýtického času*.²

S touto predstavou súladí aj úvodná aluzívna veta diela: „Na počátku pro mne město bylo slovem...“ (ibid.: 11). Zo sily slova sa rodí realita: postupne sa vo vedomí lyrického autorského subjektu z niečoho takého neurčitého, ako je *zvuk hlások p-r-a-h-a*, zhmotňuje logos sui generis – *mesto s menom Praha*. Je semiotickou skutočnosťou, že udelením mena, pomenovaním veci získavame nad tou vecou istú prevahu: poznáme ju. (Vyjadrenie „to ponad vodu“ má v sebe iný kognitívny potenciál ako vyjadrenie „most so sochami ponad Vltavu“, a to zas iný potenciál ako pomenovanie „Karlovo nám.“.) Pomenovanie zaraďuje (s)poznánú vec do kontextu nášho jazyka, respektíve vedomia. V tomto prípade sa v akte semiózy z významňujú najznámejšie znaky-miesta fyzicky existujúceho mesta: jeho konkrétne námestia, ulice a uličky, hrad, chrámy, sály, budovy, mosty, rieka... Po prečítaní knihy nám – v duchu peirceovského vymedzenia znaku – tieto znaky-miesta privádzajú na myseľ *niečo viac*. Vďaka nim *vidíme už aj my viac*: mesto zahalené do imaginárneho obalu obrazov, ktoré v našej mysli synchronne vyvstali len vďaka predstavivosti autorky. Prijali sme jej vnímanie, pozorovanie a tvorenie *iného mesta*, a preto pre nás *mesto fyzicky existujúce v čase a priestore* znamená (už aj) *niečo viac*: je významovo bohatšie, plnšie. Prenikli sme do jeho sémantiky zvnútra. Uvidieť vec/jav či mesto *zvnútra* je celkom inou skutočnosťou ako uvidieť ich z *pozorovateľského odstupe*. Mať účasť

2 Táto nečakaná, bezprostredná recipientska skúsenosť s mýtickým časom v európskom kontexte vyznieva ako náprotivok (čisto) teoretického vedenia o tom, že aj v Európe mýtický čas v dávnej minulosti formoval myslenie ľudí.

na niečom prináša celkom iné vnímanie veci/udalosti/miesta: „Sestup do mesta, sestup takřka ve smyslu iniciační katabáze, je pro mne sestupem do jeho minulosti, ale zároveň sestupem k sobě, k vlastní identitě“ (ibid.: 23).

Týmto nadobúda spojenie „mesto vidím“ už spomenutý spoluúčastný, privátne závažný (a závažný) rozmer. Vidieť mesto z perspektívy vnútra znamená nielen vradiť sa do jeho celku, istým spôsobom s ním splynúť, prijať podmienenosť vlastného bytia / vlastnej identity časopriestorom mesta, ale aj ocitnúť sa v (turisticky) neviditeľnej dimenzii bytia mesta – stať sa spoluúčastným jeho tajomstva.

Tajomstvo mesta, ako nás doň vovádzá Daniela Hodrová, povstáva z významov jednotlivých jeho topoi a vyvstáva jedine vo vedomí toho, kto je naň „rezonančne“ naladený. Neplatí totiž, že najtypickejšie miesta mesta sú už sémanticky vyprázdnené, keďže obraz ich fyzickej podoby podlieha nekonečnej multiplikácii. Naopak, práve tieto miesta – ikony či topoi mesta – vyžarujú najviac sémantickej energie, čo vytvára tajomstvo mesta, a preto k sebe priťahujú najviac pozornosti. V pohľade, ktorý na ne upiera Daniela Hodrová, ide teda o (znakovú) reprezentáciu v hlbšom zmysle slova.

Uskutočnená *paralelná kontemplácia* (pojmom Zdeňka Mathausera) nad básnickou prózou *Mesto vidím...* perspektívne roztvára viaceré možnosti, ako živo načrtnúť do problémov, ktoré sa tu roztvorili: okrem najzjavnejšieho problematizovania temporality sa ponúka otázka legitimizácie pojmu *sémantická energia* (diela, resp. objektu, miesta) napríklad na pozadí Benjaminovho pojmu aury (diela) či otázka hlbšieho skúmania vzťahu semiózy a imaginácie ako dvoch základných schopností ľudského vedomia. Z literárnokomunikačného uhla pohľadu by sa dalo uvažovať o fenoméne diela ako špecifickej správy autora o sebe, diela ako tichom dialógu medzi tým, kto píše, a tým, kto číta ap.

V spojitosti s témou kongresu sa však možno opýtať najmä na to, v čom spočíva *inakosť* semiotického modelovania sveta Danieľ Hodrovej. Javí sa to tak, že jej základom je vedomie, že časovopriestorové súradnice hic et nunc sú len kvapkou v mori možností prežívania času a priestoru. A zďaleka nie sú tou najzaujímavejšou možnosťou. K reálnemu obrazu mesta Praha napríklad z dňa 30. júna 2010 ponúka Daniela Hodrová alternatívu jeho existencie v tajomnej mýtiskej jednote, ktorej sme/môžeme byť súčasťou. Je to – v duchu autorkinej poetiky – závažné, fascinujúce a trýznivé.

Pramene

HODROVÁ, Daniela

2009 *Město vidím...* (Červený Kostelec: Pavel Mervart) [1990]

Literatúra

HODROVÁ, Daniela

1994 *Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie* (Praha: KLP)

HODROVÁ, Daniela a kol.

1997 *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie* (Jinočany: H & H)

NÜNNING, Ansgar

2006 „Prostor / zobrazení prostoru“, in idem (ed.), Jiří Trávníček, Jiří Holý (eds. českého vydání): *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host), s. 638–640 [2001]

Notes on inner topology. Daniela Hodrová: *Město vidím...*

The paper presents introductory notes on the distinctive way of understanding space and time in the works of the contemporary Czech writer Daniela Hodrová. Written in the form of a “parallel contemplation” (term coined by Zdeněk Mathauser) on the work *Město vidím...* (I See the City, 1990), it tackles the semantic consequences of the past, present and future overlapping in one point in space which is Prague. It offers an interpretation of “spacetime” and its relation to such phenomena as (personal) identity and topoi.

Keywords

Czech fiction, mythical time, time overlapping, spacetime, Daniela Hodrová

Reálná a fikční krajina v díle Miloše Urbana (*Hastrman*)

— Richard Změlík¹ —

1.

Analýza literární krajiny nám mimo jiné ukazuje úzké sepětí mezi popisovanou skutečností a sférou personických aktantů. Na sepětí mezi oběma polaritami, prostorové a personické, bylo v minulosti mnohokrát poukázáno, ve skutečnosti znamená jednu ze základních proporcionálních struktur, vedle například samotné vlastní strukturační místa. Prostor obvykle bývá někým *obýván*, a jeví se tedy určitým způsobem. Ačkoli je zřejmé, že úhly pohledu a interpretace či reflexe prostoru v sémiotickém diskurzu, za jaký považujeme literární text, jsou složité a vzájemně se prolínají (postavy, vypravěč, modelový autor, žánr, literární kontext apod.), prostor a jeho konkrétní konfiguraci nelze chápat bez účasti aktu reference o tomto prostoru.

Podobně jako například u Karla Hynka Máchy by bylo za určitých okolností možné i v případě románu Miloše Urbana *Hastrman* (2001)

1 Text vychází z původní kapitoly „Zelený román Miloše Urbana“ disertační práce *Krajina v literárním díle (Strukturálně-sémiotická analýza literárního toposu krajiny u Karla Hynka Máchy, Gérarda de Nerval, Ladislava Klímy, Jana Čepa a Miloše Urbana)*, Olomouc: Univerzita Palackého, FF, Katedra bohemistiky 2010.

dedukovat z fikční krajiny románu krajinu tzv. reálnou. Tento postup je myslitelný – a platí to nejen pro Máchu, ale pro veškeré možné překlady literárního díla do mimoliterární sféry – za předpokladu určitých styčných bodů mezi oběma diskurzí, tvoří je například vlastní jména shodující se v obou rovinách, tj. na poli literárním i ne-literárním. V *Hastrmanu* takových jmen najdeme celou řadu, od centrální krajinné dominanty, hory Vlhošť, po jména měst a vesniček.² I tam, kde jsou literární propria pozměněna a neodpovídají toponymu v aktuálním světě, je možné je dekodovat a přečíst jako zástupný znak za jiný, který platí v aktuálním světě.³ Na druhou stranu ve fikčních světech existují krajiny a prostory obecně, u nichž tuto translaci provést nelze kvůli přílišné „ne-srozumitelnosti“: například fantastické světy sci-fi nebo fantasy.

Z tohoto pohledu je zřejmé, že v Urbanově *Hastrmanovi* můžeme na základě pouze stručných dokladů, jakými jsou právě uvedená toponyma, mluvit o prvním typu krajiny. Toto konstatování je ovšem třeba chápat velmi obecně a pracovně. Z takto chápané krajiny, resp. toposu krajiny v literárním díle, lze tedy vyvodit jisté mimetické čtení. Obecně lze říci, že krajina v tomto románu vykazuje strukturní „uzly“, umožňující její mimetickou interpretaci. Tu by bylo možné si v krajním případě představit jako konfrontaci minimálního počtu obligatorních prvků nutných pro rekonstrukci jaderné osnova literární topografie, tvořené základními elementy popisu krajiny, pohybu v krajině (modalita postav vzhledem k možnostem pohybu v prostoru, krajině) nebo základními aspekty fabule (viz Doležel 1966). Takovou rekonstrukcí bychom získali určité schéma, porovnatelné s neliterárním jazykovým popisem krajiny, který by vycházel například z objektivní prostorově-kauzální deskripce nebo dokonce z empirické zkušenosti s prostorovými relacemi v konkrétní krajině (viz Wágner 1996, Špecinger 1981). Jedná se o strukturní podobnosti a rozdíly. Adekvátní překlad ovšem možný není, i když je pochopitelný a v podstatě nutný, neboť jednotlivé sémiotické a strukturní diskurzí jsou především sociálními *fenomény* a neexistují izolovaně, ale ve složitém koexistenčním vztahu. V každém případě je ovšem nutné opět konstatovat, že takovým překladem, o kterém jsme výše pouze teoreticky uvažovali, by se zrušil svébytný význam fikční krajiny. Platí totiž,

2 Následující výčet není úplný: Lhota, Bor, Kamenice, Lipé, Bavorsko, Lužice, Slezsko, Rybná, kopec Smrtka, Hirschberg (dnes již neexistující starý název města Doksy), Zahrádky, Stará Ves, Stvolínky, Holany (rybník), Nový Zámek, Kozly, Vlhošť (kopec), Mnišská hora, Lipé, Litoměřice ad.

3 Typickým příkladem je iniciála – kupříkladu Jan Čep ve svých prózách často používá jako zkratku písmeno L., což evokuje město Litovel.

že fikční krajina nemůže reprodukovat krajinu reálnou, neboť se zakládá na odlišných podmínkách modelace, tj. na literárním jazyku.

Přejdeme nyní k tomu, co bylo řečeno v úvodu, sledovat budeme rozličné poměry tohoto toposu k subjektu. V *Hastrmanovi*, a to hned v jeho úvodní části, lze sledovat strukturní proces, jehož výsledkem je sémantizace prostoru, který se z pohledu vypravěče a současně hlavní postavy jeví nikoli jako topografické místo (ostatně zde nepřevažují toponyma, ale obecná jména spojená sémémem krajina: dno, řeka, rákosí, tůň, jezero, břeh, písek, les...), ale jako prostor v úzkém, až existenciálním vztahu k subjektu, který ho obývá. Jedná se o prozatímní obraz blíže nespecifikované krajiny. Ale tento aspekt dává možnost propojit vnitřní modální vybavení vypravěče/postavy a místa. Mezi oběma existuje vnitřní sepětí a kontinuum, utvářené například popřením smyslu kulturního času nebo personifikací krajiny. V tuto chvíli ještě není nutné detailně exteriorizovat vlastní topos krajiny, která zde splývá s významem existenciálního prostoru. Otázkou je, jak je tento význam sugerován.

Především se jedná o povahu vlastní verbální roviny a rytmu, který ve vyprávění vyvolávají deskriptivní pasáže. Celá první kniha se vyznačuje takovými retardačními bloky. V kapitole, kde hlavní postava, tentokrát již jako baron de Caus, přijíždí do svého rodného kraje, je popisu krajiny, jíž se svou ekvipáží cestuje, věnováno hned několik stran. Následují i další rozsáhlejší popisy krajiny a zvyků jejích obyvatel. Jak již bylo řečeno, funkcí těchto popisů je zpomalit samotné vyprávění, avšak současně vybudovat takový typ literárního prostoru, který disponuje specifickým horizontálně-vertikálním rozměrem, obtížně poměřitelným geometrickými pravidly.

Dvojdómá hlavní postava – půl člověk, půl ryba (hastrman) –, neustále oscilující mezi svou lidskou podobou a povahou a současně rovinou, která je spjata s vodním živlem, a tak přímo s jedním z elementů přírody, povstává zcela přirozeně právě z jejího významového rámce. To zaručuje symbiózu mezi touto postavou a vypravěčem v jedné osobě a krajinou, prostorem. Pochopitelný je i způsob vyprávění, ve kterém mají tyto popisné pasáže z hlediska dynamiky příběhu retardační funkci a současně intenzifikují význam času (resp. oné mimočasovosti) – ten se v tomto prostoru, který se v průběhu vyprávění stane „substrátem“ literární krajiny, ukazuje jako jeho imanentní modální význam.⁴

4 Topografická krajina (viz dále) zde má z hlediska vypravěče funkci označujícího a její jmenovaná modalita se z tohoto pohledu stává označovaným. Zdůrazňujeme, že toto je ovšem dané z hlediska vypravěče.

Tento sémantický rámec de facto předurčuje celou kompozici první knihy. Danou skutečnost neruší ani cyklická kompozice fabule. Naopak. Cykličnost, jak na to bylo nejednou poukázáno (Hodrová 1989),⁵ implikuje idylický prostor, kterým je i prostor a krajina v první knize *Hastrmana*. Rytmus přírodního koloběhu a život obyvatel Staré Vsi, fungující v souladu s ním, dávají vzniknout takřka hermetickému prostoru, chronotopu, do kterého vnější události vstupují jen ojediněle, například prostřednictvím vyprávění hlavní postavy, jež vzpomíná na svůj předchozí život a toulky světem. Tento fikční prostorový rámec je budován na základě prostorových trajektorií sémantické povahy, které implikují význam pohybu i staticčnosti.

Sémantickou trajektorií fikčního prostoru rozumíme prostorové úběžníky definované celou škálou strukturních rovin textu od verbální roviny přes kompozici, modalitu postav, vypravěče, fokalizaci apod. Lze tedy uvažovat o dvojmí aspektu prostorové konstelace, a to pomocí konkrétních lokací a pohybu, který zde má dvojí funkci. Jednak je součástí ústřední sekvence (příjezd do krajiny) a současně slouží možnostem popisu krajiny, resp. samotný popis evokuje cestu. Veškerá její tematizace se děje prostřednictvím střídajících se popisů krajiny. Tento způsob je evokací pohybu v prostoru, kde právě prostor vzhledem k subjektu tvoří svrchovanou hodnotu.

Popis krajiny je z hlediska verbální roviny budován paratakticky (slučování, konfrontace) nebo za pomoci většinou přívlastkových a příslovečných konstrukcí větných či nevětných. Tematicko-motivické celky potom většinou korespondují s gramatikou verbálního plánu. Tím máme na mysli skutečnost, že sémantika jednotlivých motivických celků navazuje na sebe buď volným přiřazením, nebo subordinací, tj. včleněním do významově vyššího celku.

Dalším důležitým je geometričnost. Specifická geometrie fikčního prostoru je budována na principu, který utváří dvě roviny prostoru: horizontální, danou explicitně užitím toponym a směrovým a prostorovým lexikem, a vertikální. Vertikální rozměr je potom třeba chápat ve dvou významových rovinách: jednak je to rozměr topografický, jak vyplývá

5 Rovněž výrazně u Bachtina: „Život a jeho události je v idyle organicky připoután a přirostlý k místu – vlastní a všem jejím koutům, rodným horám, údolím, polím, řece a lesu, k otcovskému domu. Idylický život a jeho události jsou rostlé s konkrétním prostorovým zákoutím, kde žili otcové a dědové, kde budou žít děti a vnukové. Tento nevelký svět, omezené a soběstačné místo nijak podstatně nesouvisí s jinými místy, s ostatním světem. [...] Stírání časových hranic vlivem jednoty místa podstatným způsobem přispívá k navození cyklického rytmu času, který je pro idylu příznačný“ (Bachtin 1980: 348).

rovněž z již zmíněné funkce parataktické a subsumační – sémantické komplexy budující prostorové komplexy jsou v sobě „zaklíněny“, jeden dominuje druhému. Vertikální rovina je potom přítomna ještě v samotném toposu věže, která zakládá dva prostory, nad a pod povrchem. Tento druhý prostor je rovněž úzce spojen s modalitou postavy, která věž obývá, tj. s hlavní, dvojdomou postavou. Topos věže, resp. její podzemní část, má svoji funkci rovněž v kompozici románu, neboť právě sem uvězní na konci první knihy hlavní postava Kateřinu. Díky chladu je zde její tělo bezpečně konzervováno a oživeno v závěru druhé knihy. Tímto se z Kateřiny stává skutečná femme fatale, zbavená konkrétního času a prostoru.

Krajina má svůj střed (horu Vlhošť) a ten mají i krajinné atributy, zejména Věž. Krajina je tak geometricky parcelována v přehledný a srozumitelný prostor, jak to ostatně vyžaduje koncept idylického prostoru.

Geometričnost ovšem musíme chápat v rámci sémiotického diskurzu fikčního světa. Jedná se o jiný typ uspořádanosti, než jak nám je představen ve fyzikálně myšlené geometrii. Pro názornost můžeme tento problém demonstrovat na přiložené mapce [1]. Na základě jmenovaných toponym, která existují jak ve fikčním světě románu, tak ve světě reálném, lze na mapě „rekonstruovat“ prostor románu. Ovšem mapa jako taková, jak konstatoval např. Lotman ve své knize *Struktura uměleckého textu* (1970), je dalším modelem reálného prostoru. Čili ve skutečnosti zde máme několik prostorových konfigurací, které koexistují vedle sebe. Současně není vyloučen jejich vzájemný střet. Toto je ostatně typické pro řadu transpozic literární krajiny do skutečné, jak to ukázal v případě *Babičky* Boženy Němcové Zdeněk Hrbata (1999: 136n).⁶ Je zde ovšem jeden zásadní problém. Přenesením literární krajiny na mapu nezískáme mapu literární krajiny. Pro tu bychom potřebovali mapu speciální. Tímto přenesením na základě určitých toponym je nám umožněn strukturní překlad do roviny jiného modelu, nehledě na promítnutí fikční krajiny do krajiny reálné.

2.

Jestliže v první knize bylo téma krajiny jedním z ústředních, v knize druhé ustupuje do pozadí. Lépe by ovšem bylo říci, že již není evokováno

6 Podobných případů je ovšem celá řada. Např. v *Náchodě* je možné absolvovat komentovanou prohlídku města, která sleduje cestu románové postavy Dannyho Smiřického ze Škvoveckého románu *Zbabělci*. Stejná situace platí pro dějiště Máchových próz a básní, nehledě na výrazně zatížené pražské prostředí apod.

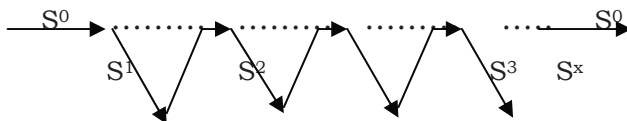


[1] Mapa předobrazu fikčního světa *Hastrmana*

systematicky, tj. způsobem verbálně-kompozičního rámce, jak je možné sledovat v první knize. Tento kompoziční postup je založen na symetrickém rozložení dílčích částí komplexního tématu krajiny a jeho atributů s krajinou spojených, ať již do roviny parataktické, či hypotaktické, při zachování významových hodnot nadřazenosti a podřízenosti. Konstruktivní rámec, který se promítal do celého významového „podloží“ první knihy, je ve druhé knize záměrně devalvován. Ne že by nebyl přítomen, ale jeho přítomnost již nelze rekonstruovat z textury a fikcionální sféry, ale jako implicitní sémantický fundament, hodnotu, která do druhého dílu vstupuje skrze ideové hledisko hlavní postavy-vypravěče, který je totožný s vypravěčem knihy první. Zmíněná postava se mstí jednotlivým členům těžební společnosti za nevratnou devastaci této původně harmonické krajiny. V druhé knize tak převládá akční rádius ústřední postavy. Je-li v první knize potlačena dynamika ústřední sekvence, v knize druhé je tomu právě naopak. Dominantním aspektem je právě rychlé střídání dějových segmentů. Tempo vyprávění se oproti předešlé knize výrazně dynamizuje, čímž se tato druhá část podobá takřka detektivní honičce.

Celá druhá kniha je tak složena z několika po sobě následujících sekvencí (S^1-S^x), které spojuje motivace ústřední postavy a její vlastní

sekvenční rozhraní (S^0), které se realizuje právě prostřednictvím dílčích úseků. Schematicky bychom mohli tuto kompozici znázornit následovně [2].



[2] Kompozice druhé knihy *Hastrmana*

Na konci „cesty“ hlavní postavy se objeví ze spánku probuzená Kateřina, kterou hastrman v závěru první knihy pohřbil v ledovém sklepení svého obydlí, a spolu s ochránci přírody se pokouší obnovit ztracenou rovnováhu kraje.

Ve chvíli, kdy se hlavní postava navrácí do rodného kraje a shledává jej na pokraji totální zkázy, způsobené činností těžební společnosti a ziskuchtivostí jejích představitelů a majitelů, stává se ve své původní domovině cizincem. A očima cizince je právě popsána i vlastní krajina. Očima toho, kdo se dívá na neskutečné dílo devastace rodného místa. Tento úhel pohledu a současně modus hlavní postavy, který je utvořen v první knize, je přenesen i do knihy druhé a vyjádřen jak lexikálně, tak personifikací nebo metaforou. Pro pohled toho, kdo přichází z jiného časoprostoru, je tento nový časoprostor nepochopitelný a cizí, což se reflektuje právě ve způsobu reference. Dochází tedy ke změně chronotopu, být – a to je zde důležité – na fundamentu původního chronotopu. Krajina se tu potom ukazuje jednou jako idylická, podruhé jako antiidylická.

Obraz zničené krajiny se v rámci celé druhé knihy objevuje vícekrát. V důsledku potom nejde jen o ničení krajiny, ale o vše, co s životem a řádem původní krajiny souviselo.

3.

Závěrem se pokusme zaměřit na význam literárního zobrazení krajiny z hlediska celkové kompoziční strategie. Celý příběh je vyprávěním ve vyprávění, příběhem v příběhu. Jedná se o typ vyprávění zprostředkovaného přes dalšího vypravěče. Tento postup se vyznačuje obvykle tím, že vypravěč například nalézá rukopis či jiné sdělení, předkládá je a svým vlastním vyprávěním rámcuje vyprávění vložené. Román

Hastrman je takto rámcován vypravěčem, který vypráví o příběhu has-trmana, který se dvakrát vrátil do rodné krajiny. Respektive vypravěč nechává vyprávět jiného vypravěče, kterým je *hastrman*, hlavní postava obou knih. Touto narativní strategií je dosaženo tematizace samotného příběhu, resp. příběhovosti.

Upozornit na samotné konstruování příběhu a současně na recepci je výsostným tematizováním sémiotického chování. To ovšem neznamená pouhé formální konstatování. Příběh, který je vyprávěn, je právě jako příběh vnímán, tzn. jako sémantická, textová konstrukce. Ovšem v logice této strategie to může znamenat i to, že i vnímání hlavní postavy, která je vypravěčem, je v kontextu událostí druhé knihy jedním ze způsobů čtení a vyprávění příběhu. To, že vypravěč nechává vlastní příběh vyprávět jiného vypravěče, je jiným typem vyprávění, jakýmsi metavyprávěním. Jinak řečeno, strategie tohoto Urbanova textu nám současně ukazuje, že časoprostor, krajina se jeví jako svého druhu text, který, jak to v případě textu bývá, lze nejen různorodě číst, ale i přepisovat. *Hastrman*, který vypráví obě knihy, vypráví je rozdílně, protože v obou případech čte jiný typ prostoru a krajiny. A vypravěč, který nechává *hastrmana* vyprávět, nám vypráví o *hastrmanově* vyprávění, čímž jej do jisté míry relativizuje v tom smyslu, že ukazuje, že jde o „pouhé“ vyprávění, podtržené navíc pohádkovou hlavní postavou.

Tento text je ovšem záměrně domýšlen za hranice literatury, jak o tom svědčí nejen hlas rámcujícího vypravěče evokujícího autora, ale současně i ony momenty, kdy je možný „překlad“ do reálného prostoru, jak o tom již byla řeč.

Urbanův *Hastrman* implikuje nejen palimpsestovost (např. Machala 2001: 183n), je nejen odkazem k určitým typům vyprávění,⁷ ale je současně románem o prostoru, který je prostorem sémiotickým, prostorem, jenž je čten a psán, prostorem, který se nezbytně v semióze jazyka a vyprávění stává příběhem. Na tomto významu románu se podílí jak celková, na první pohled disharmonická kompozice románu (dvě zdánlivě nesourodé knihy), tak narativní strategie a současně i možnost shledávat v románu jisté analogie se světem skutečným. Se skutečným světem má román společné jediné: ukazuje, jak i tento ne-literární svět je textem svého druhu, textem, jehož výsledná podoba záleží jak na jeho autorovi/autorech, tak na čtenářích.

7 Těto skutečnosti jsem se systematicky věnoval v práci *Miloš Urban – český román na počátku 21. století*, diplomová práce, Olomouc: Univerzita Palackého, FF, Katedra bohemistiky 2006.

Prameny

URBAN, Miloš

2001 *Hastrman. Zelený román* (Praha: Argo)

Literatura

DOLEŽEL, Lubomír

1966 „Perspektivy strukturální analýzy literárního díla“, in Milan Jankovič, Zdeněk Pešat, Felix Vodička (eds.): *Struktura a smysl literárního díla* (Praha: Československý spisovatel), s. 70–86

2008 „Strukturální tematologie a sémantika možných světů: případ dvojníka“, in idem: *Studie z české literatury a poetiky*, přel. Bohumil Fořt (Praha: Torst), s. 271–288 [1995]

HODROVÁ, Daniela

1989 „Idylický a ideální prostor v české próze 19. století“, *Opus musicum* 21, č. 2, s. 49–52

1994 *Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie* (Praha: KLP)

HODROVÁ, Daniela a kol.

1997 *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie* (Jinočany: H & H)

HRBATA, Zdeněk

1999 *Romantismus a Čechy. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech* (Jinočany: H & H)

LOTMAN, Jurij Michajlovič

1990 *Štruktúra umeleckého textu*, přel. Milan Hamada (Bratislava: Tatran) [1970]

1999 *Kultura i eksplozja*, přel. Bogusław Żyłko (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy) [1981]

MACHALA, Lubomír

2001 *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy* (Praha: Brána/Knižní klub)

RYANOVÁ, Marie-Laure

2004 „Literární kartografie – mapujeme území“, přel. Kateřina Vlasáková, in Bohumil Fořt, Jiří Hrabal (eds.): *Od struktury k fikčnímu světu* (Olomouc: Aluze), s. 175–204

ŠPECINGER, Otakar

1981 „Kokořínsko Karla Hynka Máchy“, in Jiří Čepelák (ed.): *Českolipsko literární* (Praha: Tisková, ediční a propagační služba místního hospodářství), s. 59–69

TOPOROV, Vladimír Nikolajevič

2000 *Miasto i mýt*, přel. Bogusław Żyłko (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria) [1984]

WÁGNER, Jaromír

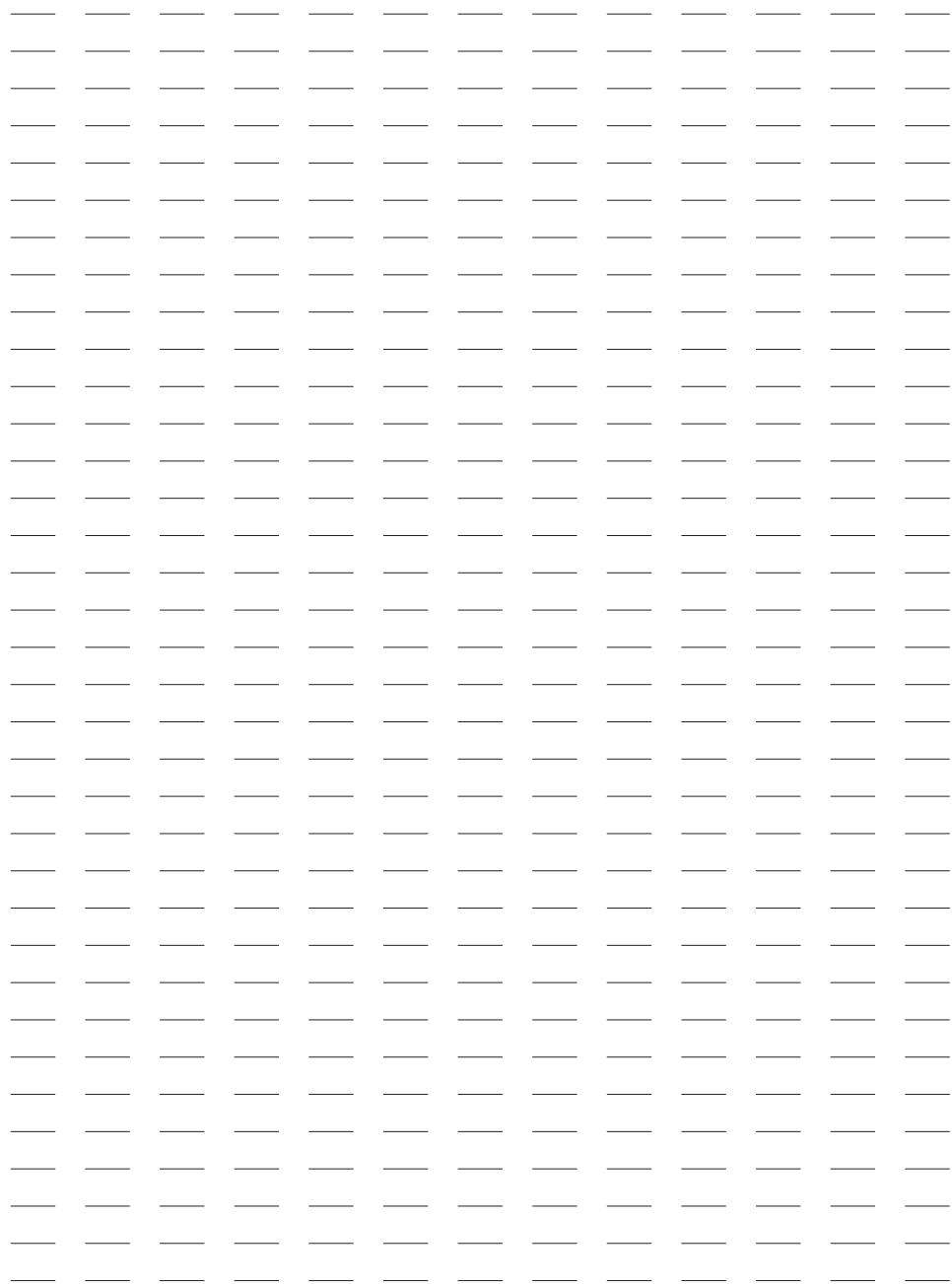
1996 *Karel Hynek Mácha v dějišti svých Cikánů* (Česká Lípa: End)

Real and fictional landscapes in the work of Miloš Urban (*Hastrman*)

This paper deals with the relationship between two spaces: the “real” and the fictional. The focus lies on the question of how appropriate it is to speak of a certain type of literary landscape in connection with its non-fictional model. Using the particular example of the literary configuration of the landscape we prove the unsustainability of the view of a mimetic reading of this topic, and vice versa, using a structural-semiotic procedure, we try to show how the literary representation of the landscape not only contributes significantly to the overall structuring of the fictional universe, but also fundamentally shapes the ideological and intellectual frame of the work.

Keywords

structural and semantic analysis, landscape of fiction, boundary of fiction world, translation between reference levels



Vícenásobné
mediální vztahy:
text – film – divadlo

Hynku, Viléme, Alfréde

Máchovské rezonance v Radokově *Daleké cestě*

— Eva Šlaisová —

Dalekát cesta má!

Marné volání!

K. H. Mácha

Daleká cesta Alfréda Radoka je jedním z prvních československých filmů o genocidě Židů za druhé světové války. Radok vytvořil tento film na základě povídky Erika Kolára *Cesta* na konci čtyřicátých let (1949), tedy v období, kdy se v umění začal prosazovat socialistický realismus. *Daleká cesta* však nereprezentuje tento styl, naopak se od něj velmi vzdaluje. Jako žák avantgardního divadelního režiséra Emila Františka Buriana se smyslem pro umělecké experimenty Radok vytvořil v *Daleké cestě* esteticky náročné dílo, dále rozvíjející dědictví avantgardy. Důležitým elementem, který Radok sdílí s Burianem, je protest proti „nepoetické prezentaci reality každodenního života“ (Cieslar 2007: 11). Svými technikami se nesnaží vytvořit iluzi reality, ale svébytný umělecký celek zdůrazňující divadelnost či filmovost díla.

Daleká cesta se skládá ze tří vrstev. První představuje příběh židovské rodiny Kaufmannových, v jehož centru jsou osudy Hany a jejího

„árijského“ manžela Toníka. Druhou je rovina dokumentu, založená na scénách z dobových německých propagandistických filmů; s příběhem je spojená na základě synekdochy (Ambros 2007: 55). Třetí je úroveň symbolická či metaforická, tvořená postavami příběhu a objekty, které částečně ztrácejí své příběhové či reálné charakteristiky a stávají se metaforami a symboly (Cieslar 2007: 20). Symbolické a metaforické scény poeticky deformující realitu tvoří nejdůležitější a nejoriginálnější část Radokova filmu.

Radok se – v návaznosti na Burianovy impulzy – řadí k tradici anti-iluzivního umění, tj. umění zdůrazňujícího médium prezentace. Jedním z postupů, jimiž zvýrazňuje antiiluzivní charakter *Daleké cesty*, je intertextualita (v úzkém smyslu), tj. vědomé vepsání jednoho díla nebo jeho částí, motivů do jiného díla. Tímto nevstupuje do nového díla pouze citovaný úsek, ale celé původní dílo. Podle Jana Mukařovského „slovo, případně sousloví, které je charakteristické pro jisté významné dílo, je-li z jeho kontextu převedeno do jiné souvislosti [...] přináší s sebou významové ovzduší díla, kterým prošlo“ (Mukařovský 1948: 158). Jinými slovy, pokud známe původní dílo, z něhož aluze pochází, „vždy cítíme jeho přítomnost v díle, které právě vnímáme“ (Hutcheon 2006: 6). Radok přenesl pomocí intertextuálních aluzí do struktury *Daleké cesty* významové ovzduší mnoha literárních, divadelních a filmových děl: například *Labyrint světa a ráj srdce* (1631) Jana Amose Komenského, *Metropolis* (1927) Fritze Langa, *Golema* (1920) Paula Wegenera nebo Burianovu divadelní adaptaci Máchova *Máje* (1935). Citace z těchto děl přispívají k palimpsestovému charakteru *Daleké cesty* a ke zvrstvení její významové roviny.

Cílem tohoto článku není postihnout intertextuální vztahy *Daleké cesty* v celé šíři, ale zaměřit se pouze na vztah k básni *Máj* (1836) Karla Hynka Máchy. Prostředníkem mezi dílem Máchy a Radoka je E. F. Burian, který v roce 1935 uvedl *Máj* na scénu.¹ Burianova produkce, z níž nacházíme citace v *Daleké cestě*, představuje důležitou transformaci Máchova *Máje* co se týče média a kontextu. K jazykové složce básnického textu přibyla také vizuální, z kontextu romantismu se posunul do období avantgardy. Při inscenování Burian použil minimálního množství kulís a rekvizit: provazy představující struny harfy, drátěné pletivo jako mříž, strom vyrobený z rour od kamen a koudele a dřevěný

1 Nastudoval jej celkem čtyřikrát: v roce 1929 Burian představil *Máj* pouze ve zvukové podobě se svým voicebandem, v roce 1935 a 1936 byla zvuková stránka *Máje* rozšířena i o vizuální složku a v roce 1939 se vrátil k voicebandové recitaci (Strusková 2002: 66–72).

kříž (Lehovec 2002: 88, Srba 2004: 176). Důležitým prvkem představení byly také projekce a hra se světlem a stínem. Burian vnímal *Máj* jako „tragédii individua uprostřed společnosti, která se staví proti jeho svobodnému rozvíti“ (Strusková 2002: 66). Pravděpodobně z tohoto důvodu ho také recitoval v roce 1941 v cele předběžného zadržení (ibid.: 72), tedy v situaci, kdy jeho vlastní svoboda byla omezena. Význam *Máje* se v Burianově podání několikrát aktualizoval. Kromě existenční situace romantického „rozervance“ a surrealistických vizí reflektoval zkušenost člověka za německé okupace. Spojení *Máje* s aktuální historickou situací je stěžejní pro Radoka a v *Daleké cestě* nabývá nové konkretizace. Na rozdíl od Buriana Radok nevytváří novou adaptaci *Máje*, ale používá jednotlivé motivy Máchova textu, respektive Burianova představení, ve svém filmu. Díky těmto motivům, jak již bylo řečeno, se do *Daleké cesty* dostává „významové ovzduší“ celého *Máje*, Máchova i Burianova.

Spojnice mezi dílem Máchovým a Radokovým může být nalezena už v názvu filmu. Původní titul Kolárovy povídky *Cesta* Radok modifikuje přidáním přívlastku „daleká“. Ačkoli adjektivum daleký je velice obecné a může odkazovat k různým dílům a skutečnostem, Máchovo dílo se díky Burianovým citacím nabízí jako jeden z možných zdrojů inspirace. Název *Daleká cesta* evokuje Máchovo dvojverší „dalekát cesta má, marné volání“ (Ambros 2007: 60), které se objevuje v prvním vydání *Máje*, na začátku románu *Cikáni* (1835) a je velmi oblíbenou máchovskou citací, používanou jako motto sebraných spisů, v názvu sbírek a jejich částí.²

Motiv daleké cesty je v *Máji* i *Daleké cestě* spojen s chronotopem smrti. Michail Bachtin ukázal, že čas a prostor jsou neoddělitelné celky. Čas se podle něj „zhušťuje, stává se hmotnějším a umělecky viditelným [v prostoru], prostor se naopak intenzifikuje, zapojuje se do pohybu času“ (Bachtin 1980: 222). Smrt, jinými slovy časovost, je viditelná v prostoru a proměny prostoru jsou závislé na ubývání času. Chronotop smrti je pevně svázán s postavami vyděděnců, jelikož ubývání času a jeho vliv na prostor souvisí s jejich pohybem.

V *Máji* čtenář sleduje ubývání času a zmenšování existenčního prostoru až do bodu smrti na postavě Viléma, tedy na osudu individua, které je vyřazováno ze společnosti. Vilém postupně ztrácí domov, rodinu, společnost, lásku, svobodu, život pozemský i posmrtný. Ztráta každé této jistoty souvisí se zužováním prostoru, z domova se přesouvá

2 Např. sebrané spisy pod názvem *Dalekát cesta má* (Praha: Evropský literární klub 1941).

jako „strašný lesů pán“ do lesa, z lesa do vězení, z vězení do nicoty. Oklešťování životního prostoru, zejména vězení, zachytil Burian ve své divadelní adaptaci. Ve druhém zpěvu umístil na scénu konstrukci z drátěného pletiva, v níž se pohyboval uvězněný Vilém (Lehovec 2002: 88). Tento zpěv, jak píše Eva Strusková, zachycuje vězně, „který se zmítá v kruhu, jakoby zachycen a polapen v síti“ (Strusková 2002: 70). Tím, že Burian nevyužil celou scénu pro prostor cely, ale vyčlenil jen malou část, zdůraznil Vilémovu nesvobodu, tíseň fyzickou i psychickou. Pletivo, představující mříž a tak vymezující prostor nesvobody, bylo využito i v dalších scénách. Například ve třetím zpěvu Burian postavil za mříž čtveřici recitátorů-vězňů, kteří pozorují a komentují Vilémovu popravu (Obst – Scherl 1962: 240, Strusková 2002: 70). Obdobný obraz využil Radok v *Daleké cestě*.

Na rozdíl od Máchy, který se zaměřuje na časovost individua, Radok zachycuje časovost jednoho celého národa, Židů. K postižení jejich systematického ničení také využívá obrazů zužování existenčního prostoru, spojených se zrušením soukromého prostoru. Prostor se stává víc a víc otevřeným, veřejným a kolektivním – stejně jako smrt. Proměna prostoru tu nesouvisí jako v *Máji* s trestem jednotlivce za zločin, ale je spojena s kolektivní smrtí z rasových důvodů. Divák pozoruje redukci prostoru do bodu nula na příkladu rodiny Kaufmannových. Zužování jejich životního prostoru začíná velmi pozvolna různými zákazy účastnit se veřejného života a vykonávat stávající zaměstnání. Jsou zahrnutí do soukromého prostoru svého bytu, domova. S blížícím se transportem se prostor jejich bytu mění v polosoukromý (např. sem přichází domovník s úmyslem odnést si jejich nábytek). Nakonec svůj domov ztrácejí, když jsou nuceni odejít do koncentračního tábora. Překročení hranice mezi Prahou a Terezínem znamená absolutní ztrátu soukromého, intimního prostoru a posun z bezpečného místa zvaného domov do prostoru nesvobody, beznaděje a smrti.

Právě v obrazu terezínského ghetta, jež je silně poeticky deformováno, nacházíme aluze k Máchovi. Koncentrační tábor je ztvárněn jako členitý labyrint bez pevných zdí. Jednotlivé prostory jsou od sebe vertikálně odděleny různými výklenky, schodišti a mřížovím z pletiva, za nimi se vždy nachází nějaký pozorovatel. Mříže evokují vězení a díky výpůjčce z Burianova *Máje* konkrétní vězení Vilémovo. Stejně tak jako čtyři recitátoři pozorují Vilémovu popravu, skupina postav za mřížemi pozoruje odjezd rodiny Kaufmannovy z Terezína do Osvětimi, tedy jejich odchod na smrt [1–4]. Židé stejně jako Vilém ztrácejí domov, svobodu a nakonec i život. S využitím obrazů z Burianova *Máje* Radok



[1] Vilém ve vězení, 2. zpěv *Máje*, 1935 (Srba 2004: 35)



[2] Žid v Terezíně, *Daleká cesta*, 1949 (záběr pořídila autorka z filmu *Daleká cesta*)



[3] Sbor recitátorů-vězňů pozorujících Vilémovu popravu, 3. zpěv *Máje*, 1935
(Srba 2004: 41)



[4] Židé v Terezíně pozorující rodinu Kaufmannových při přípravě na cestu do Osvětimi,
Daleká cesta, 1949 (záběr pořídila autorka z filmu *Daleká cesta*)

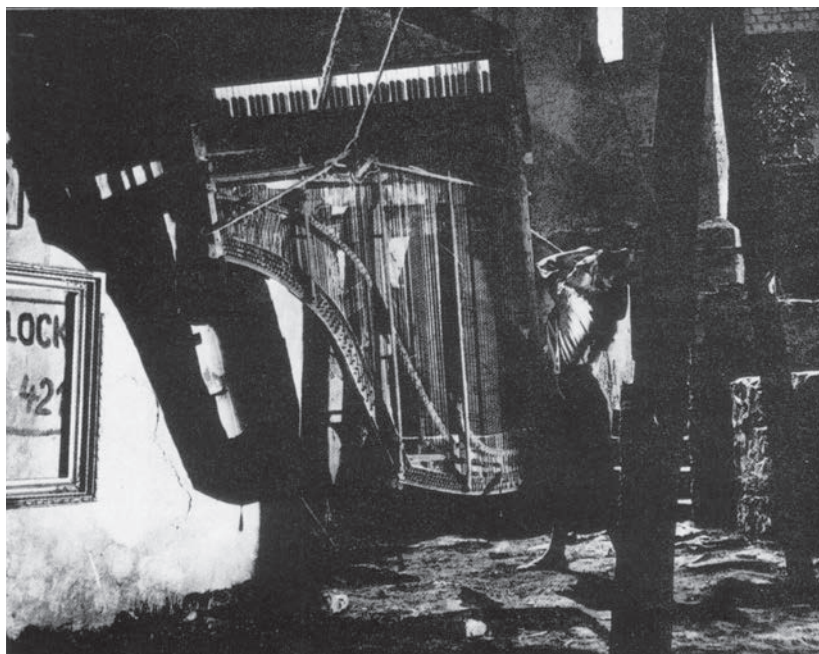
posouvá pozornost z individua na národ a z času individuálního lidského života na čas historický.

Pohyb postav a proměna prostoru nesouvisí pouze s jeho zužováním, ale i s konkrétními obrazy pomíjivosti, které v *Daleké cestě* evokují Burianův a Máchův *Máj*. Podle Dmytra Čyževského Mácha zobrazuje svět jako stín, sen a mlhu, tj. jako nestálý a vrtkavý (Čyževskij 1938: 130–134). Mácha často zachycuje oscilaci lidí mezi jejich skutečnou podobou a stínem, čímž zpochybňuje jejich existenci. Tento rys Máchova textu Burian převedl ze slovních obrazů do vizuálních. Nestálost světa zachycuje pomocí hry světla a stínu. Dramatické postavy nebo jednotlivé části jejich těla jsou zobrazeny jednou jako reálné, jednou jako stín, případně jako obojí: příkladem může být již zmíněná scéna recitátorů ze třetího zpěvu, kteří se podle svědectví Miroslava Rutteho „měnili [...] v střídavém světle v chór šedivých mrtvých tváří“ (Srba 2004: 174), obrazy rukou promítaných na scéně apod.

Analogické obrazy nacházíme i u Radoka. Pomíjivost lidské (židovská je *pars pro toto*) existence je u Radoka vyjádřena četnými stíny, odrazy v zrcadle a vodě. „Odráz v zrcadle [a také stín] jen zdůrazňuje, jak pohybující se těla [...] [postav], které v tu chvíli vidíme, se zanedlouho promění v nic, jak už skoro nyní nejsou realitami, ale jen těmi odrazy-stíny“ (Cieslar 2007: 26). Radok klade důraz právě na stín, často chybí konkrétní postava, které stín patří. Stín tak působí jako jediný pozůstatek po něčem, co už neexistuje.

Obrazy životních projevů neexistence nebo jejich pozůstatků v současnosti patří k nejoriginálnějším máchovským obrazům. Podle Čyževského Mácha „nevidí před sebou věcné jsoouco, ale – o sobě dynamizované, plynulé procesy – ,tón‘, ,zvuk‘, ,hlas‘, ,svit‘, ,děj‘, ,pouť‘, ,kouř‘, ,cit‘. Ale i těmto procesům je odňata poslední ontologická pevnost tím, že nelpí na jsooucích věcech, pevných realitách, nýbrž – jsou vyzářovány do přítomnosti ,věcmi‘ nejsoucimi“ (Čyževskij 1938: 135; zvýr. D. Č.). Například „dávná severní zář, vyhaslé světlo s ní, / zborněné harfy tón, ztrhané strůny zvuk, / zašlého věku děj, umřelé hvězdy svit, / zašlé bludice pouť, mrtvé milenky cit, / zapomenutý hrob, věčnosti skleslý byt, / vyhasla ohně kouř, slitého zvonu hlas [...]“ (Mácha 1941: 56). Ve všech těchto obrazech nebytí jsou minulost a smrt tematizovány (Ambros 2007: 61). Některé z těchto obrazů se objevují v závěru *Daleké cesty*, do které tak přenáší svůj sémantický náboj.

Verš „zborněné harfy tón, ztrhané strůny zvuk“ se v *Daleké cestě* pojí s motivem piana, které je důležitým leitmotivem celého filmu. Zvuk piana a piano jako předmět jsou spojeny s osudem Židů. Tóny klavíru



[5] Torzo klavíru v terezínském ghettu, *Daleká cesta*, 1949 (Ambros 2007: 62)

z hudební školy v domě, kde žijí Židé, doléhají do jejich bytů a vystihují atmosféru daného okamžiku. Například opakování téže stupnice se sílící intenzitou odráží stupňující se napětí profesora Reitera, souseda Kaufmannových, před skokem z okna. V první části filmu je piano vizuálně či zvukově plnohodnotný předmět, stejně jako postavy Židů jsou sice ne úplně plnohodnotní, ale stále lidé. V druhé části, odehrávající se v Terezíně, dochází ke společné degradaci hudebního nástroje i Židů. Jejich jména jsou nahrazena čísly, jejich těla rakvemi a stíny. Z piana zůstává pouze torzo připomínající harfu, zavěšené v jednom z dvorků ghetta [5]. Pouto mezi Židy a klavírem je zvýrazněno ve scéně, v níž německý voják udeří Žida a ten padne na torzo klavíru. Místo lidského výkřiku se ozve tón zborčeného piana. Tento verš se objevuje ve filmu i ve vizualizované podobě, pro niž si Radok půjčil obraz Jarmily z Burianovy inscenace. Jarmila stojící za provazy představujícími harfu je zde nahrazena židovskou dívkou stojící za zborčeným pianem-harfou a oznamující svobodu. Rozbité piano a jeho zvuky odkazují ke klavíru, který kdysi existoval, ale i k židovskému národu a lidem, kteří

žili a z kterých zůstalo pouze torzo. Piano zcela určitě nereflektuje terezínskou realitu, ale spadá do symbolické roviny filmu, a nabízí se tak jako metafora osudu Židů odkazující k jejich ničení, zániku, předmět-
nosti a beznaději.

Ačkoli vyhlášení svobody by se mohlo zdát jako happy end, není tomu tak. Scéna následující krátce po obrazu s pianem-harfou šťastný konec zpochybňuje. Jedná se o scénu z terezínského hřbitova, kam přicházejí přeživší Hana a Toník uctít památku zemřelých členů rodiny. Evokuje tak další Máchův verš, tentokrát „zapomenutý hrob“, a Burianovu scénu s křížem v závěrečném obrazu inscenace. Hana a Toník nenacházejí na hřbitově židovské náhrobky, ale křesťanské kříže. Vzpomínka na genocidu židovského národa, již mají hroby reprezentovat, je tak zpochybněna. V souvislosti s obrazem zapomenutého hrobu Čyževskij tvrdí: „[...] subjektivní síla vzpomínky, jediná, která [...] spojuje minulost s přítomností [...] vyhasíná, stává se pro básníka problematickou: zapomenutým hrobem je pro něho skutečnost“ (Čyževskij 1938: 135–136). Vzpomínka či zapomínání jsou klíčové i pro *Dalekou cestu* a její závěr, který navzdory svobodě a konci války nevyznívá optimisticky. Křesťanský hřbitov prezentuje úsilí vymazat část historie, zapomenout utrpení Židů a dokazuje, že tady není místo pro Židy ani po jejich smrti. Vzpomínka ve formě hřbitova nespojuje minulost s přítomností a závěr filmu tak vyznívá jako „marné volání“ z minulosti do přítomnosti.

Radok vytváří v *Daleké cestě* mnohovrstevné svědectví na téma nesvoboda a degradace člověka v dějinách lidstva. K složitosti struktury filmu přispívá množství citací z jiných děl, mezi jinými i Máchova díla. Obrazy z *Máje* vstupují převážně do metaforického či symbolického plánu filmu a stávají se symboly obecných pojmů jako nesvoboda, časovost existence apod. V nové umělecké struktuře si Máchovy obrazy zachovávají svůj původní kontext, bez něhož by jejich interpretace byla nemožná. Zároveň jsou aktualizovány kontextem novým, který staré významy nenahrazuje, ale kumuluje, zvrstvuje a transformuje v souvislosti se změněnými uměleckými a společenskými podmínkami a autorským záměrem. Radokovým autorským záměrem bylo deformovat, stylizovat a jinak poeticky ozvláštňovat skutečnost, a tak v ní nacházet hlubší významy, které není možné odkrýt při běžném vnímání reality (Cieslar 2007: 9). K tomuto účelu použil citací z Burianova a Máchova *Máje*, odkrýváje tak skryté významy reality, ale i nečekané souvislosti mezi časově, prostorově a esteticky vzdálenými uměleckými díly.

Prameny

MÁCHA, Karel Hynek

1941 „Máj“, in idem: *Dalekát' cesta má*. Výbor z díla Karla Hynka Máchy, ed. Karel Janský (Praha: Evropský literární klub), s. 27–63 [1836]

RADOK, Alfréd (režie)

1949 *Daleká cesta* (film)

Literatura

AMBROS, Veronika

2007 „Daleká cesta. Svědecká výpověď Alfréda Radoka“, in Eva Stehlíková (ed.): *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem* (Praha: Národní filmový archiv), s. 53–77

BACHTIN, Michail Michajlovič

1980 *Román jako dialog*, přel. Daniela Hodrová (Praha: Odeon) [1975]

CIESLAR, Jiří

2007 „Daleká cesta Alfréda Radoka“, in Eva Stehlíková (ed.): *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem* (Praha: Národní filmový archiv), s. 9–40 [1991]

ČYŽEVSKYJ, Dmytro

1938 „K Máchovu světovému názoru“, in Jan Mukařovský (ed): *Torso a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku* (Praha: Fr. Borový), s. 111–181

HUTCHEON, Linda

2006 *A Theory of Adaptation* (New York/London: Routledge)

LEHOVEC, Jiří

2002 „Jiří Lehovec vzpomíná“, připravila Eva Strusková, *Illuminace* 14, č. 2, s. 83–95

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 „Dvě studie o básnickém pojmenování“, in idem: *Kapitoly z české poetiky 1. Obecné věci básnictví* (Praha: Svoboda), s. 157–163 [1938]

OBST, Milan – SCHERL, Adolf

1962 *K dějinám divadelní avantgardy. Jindřich Honzl, E. F. Burian* (Praha: ČSAV)

SRBA, Bořivoj

2004 *Řečí světla. Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana* (Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta)

STRUSKOVÁ, Eva

2002 „Scénický film – povaha předmětu. E. F. Burian a Máj v divadle D 35 a D 36: dvě verze scénického filmu (geneze a rekonstrukce)“, *Illuminace* 14, č. 2, s. 65–81

Hynek, Vilém, Alfréd: Echoes of Mácha's work in Radok's *Distant Journey*

This paper explores the relationship between Karel Hynek Mácha's romantic poem *Máj* (May, 1836) and Alfréd Radok's film *Daleká cesta* (Distant Journey, 1949), one of the first Czechoslovak films dealing with the fate of the Jews during the Second World War. Attention is also paid to Emil František Burian's stage adaptation of *May* (1935, 1936), as it presents a crucial intertextual link between Mácha's poem and Radok's film: visual quotations from Burian's adaptation appear in *Distant Journey*.

The paper focuses on the means of depiction of space and time, which I call the chronotope of death. In particular, the narrowing of space and the running out of time are examined, as well as specific spatial and temporal images which enter *Distant Journey* from *May*. In relation to the chronotope of death, the characters of outcasts (Vilém and the Jews) are analyzed, as time and space change and their journeys progress towards death.

The aim of this contribution is to investigate changes in the meaning, function and aesthetic effects of various aspects of Mácha's poem (time, space, character, object) caused by the transition from one medium and context to another.

Keywords

intertextuality, film, theatre, Karel Hynek Mácha, Alfréd Radok, Emil František Burian

Golemové, roboti a proměny autorství

— Veronika Ambros —

any text is constructed as a mosaic of quotations;
any text is the absorption and transformation of another
(Kristeva 1986: 37)

Golemové a roboti

V současné době zaplavují divadla, kina, knihkupectví i nová média tzv. adaptace všeho druhu, takže i když materiál, o němž tu bude řeč, je ze začátku minulého století (kdy se vyrojily rozličné druhy mystifikací, podvrhů i plagiátů a diskuse o autorství a původnosti takto vzniklých děl), je téma stále aktuální.

V tomto příspěvku se chci zabývat několika aspekty procesu osvojení a přisvojení uměleckého díla bez ustálené původní podoby i konkrétního autora. Intertextualita tu není jen čistě akademickou otázkou, ale vztahuje se na „plagiát jako rub originality“ (Tufescu 2008: 13), na osvojení nebo přisvojení uměleckého díla známého či neznámého autora považované za porušení copyrightu, a tedy právní přestupek.

Pojmy jako padělek, podvrh či mystifikace zde však neslouží k posuzování zkoumaných děl a k odsuzování jejich autorů, ale odpovídají označení, kterých se jim dostalo v procesu soudní a jiné recepce. Ač jde o právní problematiku, pokusím se o literární rozbor těchto druhů korelace mezi díly a texty z hlediska jejich výstavby, výběru prostředků a fikčních světů.

Díla pojednaná v této studii jsou až na jednu výjimku výsledkem převodu jednoho sémiotického systému v druhý. Tou výjimkou je divadelní zpracování Čapkovy hry *RUR*. Alexejem Tolstým do dramatického textu nazvaného *Bunt mašin* (Vzpouřa strojů, 1923). Obě dvě další soudní pře se vedly o zfilmování divadelních her: jedná se o hru Arthura Holitschera *Der Golem* (1908) a stejnojmenný film Paula Wegenera (1920), v druhém případě o film francouzského režiséra Juliána Duviviera *Le Golem* (1936) částečně podle hry a scénáře Jiřího Voskovce a Jana Wericha (1931).

V případě golema i robotů – neboť Karel Čapek tvrdil (v *Prager Tagblatt*, 1935 – Čapek 1968: 303), že vlastně vytvořil golema – se musíme vrátit k bibli. Jeho původ se totiž skrývá v 16. verši 139. žalmu, kde se říká: „Trupel můj viděly oči tvé, v knihu tvou všickni oudové jeho zapsáni jsou, i dnové, v nichž formováni byli, když ještě žádného z nich nebylo“ (*Bible kralická*). Slovo „trupel“ nahrazuje hebrejský pojem „golem“, který znamená nezformované tělo.

Z literárního hlediska trupel není ani blíže určen, ani není součástí rozvinutého příběhu. Ten je jen naznačen přítomností vypravěče v první osobě, oslovujícího blíže neurčeného adresáta (zřejmě Boha), přičemž děj se omezuje na proces formování já, ověřený zmíněným zápisem. Samotný trupel a okolnosti jeho ztvárnění jsou ponechány představitosti posluchače či čtenáře. Takže každé nové literární zpracování golema naplňuje ingardenovská „místa nedourčenosti“ tohoto textu a stává se palimpsestem, nejen intertextuální, ale v případě divadla a filmu i multimediální povahy. V obou případech spojení různých druhů umění kladlo důraz na vizuální vjemy a rušilo prioritu textu.

V kontextu vývoje divadla a filmu patří postava golema k ožvlým sochám či loutkám, oblíbeným způsobům rušení iluze, používaným v divadle na přelomu 19. a 20. století a reflektovaným také teoretiky. Němý sluha s pohyby ožvlé sochy či loutky vyvolává reakci popsanou Otakarem Zichem: „tyto výtvořiny fantazie působí na nás dojmem přišernějším nežli třeba živé mrtvolky, neboť tu jde o něco zcela nepřirozeného, totiž o život v neživé, neústrojně hmotě“ (Zich 1986: 319).

Vybrané případy jsou z hlediska vztahů mezi originálem a novým dílem buď mystifikací, jejíž autor se vydává za někoho jiného, nebo různými druhy přisvojení určité verze příběhu, osvojení postupů či prvků, převedených z jednoho výrazového prostředí do druhého.

Mystifikace

Moderní golemovská tradice na scéně i na plátně byla silně ovlivněna dílem, které vydal Yudel Rosenberg, dědeček kanadského spisovatele Mordecaie Richlera, v hebrejštině a v jidiš údajně jako vyprávění sepsané zetěm Rabbiho Löwa.¹ Ač se dílo dá zařadit do kategorie mystifikace, Rosenbergovo vyprávění se podobně jako *Rukopisy královédvorský a zelenohorský* stalo literárním faktem (Tyňanov) a východiskem mnoha dalších děl. Žánrově se nevymyká z golemovské literární tradice 19. století, v níž byl umělý sluha předmětem *ekfráze* v legendách nebo v poezii. Dokonce tak jako většina literárních zpracování 19. století i on lokalizuje formování golema Rabbi Löwem do Prahy Rudolfa II., ale v jeho podání Praha přestává být konkrétním městem, a stává se místem, v němž se odehrávají příběhy na pomezí několika žánrů – legendy, strašidelného vyprávění a pohádky. Jako mnoho autorů fikce, filmu a divadla na začátku 20. století používá i on tehdy velmi populární téma proměny, konstituující hybridní fikční světy, „v nichž hranice mezi přirozeným a nadpřirozeným mizí“ (Doležel 1992: 26).

Rosenbergova publikace, jež mísí nejen různé žánry, ale i historická období a skutečné i fiktivní prostory, se téměř přibližuje postmodernímu historickému narativu. V historii její recepce se střídavě mluví o mystifikaci, „literárním padětku“, či „vrcholném díle hebrejské literatury“ (Robinson 1991: 68). V rámci literární tradice lze text vidět jako variaci na postup nalezeného rukopisu, jímž se Rosenberg vzdává svého autorství ve prospěch historické postavy. Nabízí tak nejen ověření historické „pravosti“ daného díla, ale uchyluje se také k možnosti vyhnout se zodpovědnosti za jeho případný politický dopad. Místo ludického přístupu například postmoderního příběhu tu převládá praktická funkce tohoto hybridního fikčního světa vytvořeného na obranu proti tehdy aktuálním obviněním Židů z rituálních vražd jak v Rusku, tak v Rakousku-Uhersku.

¹ Joachim Neugroschel uvádí jako rok vydání roky 1904 a 1909 (2006: X, 1).

Osvojení prvků

Poukaz na to, že se jedná o legendu, tedy výtvar bez známého autora či původního textu, byl důvodem, proč Arthur Holitscher, autor vůbec první divadelní podoby Golema z roku 1908, prohrál soudní při s hercem Reinhardtova divadla Paulem Wegenerem. Jak Holitscher uvádí ve svém životopise, předpokládánému představiteli Golema Wegenerovi nevyhovovala role němeého a umělého sluhu, který stojí nehybně na scéně po dobu jednoho jednání (Holitscher 1928: 62). K představení ovšem nedošlo a Wegener místo něj zvolil filmové prostředky metamorfózy sochy v člověka. Tento film vedl Holitschera ke zmíněné žalobě, jejíž oprávněnost ovšem nelze posoudit,² protože kopie prvních dvou filmů o Golemovi se nezachovaly.

Dostupný materiál svědčí o zásadním rozdílu fikčního světa filmu a dramatu. Zatímco Holitscherova hra se odehrává v blíže neurčeném středověkém německém městě, Wegenerův film představuje Prahu, podobnou Rosenbergově představě, ne skutečnému městu. Osvětlení, oblečení a posléze i film ve filmu, v němž jsou biblické postavy Židů zdrojem obveselení dvorního šaška a císařského dvora, zdůrazňuje protiklad křivolakého židovského ghetta a přepychu císařského dvora.

Proti tomuto rozdvojenému světu, rozlišenému na oblast světla a stínu, představuje Holitscher uzavřený svět středověkých Židů, v němž se v expresionistickém duchu rozpolcenost projevuje uvnitř postav: když se rabín opovází napodobit Boha, prohřeší se jako člověk i jako umělec a stvořením golema poruší druhé přikázání, zapovídající podle Exodu zobrazit Boha zpodoběním čehokoli pozemského či nebeského. Na konci hry, všemi opuštěn, je obětí vlastní troufalosti, kdežto Wegenerův Rabbi Löw je spíš čarodějník než chybný člověk.

Holitscherova hra upadla v zapomnění, Wegenerův film se stal předlohou hororových snímků, příkladem německého filmového expresionismu a známou verzí golemovského příběhu. S Holitscherovým dramatem má však společné některé prvky: využití vertikální osy, poukazující na vztah mezi nebem a zemí (Schönemann 2003: 79), spojení Golema s rabínovou dcerou a především poetickou tendenci, jež u obou prozrazuje znalost tehdejší divadelní praxe, zejména režie Maxe Reinhardta.

2 Holitscher se zmiňuje o tom, že i znalci mluvili o plagiátu (ibid.: 63).

Přisvojení příběhu

Ruský spisovatel Alexej Tolstoj se sice odvolával na inspiraci Čapkovým tématem, ale ve skutečnosti použil mnohem více než námět. Tento postup vedl k druhému soudnímu sporu, v němž se Čapkovi na rozdíl od Holitschera dostalo od Tolstého zadostiučinění. Tolstoj tvrdil, že chtěl Čapkovu hru „opravit“ (Harkins 1960: 314), ale jeho posunutí pohledu na budoucnost, reakce na přítomnost a změna názvu ukazuje leda ucelenost myšlenkového pozadí originálu. Stručně řečeno Tolstého zjednodušující reakce na aktuální estetické postupy a politické myšlenky odhaluje filozofický náboj a mnohoznačnost Čapkova textu. William Harkins píše, že u Tolstého jde o „zajímavý pokus vytvořit socialistické drama na revoluční téma“ (ibid.: 317). Z tohoto hlediska se jeho text jeví jako transformace českého expressionismu v předobraz ruského socialistického realismu.

I německé noviny *Prager Presse* nazvaly Tolstého dílo „mírně řečeno napodobeninou“ (in Čapek 1966: 152). Ve skutečnosti *Bunt mašin* působí jako parodie na Čapka, protože doslova přejímá některé pasáže, postavy a dějové linie, takže lze mluvit o přisvojení příběhu, respektive příběhů, protože Tolstoj kromě *RUR*. využívá také podnětů Herberta George Wellse. Nadto napodobuje tehdejší divadelní praxi tím, že přerušuje příběh komentáři muže před oponou, což vede k rozmnožení či proměnám autorského subjektu.

Přisvojení postupů

Otakar Zich uvádí, že v případě, kdy „loutky pojmem jako loutky, tj. dáme důraz na neživý jejich materiál,“ chápeme jejich „životní projevy“ jako „komické, groteskní“ (Zich 1986: 318). V takové podobě se Golem objevuje v romantické komedii Jiřího Voskovce a Jana Wericha *Golem* z roku 1931.³

V této hře se kontrast mezi živou a mrtvou hmotou dostává do popředí nejen díky surrealistickým postupům a manýristickému pozadí historického období, k němuž příběh odkazuje. Děj se vzdálil od židovské legendy a soustřeďuje se na císaře Rudolfa a jeho dvůr, kde se objevují hned dvě umělé bytosti: kromě golema, jenž je nadán darem

3 Hra vznikla těsně po verzi *Dona Juana*, v níž si autoři také hrají s motivem ožvlé sochy, kterou mj. zebou nohy.

řeči, byť poněkud omezeným,⁴ i umělá žena Sirael, již se císař marně pokouší naučit milovat. Jméno Sirael je nejen přesmyčkou slova Israel, ale také aluzí k surrealismu, aktualizovanému různými maskami, sochami a převleky, které zdůrazňují „nehybnost sochy a pohyblivost živého člověka“, tedy to, co Mukařovský nazývá „stálou antinomií hereckého umění“ (2000: 395). Ve hře mj. tuto antinomií vyvolává morytátová píseň o Golemovi, která je ve stylu jarmareční písně doprovázena obrazy a připomíná současné multimediální použití filmového materiálu na scéně.⁵ Ve svém celku se tento text vyznačuje hravostí. Autoři tu pomocí slova, tance a hudby i střídáním žánrů odhalují hru s minulostí, v níž je neustále aktualizována přítomnost.

Úspěch této komedie vedl k tomu, že francouzský režisér Julien Duvivier požádal Voskovec a Wericha o scénář ke svému filmu o Golemovi. Jan Werich později o této spolupráci řekl: „během příprav se ukázalo, že jediné, co se mu nelíbí, jsou naše dvě role. Ty že musí pryč. Film byl velice drahý, vyparáděný, lvi byli živí, koně padali, jezdci pod nimi hynuli, a přece se nelíbil. Několik scén bylo zcizeno beze změny z našeho skriptu. Vyhráli jsme spor a výsledek byl náš film Svět patří nám“ (Suchý 2005: 51).

Ač Werich tvrdí, že Duvivier neměl smysl pro humor, zachoval ve své verzi komické scény spojené s Rudolfem II., ale spojil je s tehdy (tedy v roce 1936) aktuálním tématem pronásledování Židů. Jeho Golem, jak píše Seth L. Wolitz, je blíže „mesiášskému“ stroji (Wolitz 1983: 394), z něhož poté, co vykonal svou službu, nakonec zůstane jen plášť. Wolitz, který srovnává Duvivierův film s Wegenerovým, dochází k závěru, že jde o expresionistické a „socialistickorealisticke“ (ibid.) pojednání téhož motivu. Film tak mísí postupy svých předchůdců, kromě Voskovece a Wericha i Wegenera, tedy komedie a hororu.

Socialistickorealisticke tendencí se vyznačuje i film Martina Friče *Císařův pekař, pekařův císař* (1951), kde Golem vystupuje jako nový druh robota, který pečou housky pro všechny. Z teoretického hlediska je to zvláště zajímavé dílo, protože zachovává jak některé postupy použité Duvivierem (např. vztah Rudolfa II. a hraběnky Stradové), tak nabízí určitou představu o tom, jak mohl vypadat film navržený autorskou dvojicí Voskovec – Werich, přičemž výstupy komické dvojice sice nejsou škrtnuty, jak tomu Duvivier chtěl, ale jsou zaměněny Werichovou dvojí rolí.

4 „Hliněný jazyk mu funguje nedokonale“ (Voskovec – Werich 1985: 285).

5 Ve filmu *Pudr a benzín* (1931) Voskovec a Werich použili obráceného postupu: divadla ve filmu.

Pokud díla, která se stala předmětem soudních pří, použila postupy a prvky svých předchůdců, ukázala nejen „rub originality“, ale také odhalila různé způsoby, jimiž autoři zacházeli se starozákonním trupelem. Od fiktivního Rosenbergova autora, různých stupňů použití a využití cizích předloh až po zatím nejradikálnější z proměn autorství, kterou předvedl výtvarník Petr Nikl ve svém *Golemu – Dotykovém objektu, určeném ke kresbě světlem* (2009), kde si každý divák mohl pomoci světla a pís-ku na skle vytvořit písmem či kresbou svého vlastního golema.

Prameny

ČAPEK, Karel

1966 *RUR*, ed. Miroslav Halík (Praha: Československý spisovatel) [1920, premiéra 1921]

DUVIVIER, Julien (režie)

1991 *Le Golem. The Legend of Prague* (Teaneck, NJ: Ergo Media Inc.) [film, 1936]

FRIČ, Martin (režie)

1951 *Císařův pekař a pekařův císař* (film)

HOLITSCHER, Arthur

1908 *Der Golem. Ghettolegende in drei Aufzügen* (Berlin: S. Fischer)

ROZENBERG [sic!], Yehudah Yudl

2007 *The Golem and the Wondrous Deeds of the Maharal of Prague*, ed. Curt Leviant (New Haven: Yale University Press)

VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan

1985 „Golem“, in idem: *Hry 3*, ed. Marie Běliková (Praha: Československý spisovatel), s. 261–367 [1931]

WEGENER, Paul – BOESE, Carl (režie)

2002 *The Golem. How he came into the world* (New York: Kino on Video) [film, 1920]

Literatura

BENJAMIN, Walter

2003 „The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility“, in idem: *Selected Writings 4, 1938–1940*, přel. Howard Eiland, Michael W. Jennings (Cambridge, MA: Harvard University Press), s. 251–284 [1939]

BOGATYREV, Petr

1971 „Vánoční stromek na východním Slovensku. K otázce strukturálního zkoumání funkční proměny etnografických faktů“, in idem: *Souvislosti tvorby. Cesty k struktuře lidové kultury a divadla*, přel. Jaroslav Kolár (Praha: Odeon), s. 71 [1932]

ČAPEK, Karel

1968 „R. U. R.“ (Prager Tagblatt 6, September 24), in idem: *Divadelníkem proti své vůli*, ed. Miroslav Halík (Praha: Orbis), s. 303

DOLEŽEL, Lubomír

1992 „Karel Čapek – a Modern Storyteller“, in Michael Makin, Jindřich Toman (eds.): *On Karel Čapek* (Ann Arbor: University of Michigan Press), s. 15–28
2003 *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum) [1998]
2008 *Fikce a historie v období postmoderny* (Praha: Academia)

HARKINS, William E.

1960 „Karel Čapek’s R. U. R. and A. N. Tolstoj’s Revolt of the Machines“, *The Slavic and East European Journal* 4, č. 4, s. 312–318

HOLITSCHER, Arthur

1928 *Mein Leben in Dieser Zeit. Der Lebensgeschichte eines Rebellen* (Potsdam: Gustav Kiepenheuer)

KRISTEVA, Julia

1986 *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi (New York: Columbia University Press)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka“, in idem: *Kapitoly z české poetiky 1. Obecné věci básnictví* (Praha: Melantrich), s. 180–188 [1938]
2000 „K dnešnímu stavu teorie divadla“, in idem: *Studie 1*, eds. Miroslav Červenka, Milan Jankovič (Brno: Host), s. 391–406 [1923]

MITCHELL, William J. Thomas

2004 *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press)

NEUGROSCHER, Joachim (ed. a přel.)

2006 *The Golem. A New Translation of the Classic Play and Selected Short Stories* (New York/London: Norton), s. 111–254

ROBINSON, Ira

1991 „Literary Forgery and Hasidic Judaism: The Case of Rabbi Yudel Rosenberg“, *Judaism* 40, č. 1, s. 61–78

SCHÖNEMANN, Heide

2003 *Paul Wegener. Frühe Moderne im Film* (Stuttgart: Cover Axel Menges)

SUCHÝ, Ondřej

2005 *Werichův Golem a Golemův Werich* (Praha: Ikar)

SWINDELL, Larry

1969 *Spencer Tracy* (New York: World Publishing)

TUFESCU, Florina

2008 *Oscar Wilde's Plagiarism. The Triumph of Art over Ego* (Dublin: Irish Academic Press)

WOLITZ, Seth L.

1983 „The Golem (1920): An Expressionist Treatment“, in Stephen Eric Bronner, Douglas Kellner (eds.): *Passion and Rebellion. The Expressionist Heritage* (South Hadley, MA: Bergin), s. 384–397

ZICH, Otakar

1986 „Loutkové divadlo“, in idem: *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*, ed. Ivo Osolsobě (Praha: Panorama), s. 318–319 [1931]

Golems, robots and changes of the authorship

Questions of originality, authorship and intertextuality have become topical today in the context of the new media and the changing framework of human communications. However, as the works analyzed here show, relations towards authorship were also unstable at the beginning of the 20th century. Although, the original author or authors sued the creators for alleged plagiarism, and were successful in two of the three cases, this paper focuses not on legal issues, but on the correlation between the original and the work derived from it. The categories used here (and in the longer version of this contribution included in a book-long study on golems and robots on stage and screen), includes the shifts in authorship through mystification, application of elements, appropriation of story and appropriation of devices.

Keywords

intertextuality, film adaptation, theatre performance, mystification and forgeries, animated statue on stage and screen

Její pastorkyňa: kniha, opera, film a román ve vztahu k textu dramatu

— Jaroslava Janáčková —

Její pastorkyňa měla premiéru v Národním divadle v Praze 9. listopadu 1890, autorce Gabriele Preissové bylo osmadvacet roků a žila tehdy, šťastně vdaná (a tajně zamilovaná), maminka dvou chlapců, na Moravě. Novinka vzbudila pobouření. Spisovatelce se mimo jiné vyčítalo, že námět hry okoukala v rubrice Ze soudní síně v novinách, tam že je takových historií o nechtěném zavražděném dítěti a svobodné matce dost a dost, ale pro jeviště Národního divadla že se podobné krváky nehodí. Vzdělanější kritici glosovali, že podobný konflikt si troufl zpracovat Lev Nikolajevič Tolstoj ve *Vládě tmy* (1886), ale v Rusku (ani v Čechách) se to drama uvádět nesmí. (Inscenovala je tehdy zatím jen pařížská experimentální scéna.) Však také Národní divadlo po obvyklých pěti reprízách odložilo *Její pastorkyňu* nadlouho mimo svůj repertoár.

Vtipnou parodii Karla Šípka na „konflikt zájmů“ mezi uměním a veřejností otiskl hned v lednu 1891 přední humoristický časopis té doby s podtitulem „Naturalistické dráma ve slovanském vyšívání s předehrou v třetím jednání“ a s názvem *Popálená kostelnice*. Parodie předvádí Jenůfku – matku dvou nemanželských zlobivých chlapců, kterou je navzdory tomu ochoten vzít si za ženu muž jménem Laca. Zatímco se o tom jedná, vstupuje na jeviště četník, zakáže další provozování

„kusu“ a všechny účinkující prohlásí za zatčené. Když na obranu své hry vystoupí přítomný autor (ne autorka), četník prohlásí:

Kusy toho žánru se vůbec zakážou; hubuje se na ně v novinách, v lóžích, ve foajéru, všude píšou proti nim staří zasloužilí literáti i estétýgři, ano i tací, kteří jakživi do divadla nechodili a nechodí, ba ani nečtou, o čem píšou.

A proto:

Do lapáku musí, toť věc jistá,
každý usvědčený realista.

(Šípek 1891: 18)

Mezi kanonická díla české literatury, jak se o nich uvažovalo na minulém kongresu bohemistů, *Její pastorkyňa* (zatím) nevstoupila. Proto jsem pro jistotu předeslala své úvaze informaci o bouřlivém prvotním přijetí jedné hry, kterou si jako východisko svého libreta záhy objevil tvůrce moravské národní opery Leoš Janáček, podvkrát byla zfilmována a dokonce sama Gabriela Preissová se roku 1930 přidala k množícím se intermediálním transformacím „filmovým románem“.

Příběhů toho druhu je v umělecké kultuře 20. století – nejen díky účasti nových médií, filmu, rozhlasu a televizi – bezpočet. Navíc v případě *Její pastorkyně* jde o divadelní hru, jejíž účinky multiplikuji inscenace různých ambicí a komunikačních typů. Ty předpokládám, ale *účinky divadla* a zdivadelnění ponechávám zde stranou pozornosti (nejen na divadle, ale i v rozhlasových a televizních uvedeních).

V tomto krátkém náčrtu mne zajímá, jak s výchozím *dramatickým textem* nakládaly uvedené transformace odlišného typu, které se k němu hlásily jako k vlastnímu východisku. Že jak hudební skladatel, tak i filmaři (a romanciérka) svými prostředky a účinky drama v odlišných typech umělecké komunikace aktualizovali, stačím zde jenom glosovat.

Kniha

Mezi média, jež drama jako první šířila, patří na prvním místě jeho knižní vydání (rukopis, podle kterého se první inscenace divadelní hry v Národním divadle připravovala, se neuchoval). Knížka vyšla vzápětí po premiéře, ještě na sklonku toho roku (s vročením 1891 ji vydal František Šimáček v 24. svazku Repertoáru českých divadel). Toto vydání vítala autorka jako výzvu k veřejnosti a k divadlům. Spoléhala na to, že četba odbourá předsudky vyvolané prvotní divadelní kritikou, které by mohly

bránit inscenacím hry mimo Národní divadlo a mimo Prahu. Obracela se proto na redakce novin a časopisů, aby o vydání *Její pastorkyně* informovaly. Vzápětí uveřejnila v *Literárních listech* drobné textové doplňky s omlouvou, že vypadly omylem při rychlé přípravě tisku (Preissová 1891: 44).

Tím, že se Národní divadlo před hrou po pěti reprízách nadlouho uzavřelo, knižní vydání hry jenom nabývalo na důležitosti. Drama do stávalo šanci působit čtením. Z doložených účinků této četby uvedme:

1. Výtisk hry byl k dispozici stoupenčům ideje „intimního jeviště“. Když o jeho potřebě psal v roce 1892 v *Literárních listech* Arnošt Procházka, jako příklad divadelní hry, která se s existujícím velkým divadlem minula a potřebovala by malé jeviště s vybraným publikem vstřícným k experimentům, uvedl z nedávného českého repertoáru právě a jenom *Její pastorkyňu* (Procházka 1892).

2. Do jednoho z exemplářů dramatu si Leoš Janáček v letech 1894–1895 vpisoval kontury svého libreta a hudební nápady k budoucí opeře. Výtisk s vpisky hudebního skladatele se uchoval, patří k vzácným jednotkám Janáčkovy fondu v Moravském zemském muzeu (podrobný popis Štědroň 1971). Účast Leoše Janáčka v intermedializaci *Její pastorkyně* nepřinesla sice výsledky rychlé, zato nanejvýš průbojně, reprezentativní a dlouhodobě stimulativní.

Opera

Hudební zpracování slovesného díla patří k nejstarším typům intermediaální návaznosti. V případě Janáčkovy opery to byla návaznost totální (týkala se dramatu jako celku) a deklarovaná – manifestní –, pro autorku „chlubivá“. K informacím na titulním listě libreta a na plakátech k opeře patří odkaz „Opera o třech jednáních podle dramatu Gabriely Preissové“. Tato opera měla navíc ambice umělecky nejprestižnější již v prostředí domácím. Vždyť Janáčkovu zhudebnění dramatu chtělo být národní operou *moravskou*. – Už činoherní premiéra *Její pastorkyně* v roce 1890 štěpila sympatie a antipatie (nejen) divadelní veřejnosti tím, že hra přicházela do Prahy z Moravy, měla v sobě její dech a její barvy. (Autorka tenkrát považovala dokonce za nutné ujistit dopisem Jaroslava Vrchlického, že neaspiruje na jeho místo na českém Parnasu.)¹

1 „Nevěřím, že byste křídla a srdce Vrchlického snižoval k potírání malých – nevěřte, že by malá Preissová měla účastenství v snižování školy Vrchlického – alespoň tolik porozumění mi věnujte.“ Touto distancí vůči tzv. moravské kritice a jejímu letitému „napominání“ Vrchlického uzavírala Preissová svůj dopis Vrchlickému ze 4. ledna 1891 (Závodský 1962: 154).

Janáčkova opera téhož názvu ne snadnou recepci „moravanství“ v národní české kultuře okoušela dvojnásob.

Po prvním uvedení v Brně roku 1904 se dostala na pražskou operní scénu až v roce 1916, a teprve úspěch zde odstartoval zájem světa o toto Janáčkovo dílo. Ještě tehdy napsal Zdeněk Nejedlý, tvrdošíjný obránce smetanovské hudby, že opera odpovídá „starému, pouze etnografickému heslu národní hudby“, že je to „jen překonaný naturalistický experiment“. Ale jeden dobový pramen obdivu, který vyvolala Janáčkova *Její pastorkyňa* na scéně Národního divadla v Praze v pátek 26. května 1916, Nejedlý pojmenoval souhlasně a výstižně: byla to radost z díla plného moravského svérázu, z opery, „jež vystupuje s prestiží národního moravského díla! V době, kdy vítáme vše, co nás spojuje [...] a kdo by dovedl tyto city zatracovati dnes?“ (Nejedlý 1916).

Leoš Janáček patřil v evropském měřítku mezi první hudební skladatele, kteří komponovali zpěvohru na text prozaický. Má se za to, že jeho libreto vzniklo „pouhým“ prokrácením hry (a nejnutenějšími drobnými textovými úpravami na vynechávky navazujícími). Ale tyto skladatelsky retuše učiněné v textu Preissově přece nemohly zůstat bez následků pro významové dění libreta, pro jeho postavy, pro jeho smysl. K tomu jen dvě upozornění:

V textu hry oslovuje Jenůfka milého Števu napomínajíc ho: „Števo, duša moja, tys zase už napilý!“ (Preissová 2005: 80). V Janáčkově libretu se ta jediná věta rozpadla ve dvě kratší, přibýlo jediné slovo. Ale mezi oslovením milého a výtkou k němu vznikl zlom akcentující – oproti dramatu – v Jenůfčině povaze hlubokou něhu: „Duša moja, Števo, Števuško! Tys zase už napilý!“ (Janáček 2005: 81).² Není mi známo, zda se znalci Janáčkova umění zabývali podobně „drobnohlednými“ libretistovými úpravami jazyka Preissově, k nimž patří ty citované. Platí však pro ně, co o syntaxi ve vztahu k poetičnosti prózy říká Michal Ajvaz: „včetně syntax poukazuje k silám, jež ji ustavují, jako ke svému významu, avšak tato významovost není pouze interní záležitostí signifiantu, není pouhou součástí lešení nesoucího význam. [...] je poukazem k univerzálnímu rytmu utváření. [...] je to oblast rytmů rozvíňování toho, co je zavínuto do potenciality, a zavínování toho, co se rozvíjí“ (Ajvaz 2010: 27).

2 Že celé této pasáži věnoval Janáček od prvních zamyšlení nad ní zvláštní pozornost, prozrazuje volná stránka vlepená za s. 20 do textu dramatu. Na ní tužkou črtané notové záznamy provázejí první vlastní stylizace verbálních promluv. Janůfčino oslovení Števy je tam na rozdíl od znění v dramatu již také dvoudílné, ale před výtku Preissově přidává jen první zvolání: „Števuško můj! Števo, duša moja, tys zase už napilým!“ (Výtisk *Její pastorkyně* s úpravami L. Janáčka, Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby, sign. L 6).

Pozměněná větná stavba v libretistově úpravě Jenůfčiny řeči poukazuje k zásadní změně v pojetí této hrdinky u Janáčka. Je plná něhy od počátku, nejen až ve svém mateřství, jak se prezentovala v dramatu. Ostatně zpěvohra podle *Její pastorkyně* má jen v češtině týž název jako drama. Svět ji zná pod titulem *Jenůfa*. Běžně uváděný důvod pro tuto změnu zní: jméno postavy v titulu opery je běžné a *Jenůfa* je jasnější než v nářečí zauzlená „její pastorkyňa“. Ale pozorné čtení Janáčkovy libreta vede na jinou stopu: skladatelovy textové úpravy oslabovaly v libretu oproti původní divadelní hře postavu rozumářsky kategorické Kostelničky, a již tím postavu citově ryzí a spontánní Jenůfky soustavně posilovaly. Když je pak všechno Kostelniččino „rozumné“ a rozumově zdůvodněné jednání postupně usvědčováno a usvědčeno z bláhové krátkozrakosti, dokonce ze zločinu, jen tím vynikne převaha její nevlastní dcery, v otřesech mravně dozrálé Jenůfky. Dokonce i matku po doznání k vraždě jejího dítěte chrání před zlobou davu, aby měla „času k pokání“. Má pro ni také útěchu: „Aji na ni Spasitel pohledne.“ A loučí se s ní opakovaným pozdravem „Pánbůh vás potěš!“ (Janáček 2005: 135). Díky Janáčkovu prokrácení v libretu tyto výroky, obsažené i ve hře Preissově, víc vynikají.

Jenůfka je mravní vítězkou již v tragédii Preissově. Ale v Janáčkově libretu je její mravní převaha nad lidmi nejbližšími – nakonec i nad „vesnicí“, která se spořádaně sešla ke svatbě a vzápětí se pozměnila v lající dav – zřetelnější. Janáčková Jenůfka je hrdinkou odevzdání, odpuštění, pokory. (Snad k té proměně akcentů přispěla také okolnost, že se skladatel při dokončování libreta bolestně loučil s jedinou dcerou Olgou. Umělecky podstatná ovšem byla – již u Preissově, u Janáčka snad ještě palčivěji sledovaná – idea „slovanské“ povahy a charakteru díla.)

Janáčkovu libreto k opeře *Její pastorkyňa* / *Jenůfa* je vrcholně inovativní uměleckou transformací dramatu Preissově. Opera nepřestává mířit do sfér umělecky nejprestižnějších, na operní jeviště a k jeho publiku, propojuje domov a svět. (Jenom během Janáčkovy života, tj. do roku 1928, ji uvedlo více než sedmdesát operních scén – Regler-Bellinger 1996.) V těchto nejnáročnějších sférách umělecké komunikace bývá drama české autorky – východisko Janáčkovy libreta – přirovnáváno k tragédiím antickým.

Možná to byla právě tato opera, co nejvydatněji podněcovalo zájem o drama Preissově, když se v meziválečné kultuře vzrůstal český film. Jeho aspirace také přesahovaly prostředí vzniku a původního jazyka. Věhlas opery mohl proniknutí filmu za hranice československého

státu i prakticky usnadňovat. Návaznost filmu na Janáčkovu operu ostatně prozrazovalo herecké obsazení: roli Kostelničky v němém filmu Rudolfa Měšťáka z roku 1929 hraje Gabriela Horvátová, její slavná interpretka od premiéry Janáčkovy opery v Praze 1916. Tak, kvitovali současníci, po sedmadvacetileté činnosti v této roli na operním jevišti „zůstala aspoň na plátně ve své význačné úloze do budoucnosti živa“ (Vašek 1930: 236).³

Film a román

V rozmezí jednoho desetiletí se *Její pastorkyňa* dočkala ještě druhé, již zvukové filmové realizace v režii Miroslava Cikána (1938). Tak započala v multimediálním zájmu o *Její pastorkyňu* nová éra. Zatímco éra ve znamení Janáčkovy opery obohacovala uměleckou komunikaci nejnáročnějšího typu, film i autorčin román se stávaly součástí tzv. „kulturního průmyslu“.⁴

Románové rozvedení *Její pastorkyně* podnikla autorka dramatu vzápětí po jeho prvním filmovém zpracování (1930), ve zjevné soutěži s ním o hromadnou odezvu. A potřebám čtivosti podřídila své jazykové podání: téměř v něm vymýtila nářečí a nejednou volila slova a tvary až knižní. Postavu Kostelničky doplnila o (nelegitimní) šlechtický původ a zvýraznila její pýchu na vlastní rozum a na rozumové jednání vůbec. Na text svého dramatu navazovala v druhé půli románu, přejímala odtud v úpravách celé repliky. V románové parafrázi připsala také epilog o tom, jak Kostelnička díky Jenůfci a Lacovi dobře přestála dva roky svého vězení a pak u nich v klidu dožila.

Ke cti druhého filmu, Cikánova, budiž řečeno, že autorčiny románové transformace nedbal a podržel se původního dramatu, škrтал v něm

3 Na témže místě autor také zaznamenal, že účast Horvátové ve filmu pochválil tehdejší český i německý tisk.

4 Tento pojem mínil Adorno a Horkheimer v roce 1944 pejorativně, rozuměli jím „celek průmyslově utvářených a distribuovaných kulturních statků, jakož s tím související způsoby recepce“. Tomu se předhazovalo, že zbožní ráz ničí ducha, že „nahrazuje kritické vědomí přizpůsobivostí“. O dvacet let později vzal kulturní průmysl v ochranu Umberto Eco. Způsob výroby ani šíření podle něho nevypovídají o hodnotách, které se tak zprostředkovávají. „Masová kultura přinejmenším umožňuje, aby na kultuře participovaly skupiny, které byly dosud z jakékoli účasti na kultuře vyloučeny“ (Liessmann 2006: 428). S tím ráda souhlasím, jen s politováním dodávám, že „způsoby výroby a šíření“ limitují technickou reprodukovatelnost filmových děl. Vidět dnes *Její pastorkyňu* jako němý film lze jen ve speciálním ochranném režimu. (Za poskytnutou možnost film zhlédnout děkuji Ivanu Klimešovi a Jiřímu Horníčkoví.)

a doplňoval po svém. (Například akcentoval dialekt v míře, která vysoce překračovala skromné nářeční zabarvení v dramatu.) Při vši rozdílnosti odlišující druhý film od prvního a oba od autorčiny románové parafráze spojuje uvedené výtvary inovativní evokace *prostoru*.⁵

Všechno předchozí umělecké představování tzv. vnějšího světa, všechno rozpětí ikoničnosti a symboličnosti v něm překonal mírou dynamické evokace film. Řeč filmového obrazu v němé *Její pastorkyni* dosáhla až jistě monumentality, zvláště od chvíle, kdy se Kostelníčka trápí nad Jenůfou, odhodlává se zbavit ji nežádoucího dítěte, prošlapuje vysoký sních směrem k vodě – a pak se souží a chřadne ještě za příprav svatby, i když ta se děje podle jejího úradku.

Její pastorkyňa v němém filmu ještě v kinech kolovala, když se na vlně zájmu o kvalitní zfilmování populárních děl národního písemnictví v druhé půli třicátých let zrodil film bližší dramatu Preissové: postavy ve filmu Miroslava Cikána z roku 1938 současně vidíme a slyšíme. Slyšíme také, co jsme ani v divadelní hře, ani v opeře neslyšeli – jiné písně, novou hudbu, zvuky hodin, svist větru, štěkot psů – a zvuky fujary. Tento hudební nástroj pastýřů se v Cikánově *Její pastorkyni* přenesse z pastvišť i do zimní krajiny: po způsobu dávných bájí najde Laca s pomocí hry na fujaru milovanou Jenůfku skrytou v chalupě své pěstounky a na vlastní oči sezná, že je matkou. Takto prostor plný zvuků doplňuje motivaci jednajících postav. – Jejich řeč je tentokrát vydatněji zbarvena nářečím než v dramatu Preissové. A „moravskou vesnicí“ zpočátku až glorifikuje krojovaná pouť s procesím, natočená v okolí Uherského Hradiště. Dobová reklama na připravovaný film ohlašovala, že „několikastovkový komparz bude představován lidmi původních tváří, pohybů a krojů...“ (Tisková korespondence 1936: 1). – Tím krutější jsou později muka Kostelníčky vyděšené vlastním zločinem: její strach vyzrazují koláže ze svatých obrázků rozvěšených po její jizbě a zobrazených v groteskním zakřivení a směsici. A tím očistněji působí velkorysé Jenůfčiny výroky na její obranu, demonstrující hlubokou křesťanskou víru v odpuštění hříšníkovi schopnému pokání, a také Jenůfčino přitakání Lacovi – té pravé lásce, od krvavé žárlivosti očištěné pokorou.

5 Prostorem tu nerozumím jen vnější svět obklopující postavy (cosi na způsob rychle proměnného jeviště), svět představovaný ve filmu vizuálními obrazy, v románu popisem ve vyprávění. S Michalem Ajvazem chápu prostor (nejen v prozaickém díle, ale i ve filmu) ne jako „pouhé nakupení věcí“, ale jako „neustálý přechod do děje, je přípravou na děj, anebo spíš utkvělým počátkem dějů; a je také uhasínáním dějů, které zůstávají a jsou podržovány v jakémsi zavinitém stavu...“ (Ajvaz 2010: 18).

Cikánův film všestranně posílil lidopisný svéráz *Její pastorkyně*. Uplatnilo se v něm – jinak než v Janáčkově opěře – hodně lidových písní a tanců, krojů a nářečí. Tvůrci filmu spoléhali na kvalitu elektroakustické transformace, která všemu svérázu zaručí maximální zřetelnost a trvanlivost. Navazovali v tom na moderní literaturu, která rušila nejrůznější jazyková tabu, naopak z nich profitovala. Za sílící konkurence hovorové a obecné češtiny otevřené slovům cizího původu postupovali tvůrci filmu jako vědomí strážci nářečně rozrůzněného národního jazyka.

Tenkrát totiž i film na motivy klasického dramatu sledoval národně reprezentativní (a obranné) tendence. Mířil také již k filmovému diváctvu vytříbenějšího vkusu a kompetencí. Důrazem na lidopisný svéráz a na psychologickou kresbu se věleňoval do obecněji uplatňovaných návratů celé umělecké kultury té doby k vlastním kořenům a duchovním hodnotám, k složitosti lidské subjektivity a existence. V tomto prohloubení mohl jen aktualizovat hodnoty původního dramatu.

Svůj pohled na vybrané multimediální transformace *Její pastorkyně* jsem limitovala zřetelem k tomu, jak jejich tvůrci nakládají s textem dramatu. Zjistila jsem, že s výjimkou autorky, která ho románově doplnila a zploštila, s textem dramatu nejen hudební skladatel, ale i filmaři zacházeli citlivě, jeho nosnou osu respektovali a jeho účinky umělecky aktualizovali. Takto dodávali druhému dramatu Preissové, za prvního uvedení prudce zpochybnovanému, vždy nové přitažlivosti a komunikačních možností. Pro spisovatelku to bylo zadostiučinění královské, pro vydavatele pobídka k reedicím dramatu (do roku 1957 evidují bibliografové celkem jedenáct vydání, z toho jen dvě po smrti Preissové v roce 1946).

Literárněhistorické studium ohlasu literárního díla, jedno ze stěžejních témat literární historie a literární vědy (díky Felixu Vodičkovi má své domovské právo u nás), patří po metodologické i heuristické stránce k tématům nejobtížnějším. Zatím se u nás i ve světě ubíralo jinými cestami. Když do své látky zahrne intermedieální návaznosti a transformace (to by při dramatu mělo být samozřejmostí už jen vzhledem k divadelnímu inscenování), pak by šlo o interdisciplinární úlohy pro celé pracovní týmy, i tak řešitelné jen ve vybraných výšeích.

Ale jak jinak poznávat energetickou potencialitu slovesného díla, jak zvažovat jeho „význam“ než také zohledněním zájmu jiných umění o jeho text, o vždy nové hledání jeho možného a „teď“ platného smyslu v nových typech umělecké komunikace?

Prameny

CIKÁN, Miroslav (režie)

1938 *Její pastorkyňa* (film)

JANÁČEK, Leoš

2005 „Její pastorkyňa (Jenůfa)“, in Pavel Petránek: *Leoš Janáček (1854–1928), Její pastorkyňa. Opera o třech jednáních 1894–1903* (Praha: Národní divadlo), s. 65–137 [přetištěno podle partitury brněnské verze 1908]

MĚŠTÁK, Rudolf (režie)

1929 *Její pastorkyňa* (film)

PREISSOVÁ, Gabriela

1930 *Její pastorkyňa*. Venkovský román (Praha: Vladimír Orel)

2005 „Její pastorkyňa. Drama z venkovského života moravského o 3 jednáních“, in Pavel Petránek: *Leoš Janáček (1854–1928), Její pastorkyňa. Opera o třech jednáních 1894–1903* (Praha: Národní divadlo), s. 64–136 [přetištěno podle prvního vydání v 1891]

Literatura

AJVAZ, Michal

2010 „Co je poetičnost?“, *Svět literatury* 20, č. 41, s. 7–29

LISSMANN, Konrad Paul

2006 „Kulturní průmysl“, in Ansgar Nünning (ed.), Jiří Trávniček, Jiří Holý (eds. českého vydání): *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host), s. 428–429 [2001]

NEJEDLÝ, Zdeněk

1916 *Leoše Janáčka Její pastorkyňa*. Hudební knihovna časopisu Smetana 22 (Praha: Časopis Smetana), s. 23–24 (separát)

PREISSOVÁ, Gabriela

1891 „Zasláno“, *Literární listy* 12, č. 2, s. 44

PROCHÁZKA, Arnošt

1892 „Volné jeviště“, *Literární listy* 13, č. 8, s. 137–138

REGLER-BELLINGER, Brigitte – SCHENCK, Wolfgang – WINKING, Hans
1996 „Opera“, in: *Opera. Velká encyklopedie* (Praha: Mladá fronta), s. 183–185 [1983]

ŠÍPEK, Karel

1891 „Popálená kostelnice“, *Švanda dudák* 10, č. 1, s. 4–18

ŠTĚDRONĚ, Bohumír

1971 *Zur Genesis von Leoš Janáček's Oper Jenůfa* (Brno: Univerzita J. E. Purkyně) [1968]

TISKOVÁ KORESPONDENCE

1936 *Filmová tisková korespondence* 3, č. 183, s. 1

VAŠEK, Adolf Emil

1930 *Po stopách dra Leoše Janáčka. Kapitoly a dokumenty k jeho životu a dílu* (Brno: Brněnské knižní nakladatelství)

ZÁVODSKÝ, Artur

1962 *Gabriela Preissová* (Praha: SPN)

Gabriela Preissová's *Her Stepdaughter* between drama, opera, film and novel

Její pastorkyňa (Her Stepdaughter, 1890) by Gabriela Preissová shares the fate of only a few works of literature, which were presented during the 20th century both by the old arts (theatre and opera) and the new (film). The numerous artistic transformations of this drama are remarkable for the wide range between works of the highest ambition and world renown (Janáček's opera *Jenůfa*, 1904) and the adaptations for mass consumption (by the author of *Její pastorkyňa. Venkovský román – Her Stepdaughter. A Village Novel*, 1930). Although *Venkovský román* based on *Její pastorkyňa* and both films of the same name (silent in 1930 and with sound in 1938) rather simplified the original story, our interpretation sees them in the light of Umberto Eco's proposition that mass culture enables groups that were previously excluded from any participation in culture to take some part in it now.

Keywords

Czech 19th century drama, Czech opera, Czech film adaptation, Gabriela Preissová, Leoš Janáček



Dvojí talent aneb
Autorská poetika
v různých médiích

Slová vyrývané z tmy

K básňam a obrazom

Bohuslava Reyneka

— Eva Pariláková —

Otázky k slovám, ktoré sú vyrývané z tmy

V svojom príspevku sa pokúsim odpovedať na otázku, aký vzťah existuje medzi výrazovosťou básní a obrazov českého básnika a výtvarníka Bohuslava Reyneka. Bude ma zaujímať, nakoľko v jeho tvorbe môžeme hovoriť o istej špecifickej intermedialite. K tomu odkazuje už metaforický názov príspevku: slová nie sú, ako sme bežne zvyknutí, „vyslovované“ alebo „čítané“, ale „vyrývané“. Práve tento akt „rytia slov“ primárne anticipuje sémantickú prepojenosť medzi Reynekovou básnicou a grafickou tvorbou. Ako metafora potom tento proces zároveň akcentuje istú (fyzickú aj psychickú) námahu či „neľahkosť“ tvorenia, ktorého výsledkom je konkrétna stopa (respektíve slovo). Vyrývaná stopa je však príznačná tým, že je nezmazateľná, a tým akosi viac definitívna a zásadná (čo sa vyryje, zostáva takpovediac navždy v našej pamäti).¹

¹ Akt vyrývania slova okrem svojho metaforického významu odkazuje aj k pôvodnej archetypálnej situácii vzniku písma ako záznamu ľudskej pamäte a kultúry. Prvé slová boli naozaj vyrývané (klinové písmo). Príkladom môžu byť aj tzv. runy – „starogermánske písmo (pôvodne kultové znaky, magické znamenia a pod.) ryté do dreva al. kameňa“ (Petráčková – Kraus 1997: 804).

Názov implicitne naznačuje aj druhý rozmer Reynekovej tvorby – metaforickú povahu slova ako svetla stojaceho v opozícii k sémantike tmy. V kognitívno-lingvistickom zmysle sa tým poukazuje na pozitívne a nádejné chápanie reči ako nositeľa vedenia (videnia) v protiklade k stavu nevedomia a nevedenia.

Technika suchej ihly a jej výrazový potenciál

Kľúčom k pochopeniu možného vzťahu medzi Reynekovým lyrickým a výtvarným obrazom môže byť jeho dominantná výtvarná technika – suchá ihla („ihloryt“). Pri tvorbe sa pomocou ihly alebo iného ostrého nástroja vyrýva do kovovej dosky. Do kresby sa potom vtiera čierna farba (proces stmavovania), jej zvyšok sa následne z kresby vytiera (proces zosvetľovania). Grafická matrica sa následne v lise odtlačí na papier a výsledkom je odtlačok. Pre naše uvažovanie má však najzásadnejší význam výrazový potenciál techniky. Na jednej strane je pre ňu charakteristická tenká a jemná línia či stopa, ktorá je nositeľom takých výrazových kvalít, akými sú detailnosť, subjektívnosť, expresívnosť, citovosť či subtílnosť. Na druhej strane je typická svojím čierno-bielym koloritom schopným evokovať nielen dramatickosť až expresívnosť výrazu, ale podieľať sa aj na špecifickej esenciálnosti a bazálnosti zobrazovaných fenoménov.

Akt rytia ako bytostný proces (mimotextové a autoreferenčné súvislosti)

V snahe nájsť prvé sémantické presahy medzi Reynekovými básňami a obrazmi prvotne siahnem k možným autoreferenčným súvislostiam. Akt rytia tematizovaný v básňach nadobúda buď povahu dramatického starozákonného Božieho zásahu („[...] démon pokání ochlazuje přetěžké *desky mračén*, do nichž *rydly* blesků Pán vepsal dlouhou a strašlivou báseň Viny, varhanami, polnicemi a bubny vod a vichřice zpívanou“ – „Noční vítr“, Reynek 2009a: 220), ambivalentného vzťahu medzi lyrickým subjektom a Bohom („Ledné lože lásky / ustlals mi oblázky / vůle svojí. // *Ryhami* a svity / zšlehány jsou, *zryty*, / znameňány“ – „Vůle Boží“, *ibid.*: 256) alebo smeruje až k pokornému vedomiu vlastnej podriadenosti voči nemu („V útrokách mi *ryje ruka Boží*“ – „Milostná píseň“, *ibid.*: 138; vše *zvýr.* E. P.). Sám lyrický subjekt sa tu

stáva akosi oddanou „grafickou doskou“, tabulou rasou, a Boh sa metaforizuje ako jej stvoriteľský umelec-grafik. V súvislosti s akcentovanou telesnosťou lyrického ja („v útrobach“) sa však odkrýva ešte jeden zásadný následok takéhoto bytostného „rytia“ – ľudská bolesť (predstava ostrého rydla zasahujúceho do organizmu) ako nevyhnutná súčasť života. Tak ako sa v Reynekových básňach autoreferenčne odkazuje k aktu rytia, teda aj k samotnej výtvarnosti, prepojenosť medzi oboma médiami by mohla platiť aj opačne, ak by sme zohľadnili etymologický potenciál výrazu grafika pochádzajúceho z gréckeho pojmu „grafein“, čo znamená „ryť“, „kresliť“, ale aj „písať“. Technika suchej ihly má tým, vzhľadom na podobnosť medzi rydlom (ihlou) a perom, akúsi nenápadnú súvislosť s aktom písania.²

Dva znaky Reynekovej tvorby – archetyp stopy a čiernobiely kolorit

Na základe spomenutých charakteristík viažucich sa k technike suchej ihly môžeme rozpoznať dva základné znaky spájajúce sémantiku Reynekovej poézie a grafík: archetyp stopy a čiernobiely kolorit. Nájdeme ich v oboch námetových okruhoch jeho diel – v kresťansko-biblickej aj vidieckej tematike. V nasledujúcich úvahách budem sledovať, ako sa mení a variuje ich významosť.

Archetyp stopy³

O archetype stopy v Reynekových dielach môžeme uvažovať na dvoch významových úrovniach. Stopa je na jednej strane primárne chápaná ako konkrétny motív figurujúci v rôznych sémantických verziách a zakladajúci tzv. „poetiku drobného“. Na druhej úrovni predstavuje metaforu redukcie, ubúdania, tzv. „stopovitej prítomnosti“ vyjadrovacích prostriedkov. Dvojitého potenciálu archetypu stopy je podmienený denotátom a konotačným okolím výrazu. Podľa *Krátkeho*

- 2 V tomto kontexte možno spomenúť ďalší príklad tesnej súvislosti písania a kreslenia/maľovania: tvorba ruských ikon sa nazýva „písaním“, čo odkazuje k ich očakávanému sémantickému potenciálu – ikony sa majú čítať podobne ako Sväté písmo a privádzať človeka k duchovnej múdrosti, teda aj k spojeniu s Bohom.
- 3 Výraz archetyp zdôrazňuje, že motív stopy predstavuje pre Reyneka nielen kľúčový leitmotív, ale akcentuje aj spojitosť (akejkoľvek) stopy s pamäťou, minulosťou a archívom skúseností. Stopa totiž už nie je priamou prítomnosťou fenoménu, ale iba jeho príznakom, indexom, ktorý k nemu synekdochicky odkazuje.

slovníka slovenského jazyka (Kačala 1987: 424) sa definuje ako 1. „odtlačok po chodidle, obuvi na zemi, šlapaj, stupaj“; 2. „zvyšok po niečom, pozostatok, znak“ a napokon ako 3. „rytmická jednotka verša“.

Najprv sa budem venovať motívu stopy. Prvý typ tohto motívu prítomný v Reynekových básňach nazvem *biblickou stopou*. Jej jednoznačná ikonografia sa v autorovej tvorbe postupne znejasňuje: V skorších zbierkach sa prezentuje ako explicitná stopa Boha a zároveň ako expresívna, bolestivá, ale lyrickým subjektom vytúžená, stigma (krvavá stopa), ktorej symbolický rozmer je často zdôraznený aj použitím grafiky veľkých písmen: „Kdyby do zahrady naší vešel *Pán* / a *rudě* otiskl *ránu své ruky* / na bílou zeď domu / rád bych byl tomu / v bídě svojí“ („Kdyby vešel“, Reynek 2009a: 30); „Luna, Magdalena / bledá únavou, / hledá nakloněna, / *Šlépěj krvavou*“ („Dívka v úsvitu“, ibid.: 368; zvýr. E. P.). V posledných zbierkach sa z nej stáva tajomná stupaj bez upresňujúcich prívlastkov a jej spiritualita sa identifikuje iba nepriamo, skôr ako jemný signál nádeje. Napríklad v básni „Job v zimě“ sa o súvislosti medzi stopou a Bohom dozvedáme iba prostredníctvom symbolicky chápaného priestoru neba tradične spájaného so sférou duchovna: „Pápěrky padají / jemně, tak jemně. / *Po nebes okraji* / *stopy jdou ke mně*“ („Job v zimě“, ibid.: 470; zvýr. E. P.).

Ďalším častým druhom stôp sú *ľudské stopy na snehu*,⁴ ktorých sémantická škála je rozptýlená od ich chápania ako príznaku pozitívnej ľudskej situácie (napríklad ľúbostného vzťahu: „rozpomínati se na *tvé drobné stopy* / na *zahradě v sněhu*, / vedle nichž jsou nejhvější květy léta / prach a popel“ – „Milostná píseň“, ibid.: 138; zvýr. E. P.) až k stope ako metaforickému odkazu k výsostne negatívnej ľudskej skúsenosti konfliktu, agresivity a násilia („*Co stop je na sněhu*, / *je jako bičovaný*, / od břehu do břehu / jsou lány samé rány“ – „Mučení mláďátek“, ibid.: 523; „*Kraj stop a kolejí*, / jež zůstat nechtějí, / *stop, v které voda kane*, / *v osudy poslapané*“ – „Mokrý sníh“, ibid.: 476; vše zvýr. E. P.).

Okrem spomínaných stôp môžeme v Reynekovej poézii identifikovať aj motív tzv. *univerzálnych stôp* ako metafory sebahľadania či

4 Motív čerstvo zasneženej krajiny vizuálne evokujúci prázdny a nedotknutý priestor (života, myslenia, bytia) sa stáva základným východiskovým aj konečným archetypom Reynekovho toposu, pretože mu umožňuje doň následne situovať ľudské stopy, ktoré za iných okolností nie sú pre človeka viditeľné. Stopy v snehu vlastne doslovne aj metaforicky ukazujú, a tým aj fatalizujú každý krok (úkon), ktorý človek urobí v svojom živote (teda jeho minulosť), čo znova akcentuje zásadnosť drobných fenoménov. Sú ambivalentnou synekdochou: potvrdzujú síce perspektívnu prítomnosť života ako opozície k zime (a k jej sémantike chladu a ohrozenia), sugerujú však aj nepatrnosť človeka v hyperbolizovane vyznievajúcim priestore zasneženej krajiny.

hľadania správneho životného smeru: „Jsou stopy. Stopy neznámé. / Jdou, jdeme. S nimi hledáme, / led míjíme a úskalí. // [...] Je stezka stop. Je závátá. / Váhavé kroky utonou. // Jsou jiné. *Nové, ne nové.* / Je hvězda. Jdou tři Králové / pod Herodovou oponou“ („Stopy“, *ibid.*: 557; *zvýr.* E. P.). Takýto všeobecný aspekt stôp zintenzívňuje ich nejednoznačnosť. (Například vo verši „Jsou jiné. *Nové, ne nové*“ lyrický subjekt vedie protirečivý dialóg sám so sebou na princípe tézy a antitézy.)

Najčastejším motívom stôp sú však *vtáčie stopy na snehu*. Týmto obrazom autor vytvára napätie medzi nepatrnosťou vtáčích stôp a potenciálnou veľkosťou a mohutnosťou snehu. Ustupuje od viditeľných a symbolicky závažných stupají a začína pomocou tohto motívu reflektovať zásadnosť drobných fenoménov. Zároveň sa prostredníctvom nich stále navracia k niečomu základnému v ľudskej pamäti: „Díváš se. Duše neví kam, / v plachosti pátrá, popaměti kráčí, / vrací se věrně k žalu pasekám / po vůni listí, *po pěšince ptačí.* // *Pěšinka ptačí náhle ustává,* / pták vznesl se a zůstala jen bílá, / bolestná krása, dívá dálava, / v níž *stopa Návratu* se objevila“ („Stopa“, *ibid.*: 438; *zvýr.* E. P.). Lyrický subjekt tu rezignuje na svoju veľkosť a nechá sa viesť „malými“ znakmi prírodného sveta. Až návrat k bazálnemu archetypu krajiny je však podmienkou sprítomnenia tajomstva zastúpeného metaforou „stopa Návratu“. Veľké písmeno v syntagme naznačuje dôležitosť uvedenej stopy, zostáva však zatajené, či je to stupaj návratu k niečomu duchovnému alebo ku kľúčovému okamihu v ľudskej pamäti.

Vtáčie stopy ako cesta (k spomienke)

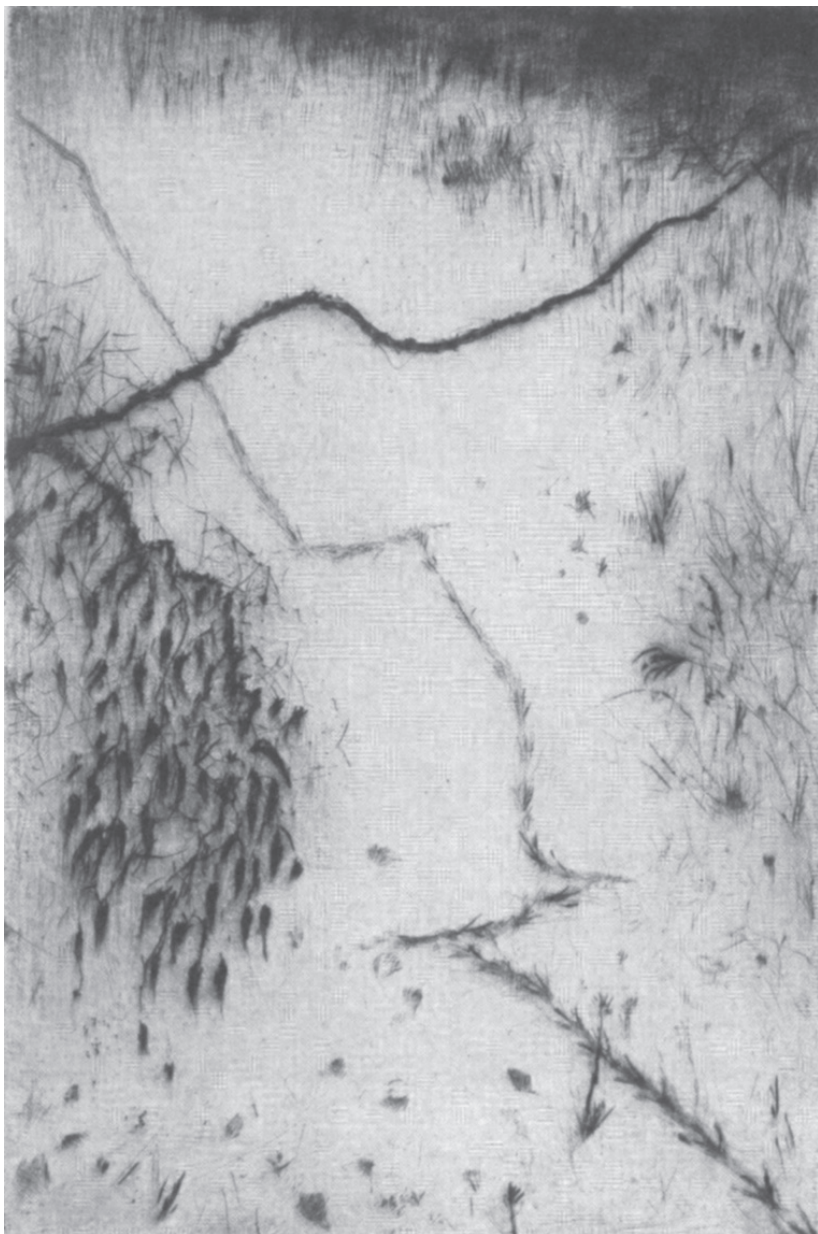
S obdobným zdôrazňovaním prvotnosti prírody pred človekom sa stretne v básni „Vzpomínka“: „Tu bylo v sněhu mnoho hvězd, / a lidská stopa jediná. / Zářily květy ptačích cest, / zmizela dědina. // Jediná stopa dítěte / jak větev povadlá / vtiskla se v běli zakleté, / v tání se propadlá“ – *ibid.*: 460). Kým vtáčie stopy sú ikonizované ako „hviezdy“ a „kvety“ a stávajú sa pôvodcami maximálne pozitívnych konotácií (idealizujú a estetizujú zimnú krajinu), ľudská stopa je bez obrazotvorných prívlastkov, nemetaforizovaná, akoby nemala potenciál obdobne „skrášľovať“ a vizuálne „pozdvihovať“ priestor. Prevaha prírody nad človekom sa preukazuje aj na kvantitatívnej úrovni ako kontrast hyperbolizujúcich čísloviek „jediná“ (ľudská stopa) a „mnoho“ (vtáčie stopy). Perspektívnosť prírody je tým daná aj konotačným okolím výrazu „cesta“ a „hviezdy“ („hvězdy ptačích cest“), ktoré napomáhajú orientácii v priestore, na rozdiel od osamotenej ľudskej stopy,

ktorá určenie smeru neumožňuje. V básni dochádza k postupnému miznutiu a redukcii ľudského sveta („zmizela dedina“; „stopa dítčete / jak větev povadlá“; „v tání se propadla“), až zostáva iba obraz nedotknutej zasneženej krajiny. Napríklad prirovnanie „stopa dítčete / jak větev povadlá“ ako metafora degradovaného ľudského sveta (metafora vädnutia, respektíve jesene) sa dostáva do kontrastu s časťou verša „zářily květy ptačích cest“ v zmysle vrcholnej vitality prírodného sveta (metafora jari). V básni sa opätovne naznačuje aj návrat lyrického subjektu do detstva (výraz „vzpomínka“; identifikácia ľudskej stopy v poslednej strofe ako stopy dieťaťa evokuje, že k danej subtílnnej situácii má dieťa väčší prístup ako dospelý človek, možno aj bližší kontakt s prírodou; metafora zasneženej krajiny ako „běli zakleté“ je akousi alúziou na zakliatu krajinu príznačnú pre topos ľudovej rozprávky atď.).

Motív stopy v grafike

S podobnou sémantikou motívu stopy sa stretávame aj v Reynekových grafikách.⁵ Grafika *Ptačí stopy* (1957) [1] ukazuje z nadhľadu výsek zasneženej krajiny. V nej sú, okrem šráf a drobných línií a bodov, konoťujúcich suché trávy a rastlinstvo pod snehom, zobrazené aj drobné vtáčie stopy. Ich usporiadanie za sebou vedúce z pravého dolného rohu diagonálne nahor dolava vytvára osobitý rytmus prírody, jemnú gradáciu prírodného života v inak lyricky a nehybne pôsobiacom priestore. Subtílnym, ale zásadným momentom sa však javí povaha smeru tejto „vtáčej cesty“: diagonálna línia nie je totiž priama, ale na viacerých miestach lomená, čo evokuje iný „životný pulz“ a odlišnú (ne)logiku pohybu platiacu pre prírodný svet.⁶ Práve tento spôsob napredovania vyznieva opozične k pragmatickému chápaniu životného pohybu človeka vizuálne zastúpeného skôr priamkou. Reynek tým znova upozorňuje na „múdrosť“, ktorá sa môže skrývať v tak nepatrnom fenoméne, akým je vtáčia stopa.⁷

-
- 5 V tejto súvislosti je ešte zaujímavé uviesť, že už samotná grafika je založená na princípe od-tlačku, teda zanechaní stopy. Zároveň línia (čiara), s ktorou sa v suchej ihle pracuje, predstava-juje základný vyjadrovací prostriedok výtvarného umenia, a teda taký typ stopy, ktorý má po-vahu istého vizuálneho archetypu.
 - 6 Je tu viditeľný ešte ďalší významovo nosný jav, opozičný k uvedenému. Motív vtáčích stôp totiž prechádza oblúkovito presvetleným pásom evokujúcim chodník, dokonca sa na neho akoby napája. Svet človeka a prírody sa teda možno predsa v istých (sémantických) priesto-roch stretáva.
 - 7 Mám tu na mysli zmysel rôznych odbočiek, obchádzok a zastavení na životnej ceste, ktoré môžu byť prínosné nielen tým, že umožňujú životné spomalenie a kontempláciu nad okoli-tým priestorom, ale napomáhajú aj objavovať ešte neprebádané ontologické priestory.



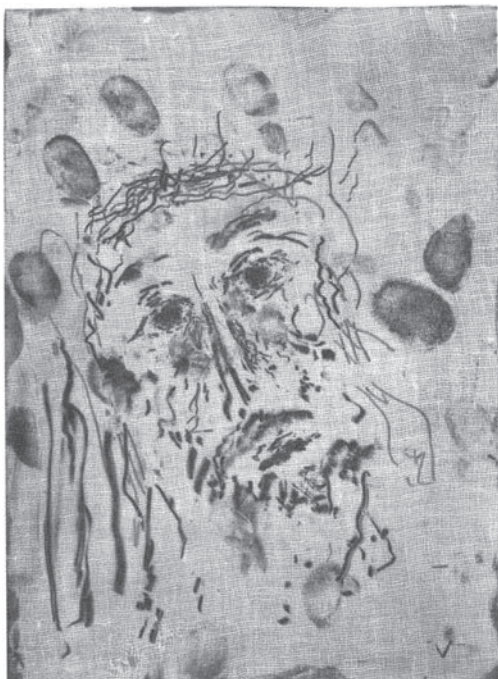
[1] Bohuslav Reynek: *Ptačí stopy*, 1957
(<http://revue.theofil.cz/galerie-theofil-foto.php?foto=263>)

S motívom stopy pracuje Reynek aj na ďalšej grafike (typ cliché verre) s názvom *Veraikon* (1957) [2], viažucej sa k novozákonnej tematike. Kristova hlava, zobrazená na podklade pripomínajúcom plátno, je tvorená rýchlymi a expresívnymi líniami sugerujúcimi nielen vrásky, trne a istú fyzickú vyčerpanosť, ale aj istú tenziu anticipujúcu konečnú udalosť krížovej cesty. Okolo hlavy sú však takmer symetricky rozmiestnené odtlačky ľudských prstov, ktoré celý výjav robia nejednoznačným – je to verzia trňovej koruny, svätožiary, ktorá nadobudla intímny rozmer, prstov Krista, ktorý si do šatky otreľ tvár, výraz túžby človeka dotknúť sa jej a nechať sa posvätiť, alebo naopak, vzhľadom na to, že odtlačky evokujú tmavé škvrny a zasahujú aj do priestoru tváre, sú vyjadrením negácie Kristovho posolstva?

Stopa ako metafora ubúdania, redukcie, „stopovitosti“

Druhý spôsob prítomnosti archetypu stopy sa viaže k jej metaforickému chápaniu ako procesu ubúdania, redukovania a tzv. stopovitej prítomnosti vyjadrovacích prostriedkov. V Reynekových básňach sa to deje na niekoľkých úrovniach: 1. ako ubúdanie explicitných sémantických „stôp“ biblických príbehov a tradičných kresťanských literárnych foriem (modlitba, litánia, baroková kostolná pieseň, žalm), 2. ako minimalizácia prvkov vidieckeho koloritu (priestor záhrady, domu, kuchyne, okna, zvieratá, vtáky, každodenné predmety) a 3. ako redukovanie stôp v zmysle „stôp“ vo veršovej forme (autor smeruje k veršovému princípu podobnému riekanke, čoho výsledkom sú strohé, krátke, ale dynamické verše).

S podobným princípom redukcie explicitných sémantických stôp sa stretávame aj v Reynekových grafikách. V zobrazovaní biblických tém je citeľný posun od ich konvenčného zobrazovania k nejednoznačnému výrazu zachovávajúcemu iba „stopu“ biblického príbehu. Na úrovni vyjadrovacích prostriedkov sa tento moment realizuje v podobe znejasňovania významu čiary, ktorej stopa získava výraznú expresívnosť a subjektívnosť. Napríklad kým na grafike *Ukrižovanie* (1957) a *Veľké ukrižovanie* (1948) sú postavy Krista, Márie a sv. Jána zobrazené podľa tradičnej ikonografie (Kristus uprostred, Mária napravo, Sv. Ján naľavo, Magdaléna klačiaca pri nohách Krista), na grafike *Hlava Kristova* (1957; Reynek 2009b: 15) je zobrazený detail profilu tváre Krista prostredníctvom dramatickej a hustej spleti expresívnych, často ostro pôsobiacich čiar a bodov. Ich sémantiku nie je možné zdefinovať s konečnou istotou – sú to vrásky, rany po bičovaní alebo trne? Odpoveď



[2] Bohuslav Reynek: *Veraikon*, 1957 (Reynek 2009b: 2)

nenachádzame a neurčitost výrazu je iba posilnená ďalším záhadným motívom – rúk nežne objímajúcich hlavu Krista, ktorých pôvodca je neznámy (sugestívne pôsobí vzniknuté napätie ostrého a mäkkého: keďže ruky sa Krista dotýkajú práve na mieste trňovej koruny, akoby chceli mať s jej nositeľom až fyzickú účasť).

Znejasnenie biblickej tematiky je viditeľné aj na grafike s príznačným názvom *Pieta s prašivou kočkou* (1957) [3]. V protiklade s očakávaným zobrazením tela Krista položeného v lone Márie výjav postavy zachytáva skôr ako „chagallovskú“ dvojicu letiacu v ľúbostnom objatí, ich telá sú opäť tvorené dynamickými líniami evokujúcimi nielen pohyb, let a vznášanie (čo je v opozícii k sémantike piety ako stavu smútku a bolesti), ale sugerujúcimi aj zvláštne prelnutie či fyzické aj duchovné spojenie oboch postáv. K paradoxnému vyzneniu obrazu prispieva aj motív tzv. prašivej mačky, ktorý okrem odkazu k vidieckemu koloritu v Reynekovej tvorbe osobitým spôsobom prízvukuje prítomnosť tematiky choroby, smrti, zániku príznačnej pre posledné autorove zbierky.



[3] Bohuslav Reynek:
Pieta s prašivou kočkou,
1957 (Reyneck 2009b: 31)

S minimalizáciou zobrazených prvkov Reynek pracuje aj v grafikách s vidieckou tematikou. Od redukcie figúry človeka (často je prítomná už iba jeho tmavá silueta) smeruje k akcentovaniu jediného prvku zvieracieho sveta (vták v zasneženej záhrade, mačka na dvore, koník v stajni a následne opäť jeho odtelesnená čierna silueta), a ten sa následne obmedzuje už iba na motív vtáčích (alebo zvieracích) stôp. V Reynekových grafikách napokon zostáva iba archetyp neporušenej zasneženej krajiny evokujúcej prvotnosť a prázdnotu. Minimalizácia prvkov a ich intimita sa viaže aj na fakt, že je prevažne zachytený iba výrez z krajiny (zvyčajne dvor, záhrada, alebo už iba ich malé zákutie). V takto zobrazenom topose bez prítomnosti človeka sa oživujú zásadné ontologické súvislosti priestoru (*Záhrada v zime* 2, 1960; Reynek 2001a: 8).

Čiernobiely kolorit (archetyp svetla a tmy) a jeho znejasnená sémantika

Čiernobiely kolorit môžeme, podobne ako archetyp stopy, vnímať na dvoch úrovniach. Prvá sa viaže k explicitne prítomnej farebnosti v autorových dielach a druhá k nazeraniu na motív svetla ako metaforu významového dôrazu.

Sémantika čiernobieleho koloritu v Reynekových dielach sa odvíja od námetového kontextu. Pre tematizovaný vidiecky svet je charakteristický solárny princíp a s ním spojený vitalizujúci význam svetla

(rytmus štyroch ročných období, slnka a tmy, dňa a noci, tepla a chladu), biblická a kresťanská tematika sa riadi liturgickým časom, ktorý svetlu prikladá spirituálny význam (advent ako stav tmy a čakania na narodenie Ježiška; Betlehem a jeho svetlené synekdochy: kométa, svetlo v jaslách, malý Kristus ako Svetlo sveta; mŕtvy Kristus Veľkého piatku ako dňa duchovnej tmy a vzkriesený Kristus Bielej soboty ako dňa návratu duchovného svetla).

V básňach sú potom časté motívy viažuce sa na svetelnú metaforiku: svetlo, tma, tieň, šero, prítmie, hmla, sivá farba alebo zástupné fenomény čiernej a bielej farby (sneh, popol, mačka, koza atď.). Reynek spočiatku v svojej básnickej tvorbe používa konvenčne chápanú metaforiku svetla a tmy (svetlo: nádej, perspektíva, detenzia, radosť, blízkosť Boha, život – tma: úzkosť, túžba, bolesť, vzdialenosť Bohu, tenzia, smrť), čomu zodpovedá aj tradičné využívanie svetelných plôch a svetlostného koloritu na grafikách. Napríklad na suchej ihle *Bellém* (Reynek 2001a: 4) alebo *Ukrižovanie* z celého priestoru žiaria iba svätožiari. Vo vidieckej tematike sa obdobne využíva čierna a biela farba náležite ich realistickému výrazu (sneh je biely, koník je biely, noc je čierna).

V neskorších básňach však dochádza k spochybneniu, relativizácii až inverzii sémantiky čiernej a bielej farby. Niekedy prinášajú mystické významy (podľa kresťanských mystikov práve až v najhlbšej noci môžeme stretnúť Boha): „Tys to, Pane: / veliká, černá, drsná zeď / [...] Pane, prsa tvá jsou černa jako prsa Noci. / Ale Noc slunce pod srdcem nosí“ („Bohu Otcí“, *ibid.*: 73); „Tajemnými obrazy / světlo smrti prochází“ („Smrt“, *ibid.*: 394).⁸

Totožné znejasnenie svetelnej sémantiky sa objavuje aj v grafikách. V rámci ich obrazovej plochy dochádza k presúvaniu svetelných akcentov na miesta a prvky, kde by sme ich neočakávali. Tým sa opätovne vytvára konotačný priestor pre vznik expresívne aj kontemplatívne chápaného svetla. V prvom rade, na grafikách plocha svetla a tmy atypicky prechádza cez zobrazené figúry prekračujúc ich telesné obrysy a narúša aj konvenčne chápanú kompozíciu obrazovej plochy, spočívajúcu v princípe, že svetlé je situované „hore“ a tmavé „dole“. Napríklad na spomínanej grafike *Pieta s prašivou kočkou cez obe zobrazené postavy prúdi svetlo*. Najviac osvetleným až žiariacim miestom je pravá dolná plocha výjavu, akoby perspektívny zdroj nádeje a duchovnosti

8 V tejto súvislosti sú zaujímavé paradoxné syntagmy pracujúce so sémantikou čiernej a bielej farby v záverečných Reynekových zbierkach (černá čejka, černá matka) a ich spojitost s (fragmentárnou) telesnosťou a metaforikou utrpenia i tajomstva smrti: zeď, brána, krev, popol, kľče, drápky, kosti, rány, hřeby, žebry, žíly, hroty atď.



[4] Bohuslav Reynek: *Orání*, 1952 (Reynek 2009b: 5)

prichádzal zo zeme (možno odkaz na zostúpenie Krista medzi mŕtvych). Touto svietiacou plochou je obklopený motív čiernej prašivej mačky prízvukujúci tesnú blízkosť života a zanikania (smrti). Zároveň, kým postava Krista je už týmto šíriacim sa svetlom zdola intenzívne zasahovaná, Mária zostáva v prítmí, akoby ju smrť jej syna ešte stále skľučovala bez ohľadu na očakávané vzkriesenie. V druhom rade, aj pomocou novej techniky cliché verre, sa na viacerých grafikách začínajú objavovať rôzne svetlené nitky, pásy, body, záblesky, prúdy až „stekance“ svetla, okrem expresívneho výrazu evokujúce prúdenie spirituálneho svetla, ktorého zdroj je zatajený. Na grafike *Orání* (1952) [4] sa nad postavami roľníkov a zvierat odkrýva monumentálny priestor búrkovej oblohy s líniami bleskov a takmer kubistickými svetlenými plochami presahujúcimi až do zeme. Ich vizuálna kvalita je však vzhľadom na žiarivý efekt konotačne spojená aj s posväcovaním aktu orby ako bazálneho spôsobu získavania potravy. Podobne aj na grafike *Ukřižování I* [5] prúdy a „nitky“ svetla obtekajú postavy až s pavučinovou jemnosťou a týmto nasvietením pozadia odkazujú možno až k ruským ikonám, v ktorých zlaté pozadie symbolizovalo prítomnosť Božiu.



[5] Bohuslav Reynek: *Ukrižování I*, 1957 (Reynek 2009b: 69)

Čierne siluety postáv sa v takomto svetle takmer úplne rozplývajú, ich tvar sa abstrahuje až mizne, akoby sme boli svedkami mystického okamihu zduchovnenia. Na grafikách s vidieckou tematikou (*Kůzlatá, Kočka na dvoře*, obě 1953) Reynek zase necháva obyčajné, prosté a nepatrné veci žiariť, svietiť, čo evokuje ich sakrálny rozmer aj bez prítomnosti kresťanskej témy (prepojenie motívu hviezd nočnej oblohy a motívu bielych škvŕn na tele kozliat; svietiace brucho, hrud' a čelo mačky).

Svetlo ako metafora významového akcentu, dôrazu (čo sa „nasvecuje“)

V Reynekovej tvorbe však dochádza ešte k jednému zásadnému momentu, ktorý by sme mohli označiť ako fúzia vidieckeho koloritu a kresťanskej sémantiky alebo aj ako tzv. *františkánsky sémantický princíp* (podľa spirituality sv. Františka, založenej na vedomí duchovnosti aj toho najnepatrnejšieho prírodného fenoménu). Ten spočíva vo včlenení spirituálnej udalosti do udalosti všednej, každodennej. Drobné zviera, predmet, malý a obyčajný fenomén sa stáva zásadným činiteľom



[6] Bohuslav Reynek: *Marie v chlévě*
(Reynek 2001b: obálka)

v dôležitej duchovnej situácii. Tento princíp sa premieta aj do spôsobu práce so svetlom v Reynekových grafikách. Na grafike *Pieta v lodce* (60. léta) sú postavy Krista a Márie zobrazené v šere, z vodnej hladiny svietia iba tri drobné ryby. Na grafike *Útěk do Egypta* (1962) je Svätá rodina prítomná takmer nenápadne, v zadnom pláne, ako kráča pustou krajinou, a kým tri svätožiari biblických postáv svetielkujú akosi tlme, v prvom pláne výjavu vidíme dva drobné vtáky s intenzívne rozžiarеныmi hruďami.

Najsuggestívnejšie je však svetlený akcent ako metafora významového dôrazu použitý v suchej ihle *Marie v chlévě* [6]. Na obraze ju vidíme, ako drží dieťa a je zahalená do prítmnia komorného a útulného interiéru (na takejto výrazovosti sa podieľa tentoraz zvolený sépiový, hnedozlatý kolorit, jemná šrafúra celého priestoru izby a valérové stmavovanie hnedej farby smerom k rohom obrazovej plochy). Neďaleko dvojice stojí drobný vták, dokonca sa zdá, akoby sa Mária dívala jeho smerom, čím sa mení aj významová dominantna situácie. Pôsobivosť celej udalosti však spočíva v práci so svetlom: Kým ten najdôležitejší motív – postava Madony s dieťaťom – skoro úplne splyva s tlmeným svetlom a tmavohnedou farebnosťou priestoru, z obrazovej plochy

paradoxne vyžarujú celkom iné plochy: presvetlená, možno zasnežená krajina za oknom, plocha okenného rámu a časti steny evokujúca mäkký zimný svetelný lúč (možno až v rembrandtovsky spirituálnom zmysle). Predovšetkým však z tmy ostro a intenzívne vystupuje a žiari drobné vtáčie vajíčko položené na dlážke neďaleko vtáka. Vytvára sa tým konotácia o možnom prírodnom (vtáčom) Betleheme ako paralele k Betlehemu ľudskému či Božiemu aj fakt, že kresťanské poslanstvo sa dotýka každého živého tvora. Primárne však dominantný svetelný akcent prítomný na motíve obyčajného a malého vajíčka kladie divákovi otázku: Čo je vlastne v celej kresťanskej udalosti tým najzásadnejším poslanstvom? Nie je to práve tajomstvo narodenia, zázrak nového života a teda aj schopnosť vidieť „žiarit“ aj ten najnepatrnejší fenomén? Možno práve v zažití tohto faktu sa ukrýva podstata skutočnej spirituality.

Z Reynekových básní a obrazov sa vynára ako poslanstvo o „spiritualite drobného“.

Pramene

REYNEK, Bohuslav

2001a *Svěcení*, ed. Vladimír Justl (Praha: Odeon)

2001b *Žima jde do Betléma*, ed. Jiří Reynek, Mojmir Trávníček (Svitavy: Trinitas)

2009a *Básnické spisy*, ed. Milada Chlábková (Zlín/Petrkov: Archa/Petrkov)

2009b *Měsíc a jíní. La lune et le givre* (Havlíčkův Brod/Romarin: Petrkov/Grenoble)

Literatúra

PETRÁČKOVÁ, Věra – KRAUS, Jiří a kol.

1997 *Slovník cudzích slov* (Bratislava: SPN)

KAČALA, Ján

1987 *Krátky slovník slovenského jazyka* (Bratislava: SPN)

Words dug out of the dark. Poems and pictures by Bohuslav Reynek

The essay deals the problem of intermediality between the poetry and the fine art by Bohuslav Reynek. His poems and graphics are characterized by two basic things: archetype of trace and black and white (monochrome) colour. The motif

of trace exists in different semantic versions (biblical trace, trace of memory, universal trace, human and bird's trace in snow). The archetype of trace can be identified as the metaphor of reduction in Reynek's poetics. Explicit biblical motifs are reduced and transformed into implicit existence. Black and white colour (archetype of light and the dark) in Reynek's production is changed too: from realistic and conventional light to expressive, paradoxical, contemplative and mystical light. The vagueness of the semantics of light and the darkness is typical for the fusion of rural and Christian themes in poems and graphics by Bohuslav Reynek. This fusion can be called the Franciscan principle. Bohuslav Reynek changes the semantics of light as a metaphor of semantic stress. He underlines subtle and insignificant natural phenomena in his creation. This moment is characteristic for Reynek's lyrics and can be termed "the spirituality of littleness".

Keywords

Czech 20th century poetry, Bohuslav Reynek, poem and graphics, archetype of trace, archetype of light and dark, spirituality of littleness

Bloudění Šumavou

Několik poznámek k *Šumavě umírající* a *romantické* Josefa Váchala

— Ondřej Váša —

Šumava [...] působí jako melancholická píseň, která nezadržitelně proniká do srdce. Bez přestání se před námi rozprostírají lesy a slatě a vyprávějí nám eposej, která nemá obdoby, eposej o zaniklém a zanikajícím obřím rodu, který nechala příroda vyrůst a pak ho nemilosrdně zničila.

(Klostermann 1986: 123)

Je příhodnější Váchalovou *Šumavou umírající a romantickou* (1931) listovat, nebo ji číst? Popřípadě – je adekvátnější touto do slova a do písme nevelkolepě pojatou knihou listovat namátkou, či respektovat sled do textu vložených (či z textu vyčnívajících?) dřevorytů, přijmout jednoznačnou chronologii, a tedy i dramaturgii stránkování? Svým způsobem je to jedno (ale už tato lhostejná bezradnost je příznačná) a pochopitelně lze také poměrně lakonicky odpovědět, že jde bezbolestně obojí. Otevřena takovou otázkou se však Váchalova *Knih*a básní, úvah a líčení zanikajících krás Šumavy může jevit namísto díla, jež by vyjadřovalo „skutečného ducha Šumavy“ (Musil 2007: 143), naopak jako kniha, která Šumavu inscenuje jako jistý typ fantazmatu. V rámci Váchalova psaní je rovněž o vložených dřevorytech možné zopakovat Ajvazův

postřeh, byť vytržený z poněkud jiného kontextu, totiž že prostřednictvím Váchalových obrazů „se skutečnost zjevuje jako cosi, co je stejně přízračné jako snové chiméry: listy, na kterých Váchal vypráví o svých setkáních se šumavskou přírodou, nejsou o nic méně fantastické než listy, na kterých se hemží shluky astrálních těl“ (Ajvaz 1994: 154).

Dodejme hned na začátku, že Váchalova Šumava je knihou, která jen velice nesnadno nabízí možnost systematické interpretace. Je křížencem mezi cestopisem, deníkem, přírodopisem, turistickým průvodcem a tryznou za mizející krajinou, sama o sobě jistým typem velkolepého torza plánu sepsat *Českou theosofii* a věnovat Šumavě komplexní text, který by zohlednil i její mytologii (čehož odštěpek představuje „malá“ *Očarovaná Šumava* z roku 1929). Váchal navíc v rámci více než stostránkového textu plně uplatnil svou schopnost spílat čemukoli v dohledu a pro tuto potřebu využít takřka jakoukoli municí. Přesto se nelze ubránit dojmu, že kromě všudypřítomného příklonu k vyzdvížení živlů (zvláště vody¹) a divokosti, která je v jeho pojetí neřízeným koloběhem zrodu a tvárnosti a především pak zanikání a dekompozice, je jeho Šumava prostoupena intenzivní honbou za obrazy, jejímž nejpozoruhodnějším výsledkem jsou Váchalovy v českém kontextu poměrně ojedinělé výjevy lesů a slatí. Srovnáme-li je například s lesy formulovanými Mařákovou speciálkou a jejími následovníky, pak ihned vynikne zásadní rozdíl; zatímco u Julia Mařáka a jeho žáků se setkáváme s lesy, jimiž lze projít a uprostřed nichž se lze ocitnout, s lesy, které samy o sobě podléhají secesní, symbolické či alegorické tvárnosti, u Váchala naopak čelíme lesům, které jsou z principu neprostupné a kompoziční rozvrh naopak ztrácejí. Z Mařákových lesů lze vyjít a později se do nich vrátit. Do Váchalových lesů lze naopak jen velmi obtížně proniknout. V důsledku tak vždy stojíme *před* nimi jako před rezistentní hradbou, a spíše než by takový výjev vyjadřoval zduchovnělost přírody či setkání poutníka s ní, představuje naopak nemožnost tuto hradbu proniknout.

Není úplně od věci připomenout skutečnost, že Váchal nachází jihočeské pohorí ve stadiu, kdy alespoň dle jeho vlastních nároků není ani tak umírající, jako již poměrně dlouhou dobu mrtvé. Vichřice z roku 1870 a následná kůrovcová kalamita zcela pozměnila jak podobu

1 „Nerozlučně s osudem lesů, slatí a vod je spjat osud Šumavy. Celé kouzlo její spočívá právě v pochmurnosti z vlhka, páry, vody a mlh pochodící a tvořící nikde u nás i v Evropě se nenalézající řiši smrti, ponenáhleho zmirání vegetace mokrem“ (Váchal 2008: 41). „Spokojen jsem jedině v místech, kde prapůvodní boj o život dosud zuří, kde vegetaci a tvorům vlastní a přirozený zánik jest schystán, kde živly neomezeně kralují a stop po člověku málo“ (ibid.: 37).

samotných kopců, tak v širším hledisku i demografickou skladbu obyvatel a způsob jejich dosavadního života. Karel Klostermann tuto zásadní a nevratnou proměnu charakterizoval už v roce 1890 ve svých *Böhmerwaldskizzen*:

Říkáme si: je tady hezky, ale už to není naše Šumava. Určitě se sem přistěhovali i milí, dobří lidé odjinud, ale naše lidové typy vymizely. Buď už někde odpočívají na věčnosti, nebo se přizpůsobili novým poměrům. Ti, kteří se přizpůsobit nedokázali, hledí ostýchavě i tupě na všechno nové: nedovedou to pochopit, připadají si, jako by ztráceli domovskou půdu pod nohama. Nemnoho vysokých stromů, které tu úmyslně byly ponechány jako vzorky zašlé, do nenávratna zmizelé doby, rozvázně a smutně potřásá svými tmavozelenými větvemi, jako by vzpomínaly hekatombly vyvražděných bratrů a druhů.

(Klostermann 1986: 12)

Váchalův stesk po zanikající či spíše zaniklé Šumavě je tak steskem po něčem, co sám neměl možnost vidět, uvážíme-li, že jeho první důkladná návštěva Šumavy se datuje do roku 1905. Vystupuje v jeho podání jako skoro až personifikovaná krajina zármutku, se kterou se Váchal minul, jako neurčitý objekt touhy, který sám o sobě nemá přesné kontury – a tak vyvolává hlad po obrazech, lépe řečeno vyvolává obrazy. Nelze si nevšimnout, že celý Váchalův text je veden právě touto snahou nacházet a především definovat obrazy, které sice mají prostředkovat ztrácející se autenticitu měnící se krajiny, ale jejichž garantem je v posledku literární či výtvarná předloha. Tedy cosi, čemu lze jen s obtížemi propůjčit konkrétní čas, který by uplýval, popřípadě přiřadit podobu, jež by měla schopnost stárnout a kolabovat. Povaha Váchalových cest tomu cele odpovídá: „Snem minulosti zlákan opustil jsem město, čas zživit prchle romantiky daleký, již opředena divoce je Šumava“ (Váchal 2008: 87).

Kromě Adalberta Stiftera či Karla Liebschera je to především již zmiňovaný Klostermann, který pro Váchala představuje rezervoár literárních obrazů, na které systematicky odkazuje a které ve svém textu variuje a přepisuje. Je to tedy doslova Klostermannova Šumava, již Váchal nachází v troskách a jejíž kýžená autenticita není odvozena z paměti či vyvolávána z pozůstatků krajinné katastrofy, ale z literární inscenace. Lépe řečeno – je to Klostermannova Šumava, kterou Váchal v důsledku nachází coby neodpovídající a nepodobnou, nikoli Šumava, kterou by radikálně vzato mohl popisovat coby zanikající.

Není také od věci poukázat na několik Klostermannových postojů, které Váchal sdílí a které zároveň tvoří výrazné osy jeho vlastního podání či metodiku přístupu k Šumavě jako takové. Je to jednak odpor k regulaci šumavské živelnosti:

Dále jí povídal, jak se nyní jedná o systemizování těchto širokých hvozdů, o odvodnění slatin, o pravidelné hospodářství. Malý že je proti těmto novotám, zvláště to odvodnění že se mu protivuje. Bůh dal les, prý říká, a dal slatiny, aby vlhko po celý rok se udržovalo a řeky v kraji se přebytkem vlhka živily; člověk prý se Prozřetelnosti do řemesla míchatí nemá.

(Klostermann 1956: 74)

Dále pak související snaha vyhnout se oficiálním trasám a vyhlídkám:

Jsou to podivní cestovatelé! Volí svědomitě cesty, které jim doporučují turistické příručky, stavují se a nocují v předtištěných restauracích a zájezdních hostincích, tu si prohlédnou kostel a tam navštíví vyhlídku, pokud ovšem není příliš vzdálena od předpokládané trasy.

(Klostermann 1986: 12)

A především snižená či přímo nemožná dostupnost a viditelnost na místech, kde o sobě dává nejryzejší Šumava nejvýrazněji vědět:

Tichý, němý večer; krajina bez obydlí, liduprázdná. [...] Podle cesty byl les nízký, velké stromy už dávno vysekané, ale dál nalevo nekonečný prales, místy až dosud zachovalý v hlubokých chráněných úvalech, houština, jíž nikdo nepronikne, černá, věčně mokrá půda, pokrytá většinou trouchelí, vodou nabobtnaným mechem, na nějž od let tisíce nepadl jediný paprsek slunečný; prales zcela jiného tvaru než v Podroklaní nebo dokonce na Boubíně, kde slunce přece jen nalézá přístup. Zde, v těchto úzlabinách pobočných toků Otavy, kde panuje věčně šero, nerostou stromy do šířky – je to samá klest, ovšem ohromně vysoká, ale sotva širší lidského těla. Zato jsou houštiny úplně neprostopné a bortící se, hniající pahejly a mrtvoly udušených, nedostatkem vzduchu v pravém toho slova smyslu zalklých smrčí a jich stejnému osudu podléhajícího dorostu tvoří skutečné záseky, jež noha lidská marně usilovala překročit.

(Klostermann 1972: 10)

Jak uvidíme níže, motivy neprostopnosti a znemožněné viditelnosti se u Váchala pravidelně opakují a zejména v případě mlh získávají rozměr romantické senzibility.

Jistý paradox tohoto hledání a lovu obrazů, což ovšem nevylučuje jeho nevyhnutelnost, se odráží už v rozporuplném charakteru Váchalovy reflexe vlastního putování po šumavských hvozdech. Ponechme stranou, že na jedné straně zarputile hledá samoty a místa, kde není citelná trvalá a regulující lidská přítomnost (a to v doprovodu věrného psa a věrné Anny Mackové), na straně druhé si neváhá vynachválit chvíli, kdy si konečně může pokojně zakouřit v blízkosti slatí – s trochou škodolibosti jako turista, který prostě nemá rád další turisty. V tomto ohledu by se snaha sejít z cesty a dostat se do lokalit dosud nepodrobených civilizací, popřípadě vydat se neznačenou cestou, jevila jako poměrně banální touha kolonizovat a dobýt kus vlastní panenské země.

Váchal každopádně směřuje mimo značené cesty do nitra hvozdů a ke slatím ještě z podstatnějšího důvodu: společně s pralesem, lépe řečeno v takových místech, kde je ponechán volný průběh divokému zániku a regeneraci flóry, spatřuje vlastní jádro Šumavy. Směřuje k místům, která sama o sobě implikují nemožnost pokračovat dále a která nabízejí, zvláště ve chvíli mlhavého počasí, až plochý dojem. Jinak řečeno – která sama až postrádají důvod k znázornění:

Jakmile po dešti zavěsí se jedenkrát na nebe mraky, nálada těžká a pochmurná v slati i delší čas potrvá; šedožlutost oblačného příkrovu stane se ihned nebezpečnou všeliké barvě a obraz slatí se sousedstvím keřů a stromů stává se pouze plochým. Za těchto bezvýrazných dnů jenom dekorativnost pokřivené vegetace zabraňuje malebnost slatí oku malířovu.

(Váchal 2008: 137)

Neprostupnost se přestává jevit jako dočasná překážka, jako lesní stěna či vodní plocha, kterou lze přebrodit, přelézt, prosekat, obejít či probořit, je nezbytnou a kýženou kvalitou prostředí, a tedy i paradoxním cílem, který je vlastně dán coby zaklesnutí a selhání. Vysněná původnost či autenticita Šumavy se zjevuje ve chvíli nuceného, nesaturovaného konce putování – neurčitě a *před* předpokládanými místy, kde nejenže v ideálním případě² nikdo není a nebyl, ale kam se v neposlední řadě nedostane ani ten, kdo chce taková místa spatřit.

Opět zmínme jen několik příkladů, kde je nepřístupnost přímo či nepřímou zmíněna. Panenskost Šumavy je takto spojena s odlehlostí: „Leč zatím nerušenými zůstávají panenská místa v Tvém klínu, v pohraničí,

2 O žádném jiném zde však není řeči, zvláště pokud je takovým ideálem vedena Váchalova tržna za zaniklou Šumavu, a rovněž: protože literární předobraz nemá z principu alternativu.

mezi slatěmi nepřístupnými a v odlehlých končinách, turistickému ruchu vzdálených hvozdech“ (ibid.: 50). Turista, který volí bezpečné cesty, si k Šumavě de facto uzavírá cestu: „Bezpečný krok, jistota pohybů a iluze volného rozmachu turistova nejsou dlouho v šumavské končině hosty, ba hosty jen!“ (ibid.: 41). „Daleko od chat. Cestou neznačenou. Tudy neprojde noha turistova“ (ibid.: 53).

Takové zastavení ruku v ruce doprovází ztráta viditelnosti – šero, blokáda neforemné změti kmenů, korun a větví beztvářá mlhou či hustý déšť:

Ti však, z nemnohých nejopravdivějších přátel, kteří šumavskou krajinu s jejími hvozdy a slatěmi v celé její nádheře horské již poznali, zatouží spatřiti ji znovu, v pravé tvářnosti její, totiž uprostřed mlh, přišceří a mračen, s výšinami plnými par a s hvozdy dešti bičovanými.
(ibid.: 113).

Jsou to především mlhy, které tuto clonu tvoří. Mlhy, které Váchal pojímá v silném smyslu romanticky, mimochodem nikoli daleko od způsobu, kterými s fenoménem mlh pracuje kupříkladu Caspar David Friedrich. Mlhy takto prostředkují zkušenost, kterou jasná obloha a viditelná, přehledná Šumava neumožňují:

Co do mnohotvárnosti a rozmanitosti, počtu, velikosti a síly není šumavským mlhám v celé střední Evropě rovno. Slunce stěží jimi pronikne, vítr rozežene a déšť je prorazí. Nejhroznější krunýř země a závoj očí vrcholů!
(ibid.: 159).

Z vrcholu šumavské hory [...] obracím pohled svůj na druhou stranu tam, odkud má se rozechvívati hrud', v místa v mlhách se ztrácející.
(ibid.: 37)

Oblibuji sobě zde za dnů plných mlh a par ve věcech zastřených tajemnou rouškou; čím blíže jsou svému prapřírodnímu původu živelné podstaty, tím lépe; ať již původem jich smyslové opojení přeludy nebo dokonce doteky neznámých sil.
(ibid.: 69)

Nedostupnost spojená se zastřenou viditelností či přímo neviditelností je zároveň i způsob, jakým autentická Šumava vůbec může přežít coby nedotknutá a v důsledku neviděná, lépe řečeno způsob, jakým se

Šumava coby autentická prokazuje:

Přál bych si přijít v styk s bludnými světly, hopsajícími po mokvavých pláních, u zahnívajících vývratů a sedících nehybně na slizkých pahejlech ve vlhku se topícího lesa. [...] Tím více chtěl bych být mocným kouzelníkem, abych zaklíti mohl před cizopasníky lidskými do neviditelných míst a bezpečí všechnu nádheru šumavského lesa. [...] Vše neplodné, žel, snění!
(ibid.: 69)

A konečně neschůdnost je doprovázena ztrátou orientace či přímo blouděním:

Celé hodiny možno blouditi v nejdivočejších dosud stále místech prapůvodních lesů šumavských, v končinách mezi Fallbaumem a Polední horou, Falkensteiny až po Klesruck. Možno se cele zničiti v jednotlivých pásmech močálových lesů, schvátiti se překonáváním výškových rozdílů a průchodů houštinami. Další, jižněji položená po obou stranách hranic divoká Šumava je stejně malebná a neschůdná v místech cestám odlehlých; možno tam zajíti v slatě a močály, z nichž těžce cesta zpět se hledá.
(ibid.: 55)

Jak u Klostermanna, tak v návaznosti i u Váchala ona „skutečná“, „ryzí“ Šumava neustále hrozí rizikem nenadálého bloudění, které čas od času stihne i místní horaly, nemluvě o nezkušených poutnících. Dostáváme se zde k jedné z klíčových kvalit Váchalovy fantazmatické „ryzí“ Šumavy: v radikálním případě se zjevuje až ve chvíli, kdy nevíme, kde se nacházíme, kdy sejít z cesty přechází v permanentní bloudění. Takové bloudění však v kontextu Váchalovy Šumavy netřeba pojímat jako pouhou dočasnou ztrátu směru a cíle, ale jako kýžený stav, kdy cosi jako začátek a konec cesty přestávají mít relevanci, neboť podstata takového bloudění tkví právě v tom, že poutník neví, *kdy* a *kde* z cesty sešel, a stejně tak obráceně. Pakliže trasa a cesta vystupují jako jistý typ narace a organizace viditelné, obklopující krajiny, pak je naznačené bloudění specifickým typem zakoušení místa a prostředí, které v posledku neplodí nic jiného než autistické a nespojitě obrazy: obrazy míst, která ve chvíli opětovného určení pozice nelze zpětně lokalizovat.

Právě z takových míst, lze-li vůbec o něčem jako o místě mluvit, se vynořují Váchalovy pozoruhodné obrazy lesů, „kde směřování růstu odzdola nahoru je pouze jedním z mnoha směrů a neovládá prostor, vertikálnost vztyčených stromů se ztrácí v chaosu vyvrácených kmenů

a větví“ (Ajvaz 1994: 186). Přestože Váchal v některých případech vycházel z předchozí fotografie, samotné dřevoryty z okraje pralesa či slatí – příznačně nazvané *dojmy* – samy o sobě kvůli absenci horizontu či perspektivního pozadí (podobná stanoviště jsou u Váchala nepřímou pojmána jako protiklad vyhlídky) v důsledku ani neumožňují postavit se do odvozeného stanoviště, nehledě na to, že vyobrazená příroda sama o sobě ztrácí integritu.

Jakou aspiraci pak těmto obrazům připsat (neboť zde pochopitelně neřešíme nic na způsob ontologie obrazu), než že se jedná o výtvarná fantazmata, která se z principu odchlípují jak od své předlohy, tak se vymaňují z Váchalova cestopisného vzpomínání? Váchalův text přese všechnu svou mnohohrstevnatost vede čtenáře po trasách autorova putování a poukazuje k pojmenovaným místům, kde je možné nalézt manifestaci obrazů, jejichž popis zároveň nabízí. Vede tedy čtenáře k ohniskům Šumavy, ovšem v důsledku mimo osu takového vyprávění. Dostáváme se tak do situace, kdy je třeba zabloudit, abychom našli obrazy, které zpětně nejde do cestopisu zasadit, neboť se vážou k místům, jež nemají polohu. Představují typ vzpomínky, o které lze buďto referenčně psát, ale za cenu její nekonkrétnosti („tam někde“), nebo ji vtělit v obraz, ale pouze jako fantazma a memento neurčité ztráty. Takovou knihu lze tedy pouze číst, ale nikoli prohlížet, a naopak dřevoryty lze pouze na přeskáčku listovat, zcela v duchu povahy samotných obrazů.

Prameny

KLOSTERMANN, Karel

1956 *Ze světa lesních samot, V ráji šumavském*. Vybrané spisy Karla Klostermanna 1, ed. Vítězslav Tichý (Praha: SNKLHU) [1894, 1893]

1972 *V ráji šumavském* (Praha: Odeon) [1893]

1986 *Črty ze Šumavy*, přel. Bohumil Nohejl (Plzeň: Západočeské nakladatelství) [1890]

VÁCHAL, Josef

2008 *Šumava umírající a romantická* (Praha/Litomyšl: Paseka) [1931]

Literatura

AJVAZ, Michal

1994 „Svět Josefa Váchala“, in Petr Hruška, Jan Pelánek, Michal Ajvaz (eds.): *Josef Váchal* (Praha: Argesteia), s. 151–249

MUSIL, Vladimír

2007 „Váchalova šumavská lekce“, in Josef Váchal: *Šumava umírající a romantická* (České Budějovice/Pelhřimov: Jihočeská vědecká knihovna/Nová tiskárna), s. 133–153

Wandering through Šumava or several notes on *Šumava dying and romantic* by Josef Váchal

The article covers several aspects of Josef Váchal's book *Šumava umírající a romantická* (Šumava dying and romantic, 1931): the inspiration from the novels of Karel Klostermann and motifs of inaccessibility, low visibility and taking the wrong way, which permeate Váchal's text and determine its images. These are interpreted as specific artistic phantasms from Váchal's travels through Šumava, i.e. as paradoxical images of places which cannot be assigned a specific location or be embodied in this peculiar book of travels.

Keywords

Czech fiction, Josef Váchal, Karel Klostermann, travels through Šumava, landscape painting/woodcutting, artistic phantasm

Zvláštní kubismus Josefa Čapka

— Martyna Maria Lemańczyk —

„Moderní produkce výtvarná, slovesná, hudební, pokud je skutečně moderní, tedy pokud je skutečně hodnotná, bázuje cele na *kubismu*,“ tvrdil Karel Teige v roce 1923 (1971a: 494; zvýr. K. T.); právě v kubismu podle něj „zrodila se moderní tvorba a moderní smysl pro čistou výtvarnost“ (Teige 1971b: 540). Znamenalo to především zpochybnění mimetické a narativní úlohy umění a zdůraznění formy, konkrétně radikální zamítnutí iluzionistické centrální perspektivy a její nahrazení simultánními prostorovými pojetími. Byl to mimořádně smělý posun, neboť zaútočil na samotné základy kompozice obrazu a prostorových vztahů v něm a také na divákovu percepci, od dob renesance přivyklou iluzi trojrozměrnosti. Podobně se, v přibližně stejném období, v exaktních vědách začínala prosazovat kritéria neeuklidovské geometrie a v hudbě atonalita. Kubistický experiment si kladl za cíl prozkoumat prostorové a časové vztahy objektu, protože tento směr byl „čistě výtvarný [...], a přitom vždy krajně věcný“ (Vincenc Kramář, dopis ze 13. září 1949; Teige 1966: 9) – jak upozorňoval Vincenc Kramář, nejvýznamnější český badatel a obdivovatel kubismu. Díky jeho nadšení a přátelským kontaktům s francouzskými kubisty zažívalo české

prostředí intenzivní recepci a bohatý rozvoj tohoto proudu a dodnes se může pochlubit jednou z nejzajímavějších sbírek kubistického umění na světě. „Kubismus vrátil opět věcem význam, který jim vzal impresionismus, a obnovil je v nové, dynamické podobě. Kubismus je umění skutečně tvořivé, přinášející nový názor na skutečnost“ (ibid.: 9).

Tradiční malířství považovalo objekt za své východisko – soustřeďovalo pozornost na výběr modelu a pak ho zachycovalo, více či méně podle „iluzionistického paradigmatu“. Kdežto kubismus, podle slov Georgese Braqua, do objektu *dospíval* během dlouhodobého „exploračního procesu“ (Porębski 1980: 86), tedy velmi podrobné analýzy vzhledu objektu, a to s důrazem na jeho specifické vlastnosti představené v syntetizované podobě, jež byla po vzoru Cézannových děl omezena na geometrická tělesa a lámané hrany. Byl to proces čistě intelektuální a spočíval ve skládání několika prostorových pojetí objektu na sebe. Onen intelektuální faktor, znalost a paměť, umožňovaly zachytit a reprodukovat objekt ne takový, jaký se zdá být, ale takový, jaký je ve své podstatě (Gleizes – Metzinger 1912: 50). Teige se k tomu vyjádřil takto: „V kubismu jsme svědky nového poměru malby a reality, postup abstrakce, geometrizace dostupuje vrcholu, skutečnost, jež byla východiskem, zdeformována a posléze přepodstatněna v souhrn autonomních, primárních geometrických tvarů a výmluvných barev, ovládaných specifickými zákony obrazové kompozice a konstrukce, z jejichž harmonie line se mocná optická poezie, je přivedena ve skutečnost novou a umělou, v artefakt“ (Teige 1971b: 539).

Kubismus se zrodil kolem roku 1907 ve Francii s Picassovými *Avignonskými slečnami*. Na českou půdu se dostal a byl velmi rychle osvojován díky dobrým uměleckým kontaktům, které dosvědčuje mj. pražská výstava Picassových a Braqueových prací uskutečněná už v roce 1912. Na jeho přijetí se podílely v té době velmi aktivní umělecké skupiny – v roce 1907 Osma (do které patřil třeba Bohumil Kubišta, Emil Filla, Antonín Procházka) uspořádala výstavu, na které označila svou tvorbu jako kubistickou. Po vzniku Československé republiky v roce 1918 získal kubismus oficiální podporu mladého státu, který měl ambice stát se vpravdě moderním. Díky tomu se podařilo za nemalé finanční prostředky shromáždit dodnes imponující sbírku tehdy nejmodernějšího umění přímo z Paříže (dnes v pražské Národní galerii).

Je však nutné zdůraznit, že ještě před získáním státní suverenity odehrály důležitou roli sui generis manifestu anticisařských názorů jiné dva umělecké proudy – expresionismus a kuboexpresionismus. Oba svým antiestetickým přístupem vytvořily protiklad vídeňské secese.

Také proto český kubismus našel své místo téměř ve všech odvětvích výtvarného umění – kromě malířství, sochařství a grafiky vznikl unikátní československý kubistický styl v architektuře (zejména architektů Pavla Janáka, Josefa Gočára a Josefa Chochola), a kubismus ovlivnil také oblast užitého umění (nábytek, nádobí, šperky, plakát). Jednoznačně to dokládá potřebu nalézt novou holistickou estetiku, projevuující se v nejširším spektru umělecké tvorby, která by doprovázela člověka na každém kroku (podobně jako tomu bylo dříve v případě secese). Byla to však tendence výhradně lokální, francouzský kubismus neměl podobné aspirace – ve svých počátečních fázích se soustředil na řešení otázek malířství a sochařství, až později byl, jako většina avantgardních směrů začátku 20. století, rozšířen o interdisciplinární odkazy a začal využívat různorodé výrazové prostředky.

Českým umělcem, který – téměř in statu nascendi tohoto proudu – nejzajímavějším způsobem reagoval na kubistické ideje, byl Josef Čapek. Po celý život se věnoval jak výtvarnému umění, tak literatuře. Pro jeho uměleckou tvorbu byl příznačný individualismus, vlastní vnímání a přepracování kubismu, což ho odlišovalo od jeho vrstevníků z pražských výtvarných kubistických kruhů, ke kterým od začátku patřil (Skupina výtvarných umělců, Mánes).

Krátké povídky Josefa Čapka vydané roku 1913 v *Almanachu na rok 1914* jako volný triptych nazvaný *Tři prózy* („Procházka“, „Událost“, „Vodní krajina“) jsou metodologicky poučeným experimentem aplikace kubistického výtvarného procesu na literaturu. Vznikly, dle slov autora, „z výsměšné zlomyslnosti vůči literátům“ (Opelík 1980: 89) a jejich obraznost měla odpovídat moderním způsobům výtvarného vyjádření. Stojí za zmínku, že psaní Josefu Čapkovi často nahrazovalo možnost vystavovat, například po konfliktu ve Skupině výtvarných umělců, z níž odešel koncem roku 1912, protože nemohl přistoupit na ortodoxní braqueovsko-picassovský postoj svých kolegů, který považoval za omezující pro vývoj vlastní i celé skupiny. Jeho přístup k aktuálním trendům nebyl totiž absolutním přijetím dogmat, ale procesem jejich ověřování v praxi.

V těchto povídkách řeší nejdůležitější otázky kubismu, tedy problémy *objektu* zasazeného do *prostoru* a *času*. „Kubismus je umění, které se zakládá na práci s obrazem samým o sobě, bez ohledu na to, co představuje [...]“, tvrdil Max Jacob (*Lettre à sa Mère*, 4. června 1917; Delaperrière 1984: 230). Zdůrazňoval také, že v kubistickém výtvarném umění i literatuře je skutečnost jen „prostředek, nikoli účel“ (ibid.). Stejným způsobem se u Josefa Čapka setkáváme se zaznamenáním

procesu vidění, nebo spíše percepce, tj. činnosti intelektuální. První próza, „Procházka“, je popisem procházky za slunečného dne: „Po světlé cestě, místo po místu, na zaprášené silnici postupuje kupředu konám procházku“ (Čapek 1913: 39). Formulace „místo po místu“ naznačuje lineární činnosti a chronologii popisu (časový sled), stejně jako „postupování kupředu“ a „konání procházky“. Procházka je však pro Čapka především „vzdálenost od jednoho místa k druhému, a mezi nimi bílá cesta, po které jdu, potkávám, mímám, zvolna přecházím, a jsou tu zas nové“ (ibid.). Prostor je konstruován jako souhrn elementů, jež jsou zaznamenané z různých zorných úhlů. Jednotlivé pohledy se podobají fotografickým záběrům – jsou však provedeny z dynamického hlediska pozorovatele, který je stále v pohybu: „Napravo i nalevo opouštím věci, návrší, domy, spěchající vlak, jedno podívání, jedno pokynutí a zase dále a jsou tu zas nové“ (ibid.). Tento suchý výčet věcí-znaků sousedí s podrobným popisem detailů, například zoubkovaných lístků lípy, a ten je opět následován zjednodušením všech podrobností v „zelenost do dálky splývající“ (ibid.). Účelem tohoto střídání perspektivních záběrů je zdůraznění simultánního rázu popisovaného prostoru – jeho pluralismu, diskontinuity. Lineárnost vyprávění je porušena svobodnou interpunkcí a typografickým rozčleněním textu: rozdělení do jednotlivých odstavců má vytvářet dojem souběžnosti jednotlivě zachycených součástí skutečnosti. Tyto fragmenty působí zároveň dynamicky, neboť se mění spolu se změnou úhlu pohledu pozorovatele. Čapek zdůrazňuje podstatu těchto změn opakováním frází jako „a jsou tu zas nové“ – „nové“ tedy znamená viděné z jiného zorného úhlu, z jiné perspektivy, v jiném kontextu.

Při hledání kubismu v próze Josefa Čapka je přínosná klasifikace Daniela Henryho Kahnweilera z roku 1920, který rozdělil kubismus na dvě fáze. V první, analytické fázi, byl tradiční obraz objektu roztržtěn na drobné fragmenty, se záměrem analyzovat prostorové vztahy (Porębski 1980: 52). „Procházku“ je tedy možné označit za literární vtělení kubismu analytického. V druhé fázi kubismu, syntetické, byla syntézou několika vybraných částí objektu tvořena nová obrazová konstrukce (ibid.) – jejím odrazem je druhá povídka triptychu, „Událost“. Děj se odehrává v městském prostředí, pozorovatel se zřejmě nachází v zábavní čtvrti: „Přišel jsem na ostrov [...] dokola obrostlý vysokými stromy, a jsou tam Amorovy Sály, Palác tance, Bar, Kinematograf, Femina, Illusion, Koncertní Akademie“ (Čapek 1913: 41). Můžeme si snadno představit, že citované názvy jsou neonovými nápisy, které ve tmě svítí na průčelí staveb; tuto enumeraci však Čapek neužil

náhodně či bezúčelně. Při hledání nových, trefnějších výrazových prostředků druhá fáze výtvarného kubismu objevila integrální včleňování součástí *vnějšího světa* do obrazu: kousků papírů a obalů, vzorovaných tapet anebo (velmi často) autentických novin nebo jejich imitace v podobě krasopisně nakreslených písmen, číslic a nápisů. Zapojení těchto prvků do výtvarných děl jim udělilo status estetického předmětu, a dokonce uměleckého díla; odtud už nebylo daleko ke kolážím, asamblážím a *ready-made* nebo *objet trouvé*. Hans Robert Jauss považoval tento přelom za zpochybnění statusu estetičnosti, a zároveň za provokování diváka k reflexi, zda a jak fikce a skutečnost mohou být v moderním světě od sebe odděleny (Jauss 2004: 56). Čapkovy *neony* se sice v textu objeví jen jako konstatování, ale jsou nadměru zajímavým a raným signálem jeho pokusu o přímý přenos motivů a způsobů vyjádření používaných ve výtvarném umění a filmu do literatury. Čapek ve svých obrazech ostatně využívá nápisy mnohokrát – nápad s neony či vývěsními tabulemi se znovu objeví například v obraze *Na okraji města* z roku 1920 (do obrazu jsou téměř jakoby z ptačí perspektivy zasazeny budovy s „podpisy“: Hostinec, Cement, Vápno, Griotte).

V textu „Událost“ lze sledovat také ryze výtvarnou metodu zploštění perspektivy, příznačnou pro druhou fázi kubismu: „Sál zdál se celý jako z jednoho kusu“ (Čapek 1913: 41) – způsobuje ji „hladké pozadí“, na němž se děje pozorovaná scéna. V povídce se objevuje také syntetizování pozorovaného předmětu – cello v ruce hudebníka „rozvinulo své křivky a oživilo své plochy pohybem podivným, který zasahoval až do diváků a rušil jejich podobu, až bylo nahá žena s překrásně vykrojenými boky a oble vypnutým zadkem, úpěnlivě prosící cellistu, aby ji obejmul“ (ibid.: 41–42). Hudební nástroje jsou jednou z motivických *posedlostí* kubismu, také proto, že jejich imanentní vlastností jakožto objektů je časovost (čas provozování hudby). Typická je pro kubismus také metonymie a vztah cello–žena je v tomto případě metonymický, nikoli metaforický. Cello je totiž součástí referenciální skutečnosti, zatímco žena je obrazem mentálním; jejich podobnost vzniká v důsledku omezení jejich tvarů (po způsobu Cézanna) na základní geometrické formy. Umožnilo to jistou *bezeztrátovou výměnu*, neboť oba obrazy (hudebník hrající na cello a muž objímající ženu) pocházejí ze stejného kontextu (ples) a jsou stejně pravděpodobné. Čapkův motiv je velice podobný fotomontáži Man Raye *Le Violon d'Ingres* (Ingresovy housle, 1924), zobrazující siluetu nahé sedící ženy, na jejíchž zádech jsou dvě štěrbin charakteristické pro smyčcové nástroje. Je nutné dodat, že Man Rayův snímek je o více než deset let mladší než Čapkův text.

V třetí povídce Čapkova triptychu, nazvané „Vodní krajina“, je možné nalézt pokus o zdůraznění časovosti popisované scény prostřednictvím antinomie stojící řeky a plynoucí krajiny: „řeka uzavřená do krajiny již neplyne a zastaví se v sobě v utkvění nezachytitelném rafemi času. Ale krajina podél břehů zachází, ztrácí se jako vidina ve snu a zvolna opouští ten utkvělý prostor“ (ibid.: 42). Došlo zde k záměně přirozených vlastností popisovaných částí skutečnosti, která zdůraznila nejen jejich „dění v čase“, ale dovolila také změnit perspektivu popisu. V jiné části textu dochází k úplnému ztotožnění skutečnosti a jejího odrazu ve vodě, a tedy zploštění malířské perspektivy: „Oblaka utkvěla v hlubokých rovinách daleko dole i nad hlavou, vysoké skály sestupují k hladinám, oblouky mostu jsou zdvojené tak jako přízrak“ (ibid.). Plochy a hrany obou stran se pronikají a vzájemně odrážejí. Analytický kubismus používal výhradně monochromatickou paletu barev (obvykle šedohnědá nebo šedozelená), protože předpokládal, že barva, jako převážně akcidentální vlastnost předmětu, v sobě nenese důležité informace. Podobně je tomu u Čapka, který píše: „znehybnělá loďka a v ní člověk cítící všechny plochy tohoto prostoru, šedé, šedé a zelené“ (ibid.). V tomto úryvku je nejdůležitější postava člověka, který byl zařazen do kubistického obrazu, ale zároveň právě on „cítí všechny plochy tohoto prostoru“, a v důsledku intelektuálního procesu percepce je dokonce sám konstruuje.

Proč je Čapkův literární kubismus zvláštní? Rozhodně proto, že vyplývá z jeho výtvarné praxe, a stává se tak fascinujícím svědectvím tvůrčího procesu, takřkajíc z první ruky. Vzhledem k tomu, že jsme ukázali jisté společné prvky v autorově výtvarném a literárním díle, vyvstává před námi další otázka: do jaké míry jsou Čapkovy *Tři prózy* ekfrází? Karel Čapek tvrdil: „Skutečnost se nemá kopírovat, nýbrž tvořit všemi činnými schopnostmi ducha a srdce“ (Opelík 1980: 106). Obrazy a próza jeho bratra, i když se soustředí na řešení formálních problémů, zcela jistě vyplývají přímo z hluboké niterné potřeby sebevyjádření.

Přeložily Gabriela Gańczarczyk, Lenka Vítová

Prameny

ČAPEK, Josef

1913 „Tři prózy: Procházka, Událost, Vodní krajina“, in *Almanach na rok 1914*. Vydali Josef Čapek, Karel Čapek, Otakar Fischer, Stanislav Hanuš, Vlastislav Hofman,

Josef Kodíček, Stanislav K. Neumann, Arne Novák, Václav Špála, Václav Štěpán, Otakar Theer, Jan z Wojkowicz (Praha: Tiskové družstvo „Přehled“), s. 39–42

Literatura

DELAPERRIÈRE, Maria

1984 „Czy istnieje poezja kubistyczna? (Od Apollinaire’a do Ważyka)“, *Ruch Literacki* 25, č. 4 (145), s. 229–244

GLEIZES, Albert – METZINGER, Jean

1912 *Du cubisme* (Paris: Figuière)

JAUSS, Hans Robert

2004 „Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna“, přel. Piotr Bukowski, in Ryszard Nycz (ed.): *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze* (Kraków: Universitas), s. 29–59 [1983]

OPELÍK, Jiří

1980 *Josef Čapek* (Praha: Melantrich)

POREBSKI, Mieczysław

1980 *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku* (Warszawa: WAI F) [1966]

SLAVÍK, Jaroslav

1988 *Józef Czapek*, přel. Andrzej Czcibor-Piotrowski (Warszawa: Arkady)

TEIGE, Karel

1966 „Pokus o názvoslovnou a pojmovou revizi. Realismus a formalismus“, in idem: *Vývojové proměny v umění*, ed. Vratislav Effenberger (Praha: NČSVU), s. 7–140 [1950–1951]

1971a „Malířství a poezie“, in Štěpán Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 1. Od proletářského umění k poetismu, 1919–1924* (Praha: Svoboda), s. 494–496 [1923]

1971b „Obrazy“, *ibid.*, s. 539–543 [1924]

Josef Čapek’s special cubism

Cubism, as an avant-garde movement of the beginning of 20th century, is considered mostly in the context of fine art, yet it has also had an influence on literature. After Paris, its spiritual centre, the second most important place

for the development of cubist ideas was Prague, where cubism was widely received and acknowledged by Czech artists: painters, sculptors and architects. Among them Josef Čapek, a painter and graphist, as well as writer and publicist, offered a very personal reinterpretation of major cubist tendencies throughout both his fields of expression. This essay aims to demonstrate how Čapek's cubist eye, inherently connected with his artistic activity, found ways of expressing itself in his prose as well.

Keywords

Czech 20th century literature, cubist literature, avant-garde, Josef Čapek



Intertextualita
jako intramedialita –
Paratexty a hranice textu

Jan Mukařovský a Friedrich Schiller – smysluplné srovnání?

— Herta Schmid —

Teoretické zdroje českého literárněvědného strukturalismu, založeného Janem Mukařovským, jsou po dlouhou dobu předmětem badatelského zájmu. Mukařovský sám jako své zdroje jmenuje pražské univerzitní estetiky 19. století od Roberta Zimmermanna přes Josefa Durdíka, Otakara Hostinského až po Otakara Zicha. Dále také uvádí ruský formalismus. Jméno Friedricha Schillera se v Mukařovského člancích vyskytuje zřídka, nejvíc pak v nepřímých odkazech na jeho dramatická díla. Může tak vzniknout dojem, že Schiller coby estetik nesehrál v Mukařovského teorii žádnou roli.

Spolehne-li se ovšem pouze na Mukařovského přímé údaje, můžeme k podobnému závěru dojít i v případě jeho vztahu k Johannu Friedrichu Herbartovi. Místo na tohoto německého filozofa se Mukařovský totiž stále odvolává na herbartovskou linii v české estetice, na tzv. formismus, reprezentovaný jmény výše zmíněných estetiků. Toto pravidlo potvrzuje jedna výjimka: v rukopisech ke svým přednáškám na bratislavské univerzitě z let 1931–1932, vydaných až posthumně pod titulem *Úvod do estetiky 1/2*, cituje Mukařovský z Herbartova díla, a tady se také nachází jediný přímý citát ze Schillera. Na oživení

herbartovské a schillerovské estetiky, proudů v 19. století potlačených tzv. *Inhaltsästhetik* (estetikou obsahu) Georga Wilhelma Friedricha Hegela, upozorňuje ostatně i germanista a komparatista Oskar Walzel, který vystupuje jako herbartovec a přívrženec Schillerova *idealismu svobody* (srov. Walzel 1968).

Pokusíme-li se nyní srovnat teorie českého strukturalisty a německého idealisty, nemáme tím na mysli přímý duchovní vliv či závislost. V našem srovnání půjde o *paralely*.¹

Paralely mezi Mukařovským a Schillerem

Tyto paralely lze roztrždit na poetologické a estetické. Než se však pustíme do zadané tematiky, je třeba upozornit na jednu zásadní divergenci.

Mukařovský začal jako filolog pod silným vlivem ruské formální školy, která byla v roce 1928 pod nátlakem tehdejší sovětské kulturní politiky rozpuštěna. Teoretický referenční rámec formalistů se rozprostíral mezi novější lingvistikou a tradicí evropské formální estetiky. Pro Mukařovského musela být formální poetika této školy obzvláště přitažlivá, navíc když nabízela také možnost rozšíření analytické pozornosti vůči jednomu dílu na vývoj celé literatury, protože herbartismus sám poskytoval spíše statický systém analytických pojmů.² Uvidíme, jak se herbartovská statika a ruská formalistická dynamika u Mukařovského později vyvinuly do originální syntézy.

Politické nesnáze formalistů v Sovětském svazu mohly sotva uniknout Mukařovského pozornosti. V liberální první Československé republice trpěl Mukařovský sám pod jiným tlakem, a to ze strany výrazové estetiky Benedetta Croceho, která stavěla na jedinečnosti uměleckého díla jakožto výrazu individuální osobnosti. Za pomoci formalistické teorie o autonomii estetické funkce a o autonomním vývoji uměleckých forem se začínající strukturalista v Praze bránil croceovské konkurenci. Tím ale také vytvořil zárodek pro pozdější ideologické nesnáze tzv. klasického strukturalismu, který sám vytvářel mezi lety 1933 a 1945.

Po konci druhé světové války se český strukturalismus ocitl ve stejné politické tísní jako prve ruský formalismus. Hlavním důvodem byla v obou případech nauka o autonomii estetické funkce v umění, která se

1 Metodu odhalování paralel používá také Ivo Tretera (1989) v souvislosti s obtížně prokazatelnými relacemi mezi Masarykem a Herbartem.

2 Podle Olega Suse (1968) se státnost českého herbartismu ukazuje obzvláště u Josefa Durdíka. Srov. též Zúmr 1998.

nemohla snášet s doktrínou socialistického realismu. S touto doktrínou Mukařovský také původně často polemizoval ve jménu svobody umělecké tvorby, avšak po roce 1945 začíná činit ústupky; jeho volání po svobodě slábně, aby po roce 1948 zaniklo s tím, jak na umělce kladl požadavek přizpůsobit se novým politickým poměrům. Divadelník Emil František Burian tu posloužil jako vzor: „Nebyl [...] Burian překvapen požadavky, které na divadlo klade v přítomné chvíli rodící se socialistická společnost [...] Toto nové postavení umění žádá od poctivého tvůrce, aby hledal ne již nové *libovolné* možnosti umění, jako činil donedávna, ale nové *dobrovolně přijímané nutnosti*“ (Mukařovský 1966g: 460; zvýr. H. S.).

Mukařovského formulka „dobrovolně přijímané nutnosti“ se vyskytuje také již u Kanta a Schillera, avšak u těchto dvou osvícenských filozofů znamenala protiklad k podřízení se vůdcovskému principu. Schillerův „idealismus svobody“ můžeme předběžně exemplifikovat na jeho raných a pozdních spisech k divadlu. V proslaveném článku „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet“ (Divadlo jakožto mravní instituce, 1784/1785) vystupuje Schiller v roli rádce státního zákonodárce. Cílem jeho rad je vyvarovat se občanských povstání proti absolutistickým režimům – ohlašovala se tu již blížící se Francouzská revoluce (1789). Prostředkem uklidnění má být morální výchova uměním, jež pozvedne poddané k důstojnosti svéprávných občanů a zákonodárci tak poskytnou rovnocenné partnery v poradě o zákonech ve státě. Tato dialogická metoda zákonodárství umožní občanu, aby byl poslušen zákona, tj. dobrovolně přijal nutnost, v níž přece sám může opět rozpoznat projev vlastní vůle. V pozdním spise „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“ (O užití chóru v tragédii, 1803) vykládá Schiller princip výchovy uměním ze zásady vnitřní, vlastní svobodné zákonitosti ve stavbě uměleckého díla. Právě na tento spis se také odvolával ruský formalista Boris Ejchenbaum. V rámci zmíněné tragédie vystupuje chór, reprezentant messinského lidu, nejen v roli rádce zákonodárné moci, nýbrž také jako její soudce. Rozsuzující mocí je pak individuální svědomí každého člena chóru, který tak promlouvá nikoli pouze v kolektivitu, nýbrž skrze diskutující hlasy jednotlivců. V této souvislosti si zasluhuje pozornost také jedno místo v textu *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (Dopisy o estetické výchově člověka, kolem 1794). V ideálním, tzv. „estetickém státě“ má být „služebný nástroj vystřídán svobodným občanem, majícím stejná práva jako šlechtic, a rozum, který trpnou masu násilně podřizoval svým záměrům, se musí dožadovat jejího souhlasu“ (Schiller 1993b: 66g, „27. Brief“).

Zatímco Schiller tak od počátku svých estetických úvah až k jejich konci shledává v umění prostředek k tvorbě státnosti, v které je každému jednotlivci dopřáno zapojit svůj hlas do zákonodárného procesu, opouští Mukařovský svou počáteční pozici, důrazně požadující svobodu, a zaujímá postoj ve prospěch výchovy k pasivitě pomocí umění.

Paralely v poetice

U těchto paralel je třeba mít na zřeteli zásadní rozdíl mezi poetologickými názory Schillera a Mukařovského. Německý klasik se nacházel v situaci, kdy šlo o to, vytvořit v německém jazyce žánry, které se již vyskytovaly v jiných evropských literaturách. Aktuálním problémem nebylo literární dějepisectví, nýbrž hledání žánrově konstitutivních norem a tvorba poetických vzorů. Schiller nicméně nezastával poetiku pravidel ve smyslu francouzského klasicismu.

O půldruhého století později byla situace Mukařovského jiná. Poté, co od doby českého národního obrození celé generace znovu přivedly český jazyk a literaturu na vysokou úroveň, vyvstala otázka metody literárního dějepisectví. Pro naše srovnávací hledisko vyplývá z těchto situačně podmíněných rozdílů dvojí systém os. U Schillera platí osa (jednotlivé) dílo – žánrová příslušnost – estetika, zatímco u Mukařovského osa (jednotlivé) dílo – literární dějiny – estetika. Poetika, opírající se o estetiku, se vždy zaobírá oběma prvními pozicemi v osovém systému. Paralely lze rozdělit do dvou skupin.

Do první skupiny, vztahující se k jednotlivému dílu, patří pojem díla jako *znaku*. S ním se pojí otázka *role autora* a vztahu mezi *částí a celkem* díla.

Specifickému znakovému charakteru uměleckého díla se Mukařovský věnuje ve významné studii „Umění jako sémiologický fakt“ (1934, Mukařovský 1966h). Předznamenáváje svůj brzy nato prezentovaný centrální pojem strukturální analýzy díla, tzv. *sémantické gesto*, rozlišuje dva způsoby „věcného vztahu“ díla u tematických umění. Tematizovaná předmětnost nevede ke korelátům, dílu externím, nýbrž dodává sémantická jádra, kolem nichž rotují ty významy, jež jsou konstituovány primárně formálními složkami. Rotace nebo také „oscilace“ významů zůstává interní záležitostí díla. Proti tomuto věcnému vztahu tematických komponent, směřujícímu zpět do vnitřní stavby díla, stojí na venek orientovaný tzv. *globální věcný vztah*. Vzhledem ke své formální bázi globální věcný vztah spojuje dílo jako celek s veškerou skutečností.

Mukařovského sémiotika uměleckého díla směřuje ke spojení formální analýzy s významovou. Avšak i Schiller činí pokus o specifikaci znaku v umění.³ Rozlišuje přitom u sdělovacího znaku jakéhokoli druhu mezi *reprezentovaným*, čímž má na mysli externí předmětnost, a *reprezentujícím* znakem. Reprezentované není v dané situaci přístupné smyslovému vnímání, reprezentující je zastupuje v jemu cizím materiálu (např. u sochy mramor za člověka). Mezi reprezentujícím a reprezentovaným existuje vztah daný konvencí.

V umění Schiller konstatuje dvě odchylky od tohoto racionálního znakového modelu. V prvním případě se vnitřní výstavba reprezentujícího uměleckého znaku odchyluje od stavby znaku sdělovacího v té míře, jak si tu dva formální druhy vzájemně odporují. Znakový materiál vnáší do výstavby díla vlastní, inherentní formu. Tam se střetá s umělou, „technickou“ formou,⁴ jež se nenalézá v žádném přirozeném materiálu. Forma stojí proti formě, avšak umělá forma musí zvítězit. Rozpor mezi oběma druhy forem podnítil ruské formalisty ke zkoumání poměru mezi fabulí a syžetem, na které se odvolává také Mukařovský ve svých zmíněných přednáškách (srov. Mukařovský 1997).

Schiller se vyslovuje také k tomu, co je uměleckým znakem reprezentované. Vzhledem k heterogenitě reprezentujícího znakového materiálu vůči materiálu „toho, co má být reprezentováno“, nemůže být singulární předmět logicky podchycen obecným pojmem, jaký vyhledává rozum při každé smyslové zkušenosti. Díky překonávání materiálové formy formou uměleckou se tato stává samojedinou, mimo logiku se nacházející pohnutkou pro určení reprezentovaného předmětu. Místo a čas tohoto předmětu konstituují specifickou prostoro-časovost. Toto specifikum je zvláště patrné u divadla, kde herci a jejich konání reprezentují dramatické postavy a děje v „ideálním prostoru“ a čase, který je tu „pouze nepřetržitým sledem jednání“.⁵

Schillerovo pojetí uměleckého znaku koresponduje s Mukařovského koncepcí umělecké proměny tematického věcného vztahu. Další korespondence je patrná v tezi o oproštění se autora od jím vytvořeného uměleckého díla. S ohledem na nauku Karla Bühlera o třech funkcích (*znázorňovací, vyjadřovací, apelové*) jazykového znaku Mukařovský zavádí funkci čtvrtou, kterou nazve *estetická*. Ta osvobozuje

3 Schiller se přátelil s Wilhelmem von Humboldtem, od něhož zřejmě též přejal znakovou terminologii.

4 K pojmu „techniky“ a k nauce o znaku srov. Schiller 1993a.

5 Srov. Schiller 1993c: 248. Schiller tu polemizuje s dobovým požadavkem naturalismu či realismu po tragickém ději.

umělecký jazykový projev od externích korelátů všech tří prakticky-komunikativních funkcí. Právě tato nauka dovolila popřít croceovskou *estetiku výrazu*. Schiller z díla vylučuje umělce spolu se znakovou látkou jakožto dvě „bytosti“ (Naturen) umění cizorodé: „Jakmile však buď *látka* nebo *umělec* sem přimíchají své bytosti, pak se znázorněný předmět již nejeví jako daný sama sebou a nastupuje heteronomie“ (Schiller 1993c: 248; zvýr. F. S.). Schillerův oblíbený výraz „technika“ pro uměleckou tvorbu slouží též tomu, aby byla podtržena objektivita uměleckého díla.

Třetí moment stojí ve spojitosti s naukou o celistvosti uměleckého díla. Český strukturalismus se vrací k filozofické diferenciaci kvantitativních celků („seskupení“) od celků kvalitativních („struktur“). Ty se od seskupení liší tím, že jim nelze bez úhony odebrat žádný prvek, neboť každá část konstituuje kvalitu celku. V Mukařovského nauce o principech *sémantického gesta* se tato zásada znovu vrací v pojetí „oscilace mezi významovou statikou a významovou dynamikou“. Každý prvek uměleckého díla nese v sobě tendenci k navazování vlastního významového vztahu k externí skutečnosti, čímž vnáší do celku statiku. Celek díla však proti tomu staví tendenci k podřízení veškerých jednotlivých komponent své dynamické významové intenci (srov. Mukařovský 1982b).

Mukařovského výrazivo, působící technickým dojmem, má u Schillera ekvivalence ve stylistickém hávu jeho *idealismu svobody*. Antropomorfizující způsob Schillerovy řeči dokládá tento citát o umění architektury: „Krásnou však nazýváme [budovu], když [všechny její části] působí, jako by ze sebe dobrovolně a bezděčně vystupovaly a samy sebe omezovaly“ (Schiller 1993a: 420). Onen antropomorfizující styl signalizuje jeho antropologickou estetiku, jež je též politicky brizantní.

Do druhé skupiny (spíše kontrastujících) paralel patří Mukařovského pojetí *literárních dějin* a Schillerovo pojetí *literárního druhu*. Mukařovský sledoval názor ruské formální školy, podle něhož literární druhy představují nikoli stabilní struktury, nýbrž komplexní normy s časově omezenou platností (srov. Mukařovský 1982b). Pro Schillera bylo právě hledání žánrově konstitutivních norem příkazem doby, jak jsme již vyložili výše. Podobně jako k literárním druhům přistupuje Mukařovský k tzv. *estetickým kategoriím*, jež jsou v tradiční normativní poetice pevně spjaty s jednotlivými druhy, resp. žánry. Mukařovský v nich zpočátku spatřuje rezidua zastaralého a formalismem překonaného pojetí umění. Ve vztahu ke *krásnému* a *vznešenému*, dvěma estetickým kategoriím, jež u Kanta a Schillera platí za konstitutivní pro

umění vůbec, se pražský strukturalista zřejmě odklání také od německé filozofické estetiky. Avšak tady lze sledovat též jistou změnu.

Uvedené kategorie mají u Kanta a Schillera jednak univerzální platnost, jednak navazují na jeden zvláštní problém tematických umění. Hlavním předmětem znázornění v tematických uměních je u Kanta člověk; z kategorizace buď podle krásna, jež je měřitelné, anebo podle vznešeného, které veškeré míry překračuje, vycházejí dva typy uměleckého znázornění člověka: krásný člověk v estetice míry (Maßästhetik) a vznešený člověk, tuto estetiku negující. Na Schillerově estetice se v tomto ohledu ukazuje jistý samostatný vývoj: Ve svých raných dílech Schiller sleduje Kantovu kategorizaci typů, později ji však opouští tím, že měřitelné krásno a neměřitelnou vznešenost deklaruje jako dvě kategorie, konstituující jakékoli umělecké podání. Navíc také uvolňuje dualitu krásného a vznešeného z vazby na znázorněné, čímž se tato dualita stává univerzální všech uměleckých druhů, tematických i atematických. Schiller však uznává existenci jakož i právo na existenci „nečistých“ uměleckých druhů. K těm řadí básnictví a zvláště také drama. Navzdory jejich akceptaci však pro Schillera zůstávají tyto smíšené kategorie problémem, protože omezují autonomii umění.

K těmto reflexím vyvstává u Mukařovského (pozitivní) paralela. Ve studii „Polákova *Vznešenost přírody* (Pokus o rozbor a vývojové zařazení básnické struktury)“ z roku 1934 se například píše: „[...] živá literatura může být současně hodnocena se stanoviska kterékoli z funkcí, jež vykonává, přičemž v dané době a pro dané prostředí může být v popředí i jiná funkce než umělecká“ (Mukařovský 1941: 117). Touto „jinou funkcí než uměleckou“ je míněna obrozenská úloha získat pro básnictví v českém jazyce vzdělanecké vrstvy tehdejší společnosti. Již sám titul básně Miloty Zdirada Poláka evokuje normativní představu o druhu vyšších stavů, který svou „vznešenou“ odlišnost od nižších lidových vrstev spojoval s estetickou kategorií vznešenosti do kategorie smíšené, do té doby implikující normativní vazbu na jazyk německý. Z této studie však celkově vyplývá, že Mukařovský estetickou funkci umění právě *nedefinuje* v terminologii kategorií smíšených. Pro Mukařovského distanci od smíšených kategorií je charakteristická také jeho opakovaná kritika dogmatu socialistického realismu, který váže sociální funkci na zděděnou uměleckou normu. V článku „Umění“ z roku 1943 se Mukařovský ještě jednou vrací k problematice smíšených kategorií, jimž se nyní dostává určitého zhodnocení: „Existují dokonce, i v dobách vyjádřené diferenciací funkcí, splynuliny funkcí mimoestetických s estetikou, působící dojmem dokonale jednotných funkčních aspektů: bývají

označovány tradičním pojmenováním jako ‚estetické kategorie‘ (tragično, komično, vznešeno atd.)“ (Mukařovský 1966d: 174). Tím jako by se přibližoval Schillerovu uznávání smíšených kategorií, což implikuje i jakési sblížení s genologickou diferenciací.

Pak by se ale mělo i strukturalistické literární dějepisectví znovu pořádat s literárními žánry. Tohoto úkolu se Mukařovský sice neujímá, avšak na příkladu divadelního umění tu provádí revizi vlastních dřívějších názorů. Oslavoval-li ještě v roce 1937 v článku „Jevištní řeč v avantgardním divadle“ techniku rozčlenění divadla na nejmenší prvky a jejich sjednocení podle kritéria nových celostních estetických vztahů, pak roku 1945 v článku „K umělecké situaci dnešního českého divadla“ tuto periodu atomizace divadla kritizuje a požaduje návrat k herci jako ústřední strukturní složce divadelního umění. Pro tento „inovativní“ proces je pak navýsost přijatelné také „divadlo tendenční, i divadlo-zábava“, jež „v minulosti dovedly vytvořit výrazné umělecké útvory“ (Mukařovský 1966f: 458).

Mohlo by tu sice vyvstat jakési podezření, že již v tomto článku začíná Mukařovský pošilhávat po socialistickém realismu, ale podle mého mínění je výstižnější jiné vysvětlení: Podobně jako Schiller rozpoznává Mukařovský v uměleckých druzích útvary, jež se v historii svého vzniku konstitutivně spojily s mimoestetickými normami a hodnotami, vyjádřenými ve smíšených kategoriích.

Paralely v estetice

První poukaz na paralely v estetice nám poskytuje citát z Oskara Walzela v Mukařovského pojednání „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ z roku 1943. Citát se týká Schillerovy definice umělecké tvorby: „Nevědomo spojené z rozmyslem činí básníka“ (Mukařovský 1966e: 118). Celá tato studie se věnuje problému nadčasové hodnoty uměleckého díla, který, nastaven již v článku „Problémy estetické hodnoty“ (1935–1936), nemohl Mukařovského přivést k uspokojivému řešení. Nyní navržené východisko se točí kolem znakovosti uměleckého díla, jež je doplněna „substrátem“ neznakovosti. Mukařovský tu spojuje znakovost se záměrností a neznakovost s nezáměrností. Pojmy záměrnosti a nezáměrnosti slouží v Mukařovského antipsychologické estetice vyloučení psychologických pojmů vědomého a nevědomého z estetické terminologie. Přestože Schillerův výraz *nevědomo* sugeruje z psychologií, není Schiller přívržencem psychologizující estetiky. *Ne-*

vědomo u něj představuje intuitivní zachycení řádné umělecké stavby, jejíž pravidla jsou pociťována, nikoli však převedena na pojmy (srov. Schiller 1993a). Přijmeme-li *záměrnost* jako výraz pro schillerovské vědomí pravidla a *nezáměrnost* jako selhání rozumu v hledání pravidel, pak bychom mohli článek z roku 1943 chápat jako repliku na schillerovskou estetiku.

V článku „Úkoly obecné estetiky“ z počátku čtyřicátých let je možno zaznamenat druhý odkaz na Schillera. Tento článek podává přehled o dějinách estetiky. Centrální pojem krásna, který stará estetika hledala v přírodě či v uměleckém díle, byl experimentální estetikou druhé poloviny 19. století převeden do přirozenosti člověka, v níž byly – marně – hledány obecné zákony krásna. V dalším kroku byl pojem krásna nahrazen pojmem estetického *nastrojení* člověka. Estetično je pak u Mukařovského spojeno s antropologickým založením, pro které jsou k dispozici dva výklady: mimo oblast umění umožňuje estetické nastrojení člověku zaujmout radostný vztah k životu, v umění pak způsobuje „souhru sil“ (Mukařovský 1966c: 79). Jak radost, tak souhra sil jsou charakteristickými momenty schillerovské estetiky, odlišnými od Kantových názorů.

Oba uvedené články neposkytují přímý důkaz pro konkrétní relace mezi estetikou Mukařovského a Schillera, avšak dávají podnět k domněnce, že za hojnými odkazy strukturalisty ke Kantovi se skrývá také poměr k Schillerovi. Ve vývojové fázi, kterou Oleg Sus nazývá „antropologickým obratem“ Mukařovského (Sus 1968), lze shledat v tomto ohledu též hlubší vztah.

Onen „antropologický obrat“ se počíná kolem roku 1936 a je stále rozpracováván až do roku 1945. Má dvě teoretické polohy. První z nich se týká antropologické báze estetického vnímání, zaměřeného na formální vztahy. Jde tu o pociťování rytmu, o proporcionalitu, symetrii a smysl pro rovnováhu. Estetické působení antropologické báze spojuje Mukařovský s dialektickým konceptem, v jehož důsledku jsou bazální měřítka esteticky relevantní jen tehdy, když se od nich daný formální vztah odlišuje. Z působnosti diferenčních vztahů, umělcem vytvářených, mohou pak vznikat normy pro další uměleckou tvorbu, od nichž se však následující díla musí opět odklánět. Každé jednotlivé dílo tak vykazuje dvojí napětí – jedno vůči antropologické bázi a druhé vůči historickým normám.

Též Schiller se vyjadřuje k nauce o antropologických normách, a to alespoň in nuce ve své práci „Kallias oder Über die Schönheit“: „přiměřenost, řád, proporce, dokonalost [...] nemají [s krásou] vůbec nic

co činit. [...] všechny tyto vlastnosti představují pouze *materii* krásna, která se s každým předmětem může měnit“ (Schiller 1993a: 419–429; zvýr. F. S.).

Významnější je však soulad v antropologické nauce o funkcích, týkající se druhé polohy Mukařovského „antropologického obratu“. Oba teoretici přijímají čtyři funkce, z nichž tři se takřka kryjí a jedna se odchyluje: u obou se překrývají funkce poznávací, praktická a estetická, odlišná je pak u Mukařovského magicko-náboženská funkce, pro niž Schiller uplatňuje pojem funkce morální (Schiller 1993b, 19. Brief).

Vztah estetické funkce k funkcím ostatním je pro Mukařovského vztahem dialektickým, neboť funkce estetická ty ostatní neguje, aby mohla pro vlastní cíle disponovat hodnotami, které s mimoestetickými funkcemi korelují. Dialektika funkce estetické je rozvíjena spolu s naukou o její bezobsažnosti (srov. Mukařovský 1966a a 1966b). V Schillerově terminologii se projevuje jistá příbuznost způsobu myšlení. Ve stavu nasazení své estetické schopnosti představuje člověk jakousi „nulu“ (srov. Schiller 1993b: 635, 636 et passim, 21., 22. Brief). Avšak tato „nula“ je osazována možnostmi všech ostatních schopností: „Právě proto, že [estetické rozpoložení mysli, *ästhetische Gemütsstimmung*] nebere výlučně do ochrany žádnou z lidských funkcí, je příznivá bez rozdílu všem těmto funkcím, a neupřednostňuje žádnou z nich, protože je základem možnosti jich všech“ (Schiller 1993b: 637, 22. Brief). Co se tu vypovídá o estetické „možnosti jich všech“, lze v Mukařovského terminologii vyjádřit právě jako dialektická negace mimoestetických funkcí, které se v estetickém rámci projevují jako možné hodnotové faktory.

Odchylka v paradigmatech oněch čtyř funkcí – magicko-náboženská versus morální funkce – se dá vysvětlit na jedné straně Mukařovského vazbou na Herbartovu filozofii, jež náboženství bezvýhradně akceptovala, a na straně druhé Schillerovou blízkostí ke Gottholdu Ephraimu Lessingovi, pro něhož bylo náboženství projevem dětské fáze ve vývoji lidstva. Osvícenští filozofové bojují sice také proti magické víře v kouzla, ale zrovna tak i proti kněžskému stavu, který ve vlastním a státním mocenském zájmu udržuje poddané ve stavu „vlastní vinou způsobené nedospělosti“.⁶ Oba, Mukařovský i Schiller, vyzdvihují antagonismus mezi estetickou a magicko-náboženskou resp. morální funkcí. Mukařovský spatřuje v obou funkcích specifické znakové produkty,

6 Tento obrat užívá Kant ve svém věhlasném pojednání „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“ (1784; Kant 1913: 167).

kteří si právě ve znakovém světě výrazně konkurují, a Schiller shledává rozpor mezi zákonem určenými morálními normami a svobodou umění.

Jak antropologická báze estetické funkce sama, tak i antropologické paradigma funkce manifestují kontinuitu mezi Schillerovou osvícenskou estetikou a strukturální estetikou. Mukařovský, který často kritizoval tendenci moderní kultury k monofunkcionalitě, by jistě mohl souhlasit se Schillerovou analýzou situace člověka na konci 18. století: „Musí tedy být chybné, že si vzdělávání jednotlivých sil vynucuje obětování jejich totality; [...] musí být na nás, abychom tuto totalitu v naší přirozenosti, kterou zničilo umění, obnovili s pomocí umění vyššího“ (Schiller 1993b: 588, 6. Brief). Tímto „vyšším uměním“ Schiller míní tvorbu s dominancí estetické funkce, oním „obyčejným“, přirozenou totalitu ničícím „uměním“ pak míní stát, degradující člověka na kolečko v mechanickém soustrojí.

Přeložil Jan Jiroušek

Prameny

KANT, Immanuel

1913 „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“ in idem: *Immanuel Kants Werke* 4. Schriften von 1783–1788, ed. Arthur Buchenau, Ernst Cassirer (Berlin: Bruno Cassirer), s. 167–176 [1784]

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1941 „Polákova Vznešenost přírody (Pokus o rozbor a vývojové zařazení básnické struktury)“, in idem: *Kapitoly z české poetiky 2. K vývoji české poezie a prózy* (Praha: Melantrich), s. 107–210 [1934]

1966a „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in idem: *Studie z estetiky*, ed. Květoslav Chvatík (Odeon: Praha), s. 7–65 [1936]

1966b „Místo estetické funkce mezi ostaními“, *ibid.*, s. 80–94 [1942]

1966c „Úkoly obecné estetiky“, *ibid.*, s. 76–80 [poč. 40. let]

1966d „Umění“, *ibid.*, s. 169–188 [1943]

1966e „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, *ibid.*, s. 116–147 [1943]

1966f „K umělecké situaci dnešního českého divadla“, *ibid.*, s. 447–458 [1945]

1966g „D 34 – D 48 ve vývoji českého divadla“, *ibid.*, s. 458–460 [1948]

1966h „Umění jako sémiologický fakt“, *ibid.*, s. 85–88 [1934]

1982a „O současné poetice“, in idem: *Studie z poetiky*, ed. Hana Mukařovská [Květoslav Chvatík] (Odeon: Praha), s. 22–33 [1929]

- 1982b „O jazyce básnickém“, *ibid.*, s. 93–136 [1940]
1997 „Die Komposition des poetischen Werkes Universitätsvorlesung, Bratislava 1931/1932“ [Auszug], přel. Peter Burg a WFS; „Das Wesen der Epik (Phänomenologische Betrachtung)“, přel. Peter Burg, in Wolfgang F. Schwarz (ed. in Zusammenarbeit mit Jiří Holý und Milan Jankovič): *Prager Schule: Kontinuität und Wandel Arbeiten zur Literaturästhetik und Poetik der Narration* (Frankfurt am Main: Vervuert Verlag), s. 43–55; 56–88

SCHILLER, Friedrich

- 1993a „Kallias oder Über die Schönheit“, in *Friedrich Schiller Sämtliche Werke* 5 (München: Carl Hanser Verlag), s. 394–433 [1793]
1993b „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“, *ibid.*, s. 570–669 [kolem 1794]
1993c „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“, in idem: *Dramen II Dramenfragmente* (München: Artemis & Winkler), s. 245–253 [1803]

Literatura

SUS, Oleg

- 1968 „O struktuře“, *Česká literatura* 16, č. 6, s. 657–666

TRETERA, Ivo

- 1989 *Ľ. F. Herbart a jeho stoupenci na pražské univerzitě* (Praha: Univerzita Karlova)

WALZEL, Oskar

- 1968 „Herbart über dichterische Form“, in idem: *Das Wortkunstwerk Mittel seiner Erforschung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft), s. 77–99 [1915]

ZUMR, Josef

- 1998 *Máme-li kulturu, je naší vlastí Evropa. Herbartismus a česká filosofie* (Praha: Filozofia)

Jan Mukařovský and Friedrich Schiller – a convenient comparison?

As far as I know, no investigation has ever been performed of parallels between Mukařovský's and Schiller's theories. The founder of Prague structuralism often refers to the Russian Formalist School and to Czech “Herbartism”, also called “Formism”, as his mainsprings of inspiration. In questions of

methodology, Mukařovský is indebted to the modern linguistic theory of signs and functions. By means of these theories he also tries to approach the problem of literary history. Herbartism was interested in static formal relations within the single work of art and did not offer an opening into the history of literature. It was in Russian formalism, where Mukařovský found the inspiring idea that the autonomous aesthetic function delivers the rules for the individual work as well as for the whole literary process.

During the first two decades of the 20th century, Friedrich Schiller's writings on aesthetics were rediscovered by the German Herbartist Oskar Walzel as well as by Russian formalists. The aim of my paper is to draw parallels between Prague structuralism and Schiller's so-called "idealism of freedom". Of course, these parallels should not be interpreted as intellectual dependence.

Keywords

Czech structuralism, aesthetics of the enlightenment, poetics, Jan Mukařovský, Friedrich Schiller

Slovo v poezii

Inspirace kognitivnělingvistické

— Irena Vaňková —

Místo úvodu: „věcnost věci“ a řeč

Podle Viktora Šklovského je tu umění proto, „aby nám vrátilo schopnost prožívat život, vnímat věci; [...] *aby pro nás učinilo kámen opravdu kamenným*“ (cit. in Mukařovský 1971: 108; zvýr. I. V.). Snad to připomíná volání fenomenologů po návratu „zpátky k věcem“ či Heideggerovy úvahy o „věcnosti věci“ a o tom, v čem se věc ve své opravdové věcnosti liší od „lhostejně existujícího předmětu“ (Heidegger 1993: 35) či od objektu, jak je nazírán z perspektivy vědy. Věci je třeba spatřit v horizontu přirozeného světa.

Ještě v jedné souvislosti připomeňme Heideggera, totiž jeho tezi, že „řeč mluví“, a abychom pochopili její povahu a zároveň struktury, k nimž se vztahuje (porozuměli jejímu „mluvení“), máme se obrátit k poezii. Tam totiž mluví řeč „ryze“, říká něco podstatného a pravdivého (ibid.: 42). Jako bychom měli zaručeno, že právě poezie poskytuje pro přemýšlení o řeči nejpevnější oporu, a tudíž je potřeba ji vidět jako *prototypovou sféru* onoho „*mluvení řeči*“ (včetně naslouchání tomu-to mluvení).

Zřejmě bychom poezii měli podstatněji než dosud vzít do hry též v jazykovědném zkoumání, zejména sémantickém, i když to snad nekoresponduje s názory většiny lingvistů. Poezie se v lingvistice chápe většinou jako sféra netypického, individuálního, exkluzivního používání jazyka, jíž standardní úzus nelze poměřovat. Jednou z výjimek jsou lublinští badatelé Anna Pajdzińska a Ryszard Tokarski, podle nichž lze u zkoumaných výrazů právě díky poezii dobře stanovit sémantická centra a okruh systémových, a zejména pak textových konotací, a ukázat tak vnitřní motivovanost jejich sémantické struktury. Jazykovědná sémantika (řeč je nyní především o sémantice lexikální) by tak dostala šanci ukázat i fakultativní polohy významu, které se uplatňují v kreativním užití slova, a nalézt i další nástroje pro postžení významu v jeho potencialitě (srov. Pajdzińska – Tokarski 2010, Pajdzińska 1993, Tokarski 2007, Vaňková 2005).

Takový přístup k významu by zřejmě konvenoval heideggerovskému (a vůbec fenomenologickému) přístupu ke skutečnosti; mohl by však být užitečný i pro literárněvědné zkoumání a teorii interpretace uměleckého textu. Kognitivní lingvistika a kognitivní poetika – vycházející ovšem spíše z textů americké proveniencce (srov. dále) – se ostatně i v literárněvědném bádání uplatňují stále zřetelněji.¹

Pokusíme se ukázat alespoň některé souvislosti takových přístupů. Soustředíme se zejména na otázky *metaforické konceptualizace a rekonceptualizace* určitých fragmentů reality v poezii (zejména se zřetelem k Lakoff – Turner, 1989) a také na *konotace*, jimiž mohou být zmíněné (re)konceptualizace (tj. procesy v rovině pojmové) v jazykovém vyjádření doprovázeny.²

„Kamennost“ kamene: smyslová zkušenost a konotace

Co pro nás činí kámen opravdu kamenným, čím je ona „kamennost kamene“ dána? Chceme-li se tomuto tématu, tj. vlastně „věcnosti věci“, věnovat v dimenzích, jak je nám ji schopen zprostředkovat jazyk, je

1 Připomeňme zde studii Jiřího Trávnička, v níž se připomíná, že kognitivní přístupy k jazyku – a k literatuře – se dnes dostávají ve světovém kontextu do popředí zcela v intencích dosavadního vývoje literární vědy: od zájmu o autora, produktora textu, přes formalisticko-strukturalistické akcenty na vnitřní ustrojení díla, přes důraz na proces recepce a úlohu recipienta směřuje bádání ještě dále, k samým podmínkám recepce uměleckého díla, tj. ke kognitivním strukturám, které ji podmiňují a utvářejí její základ (Trávniček 2005).

2 Širší kontexty výkladu (kromě dále citované literatury) viz Vaňková 2005, 2007, 2009.

třeba se zabývat *konotacemi*. Pojetí významu vycházející z priority jeho denotační, resp. referenční polohy (jak je známe např. ze slovníkových definic) zde nestačí.

Kámen není jen „hornina nebo její kus“ (*Slovník spisovné češtiny*, 2005): je třeba zohlednit jednotlivé aspekty významu, které pro rodilého mluvčího tento výraz představuje, které sdílí s ostatními a díky nimž je schopen porozumět kontextům, v nichž se slovo *kámen* může vyskytnout, a to, alespoň potenciálně, i těm málo typickým, např. Holanově „Modlitbě kamene“ (1964; srov. „Palcostom bezjazy...“, Holan 2000: 92) nebo básním z jeho sbírky *Kamení, přicházíš* (1937; srov. Holan 1999, též dále). Mezi podstatné vlastnosti určující „kamennost kamene“ nepatří jen tvrdost (a přeneseně necitelnost – *kámen by se ustrnul, srdce z kamene*), tíže, povaha břemene (přeneseně i v souvislosti s vinou či starostí – *vina ji tížila jako kámen, spadl mu kámen ze srdce*), nehybnost či strnulost (*kamenná tvář*), překážka (*odvalit někomu z cesty každý kámen*) apod., tedy konotace jazykové, systémové, potvrzené například frazémy nebo deriváty – ale například i to, že kámen pro nás reprezentuje *neživost* (oproti stromu nebo člověku) nebo že kameny (různé velikosti či tvaru: kamínky, oblázky, balvany) mají jasně *ohrazený tvar*, že jde o jakési *elementy světa*. Představují tajemství, jako by (ve své „neživosti“) prožívaly nějaký zvláštní řád bytí, ba měly v tomto modu bytí i svou řeč a modlitbu (viz výše); zároveň jsou to *prototypová konkréta*, k nimž často připodobňujeme mnohé jevy abstraktní (např. slova; srov. dále). Zkamenění jako proměnu člověka v kámen známe z mýtů a pohádek, ale i z jazyka, z frazeologie a specifických derivátů (*zkameněl hrůzou*). Ve frazémeh je přítomna například opozice *kamene a chleba* jako zlého a dobrého (srov. i tvrdé–měkké, jedlé–nejedlé), a také *hození kamenem* po někom či *kamenování* jako odsouzení nebo těžký trest (*ukamenování*): kromě pohádek a mýtů tu připomeňme i četné biblické kontexty.

a ty jenž nechceš kamenovat
 buď jako kámen v srdci svém
 tak milosrdný ještě nikdy
 nehodil kámen kamenem
 (Skácel 1996: 154)

Skácelovo čtyřverší polemizuje se stereotypovým chápáním kamene: podává paradoxní vysvětlení jeho „milosrdnosti“, jíž bychom se měli připodobnit, „nechceme-li kamenovat“. Dvojí významová poloha (resp. dvě konotační centra), spojená jednak s (citovou) tvrdostí,

jednak s kamenováním jakožto odsuzováním a trestáním, se tu prolнула v překvapivé souvislosti. Kámen je „milosrdný“, protože se v jistém aspektu (v nelaskavosti k bližním) nepodobá člověku.

Zatímco *asociace* jsou do značné míry individuální, *konotace* (třebaže mají také základ ve zkušenosti subjektivního prožitku) jsou ukotveny v jazyce a můžeme je jazykovými vyjádřeními (např. frazémy, deriváty apod.) doložit, a tak verifikovat jejich sdílenost. Pokud konotaci chápeme jako *asociaci ukotvenou v jazyce a/nebo v textech*, můžeme od sebe odlišit tzv. konotace *jazykové* (systémové) a *textové* (systémově/jazykově neukotvené, ale sdílené, pro něž máme oporu pouze – nebo „alespoň“ – v textech).

Nejde jen o to, *co výraz znamená*, ale i o to, *co všechno může znamenat* (Tokarski 2007). V tomto smyslu je potřebné vytvořit nejen (uzavřenou) definici, ale i (otevřenou) explikaci, která vidí význam v jeho potencialitě: právě ta odpovídá „otevřenosti významu“ – a koresponduje i s otevřeností lidského myšlení (Pajdzińska – Tokarski 2010). Konotace se ovšem dostávají do centra pozornosti nejen v uměleckém textu – ale velmi často (a typicky) právě tam: je-li pozornost „upřena na znak sám“ (resp. na text sám, na komunikaci, v jejímž centru text stojí, ba na samo pojmenování), oslabuje se vztah textu či pojmenování k (bezprostřední) realitě (zhruba řečeno *vztah denotační*, resp. *referenční*) a snad i zájem na realizaci nějaké praktické funkce (označit realitu či o ní běžně informovat). Do popředí vystupuje jiná dimenze řeči/textu/pojmenování, tradičně nazývaná funkcí (v našem kontextu raději však dimenzí) *estetickou*.

Co to znamená? Vztáhnout se – jako produktor i recipient – k veškeré své životní zkušenosti, která s sebou nese evokaci prožitků vnímaných tělesně, smyslově i emocionálně, vztáhnout se k ní komplexně, transcendovat ji. (Připomeňme etymologii: *aisthétikós* je *vnímatelný*.) Pokud jde o (lexikální) význam, uplatňují se v těchto souvislostech výrazně právě *konotace*: nejde tu o pouhé *označení* určitých skutečností, ale o jejich *evokaci*.

Sféra uměleckých textů je ovšem pouze typickým příkladem uplatnění takovéto *evokace*. Mukařovský píše: „Funkce estetická [...] je *potenciálně přítomna v každém projevu jazykovém*; proto specifický charakter básnického pojmenování *záleží jen v radikálnějším odhalení tendence vlastní každému pojmenovacímu aktu*. Oslabení bezprostředního vztahu básnického pojmenování k realitě je vyváжено tím, že básnické dílo vstupuje, jakožto pojmenování globální, ve vztah k *celému* souboru životních zkušeností subjektu, ať tvůrčího nebo vnímajícího“ (Mukařovský 1941: 188; zvr. I. V.).

Podle Gerryho T. M. Altmanna je význam to, „co se děje při aktivaci určitého nervového okruhu na určitém místě v mozku“ (2005: 140); užitečnější je však pro nás jiná definice, jež význam vykládá jako „vzorec nervové činnosti, který odráží určitou získanou zkušenost“ (ibid.: 142). Ano – jde právě o tuto *zkušenost*. Představitelé té odnože kognitivní lingvistiky, která je nám blízká, by ovšem neužili pojmů jako *mozek* či *aktivace nervových center*; to je pohled neurolingvistiky či psycholingvistiky. Podle Anny Wierzbické jazyk reflektuje to, *co se děje v myslí*, nikoli to, co se děje v mozku – a (kognitivně orientovaný) lingvista se má soustředit *ne na percepci, ale na konceptualizaci* (srov. Wierzbicka 1996). S tím pak souvisí i důraz na kulturní dimenzi jazyka, na sdílení sémantických dimenzí a hodnot, které jsou v něm obsaženy.

Jazykověda, zejména v pojetí „kognitivní etnolingvistiky“, jak ji známe jako mezikulturní sémantiku od Anny Wierzbické, ale i od Jerzyho Bartmińskiego (nejnověji Bartmiński 2009), je vědou výrazně humanitní, která bere v úvahu kognitivní procesy se zřetelem k tomu, co je v nich dáno dějinami a kulturou jazykového společenství určitého nositele, resp. nositelů. Tento přístup k jazyku je zastřešen komplexním pojmem *jazykový obraz světa*; význam je pak viděn právě v tomto kontextu (srov. Bartmiński 2009, Vaňková 2005, 2007). I zde se vedle metaforičnosti akcentuje zkušenost – zejm. tělesná, zkušenost s prostorem (vertikalita, opozice centrum vs. periferie, schéma cesta), se smyslovými charakteristikami věcí – s jejich barvami, zvuky, vůni, chutěmi, s tím, že je možno vnímat světlo a tmu, ohmatávat předměty a manipulovat s nimi, pohybovat se, jíst, že je možno sdílet život s druhými, prožívat emoce apod. Jde o prožitky těsně spjaté s řečovostí; právě od nich se odvíjejí konotace (viz dále).

Metaforické konceptualizace v uměleckém textu

Je-li „literární“ a „metaforická“ veškerá naše kognitivita, naše myšlení a chování, morálka, rituály apod., je-li o tyto principy opřen celý náš vnitřní i vnější život (srov. Lakoff – Johnson 2002), vyvstává otázka, jak je to pak se skutečnou literaturou, poezií, uměleckým textem a uměním vůbec. V čem je specifické?

Jisté odpovědi přinášejí Lakoff a Turner v knize *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor* (1989), orientované na metaforu v uměleckém textu. Oproti „konvenční metafoře“ má podle nich „poetická

metafora“ zvláštní působivost, třebaže jsou obě založeny na týchž principech a vycházejí z téhož kognitivního základu. „Metaforické“ mechanismy každodenního myšlení jdou v intencích uměleckého přístupu ke světu dál, jsou všelijak modifikovány a nabývají různých kognitivních (resp. snad přesněji kognitivně-estetických) efektů (Lakoff – Turner 1989: 67).³ Autoři ukazují čtverý způsob modifikace konvenčních metafor v uměleckém textu (ve skutečnosti se ovšem všechny tyto typy prolínají, není vždy možné je přesně odlišit). Pokusíme se o stručnou parafrázi jejich výkladu a včlenění českých příkladů; snad to bude v našem kontextu užitečné.

1. extenze (*extending*)

V rámci konvenční metafory SMRT JE SPÁNEK⁴ (doložitelné i v češtině vyjádřeními typu *usnout navždy, zesnout, věčný spánek*) se může objevit nový element, který však organicky vyrůstá z běžné konceptualizace, například otázka, zda se nám po smrti budou také zdát sny. Autoři uvádějí příklad z Hamletova slavného monologu, my tu můžeme poukázat k podobnému úryvku z Máchova *Máje* (1836): „Budoucí čas?! – Zítřejší den?! / Co přes něj dál, pouhy to sen, / či spaní je bez snění? / Snad spaní je i život ten, / jež žiji teď; a přišť den / jen v jiný sen jej změní?“ (Mácha 2002: 22). Zajímavý kognitivní efekt zde přináší možnost domyšlení důsledků, jaké například ve frazeologii týkající se smrti jako spánku nenajdeme. Běžné aspekty zohledněné v jednotlivých metaforických vyjádřeních, které se podílejí na konceptualizaci SMRT JE SPÁNEK (vnější podobnost zemřelého a spícího – poloha lehu, nehybnost, zavřené oči apod.), jsou v rámci extenze doplněny o další, prožívané jakoby z obrácené perspektivy, samým „zemřelým-spícím“. Srov. také scénu prvního intermezza *Máje*, kdy je posledně zemřelý prostřednictvím své lebky přijat mezi duchy, tedy obdařen novým modem života: „Jaké to oudů toužení, / chtí opět býti jedno jen. / Jaké to strašné hemžení, / můj nový sen. – Můj nový sen!“ (ibid.: 29). Doplnuje to výše uvedené verše ze

3 Oproti dosavadním (lingvistickým) přístupům k literatuře a uměleckému textu ovšem kognitivní lingvistika akcentuje v opozici „text umělecký vs. text mimoumělecký“ nikoli to rozdílné, ale naopak to, že kognitivní (konceptualizační, kategorizační) základy všichni jakožto lidé sdílíme. Fakt, že metaforami každodenně – byť neuvědoměle – „žijeme“, vlastně umožňuje srozumitelnost a sdílení uměleckých textů, které jakýsi společný základ „jen“ rozvíjejí, posouvají jeho obvyklé hranice.

4 V souladu se vžitou praxí zapisujeme konceptuální metafory pomocí verzál (srov. Lakoff – Johnson 2002, Turner 2005 aj.).

2. zpěvu *Máje*: odpověď na otázku po povaze snu a skutečnosti je zde jasně patrná.

2. elaborace (*elaborating*)

Jde též o nekonvenční práci s tradičním konceptuálním schématem, tentokrát o jeho konkretizaci a propracování (asociačně bohatých) detailů. V rámci metafory SMRT JE ODCHOD (bez možnosti návratu), zobecněné na základě vyjádření *odešel navždy, už tu s námi není, na poslední cestě* apod.), vnímáme smrt jako cestu někam daleko, jinam; blíže tento odchod či odjezd specifikován většinou nebývá – například co do příslušného „dopravního prostředku“ apod. U Horatia (Lakoff – Turner 1989: 67) se setkáme například s odplutím na voru do vyhnanství: neobvyklý dopravní prostředek asociuje vynucený odchod, text dostává nové sémantické potence ve smyslu otázek, zda zůstaneme „na voru“ navždy, zda jde o „věčný exil“, či zda tu existuje nějaká známá destinace apod. Dickinsonová například v jedné básni destinaci předpokládá, a tou je domov (nemá se čeho bát, jde jí naproti portýr z otcovského domu – *ibid.*: 68); i v české poezii bychom jistě našli podobné příklady.

3. problematizace (*questioning*)

V rámci problematizace se explicitně zpochybňuje platnost konvenčních metaforických konceptualizací, polemizuje se s nimi a nahrazují se jakoby adekvátnějšími či jinými možnými. Catullus například využívá metafory ŽIVOT (tj. průběh života) JE DEN, tematizuje však fakt, že v něčem podstatném tato metafora „nesedí“: „Slunce zapadne a pak zas vyjde, / ale když zasvitne krátký den nám, nastane věčná noc bez návratu“ (Lakoff – Turner 1989: 69; přel. I.V.). Ukazují se limity vžitých konceptualizací, jejich nedokonalost, ba nevhodnost, explicitně se komentují, často se nabízejí jiné alternativy. Znovu můžeme uvést příklad z Máchových textů, zaměřený k tradiční metafoře jednotlivých fází lidského života jako denních období. Ve *Večeru na Bezdězu* (1834) je stran vhodnosti tohoto pojmání vyjádřena pochybnost: „[...] kdykoli jsem srovnání života lidského s rozdíly celého dne četl, soudil jsem, že by neslušelo věk mužný k odpoledni a stáří k večeru a noci připodobniti, nýbrž vždy se mi podobalo, jako by se patřilo dětinství večerem, věk jinocha nocí a tak po sobě nazývati.“ Poté následuje známá máchovská paralela, vysvětlující korespondence mezi lidským věkem a denními dobami zcela jinak (Mácha 2008: 83).

4. skládání, kombinace, kompozice (*composing*)

Dvě či několik běžných metaforických konceptualizací může splynout dohromady; vzniká tak nový sémantický potenciál. Nabízejí se tu pak vlastně několikrát bohatší možnosti metaforických propojení, vznikají nové inference, dochází k oscilaci významů z mnoha sémantických okruhů. Tak například konceptuální metafory SMRT JE ŽIVÁ BYTOST a SMRT JE CHLAD splývají v Máchově metaforickém vyjádření o „chladné náruči smrti“.

Jak už bylo řečeno, v praxi vždy nelze jednotlivé případy zcela přesně rozlišit. Pokládáme však za podstatné, že často bývá reflexe běžné konceptualizace (a pak následná rekonceptualizace) *explicitní – tematizovaná*; zejména v případě *problematizace*.

Jistě bychom k těmto případům mohli přiřadit tzv. *básnickou definici* (srov. Pajdzińska 1993, Vaňková 2005). Je však otázka, zda a nakolik chápat jako explicitní i takové myšlenkové (nikoli pouze jazykové!) konstrukty, jako je oxymóron či paradox, které poukazují k neuchopitelné, víceznačné a vnitřně rozporné povaze reality i jejího prožívání, ale též k tomu, že autor reflektuje fakt, že jazyk se vztahuje ke světu nedostatečně přesně anebo zcela mylně, případně tím „mate“ nás lidi (o tom však jindy).

Slovo a slova: básnické rekonceptualizace a konotace

Rekonceptualizace, proces (a jeho výsledek) vycházející z lakoffovsko-turnerovského přetváření běžných konceptuálních schémat, není jen záležitostí v úzkém slova smyslu jazykovou. Polemiku s konvenčními konceptuálními rámci představuje např. i černá kostka cukru nebo černé vejce či jablko ve výtvarných dílech Jiřího Koláře. V tomto textu se ovšem soustředujeme na takové případy, kdy se takové rekonceptualizace realizují v jazyce a jsou obohaceny dalšími charakteristikami, poukazujícími ke smyslové zkušenosti ještě nuancovaněji prostřednictvím verbálního kódu, tedy slov s jejich evokační silou, která je obsahem *konotací*.

Pes štěká z klímačky, ale vlastně ne pes, nýbrž pes-ona, jak pěkně říká fenám Fielding.

To jde asi kolem listonoš. Jen vyhlédnu z okna, už volá: „Dnes nic, dnes nic!“
Dnes – nic!

Marně bych mu vykládal, že některá dravá slova nelze sblížovat, leda bychom chtěli vidět jejich krev a smrt...
(Holan 1968: 255; zvýr. V. H.)

V úryvku se setkáváme s poukazem k narušení stereotypu v případě psa („pes-ona“), hlavně však jde v tomto textu o nekonvenční konceptualizaci *slov jako dravých šelem* (které nelze „sblížovat“). Výrazy „dnes – nic“, jež se náhodou ocitly v běžném vyjádření listonoše vedle sebe v kontextové elipse, by byly za normálních okolností interpretovány jako málo vzrušující sdělení, avšak ve zjitřeném očekávání subjektu je toto spojení slov viděno jako expresivní boj dvou dravců.

Jako příklad úvahy na téma kategorizace a následné rekategorizace spojené se slovy (resp. s pojmem „slovo/slova“) v básnickém textu uvádíme Demlovu apostrofu muchomůrky z *Mých přátel* (1947):

MUCHOMŮRKO, rozličné bytosti mají rozličné nástroje: zuby, spáry, kopyta, krunýře, bodliny, rohy, křídla, osudné pohledy, vůně, slova, a tak dále. Ty máš svou krásu a jed. Krásu pro rozkoš a jed pro obranu. Obé ti dal Bůh, chval Ho za to.
(Deml 1989: 47)

„Slova“ jsou tu zařazena do jedné kategorie se „zuby, spáry, kopyty, krunýři“, stejně jako „pohledy, vůně“ apod., jde tedy o fenomény, které obvykle chápeme jako přínáležející ke zcela rozdílným aspektům věcí, světa či života. Autor je na základě „podobné“ funkce, kterou mohou u různých živočichů včetně lidí (a antropomorfovaně muchomůrky) plnit, převádí na společného jmenovatele „nástrojů“. Tento postup lze nazvat *rekategorizací*, vytvořením nové kategorie, resp. zařazením určitých pojmů tam, kam obvykle řazeny nebývají. Navíc k nim připojuje (a specificky připodobňuje) i dvě nejvýraznější vlastnosti muchomůrky: jedovatost a vizuální nápadnost. Atributy tak různé, konkrétní i abstraktní povahy, jsou v rámci této kategorizace všechny určeny „pro rozkoš a/nebo pro obranu“ (a jde o vzácné „Boží dary“). Muchomůrka je ovšem v rámci knihy pouze jednou z oslovovaných „přátel“ – květin, stromů, hub. Personifikace s tím spojená⁵ má tedy i tento rozměr, jímž se včleňuje do sémantické struktury celé sbírky a zároveň ji spoluutváří.

5 Personifikace se obecně chápe jako typ konvenční metafory – metafory ontologické (Lakoff – Johnson 2002: 47).

V poezii bývá dosti častým tématem vyjádření, nebo dokonce i celého textu právě sám *vztah jazyka a skutečnosti* (či jejího prožitku v nitru individua), *vztah slova* (resp. jména) *a věci*.

Báseň Vladimíra Holana „Náměsíčný“ (1932) tematizuje rozmlženost, nereflektovatelnost a nekonceptualizovatelnost čehosi, co je hluboce cítěno a prožíváno v skrytých zákoutích psychiky, tažené sugestivně kamsi do neznáma: „Bleda účastí na květu jedovatém / lůna pluje. / Můj Bože, to je chvíle ta, *kdy za nějakým jménem jdu, / které se nejmenuje*“ (Holan 1999: 40; zvýr. I. V.). V jeho básni „Podzim“ (1937) se setkáváme rovněž s tajemstvím, které je pro člověka nedostupné: snad o něm něco tuší jiní tvorové na základě podivuhodného jazyka, v němž jako by místo slov figurovaly kameny: „A psi si hrají s kameny a nosí / je v ústech, jako by se chtěl / z nich každý řeči naučit pro cosi, / co člověk nikdy neviděl“ (ibid.: 161).

K časté básnické konceptualizaci založené na ontologické metafoře SLOVO JE KÁMEN tu chceme – s odkazem na předchozí řádky o „kamennosti kamene“ – upozornit ještě dvěma příklady. *Kámen* (balvan, kamínek, oblázek) je prototypové počitatelné konkrétní, a je tedy přímo předurčen k takové metaforizaci. Navíc se v ní mohou v závislosti na kontextu výrazně uplatnit četné konotace. Prvním příkladem je Skácelův text „Slova“ (1984), v němž se (kromě „zahazování“ a „sbírání“ slov-kamínků) na otázku, „kolik jich potřebuje verš / aby ho nebylo příliš“, odpovídá jinou otázkou, implikující poukaz k citlivosti a jemnosti, jakými disponuje snad jen dítě anebo člověk cítící bolest: „A kolik kamínků se vejde na dlaň dítěte / a kolik do bolavých úst“ (Skácel 1996: 249).

Druhým je „Báseň ticha“ z *Návodu k upotřebení* (1969) Jiřího Koláře. Analogie slov a oblázků sestavených do „pohledné básně“ je tu velmi čistá – a v souvislosti s Kolářem a jeho různými etapami vztahu ke slovu se zde nabízí jistě vícero interpretací. Evokace vizuální „básně“ sestavené z kamínků, a navíc básně, která v sobě nese návodovou instrukci a její intenzivní prožívání, se ovšem blíží k reflexi jiného než verbálního kódu, a implikuje tak konfrontaci tohoto „oblázkového“, tedy materiálně-vizuálního kódu s řečí a slovy.

Sesbírej
hromádku oblázků
a sestav z nich
kdekoliv

i s nadpisem
 oblázek za oblázkem
 jako slovo za slovem
 řádku za řádkou

jako verš za veršem
 pohlednou báseň
 (Kolář 1995: 245)

Prameny

DEML, Jakub

1989 *Moji přátelé*, ed. Timotheus Vodička (podle edice z roku 1967) (Praha: Československý spisovatel) [1913]

HOLAN, Vladimír

1968 *Babyloniaca*. Vladimír Holan – Spisy 9, ed. Vladimír Justl (Praha: Odeon)

1999 *Jeskyně slov*. Vladimír Holan – Spisy 1, eds. Vladimír Justl, Pavel Chalupa (Praha: Paseka)

2000 *Ale je hudba*. Vladimír Holan – Spisy 2, eds. Vladimír Justl, Pavel Chalupa (Praha: Paseka)

KOLÁŘ, Jiří

1995 „Návod k upotřebením“, in idem: *Mistr Sun o básnickém umění, Nový Epiktet, Návod k upotřebením, Odpovědi*. Dílo Jiřího Koláře 4, ed. Vladimír Karfík (Praha: Mladá fronta/Československý spisovatel/Odeon), s. 197–250 [1969]

MÁCHA, Karel Hynek

1997 „Máj“, in idem: *Básně*, ed. Miroslav Červenka (Praha: Český spisovatel), s. 9–44 [1836]

2008 „Večer na Bezdězu“, in idem: *Prózy*, eds. Zdeněk Hrbata, Martin Procházka, Martin Stluka (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 83–86 [1834]

SKÁCEL, Jan

1996 *Básně* 2, ed. Jiří Opelík (Brno: Blok)

SLOVNÍK SPISOVNÉ ČEŠTINY

2005 *Slovník spisovné češtiny*, eds. Josef Filipec, František Daneš, Jaroslav Machač, Vladimír Mejstřík (Praha: Academia) [1978, 1994, 2003]

Literatura

ALTMANN, Gerry T. M.

2005 *Výstup na babylonskou věž. Otázky jazyka, myslí a porozumění*, přel. Milena Turbová (Praha: Triáda) [1997]

BARTMIŃSKI, Jerzy

2009 *Aspects of Cognitive Ethnolinguistics*, ed. Jörg Zinken (London: Equinox)

HEIDEGGER, Martin

1993 *Básnický bydlí člověk*, přel. Ivan Chvatík (Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku) [texty 1950, 1954, 1955, 1957, 1958]

LAKOFF, George – JOHNSON, Mark

2002 *Metafory, kterými žijeme*, přel. Mirek Čejka (Brno: Host) [1980]

LAKOFF, George – TURNER, Mark

1989 *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor* (Chicago/London: University of Chicago Press)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1941 „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka“, in idem: *Kapitoly z české poetiky 1. Obecné věci básnictví* (Praha: Melantrich), s. 180–188 [1938]

1971 „O současné poetice“, in idem: *Cestami poetiky a estetiky*, eds. Květoslav Chvatík, Bohumil Svozil (Praha: Československý spisovatel), s. 99–115 [1929]

PAJDZIŃSKA, Anna

1993 „Definicje poetyckie“, in Jerzy Bartmiński, Ryszard Tokarski (eds.): *O definicjach i definiowaniu* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej), s. 221–236

PAJDZIŃSKA, Anna – TOKARSKI, Ryszard

2010 „Jazykový obraz světa a kreativní text“, přel. Irena Vaňková, *Slovo a slovesnost* 71, č. 4, s. 288–297.

TOKARSKI, Ryszard

2007 „Konotace – prototypy – otevřené definice“, přel. Veronika Forková, in Lucie Saicová Římalová (ed.): *Čítanka textů z kognitivní lingvistiky 2* (Praha: FF UK), s. 13–25

TRÁVNÍČEK, Jiří

2005 „Doslov“, in Mark Turner: *Literární mysl. O původu myšlení a jazyka*, přel. Olga Trávníčková (Brno: Host), s. 247–270.

TURNER, Mark

2005 *Literární mysl. O původu myšlení a jazyka*, přel. Olga Trávníčková (Brno: Host) [1996]

VAŇKOVÁ, Irena

2005 „Kognitivní lingvistika, řeč a poezie (Předběžné poznámky)“, *Česká literatura* 53, č. 5, s. 609–636

2007 *Nádoba plná řeči. Člověk, řeč a přirozený svět* (Praha: Karolinum)

VAŇKOVÁ, Irena a kol. (Nebeská, Iva – Saicová Římalová, Lucie – Šlédrová, Jasňa)

2005 *Co na srdci, to na jazyku. Kapitoly z kognitivní lingvistiky* (Praha: Karolinum)

WIERZBICKA, Anna

1996 „The meaning of color terms and the universals of seeing“, in eadem: *Semantics. Primes and Universals* (New York/Oxford: Oxford University Press), s. 287–334

A Word in Poetry

This contribution, beginning with the phenomenological concept of *thing* in the perspective of the *natural world*, attempts to show some interesting cognitive linguistics topics in connection with the artistic text and the interpretation of poetry. The accent is on the approach to *connotations* and how to explain them. (Poetry can be seen as the prototypical sphere of the prevalence and effectivity of connotations.) It is connected with the processes of poetic reconceptualization (recategorization), in the contrast with the common conception of some fragments of reality. On the basis of Lakoff and Turner (1989) some examples illustrating reconceptualization and extension of common metaphors and image schemas are presented. The article is centred on the conceptualization and poetic reconceptualization of *word* in connection with the ontological metaphor WORD IS A MATERIAL THING and the connotations in this process are developed.

Keywords

poetry, connotations, cognitive linguistics, conceptualization, metaphor

Moderní básník a folklor

— Kateřina Machová Ondřejová —

Existuje nemálo autorů, u kterých se téměř notoricky zdůrazňuje jejich inspirace folklorem. Uchopení a případně i srovnání těchto inspirací však bývá složité z mnoha různých příčin. Jen vymezení toho, co přesně je oním folklorním materiálem, myšlenkovým světem či postojem ke světu, je poměrně obtížné a liší se stať od stati. Folklor často splývá s mytologií, která sama má bezpočet vymezení, odkazy k lidové písni jsou ztotožňovány s písňovostí textu obecně atd. Srovnat, jak je v básnickém textu zapojen odkaz na folklor u různých autorů, co jejich stylu konkrétně propůjčuje a jakou funkci v jejich poezii zastává, je pak úkol poměrně složitý.

Můžeme se o to pokusit u dvou generačně blízkých autorů, u nichž spřízněnost s folklorem konstatují mnozí jejich interpreti již tradičně – u Jana Skácela a Karla Šiktance. Jejich poetika si blízká není. V *Dějinnách české literatury 1945–1989* je jejich odlišný styl (v šedesátých letech) charakterizován následovně: „Mluvčí těchto [Šiktancových] básní prochází deziluzivní zkušeností dospělosti (svět jeho jinošství je rozbit tragickými údery dějinnými, zklamáním i uplýváním času), a přimyká se proto k řádu venkova, do jehož střídání ročních dob, prastarých zvyků

a pohanských mýtů jsou připoutáni lidé žijící v souřadnicích básníko-va vidění. Venkovskou inspirací a směřováním k archetypální podstatě bytí se jeho poezie v mnohém blíží tehdejší tvorbě Skácelově. Skácel však vytvářel poměrně soudržný, celistvý obraz patriarchálního světa, s řadou sošných, až idylicky působících prvků, zatímco Šiktancův venkovský svět je zobrazován mnohem dynamičtěji: je dramatičtější, je rozbíjen dialogem, polyfonní příběhovostí, často je budován jako koláž drobných mikropříběhů a situací, proplétajících se, ztrácejících se a znovu se vynořujících hlasů“ (Dějiny 3, 2008: 206–207). Tato charakteristika platí ve velké míře i v letech sedmdesátých, do kterých bych chtěla směřovat svou pozornost. V té době totiž Šiktanc píše básnickou skladbu *Český orloj* (samizdatově 1974). Z celé Šiktancovy tvorby právě toto dílo nejdůsledněji odkazuje k folklorní tradici – folklor je zde zdrojem přímých citací, parafrází, často z něj vycházejí metaforické obrazy, básník napodobuje styl lidové písně apod. Proti ní postavím Skácelovu sbírku dvou set čtyřverší *Naděje s bukovými křídly* (1983), která vznikla spojením dvou samizdatových básnických knih *Chyba broskví* (1975) a *Oříšky pro černého papouška* (1975). Časově spadají do stejného období jako Šiktancova sbírka. Vzhledem k tomu, že Skácelova poetika se po celou dobu jeho tvorby měnila pouze subtilně a folklorní inspirace je v ní zastoupena soustavně, je v případě výběru jeho sbírky hlavním kritériem časová a v podstatě situační shoda (díla obou autorů byla v sedmdesátých letech vydávána pouze samizdatově nebo v exilu).

Český orloj

Šiktancovu skladbu *Český orloj* lze číst jako rozhovor otce se synem. Ve svých promluvách se otec na syna obrací s touhou předat mu to, čím on sám žije, co je pro něj samotného to nejdůležitější; zároveň je však jeho snaha provázena obavami z toho, že synův způsob vidění světa je zcela jiný a že některé důležité hodnoty s ním sdílet nebude. Otec (lyrický mluvčí) vypráví příběhy – osobní i vztahující se k historii, kulturní i dějinné tradici, poučuje, přikazuje... A strachuje se, že to syn nedocení:

Vím.

Zní to rzí

jak všecko dnes, co bylo kdysi na řetěz.

Směj se! A kopej do hřbitovní branky!

Křič,
že nevěříš!
Synovství je sama pejcha –
otcovství sám pád.
(Šiktanc 1990: 15)

Folklor symbolizuje příbuznost lidských osudů, kolektivní paměť rodu. Zvykosloví vnáší do života pravidelnost a cykličnost – každým rokem se rituály opakují. Předávání lidové moudrosti je také přechodovým rituálem, zasvěcením.

Český orloj je zároveň kronikou – velké historické události se zde ukazují prostřednictvím konkrétních životních příběhů. Tento přístup je typický pro lidový pohled na dějiny. Miroslav Červenka (1996: 274) o tom píše: „Podle toho jsou i rozvrženy hodnoty: vesnické plebejství zlehčuje velikost králů, včetně těch populárních jako Jiří Poděbradský nebo Karel IV.“

Pro Šiktance není folklor žitou skutečností – přistupuje k němu zvnějšku, přes písemný záznam, ať už se jedná o zvykosloví, nebo o lidovou píseň. Přesto však básníková autostylizace zjevně směřuje čtenáře k tomu, aby identifikované folklorní elementy v textu vnímal jako kulturní kód, který je žitou realitou světa lyrického hrdiny. Naproti tomu pravidlem je, že hranice mezi autobiografickou vzpomínkou na situace vesnického dětství a folklorními motivy je zastřena, a totéž platí i o hranici mezi dialogickým diskurzem otce se synem a začleněnými lidovými texty.

To však na druhé straně Šiktancovi nebrání pouštět se do hry významů s jemnými textovými transformacemi. Ty je ale možné odhalit pouze při zevrubné znalosti textu, ze kterého vycházel.¹ Na jedné straně se tedy využitím folklorních prvků odkazuje k něčemu, co by mělo být kolektivní, prožitkové, důvěrně známé. Na straně druhé však mnoho folklorních aluzí ve čtenáři tento dojem ani vzbudit nemůže – je zde odkazováno spíše k folkloru zachycenému v sekundární literatuře (a to někdy i přímo citací). Celá práce s folklorním materiálem může tedy být zároveň exkluzivní intelektuálskou hrou pro hrstku poučených čtenářů.

Lidové texty Šiktanc často upravuje směrem k větší rytmičké pravidelnosti, aby lépe vynikl metrický půdorys lidové písně. Zde se vlastně

¹ Jedná se o konkrétní sbírky lidového zvykosloví a lidových písní. Naprostá většina Šiktancových folklorních citací pochází z Pejmla (1941); dále pak ze sbírek Plicky – Volfa (1978, 1979, 1980, 1981) a Zibrta (1950).

kříží dva protichůdné postupy: O rytmické stránce *Českého orloje* lze říci, že je zde tendence k jambickému spádu veršů záměrně rozrušována „trháním řádků“ – odděluje se tak grafický verš od zvukového – rytmus se zastírá. Oproti tomu tam, kde se jedná o folklorní aluze, je často verš ještě rytmicky zpravidelnován – rytmus se zvýrazňuje. Má na tom podíl i jeho trochejský spád a ovšem i pravidelné rýmování. Jedním z důvodů je bezesporu i to, že pravidelný veršový rytmus pak působí jako signál mezitextového navazování – prvky jsou snáze identifikovány jako příslušející k folklorní oblasti. Ve velmi pravidelně rytmanových útvarech, v převážné většině případů trochejských, je v *Českém orloji* například zachycen jeden lidový zvyk:

V krajině obšírné jak misál
 stojí kat.
 Má kohoutka strakatýho.
 Má ho na špagát.

Přes lesíček nahých šavlí
 není viděti.
 Krouží, touží dvanáct panen
 kolem oběti.

Krouží, touží – strach už čechrá
 sametový hřbet.
 Královna je jenom jedna.
 Krve plný svět.

Rád by letěl. Rád by křičel.
 Ale nemůže.
 Kraj jak misál – zmrzlý – vzdychá,
 vázán do kůže.
 (Šiktanc 1990: 22)

Tato pasáž je v básni zřetelně vyčleněna; signalizuje ji nejen rytmicky pravidelný rýmovaný verš, ale i pevná strofická stavba (strofy v *Českém orloji* jsou jinak nestejně dlouhé). Verše předcházející této ukázce by se dokonce daly chápat jako uvození celé následující pasáže („Jdi, Petře. / Jdi. A dívej se“ – *ibid.*)

Citovaná pasáž je vlastně jeden kompaktní obraz, jeden ucelený náhled situace. Autor tuto scénu předestírá před čtenáře nejen pomocí

slov, ale i prostřednictvím formy, která jako by obraz rámovala. Navíc pravidelný veršový rytmus působí jako signál folklorního prvku a tento dojem doplňují i některé další postupy, například anaforické opakování („Má kohoutka strakatýho. / Má ho na špagát“). Přesto není sporu o tom, že se jedná o umělou poezii – viz např. metaforické přirovnání kraje k modlitební knize.

Obraz stínání kohouta zde ale nefiguje jen jako ukázka častého a oblíbeného lidového rituálu.² Na to je popis celého zvyku příliš roztržštěn, navíc zde chybí uvedená motivace, proč je vlastně kohoutovi stínána hlava. Rituál je zde spíše metaforou smrti, bolesti a viny, které člověka stále provázejí a kterých je aktivně i pasivně účasten (báseň dále pokračuje „Co je ti?“ / Civiš na krvavý sníh – a hmatáš po strozech / a hmatáš po rukou, které by byly čisté / Ach, / Petržílko! / Kde je vzít? / Krev má svou slavnost šestkrát / do týdne – sotva to stihnem za poslední / den převléci pacholky a přebrousiti nože!“ – *ibid.*).

Celý rituál, který je v lidovém podání spíše žertovnou zábavou mladé chasy, získává zde jiný, osudový rozměr. Rozrůstá se o pocit zoufalství, strachu. Je charakteristikou našeho světa, kde bychom zoufale rádi našli to čisté, nevinné („a hmatáš po rukou, které by byly čisté / Ach, / Petržílko! / Kde je vzít?“), avšak narážíme pouze na krev (vinu).

Naděje s bukovými křídly

Skácelova poetika není z těch, které by v průběhu času doznávaly nějaké převratné změny, tento básník nepatří mezi velké hledače nového výrazu. Konstanty jeho básnického světa jsou v podstatě stále tytéž a drobně se mění pouze akcenty; na rozdíl od počátků psaných volným veršem se v pozdějších sbírkách přiklání spíše k verši pravidelnému.

U sbírky *Naděje s bukovými křídly* Sylvie Richterové (1991: 104) volbu strofické formy komentuje takto: „I sám nápad psát čtyřverší jistě s klasickou formou čínské poezie z doby Tang souvisí, zatímco princip sestavovat sbírky o 100 číslech je japonský. Přitom zůstává faktem, že lidová čtyřverší a říkadla ze sbírek Erbenových a Sušilových patří k prvním, dětským, rytmickým modelům češtiny, že se jim děti učí zároveň s mateřštinou.“³ Asijská i folklorní inspirace jsou pro Skácela

2 O tomto zvyku píše také např. Karolina Světlá ve *Vesnickém románu* (1867).

3 Skácelovo přihlášení k Erbenovi je v jeho tvorbě velmi důrazné: aluzí na něj nebo jeho tvorbu (ať básnickou, či sběratelskou) je v jeho básních mnoho. Ve zde citovaných sbírkách viz např. číslo „74“ z *Chyby broskví* (Skácel 1996: 123): „na koni páv a smrt a moruše / na sadě

inspiracemi celoživotními. Čtyřverší je navíc navýsost vhodným útvar-
rem pro stručné pointované výpovědi. Pro básníka úsporného výrazu,
jakým Skácel bezesporu je, se tato forma jeví jako ideální.

Pokud se blíže podíváme na lidové zdroje Skácelovy básnické in-
spirace a na způsob, jakým na folklor ve své tvorbě odkazuje, zjistíme,
že konstatovat tak konkrétní spojitosti, jako to bylo možné u Siktan-
ce, není zdaleka snadné. Příímých citací nebo jemných parafrází lido-
vé slovesnosti je v jeho básních pomálu. Jako ukázkou takové parafráze
lze uvést čtyřverší „78“ z *Oříšků pro černého papouška*:

pokaždé když se v duši smráká
chci být jak muž co zabil draka
chci svatý být jak rytíř jiří
když z duše lezou hadi štíří
(Skácel 1996: 177)

Jednak je v něm přítomen odkaz na lidovou legendu o svatém Jiří, jed-
nak parafráze pranostiky, podle níž „na svatého Jiří vylézají hadi, ští-
ří“. Básnická připomínka legendy ve zkratce proti „smrákání v duši“
(tomu špatnému, temnému, malověrnému v nás) staví jednoznačného
hrdinu. Vlastností pohádek, pověstí a legend je, že se v nich ostře odli-
šuje dobré od zlého. A ve velkém množství pohádek dobro zvítězí nad
zlem. Právě díky básnické aluzi, která s těmito významy operuje, se ve
velké zhutněnosti daří vyjádřit touhu po tom, co je bezpodmínečně
čisté, dobré, hrdinské. Báseň o takové touze je právě díky lidovým me-
taforickým zdrojům (včetně metaforické parafráze pranostiky) velmi
osobní a intimní, byť by svým obsahem nemusela mít daleko k patosu.

Zosobnění a zintimnění, to jsou polohy Skácelovy poezie, k nimž
jeho příklon k folklorním zdrojům přispívá.⁴ Jeho básně jsou leckdy
gnómickými soudy o tématech velkých a zásadních – smrt, bůh, prav-
da... Přesto jsou patos a velká rétorika Skácelovi cizí:

hvězda rozlomená / o hřeben střechy koník nekluše / před chvílí klusal ještě za erbe-
na“, kde je odkaz na Erbenův explicitní (viz také Křivánek 2007). Nebo číslo „37“ z *Oříšků
pro černého papouška*: „a padá večer do ticha / budí se vánek zní tak tence / a dívá žín-
ka litocha / houpá se na zelené pšence“ (Skácel 1996: 157). Toto čtyřverší je aluzí na jednu
z Erbenových pohádek.

4 Zde lze ještě jednou připomenout citát Sylvie Richterové, v němž poukazuje na to, že lido-
vé čtyřverší patří k „prvním, dětským, rytmickým modelům češtiny, že se jim děti učí záro-
veň s mateřštinou“ – jsou tedy navýsost osobní záležitostí, něčím, co máme takřkajíc „pod
kůží“.

a vlastně ať je navždy po tvém
 a navěky je vůle tvá
 a život je když něco zbylo
 a smrt je když nic nezbývá
 (ibid.: 174)

Druhé dva verše citovaného čtyřverší „72“ mají onen již konstatovaný gnómičský charakter. Příslloví se podobají svou paralelní výstavbou, zhutněností výrazu a ostatně i tématem výpovědi, jež není nic menšího než život a smrt. Počáteční dva verše jsou apostrofou – a také (a především) modlitbou, ovšem navýsost osobní – první verš je jakoby úryvkem dialogu rovného s rovným, záznamem hovorové řeči (viz částice „vlastně“ a frazém „ať je po tvém“ – spíše než pokoru a odevzdání konotují rezignaci nebo nechť se hádat).⁵ Druhý verš odkazuje k otčenáši, ale tím, že se nejedná o doslovnou citaci, se taktéž dociluje zosobnění celé výpovědi – s bohem tu promlouvá konkrétní osoba svou vlastní řečí, ne ritualizovanými formullemi. Lyrický mluvčí se tak dostává výrazně do popředí. O to víc s prvními dvěma verši kontrastuje gnómičnost druhých dvou, které jsou výpovědi bez mluvčího. To posiluje jejich „platnost“ – je obecná, nejedná se o názor nebo jedinečnou zkušenost lyrického subjektu. Připočteme-li k tomu i onu příbuznost s příslovími, je tato platnost ještě potvrzována obecnou lidskou zkušeností, kolektivním vědomím.

Lidových aluzí typově podobných uvedené je ve Skácelových čtyřverších nespočet. Kromě rytmických shod a syntaktické výstavby je třeba zmínit také velmi úspornou práci s lexikem: „Je vidět, že Skácelův na první pohled jednoduchý slovník, vracející se ustavičně k nemnoha klíčovým termínům, má ohromnou básnickou váhu; básník místo aby použil nového rozmnožujícího slova, vždycky raději doplní, zvýší, prohloubí význam slova základního,“ píše Sylvie Richterová (1991: 99). To je lidové tradici velmi blízké. Okruh folklorních topoi je rovněž omezený.

V mnoha případech se Skácelův motivický itinerář a slovník protíná s folklorním: „Bývá to hlavně několik dominantních návratných motivů reprezentujících folklorní kulturu – studánka, pták, slunce, Popelčin oříšek, kolovrat, přeslice, šátek, kůň atd.“ (Křivánek 2007: 157). K nim lze ještě připočíst hojně používané moravské dialektismy nebo lidové výrazy jako názvy rostlin apod. – dědina, rožnout, krušpánek

5 Toto „polidštění“ boha je také typické pro lidovou tvorbu. Např. v pohádkách chodí bůh se svatým Petrem po zemi, potkává se a rozmlouvá s lidmi jako rovný s rovnými.

(buxus), pšenka, hrušky ovesňačky, jezumínky (jezumín – janovec metlatý), skřípky... Skácel s tímto materiálem pracuje střídavě, nejde o žádný folklorismus, lidové lexikum a motivika jsou jen jedním ze zdrojů jeho vlastní metaforiky, která tu folklorní nekopíruje, pouze se jí blíží volenými prostředky a postupy.

Dva přístupy

Zatímco v poezii Karla Šiktance jako by folklor byl něčím vnějším, co básník do své tvorby implementuje a co přizpůsobuje svému výrazu, o poezii Jana Skácela se dá říci, že s lidovou slovesností a s folklorním světem rezonuje. Jeho způsob tvorby se k folkloru přimyká, je jí typově blízký – svou úspěšností a neartistností. Šiktancův přístup je intelektuálský, racionalistický – excerpuje materiál, přetváří ho, hospodaří se signály mezitextového navazování apod.⁶ Skácelova poetika, způsob, jakým jeho lyrický subjekt nahlíží a popisuje svět, jsou s folklorním viděním organicky propojeny. Lze to sledovat například u jeho práce s lexikem – zde jsme se soustředili primárně na jeho „lidovou“ část, ale stejná úspěšnost a preference prohlubování významů u jednoho výrazu oproti množení a košatění slovního materiálu se vyskytuje v celé jeho tvorbě.

Ovšem co se výrazněji neodlišuje, je významové pole, které se kolem folklorních aluzí v tvorbě obou autorů vytváří. Především je nutno konstatovat, že konotace s touto oblastí spojené jsou jednoznačně kladné. – Folklor je nositelem pozitivních hodnot, mezi které u obou básníků patří mimo jiné úcta k řádu, respekt k nadindividuální zkušenosti, spojení osobního, intimního prožitku s kolektivním vědomím a touha po čistotě.⁷

Prameny

PEJML, Karel

1941 *Český lid ve svých názorech, obyčejích a pověrách* (Praha: Jos. R. Vilímeck)

6 Podobně jako se záznamy folklorní tradice a lidových písní pracuje autor v *Českém orloji* např. i s jakobínským revolučním kalendářem: Šiktanc se k němu dostal náhodou, když si ho opsal z tabulky vystavené na hradě Šternberku, který kdysi navštívil. Jednalo se nejspíše o soukromý rukopisný překlad. Tyto výpisky pak zpracoval v *Českém orloji* do podoby jakýchkoli intermezz (podrobněji viz Ondřejová 2006).

7 S tím vším je spojena i touha po (alespoň krátkém) návratu do dětství, které je tím čistým, uspořádaným a magickým světem spjatým s bezprostředním a velice silným prožitkem.

PLICKA, Karel – VOLF, František a kol. (eds.)

1978 *Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlech a hádankách. Jaro* (Praha: Odeon) [1944]

1979 *Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlech a hádankách. Léto* (Praha: Odeon) [1950]

1980 *Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlech a hádankách. Podzim* (Praha: Odeon) [1954]

1981 *Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlech a hádankách. Zima* (Praha: Odeon) [1960]

SKÁCEL, Jan

1996 „Naděje s bukovými křídly“, in idem: *Básně 2*, ed. Jiří Opelík (Brno: Blok), s. 81–188 [1983]

ŠIKTANC, Karel

1990 *Český orloj* (Praha: Práce) [1974]

ZÍBRT, Čeněk

1950 *Veselé chvíle v životě lidu českého* (Praha: Vyšehrad) [1909–1911]

Literatura

ČERVENKA, Miroslav

1996 *Obléhání zvonitř* (Praha: Torst)

DĚJINY 3

2008 *Dějiny české literatury 1945–1989*, 3. 1958–1969, ed. Pavel Janoušek (Praha: Academia)

KŘIVÁNEK, Vladimír

2007 „Píseň o vině a lítosti. Folklor v básnickém světě Jana Skácela“, in idem: *Kolik příležitostí má báseň. Kapitoly z české poválečné poezie 1945–2000* (Brno: Host), s. 149–163

ONDŘEJOVÁ, Kateřina

2006 „Il tempo ne L' orologio ceco di Šiktanc“, *Hebenon* 11–12, č. 7–8, s. 58–69

RICHTEROVÁ, Sylvie

1991 „Krajina proměn a tvary ticha (2 × 100 čtyřverší Jana Skácela)“, in idem: *Slova a ticho* (Praha: Československý spisovatel/Arkýř), s. 94–106 [1986]

Modern poet and folklore

This paper discusses the use of folklore in Karel Šiktanc's and Jan Skácel's poetry, especially in the books *Český orloj* (The Czech Astronomical Clock, 1974) and *Naděje s bukovými křídly* (Hope with Wings of Beechwood, 1983). It shows Šiktanc's and Skácel's particular ways to echo folk traditions in their poetry. Their approaches are not the same: For Šiktanc, folklore is not his own living experience. There is a relationship between his poetry and collected and written folklore. His poetry is intellectual and rationalistic. He draws on specific folkloristic anthologies – of folk songs and folk customs. Skácel's way of reflecting the world is rather similar to that of folklore. For example, in his use of vocabulary he prefers condensed expressions and deepening the meaning of words rather than multiplication and developing his lexicon. However, for both poets, folklore offers a positive value involving e.g. respect for order and collective experience, as well as a connection between individual pleasure and the collective consciousness.

Keywords

Czech 20th century poetry, folklore, intertextuality, Jan Skácel, Karel Šiktanc

Jak se cestuje a vypravuje o cestování

Nástin mezižánrové hry
mezi Čapkovými cestopisy
a komerčními turistickými žánry

— Mirna Šolić —

Jak už bylo mnohokrát napsáno (Mocná 1994, Papoušek 1994, Swirski 2005), próza Karla Čapka se zakládá na složité interakci mezi neliterárními, nízkými a vysokými žánry. Zatímco výzkum tohoto estetického postupu se dosud soustřeďoval na mezižánrovou stavbu Čapkovy fikce, můj příspěvek se bude zabývat tímto fenoménem v cestopisech, představujících rovněž složitou fikční strukturu, zatím však důkladně neprozkoumanou.

Soustředím se zejména na jeden z možných neliterárních inspiračních zdrojů, turistické průvodce. První Čapkův cestopis, *Italské listy* (1923), je uvozen odkazem na různé druhy turistických průvodců. Hned v úvodu vypravěč vystupuje hravě do popředí a vydává:

výstrahu všem, kdo budou číst tuto knížku, aby ji nepovažovali za průvodce aniž za cestopis aniž za cicerona, nýbrž za cokoliv jiného budou chtít; a aby, až sami někam pojedou, spoléhali krom jízdniho řádu jen a jen na zvláštní milost, jež doprovází pocestný lid a ukáže mu více, než vůbec je možno napsat a vypravovat.

(Čapek 1960: 10; zvýr. K. Č.)

Nabízí tak model cestování a vyprávění o cestování, které se zakládá na instinktech cestovatele a nonšalantním výběru míst na turistické mapě. V průběhu vyprávění vypravěč-cestovatel dává najevo, že vědomě simuluje svou cestu, uvádí čtenáře do svých cestovatelských zážitků a ukazuje, jak je vyprávění o cestě konstruováno.

I když se vypravěč-cestovatel na různých místech vysmívá standardizovaným turistickým průvodcům, jež mu svým obsahem a stylem připadají ve srovnání s „opravdovou“ povahou lokální kultury povrchní, často prozrazuje, že i on měl jeden takový na cestách k dispozici. V Čapkově pozůstalosti se dokonce zachovaly různé typy turistických průvodců a turistických a cestovních příruček: automapy a itineráře s detailními popisy vybrané cesty, turistické katalogy a propagační materiály vydávané převážně pro cizince, s ilustracemi zobrazujícími vysoce selektivní a folkloristickou představu kultury, zvyků a tradic navštívené země.

Jeho *Italské listy* a ostatní cestopisy tak můžeme číst jako parodický odkaz na tohoto tichého společníka na cestách, jako vypravěčskou odpověď na bedekrovský „obecný *langue* vůči nekonečnému počtu obecně realizovaných cest“, odpověď na předmět bedekrů, který je „zcela anonymní a neosobní, [ani] konkretizován, ani tematizován“ (Macura 1987: 34; zvýr. V. M.). Výsledkem takového vypravěčského postoje bylo hledání nových společníků, které Čapek vytvářel v narativních experimentech se svým publikem. Použitím různých naratologických a poetických způsobů, hlavně *skazu*, současně přehodnocoval tradiční žánrové hranice uměleckého cestopisu.

Zkoumání turistických průvodců a podobných komerčních příruček a způsobů, jimiž ovlivňují populární kulturu a literaturu, není v teorii literatury ani v kulturních studiích novinkou. Často bývají chápány jako narativy, které nejen představují „komoditu“, ale fungují také jako „texty, které měly důležitý vliv na kulturní identitu svých uživatelů“ (Koshar 2000: 9), zejména v rámci turistiky jako signifikačního procesu vytváření vysoce selektivní představy o lokálních kulturách a reprezentaci jejich „autentičnosti“ (Culler 1988). Literární teorie a teorie kultury také zdůrazňují propojení mezi fikcí a různými typy komerčních příruček z naratologického hlediska. Bruce Morrisette například zkoumá použití specifického vyprávění v rétorické druhé osobě, které kuchařky a podobné typy příruček přejímaly „vědomě nebo nevědomě od spisovatelů fikce“ (1965: 3). Opačný postup, transpozice z neliiterárních žánrů do fikce, je zřejmý v Čapkových cestopisech. Ve snaze rekonstruovat kulturní identitu navštívené země cestovatel představuje

genezi její historické a kulturní krajiny jako uměleckou směs různých položek receptu:

Španělský vliv je poslední; první je řecký, druhý a třetí je saracénský a normanský; renesance sem zasáhla jen tak šejdrem. Ty různé kulturní složky zalijte oslňujícím sluncem, africkou půdou, spoustou prachu a překrásnou vegetací, a máte Sicílii.

(Čapek 1960: 34)

Záměrem tohoto příspěvku je tedy ukázat, že specifickou konstrukcí svých cestopisů Čapek vyjádřil a zároveň přehodnotil spojení mezi neliterárními turistickými žánry a cestopisem. Na základě srovnání určitých příznaků Čapkových cestopisů a průvodce Československého autoklubu z Čapkova osobního fondu (viz Čapek 1935), jako příkladu dobového neliterárního turistického žánru, který Čapek zřejmě měl k dispozici, ukážeme, že stavbu svých cestopisů založil na fikcionalizaci dvou rysů příznačných pro různé typy cestovních příruček: symbolů, které označují vzdálenost (fyzickou mezi různými body [1] a komunikační mezi autorem a uživatelem) a vizuální struktury (seznam a popis míst, jež je podle autora nutno navštívit). Příspěvek také vychází z předpokladu, že Čapek, který ve svých estetických úvahách o literatuře a jazyce porušoval hranice mezi neliterárními, tradičně „nízkými“ a „vysokými“ žánry a sledoval dobové fikční a nefikční cestopisy, mohl považovat i neliterární turistické žánry nejenom za pomůcky na cestách, ale také za specifické čtení, které se svou sémantickou povahou, především prostorovo-časovou strukturou vyprávění, detailními popisy míst a směrů, podobá komunikační struktuře fikce. V tomto kontextu se sémantická charakterizace autorů a uživatelů turistických průvodců dá rozšířit o kategorie „vypravěčů“ a „čtenářů“, a jak ukážeme, časté použití akustických prostředků, například vykřičníků, vede k dynamizaci vyprávění na první pohled jenom technického textu a ukazuje na performativní charakter průvodců a možné další rozšíření kategorie čtenářů o kategorii posluchačů.

V průvodci Autoklubu se spolehlivý a zkušený vypravěč chová jako spolujezdec a spolucestující, který svou zkušeností a autoritou kontroluje zážitek z cizí země. Autentičnost informací se zakládá na vzájemné dohodě mezi vypravěčem a čtenářem. Zatímco čtenář se může spolehnout na autoritu vypravěče, poskytujícího věrohodné informace, úkolem uživatele je tyto informace ověřit a potvrdit: v krátkém úvodu do průvodce Československého autoklubu se od cestovatelů žádá, aby se po návratu z cesty podělili o své vlastní zkušenosti i nejnovější

informace, a autor je varuje, že popisy v příručce ne vždy korespondují se skutečností a je stále třeba informace aktualizovat a doplňovat podrobnosti („Naším členům“, Čapek 1935). Spolupráce, komunikace mezi autory a cestovateli by tak zlepšila kvalitu průvodců a ověřila správnost údajů o popsané trase.

V cestopisech se taková situace narušuje použitím narativních masek jako vnitřního rysu *skazu*, jehož Čapek často používá jako vypravěčského způsobu. Použití masek zajišťuje „teplo trvalejších, *domácích*, soukromých vztahů mezi autorem a čtenářem“ (Szilárd 1989: 188; zvýr. M. Š.). Také označuje posun od autoritativního vůdce zodpovědného za navigaci k definici cestování jako dialogické artikulace identity a sémantické výměny mezi domovem a cizím místem, trvalou přítomnost domova. V Čapkových cestopisech cestovatelé používají masky, aby napodobili naivní povahu „člověka z lidu“ (chelovek ot naroda, Schmid 2003: 273), ztělesnění českosti. Cestovatelé tvrdí, že jsou „jedním z nás“, a aby získali důvěru publika, hrají si s představou cizích zemí, své vlastní identity a příslušnosti, čímž současně zpochybňují tradiční narativní vzdálenost mezi cestovatelem a jeho publikem, určenou žánrem cestopisu.

V turistickém průvodci i v Čapkových cestopisech je bezprostřední přítomnost vypravěče jako společníka na cestách zajištěná volbou vyprávění v první osobě množného čísla, používáním přítomného času a rozkazovacího způsobu jako přímého oslovení adresáta. V průvodci se také používají různé akustické pomůcky, například vykřičníky, které zdůrazňují vypravěčův hlas, tedy jeho osobní podíl na cestovní zkušenosti, a signalizují autoritu přítomného a zkušeného společníka, který naviguje a instruuje cestovatele-řidiče jako pasivního příjemce návodů: [Lausanne – Geneve] – Coppet:

zmírnit rychlost!! kontrola!!, velmi živý provoz! Vjíždíme do kantonu ženevského, klesání a stoupání 4 % [...] [Bruck – Heiligenblut] – Ferleiten: zde můžeme si dobře odpočinouti v hostinci Lukashansl / po obou stranách silnice parkoviště Tauerhaus.

(Čapek 1935) [2]

V Čapkových cestopisech tyto narativní postupy spolu se slovesy vizuálního vnímání sugerují přítomnost adresáta ve vyprávění, zdůrazňují fyzickou blízkost mezi vypravěčem a jeho publikem a také ukazují na simultánní akt cestování a psaní. Vypravěč-cestovatel například vyjadřuje svou zkušenost z Padovy v okamžiku, kdy toho dne současně končí cestu i větu:

VYSVĚTLENÍ ZNAČEK.

=====

Abychom mohli na jednom listě uvést větší díl cesty,
byli jsme nuceni použítí různých značek.
Tak značí.

| | |
|-------|---|
| Y | odbočku na silnici |
| S | serpentinu |
| /# | přechod přes trať, pravidelně v jedné rovině se silnicí |
| + | křižovatka silnic |
| ∩ | podjezd pod trať |
| U | přejezd přes trať |
| T | ukazovatele směru, obyčejně na rozcestí neb křižovatce |
| V | rigol /prohlubeň na silnici/ |
| ↘ | silnice má spád |
| ↘↘ | silnice prudce klesá |
| ↘↘↘ | silnice velmi prudce klesá |
| ↗ | silnice stoupá |
| ↗↗ | silnice příkře stoupá |
| ↗↗↗ | silnice velmi příkře stoupá |
| ! | pozor, nebezpečí ! |
| !! | třeba zvýšené opatrnosti! |
| !!! | třeba obzvláštní opatrnosti! |
| do l. | do leva |
| do p. | do prava |
| h | hotel |
| = | jeti rovně |
| = = | jeti stále rovně |
| # | koleje dráhy /tramway/. |

[1] Vysvětlení značek použitých v itineráři k cestě Karla Čapka a Olgy Scheinpflugové do Rakouska, Itálie a Švýcarska v roce 1935 (Čapek 1935, originály archivální jsou uloženy v Památníku národního písemnictví – literární archiv)

| LAUSANNE - GENÈVE | | Cl. - km | | |
|--|------|----------|------------|------|
| Maximální stoupání a klesání 6°/o. Cesta vede po výborné široké silnici po podřezí Ženévského jezera, jež jest největším švýcarským jezerem. Výhled na Savojské alpy a zejména na mohutnou skupinu Mont Blanc. | | | | |
| Míslo | km | km. | č. silnice | |
| LAUSANNE /514m/ | | | | N° 1 |
| z Place de St. François s. z. směrem Grand Pont na Pl. Bel Air, držeti se v l., Rue de Terreaux, Pl. de Chauderon, na Y, Route de Morges, po břehu Ženév- ského jezera, klesání 5°/o, později 4°/o, v l. vesnice St. Sulpice/ | | | | |
| Prévèrènges /411m/ | 9.- | | | |
| po výborné silnici po břehu jezera podél II, stoupání 6°/o, klesání 6°/o. | | | | |
| Morges /378m/ | 2.- | 11.- | | |
| projedeme ==, ač již po břehu jezera, mírné stoupání, dostihujeme | | | | |
| St. Pex /395m/ | 5.- | 15.- | | |
| projedeme == těsně podél II, silnice se vzdaluje od jezera, most přes řeku Aubonne do | | | | |
| Allaman /401m/ | 5.5 | 21.5 | | |
| silnice se blíží k jezeru, ve velkém oblouku klesání 6°/o | | | | |
| Reillo /378m/ | 4.5 | 26.- | | |
| mírné stoupání, 2 S k mostu a hotelu du Lac /pohled na Mont Blanc/ na všech Y držeti se v l. /míjíme v p. ležící vesnice Bursinel, Dully/; opouštíme břeh jezera, rovnou silnicí projedeme les, po břehu jezera dostihujeme | | | | |
| Nyon /410m/ | 12.- | 38.- | | |
| ostrá S!! v l. úzkou silnicí, zmírnit rychlost!! kontrola!! ==, stoupání | | | | |
| Céligny /434m/ | 3.5 | 41.5 | | |
| ves v p. po břehu jezera, klesání 5°/o | | | | |
| Coppet /380m/ | 5.5 | 47.- | | |
| zmírnit rychlost!! kontrola!! velmi živý provoz! vyjíždíme do kantonu ženev- ského, klesání, stoupání 4°/o. | | | | |
| Versaix /388m/ | 5.- | 52.- | | |
| těsně po břehu jezera | | | | |
| Genève /375m/ | 9.- | 61.- | | |
| Rue de Lausanne na Place de Cornavin. | | | | |

[2] Použití akustických značek v průvodci jako přítomnost společníka a oslovení adresáta (Čapek 1935)

H/H.

AIGLE - LAUSANNE 38.- km

Výborná silnice krájinově velmi krásná, dosti nebezpečná pro živý provoz. Vede po břehu Ženevského jezera. Max. stoupání 4^o/o, max. klesání 6^o/o.

| Místo | km | km | č. silnice |
|--|------|------|------------|
| AIGLE /423m/ od kostela na Rue du Midi sev. vých. směrem, na Y v l. Rue du Centre, po mostě přes Grande Eau, za mostem v ol., vlnitou silnicí, podél n., klesání 6 ^o /o | | | Nº 8-3 |
| Roches za vesnicí #, 2 ostrými SS!! | 5.5 | | |
| Rennaz ==, po l km na Y == po Nº 8 | 2.- | 7.5 | Nº 8 |
| Willeneuve /376m/ ==, U, po břehu Ženevského jezera, stoupání 4 ^o /o | 2.5 | 10.- | |
| Chillon se zámkem na skále, řadou vil | 11.5 | 11.5 | |
| Territet po břehu jezera, mezi vilami, # | 1.5 | 13.- | |
| Montreux /412m/ stále po břehu jezera, Avenue du Kurseal, Grand Rue, Rue du Lac | 2.- | 15.- | |
| Clarens /410m/ podél pobřeží, SS!!! | 1.- | 16.- | |
| La Tour de Peilz po břehu jez. | 2.- | 18.- | |
| Vevay /379m/ Route Cantonale, na Y v l., Rue d'Italie / jednosměrná ulice !!/, kolem radnice == Rue du Simplon; na Pl. de la Gare, == po mostě, Avenue de Plan, #, Route Cantonale, 2x #, podél pobřeží | 2.- | 20.- | |
| St. Saphorin == po břehu jezera | 4.5 | 24.5 | |
| Rivaz /387m/ podél n., později # | 1.5 | 26.- | |
| Cully /382m/ zmírniti rychlost!!; úzké ulice!!; po břehu jezera, podél n., míjíme | 4.- | 30.- | |
| Villette | 2.- | 32.- | |
| Lutry /380m/ úzké ulice, stoupání 7 ^o /o | 2.- | 34.- | |
| Paudex n, ještě jednou n | 1.- | 35.- | |
| LAUSANNE /514m/ Av. de Rumine, Av. du Théâtre na Pl. St. Francois. | 3.- | 38.- | |

[3] Ukázka textuálně-vizuální struktury průvodce (Čapek 1935)

Ukončiv tento svatý den tečkou a potom večerí [...], učinil jsem od předchozí věty zkušenost, kterou vám chci právě říci: varujte se na svých cestách po Itálii tak zvaného vína di paese.

(Čapek 1960: 15)

Přestože zařazení čtenářů do vlastní cestovatelské zkušenosti je základem cestopisu, cestovatel otevřeně zdůrazňuje vzdálenost od svých čtenářů v okamžiku, kdy se stává zřejmým, že cílem jeho vyprávění je konstrukce vlastního estetického manifestu, který se snaží sdělit doma:

Nuže, kdybych v této chvíli měl před sebou jistého **, který tam u vás, v Čechách, píše hrozně hlouposti o divadle, školil bych jej; neboť v takové jsem ráži. (ibid.: 15–16)

Zároveň s vypravěčskou strukturou Čapkovy cestopisy zpochybňují také vizuální strukturu průvodců. Experimenty s vizuální strukturou vedou k rozšíření stylistických možností skazu. Vizuální symboly, například zkratky a standardizovaná označení směrů a rychlosti, jsou charakteristické pro různé typy turistických průvodců. Jejich použití pomáhá v navigaci a zrychlení procesu čtení i cestování, ve zjednodušení cesty, a zaručuje, že se cestovatelé neztratí:

[Chamonix], (1037 m) od radnice již směrem po Rue Nationale, == podél || a řeky, ⊞ po mostě do Les Bossons (1005 m).

(Čapek 1935) [3]

V Čapkových cestopisech přejímají funkci kartografických symbolů a vizuální záznamu cizího místa ilustrace, nabízející alternativní navigaci prostorem z osobního hlediska vypravěče [4]. Jejich funkce není jenom dekorační: zpochybňují a odcizují očekávání čtenářů a nabízejí jim vysoce individuální přístup k cestování. Vedle toho ilustrace zesměšňují koncept mapování a nahrazují turistické mapy fiktivní, vypravěčem nakreslenou mapou země [5].

Čapkovy cestopisy konečně ukazují také na touhu meziválečných cestovatelů „prozkoumat aspekty evropských měst, [které jsou] neslušné nebo provokativní pro bedekrovské asketické oči“ (Koshar 2000: 4). Přehodnocují standardizovanou slovní zásobu žánru cestopisů, zvláště stereotypní lexikum používané k popisu míst „zvláštního významu“, které jsou cestovatelé „povinni“ navštívit. Tyto popisy podávají zkamenělý, statický obraz nadčasových a standardizovaných konceptů krásy,



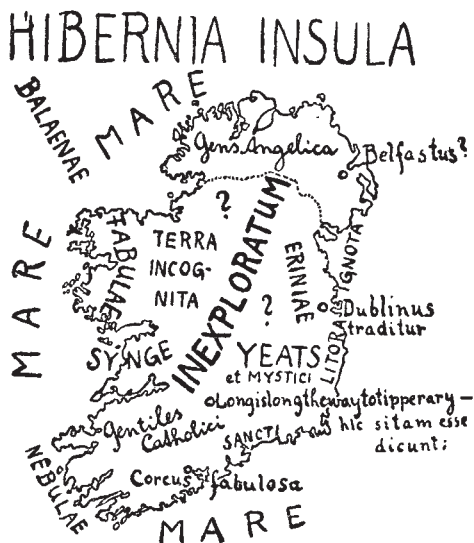
zase smergis, pošid tyřetř rybıčky a soleně maso a hneď kosi sřt se syrapem, ař je to snıdaně nebo večere nebo oběd; i nechal jsem dojstı svě hodinky a vypustil jsem z hlavy den, rok a stoletı; nã třeba člověku znãt hodiem nebo mınaru, řıje-li ve vřčnosti?

Nenı tu noc, a nenı tu vlastně ani den; jsou tu jen hodiny jıřnı, kdy slunce je jeřtě nısko, celě zlatě svıtánım a stříbrně rosou, jevně a jıřkně slunce časného dne; a pak už hned přıjdou hodiny pozdnıho odpuďne, kdy slunce je už nısko, už zedãtě zıpatem, už nachově zamıřte sladkou nyvořtı podvěterã. To jenom jıřto bez začãtku pıechãzı v podvěter bez konce, a nıkdı se nad nımı nesklene bıly a vysokı oblouk strmeho poleďne; a zlatř podvěter bez konce



208

[4] Pohled na hory: zobrazenı pohybu a navigace prostorem z vypravěčova osobního hlediska (Čapek 1955: 208–209)



[5] Fiktivní mapa Irska z *Anglických listů*, 1924 (Čapek 1960: 146)

obyčejně stylizované v rámci idylické a romantické představivosti. Protože se uživatelé-cestovatelé spoléhají na turistické průvodce, vidí alpské krajiny v souladu se svými očekáváním. Jinými slovy, každý stereotyp je očekávaný:

(Aigle – Gsteig 30,5 km: průsmyk Pillon): uprostřed velmi ostrou S!! Dostihujeme idylicky položené horské vesnice // Aigle: krásně položené městečko s četnými vinicemi. Mramorové lomy, starý zámek / sídlo soudu //, krásný kostel St. Maurice, pavilon Plantour / krásný rozhled / [Malé – Tione – Sarche di Madruzzo km 78,4] – [...] Cesta jest velmi krásnou a romantickou [...] Velice zajímavá cesta po nové silnici vedoucí těsně po břehu gardského jezera. Za Rivou jeti opatrně – projíždíme třemi tunely. Vpravo zdvihají se zalesněné kopce, vlevo zrcadlí se hladina jezera [...] Skýtá krásné pohledy na hory, zejména na masiv Mont Blancu, jehož sněžné vrcholky objevují se jeden po druhém.

(Čapek 1935)

Čapek na takové popisy odpovídá hravě uvedením rozdílu mezi „pítoreskností“ a „malebností“ jako základem své vizuální poetiky. Zatímco pítoresknost je synonymem kýče, malebnost označuje estetickou tvořivost a přezkoumání „obyčejnosti“ a typických kvalit navštívené země. Zde „obyčejnost“ není ani „obyčejnost“, jak ji vnímá Čapkova kritika, ani přítomnost, které se vyhýbal bedekr a ostatní turistické průvodce tohoto období, dávající přednost tradičním, tj. historickým turistickým atrakcím a „symbolům vysoké kultury“ (Koshar 2000: 81). „Obyčejnost“ je tu estetická kategorie založená na kulturní a politické identitě, která se paralelně objevuje i v dějinách umění. Například pro Itálii je typická podoba krajín jako otevřených a neomezených pohledů, jejich estetická kvalita přesahuje konvenční pítoresknost – reprezentaci turistických průvodců. Kvalita barev těchto krajín umožňuje transpozici do uměleckého díla. Cestovatel si je vědom faktu, že „italskost“, opravdový, obyčejný základ Itálie, existuje jenom ve vztahu k její umělecké tradici. To je důvod, proč vypravěč-cestovatel považuje je modř typickou pro Giottovy obrazy a modř italských krajín za synonymní dvojici (Šolíč 2010: 100).

Proč je komparativní přístup k Čapkovým cestopisům a komerčním turistickým průvodcům důležitý? Především proto, že je možné číst je jako příklad estetizace neliterárních a nízkých žánrů, jež je příznačná pro celé Čapkovo dílo a estetické uvažování. Estetická odpověď na komerční turistické žánry je dvojí, přehodnocuje jejich narativní

i vizuální strukturu. Na rozdíl od komerčních žánrů vytvářejí fikční vypravěči-cestovatelé intimní atmosféru a zacházejí se svými čtenáři jako se známou, intimní skupinou lidí, jejichž předsudkům a názorům rozumí jako svým vlastním. Současně nabízejí publiku nový úhel pohledu na cestovatelskou zkušenost, na stereotypní, předem určenou nebo už popsanou realitu navštívené země. Tímto způsobem vypravěč poukazuje na uměleckou kvalitu a fikční povahu Čapkových cestopisů, jež byly dosavadní kritikou jeho díla opomenuty nebo vnímány pouze v biografickém a dokumentárním kontextu. Dále také zařazení čtenářů-publika do narativní struktury cestopisu a pátrání po povaze „obyčejnosti“ ukazuje, že je zapotřebí nový pohled na téma „obyčejnosti“ v Čapkově díle. Jak analýza cestopisů ukazuje, „obyčejnost“ je spíše estetická než ideologická kategorie: v cestopisech je kreativním základem každodenního života a umělecké tradice navštívené země.

Vypravěč-cestovatel v cestopisech mnohonásobně oslovuje své publikum přímo jako Čechy. Tímto způsobem, navzdory vzdálenosti mezi zamaskovaným cestovatelem a jeho čtenáři, se zkušenost z cizí země stává vyjádřením cestovatelova češství či variací na něj. Na rozdíl od tradičních cestopisů, které ve vztahu k jiným evropským kulturám považovaly češství za méněcennou kategorii, ukáže další bádání, že Čapek v cestopisech vytváří obraz první Československé republiky jako země kulturně rovnoprávné se západoevropskými zeměmi, spojené s nimi společnou evropskou kulturní identitou.

Prameny

ČAPEK, Karel

1935 *Itinerář k cestě Karla Čapka a Olgy Scheinpflugové do Rakouska, Itálie a Švýcarska v roce 1935* (vydal Československý autoklub), Památník národního písemnictví: Osobní fond Karla Čapka, č. inv. 49, č. přír. 96/82

1955 *Cesta na sever*, ed. Miroslav Halík (Praha: Československý spisovatel) [1936]

1960 *Italské listy, Anglické listy, Výlet do Španěl, Obrázky z Holandska*, ed. Miroslav Halík (Praha: Československý spisovatel)

Literatura

CULLER, Jonathan

1988 „Semiotics of Tourism“, in idem: *Framing The Sign. Criticism and Its Institutions* (Oxford: Basil Blackwell), s. 153–167

KOSHAR, Rudy

2000 *German Travel Cultures* (Oxford: Berg)

MACURA, Vladimír

1987 „Básnický cestopis“, in Milan Zeman (ed.): *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů* (Praha: Československý spisovatel), s. 33–55

MOCNÁ, Dagmar

1994 „Čapkův Krakatit a populární epika“, *Česká literatura* 42, č. 6, s. 584–600

MORRISSETTE, Bruce

1965 „Narrative ‚You‘ in Comparative Literature“, *Comparative Literature Studies* 2, č. 1, s. 1–24

PAPOUŠEK, Vladimír

1994 „Svět jako žurnál v Čapkově Válce s mlouky“, *Česká literatura* 42, č. 6, s. 601–607

SCHMID, Wolf

2003 „Skaz“, *Russian Literature* 54, č. 1–3, s. 267–278

SWIRSKI, Peter

2005 „Karel Čapek and the Politics of Memory“, in idem: *From Lowbrow to Nobrow* (Montreal/Ithaca: McGill-Queen’s University Press), s. 95–120

SZILÁRD, Lena

1989 „‘Skaz‘ As a Form of Narration in Russian and Czech Literature“, in Jean Bessière (ed.): *Fiction, Texte, Narratologie, Genre. Proceedings of the International Comparative Literature Association XIth Congress (Paris, August 1985)* (New York/Bern/Frankfurt/Paris: Peter Lang), s. 181–189

ŠOLIĆ, Mirna

2010 „Čapkův vizuální experiment se žánrem cestopisu“, in Radek Malý (ed.): *Bohemica Olomucensia 1* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 99–112

Travel and travel narrative: outlining the genre interplay between Čapek’s travelogues and commercial tourist literature

This paper discusses the intergeneric construction of Karel Čapek’s travel writings, which represent a complex fictional structure founded on the interaction

between non-fiction, lowbrow and highbrow genres. In particular, the paper analyses the influence of the commercial tourist guidebook as a possible non-fictional source of travel writing. Even though Čapek's traveller mocks the standardised structure and petrified vocabulary of tourist guidebooks, in various places he admits that he travelled with a copy of the Baedeker in his hands. The article outlines how he expressed and subverted intergeneric links by fictionalising the two prominent features of tourist guidebooks: narratological (physical and communicative distance between the narrator and the reader/listener) and visual structure. This results not only in a new reading of Čapek's travelogues, but also in a new perspective on traditional "Čapkian" themes, such as the question of "ordinariness" and identity.

Keywords

Czech 20th century fiction, Karel Čapek, travelogues, tourist guidebooks, high vs. low genres, intermediality, intertextuality

Paratexty a česká literatura

— Lenka Müllerová —

Koncept paratextů, jehož autorem je francouzský naratolog Gérard Genette, je v současné době dostatečně etablován zejména v západní evropské literární vědě. Sekundární knižní i mimoknižní texty jsou vnímány jako významná součást knižní komunikace, která podstatným způsobem vstupuje do celého procesu recepce literárního díla nejen jako místo prvního setkání recipienta s textem, ale i jako představa předpokládaného čtenáře či kupce, k němuž je upřena pozornost všech subjektů podílejících se na vzniku, realizaci a šíření knihy. Paratexty zcela organizují komunikaci mezi primárním textem a jeho vnímatelem, zároveň usměrňují čtenářův proces recepce, ale také (což je velmi důležité) lákají a vábí recipienta k četbě či koupi knihy vůbec. Podstatnost paratextů tkví ještě v dalších dimenzích. Analýza příslušenství knihy totiž může poskytnout badatelům, čtenářům a dalším subjektům nejen důležitý klíč v recepci konkrétního autora a východisko k odhalení dobového vnímání spisovatelova postavení v systému literárního života, ale umožňuje pozorovat stav čtenářských aktivit v konkrétním časovém období. Pochopení podstaty procesu paratextualizace má také zásadní význam pro tvůrce knihy (autory, nakladatele), mediátory (distributory, knihkupce, knihovníky, učitele, rodiče a další subjekty)

i pro samotné čtenáře. Jestliže první jmenované skupině jde především o vytvoření funkční komunikační paratextualizace, pak pro mediátorskou sféru znamená pochopení procesu paratextualizace efektivnější využití nastavených komunikačních strategií. A v neposlední řadě paratextové kompetence v oblasti čtenářské přispívají k rozvoji a lepšímu průběhu recepčních činností příjemce literárního díla.

Jakkoli je tato sféra v literárním životě podstatná, nebyla dosud v českém prostředí teoreticky dostatečně reflektována. Třebaže mají všichni subjekty literární komunikace (autoři, mediátoři i čtenáři) již od počátku praktickou zkušenost s paratextovým vybavením díla a vnímají jej jako nedílnou součást knižní komunikace, kniha jako hmotný objekt byla předmětem zájmu spíše kulturní historie či historie umění,¹ centrem pozornosti literárních vědců bylo po dlouhou dobu převážně literární dílo.

Zmínky o některých paratextech lze nalézt v pojednáních již před více než sto lety. Tomáš Hrubý v *Listech filologických* (1905) uvažuje o názvu díla takto: „Ostatně málo vhodný titul nalézáme často, ježto někdy nelze krátkým názvem vystihnouti vše, co kniha obsahuje. Proto se knihy často nadpisují podle některé důležité části“ (Hrubý 1905: 201).

Významnost určitých aspektů knihy od počátku empiricky vnímali i samotní tvůrci knih. Josef Čapek ve stati „Knižní obálka“ říká: „Velmi určující složkou při utváření obálky jest jméno autora a titul knihy, neboť toto především musí obálka na sobě nésti formou nápadnou a důraznou. Hodně na tom záleží, je-li tu mnoho textu, zda titul je rozvláčný nebo obsažně pádný, zda jména a slova jsou dlouhá nebo krátká. Vždyť, vzato jen typograficky, již samo jméno a titul dělají knihu“ (Čapek 1925: 748–749). A František Langer k tomu v roce 1934 dodává: „Ovšem obálka na knize existuje nejen pro čtenáře. Také pro knihkupce a nakladatele, kteří mají mánií prodávat knihy. Upozorňují tedy obálky na sebe své budoucí čtenáře“ (Thiele 1958: 26). Obdobně mluví později o roli obálek i další tvůrce Jaroslav Šváb, podle něhož obálka „má být jako oči člověka. Z dlaně² poznáváme povrch, ale očima se díváme do srdce“ (Hlaváček 1966: 14).

1 Nejvýznamnějším počinem byla monumentální monografie Mirjam Bohatcové *Česká kniha v proměnách staletí* (1990), která se úzce zaměřuje pouze na historii knihy. Dalšími tituly jsou publikace „technického“ rázu, jež jsou spíše učebnicemi reprodukční fáze výroby knih, např. Horáková *Česká kniha v minulosti a její výzdoba* (1948), Tobolkova *Knihy. Její vznik, vývoj a rozbor* (1949), Šaldova kniha *O rukopisu ke knize a časopisu* (1983) nebo Hořcovy *Počátky české knihy* (2003).

2 Šváb reaguje na výrok Zdenka Seydla, že obálka má být jako dlaně člověka: „Nesmí namlouvat něco, co není. Nesmí čtenáře klamat. Pravdivost je základ každé propagace, která má být účinná“ (in Hlaváček 1966: 14).

Nelze říci, že by se česká literární věda problematice paratextů vyhýbala zcela. Povědomí o „nehodnotných“ verbálních i neverbálních textech, jež obklopují primární text, a určité zkušenosti s nimi pronikaly do myšlení české literární vědy v jakési skryté či podprahové podobě, a i přes svoji explicitní nevyjádřenost tvarovaly soudy o literárním díle a jeho recepci. K podnětným teoretickým impulzům patřily ve třicátých a čtyřicátých letech minulého století úvahy Jana Mukařovského o díle-věci (resp. artefaktu) a jeho proměnách v čase a prostoru, jež naznačují existenci určitého paratextového příslušenství knihy, byť Mukařovského pojem artefakt má širší význam a zahrnuje i materiální podobu primárního textu. Obdobně i myšlenky o artefaktu jeho pokračovatelů Miroslava Červenky, Zdeňka Pešata a Květoslava Chvatíka v sedmdesátých a osmdesátých letech v některých aspektech detekují paratextovou oblast, byť ne systematicky a explicitně, ale spíše jako výsledek zkušenosti s recepcí knižní podoby díla. Dvojjednost artefaktu a estetického objektu lze redukcí způsobem vztáhnout i na koexistenci primárního textu a jeho sekundárního příslušenství v ohraničeném prostoru knihy.

Jiným důležitým počinem byla ve sféře knižní vědy druhé poloviny 20. století *Kniha* Zdeňka Tobolky (1949). Velkou pozornost věnuje titulnímu listu, který má podle něj nejen rychle poučit čtenáře o obsahu „spisu“, ale má zahrnovat i informace týkající se autora, nakladatele knihy a ostatních „jednotlivostí“ knihy. Ze sekundárních knižních textů se Tobolka věnuje obsahu, věnování, předmluvě, úvodu, poznámkám a dalším textům informačního charakteru (např. rejstříku, seznamu zkratk) a subjektům, jež se podílejí na vzniku knihy, tj. autorovi, vydavateli a mediátorům (ty nazývá komentátory). Tobolkovi následovníci, např. Ladislav Jan Živný, pak zaměřili pozornost spíše k oblasti bibliografické a – podobně jako na Slovensku – knihovnické, ovlivněné především sovětskými teoretickými koncepty knižní vědy.

Problematika paratextů se v českém literárněvědném prostředí významněji objevila až na sklonku 20. století,³ a to v literárněteoretickém kompendiu *...na okraji chaosu...* s podtitulem *Poetika literárního díla 20. století* (2001), jež vzniklo pod vedením Daniely Hodrové. Autoři tohoto monumentálního díla pozorují tendence současné světové literární vědy zahrnovat do prostoru literárních děl stále větší okruh textů,

3 Jedním z počínů byla recenze Genettovy knihy *Seuils* (1987) od Petra Mareše („Průvodce světem paratextů“, *Česká literatura* 41, 1993, č. 5, s. 580–583).

kteří samy o sobě postrádají literárnost. Literární dílo je zde vnímáno jako útvar slovesné povahy, jako text o určitém minimálním rozsahu, ohraničený určitým specifickým způsobem od okolní ne-literární reality. Toto ohraničení nazývá Hodrová rámcem díla a uvažuje o něm jako o prostoru, kde se realita ne-literární transformuje v literární, kde se rozehrává „hra na dílo“. Autorka uvádí i další koncepty otvírání a rozšiřování díla např. u Umberta Eca, Julie Kristevy či již zmíněného Genetta. Zvláště přechodnou genettovskou zónu, tj. shluk textů jiných autorů propagujících, reflektujících či interpretujících dílo hodnotí Hodrová jako charakteristický rys děl 20. století, kdy dílo tvoří střed literární události. Pojetí rámce je v jejím pohledu poněkud odlišné od Genettových prahů, a to především znejasňováním hranice mezi primárním textem (Hodrová jej nazývá hlavní text) a sekundárními texty a posunutím interní meze rámce do nitra primárního textu; vyčleněním tzv. vnitřního rámce, který je již součástí fikčního světa, ne paratextovým příslušenstvím; eliminací některých typů paratextů (např. obálkové texty, názvy kapitol) a naopak přiřazením aspektů fikčního světa do zóny paratextů (například Hodrové pojetí začátku či konce díla); nezohledněním působení paratextů ještě před započtím recepce díla; nezohledněním některých dalších důležitých funkcí paratextů – účelovosti jejich geneze a působení a variability závislé na komunikační strategii autora či mediátorů díla. Pro vlastní třídění textů přejímá Hodrová Genettovo kritérium prostorovosti, tj. umístění okolních textů vůči textu hlavnímu, autorskému. Hodrová se dále podrobně věnuje i některým sekundárním knižním textům (titul, dedikace, motto, předmluva a doslov, poznámka). Vzrůstající význam sekundárních knižních textů nepřimo potvrzuje svými úvahami o novém typu literárního díla, tj. díla komentovaného, kdy modus komentování se někdy prosazuje natolik, že zcela zatlačuje modus narace, i o tendencích 20. století spočívajících ve zdůrazňování rámce jako nedílné součásti knižní komunikace.

Nesporný význam existence sekundárních knižních textů zdůraznil ve studii „Styly četby“ i Petr Poslední. Ve svých úvahách navazuje na Januše Maciejewského, který upozorňuje na nutnost rozšířit základní komunikační řetězec vysílatel – komunikát – nosič – (kanál) – komunikace – příjemce o kategorii „vysílatele-prostředníka“ (Poslední 2005: 50). Poslední uvádí, že běžný vnímatel se setkává s literárním dílem již někým komunikovaným a zinterpretovaným, vyrovnává se s přechodným pásmem „sekundární produkce“ zastřeného spoluautorství. Výsledná podoba textu představuje cosi již edičně zpracovaného

a vzhledem k času a jiným okolnostem vydání nebo distribuce také významově usměrněného. Ještě silnější vliv na čtenářskou recepci mají dle Posledního další typy textů, k nimž patří například zprostředkovatelské metatexty (úvody, doslovy) či paratexty (citáty z díla na záložce a přebalu apod.). Přitom právě setkání s „vysílatelem-prostředníkem“ bývá podle něj příležitostí k prvnímu „recepčnímu návodu“, výrazně ovlivňuje (v kladném i záporném smyslu) celkovou recepci literárního díla, získává vnímatele pro spisovatelovu koncepci umělecké výpovědi, nebo jej naopak vybízí k odmítavému postoji vůči prezentovanému dílu (Poslední 2005: 50).

Vzrůstající význam paratextového příslušenství je pozorovatelný i v současných úvahách Jiřího Trávnicka, který píše ve své studii „Literární kultura v době internetové“ (2009) o sféře paratextů jednak jako o samostatném recepčním poli, jednak jako o nedílné součásti všech čtyř rovin literární kultury.

Z předchozího pojednání je zřejmé, že paratexty se v soudobé literární vědě postupně dostávají do popředí pozornosti českých badatelů. Ty nejtypičtější (titul, dedikace, motto) lze nalézt v některých dřívějších literárních slovnících a příručkách, kde jsou vnímány především jako součást literárního díla (např. ve *Slovníku literární teorie*, 1984, či v *Průvodci literárním dílem* Ladislavy Lederbuchové, 2002), dílčí paratextovou oblastí se zabývá i Josef Hrabák ve studii „Poetika literárních titulů“ (1986). O malém množství prací v oboru knižní vědy se zmiňuje i Petr Voit ve své *Encyklopedii knihy* (2006). Monumentální slovník je věnován především problematice ručního knihtisku mezi polovinou 15. století a nástupem industrializace v první třetině 19. století, zabývá se však i prvky knihy, k jejichž rozmachu došlo až v souvislosti s rozšířením knihtisku strojního. Tyto části opět vnímá jako textové prvky díla (např. dedikace, titul a jeho typy, obsah, předmluva, verše reklamní, tzv. rámcové části apod.), byť se již svým výčtem blíží genettovskému světu paratextů.

Problematiku sekundárních textů lze v české literární vědě nalézt i v dalších textech. Jednou ze skupin publikací, v nichž se parciálně pojednává o paratextech, byl takto v knihách nazývány nejsou, jsou nakladatelské či popularizační příručky. Jan Halada v knize *Člověk a kniha* (1993) vyjmenovává funkce a role knihy, jež syntetizují rozličné pohledy na knihu především jako na materiálně-technický objekt, vytvořený a uchovávaný lidskou společností jako nedílná součást její komunikace nejen literárněestetické. Model komunikačního řetězce je zde chápán pragmaticky a soustředěn především na jednotlivé

subjekty produkce a případně distribuce knihy.⁴ Vnímání knihy jako zboží se všemi vlastnostmi produktu autor zdůrazňuje jako prioritní a připomíná zároveň i specifickou hodnotu knižního artefaktu, jíž nazývá hodnotu kulturního statku a prodejního artiklu. Podstatná je pro nakladatele znalost potenciálního příjemce knihy, trhu, rychlá orientace i reakce na proměny trhu, včetně prognóz, a dále znalost konkurence, tedy aspekty podstatné především ve fázi geneze sekundárních textů. Významnost propagace okrajově zmiňuje Vladimír Pistorius v publikaci *Jak se dělá kniha* (2003). O využití knižní obálky pro reklamní sdělení příjemcům píše i Leo Pavlát v popularizující publikaci *Tajemství knihy* (1982).

Další skupinou jsou textologické publikace.⁵ Společným objektem zkoumání je sice text díla a zjednodušený systém literární komunikace autor – text díla – příjemce, ne však v pojetí recepčním či objektovém, ale z hlediska procesu geneze a realizace textu. Autoři se soustřeďují spíše na organizační formu, v níž se textové sdělení dostává příjemci do rukou a je svázáno pevně danými pravidly.⁶

A v neposlední řadě potvrdily důležitost paratextové sféry empirické čtenářské výzkumy Aleše Hamana (*Literatura z pohledu čtenářů*, 1991), týkající se zejména tzv. informačního aparátu (t. j. předmluva, doslov, poznámky a vysvětlivky), který je akceptován určitými čtenářskými skupinami.

Z uvedeného přehledu je zřejmé, že úvahy o paratextech jsou ne příliš frekventovanou součástí českého literárněvědného myšlení o knihách, literárním díle a čtenářské recepci, a to v různých podobách a intenzitách paratextového vnímání zahrnujícího odlišnost terminologického vymezení (pokud vůbec byly explicitně pojmenovány), pouhé naznačení existence sekundárního příslušenství knihy či naopak první pokusy o uchopení a syntetizaci celé paratextové sféry.

Pro naše další zkoumání je nutné si uvědomit, že paratexty vznikají ve všech fázích geneze i existence knihy a proces paratextualizace je determinován řadou faktorů, k nimž patří zejména společensko-kulturní

4 Komunikační řetězec: autor – dílo – nakladatel – knihkupec – čtenář (Halada 1993: 28).

5 Uvedme např.: Pavel Vašák: *Autor, text a společnost* (1986), Pavel Vašák a kol.: *Textologie. Teorie a ediční praxe* (1993), Rudolf Havel – Břetislav Štorek a kol.: *Editor a text. Úvod do praktické textologie* (1971).

6 Např. Havel a Štorek zmiňují z námi sledovaných sekundárních knižních textů ediční (vydavatelské) poznámky, které obsahují „údaje o vydávaném díle, a to na základě shromážděného materiálu literárněhistorického a textologického. Jejich úkolem je ukázat, jak dílo vznikalo, jak se vyvíjelo, případně proměňovalo. [...] Údaje edičních poznámek mají být uspořádány přehledně a logicky a v určitém sledu“ (2006: 75).

situace (např. direktivní řízení knižní kultury ze státně administrativního centra, cenzura, regulovaný a volný trh, módní vlivy, tradice, vzdělání apod.), management paratextualizace ze strany tvůrců a mediátorů knihy (stanovení paratextové strategie, aplikace marketingových postupů, profesionální vs. amatérský přístup nakladatele), vlastnosti primárního textu (druh, žánr, téma), etablovanost díla či autora (prvotina, bestseller), charakteristika čtenáře (kompetentnost, zájmy, preference, dětský a dospělý recipient) a funkčnost jednotlivých paratextových tvarů (informativní, návodná, propagační, estetická a meta-textová funkce) apod. Tyto aspekty vytvářejí nespočet variant paratextových svazků, jež obklopují primární text a významně ovlivňují a tvarují knižní komunikaci mezi autorem, nakladatelem, mediátorem a čtenářem, resp. kupcem knihy.

Komunikační strategie lze velmi dobře sledovat například v různých vydáních *Babičky* Boženy Němcové. Dílo se za dobu své existence dočkalo řady interpretací, ale ještě více variant paratextových svazků komunikujících s budoucím čtenářem knihy. Relativně neměnnými sekundárními texty jsou autorské peritexty díla – název, jméno autorky, německé motto z Karla Gutzkova, jež směřuje k dobově oblíbené četbě vzdělané části tehdejší společnosti, rozsáhlá dvojdílná dedikace určená šlechtičně známé svými pročeskými sympatiemi, jejímž cílem byla nepochybně propagace díla jakožto úspěšné četby a pravděpodobně tu hrála roli i snaha získat potřebný finanční obnos, ale také prolog, který na rozdíl od dedikace míří k dílu samému a naznačuje autorský záměr Němcové. Někdy však některé z uvedených peritextů chybí, ať již z důvodů ryze pragmatických, ovlivněných autorkou díla, ledabylostí nakladatele či rozhodnutím inspirovaným pravděpodobně aspektem nedostupnosti dětskému a zejména soudobému čtenáři, pro něhož je Němcovou určený kontext díla neznámý a nesrozumitelný.⁷ Oba párové peritexty, titul díla a jméno autorky, mění v jednotlivých vydáních své vzájemné pořadí i vztah dominance–subdominance v závislosti na komunikační strategii procesu paratextualizace. Dominantní a prvotní pozice názvu díla bývá většinou v knihách určených dětem a v knihách filmových, jméno autorky je dominantní zejména v edičních počinech určených dospělým čtenářům, ve spisech a komentovaných vydáních. Dominantní peritext je totiž pro vydavatele důležitou

7 Právě tato okolnost si vynutila v pozdějších vydáních přítomnost tzv. dodatečných peritextů knihy. V dalších edičních počinech jsou připojeny k primárnímu textu knižní paratexty informačního charakteru, jež vysvětlují jazykové a kontextuální prvky, které nakladatel považuje za soudobému čtenáři nesrozumitelné.

značkou (brand), jehož identifikační a propagační role je v marketingové komunikaci důkladně poznána a je pokládána za významný komunikační aspekt.

Naopak nakladatelské peritexty jsou výrazně proměnlivou složkou knihy, ovlivňovanou výše zmíněnými faktory procesu paratextualizace. Vydavatelské peritexty představující *Babičku* jako čtivo pro nejširší vrstvy vystřídal edice reflektující vlastenecké snahy nakladatele („[...] každé nové vydání přispívá k poznání tohoto ušlechtilého díla, jedinečného v naší literatuře, každé přispívá i k jeho rozšíření v našem národě, politicky dnes osvobozeném a dychtícím navázat na onu minulost, která rodila díla, kterými dnes, v příznivější době, radostně se povznášíme“ – Předmluva 1920: 3), didaktické „potřeby“ dětského čtenáře („[...] že se upravovati musí hlavně vzhledem k mladému čtenářstvu, jež z klasického díla má se učiti též správnému jazyku“ – Kabelík 1903: 5) či dobové výchovné tendence („Zná cenu práce, která je jediným zdrojem obživy prostého člověka. Podle toho, jaký má kdo poměr k práci, najde u *babičky* ocenění“ – Rzounek 1961: 225). Objevují se též rozsáhlé komentáře k životu i dílu autorky, které zahrnují osobní recepci díla nakladatelem („Četla jsem neotrávená, s docela jiným přístupem, možná dokonce očima člověka 19. století, ne z donucení, ne pro jedničku z češtiny. Našla jsem útěchu, trošečnick v cizím světě, kde bylo všecko jiné“ – Salivarová 1982: 267), filmové knihy, jejichž paratexty obsahují prvky typické pro knižní komunikaci komerční literatury (přítomnost fotografií z filmů, časté použití superlativu, propagace prostřednictvím úspěšných herců filmu, využití exponovaných míst knihy) či zcela „holý“ primární text, těžící z etablovanosti díla a jeho kontextové „předpřipravenosti“ existencí komunikace zejména ve vzdělávacím systému apod. Rozmanitost tvarů nakladatelských paratextů (v jednotlivých edičních počinech úvody, předmluvy, komentáře, doslovy, poznámky, vysvětlivky, obálkové texty, ale také četné varianty neverbálních paratextů) umožňuje odlišit, případně i typizovat jednotlivé komunikační strategie nakladatelů, umožňuje lákat a vábit různé skupiny čtenářů tohoto klasického díla, což zároveň vnáší do uvedené knižní komunikace i různorodost interpretačních směrů a postupů.

Důkladné poznání systému paratextů a jeho charakteristických vlastností a zákonitostí a poznání procesu paratextualizace je výzvou k větší badatelské pozornosti určené textům, jež v českém literárněvědném prostředí dosud stály mimo zájem širší vědecké i čtenářské veřejnosti. Role sekundárních textů v současné době ovládané mediální komunikací

(kam mimochodem kniha jako médium také patří) významně vzrůstá a podstatně ovlivňuje celou oblast čtenářství a knihosféry vůbec. Pochoopení úlohy paratextů se tedy jeví jako jedna z klíčových kompetencí soudobého myšlení o literární kultuře.

Prameny

KABELÍK, Jan

1903 „Předmluva“, in Božena Němcová: *Babička* (Telč: Knihkupectví Emila Šolce), s. 3–5

PŘEDMLUVA (jméno neuvedeno)

1920 „Předmluva“, in Božena Němcová: *Babička* (Praha: Ústřední nakladatelství učitelstva československého Josef Rašín), s. 3

RZOUNEK, Vítězslav

1961 „Doslov“, in Božena Němcová: *Babička* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství), s. 243–256

SALIVAROVÁ, Zdena

1982 „Slovo vydavatelky“, in Božena Němcová: *Babička* (Toronto: Sixty-Eight Publishers), s. 267–268

Literatura

ČAPEK, Josef

1925 „Knižní obálka“, *Přítomnost* 1, s. 748–749

GENETTE, Gérard

1987 *Seuils* (Paris: Seuil)

HALADA, Jan

1993 *Člověk a kniha* (Praha: Karolinum)

HAVEL, Rudolf – ŠTOREK, Břetislav

2006 *Editor a text. Úvod do praktické textologie* (Praha/Litomyšl: Paseka)

HLAVÁČEK, Luboš

1966 *Jaroslav Šváb* (Praha: NČSVU)

HODROVÁ, Daniela a kol.

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

HRABÁK, Josef

1986 „Poetika literárních titulů“, *Impuls* 2, č. 8, s. 621–623

HRUBÝ, Tomáš

1905 „O Catonových Origines“, *Listy filologické* 32, s. 201

LANE, Philippe

1992 *La périphérie du texte* (Paris: Nathan)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966 *Studie z estetiky*, ed. Květoslav Chvatík (Praha: Odeon)

MÜLLEROVÁ, Lenka

2009a „Nakladatelské peritexty jako jeden ze způsobů marketingové komunikace nakladatelství“, in Slavomír Magál, Tibor Mikuš, Martin Solík (eds.): *Masmediálna komunikácia a realita* 3. Marketingová komunikácia (Trnava: FMK), s. 159–174

2009b *Reklamní aspekty sekundárních knižních textů v devadesátých letech 20. století*, disertační práce, Brno: Masarykova univerzita, FF, Ústav české literatury a knihovnictví, http://is.muni.cz/th/117754/ff_d/?lang=en;id=121545

PEŠAT, Zdeněk

1998 *Tři podoby literární vědy* (Praha: Torst)

POSLEDNÍ, Petr

2005 „Styly četby“, *Češtinář* 16, č. 2, s. 50

THIELE, Vladimír

1958 *Josef Čapek a kniha. Soupis knižní grafiky* (Praha: Nakladatelství čs. výtvarných umělců)

TOBOLKA, Zdeněk

1949 *Kniha. Její vznik, vývoj a rozbor* (Praha: Orbis)

TRÁVNÍČEK, Jiří

2009 „Literární kultura v době internetové“, *Host* 25, č. 9, s. 23–28

VOIT, Petr

2006 *Encyklopedie knihy*. Starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století (Praha: Libri/Královská kanonie premonstrátů na Strahově)

Paratexts and Czech literature

Book paratexts are the space where the reader meets with the author's text. This corridor connects the outsider and inside of the book and is full of a varying number of peritexts. These texts inform the reader about the work and individual aspects of the book, regulating the reading. This paper describes the ways Czech literary studies consider paratexts, their genesis and inclusion within Czech literary studies. The changing face of book paratexts is described with examples from various editions of *Babička* (Grandmother, 1855) by Božena Němcová.

Keywords

paratext, book communication, paratextualization, Czech literature, Božena Němcová

Případ „autentického“ románu

— Klára Kudlová —

Samotný titul tohoto příspěvku v sobě skrývá určitý paradox, či spíše oxymóron. Adjektivum *autentický* odkazuje vždy k něčemu nestylizovanému, nezprostředkovanému, přímo zakotvenému v aktuálním světě a v jeho zakoušení. Naopak román – jako každá narace – je útvarem ricoeurovsky „konfigurovaným“, a navíc literárně stylizovaným; jaksi předem je pro něj tedy uzavřena možnost bezprostředně vycházet z aktuálního světa či k němu nezprostředkovaně odkazovat. Jak na téma literárního zpodobení říká Gérard Genette: „dokonalá nápodoba není žádná nápodoba, ale věc samá“ (Genette 2002: 245).

Přesto se během posledních několika desetiletí vyskytuje na poli českého románu, respektive prózy obecně, tvar, který se z pole referenciality čistě fikční snaží vykročit směrem k oblasti referenciality „autentické“.

Tento krok směrem k „autentické“ referencialitě byl v historii románu něčím relativně běžným a zcela prostým. Zhruba po nástup romantismu postačovalo pro dosažení tohoto účinku, aby ve fikční části textu heterodiegetický vypravěč prohlásil, že předkládá čtenáři zápisky zemřelého přítelky nebo nalezený autentický spis, a dílo bylo (zřejmě) skutečně

takto čteno. Vyprávěný příběh dokonce ani nemusel splňovat kritéria psychologické či přírodovědné pravděpodobnosti. V případě současných románů a próz je situace samozřejmě zcela odlišná. Způsob, jakým se ucházejí o vytvoření dojmu „autentické“ referenciality, je mnohem komplikovanější. Významný podíl hraje jednak utvářenost samotného diskurzu, jež například demonstruje podobnost s některými druhy ne-literárních textů (osobní záznamy, myšlenkové črty, zápisky, dopisy či privátní deníkové texty). Další významnou složkou je pak „věrohodnost“, byť samozřejmě jde o znak, který lze jen velmi těžko pozitivně definovat. Oblast, díky níž může být dojem „autentické“ referenciality díla vyvolán zcela jednoznačně, se pak rozprostírá – alespoň podle mého názoru – na prahu vlastního textu: je to oblast genettovských *paratextů*, sekundárně i *metatextů* (srov. Genette 1997: 3–7). Právě prostřednictvím takových nástrojů, jakými jsou podtitul, předmluva, doslov a texty na přebalu knihy, a druhotně také prostřednictvím údajů v recenzích, studiích a odborných článcích může dílo vysílat signály své „autenticity“.

Snad nejslavnějším případem takového textu v moderní literární historii je zástupce amerického nefikčního románu, tzv. „faction“, *Chladnokrevně* (1965) – Trumana Capoteho. Nejen podtitulem (*Pravdivé vylíčení čtyřnásobné vraždy a jejích důsledků*), ale také prostřednictvím ostatních paratextů i metatextů se toto dílo pokouší překlenout magickou hranici mezi románem a „pravdivou zprávou“.

Capoteho investigativně založený a velmi náročný pokus o vytvoření žánru pohybuje se na pomezí reportáže a románu převzalo několik amerických autorů jako model psaní, který byl pak převeden také do (poloironické) podoby „pravdivé zprávy o sobě“. Raný a velmi slavný případ představují *Armády noci* (1968) Normana Mailera. Vyšly v „novinově“ černobílém obalu s palcovými verzálami a s podtitulem *Historie jako román, román jako historie*. Spolu s nakladatelem využil Mailer skutečnosti, že je člověkem, jehož veřejné působení (*osobní emblém*¹) je dobře známé a nepostrádá navíc jistou dávkou kontroverznosti. *Armády noci* tak těžily z „autentizujícího“ rámce, který představovala jednak kontinuita Mailerovy tvorby a jeho politických postojů, jednak obraz skandálu, který spisovatel ve své opilosti vyvolal při slavném pochodu na Pentagon. Na přebalu a v podtitulu *Armád noci*, ale také uvnitř románu samotného byl – bezpochyby s určitou dávkou

1 Pojmy *osobní* a *autorský emblém* užití v této práci jsou přežaty z interpretačních seminářů Petra A. Bílka. Východiskem pro pojetí *emblému* jako znaku složeného pouze z „označujícího“ a určitým způsobem sdíleného veřejností jsou přitom *Mytologie* (1957) Rolanda Barthesa.

sebeironie – podtržen jeho dokumentární charakter. Hned v úvodu první kapitoly citoval román v plném rozsahu článek, který vyšel v *The New York Times* 27. října 1967 a který se Mailerovým „skatologickým sólem“ kriticky zabýval; následující narace byla potom poněkud ironicky představena jako jediný pokus zkoumat blíže „našeho protagonistu“ a spolu s ním i pozadí popisované akce.²

Nemůže být jistě pochyb o tom, že podstatná část kouzla „autentických“ románů vyrůstá právě z oblasti jejich referenciality. Jakkoli prostřednictvím svých paratextů, respektive i metatextů či dokonce dalších intertextů navozují dojem, že jejich výpověď vyrůstá „přímo“ z dění v aktuálním světě a referenciálně k němu opět směřuje, platí stále, že – jako literární texty – skutečnou schopnost odkazovat k aktuálnímu světu nemají.

Striktně vzato se jedná spíše o zvláštní hru se dvěma obrazovými oblastmi, nebo přesněji o hru se zdvojením obrazu. První, jež „předchází“ fikčnímu textu samotnému a je stále přítomna na jeho pozadí, je oblast nejruznějších ne-fikčních textů, které v aktuálním světě generují obraz autora (autorský emblém) a obrazy různých veřejných osob a událostí, které jsou jako soubor emblémů fixovány ve všeobecném povědomí. Druhou je oblast obrazů vyrůstajících „uvnitř“ fikčního textu, tedy obrazů postav, fikčních událostí a samozřejmě i samotného vyprávěče. „Dění smyslu“ se v tomto typu „autentických“ románů odehrává tak, že se obě skupiny obrazů v průběhu celé narace neustále vzájemně doplňují, vedou spolu pomyslný dialog. Sémantické centrum postav, událostí a dějů je tedy zdvojeno, a právě tak může být zdvojeno sémantické centrum „zapuštěných“ textů (v těle románu „citované“ novinové články atd.).

Ve chvíli završení narace pak dochází ke specifickému významovému posunu: obrazy fikčních postav a dějů, jež se v románu vytvořily, se – s potenciálním indexem „ne zcela zaručená informace“ – včlení do veřejně vlastněných obrazů osob a událostí, tedy do emblémů odkazujících již k aktuálně existujícím lidem a faktům. V tomto smyslu je „autentický“ román nadán zvláštní mocí i statutem. Na jedné straně jde o fikci, tj. literární licence dovoluje autorovi utvářet obraz postav a dějů fakticky libovolným způsobem, na druhé straně jde o „autentické“ dílo, a tedy se obraz románového světa nakonec promítne do světa aktuálního a může v něm mít zcela reálné dopady.

Takovým „autentickým“ románem se zvláštním mechanismem aktuálního dopadu byl v nedávných dějinách české literatury kupříkladu *Český*

2 Podobně i Capoteho román *Chladnokrevně* vznikl jako pokus prozkoumat pozadí velestručného novinového článku, informujícího o čtyřnásobné vraždě na farmě v Kansasu.

snář (samizdatově 1981) Ludvíka Vaculíka. Problematika a problematičnost tohoto díla však byly kriticky, interpretačně i teoreticky již detailně prozkoumány. Nedávno se na české literární scéně objevil další text s některými analogickými vlastnostmi, který navíc svou historií upomíná právě na *Armády noci: Rok kohouta* (2008) Terezy Boučkové. Podobně jako Mailerův román využívá *Rok kohouta* pro své významové „ukotvení“ několika podstatných emblémů, které se ve společensko-kulturním povědomí vytvořily dříve, než samotné dílo vyšlo. První představuje autorský emblém spisovatelky Terezy Boučkové; druhý obraz mediální kauzy, kterou spisovatelka vyvolala poskytnutím mimořádně otevřeného rozhovoru pro časopis *Marianne*; třetí okruh emblémů tvoří obrazy textů, jež se na této kauze podílely, respektive ji stvořily.

Věnujme nyní bližší pozornost autorskému emblému Terezy Boučkové. Jedná se o emblém zvláštním způsobem „dvoudomý“. Na pozadí autorčiných děl, zčásti explicitně „autentických“, ale též na pozadí nejrůznějších jejich paratextů a metatextů se vytvořil obraz složený na jedné straně z aspektů až nečekaně osobních (ambivalentní vztah k veřejně dobře známému otci, dočasná neplodnost, rozhodnutí k rodičovství formou adopcí), jednak z aspektů společenských či politických (přináležitost k okruhu Charty 77, záměrná demytizace konkrétních figur tohoto hnutí prostřednictvím umělecké tvorby, boj proti mocenským „zlovykům“ demokratického režimu, veřejná spojenost s tématem adopcí a problematikou české xenofobie, specifický typ spisovatelství a filmové scenáristiky atd.).

Obraz mediální kauzy, jež se rozhořela po autorčině rozhovoru o zkušenostech s výchovou adoptovaných romských synů, je neméně ambivalentní, navíc o poznání složitější. Názorová polemika byla vedena jednak institucionálně (přes Syndikát novinářů), jednak publicisticky (zejména přes týdeník *Respekt*, časopis *Marianne*, ale též další média) a dotýkala se navýsost emotivního tématu. Pro zběžného vnímatele bylo bojiště – stejně jako předmět sporu – poněkud nepřehledné: jádro polemik se smýkalo od otázek týkajících se „necenzurovaného“ vyjádření osobní zkušenosti k boji o jednotlivé formulace, respektive jejich reprodukci, a zpět k tématu adopcí, xenofobie a společenského dopadu spisovatelčina rozhovoru. Obraz celé kauzy se proto v posledku rozpadá do několika separátních argumentů (spisovatelka hovořila o negativní zkušenosti s adopcí, rozhovor měl dopad na mínění české veřejnosti, zčásti bylo vystoupení napadáno jako příliš jednostranné, zčásti akceptováno jako otevřené a subjektivně pravdivé), k nimž si znaménka plus či minus lze přičinit jedině v závislosti na osobním pohledu na meritum věci.

V průběhu kauzy se samozřejmě vytvořily také emblémy klíčových textů, které spor vymezovaly. Pro ty, kdo dané texty četli i nečetli,³ tak vznikl určitý obraz sumarizující jádro celého sporu.

Rok kohouta vstupoval tedy ve chvíli své publikace do velmi nasyceného sémantického pole a řadou svých rysů se navíc „hlásil“ k tomu, vést s těmito významy záměrný dialog.

Románové vyprávění je založeno na půdorysu deníkových záznamů, časově vymezených datem 1. srpna 2005 až 2006. Text „deníku“ je psán v ich-formě, vypravěčkou je žena: pouze na jediném místě v textu oslovená, a tím pro čtenáře označená jménem – „Terezka“. Její životní okolnosti jsou přítom v samotném textu i v příslušných paratextech explicitně představeny jako odkaz k autorskému emblému Terezy Boučkové. Efekt této identifikace je dvojitý: jednak je Terezka jako postava někým „odehrávajícím se“ v neustálém dialogu s veřejně vlastněným obrazem Terezy Boučkové, a má tedy na svém významovém podkladu určitým způsobem aktivní obraz Gumy z *Indiánského běhu* (1991) či Moniky z filmu *Smradi* (2002, režie Zdeněk Tyc), jednak se prostřednictvím emblému Terezy Boučkové aktivuje v románovém diskurzu soubor dalších, návazných obrazů. Jedná se zejména o emblémy „neveřejných“ osob: spisovatelčiny matky, manžela a dětí, tedy o emblémy utvořené zejména na pozadí autorčiných děl a jejich paratextů.

Terezka je v rámci souboru „vlastních obrazů“ generovaných z autorčiných děl postavou s přelomovým charakterem. Do relativně návazné linie obrazů Gumy z *Indiánského běhu*, Manuely z prózy *Krákorám* (1998) a Moniky ze *Smradů* vnáší zlom, dotýkající se jednak postoje k adoptivnímu rodičovství, jednak spisovatelského sebevědomí a „odvahy do života“ vůbec, zlom místy podrobně explikovaný, místy pouze konstatovaný: „Vzpomněla jsem si, jak jsem taky bývala docela statečná – a teď je ze mě unavená troska...“ (Boučková 2008: 313).

Terezka už není kritickou a sebevědomou zapisovatelkou rodinné historie ani odvážnou matkou, bijící se za své rozhodnutí k adopci. Naopak na mnoha rovinách pochybuje a na jiných (rodičovství) dokonce explicitně prohrává.

Nejhlubší krizi prožívá Terezka v soukromé oblasti, utvářené jednak osobními vztahy, jednak snahou o smysluplnou tvorbu. Jako spisovatelka a dramatická umělkyně stále znovu tápe. Doplňuje si jako samouk

3 Těžiště rozhovoru v časopise *Marianne* 2/2006, jádro článku Jáchyma Topola v *Respektu* 15/2006 či stanovisko Syndikátu novinářů, shrnující dvojnásobné vyjádření Etické komise Syndikátu ze 17. 5. 2006.

vzdělání ve filmové režii, pokouší se o dramatizace literárních textů, snaží se v četbě odhalit nový impuls k tvorbě a s ním i cestu vpřed, a paradoxně tím jediným, co skutečně a soustavně píše, je deník. Podobně hledající a nenaplněná je také jako matka. Tváří v tvář pubertě svých (romských) synů a excesům, které ji doprovázejí, není schopna projevovat rodičovskou lásku ani vytvořit skutečný řád. Nechává se unášet momentálními emocemi a dopouští se chyb, které jsou až bizarní.⁴ Své chyby nedokáže analyzovat, a tudíž ani „zužitkovat“, nechává se jakoby fascinovat a vyčerpávat tím, čeho jsou její synové schopni a čeho naopak ne, a má přitom silný pocit, že po množství vynaložené energie by zkrátka měla přijít „odměna“. (Tereзка jako adoptivní rodič zpodobněný v současné próze stojí přitom v jednom velmi významném sousedství: postavou doslova vyzývající ke komparativní interpretaci je Maceška, vypravěčka „autentické“ prózy *Domov je místo, odkud tě nevyhodí* (Zezulová 2006).⁵

Vedle privátní oblasti tvoří významnou součást deníkových zápisků sféra společenského uplatnění a prezentace. Pro Terezku znamená pracný a zdoluhavý boj: ztěžka hledá vhodného režiséra a producenta pro scénář ke druhému filmu, pokouší se uplatnit svůj scénář v soutěži, ale nedaří se jí to, je zaskočena nečekaným ukončením spolupráce s periodikem, do něhož zaslala fejetony, atd. Jako spisovatelka přitom doslova žízí po úspěchu a ocenění své tvorby, „závidí“ blízkému kamarádovi Státní cenu za literaturu, nelehce zpracovává prohru ve scénaristické soutěži... Zároveň však právě v oblasti společenského uplatnění dochází i dílčích úspěchů, a ty jí dávají jakoby vydechnout z marnosti ostatního snažení (hudebně-literární vystoupení s písničkářem Olinem a soubojem Mišpacha, uznání její tvorby od uměleckého „guru“, označeného jako AJL, příslib realizace její adaptace Felliniho *Silnice*).

Tereзка je jako postava velmi společensky aktivní: pravidelně jezdí do divadel, účastní se různých kulturních podniků a potkává se s kolegy literáty, hudebníky a filmaři. K těmto postavám, které ve vyprávění reprezentují „veřejný“ prostor, je přitom velmi kritická: všímá si chyb v jejich jednání a komunikaci, přísně hodnotí jejich tvorbu i způsob sebeprezentace. Většina postav, jimž takto věnuje pozornost, má přitom – nejčastěji

4 Např. prostředního syna, který má zásadní problém s dodržováním domluv a řádů a doma krade, „ačkoliv to nechce“ (ibid.: 79), zkouší k účasti na fotbalových trénincích motivovat předem vyplácenými finančními odměnami, aniž by jeho aktivity zároveň kontrolovala, dovoluje mu, aby jí zcela průhledně manipuloval, hrozí mu sankcemi, které neuskuteční (ku příkladu tím, že ho odveze na protidrogové testy), pohrdá jím pro určitý primitivismus, a tím promrhává momenty, kdy je připraven spolupracovat...

5 Podobně jako Tereзка je i Maceška vzdělaná žena, která žije na vesnici a s manželem přijme do rodiny několik dětí, mj. dcerku, která soustavně podvádí, lže a „krade, i když nechce“ atd.

à clef – jednoznačný protipól ve veřejném emblému známé osobnosti. Terežka jako vypravěčka stojí jakoby „nad“ těmito emblémy, v tom smyslu, že se nenechá ošálit uznáním, jež daným osobnostem (respektive obrazům o nich) obecně náleží. Tento vypravěčský rys představuje silnou stránku díla, problematické je však to, že postřehy, o něž se čtenář *Roku kohouta* ve vztahu k obrazům „veřejných“ osobností obohacuje, postarádají jakousi *noblesse oblige*, jsou povětšinou vlastně jen skandalizující.⁶

Pro Terežku samotnou je přitom téma jejího vlastního „emblému“ nesmírně citlivé a významné. Reaguje-li velmi zranitelně na hodnocení své tvorby, ještě o stupeň citlivější je vůči tomu, jak je veřejností přijímána a prezentována ona sama jako osobnost. Ve chvíli, kdy publikuje rozhovor pro ženský časopis a „kolega spisovatel“ reaguje svým nesouhlasným a „formulačně nepřesným“ článkem, se Terežčin svět rozdělí na postavy „přátelské“ a „nepřátelské“. Celou svou silou se vrhne do boje za „obhájení svého obrazu“, stráví obrovské množství času telefonováním a e-mailováním a požaduje nejen osobní omluvu, ale také důsledné a formální uvedení věci na pravou míru.

Jak naznačuje už tato předehra, je obraz mediální kauzy v díle vystavěn z úhlu navýsost osobního, emotivního a dokonce intimního.⁷ Emotivní perspektiva, podloží celého případu, se samozřejmě promítá také do techniky, jíž je vytvářen obraz tří klíčových textů, které představují „věcnou materii“ celé věci. (Podobně jako románové obrazy „veřejných“ postav odkazují i románové obrazy textů zcela explicitně k emblémům existujícím v aktuálním světě.⁸)

První z textů, který představuje faktický impulz ke vzniku kauzy, tedy rozhovor pro ženský časopis, je ve vyprávění prezentován pouze prostřednictvím škály Terežčiných pocitů spojených s dobou jeho přípravy, s doprovodným fotografováním a s prací na redakci a korekturách. Po obsahové stránce je prezentován pouze jako sdělení Terežčiny

6 Režisér Terežčina prvního filmu se chová hystericky a věrolomně, spisovatel Cyril má problémy s alkoholem, státník Monolog, který měl s Terežčinou matkou dlouhodobý milostný poměr, jí zhruba o patnáct let později neposkytl vzdor prosám pomoc, rodina spisovatele Kohouta spolu stále navzájem nemluví atd.

7 „Zapisuje“ např. to, že se při telefonátu s šéfredaktorem týdeníku rozkrvácela, vypočítává množství prášků na spaní i počet probdělých nocí atd.

8 Zatímco u postav se tak děje zpravidla pomocí význačných biografických atributů („dostal se na Hrad“) nebo jednoznačných odkazů k tvorbě („autor seriálu *Zpět k pramenům*“), u textů se odkazy k emblémům vytvářejí např. uvedením zestručněného bibliografického odkazu („patnácté číslo názorového týdeníku“) nebo názvu shodného s názvy existujících textů („Sedmnáct let s dětmi odjinud“, „Co si počne kočka s pumou“), dále prostřednictvím jednoznačných odkazů k autorům nebo formou „citací“ – ty jsou však, jak bude ještě zdůrazněno, „citacemi“ povětšinou jen fikčními.

zkušenosti s přijatými syny. Na konci vyčerpávajícího procesu redigování se Terežka sama pro sebe „zříká“ zodpovědnosti za jeho podobu: kvůli nutnému krácení a přepisování je výsledný tvar už jaksi mimo její kontrolu a schopnost posouzení (Boučková 2008: 169).

Článek „kolegy spisovatele“ je v románu prezentován velmi podobně: obsahově vlastně není charakterizován, je „zastoupen“ pouze omezeným souborem formulací, jimiž jsou Terežka a její manžel nesmírně zraněn a vůči nimž se chtějí bránit. V románu jde o takové formulace jako „bývalá královna adopcí vyslala do společnosti signál: Černé nebrat!“, „Romové jsou nevychovatelní“ (ibid.: 228).⁹

Právě tak je celý obraz kauzy v románu budován na silně emočním podloží a s „příznanou“ tendenčností: od obsahu a podoby Terežčina rozhovoru zcela odhlíží a je centrován výhradně okolo neadekvátnosti článku z „názorového týdeníku“; své vyústění pak nachází ve zprávě o tom, že „Etická komise Syndikátu novinářů [Terežce] dala v hodnocení článku kolegy spisovatele ve všem za pravdu“ (ibid.: 264). Hrdinka přitom vzápětí hořce konstatuje, že ačkoli ji to potěšilo, „rány byly tak jako tak zasazeny“ (ibid.: 265), a citová perspektiva tedy i v tomto závěru „překrývá“ obsah článků i potenciální úvahu o tom, zda Terežka určitou měrou k bolavosti celé kauzy přispěla, či nikoli.

Pokud se nyní vrátíme ke srovnání Mailerových *Armád noci a Roku kohouta* jako dvou případů „autentických“ románů, jež reagovaly – mimo jiné – na mediální kauzy svých autorů, je nutno konstatovat některé zásadní rozdíly. Mailer demonstrativně a zároveň ironicky usiluje o objektivitu, přičemž ve čtenáři postupně narůstá vědomí, že právě objektivita je jako cíl nemožná. Součástí vypravěčské strategie je věrnost „pravdě“, která je až paradoxní: narace tak nejen v plném rozsahu cituje článek z *The New York Times*, zpodobuje také co nejpodrobněji opileckou řeč „Normana Mailera“ k publiku v divadle *The Ambassador* a s maximální důsledností se zabývá i situacemi, jež románovému pochodu na Pentagon předcházely a po něm následovaly, včetně všech nelichotivých a trapných aspektů (např. momenty, kdy se protagonista netrefí

9 Je přitom zajímavé zaměřit se na interakci mezi obrazem tohoto článku, tak jak vyrůstá z románového textu, a emblémem článku, který Jáchym Topol publikoval v *Respektu* 15/2006. Významové těžiště Topolova článku je založeno na pokusu vyvážit jednostranný pohled na adoptce, který Boučková nabídla ve svém rozhovoru pro *Marianne* 2/2006, na snaze nabídnout také „jiné příběhy“; cílem článku rozhodně není dehonestace spisovatelky, jak by z románového obrazu mohlo vyplývat. (Je přitom příznačné, že také formulace, jež jsou v románu „citovány“, se v článku v citované podobě nebo v naznačeném kontextu nevyskytují – až na jedinou výjimku. Román však samozřejmě nemůže být v tomto ohledu poměřován mimetickým měřítkem, a má na zmíněnou „hru“ rozhodně právo.)

do pisoáru či používá před diváky vulgarismy v marné snaze rozesmát celý sál). Vyprávění je přitom vedeno ve třetí osobě a hlavní postava, pojmenovaná stejně jako autor románu, je nakonec obhájena paradoxně právě tím, že vypravěč důsledně „sledující“ její jednání – jakoby nevědomky – odhaluje před čtenářem zásadní nesoustavnost a iracionalitu lidského jednání jako takového. Ve vztahu k intertextům předcházejícím vydání románu se pak *Armády noci* chovají důsledně „intertextuálně“. Jejich pečlivost v této věci je přitom natolik zbytnělá, že nakonec humorně odkrývá nejen nemožnost „objektivity“ jako takové, ale především cosi z paradoxu přítomného v základu veškerých intertextuálních vazeb.

Rok kohouta je laděn na zcela jiné struně. Cílem románu není předložení objektivní zprávy, ale naopak sdělení palčivé, bolestné „zprávy o mně“. Tomu odpovídá už samotná vyprávěcí situace, ich-narace. S ní nepřímou souvisí jednak jakási neochota zahlédnout nitro druhých či sebestřednost vypravěčky, jednak její „neschopnost dohodnout se se světem“. V obou románech má také velmi odlišnou roli humor. Zatímco vyprávění *Armád noci* ve čtenáři postupně probouzí vědomí jakéhosi úsměvu nad člověkem jako tvorem, *Rok kohouta* je – vzhledem ke klíčovému tématům rozpadu rodiny a tvůrčí krize – většinu času drasticky vážný. Humor je soustředěn do vzácných momentů odlehčení, v nichž se vypravěčka dopracovává vědomí pomíjivosti a komické povahy vlastního bytí a kdy se sardonickou břitkostí konstatuje totéž u druhých. Oba romány však spojuje obrovský cit pro paradox: u Mailera se rozvíjí postupně, rámován vypravěčskou „upovídáností“, u Boučkové je naopak úsečný a sympaticky koncentrovaný. Bylo-li řečeno, že Mailerův „autentický“ román je ve své podstatě ironicky intertextuální, je nutno zachytit též aspekt u Boučkové. Rysy „autenticity“ rozhodně v *Roku kohouta* neslouží k hledání „objektivní pravdy“, cílem je spíše osobní apel: „takto žiji!“. Tato explicitní tendence pak ospravedlňuje i obrovskou dávku emcionality, která fikční realitu nezkoumá, ale spíše různými způsoby „nasměcuje“, nezajímá se o „faktickou podobou věcí“, ale chce sdělit jejich prožívání. Je proto zákonité, že ve vztahu k informačním emblémům funguje román Terezy Boučkové jako hypertext či palimpsest, tedy jako nástroj (emotivního) přepisování.

Prameny

BOUČKOVÁ, Tereza

2008 *Rok kohouta* (Praha: Odeon)

CAPOTE, Truman

1968 *Chladnokrevně*, přel. Stanislav Mareš (Praha: Odeon) [1965]

MAILER, Norman

1995 *Armády noci*, přel. Pavel Růžek (Plzeň: Mustang) [1968]

ZEZULOVÁ, Dagmar

2006 *Domov je místo, odkud tě nevyhodí* (Olomouc: V.U.G.)

Literatura

BARTHES, Roland

2004 *Mytologie*, přel. Josef Fulka (Praha: Dokořán) [1957]

GENETTE, Gérard

1997 *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, přel. Channa Newman a Claude Doubinsky (Lincoln: University of Nebraska Press) [1982]

2002 „Hranice vyprávění“, přel. Petr Kyloušek, in Kyloušek, Petr (ed.): *Žnak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu* (Brno: Host), s. 240–256 [1969]

A case of an “authentic” novel

This study presents first of all a theoretical argument, showing that all “authentic” literature is actually based on a double game of images. While the fictional images seemingly refer to the actual world, they can actually refer only to the so-called *emblems*. (These *emblems* are shared images, created in the public consciousness by various non-fictional texts and pieces of information, and there they represent actually existing persons, texts, events, etc.) The second part of the study draws comparisons between two specific cases of an “authentic” novel, namely *The Armies of the Night* (1968) by Norman Mailer and *Rok kohouta* (The Year of the Rooster, 2008) by Tereza Boučková, paying special attention to the latter. It appears that while Mailer’s “authentic” novel behaves as an intertextual one, Boučková’s work functions – especially with respect to the informational emblems – as a “hypertext”.

Keywords

contemporary Czech fiction, “authentic” novel, paratexts, referentiality, Tereza Boučková

K možnostem počítačového zpracování literárního textu

— Petr Pořízka —

Jednu z možností, jak dnes efektivně analyzovat literární text s použitím počítačů, nabízí korpusová lingvistika – obor, jehož hlavním předmětem zájmu jsou tzv. korpusy. Ty lze definovat jako metodologicky jednotné soubory textů (nejčastěji v elektronické verzi), sloužící k analýze prostřednictvím speciálních softwarových programů, tzv. konkordančních programů či korpusových manažerů.¹ Možnosti softwarových analýz jsou přitom určeny či podmíněny nejen počítačovými programy, ale (a to je třeba zdůraznit) i způsobem zpracování samotného textu. V zásadě lze pracovat s textem prostým (s původním

¹ Jako korpusové manažery označujeme softwarové nástroje, jež umožňují komplexní práci s korpusem. Text je prostřednictvím tohoto nástroje zpracován a načten do implicitní databáze programu. Texty lze poté podle různých kritérií (filtrování) prohledávat a analyzovat. Vyhledávat lze jednotlivé výrazy či slovní spojení, jež jsou zobrazeny i v omezeném kontextu (výsledkem jsou tzv. konkordance), vyhledávat lze také podle provedené anotace (viz pozn. 2) nebo s pomocí tzv. masek – speciálních metaznaků dotazovacího jazyka korpusového programu: blíže viz např. <http://korpus.cz/bonito/regular.php>. Provádět lze i statistické analýzy, vytvářet frekvenční či abecední slovníky ad. Standardně tyto nástroje nabízejí i možnost uložit výsledky analýz do externího samostatného souboru v některém z běžných textových formátů (.txt, .rtf, .doc).

textem, do něž nejsou tvůrcem korpusu vnášeny dodatečné metatextové informace) nebo anotovaným (originální text je obohacen o meta-informace vnětového, ale i vnitrotextového charakteru).² Poměrně efektivně lze pracovat i s neanotovaným korpusem, provedená anotace ale může výrazným způsobem rozšířit možnosti analýz.

Během více než patnáctileté historie korpusové lingvistiky v České republice vznikla řada především jazykových/jazykovědných korpusů.³ Postupně se ale metody a nástroje korpusové lingvistiky začínají aplikovat i na literárněvědné projekty. Nejznámějším a dosud bezesporu nejvýznamnějším literárněvědným korpusovým projektem je *Česká elektronická knihovna* (ČEK), fulltextová databáze české poezie 19. a počátku 20. století.⁴

Právě projekt ČEK nejlépe dokumentuje možnosti, jež počítačové zpracování textů a softwarové nástroje korpusové lingvistiky nabízejí. Uživatel může nejen vyhledávat výrazy prostým vepsáním do dotazového řádku webového rozhraní, ale lze vytvářet strukturované dotazy, tj. vyhledávat jak ve vybraných sbírkách, tak v jejich strukturách: básních, strofách, verších [1].

Aplikace, jež spravuje textovou databázi, provádí i statistické analýzy – nabízí údaje o minimální, průměrné a maximální délce slova, verše či strofy [2], umožňuje generovat frekvenční a abecední seznamy [3] a vyhledávat vazby slov a motivů.

Kromě toho lze volit mezi diplomatickou a ediční verzí textu nebo vpisovat uživatelské poznámky. Každý dokument je doplněn o ediční poznámky a ilustrace, jež jsou součástí knižního vydání. K textům je možno přistupovat skrze webové rozhraní s implementovaným korpusovým manažerem od firmy inSophy [4].⁵

Jedním z projektů, jež by mohly být zajímavé pro literární vědce, je *Intercorp* – databáze paralelních korpusů obsahující literární

2 Anotací, její charakteristikou, možnostmi a typy jsme se blíže zabývali ve studii Pořízka – Schäfer 2010b.

3 V roce 1994 byl založen Ústav Českého národního korpusu (ÚČNK), ale aktivity v oblasti počítačového zpracování jazyka vznikaly již řadu let předtím – mezi iniciátory patřili např. prof. František Čermák, doc. Karel Pala, doc. Vladimír Petkevič ad. Informace o stávajících korpusech ÚČNK lze nalézt na <http://www.korpus.cz/struktura.php>.

4 Iniciátory projektu byli Vladimír Macura a Pavel Janoušek; bližší charakteristika a popis projektu viz <http://www.ceska-poezie.cz/cek/>. Nutno ocenit, že stejně jako v případě korpusů ÚČNK je i k *České elektronické knihovně* poskytován bezplatný přístup. Databáze ČEK je o to cennější, že se dostaneme k plně verzi textů, na rozdíl od praxe ÚČNK, kdy je možno zobrazit v korpusech prostřednictvím korpusového manažera jen hledaný výraz s omezeným kontextem.

5 [Http://www.insophy.cz/](http://www.insophy.cz/).

Strukturované vyhledávání

Vyhledej všechny ,
 které obsahují
 ze slov

 ze slov .

uzavřít toto okno po vyhledání [Nápověda](#)

Poznámka: Lze použít zástupné symboly (? = libovolný znak, * = žádný nebo více znaků).

[1] Strukturované vyhledávání České elektronické knihovny

Česká elektronická knihovna
 Plnotextová databáze české poezie 19. a počátku 20. století

Statistika (1 sbírka):
 Březina, Otokar: Tajemné dálky. 1895

[Celkový přehled](#) | [Abecední slovník](#) | [Frekvenční slovník](#)

Celkový přehled -?

| Počet básní: | 30 | Počty 1-N písmenných slov: | |
|-----------------------|------|----------------------------|------|
| Počet strof: | 191 | 1 | 903 |
| Počet veršů: | 883 | 2 | 619 |
| Počet slov: | 6683 | 3 | 819 |
| Délka strofy (min.): | 1 | 4 | 1098 |
| Délka strofy (prům.): | 4,62 | 5 | 1006 |
| Délka strofy (max.): | 18 | 6 | 881 |
| Délka verše (min.): | 1 | 7 | 587 |
| Délka verše (prům.): | 7,57 | 8 | 386 |
| Délka verše (max.): | 14 | 9 | 254 |
| Délka slova (prům.): | 4,51 | 10 | 88 |
| | | 11 | 26 |
| | | 12 | 10 |
| | | 13 | 4 |
| | | 14 | 1 |
| | | 15 | 1 |



© 2005-2007 Ústav pro českou literaturu AV ČR

[2] Statistika *Tajemných dalek*
 Otokara Březiny

Česká elektronická knihovna
 Plnotextová databáze české poezie 19. a počátku 20. století

Statistika (1 sbírka):
 Březina, Otokar: Tajemné dálky. 1895

[Celkový přehled](#) | [Abecední slovník](#) | [Frekvenční slovník](#)

Frekvenční slovník -?

| Slovo | Počet výskytů |
|-------|---------------|
| a | 363 |
| v | 345 |
| se | 170 |
| jak | 114 |
| z | 103 |
| na | 83 |
| mi | 51 |
| do | 50 |
| mě | 46 |
| jem | 45 |
| jež | 42 |
| ve | 36 |
| nad | 33 |
| duše | 30 |
| jenž | 30 |
| kde | 29 |
| kyž | 29 |
| duši | 27 |
| tvých | 26 |
| mých | 24 |
| ti | 24 |

[3] Frekvenční slovník téže sbírky

(beletristické) texty.⁶ *Intercorp* vzniká v ÚČNK jako součást *Českého národního korpusu*. V současné době obsahuje texty z 22 jazyků, přičemž čeština má v korpusu pozici tzv. pivotu – česká verze (originál nebo překlad) je vztažena k jedné nebo více verzím cizojazyčným [5].

6 Detailnější informace o projektu *Intercorp*, jeho struktuře, koncepci, užitých aplikacích, tvůrcích apod. lze nalézt na <http://korpus.cz/intercorp-info.php>, příp. <http://www.korpus.cz/intercorp/>. Na tvorbě tohoto paralelního korpusu se velkou měrou podíleli krom spolupracovníků ÚČNK pedagogové a studenti FF UK Praha.

Česká elektronická knihovna
 Pínotová databáze české poezie 19. a počátku 20. století

uživatel: porizka | jcd@ul.cz

Uživatelská nastavení | Správa filtrů | Správa uživatelských poznamének | Historie

Seznam sbírek -7-
 Zobrazeno 112 celkem 1700 sbílek

Filtrovat: **aktivní - básněna**
 Nový | Vybrat | Bez filtrů

Almanachy od roku NCHM, 1999
 ▶ Almanachy secese, 1999
 ▶ BŘEZINA, Otakar: Básniční spisy, 1949
 ▶ BŘEZINA, Otakar: Básniční spisy 2, 1, 19;
 ▶ BŘEZINA, Otakar: Básniční spisy 2, 2, 19;
 ▶ BŘEZINA, Otakar: Prvoloty, 1933
 ▶ BŘEZINA, Otakar: Ruce, 1901
 ▶ BŘEZINA, Otakar: Statistické chrámky, 1999
 ▶ BŘEZINA, Otakar: Světlní na západě, 1899
 ▶ BŘEZINA, Otakar: Tajemné dáky, 1895
 ▶ BŘEZINA, Otakar: Věry od půli, 1897

Vybrané sbírky -7-
 Března, Otakar: Ruce, 1901
 Března, Otakar: Statistické chrámky, 1999
 Března, Otakar: Světlní na západě, 1899
 Března, Otakar: Tajemné dáky, 1895
 Března, Otakar: Věry od půli, 1897

Zobrazení
 Zobrazit označené

Statistika
 Zobrazit statistiku
 Abecední slovník
 Frekvencní slovník

Strukturované hledání
 duše
 Roziřené vhledávání
 Vyhledat

Fulltextové hledání
 Hledaný text
 Čtv těle čtv hlavíčkův
 Vyhledat

Kontexty
 slovo pro kontexty
 Vyhledat kontexty

Uložení výběru
 Uložit jako výchozí
 Obnovit výchozí

Práce s výběrem
 Smal všechny
 Smal označené

Třdit podle
 autora názvu roku
 vzestupně sestupně
 Třdit | Nastavit jako výchozí

[4] Webové rozhraní (pracovní prostředí) České elektronické knihovny

Jazyky | Dokumenty

intercorp_cs | Vůbec_vše / Odeberat_vše

intercorp_bg | adams-otoparuk_přirovodic | Grahm-Partner | Lindeyova-Zamlouvaný | Steel-Strazyň_andel

intercorp_bo | angellova-dvoj_svit | halley-konecna_dag | Ondastey-Anglicky_Pao | SVINOCATE

intercorp_de | brown-chut_lasky | Irving-Rok_vivou | otomanek-romeo_julie | Topol-Kodakata_klechy

intercorp_en | Brown-stravin_temnoto | Jozefak-Saturan | Palatrusk-cakrnost | Tuku-tbetská_metody

intercorp_es | cermak-calakaly_metod | silham-mez_medvedy | pavic-chazarsky_slov | Sleswigh-VychovaDveleCR

intercorp_fr | dark-epekani_ramou | kvrentz-zajata_snu | roblant-mikeno_benat | woolfova-dalcovyova

intercorp_it | day-cirkus_v_time | Kundera-Nesmetnost | rowlingova-top_kamen | woolfova-mez_alky

intercorp_fi | Fiedlingova-panerla | Kundera-Nesmetnost_lesko | searle-mysl_mozek_veda | Woolfova-strasdelky

intercorp_ja | franzen-roztreseni | Kundera-zert | Steel-Druha_sance | Woolfova-strasdelky

intercorp_ka | intercorp_ko | intercorp_ol | intercorp_pt | intercorp_ru | intercorp_sl | intercorp_sv | intercorp_sy

[5] Intercorp: V levém sloupci je možno filtrem zvolit subkorpussy (zde český a anglický). V pravém bloku jsou texty dostupné v obou jazycích, v nichž je možno paralelně vyhledávat.

Korpus: intercorp_cs | **Korpus: intercorp_en**

Lemma: nesmetnost | Lemma: immortality

Slovní spojení: | Slovní spojení:

Word Forms: | Word Forms: | match case: | match case:

CQL: | CQL:

Default attribute: word | Default attribute: word

Rádi-0 na stránce 10 |

[6] Pracovní prostředí Intercorp – dotazovací okno webového rozhraní Park

| intercorp_cs (4040513 nalezen) | intercorp_en (4704559 nalezen) |
|--|--|
| Účel: vědecký - filosofický | intercorp_en |
| Věra v nesmetnost vnesla relativitu do rozdílu mezi životem a smrtí. | Belief in immortality made the opposition between life and death relativ. |
| Vědomým vyjádřením tohoto snu je osádení realce na jistou biologicko-chemicko-fyzikální, tzv. dotazná věda vlny v nádele vědy pomocí samotného snu, neboť učinil přínas přístupu formu nesmetnosti. | The conscious expression of this dream is an obsessive response to the certainty of biological death - the belief that a big enough win in the game of space will bear death itself by conferring a form of immortality on the winner. |
| Přetlouva vědecká nesmetnost úžeje přemísti objevu neoddělit od nádele, starého a vize nevedlejšího snu o uniku vlastní nevylučitelné smrti se nel' neladit šlágru popření. | Nothing but the thinnest membrane of denial separates the notion of scientific immortality through priority of discovery from the deeper, older, and wholly non-scientific dream of escaping one's own inevitable death. |
| Třebaže dnešní biomedicínská fronta se hleda zpodobně napřevy neoddělit od přírody, až půli mnohá z nich, jako i kuloběžný, se chová tak, jako by jejich skutečným cílem bylo pouze získat nevysvětlitelnou přemísti, ať už to je samotná nebo oděná stouj kůže. | Though today's biomedical science claims to search for repairs of nature's 'defects', too many of its practitioners behave as if their real purpose were only to gain the mythical immortality of precendence, at whatever cost to themselves or others. |
| Sadit a získat výsostně místo v dějinách a dosáhn' nesmetnosti v okamžiku, kdy užil z tohoto pohledného ústev nesmetnost, jistot i partemioně sdělaný a vypracované vědecké soudržnosti arabských summá. | I, said, gained a privileged place in history and achieved immortality the moment he fed from the comfortable prison of memory - and from the partemionic solidarity and historical cohesion of Arab summits. |
| "V dětství, " napsal sám Greene (v Ministerstvu strachu), " žijeme v jasu nesmetnosti - nebo je tak blábové a skutečné jako mrtvíy žít." | In childhood, " Greene himself had written (in the Ministry of Fear), " we live under the brightness of immortality - heaven is as near and actual as the seaside. |
| Šle oděší stranou republikovanoou státi, o níž Martin Bevedere doufal, že mu zápas nesmetnosti, až vylče v náletem uznamená vědeckem | But put aside the unpublished paper that Martin Bevedere had no doubt hoped to see immortalized in one of the respectable journals of sleep and dream research and sank. |

[7] Výsledek vyhledávání v Intercorp: paralelně zarovnané konkordance českého a anglického subkorpusu.

Korpus je přístupný přes webové rozhraní *Park* (autor Michal Štourač) [6], jež je nadstavbou nejužívanějšího českého korpusového manažeru *Manatee*.⁷ *Manatee* je komplexním korpusovým nástrojem a vždy záleží na tvůrcích daného korpusu, které možnosti programu využijí. Projekt *Intercorp* je zpracován způsobem, který umožňuje využít všechny základní funkce manažeru: je možné specifikovat prohledávané části korpusu – jazyky i konkrétní texty (použitím filtrů), vyhledávat podle řady kritérií – v jednom či více jazycích současně, podle slovního tvaru, frází či posloupností tvarů, podle dotazovacího jazyka programu *Manatee*,⁸ podle lemmatu a morfosyntaktické značky (tagu).⁹ Výsledky vyhledávání (konkordance) jsou zobrazeny jako paralelně zarovnané úseky textu ve zvolených jazycích. [7]

Statistické analýzy, mezi něž patří například výpočet absolutní a relativní frekvence výrazů, rozložení hledaného výrazu v korpusu apod., lze v programu *Manatee* aplikovat na jakýkoli text – anotovaný či prostý (neanotovaný), neboť jde o implicitní funkce, jejichž využití není přímo podmíněno mírou dodatečného zpracování textu.¹⁰

ÚČNK vydal i dvě lexikograficky zaměřené monotematické monografie – slovníky Karla Čapka a Bohumila Hrabala (Čermák 2007, Čermák – Cvrček 2009). Oba vyšly knižně s příloženým CD, jež je de facto elektronickou verzí tištěné knihy, CD-ROM dokonce ve srovnání s knihou obsahuje korpus doplněný o lemmatizaci a morfologickou anotaci.¹¹ V obou případech se jedná v podstatě o abecedně uspořádaný frekvenční slovník. Charakteristiku obou slovníků (metodologicky se od sebe neliší) podává Štíchova recenze slovníku Karla Čapka

-
- 7 Autorem programu *Manatee* je Pavel Rychlý. Až na výjimky používají korpusový manažer *Manatee* všechny české korpusy, jde tedy o jakýsi český softwarový standard. Ke korpusům uloženým pod systémem *Manatee* lze přistupovat dvěma způsoby: přes grafické uživatelské rozhraní *Bonito* (<http://www.textforge.cz/products>), nebo skrze novější verzi, webové rozhraní *Word Sketch Engine* (<http://www.sketchengine.co.uk/>, autoři Pavel Rychlý, Adam Kilgarriff a Jan Pomikálek). Zatímco systém *Manatee/Bonito* je poskytován zdarma, užití aplikace *Word Sketch Engine* je zpoplatněno. To je důvod, proč se i nadále ve většině korpusových projektů používá vývojově starší verze *Manatee/Bonito*.
 - 8 Jde o tzv. *Corpus Query Language* (CQL), dotazovací jazyk vyvinutý na univerzitě ve Stuttgartu při práci na konkordančním programu *Xkwoic*. Tento nástroj se stal základem systému *Manatee*. Vývoj projektu *Xkwoic* v současné době pokračuje pod názvem *The IMC Open Corpus Workbench* – viz <http://cwb.sourceforge.net/>.
 - 9 Otázkám lemmatizace a morfologického značkování jsme se věnovali ve studii Pořízka – Schäfer 2010a.
 - 10 Zevrubnější popis základních statistických funkcí *Manatee/Bonita* viz <http://korpus.cz/bonito/stat.php>.
 - 11 Nabízí se tedy i otázka ekonomického charakteru, neboť by slovníky mohly být vydány pouze na CD-ROMu, což by nepochybně přineslo velkou úsporu nákladů.

uveřejněná v *Naší řeči*: „Hlavní částí *Slovníku Karla Čapka* je abecedně uspořádaný slovník všech slov, která Čapek užil ve svém publikovaném díle literárním (próza, drama, poezie), odborném, v rozsáhlé publicistice i ve vydané soukromé korespondenci. U každého z těchto slov, řazených pod sebou ve dvou sloupcích na stránce, je v sedmi sloupcích vedle sebe uvedeno, kolikrát Čapek daného slova užil, a to nejdřív celkem a pak v šesti hlavních žánrech (próza, drama, publicistika, poezie, odborná literatura a korespondence)“ (Štícha 2009: 38–39).

K oběma slovníkům dodejme, že lze poměrně jednoduchým a nepracným způsobem vytvořit stejný abecední či frekvenční slovník libovolného autora s použitím volně dostupných konkordančních nástrojů (viz níže program *AntConc*).

Od roku 2008 se systematicky věnujeme možnostem tvorby malých, specializovaných korpusů, výsledkem těchto aktivit jsou i dílčí korpusové projekty, jež vznikají ve spolupráci se studenty na Katedře bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.¹² Jako první byl v roce 2008 sestaven korpus esejů Otokara Březiny,¹³ v roce 2008–2009 vznikl korpus esejů Ladislava Klímy¹⁴ a v roce 2010 jsme začali pracovat na výukovém korpusu Karla Čapka.¹⁵ Všechny korpusy jsou stále ve fázi budování a každý sloužil či slouží jinému účelu.¹⁶ Cílem, který spojuje všechny tři korpusy, bylo vypracovat efektivní postup tvorby malých autorských korpusů pro jazykovědné a literárněvědné účely. Budování korpusů ovšem zahrnuje několik etap a vyžaduje jak znalosti filologické, tak technické (kódování znaků, formát dat apod.). Jednotlivé korpusy tedy vznikaly jako pilotní projekty, jež měly prověřit možnosti zpracování textů korpusovými nástroji pro každou z klíčových oblastí tvorby textových korpusů.

12 Průběžné výsledky těchto aktivit jsme publikovali v následujících dvou studiích: Pořízka – Schäfer 2010a a Pořízka – Schäfer 2010b.

13 Zpracována byla prozatím první kniha esejů *Hudba pramenů* (1903). Korpus byl prezentován na mezinárodním sympoziu Otokar Březina 2008 v Jaroměřicích nad Rokytou (Pořízka – Schäfer 2010a).

14 Tento korpus obsahuje text knihy *Svět jako vědomí a nic* (1904), prezentován byl na vědecké konferenci Ladislav Klíma konané na FF UPOL v Olomouci (Pořízka – Schäfer 2010b).

15 Vznik čapkovského korpusu je motivován čistě didaktickými účely, zatímco předchozí byly zaměřeny metodologicky. Vzniká v experimentálním semináři, v němž si studenti osvojují potřebné know-how, jak korpusy vytvořit. Obsahuje jen studentské seminární práce – dílčí texty Karla Čapka s různou formou zpracování. Materiálovým zdrojem jsou digitalizované texty e-knihovny Městské knihovny v Praze; srov. <http://www.mlp.cz/karelcapek/> a rovněž http://www.mlp.cz/knihovna_on-line.htm.

16 Tyto dílčí korpusové projekty budou po dokončení zveřejněny na korpusovém portálu <http://corpus.upol.cz>.

Březinovský korpus byl zaměřen na lingvistickou anotaci: byla provedena lematizace (přiřazení reprezentativní formy slovních tvarů) a jednoduchá morfologická anotace přiřazením slovnědruhové interpretace. Použita přitom byla celá řada nástrojů urychlujících a automatizujících práci (počítačové skripty *fsm Tokenize*, *Annot1.pl*, *Annot1_to_Annot2.pl*) (Pořízka – Schäfer 2010a).

Klímovský korpus prověřoval možnosti typograficko-ediční a strukturně-obsahové anotace s pomocí značkovacího (meta)jazyka *XML (eXtensible Markup Language)*, který uživateli umožňuje definovat si vlastní sadu značek se speciálním významem. V *XML* tak byla anotována struktura textu a jeho hierarchizace (kniha a její části: kapitoly, oddíly, odstavce, věty, slova...) a editorské/typografické jevy: u esejů Ladislava Klímy například a) grecismy, latinismy; b) korektury: překlepy, chybějící uvozovky; c) řezy písma: kurziva, bold; d) uvozovky, interpunkce apod. (Pořízka – Schäfer 2010b).

Zároveň byly během sestavování obou korpusů vypracovány a algoritimizovány jednotlivé kroky pro přípravu a importování souboru textů do aplikace *Manatee/Bonito*, včetně přesných formátů zápisu pro použití počítačových skriptů. Tento software totiž pracuje s tzv. binárními texty, jež je třeba s pomocí speciálních nástrojů (skriptů) zkonvertovat z prostého textu (ve formátu *.txt*) do požadovaného formátu – především nástrojem *encodevert.exe* (součást aplikace *Manatee*). Až po této konverzi a řadě dalších úkonů (zápisy do registrů, deklarace kódování znaků, korpusu a jeho atributů apod.) je možno s korpusem pracovat – přitom je nutné, aby byl text připraven v tzv. vertikále (jedno slovo na jeden řádek) a ve formátu *.txt*.

Tyto postupy a procesy při přípravě a zpracování textů mohou být pro začínajícího či méně zkušeného uživatele velmi komplikované a i sebemenší chyba během technického zpracování znamená nefunkčnost celého korpusu. Naštěstí pro běžného (i začínajícího) uživatele není nutno znát zevrubně všechny technické aspekty počítačového zpracování korpusů – pro základní práci s textovými daty postačí prostý (původní, tj. neanotovaný) text a jednoduchý konkordanční software.

Jedním z takových programů je *AntConc* (© Laurence Anthony),¹⁷ aplikace umožňující pracovat s textem podobně jako *Manatee/Bonito* (v mnohém snese srovnání), ale tvorba korpusu je značně jednodušší – v podstatě triviální, neboť stačí text prostě jen importovat do aplikace.

17 Jedná se o výborný freewareový program, který je volně ke stažení ve verzi *AntConc3.2.1w* na webové adrese <http://www.antlab.sci.waseda.ac.jp/software.html>.

AntConc přitom pracuje s celou řadou formátů: *s.txt*, *.html*, *.xml*, importovat lze dokonce i wordovský *.doc* nebo *.rtf*, u nich ale nastanou s největší pravděpodobností problémy s kódováním (tj. se zobrazováním) znaků. *AntConc* umožňuje uživateli velmi snadno vyhledávat v textu jak slovní výrazy v kontextu (konkordance), tak s pomocí masek (speciálních metaznaků), provádět statistické výpočty, generovat abecední a frekvenční slovníky a další funkce.

Pro prezentaci základních možností tohoto konkordančního programu jsme zvolili Čapkovy *Povídky z jedné kapsy*.¹⁸ Text lze načíst do programu standardní cestou: dokument lze otevřít v menu *File* → *Open File(s)* pro jednotlivé texty, nebo lze zvolit cestu *File* → *Open Directory* a importovat do aplikace ze zvolené složky počítače všechny dokumenty najednou. Načtené soubory se objeví v levém sloupci (*Corpus Files*) programu *AntConc*. Aby se texty zobrazovaly korektně, je nutno zkontrolovat či nastavit tzv. kódování znaků: v menu *Global Settings* → *Language Encodings* → *Edit* lze zvolit jedno ze tří kódování, která se dnes pro české texty užívají.¹⁹ Poté již lze pracovat s textem a využívat všechny funkce, jež *AntConc* nabízí. Jak již bylo zmíněno, tou základní je možnost vyhledávat jednotlivé výrazy či slovní spojení (případně je kombinovat se speciálními zástupnými metaznakly). [8]

Obr. [8] zobrazuje kromě grafického prostředí aplikace jednotlivé konkordance (záložka *Concordance*) – výsledek hledaného výrazu „metod.“ (tečka představuje zástupný metasymbol s významem „jakýkoli znak“). Dotazový řádek se nachází v dolním panelu (*Search Term*), kde se také zobrazuje počet nalezených výskytů (*Concordance Hits*). Klíčové slovo je od kontextu barevně odlišeno.

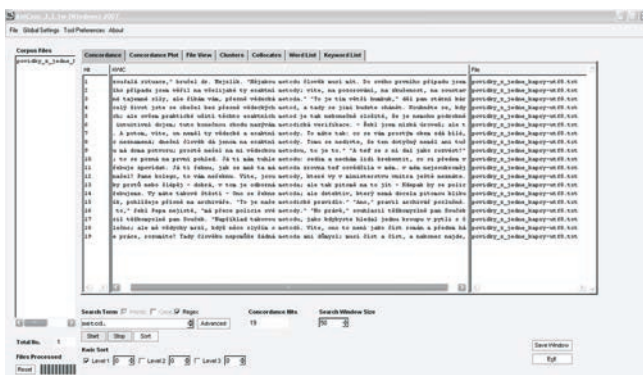
Velkou výhodou oproti systému *Manatee/Bonito* je možnost zobrazit celý text v úplnosti (záložka *File View*), nejen klíčové slovo s omezeným kontextem. [9]

Zajímavou funkci nabízí záložka *Concordance Plot*, jež zobrazuje rozložení hledaného výrazu, tj. jeho pozici v celém textu či korpusu – uživatel tak vidí, ve které části se daný výraz vyskytuje nejčastěji. [10]

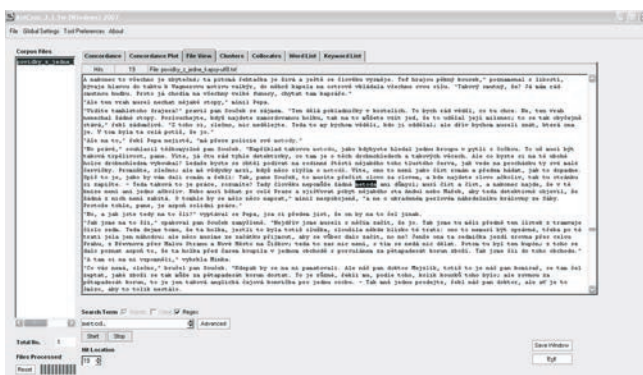
V souvislosti se slovníky Karla Čapka a Bohumila Hrabala jsme

18 Zdroj: http://www.mlp.cz/koweb/00/03/34/75/70/povidky_z_jedne_kapsy.txt.

19 Pro češtinu lze zvolit 1. univerzální kódování *Unicode (utf8)*, 2. *ISO Central Europe (iso-8859-2)* nebo 3. *windowsovské WinLatin2 (cp-1250)*. Při špatném kódování se znaky buď nezobrazují vůbec, nebo jsou zobrazeny nesprávně. Pokud uživatel neví, v jakém kódování je text zpracován (lze to jednoduše zjistit v některém z textových editorů), je třeba vyzkoušet postupně všechna tři kódování, až se všechny znaky zobrazí korektně.



[8] Grafické uživatelské rozhraní programu *AntConc* s konkordancemi

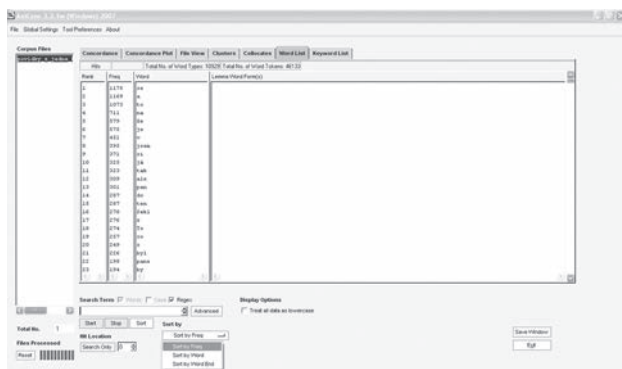


[9] Funkce *File View*, jež zobrazuje barevně odlišená klíčová slova v celém dokumentu, nikoli jako konkordance



[10] Rozložení výrazu „metod.“ v korpusu s pomocí funkce *Concordance Plot*

uvedli, že existuje jednoduchý způsob, jak z libovolného textu vytvořit abecední či frekvenční slovník. Tímto způsobem je tak možno získat slovník kteréhokoli literárního autora, máme-li k dispozici elektronickou verzi příslušných (literárních) textů. Oba typy slovníků, ale i slovník retrogradní lze v programu *AntConc* vygenerovat v záložce *Word List*, přičemž jednotlivé typy výstupů se nastavují v dolní části panelu funkce *Sort by Freq* (frekvenční slovník), *Sort by Word* (abecední slovník) a *Sort by Word End* (retrogradní slovník). [11]



[11] Tvorba frekvenčního slovníku, jež lze z programu *AntConc* exportovat v textovém souboru

Slovníky, ale i všechny výsledky vyhledávání lze exportovat do textového souboru a uložit do počítače (menu *File* → *Save Output to Text File*). S výsledným textovým dokumentem může poté uživatel dále pracovat mimo program *AntConc*, například v běžném textovém editoru či procesoru.

Software *AntConc* nabízí řadu dalších funkcí či možností, například vyhledávání kolokací či klastrů, plné využití všech funkcí programu je však vázáno na anotované texty. Je možno například pracovat s lematizovaným textem či s dokumentem označovaným v (meta)jazycích *XML* nebo *HTML*. Podobných programů jako *AntConc* existuje více, málokterý z nich – bereme-li v úvahu nekomerční, volně dostupné programy – ale nabízí takovou uživatelskou jednoduchost, spolehlivost a komplexnost.

Literatura

ČERMÁK, František (ed.)

2007 *Slovník Karla Čapka* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny/Ústav Českého národního korpusu)

ČERMÁK, František – CVRČEK, Václav (eds.)

2009 *Slovník Bohumila Hrabala* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny/Ústav Českého národního korpusu)

POŘÍZKA, Petr – SCHÄFER, František

2010a „Korpus esejů Otokara Březiny (fragment korpusu české esejistiky přelomu 19.–20. století“, in Petr Holman (ed.): *Otokar Březina 2008* (Vsetín: Dalibor Malina), s. 95–105

2010b „Svět jako vědomí a nic Ladislava Klímy v olomouckém korpusu české esejistiky přelomu 19. a 20. století“, *Aluze* (v tisku)

ŠTÍCHA, František

2009 „Nad slovníkem Karla Čapka“, *Naše řeč* 92, č. 1, s. 38–39

Computer processing of literary texts: the opportunities involved

This study adopts an interdisciplinary approach towards text and deals with the technical options involved in text processing, which enables us by means of software tools to provide data retrieval, and to perform statistical analysis and other processes in accordance with preselected criteria and on the basis of an annotation text. The first part is devoted to the most important corpus projects focusing on literary texts: *Czech Electronic Library*, the *Intercorp* corpus and lexicographical dictionaries of Karel Čapek and Bohumil Hrabal. The second part presents the basic possibilities for the creation of small corpora, demonstrated on corpora of Otokar Březina and Ladislav Klíma, and primarily the usage of a corpus concordancer called *AntConc* during analysis of (literary) texts: data retrieval, creating alphabetical and frequency dictionaries, etc.

Keywords

corpus linguistics, text processing, data retrieval, corpus concordances, creation of corpora, Czech corpora of literary texts

Autoři studií

Dr. Veronika Ambros, Department of Slavic Languages and Literatures,
University of Toronto

doc. PhDr. Renáta Beličová, Ph.D., Katedra hudby, Fakulta přírodních věd, Žilinská univerzita

Mgr. Petr Bubeníček, Ph.D., Ústav české literatury a knihovnictví,
Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno

Clarice Cloutier, Ph.D., Ústav slavistických a východoevropských studií,
Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha – New York University (Prague campus)

PhDr. Jan Čulík, Slavonic Studies, School of Modern Languages and Cultures,
Faculty of Arts, University of Glasgow

Mgr. Stanislava Fedrová, Ústav pro českou literaturu, Akademie věd ČR,
v. v. i., Praha

Mgr. Martin Foret, Centrum kulturních, mediálních a komunikačních studií, Katedra žurnalistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého, Olomouc

PhDr. Irina Gerčikova, CSc., Institut slavánovedeniâ, Rossijskaja akademie nauk, Moskva

prof. PhDr. Jaroslava Janáčková, CSc., Praha

Mgr. Michal Jareš, Ústav pro českou literaturu, Akademie věd ČR, v. v. i., Praha

PhDr. Alice Jedličková, CSc., Ústav pro českou literaturu, Akademie věd ČR, v. v. i., Praha – Katedra bohemistiky, Pedagogická fakulta, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Ústí nad Labem

Mgr. Tomáš Jirsa, Ústav české literatury a literární vědy, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha

prof. PhDr. Eva Kapsová, Ph.D., Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická Fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra

prof. Kyuchin Kim, Department of Czech & Slovak Studies, College of Central and East European Studies, Hankuk University of Foreign Studies

Mgr. Tomáš Koblížek, Ústav české literatury a literární vědy, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha

Mgr. Pavel Kořínek, Ústav pro českou literaturu, Akademie věd ČR, v. v. i., Praha

Mgr. Klára Kudlová, Ústav pro českou literaturu, Akademie věd ČR, v. v. i., Praha

Mgr. Martyna Maria Lemańczyk, Pracownia Komparatystyki Literackiej, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

Mgr. Kateřina Machová Ondřejová, Ústav české literatury a literární vědy, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha – Nakladatelství Fraus

doc. PaedDr. Iva Málková, Ph.D., Katedra české literatury, literární vědy a dějin umění, Filozofická fakulta, Ostravská univerzita

prof. PhDr. Petr Mareš, CSc., Ústav českého jazyka a teorie komunikace, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha

Drs. Kees Mercks, Slavische talen en culturen – Tsjechisch, Facultiet der Geesteswetenschappen, Universiteit van Amsterdam

PaedDr. Lenka Müllerová, Ph.D., MBA, Litterae

Mgr. Ing. Radomil Novák, Ph.D., Katedra českého jazyka a literatury, Pedagogická fakulta, Ostravská univerzita

Mgr. Eva Pariláková, Ph.D., Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra

PhDr. Petr Pořízka, Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého, Olomouc

Mgr. Miroslava Režná, Ph.D., Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra

prof. em. Dr., Herta Schmid, Institut für Slawistik, Philosophische Fakultät, Universität Potsdam

prof. em. Dr., Brigitte Schultze, Institut für Slawistik, Philosophie und Philologie, Johannes Gutenberg Universität Mainz

Mgr. Eva Šlaisová, Department of Slavic Languages and Literatures, University of Toronto

Mirna Šolić, Ph.D., Slavonic Studies, School of Modern Languages and Cultures, Faculty of Arts, University of Glasgow

PhDr. Mgr. Josef Štochl, Praha a Bratislava

doc. PhDr. Irena Vaňková, CSc., Ph.D., Ústav českého jazyka a teorie komunikace, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha

Mgr. Ondřej Váša, Katedra elektronické kultury a sémiotiky, Fakulta humanitních studií, Univerzita Karlova, Praha – Katedra teorií a dějin umění, Fakulta výtvarných umění, Vysoké učení technické, Brno

prof. em. PhDr. Hana Voisine-Jechová, CSc., d'Etudes slaves, Unités de formation et de recherche, Université Paris-IV Sorbonne

Dr. phil. Astrid Winter, Ústav translatologie, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha – DAAD, Praha

prof. Dr. Peter Zajac, DrSc., Ústav slovenskej literatúry Slovenskej akadémie vied, Bratislava – Institut für Slawistik, Philosophische Fakultät II, Humboldt-Universität zu Berlin

doc. PhDr. Miroslav Zelinský, CSc., Katedra teorie a dějin umění, Fakulta umění, Ostravská univerzita

Mgr. Richard Změlík, Ph.D., Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého, Olomouc

Czech literature from an intermedia perspective

Fourth Congress
of World Czech Literary Studies:
Other Czech Literature (?)
Prague, 28 June – 03 July 2010

Arranged every five years at the initiative of the Academy of Sciences of the Czech Republic Institute of Czech Literature, the congress brought together some 150 researchers from all over the world this year. Discussions over “otherness” in Czech literature were divided into four subject areas consisting of the following proceedings: *Czech literature at the interface and periphery*, *Czech literature from a gender perspective*, *Czech literature from an intermedia perspective* and in view of the anniversary of Karel Hynek Mácha’s birth in 2010, *Resonances of Mácha*.

World literary studies research into intermediality has developed over the last two decades from case studies into initial syntheses and typologies. Although this methodology has also been developing promisingly in the Czech context over the last few years and may historically carry on from some of the work of Jan Mukařovský, it still has slight symptoms of “otherness”. Studies by Czech literary studies scholars from here and abroad and by researchers into associated fields (history of art, aesthetics, musicology and philosophy) contained in this collection deal with analyses into the crossing of media boundaries within the framework of authorial poetics, within individual works and between semiotic systems: the problematization of film and radio

adaptations of literary works, comics, ekphrasis and other thematizations of the fine arts or musical motifs in literature, the relationship between drama and theatre stagings and the representation of reality and the procedures of other media in literary texts.

Jmenný rejstřík

Do rejstříku jsou zahrnuta všechna jména, která se vyskytují v textech příspěvků a v citované literatuře. Ženská jména, která se v textu přechylují a v literatuře jsou uváděna v původním (nepřechýleném) tvaru, mají v rejstříku tuto podobu: příjmení(ová), jméno.

- Adam, Robert 305
Adorno, Theodor W. 364, 405
Agamben, Giorgio 17, 20
Agejev, Vladimir 222
Achleitner, Friedrich 47, 49
Ajvaz, Michal 150, 152, 362, 365, 367, 389, 390, 396
Alberti, Leon Battista 249, 256
Almodóvar, Pedro 97, 98
Altman, Rick 85, 89
Altmann, Gerry T. M. 429, 436
Altweg, Jürg 20
Ambros, Veronika 338, 339, 343, 344, 346
Andersen, Christian 284
Anderson, Mark M. 278, 280
Andrejev, Leonid 223
Andrew, Dudley 138
Andrews, Malcolm 300, 305, 306
Apollinaire, Guillaume 52, 405
Arbes, Jakub 241, 249
Arnheim, Rudolf 29, 34
Artmann, Hans Carl 47, 49
Assmann, Aleida 300, 305
Auerbach, Erich 317
Austin, John Langshaw 42
Avilov, Viktor 225
Baak, Joost van 310, 314
Bachelard, Gaston 310, 314
Bachmann-Medick(ová), Doris 15, 20
Bachtin, Michail Michajlovič 137, 326, 339, 346
Bal(ová), Mieke 275, 280

- Balabán, Jan 202
 Baleka, Jan 81, 89
 Balzac, Honoré de 238
 Barborka, Zdeněk 40, 48
 Barck, Karlheinz 35
 Bareš, Jiří 89, 305
 Bártfay, Tibor 284
 Barthes, Roland 19, 139, 476, 484
 Bartmiński, Jerzy 429, 436
 Bartusz, Juraj 284, 289–293
 Bass, Eduard 52
 Baxandall, Michael 255, 256
 Bayer, Konrad 40, 46, 47, 49
 Beham, Hans Sebald 289
 Beldugin, Nikolaj 221
 Beličová, Renáta 69, 71, 73
 Bělíková, Marie 355
 Beljakovič, Valerij 222
 Beneš Třebízský, Václav 202
 Benjamin, Walter 320, 355
 Bense, Max 25, 29, 34, 43, 49
 Benveniste, Émile 17
 Bernhart, Walter 257, 258
 Beskid, Vladimír 293
 Bessière, Jean 460
 Bílek, Petr A. 298, 305, 476
 Binar, Ivan 202
 Bippus, Elke 26, 35
 Blahutová, Kateřina 93
 Blanchot, Maurice 280
 Bluestone, George 137, 138, 142
 Böcklin, Arnold 253
 Bodorová, Barbara 21
 Boehm, Gottfried 36
 Boese, Carl 355
 Bogatyrev, Petr 356
 Bohatcová, Mirjam 464
 Böhme, Gernot 18
 Bondy, Egon 61–66, 68–74, 284, 285,
 287–293
 Booth, Wayne 139
 Boučková, Tereza 478, 479, 482–484
 Braque, Georges 400
 Bredius, Abraham 270
 Brod, Max 52, 105
 Brodskaja, Ilona 225
 Bronner, Stephen Eric 357
 Brontěová, Emily 139
 Brousek, Antonín 39, 49
 Brycz, Pavel 202
 Bryson, Norman 257
 Březina, Otokar 487, 490, 491,
 494, 495
 Bubán, Stanislav 285–289, 292
 Bubeníček, Petr 143, 155, 163
 Buck, Theo 33
 Bühler, Karel 415
 Buchenau, Arthur 421
 Bukowski, Piotr 405
 Burda, Vladimír 26, 27, 33, 35, 38,
 43, 46
 Burdonský, Alexandr 226
 Burg, Peter 422
 Burgr, Lubomír 62
 Burian, Emil František 51–53, 215,
 337–340, 343–345, 347, 413
 Burian, Jan 223, 224
 Burian, Vlasta 52
 Capote, Truman 476, 477, 484
 Carrier, David 255, 257
 Cartmell, Deborah 142
 Cassirer, Ernst 421
 Cato, Marcus Portius st. 472
 Caws(ová), Mary Ann 274, 280, 301,
 305, 306
 Celan, Paul 31, 33
 Cerrini, Giovanni Domenico 289
 Cézanne, Paul 17, 21, 400, 403
 Cieslar, Jiří 337, 338, 343, 345, 346

- Cikán, Miroslav 364–367
 Císař, Jan 215, 217
 Cixous(ová), Hélène 277, 280
 Coester, Otto 102
 Conrad, Joseph 138, 142, 192
 Coogan, Peter 94, 99
 Corrigan, Timothy 142
 Croce, Benedetto 412
 Crumb, Robert 102, 103, 106, 109,
 110, 114, 118, 119, 123, 124, 130, 131
 Crumbová, Aline 102
 Culler, Jonathan 81, 89, 301, 305, 450,
 459
 Cvetajevoová, Marina Ivanovna 280
 Cvrček, Václav 489, 494
 Czcibor-Piotrowski, Andrzej 405

 Čapek, Josef 401–406, 464, 471, 472
 Čapek, Karel 51, 58, 157, 158, 162–
 164, 202, 221, 235, 237–240, 244, 260,
 267–270, 350, 353, 355, 356, 404,
 449–454, 456, 458–461, 489, 490,
 492, 494, 495
 Čech, Marek 96, 98
 Čejka, Mirek 436
 Čeledová-Hupková, Adriana 286
 Čeňková, Jana 80
 Čep, Jan 323, 324
 Čepan, Oskár 17, 19–21
 Čepelák, Jiří 331
 Čepelák, Vojtěch 85, 89
 Čermák, František 49, 486, 489, 494
 Čermák, Josef 280
 Černík, Artuš 53
 Černý, František 244
 Černý, Václav 9
 Čertezni, Monika 73
 Červenka, Miroslav 36, 152, 356, 435,
 441, 447, 465
 Česálková, Lucie 143

 Čorej, Martin 63
 Čunderlík, Marián 17, 20
 Čyževskij, Dmytro 343, 345, 346

 Damasio, Antonio R. 16, 18, 21
 Daneš, František 435
 Danilovová, Irina 228
 Davydova, Marina 224, 228
 Delaperrière, Maria 401, 405
 Deleuze, Gilles 278, 280
 Deml, Jakub 433, 435
 Derrida, Jacques 22
 Dickinsonová, Emily 431
 Diderot, Denis 225
 Diviš, Ivan 203
 Doležel, Lubomír 324, 331, 351, 356
 Dolžanskij, Roman 223, 228
 Döring, Jörg 35
 Dorůžka, Lubomír 52, 53, 58
 Dostojevskij, Fjodor Michajlovič 221
 Doubinsky, Claude 143, 484
 Drda, Jan 225, 230
 Ducrot, Oswald 147, 152
 Duchamp, Marcel 19
 Dumas, Alexandre 141
 Durdík, Josef 411, 412
 Dürer, Albrecht 248–250, 256, 258
 Durych, Jaroslav 237, 239, 240, 243,
 244, 248, 249, 256, 258
 Duvivier, Julien 350, 354, 355
 Dvorský, Rudolf Antonín 52

 Eckmann, Sabine 32, 35
 Eco, Umberto 364, 368, 466
 Eekman, Thomas 208, 217
 Effenberger, Vratislav 405
 Eiland, Howard 355
 Eisner, Pavel 9
 Ejchenbaum, Boris 413
 Elam, Keir 82

- Elliott(ová), Kamilla 136–140,
 142, 144
 Erben, Karel Jaromír 52, 202, 443
 Ernst, Ulrich 26, 35
 Evans, Benjamin Ifor 192, 196

 Fabian(ová), Jeanette 57, 58
 Fassbinder, Rainer Werner 142
 Fedrová, Stanislava 9, 249, 253, 257,
 301, 302, 305
 Fejercherd, V. 215, 218
 Fellini, Federico 480
 Ferenčuhová, Mária 156, 163
 Ferklová, Renata 166
 Fibiger, Martin 303, 304, 306
 Fiedler, Leslie 193, 196
 Fikar, Ladislav 167
 Filipec, Josef 435
 Filippov, Aleksej 224, 229
 Filla, Emil 400
 Filostratos Starší 251, 257
 Fischer, Otokar 404
 Fischer-Lichte(ová), Erika 18, 21, 26,
 35
 Fischl, Viktor 202
 Focillon, Henri 279, 280
 Fonioková, Zuzana 143
 Foret, Martin 85, 88, 89
 Forková, Veronika 436
 Formánek, Jaroslav 202
 Fořt, Bohumil 331
 Foucault, Michel 17
 Fowles, John 141
 Frears, Stephen 141
 Freud, Sigmund 20, 22
 Frič, Martin 354, 355
 Friedrich, Caspar David 251, 252, 394
 Frynta, Emanuel 207–210, 213–219
 Fulka, Josef 484
 Füsslin, Georg 30, 35

 Gagarin, Jurij 172
 Gańczarczyk, Gabriela 404
 Gasché, Rodolphe 29, 35
 Gatarik, Václav 102–104, 106, 108,
 109, 112, 113, 117, 118, 122, 123, 127,
 128, 130, 131
 Gellner, František 52
 Genette, Gérard 137, 143, 463, 465,
 466, 471, 475, 476, 484
 Genocchio, Benjamin 270
 Geraghty(ová), Christine 140, 143
 Gerson, Horst 270
 Gilligan, Vince 94
 Giotto di Bondone 458
 Gleizes, Albert 400, 405
 Gočár, Josef 401
 Godfrey, Tony 26, 35
 Goethe, Johann Wolfgang 236, 242,
 244
 Gogol, Nikolaj Vasiljevič 223, 236, 241
 Gomringer, Eugen 43, 44
 Gordeeva, Anna 225, 229
 Gould, Chester 96
 Goya, Francisco 238–240
 Greber, Erika 22
 Gregor, R. 215, 218
 Gregorová, Lucia 291, 292
 Grögerová, Bohumila 26, 27, 34, 35,
 40, 41, 43–49
 Grube, Gernot 22
 Guattari, Félix 278, 280
 Gubajdullina, Elena 227, 229
 Gutzkow, Karel 469

 Ha, Jebong 196
 Haard, Eric de 315
 Habřina, Rajmund 215, 218
 Hájek, Václav 251, 257
 Hakl, Emil 202
 Halada, Jan 467, 468, 471

- Halík, Miroslav 244, 269, 355, 356, 459
 Hals, Frans 238
 Hamada, Milan 331
 Haman, Aleš 468
 Hanáková, Petra 97, 98, 257
 Hanuš, Stanislav 404
 Harkins, William E. 353, 356
 Hašek, Jaroslav 52, 193, 221
 Hašler, Karel 52
 Hausmann, Raoul 32
 Havel, Rudolf 468, 471
 Havel, Václav 27, 34, 42, 43, 45, 48, 49, 221, 222, 229, 230
 Haverkamp, Anselm 30, 35
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 412
 Heidegger, Martin 317, 425, 436
 Helmanová, Alicja 156, 163
 Hentze, Ewald 35
 Herbart, Johann Friedrich 411, 412, 420, 422
 Herz, Juraj 97, 98
 Heřman, Miroslav 245
 Heydrich, Reinhard 172
 Heymer, Kay 27, 35
 Hirsch, Mathias 310, 315
 Hiršal, Josef 26, 27, 34, 35, 40, 41, 43–49
 Hitler, Adolf 171, 172
 Hlaváček, Josef 26, 30, 36, 464
 Hlaváček, Luboš 471
 Hodrová, Daniela 299, 305, 318–321, 326, 331, 346, 465, 466, 472
 Höfele, Andreas 82
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 236
 Hoffmeister, Adolf 53
 Hofman, Vlastislav 404
 Höger, Karel 168, 204
 Holan, Vladimír 209, 263, 264, 269, 270, 427, 433–435
 Holitscher, Arthur 350, 352, 353, 355, 356
 Holman, Petr 494
 Holý, Jiří 22, 90, 306, 321, 367, 422
 Holzbecher, Josef 196
 Honnef, Klaus 36
 Honselaar, Wim 315
 Honys, Josef 27, 47
 Hopfingerová, Maryla 136, 143
 Hora, Josef 209
 Horáčková, Alice 102
 Horák, František 464
 Horatius, Quintus Flaccus 431
 Horčíčka, Jiří 204, 205
 Horkheimer, Max 364
 Horníček, Jiří 364
 Horvátová, Gabriela 364
 Hořec, Jaromír 464
 Hořejší, Jindřich 52
 Hostinský, Otakar 411
 Hrabák, Josef 467, 472
 Hrabal, Bohumil 177–187, 189–198, 307, 310, 312, 314, 315, 489, 492, 494, 495
 Hrabal, Jiří 331
 Hrbata, Zdeněk 327, 331, 435
 Hrdlička, Josef 280
 Hrubín, František 165–175
 Hrubý, Tomáš 464, 472
 Hruška, Petr 396
 Hubač, Jiří 221, 226, 227, 230
 Humboldt, Wilhelm von 415
 Hushegy, Gábor 293
 Hutcheon(ová), Linda 136–138, 140, 143, 155, 156, 163, 177, 186, 338, 346
 Hvízdala, Karel 36
 Hvorecký, Michal 61, 285, 293
 Chalupa, Pavel 435
 Chalupecký, Jindřich 19, 21

- Charlesworth, Michael 300, 305, 306
 Chatman, Seymour 139, 143
 Chlíbačová, Milada 314, 387
 Chmelár, Eduard 285
 Chochol, Josef 401
 Chvatík, Ivan 436
 Chvatík, Květoslav 196, 245, 421, 436, 465, 472; pod jménem Mukařovská, Hana 421
 Chytilová, Věra 178, 197
- Ingarden, Roman 245, 350
 Ingold, Felix Philipp 31, 36
- Jacob, Max 401
 Jahn, Kurt 244
 James, Henry 236, 241
 Jampoľskája, Elena 224, 229
 Janáček, Leoš 238, 360–364, 366–368
 Janáčková, Jaroslava 85, 245, 303, 305
 Janák, Pavel 401
 Janevskája, Svetlana 225, 229
 Janiš, Viktor 130
 Jankovič, Milan 178, 186, 196, 331, 356, 422
 Janoušek, Pavel 447, 486
 Janský, Karel 346
 Jareš, Michal 102, 104, 130
 Jaus, Hans Robert 403, 405
 Jedličková, Alice 249, 255, 257, 298, 301, 302, 305, 306
 Jernek, Karel 214, 215
 Ježek, Jaroslav 53
 Jirásek, Alois 301, 302, 304, 306
 Jireš, Jaromil 178
 Jiroušek, Jan 42, 49, 421
 Johnson, Mark 429, 430, 433, 436
 Jost, François 139
 Joyce, James 280
 Jung, Carl Gustav 317
- Jungmannová, Lenka 11, 82
 Jurskij, Sergej 229
 Justl, Vladimír 387, 435
- Kabelík, Jan 470, 471
 Kačala, Ján 376, 387
 Kadlec, Václav 196
 Kafka, Franz 52, 101–106, 109, 118, 123, 130, 131, 216, 274, 276–281, 284
 Kafka, Vladimír 130
 Kahnweiler, Daniel Henry 402
 Kalinina, Olga 221, 229
 Kalista, Zdeněk 9
 Kandinskij, Vasilij 238
 Kant, Immanuel 413, 416, 417, 419–421
 Karásek ze Lvovic, Jiří 236, 240, 241, 244, 249
 Karfík, Vladimír 34, 36, 435
 Karlík, Petr 81, 89
 Kastl, Pavel 63
 Kavanagh, Patrick 284
 Kellner, Douglas 357
 Kilgarriff, Adam 489
 Kim, Kyuchin 196
 Kisch, Egon Ervín 52
 Kladiva, Jaroslav 196
 Kleist, Heinrich von 280
 Klíma, Ivan 202
 Klíma, Ladislav 323, 490, 491, 495
 Klimeš, Ivan 364
 Klimt, Gustav 278
 Klostermann, Karel 389, 391, 392, 395–397
 Klukanová, Ludmila 202
 Kmetová, Elena 73
 Kmetová, Ria 73
 Kodíček, Josef 404
 Kogge, Werner 22
 Kohout, Pavel 86, 221–224, 229, 230, 481

- Kolár, Erik 337, 339
Kolár, Jaroslav 356
Kolář, Jiří 18, 19, 21, 26–34, 36–38,
40, 50, 432, 434, 435
Kolářová, Běla 48
Kolesch, Doris 21
Kollár, Jan 236, 237
Komenský, Jan Amos 338
Konečný, Lubomír 251, 257
Konrád, Karel 53, 54
Konstantinov, Vladislav 226
Koons, Jeff 96
Kopal, Petr 163
Kopfermann, Thomas 37
Kořínek, Pavel 102
Koshar, Rudy 450, 456, 458, 460
Kosková, Helena 190, 196
Kosmas 318
Košík, Gustáv 70
Kotásek, Miroslav 163
Kotek, Josef 51, 52, 58
Koubová, Věra 130
Králiková, Eva 73
Kramář, Vincenc 399
Krämer(ová), Sybille 18, 21, 22
Kratochvil, Jiří 202
Kraus, Cyril 373
Kraus, Jiří 387
Kraus, Karl 278
Krausová, Lenka 22, 38, 257, 305
Kriseová, Eda 202
Kristeva, Julia 137, 349, 356, 466
Krivospickaja, Janina 228
Krob, Andrej 222
Krška, Václav 162
Křivánek, Vladimír 443, 445, 447
Kšicová, Danuše 208, 218, 219
Kubišta, Bohumil 400
Kudělka, Viktor 157–159, 163
Kundera, Milan 221, 225, 226, 230
Kupcová, Helena 82
Kuper, Peter 102, 104, 106, 107, 109,
111, 115, 116, 118, 120, 121, 123, 125,
126, 129–131
Kussi, Peter 196
Kyloušek, Petr 484
Lagronová, Lenka 227
Lakoff, George 426, 429–431, 433,
436, 437
Lamač, Miroslav 29, 36
Landovský, Pavel 221, 225, 229, 230
Lane, Philippe 472
Lang, Fritz 338
Langer, František 237, 238, 243, 244,
253–256, 258, 464
Langerová, Marie 26, 36
Lanier, Jason 217, 218
Larsson, Stieg 141
Le Corbusier 278
Lederbuchová, Ladislava 80, 81, 89,
467
Legátová, Květa 202
Lehovec, Jiří 339, 340, 346
Leitch, Thomas 138–141, 143, 177,
186
Lenko, Boris 62
Lermontov, Michail Jurjevič 207–209,
211–220
Lessing, Gotthold Ephraim 25, 137,
420
Leviant, Curt 355
Lévi-Strauss, Claude 20
Lewicka, Olga 30, 36
LeWitt, Sol 26
Liebscher, Karel 391
Lieske, Stephan 299, 306
Liessmann, Konrad Paul 364, 367
Lichtenstein, Roy 96, 97
Linhartová, Věra 9

- Lippard, Lucy R. 26, 36
 Lipus, Radovan 216
 Lispector, Clarise 280
 Loos, Adolf 278
 Lopatka, Jan 199–201, 203, 204
 Lotman, Jurij Michajlovič 327, 331
 Loupová, Jana 130
 Löwenbach, Josef 53
 Lüdeke, Roger 22
 Lustig, Arnošt 146, 148, 151–153
 Lynn, Greg 273, 280
 Lyotard, Jean-François 69
- Maciejewski, Janusz 466
 Macková, Anna 393
 Macrae, David 270
 Macura, Vladimír 10, 450, 460, 486
 Magál, Slavomír 472
 Mácha, Karel Hynek 9, 10, 52, 208,
 323, 324, 327, 331, 332, 337–340, 343,
 345–347, 430–432, 435, 501
 Machač, Jaroslav 435
 Machala, Lubomír 330, 331
 Mailer, Norman 476–478, 482–484
 Mairowitz, David Zane 101–103, 110,
 114, 119, 124, 130
 Makin, Michael 356
 Málek, Petr 137, 143, 276, 280
 Malevič, Kazimir 31, 36
 Mallarmé, Stéphane 31, 34
 Malý, Radek 38, 460
 Man, Paul de 276
 Mánes, Josef 239
 Manujlov, Viktor A. 208, 218, 219
 Mareš, Petr 136, 143, 163, 465
 Mareš, Stanislav 484
 Margolin, Uri 17, 21
 Marjina, Tatjana 228, 229
 Martináková, Zuzana 61, 73
 Martínek, Lubomír 202
- Martinů, Bohuslav 53, 238
 Marx, Karel 20
 Mařák, Julius 390
 Masáková, Milena 256
 Masaryk, Tomáš Garrigue 412
 Mašinová, Jelena 86
 Matej, Daniel 62
 Matějčíček, Tomáš 85, 89
 Matejko, Jan 238
 Matejov, Fedor 17
 Mathauser, Zdeněk 320, 321
 Matonoha, Jan 9, 193, 196
 Matoušek, Ivan 202
 McCloud, Scott 86, 90, 95, 99
 McEntyre, Marilyn Chandler 270
 McFarlane, Brian 138, 139, 143,
 177, 186
 McLuhan, Marshall 16, 21
 Med, Jaroslav 244
 Medvedeva, Anna 228, 229
 Mechová, Lucie 201
 Mejstřík, Vladimír 435
 Menzel, Jiří 178, 179, 181–187, 189,
 192, 195–198
 Mercks, Kees 307, 313, 315
 Merleau-Ponty, Maurice 17, 21, 23
 Mertens, Mathias 25, 36
 Mertl, Věroslov 202
 Měšťák, Rudolf 364, 367
 Metken, Günter 33, 37
 Metzinger, Jean 400, 405
 Meyer, Georg Heinrich 102
 Meyer, Urs 37
 Michelangelo Buonarroti 268
 Michoněk, Petr 63
 Mikuš, Tibor 472
 Miller, Hillis 136
 Mirza, Omar 89
 Mitchell, William J. Thomas 136, 143,
 275, 276, 280, 300, 356

- Mocná, Dagmar 80–82, 85, 86, 90,
449, 460
Moi, Toril 356
Mojžiš, Juraj 20
Monet, Claude 255
Montellierová, Chantal 101
Morris, Charles William 42, 49
Morrissette, Bruce 450, 460
Mravcová, Marie 142, 144
Mucha, Bogusław 207, 218
Mukařovská, Hana viz Chvatík,
Květoslav
Mukařovský, Jan 152, 245, 338, 346,
354, 356, 411–423, 425, 428, 436, 465,
472, 501
Müllerová, Lenka 472
Murakami, Takashi 96
Murray(ová), Simone 139, 144
Musil, Vladimír 389, 397
- Nabokov, Vladimír 249
Naremore, James 135, 144
Nebeská, Iva 437
Nebeský, Ladislav 40, 46
Nejedlý, Zdeněk 362, 367
Nekula, Marek 81, 89
Němcová, Božena 327, 469, 471, 473
Němec, Jan 101, 105, 123, 131, 178
Němec, Jiří 101, 105, 131
Némo, Paul 259, 270
Neruda, Jan 52, 236–238, 241, 244
Nerval, Gérard de 323
Neugroschel, Joachim 351, 356
Neumann, Stanislav Kostka 404
Něvěžina, Jelena 226
Newman, Channa 143, 484
Nezval, Vítězslav 53, 54, 58, 262, 263,
267, 270, 271
Ngo, Vincent 94
Nikl, Petr 355
- Nohejl, Bohumil 396
Novák, Arne 196, 404
Novák, Ladislav 26, 27, 33, 34
Nünning, Ansgar 22, 80, 82, 84, 90,
306, 317, 321, 367
Nycz, Ryszard 405
- Obrazcov, Sergej 225
Obst, Milan 340, 346
Ondřejová, Kateřina 446, 447
Opelík, Jiří 401, 404, 405, 435, 447
Orten, Jiří 39, 49
Osolsobě, Ivo 18, 21, 357
Ovčáček, Eduard 26, 27, 34
Overbeck, Johannes A. 237
- Pajdzińska, Anna 426, 428, 432, 436
Pala, Karel 486
Palek, Bohumil 49
Pálenký, Petr 306
Palko, František Xaver 241
Panofsky, Erwin 31, 37
Papoušek, Vladimír 449, 460
Pargetel, Edith 196
Parola, Rene 26, 37
Paterová, Jana 216, 218
Pavera, Libor 80, 81, 90
Pavlát, Leo 468
Pawlikowski, Pawel 177, 186
Peirce, Charles Sanders 18, 41, 42, 49, 50
Pejml, Karel 441, 446
Pelán, Jiří 152
Pelánek, Jan 396
Pelc, Antonín 53
Pen'kovskij, Aleksandr B. 211, 218
Pešat, Zdeněk 331, 465, 472
Peter, Lev 178, 186
Peterka, Josef 80–82, 85, 86, 90
Petkevič, Vladimír 486
Petráčková, Věra 373, 387

- Petránek, Pavel 367
 Petrov, Vladimír 224
 Petříček, Miroslav 18, 19, 21
 Pfister, Manfred 82
 Piaček, Marek 62, 63, 65, 66, 68, 70–74
 Picasso, Pablo 400
 Piorecký, Karel 9
 Písecký, Ferdinand 70
 Pistorius, Vladimír 468
 Píšek, František 207, 208, 212–215,
 217, 219
 Plachta, Jindřich 52
 Pleskalová, Jana 81, 89
 Plicka, Karel 441, 447
 Podaný, Richard 90, 99
 Pochat, Götz 256, 257
 Pokorný, Jaroslav 243
 Polák, Karel 244, 245
 Polák, Milota Zdirad 417, 421
 Poledňák, Ivan 52, 53, 58
 Pollock, Jackson 28, 30, 36
 Pomikálek, Jan 489
 Porębski, Mieczysław 400, 402, 405
 Pořízka, Petr 486, 489–491, 494
 Poslední, Petr 466, 467, 472
 Preissová, Gabriela 359–363, 365–368
 Procházka, Antonín 400
 Procházka, Arnošt 361, 367
 Procházka, Jindřich 44, 45, 47
 Procházka, Martin 435
 Procházková, Lenka 202
 Prouza, Petr 202
 Putík, Jaroslav 202
 Pytlík, Radko 192, 197

 Radok, Alfréd 337–340, 343–347
 Raedt-de Canter, Eva 269
 Raengo, Alessandra 142, 144
 Rais, Karel Václav 303, 305, 306
 Rajewsky, Irina O. 15, 22, 25, 37, 299, 306

 Ray, Man 403
 Read, Herbert 281
 Redin, Maxim 226, 229
 Regler-Bellinger, Brigitte 363, 367
 Reinhardt, Max 352
 Reisz, Karel 141
 Rembrandt van Rijn 239, 243, 259–271
 Reynek, Bohuslav 373–376, 378–388
 Reynek, Jiří 387
 Reynolds, Richard 94, 99
 Richler, Mordecai 351
 Richterová, Sylvie 443–445, 447
 Ritter, Alexander 317
 Robinson, Ira 351, 357
 Róna, Jaroslav 284
 Ronay, Matthew 97, 98
 Rosenberg, Yehudah Yudel 351, 352,
 355, 357
 Roth, Susanna 196
 Rousseau, Jean-Jacques 20, 405
 Rubens, Peter Paul 289
 Rühm, Gerhard 40–44, 46–50
 Růžek, Pavel 484
 Ryanová, Marie-Laure 331
 Rychlý, Pavel 489
 Rychman, Ladislav 160–162
 Rzounek, Vítězslav 470, 471

 Řezníček, Zdeněk 264–267, 269–271

 Saicová Římalová, Lucie 436, 437
 Salivarová, Zdena 470, 471
 Sanderová, Helke 142
 Sanders, Julie 177, 186
 Saussure, Ferdinand de 43, 49, 50
 Sauvanet, Pierre 145, 152
 Scafati, Luis 102
 Searle, John 42
 Seifert, Jaroslav 52–54, 58, 270
 Selver, Paul 196

- Serres, Michel 273, 280
Seydl, Zdenek 166, 464
Shakespeare, William 138
Short, David 49, 186
Schäfer, František 486, 489–491, 494
Schama, Simon 300, 306
Schechner, Richard 17, 22
Scheinpflugová, Olga 453, 459
Schenck, Wolfgang 367
Scherl, Adolf 217, 340, 346
Schiller, Friedrich 411–423
Schlöndorff, Volker 142
Schmid(ová), Herta 219, 252, 257,
298, 299, 306
Schmid, Wolf 452, 460
Schmidt, Siegfried J. 25, 26, 37
Schmidtová, Zora 217
Schneider, Jan 15, 22, 38, 257, 305
Schnitzler, Arthur 48, 224
Schönemann, Heide 352, 357
Schorm, Ewald 178, 183
Schulhoff, Ervín 53
Schultze, Brigitte 207, 208, 211, 214,
219
Schulz, Karel 54–59
Sikoryak, Robert 123, 130
Simanowski, Roberto 26, 37
Skácel, Jan 427, 434, 435, 439, 440,
443–448
Skřeček, Rudolf 162, 245
Sládek, Josef Václav 209
Sládek, Ondřej 257
Slavíček, Antonín 303
Slavík, Bedřich 215, 219
Slavík, Jaroslav 405
Smirnov, Jevgenij 225
Smith, Will 94
Solík, Martin 472
Solomin, Jurij 226, 227, 230
Součková, Milada 9
Soupault, Philipp 52
Spáčilová, Mirka 94, 98
Spielmann, Yvonne 15, 22
Spolsky, Ellen 258
Srba, Bořivoj 339, 343, 347
Srňka, Jiří 168, 172
Srp, Karel 33, 37
Staël, Madame de 236
Stalin, Josif Vissarionovič 171, 172
Stam, Robert 136, 137, 142, 144
Stančík, Petr 95
Staněk, Akram 227
Starke, Ottomar 102, 103
Stehlíková, Eva 346
Steigerwald, Karel 223
Steklý, Karel 160, 162
Stelleman, Jenny 219
Stevenson, Robert Louis 54
Stifter, Adalbert 391
Stluka, Martin 435
Stodola, Jiří 81, 90
Stoker, Bram 138
Stolz-Hladká, Zuzana 178, 186
Stránský, Jiří 202
Strusková, Eva 338–340, 346, 347
Strýko, Marcel 290
Suchařípa, Leoš 209, 219
Suchý, Ondřej 354, 357
Sus, Oleg 45, 49, 412, 419, 422
Světla, Karolina 443
Svoboda, Jiří 53
Swindell, Larry 357
Swirski, Peter 449, 460
Sýkora, Zdeněk 28, 37
Szczepanik, Petr 88, 90, 143, 163
Szigeti, László 196
Szilárd, Lena 452, 460
Šafařík, Josef 9
Šalda, Jaroslav 464

- Šebesta, Ronald 63
 Šesták, Peter 63
 Ševčík, Oto 215
 Šiktanc, Karel 439–442, 444, 446–448
 Šimáček, František 360
 Šípek, Karel 359, 360, 368
 Škapová, Zdena 97, 98
 Šklovskij, Viktor 425
 Škréta, Karel 257
 Škvorecký, Josef 191, 194, 195, 197, 202, 327
 Šlédrová, Jasňa 437
 Šmída, Bohumil 167
 Šmilauer, Vladimír 44
 Šolić, Mirna 458, 460
 Špála, Václav 404
 Špecinger, Otakar 324, 331
 Špirit, Michael 196
 Šrobár, Vavro 70
 Štědroň, Bohumír 361, 368
 Štefánik, Milan Rastislav 66, 68–70, 73, 74
 Štěpán, Václav 404
 Štícha, František 489, 490, 495
 Štorek, Břetislav 468, 471
 Šváb, Jaroslav 464, 471
 Švoma, Martin 197
- Tabakov, Oleg 223–225, 230
 Táborský, František 207, 208, 211–214, 217, 219
 Tarantino, Quentin 96
 Teige, Karel 53, 58, 399, 400, 405
 Teren, Laco 63
 Terras, Victor 217
 Theer, Otakar 404
 Thiele, Vladimír 464, 472
 Thielmann, Tristan 35
 Tigríd, Pavel 203
 Tichý, František 53
- Tichý, Vítězslav 396
 Tilschová, Anna Maria 239, 243, 245
 Tito, Josip Broz 172
 Tizian Vecelli 239, 268
 Tobolka, Zdeněk 464, 465, 472
 Todorov, Tzvetan 146–149, 151–153
 Tokarski, Ryszard 426, 428, 436
 Tolstoj, Alexej Nikolajevič 350, 353, 356
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 359
 Toman, Jindřich 356
 Toman, Karel 52
 Topinka, F. 256
 Topol, Jáchym 202, 479, 482
 Toporov, Vladimír Nikolajevič 332
 Tracy, Spencer 357
 Träger, Josef 244
 Trávníček, Jiří 22, 90, 201, 205, 298, 306, 321, 367, 426, 437, 467, 472
 Trávníček, Mojmir 387
 Trávníčková, Olga 437
 Tretera, Ivo 412, 422
 Trier, Lars von 92
 Trinkewitz, Karel 33
 Trnka, Jiří 165
 Tuan, Yi-Fu 310, 315
 Tufescu, Florina 349, 357
 Turbová, Milena 436
 Tureček, Dalibor 160, 163
 Turner, Mark 426, 429–431, 436, 437
 Tyl, Josef Kajetán 160–162, 164
 Tyňanov, Jurij 351
- Uličný, Oldřich 73
 Urban, Miloš 202, 249, 323, 324, 330, 331
 Urton, Gary 31, 37
- Vaculík, Ludvík 202, 478
 Váchal, Josef 237, 389–397

- Valerius Maximus 289
Valoch, Jiří 46
Vančura, Vladislav 202
Vaňková, Irena 426, 429, 432, 436, 437
Vašák, Pavel 468
Vašek, Adolf Emil 364, 368
Vávra, Otakar 157–159, 163, 166–170, 174
Vavřincová, Fan 202
Vedral, Jan 204, 205
Vedral, Jan ml. 204, 205
Verne, Jules 223
Vicen, Dušan 73
Vítová, Lenka 404
Vlasáková, Kateřina 331
Vlašín, Štěpán 58, 405
Vodička, Felix 306, 331, 366
Vodička, Timotheus 435
Voit, Petr 467, 473
Volf, František 441, 447
Voráč, Jiří 105, 131
Voskovec, Jiří 52, 58, 350, 353–355
Vrchlický, Jaroslav 209, 252, 256–260, 270, 271, 361
Všetička, František 80, 81, 90
- Wágner, Jaromír 324, 332
Wagner, Richard 20, 238
Waldman, Diane 28, 37
Walzel, Oskar 299, 306, 412, 418, 422, 423
Warhol, Andy 96
Wegener, Paul 338, 350, 352, 354, 355, 357
Weiss, Jan 94, 98
Wells, Herbert Georg 353
Welsh, James M. 177, 186
Welsch, Wolfgang 18
Wenders, Wim 142
Wenzel, Peter 84
Werich, Jan 350, 353–355, 357
Wescher, Herta 28, 37
Wessel, Wilhelm 102
Wetering, Ernst van de 270
Whelehan, Imelda 142
Wiener, Oswald 41, 49
Wierzbicka, Anna 429, 437
Wilde, Oscar 236, 357
Winking, Hans 367
Winter(ová), Astrid 16, 22, 25, 26, 38
Wirth, Uwe 18, 22
z Wojkowicz, Jan 404
Wolf, Kurt 101
Wolf, Werner 15, 22, 252, 256–258
Wolitz, Seth L. 354, 357
Worringer, Wilhelm 276, 277, 279, 281
Wulf, Christoph 30, 38
- Yacobi, Tamar 247, 258, 302, 306
Yourcenarová, Marguerite 242
- Zabel, Morton Dauwen 142
Zábrana, Jan 203
Zagar, Peter 62
Zahradník, Osvald 226
Zahradníková, Marta 166
Zajac, Peter 21
Závodský, Artur 361, 368
Zdeňková, Marie 216, 219
Zelenka, Zdeněk 227
Zelinský, Miroslav 94, 202, 205
Zeman, Milan 460
Zeman, Rostislav 93, 98
Žeromski, Stefan 236
Zeyer, Julius 236, 239–242, 245, 246
Zezulová, Dagmar 480, 484
Zíbrt, Čeněk 441, 447
Zich, Otakar 235, 236, 245, 350, 353, 357, 411
Zimmermann, Robert 411

Zincov, Oleg 224, 230

Zinken, Jörg 436

Zirfas, Jörg 38

Zmatlík, Ivan 162

Zumr, Josef 412, 422

Żyłko, Bogusław 331, 332

Žakova, Natalia 208, 219

Živný, Ladislav Jan 465

Internetové zdroje

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

Slovník české literatury po roce 1945, www.slovníkceskeliteratury.cz

- » 1 200 autorů, časopisů, nakladatelství a literárních organizací, působících od roku 1945 do současnosti

Česká elektronická knihovna, www.ceska-poezie.cz

- » 1 700 básnických sbírek, veškerá knižně vydaná česká poezie od konce 18. století do první světové války, vyhledávání motivů, frekvenční slovníky

Digitalizovaný archiv časopisů, <http://archiv.ucl.cas.cz>

- » 55 literárních a kulturních časopisů nebo novin ve formě fotoarchivu: Česká literatura, Divadlo, Humoristické listy, Literární noviny, Lumír, Rudé právo a další tituly

Bibliografie české literární vědy, <http://isis.ucl.cas.cz>

- » 300 000 záznamů recenzí, článků, studií a doslovů od roku 1960 do současnosti, 10 000 záznamů k české literatuře v exilu 1948 až 1989, 100 000 záznamů předmiotové části retrospektivní bibliografie 1775–1945

Edice E, <http://www.ucl.cas.cz/edicee>

- » spisy F. X. Šaldy, tzv. akademické Dějiny české literatury, příručka Editor a text, antologie Avantgarda známá a neznámá, Výbor z české literatury po dobu Husovu a z doby husitské, strojopisné i tištěné sborníky

České literární osobnosti, <http://clo.ucl.cas.cz>

- » biogramy více než 30 000 autorů, publicistů a vědců z dějin i současnosti české kultury, v internetové databázi zveřejněna zatím polovina, další záznamy uvolňovány postupně

Bohemistika. Literárněvědný informační servis, www.bohemistika.cz

- » internetová nástěnka s informacemi o přednáškách, stipendiích, nabídkách práce, nových knihách; zprávy vytvářejí a publikují sami uživatelé

Databáze literárních cen, Thesaurus českých meter, stránky Studentské literárněvědné konference a další informační zdroje dostupné přes: www.ucl.cas.cz.

Stanislava Fedrová (ed.)

Česká literatura v intermediální perspektivě

IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky

jiná česká literatura (?)

praha 28. 6. – 3. 7. 2010

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

(Na Florenci 3, 110 00 Praha 1,

www.ucl.cas.cz)

v nakladatelství Filip Tomáš – Akropolis

(Severozápadní IV 16/433, 141 00 Praha 41,

www.akropolis.info)

v roce 2010 jako 142. publikaci nakladatelství Akropolis

Ediční příprava: Stanislava Fedrová

Redakce: Štěpánka Pašková

Jmenný rejstřík: Alena Ziebikerová

Revize anglických resumé: Melvyn Clarke

Grafická úprava a obálka: Jan Šerých

Sazba písmem Baskerville a Klavika: studio Lacerta (www.sazba.cz)

Tisk:

Tiskárna Nakladatelství Karolinum, Pacovská 350, 140 21 Praha 4

1. vydání, 518 stran, TS 12

ISBN 978-80-85778-73-1 (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

ISBN 978-80-87481-02-8 (Filip Tomáš – Akropolis)

Doporučená cena včetně DPH 299 Kč

Distribuce www.kosmas.cz