

Mezi deklamováním a románem
Proměny žánrů v české a slovenské literatuře

Studentská literárněvědná konference
Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 6. a 7. dubna 2005

© 2006 Stanislava Fedrová, Jan Hejk, Alice Jedličková (edd.)

ISBN 80-85778-54-8

Obsah

Hana Kusáková	
Podoby a proměny žánru kázání v době vrcholného baroka	4
Jiří Koten	
<i>Jan Pancéř</i> – k výstavbě historické povídky Prokopa Chocholouška	15
Marcela Pátková	
Holanova <i>Babyloniaca</i> . K otázce specifikace žánru a jeho konkrétních projevů ²²	
Peter Mráz	
Literárnosmerové tendencie v diele Michala Godru	32
Lucia Paraličová	
Figurácia literárnych žánrov v slovenskom postromantizme. Genologická analýza textov almanachu <i>Napred</i> (1871)	
Zdenka Bugajová	
Žánrové metamorfózy poézie v almanachoch študentov 19. storočia	48
Anna Kobylińska	
Torzo jako literární žánr – casus <i>Dráma sveta</i> Janka Kráľa	58
Zuzana Bariaková	
Apokryfy Petra Karvaša (v komparácii s apokryfmi Karla Čapka)	65
Romana Ličková	
Novela <i>Marie</i> Alexandra Klimenta	75
Stanislava Hvězdová	
<i>Neznámý člověk</i> Milady Součkové – mezi povídkovým cyklem a románem	90
Marcin Filipowicz	
<i>Pani Georgiadesová na cestách</i> . Veselý cestopis do Prahy Terézie Vansové. Ženská verze ideologického cestopisu	97
Katarína Pekariková	
Román Terézie Vansovej v intertextuálnych vzťahoch súčasnej slovenskej drámy	107
Martin Kuba	
Temné příběhy Světlé Karoliny	124
Veronika Lanová	
Karel Kryl – básník?	131
Petr Tomášek	

Písňový text součástí literatury? Nad tvorbou Oldřicha Janoty	143
Filip Pacalaj	
Poetika textov skupiny Horkýže slíže	149
Ján Jaraibka	
Typologie autobiografických žánrov	160
Michal Čuřín	
K tradicím žánru fantasy v české literatuře	166
Lenka Krausová	
Poznámky ke gnozeologické skepsi aneb kam se poděl fakt	171
Cena Vladimíra Macury a Seznam účastníků konference	178
Program konference	181

Podoby a proměny žánru kázání v době vrcholného baroka¹

Hana Kusáková

V příspěvku se pokusím ukázat na některá specifika tvorby dvou významných kazatelů vrcholného baroka – Pavla Josefa Axlara a Daniela Nitsche. Prvnímu z nich dosud literární historikové nevěnovali téměř žádnou pozornost (proto se mu zde budu věnovat více), tvorbou druhého se blíže zabýval František Němec, Milan Kopecký a v poslední době intenzivně Libor Pavera.²

Axlar pocházel z Osic u Pardubic, v roce 1683 byl vysvěcen na kněze a jeho kazatelská dráha začala v Plzni, kde působil v letech 1685–1688 jako kaplan. Poté jej víra v zázračný obraz Panny Marie přivedla do Klatov. Po třech a půl letech byl povolán do Prahy, kde zůstal až do své smrti v roce 1714. V Praze nejenže vznikla podstatná část Axlarových kázání, ale také se rozvíjela jeho duchovní kariéra – v roce 1691 se stal rektorem pražského arcibiskupského semináře, v roce 1694 byl povýšen na doktora teologie. O rok později byl zvolen metropolitním kanovníkem u sv. Víta na Pražském hradě, kde se stal českým kazatelem, v roce 1706 se stal arcijáhnem a roku 1709 kapitulním děkanem. Svou rozsáhlou knihovnu a literární pozůstalost odkázal cisterciáckému klášteru v Plasích. Cisterciáci pak z vděčnosti vydali v roce 1720 Axlarovu postilu s názvem *Nábožný horlivý vůdce do města svatého, nebeského Jeruzalema*.³

Nitsch se narodil v Praze roku 1651. V patnácti letech vstoupil do jezuitského řádu a po vysvěcení působil na různých místech jednak jako učitel na řádových školách, jednak jako kazatel. Jestliže Axlarova činnost je spjata s Prahou a s Klatovy, pak ta Nitschova se kromě Prahy úzce pojí se Slezskem – v Těšíně byl řádovým superiorem a gymnaziálním prefektem, v Opavě se dva roky věnoval kazatelské činnosti. Zemřel v Praze roku 1709 a téhož roku vyšla i jeho postila *Berla královská Jezu Krista*.⁴

Homiletika představovala spolu s *duchovní písní* dominantní žánr české barokní literatury. Zhruba od poloviny 17. století a ve století 18. se prosazují nové tendence a žánr kázání se posouvá směrem k vysoce stylizovaným a umělecky propracovaným textům. Klasická homilie, při

¹ Studie vyjde v *České literatuře* 54, 2006, č. 5.

² NĚMEC (LA PNP, fond J. Vašica); KOPECKÝ 1970; KOPECKÝ 1999; PAVERA 1997: 69–74; PAVERA 1999: 95–104; PAVERA 2003.

³ První díl postily obsahuje kázání nedělní (144 textů), druhý kázání sváteční (104 textů).

⁴ *Berla královská* je rozdělena na dvě části, první díl obsahuje kázání od adventu po šestou neděli po Velikonocích, ve druhém nalezneme promluvy ode dne seslání Ducha svatého po čtyřiačtyřicátou neděli po svatém Duchu. Na každou neděli či svátek Nitsch vždy uvádí dvě kázání – první vychází z evangelia, druhé se opírá o text epištoly (celkem 106 textů).

kteří řečník vykládá celé znění evangelia a probírá všechny jednotlivé věty v tom pořadí, v jakém jdou v textu za sebou, se stává přežitou a zastaralou. Kazatelé uvolňují vazby mezi citátem z Bible a vlastním kázáním, texty se vyznačují promyšlenou kompozicí a bohatou obrazností. Po kazatelích se vyžadovalo, aby přišli s něčím novým a nečekaným, aby udivili a zaujali překvapivou myšlenkou a neotřelým nápadem. Základem nového stylu v barokní homiletice se tak stává právě tato duchaplná myšlenka neboli koncept.⁵ V českých zemích se konceptistická kázání začínají objevovat někdy v 80. letech 17. století. Přes počáteční pohrdání a odpor některých starších kazatelů i teoretiků dosáhl koncept záhy obliby jak u kazatelů, tak u posluchačů, a jak tvrdí František Němec: „stal se tak do jisté míry kritériem barokního rázu a ducha kazatelů tohoto období“ (NĚMEC: 176). Největší rozmach zažíval v první třetině 18. století, pak jeho obliba začala pozvolna upadat a bohatá obraznost v kázáních, ale i v jiných žánrech přestala být žádoucí.

Při tvorbě konceptuálních kázání byl kladen důraz na intelektuální, rozumovou výstavbu textu. Po kazatelích-konceptistech se vyžadoval nesmírný rozhled a důvtip, ale také temperament a vášnivost, obrovské zaujetí a v neposlední řadě i pílě, aby se v kazatelském umění neustále zdokonalovali. V textech mizí exempla a naturalistické popisy, místo nich se akcentují rozumové důvody a dovolávání se církevních i světských autorit. Základem každého konceptu, jakousi „zárodečnou buňkou“ je pomocí analogií, kontrastů a paradoxů rozvíjená metafora. Kazatelé projevovali vytříbený smysl pro napětí, gradaci a pointu, pro mnohé texty je příznačná bohatá a ornamentální symbolika. Za nejpůsobivější, nejvhodnější a zároveň nejvděčnější přitom byly považovány obrazy vycházející z Bible.

Homiletika se řídila podrobně propracovanými teoriemi, jimž se kazatelé učili na teologických fakultách a akademiích. V 16. a 17. století vzniklo v Evropě kolem osmi set nejrůznějších učebnic rétoriky. Velmi oblíbenou byla rozsáhlá rétorika francouzského profesora Nicolase Caussina *De eloquentia sacra et humana libri XVI*. Caussinovy názory byly inspirující pro mnohé jeho současníky i pokračovatele. Otevřeně se k němu hlásí i Bohuslav Balbín.⁶ Katolické, ale i protestantské homiletické příručky shodně předepisují tři základní části kázání: exordium (úvod), confirmatio (hlavní část) a conclusio (závěr), každou z nich pak člení na několik samostatných oddílů, což se však v praxi většinou nedodržovalo. Tyto tři části jsou zachovány i v textech vrcholného baroka, přestože konceptuální kázání se ve své výstavbě řídila jinými pravidly a jejich kompozice byla poněkud odlišná. (Příčinou bylo již zmiňované uvolňování vazeb mezi citátem z Bible a jeho výkladem, a to jak v myšlenkovém uspořádání, tak ve vnějším

⁵ Název vznikl z italského *conpetto* – představa, nápad.

⁶ Z množství rétorik je třeba zmínit alespoň na řádových školách rozšířenou příručku Cypriána SOAREZE *De arte rhetorica libri tres*.

podání.)

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

Vlastní kázání začíná úvodem (exordium, proemium). Homiletické příručky uvádějí několik způsobů, jak kázání otevřít. Kazatelům se doporučovalo začít příslovím, srovnáním, podobenstvím, příběhem ze Starého nebo Nového zákona a podobně. V úvodu musel kazatel posluchače náležitě naladit a připravit, přesvědčit, že to, co uslyší, „bude stát za to“. Bylo žádoucí, aby úvod nebyl příliš rozsáhlý, neboť, jak trefně poznamenává Komenský: „exordium s dlouhým krkem potvorné jest“ (KOMENSKÝ 1983: 72). Přesto se u mnoha kazatelů rozrůstal do značné šíře, zejména tehdy, rozhodli-li se začít podobenstvím nebo starozákonním příběhem. Exordium obvykle končilo oslovením posluchačů a výzvou k bedlivému vnímání. Axlar téměř vždy tuto část kázání ukončuje slovy „připravte srdce své“. Není výjimkou, že se kazatelé snažili i o vtipný přechod k hlavní části kázání, nevyhýbali se ani rýmům, i když nám mohou leckdy připadat poněkud násilné, například: „Vezmem sobě tehdy zahálku dnes na opálku a vedme naproti ní tuhou válku, já začnu ve jménu Božím.“ (AXLAR 1720a: 178)

Nejvýraznější část osnovy kazatelského textu tvoří hlavní část neboli confirmatio (upevnění, utvrzení). Kazatel v něm rozvíjí úvodní tezi a své názory podkládá jednak četnými citáty z Bible a děl církevních i světských autorů, jednak příběhovým materiálem (exemplum). Teorie hovoří o několika podčástech, Komenský například rozlišuje propositio, partitio, declaratio, demonstratio et amplificatio, applicatio.

Balbín se mimo jiné zmiňuje o narratiu (vypravování), v němž se objasňuje a vykládá téma. Tato část v textech mnohdy odpadá, přesto u Axlara i Nitsche najdeme nápadně mnoho biblických příběhů (v té době se jim kazatelé spíše vyhýbali, což souvisí s orientací na koncepty s rétoricko-intelektuálním základem). Vypravování v kázáních mnohdy nahrazovala část zvaná descriptio (popis), v níž se kazatel uchyloval k popisu například muk, pekla, hříchů nebo ctností. Hlavní důraz však v hlavní části kázání nebyl kladen na vysvětlování, vypravování nebo popisy, ale na takzvané refutatio neboli předkládání důkazů a vyvracení námitek. Rétorika kazatelům skýtala rozličné možnosti, jak náležitě argumentovat. Za nejdůležitější zdroj homiletických důkazů byla samozřejmě považována boží autorita (Bible, spisy církevních otců), teprve pak zdroje

ostatní (antika, literatura, lidová moudrost, historie...)⁷

K nejdůležitějším částem kázání patří conclusio (závěr). Komenský dokonce tvrdí, že „z závěrky pozná se kazatel“ (KOMENSKÝ 1983: 81). Závěr by podle něj měl obsahovat repetici (kratičké připomenutí toho nejdůležitějšího, co v kázání zaznělo), napomenutí a vinš dovolávající se božího milosrdenství a pomoci. Balbín zdůrazňuje, že závěr by neměl obsahovat pouhé shrnutí, ale také „ostrou pobídku nebo pokárání a jiné citové projevy“ (BALBÍN 1969: 261). Někdy se kazatelům doporučovalo, aby kázání ukončili znenadání a překvapivě, aby jej „v nejlepším ut'ali“, a tím umocnili v posluchačích výsledný dojem. Nejednou narazíme i na topos „nemohu a nebudu již dále mluvit“ (například NITSCH 1709, II: 146). Oblíbený (a také velmi efektní) závěr kázání tvořily modlitby. V nich se kazatel obrací zároveň k Bohu i k posluchačům. Modlitba představuje takřka prototypickou formu závěru v kázáních Antonína Koniáše, poměrně často (na rozdíl od Nitsche) se k ní uchyluje i Axlar. Definitivním koncem kázání, „poslední tečkou“ za textem je slovo amen. Představuje nejen stvrzení, ono „staniž se“, ale zároveň díky odmlce, která po něm obvykle následuje, umožňuje posluchačům text kázání vnitřně „vstřebat“. Ve funkci slova amen však mohou vystupovat i jiné výrazy, Bilovský si kupříkladu oblíbil (zvláště v textech pojednávajících o některém ze smrtelných hříchů) trojí zvolání „ó běda!“

Konkrétní struktura barokních kázání závisela nejen na pravidlech určovaných homiletickými teoriemi, ale především na tvůrčím přístupu toho kterého kazatele. Někteří stavěli své projevy zvláště promyšleně a svérázně a kompozici si přizpůsobovali snaze o stálý kontakt s publikem. Poukazovali-li jsme výše na určité společné tendence (konceptismus) prosazující se v homiletice konce 17. a počátku 18. století, neznamená to však, že bychom mohli hovořit o jednotném stylu kazatelských textů. Záleželo nejen na autorské invenci (přestože východiska, motivace i cíle kazatelů byly většinou tytéž, autorský rukopis kazatelů jako Bilovský, Nisch, Axlar a další je, zejména pokud jde o kompozici, nezaměnitelný), ale také na tom, komu a k jaké příležitosti byl text určen. Vedle sebe tak paralelně existovaly na jedné straně texty vysoce exkluzivní,⁸ určené pro vzdělané publikum, jemuž nebylo třeba překládat či parafrázovat latinské citáty a jež bylo schopno odkrýt skryté narážky, odhalit důmyslné analogie a ocenit

⁷ Mezi nejběžnější způsoby vyvracení námitek patřilo argumentum ad auctoritatem (kazatel se opírá o výroky všeobecně uznávaných autorit), nego (kazatel nejprve popře správnost námítky a pak dokáže pravý opak), distingo (je-li v námítce špetka pravdy, kazatel ji připustí, ale vše ostatní odmítne), concedo sed nego consequentiam (kazatel připustí námítku, ale závěr z ní vyplývající ostře odmítne a dokáže, že námítka je zcela bezdůvodná), případně kazatel upře případnému protivníkovi právo cokoli namítat tím, že sníží jeho autoritu a poukáže na jeho nevědomost a hříšné jednání a podobně.

⁸ K této exkluzivní linii homiletiky patří například kázání obsažená v edicích: *Medotekoucí sláva na hůře Libanu* (ed. Josef Pohanka). Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1995; *Žena krásná náramně* (ed. Milan Kopecký a kol.). Žďár nad Sázavou: Cisterciána Sarensis, 1998; *Nádoba zapálená* (ed. Michaela Horáková a kol.). Žďár nad Sázavou: Cisterciána Sarensis, 2000.

komplikovanou abstraktní metaforiku, a na straně druhé i texty nižšího stylu,⁹ určené hlavně pro venkovské obyvatelstvo, k němuž se kazatel obracel barvitými popisy, množstvím poutavých exemplů a názorných přirovnání z běžného života. Mnozí autoři ve svých promluvách obě tyto tendence spojili a snažili se oslovit jak posluchače (případně čtenáře) vzdělaného, tak i pologramotného.¹⁰ Určité stylistické i kompoziční odlišnosti můžeme pozorovat u jednoho a téhož autora i mezi texty nedělními a svátečními – v kázáních na jednotlivé svátky se častěji projevuje určitá stereotypnost, šablonovitost a obsahová jednotvárnost, související s předem danými atributy jednotlivých světců či svetic, k jejichž oslavě je kázání určeno. Naopak při tvorbě nedělního kázání měl kazatel mnohem větší svobodu a záleželo jen na jeho talentu a obraznosti, jak se s konkrétním biblickým citátem vypořádá a co akcentuje.

Podíváme-li se blíže na závěry, tedy na nejexponovanější části kázání Pavla Josefa Axlara a Daniela Nitsche, můžeme odhalit určitá specifika a individuální zvláštnosti jejich tvorby (viz tabulka):

Největší počet kázání Daniela Nitsche (48 %, 51 textů) je zakončen zcela konvenční výzvou v inkluzivním plurálu, například „Laskaví křesťané, [...] nechtějme my v porouhání dávatí to nejsvětější jméno, nechtějme zlořečiti Ježíši, ale raději číňme, co přikazuje svatý David: *Benedicite nomini eius, dobrořečte jménu jeho*“ (NITSCH 1709, II: 113). U Axlara najdeme podobné výzvy v závěrech nedělních kázání pouze v 15 % (21 textů), nejinak je tomu i u promluv svátečních (14,5 %, 15 textů).

Mnohem účinnější adresná výzva ve 2. osobě singuláru se u Nitsche vyskytuje pouze v 8,5 % (9 textů), naopak u Axlara je takto zakončeno 25 % svátečních (26 textů) a dokonce 34 % nedělních kázání (49 textů). Mimo to ve 14 nedělních kázáních (10 %) se s výzvou obrací přímo na křesťanskou duši, což u Nitsche nalezneme pouze v jediném případě, navíc nepřímém, neboť výzva je zde uskutečňována prostřednictvím biblického citátu. Obrací-li se kazatel k lidské duši, působí jeho výzva mnohem naléhavěji a vroucněji, zároveň vytváří atmosféru intimity, z níž se vynořuje vize mystického spojení lidské duše s Bohem.

Ty tehdy, má pobožná duše, buď věrná tvému milovanému Spasiteli, aspoň tou věrou, kterou jsi se od hovad vynaučila. Začala jsi se s ním postiti, setrvej stále v tvém předsevzetí až do konce, necht' to tělo drobet vyzábne, necht' zbledne, necht' drobet umdlí, jen když ty, věrná duše, milostí ztučneš. Nic to neškodí, jen když ty se láskou Boží červenati budeš, jen když ty duchovní síly nepozbudeš, nýbrž čím tělo bude mdlější, tím snázejí nad ním, jakožto domácím svým nepřitelem, zvítěziti moci budeš. Slyšela-lis o tom, že k Kristu Pánu, když jest svůj svatý půst dokonal, anjelové Boží přistoupili a

⁹ K „nižší“ linii kazatelství mají blízko některé texty Fabiána Veselého, Antonína Koniáše či Štěpána Františka Náchodského.

¹⁰ To je případ i Daniela Nitsche i Pavla Josefa Axlara.

jemu posluhovali? Těš se i ty tomu, jestli náležitě tvé posty vykonáš, že tobě po smrti na těch nebeských věčných hodech ne anjelové, ale sám Kristus Pán posluhovati a lahůdky nebeských sladkostí na talíř předkládati bude. Amen.
(A_{XLAR} 1720a: 242–243)

V porovnání s Nitschem (18,5 %, 20 textů) nalezneme u Axlara poměrně velký počet kázání zakončených modlitbou. V případě nedělních kázání je to u Axlara 30,5 % (44 textů), v případě svátečních promluv dokonce 44 % (46 textů). V drtivé většině se přitom jedná o modlitby zcela neotřelé a originální, naopak u Nitsche je modlitba obvykle obsažena v biblických citacích či výročích církevních otců. Druhé kázání na třetí neděli postní končí Axlar touto modlitbou:

Ó, vyraž se tehdy, líbezný ohníčku svaté lásky, ze srdce Kristového, ze srdce pro nás v zahradě velikou bázní a teskností umírajícího, ze srdce naši nevděčnosti na nejvyšší zkormoučeného, ze srdce pro nás ostrou kopí prohnáného, vyraž se svatá láska z pěti ran Krista ukřížovaného, vyraž se z hlavy trním zbodené, vyraž se z krve Krista přebolestně za nás umučeného a zapal srdce naše hříšné, aby se jako vosk v samé zkroušené kající slzičky rozpustilo a očima našima hojnými prameny teklo. Dej nám, ó, lítostivý Ježíši, abychom tou svatou vodou ještě dnes duši naši pokropili a to šeredné ďábelství, totiž hřích smrtedlný, od ní tak šťastně vyhnali, že by se do ní víceji nikdy nenavrátilo, nýbrž ať se nám ty naše slzy obrátí v řeku, po níž by lodička, duše naše, plující, tomu hroznému ohnivému jezeru se vyhnula a k břehu věčného života, radosti věčné připlýnula. Amen! Amen! Amen.
(A_{XLAR} 1720a: 286–287)

Je třeba zdůraznit, že u Axlara navíc značně převažuje intimní modlitba v 1. osobě singuláru (21,5 %, tedy 31 textů u nedělních, 24 %, tedy 25 textů u svátečních kázání), u Nitsche se tento typ zakončení vyskytuje pouze ve 4 případech (3,5 %). Větší procento výskytu modliteb v textech svátečních promluv obecně lze zdůvodnit již z jejich podstaty – jsou-li sváteční kázání věnována konkrétním světcům, mohou se k nim obracet i závěrečné modlitby.

Námi zvolený pohled na podobu *conclusia* u Axlara a Nitsche (vedle komplexní obsahové a formální analýzy) leccos prozradí i o jejich autorské osobnosti. Nitsch je typem racionálně a rétoricky založeného kazatele, v jehož textech nalezneme kromě bohaté metaforiky a symboliky nadprůměrné množství citací, které umně využívá k argumentaci, a podobně jako vytváří nekonečné synonymické a enumerační řady, tak postupně řetězí i jeden důkaz za druhým. Je zkušeným kompilátorem, i závěrečné části jeho kázání jsou tvořeny vedle sebe postavenými citacemi nejrůznějšího původu, přičemž se zároveň znejasňuje hranice mezi *confirmatiem* a *conclusiem*. To je také důvodem toho, proč relativně vysoký počet jeho kázání (8 textů, 8 %) není zakončen ani modlitbou, ani výzvou.

Na rozdíl od Nitsche největší síla Axlarových textů spočívá v „divadelnosti“ (kazatel před očima svých posluchačů nechává defilovat biblické postavy, aktéry *exempel*, určité typy

soudobých lidí, zvířata i církevní autority, vtaňuje je do komunikace a vede s nimi živý dialog, čímž zvyšuje dynamiku textu) a především v emocionalitě.¹¹ Axlar sám sebe, v souladu s dobovým toposem přehnané skromnosti, považoval za kazatele velmi špatného, dokonce se ani necítil být hoděn jména kazatel. V jednom svém textu píše: „Nebot’ jste při mně viděli místo výmluvnosti zajímavost, místo umělosti sprostnost, místo horlivosti vlažnost, místo horlivých Conceptův tupost, místo pilnosti nedbanlivost a mnohé jiné nesčíslné nedostatky jste znamenávali.“ (AXLAR 1720a: 807). Neumělost, kterou zde tak silně zdůrazňuje, však svým posluchačům vynahrazoval upřímností a tato citová naléhavost vyvstává ze všech jeho textů. Představuje tedy především typ kazatele zaměřeného emociálně a dramaticky.

Tabulka:

Závěry kázání P. J. Axlara a D. Nitsche								
			Nitsch		Axlar - nedělní		Axlar - sváteční	
Celkový počet kázání			106		144		104	
	výzva v 1. os. pl.		51	48%	21	15%	15	14,50%
	výzva v 2. os. pl.		17	16%	27	19%	14	13,50%
	výzva ve 2. os. sg.		9	8,50%	49	34%	26	25%
VÝZVA		prostý typ	8	7,50%	35	24%	24	23%
		typ duše	1	1%	14	10%	2	2%
	výzva ve 3. os. pl./sg.		1	1%	2	1%	1	1%
	<i>CELKEM</i>		78	73,50%	99	69%	56	54%
MODLITBA	modlitba v 1. os. sg.		4	3,50%	31	21,50%	25	24%
	modlitba v 1. os. pl.		16	15%	13	9%	21	20%
	<i>CELKEM</i>		20	18,50%	44	30,50%	46	44%
OSTATNÍ			8	8%	1	0,50%	2	2%

Axlarovu orientaci na posluchače a jejich emoce se nyní pokusím přiblížit na konkrétním příkladu. Záměrně jsem zvolila zcela průměrný text, který nevyniká ani obrazností, ani specifickou kompozicí, ale přesto i zde lze můžeme sledovat proměnlivost rolí subjektu a objektu, mluvčího a adresáta i kazatelovu snahu využít všech prostředků k působení na city posluchačů.

Tématem Axlarova kázání na druhou neděli po dni tří králů je střídmost. Východiskem je

¹¹ Působení na city (movere) můžeme považovat za jeden z projevů conceptismu, který zároveň vnáší novou dimenzi mezi hlavní cíle homiletiky, za něž teoretikové svorně prohlašovali prodese et delectare (nejen poučovat, ale i bavit). Už antická filozofie rozlišovala jedenáct základních citů či afektů, z nichž se odvozovaly všechny ostatní. Rozlišovány byly také city přichylné (concupiscibles), například láska, nadšení, údiv, touha, naděje, statečnost, radost či hrdość, a city odpudivé (irascibles): ošklivost, nenávisť, rozhořčení, strach, stud, smutek, lítost či dojetí. V baroku pak bylo žádoucí, aby kazatel dokázal během své promluvy vyvolat ve svých posluchačích jak city pozitivní, tak negativní, a na základě jejich vhodného střídání a vzájemných kontrastů umocnit výsledný dojem.

citát z Janova evangelia, v němž se praví: „Každý člověk nejprve dobré víno staví, kdyby se spili, tehdy to, které horší jest“ (AXLAR 1920a: 107). Axlar jej vykládá takto: „Jak hrozná žízeň po vezdejším bumbání, jak strašlivý hlad po tomto břicha špikování na mokrou očekává, vědět se dá“ (TAMTÉŽ: 107). Hned v úvodu nejprve polituje opilce: „Abych krásně nechtěl, musím těch ubohých opincův politovati“ (TAMTÉŽ: 107). Soucit chce vyvolat i v posluchačích, protože chudinkám opincům každý ubližuje a nikde nemají zastání, vrací se k mottu, jež se mu stává východiskem k uvedení dalších zel páchaných na opincích a připomíná posluchačům, že každý „jim křídou *sub ritu duplici* dvounožní dvě čáry za jednu čaruje, ne jen že jim do menších konviček nalívá a ještě nedolívá, ale taky již potom ku posledku, že jim náké zbryndané, zvětralé, nakyslé a nebeskou rosičkou dobře skropené víno za peníze prodává“ (TAMTÉŽ: 107). Poté se plynule odvrací od posluchačů k zmiňovaným opincům, kteří na sebe z role objektu berou roli subjektu. Změnu adresáta opět provází soucit, tentokrát je však již jasné, že je míněn ironicky. Opincům jsou určena tato slova:

[...] vy nelitujete posledního krejcaru, nešanujete domovního nábytku, někdy ani kabát neobstojí, třeba musela žena bosa chodit, děti nazí, přeci nák, ač někdy dosti těžce, ten peníz na tu bumbu shledáte, obstaráte a do hospody donesete, zatím pak ten nevážený a podvodný každý člověk tehdáž, když se od prázdného korbele zdvihání na nejvyš unavíte, tak že nikam nemůžete, hlava dolů svěšená klemí, ruce jako přetlučené dolů visí, nohy klesají a on ke vši vaší těžkosti ještě toho nejmizernějšího truňku vám podává a vy jej předce až kolečka v krku skřípají, do břicha víc dovážeti musíte, není-liž toto křivda? Ovšem že je.
(TAMTÉŽ: 107)

Následuje pasáž, v níž soucit (byť míněný ironicky) střídá skrze varování a hrozby strach. Axlar opincům připomíná ďábla jako mistra všech podvodných šenkýřů, který si zapisuje všechny jejich hříchy, a podobně jako hostinský ani on neprovozuje charitu, ale chce mít zisk, i jemu je třeba splatit účet. K potvrzení a zesílení slov je určeno exemplum, ve kterém „ubohým ožralcům“ vypráví příběh o mládenci, jemuž všichni plní každé přání, aby byl za několik měsíců obětován bohům za hříchy celého města. Exemplum zde představuje jakýsi konektor, díky němuž může obrátit svou pozornost opět k posluchačům a zasáhnout jejich vlastní svědomí uvědoměním, že jsou ve svých hříších podobni opincům. Závěr exordia je opět nesen na vlně bázně z hrozná žízne a strašlivého hladu, který nás čeká v pekle, a zakončen formulí „připravte srdce své“ (TAMTÉŽ: 109).

Vlastní výklad začíná otázkou, zda je horší ranou mor, hlad nebo válka. Připouští, že je těžké tento spor rozhodnout a že je nutné jej důkladně zvážit, přesto za nejstrašnější metlu považuje hlad. Dokládá to citacemi z Quintiliana a Homéra. Je si vědom toho, že argumenty „pohanských mudráků“ ještě nemusejí posluchače přesvědčit, proto přidává důkaz z největší

autority – z Písma. V rychlém sledu za sebou dodává formou historických exempel další a další příklady hladomoru. Na city posluchačů tak útočí strach a hrůzu vzbuzující obrazy, v nichž jsou holubí trus a oslí hlavy nedostatkovým zbožím, v nichž lidé berou kosti z kostnice, melou je na prach, z něhož pečou chleba, případně si z hladu okusují maso z vlastního těla. Prostřednictvím lidského strachu z utrpení způsobeného hladem (pro nejednoho obyvatele pobělohorských Čech nikoli neznámým pojmem) tak Axlar může účinně vyvolat v posluchačích žádoucí strach z posmrtných muk. Na srovnání obou jevů je založena pasáž stylizovaná jako vnitřní řeč posluchačů:

Tu sobě může snadno každý sám pomysli: Je-li hlad jen za kratičký čas trvající tak hrozná muka a trápení, že by sobě člověk raději volil desetkrát umřítí, než takovým hladem déleji se mučítí, jakáž pak to muka musí býti, když zatracenci 10 měsíců pořád, 100 let pořád, tisíckrát tisíc let a na věky věkův dokud Bůh Bohem bude, ten největší hlad trpětí muset budou?

(TAMTÉŽ: 110)

Nátlak argumentů však pokračuje, opět následují příklady dokládající hrůzy hladu, nejprve z antiky (Seneca), pak z Písma. Zatracenci, jak oslovuje své posluchače, k nimž se opět obrací a mezi něž se sám počítá, jsou přirovnáni k hladovým psům uvázaným na řetězu. V kontrastu k nim jsou pak vykresleni vyvolení a spasení jako hosté při nebeských hodech. Na jedné straně tak v posluchačích mluvčí vyvolává touhu po spoluúčasti na nebeské radosti, na straně druhé lítost nad vlastním bídným osudem. Součástí uvědomění si vlastní ubohosti je i stud nad sebou samým – i ten se Axlarovi daří vyvolat „Ó bídní zatracenci! Ó mizerní hladem vymoření, a vyzáblí psi! volejte, proste, štěkejte, nedovoláte se žádného, neuslyší vás žádný na věky“ (TAMTÉŽ: 111). Aby dodal váhu svým slovům, připomíná ty, kteří již takto trpí (Adam, Kain, Ezau, boháč z evangelia, obyvatelé Sodomy). Opírajíc se o autoritu Písma dále stupňuje své hrozby posluchačům. „Běda vám, běda, kteří žaludky své nemírným jídlem a pitím přeplnujete, nebo lačněti budete a ne jen lačněti, ale i žízni na věky musíte“ (TAMTÉŽ: 111). Podobně jako bylo třeba na konkrétním příkladu dokázat utrpení hladovějících, dokazuje pomocí exempla i muka žízničích. Nyní opět dochází ke změně příjemce, adresátem následujících slov se stává jeden každý člověk – „ty“:

Vzpomeň jen každý sám na sebe, jak ti bejvá, když trochu víceji žízniš; ku příkladu letního času, když mezi ženci na horkém slunci několik hodin postojíš, zdá se ti, že v tobě nejen ústa, ale i střeva v životě vypráhla a vyhořela, zdá se ti, jako bys všechen plápolal, v ústech a v žaludku pálí tě žízeň, venku pak prudké Slunce, s svým parnem, div že tě nezejme, ó což žádostivě vzdycháš: Ach kyž mám trochu vody a kyž tomu poslu, kterýho jsem pro vodu poslal, na nohách křídla narostou, aby ne tak přiběhl, jako přiletěl.

(tamtéž: 112)

Každého jednotlivce pak vyzývá, aby si představil žízeň a utrpení mnohonásobně horší, svůj apel mimo jiné aktualizuje oslovením „páni Bumbálkové, pane Dopito“ (TAMTÉŽ: 112). Řadu dříve uvedených příkladů zakončuje exemplum o boháči stěžujícím si v pekle na žízeň. Trpící ubožák se zde z původního předmětu komunikační situace stává jejím účastníkem: adresátem, když se na něj Axlar přímo obrací, mluvčím, když na podnět reaguje. Jemu jsou určena i slova: „Již jsi se prve nastokrát až do pozbytí rozumu napil, nyní musíš na věky žízni trpět“ (TAMTÉŽ: 113). Vidíme, že se nám zde opět jako bumerang navrací úvodní motiv opilců.

V závěrečné části se Axlar opět obrací k přítomným posluchačům. Tentokrát již nehrozí ani nelituje, ale dává každému možnost svobodné volby. Je jen na nich, zda budou holdovat jídlu a pití zde na zemi a poté navěky trpět hladu a žízni v pekle, nebo spolu s ním posečkají na „dobrou v nebeském království večeři“ (TAMTÉŽ: 114). Ty, kteří se rozhodli jej následovat, vyzývá, aby měli neustále na paměti Kristova slova o střídmosti v jídle i pití. V samotném závěru se s originální modlitbou obrací k svaté střídmosti:

Ty pak, má svatá Střídmost, budeš naším čtenářem, budeš ty nám dva nápisy stále při stole čítati a nám věčnou žízni a věčným hladem hroziti. Ty budeš naší chůvou a my tvoji poslušní zachovanci, co nám na talíři předložíš, to budeme jísti, co ty nám do číše naleješ, to budeme pít. Ó rozmilá naše chůvo! kyž ty nás pod svou kázní stále, až do smrti zachováš, k duchovnímu zrostu kyž vychováš a k životu věčnému kyž ty nás šťastně dochováš. Amen.

(TAMTÉŽ: 114)

Nyní by posluchač měl mít již ve svých citech jasno – ošklivit si opilství a obžerství, mít strach z pekelných muk a toužit po nebeské hostině.

Zamyslíme-li se na úplný závěr nad tím, komu byly texty obou výše zmiňovaných kazatelů určeny, i přes zdánlivě vyšší styl Nitschových textů můžeme počítat s velmi podobnými adresáty. Jejich texty pravděpodobně směřovaly k široké střední vrstvě obyvatelstva (měšťané, úředníci, obchodníci, řemeslníci...), neboť předpokládají na jedné straně vzdělaného posluchače, který se dokáže orientovat v opakujících se variacích a modifikacích průběžně uváděných a ne vždy překládaných či parafrázovaných latinských citátů, posluchače, který dobře zná Bibli (zejména osudy starozákonních postav) a má povědomí o církevních autoritách a nejvýznamnějších antických autorech, zároveň však (především Axlar) usilují o co největší názornost a využívají k tomu množství přirovnání a obrazů z běžného života, ale i historických či pseudohistorických exemplů, vkládají do svých kázání lidová rčení a úsloví a snaží se tak oslovit i nevzdělané posluchače z nižších vrstev (děvečky, služky, čeledíny).

PRAMENY

- AXLAR, Pavel Josef. *Nábožný horlivý vůdce do města svatého, nebeského Jeruzalema, aneb Kázání ve výroční nedělní*. Praha, 1720 (a)
- AXLAR, Pavel Josef. *Nábožný horlivý vůdce do města svatého, nebeského Jeruzalema, aneb Kázání ve výroční sváteční*. Praha, 1720 (b)
- KOPECKÝ, Milan (ed.): *Starší slezští kazatelé*. Ostrava: Profil, 1970
- NITSCH, Daniel. *Berla královská Jezu Krista*. Praha, 1709 (I, II)
- NITSCH, Daniel. *Dva at' jsou jedno skrze lásku. Kázání na druhou neděli po Třech králich* (ed. Libor Pavera). Opava: Matice slezská, 1999

LITERATURA

- BALBÍN, Bohuslav: *Verisimilia humaniorum disciplinarum*. Praha: Univerzita Karlova, 1969
- FOLTYNOVSKÝ, Josef. *Duchovní řečnictví*. Olomouc: Matice cyrilometodějská, 1932
- HRUBÝ, Hynek. *České postilly Studie literární a kulturně historická*. Praha: Jubilejní fond královské české společnosti nauk, 1902
- KOMENSKÝ, Jan Amos. „Zpráva a naučení o kazatelství.“ In *Dílo Jana Amose Komenského. Sv. 4* (ed. Věra Petráčková, Martin Steiner). Praha: Academia, 1983, s. 11–120
- KOPECKÝ, Milan. *Nic stálého přítomného. K literárnímu baroku*. Brno: Masarykova univerzita, 1999
- KRAUS, Jiří. *Rétorika v evropské kultuře*. Praha: Academia, 1998
- NĚMEC, František. *Tematický a stylový rozbor Nitschovy Berly královské*. LA PNP, fond Josef Vašica, fotokopie rukopisu; nově vydáno In NĚMEC, František. *Studie a recenze* (ed. Libor Pavera). Ostrava: Společnost Leopolda Vrly, 2004
- PAVERA, Libor. „Slovní řetězce v homiletice Daniela Nitsche.“ In *Region a jeho reflexe v literatuře*. Ostrava: Ostravská univerzita, 1997, s. 69–74
- PAVERA, Libor. „Známý neznámý barokní kazatel Daniel Nitsch.“ In DVORÁK, Jan – MLISOVÁ, Nella (edd.). *Neznámí (autoři) – neznámé (texty). Sborník příspěvků z III. literární laboratoře konané v Hradci Králové 29.– 30. ledna 1998*. Hradec Králové: Gaudeamus, 1999, s. 95–104
- PAVERA, Libor. *Kazatel Daniel Nitsch. Kapitola z barokní homiletiky*. Brno: Istenis, 2003
- PODLAHA, Antonín – TUMPACH, Josef. *Český slovník bobovědný*. I. Praha: Nakladatelství V. Kotrba, 1912
- SLÁDEK, Miloš. „Bezpečnost místa svatého před starého hada jedovatostí aneb Hájek v literatuře 17. a počátku 18. století a dvě kázání z jubilejní slavnosti roku 1723.“ In *Františkánský klášter v Hájku v literatuře 17. a počátku 18. století*. Unhošť: Římskokatolická farnost u kostela sv. Petra a Pavla v Unhošti, 2000, s. 1–20
- VAŠICA, Josef. *České literární baroko*. Brno: Atlantis, 1995
- VLČEK, Jaroslav. *Dějiny české literatury II*. Praha: Československý spisovatel, 1951

SUMMARY

The author of the essay strives to point out some of the specific features in the writings of two notable baroque preachers, Pavel Josef Axlar and Daniel Nitsch. Both of these writers belonged to a new wave of writing sermons that started to emerge in the homiletics of the Czech baroque in the 1680s. Typical features of the sermons written in the following decades include: ingenious composition, sophisticated symbolism, abundant quotations, and above all, extensive use of metaphors and similes that often expanded into interesting allegories. The intention of the paper is to characterize the structure of the sermons, and to illustrate the individual characteristics in homiletics on the basis of an analysis of the final parts of the sermons. The last part of this paper deals with these preachers'

Mezi deklamováním a románem (Proměny žánrů v české a slovenské literatuře) Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2006. [online]. ©2006 <http://www.ucl.cas.cz>

influence upon their audience, and the transformation of the role of the subject and object, which is demonstrated by an interpretation of particular text.

Jan Pancéř – k výstavbě historické povídky Prokopa Chocholouška

Jiří Koten

Historická povídka *Jan Pancéř* (1851) patří k nejlepším a umělecky nejhodnotnějším dílům Prokopa Chocholouška (1819–1864). Jako látka autorovi posloužila historika z kroniky Beneše Krabice (dále dokládá její působení například Balbín v *Miscellanea historica*), podle které císař Karel IV. vlastnoručně oběsil dopadeného lapku, jehož předtím sám pasoval na rytíře.

Naším cílem bude zaměřit se na Chocholouškovu povídku z hlediska její výstavby; *Jan Pancéř* není dílo pro spisovatele charakteristické, netrpí rozvláčeností a přemírou deskripce jako většina jeho dalších děl. Soustředíme se tedy zejména na prostředky, jimiž bylo v povídce docíleno efektu prudkého dějového spádu.

Modely základního rozlišení

Pro popis výstavby povídky *Jan Pancéř* si nejprve zvolíme některý z modelů základního rozlišení, které rozpracovala moderní naratologie. K dispozici je tradiční dichotomie fabule – syžet, její francouzská modifikace příběh – diskurz – či řada dalších modelů se dvěma, třemi i čtyřmi rovinami. Jako východisko nám zatím poslouží čtyřúrovňový (tzv. „generativní“) model, s nímž pracuje v *Narativní transformaci* Wolf Schmid; striktní „věrnost“ tomuto rozlišení však dodržovat nemusíme, budeme s ním pracovat na pozadí jiných modelů tam, kde se nám jejich využití bude jevit užitečné.

Ve Schmidově modelu¹ hrají klíčovou úlohu tři úrovně operací:²

1. selekce událostí (z neohrazeného konceptu *děni* se tím získává materiál pro *příběh*)
2. linearizace a kompozice (události příběhu jsou uspořádány v následnost, v jaké budou *vyprávěny*)
3. verbalizace (připravené *vyprávění* se verbálně manifestuje v *prezentaci vyprávění*)

Model je tedy postaven na logice, která předpokládá události jako primární (jinak by nebylo možné tyto operace uvažovat). Tím, že na tuto konstrukci přistupujeme, nijak nehodláme popírat, že narativ je organizován dvojitou logikou: příběh je mnohem spíše produktem diskurzu (prezentace vyprávění), než že by prezentace vyprávění byla záznamem událostí jako něčeho předem daného. Zdánlivá „realita“ událostí je dána povahou narativů, které „požadují status historie pro svou

¹ *Děni (Geschehen) – příběh (Geschichte) – vyprávění (Erzählen) – prezentaci vyprávění (Präsentation der Erzählten)* (SCHMID 2004: 19–21).

² Odmyslíme-li si koncept děni, který Schmid uvažuje jako „zásobárnu“ situací, postav a dějů, jeho model vlastně odpovídá tradičním tříúrovňovým modelům prezentovaným např. Rimmonovou-Kenanovou (příběh – text – vyprávění; RIMMON-KENANOVÁ 2001: 11–12) či Balovou (fabule – příběh – text; BAL 1997: 5).

zápletku (plot) a historii posléze dávají vzniknout v aktu diskurzivní interpretace“ (CULLER 1980: 30).

Příběh: elementy, funkce, funkční polyvalence

Na úvod je třeba poznamenat, že naším cílem není popsat proces vzniku Chocholouškova díla (to by ani nebylo možné), nýbrž poukázat na konstituování prostředků, jejichž výsledkem je efekt dějového spádu. V této snaze se opřeme o Schmidův repertoár rovin a operací.

Podle Schmidy se příběh konstituuje výběrem z dění. Touto operací získáváme fakta později představená v textu bez ohledu na to, zda se jedná o jednotky poskytující možnost vývoje událostí nebo jednotky, které k ději neodkazují. Protože by pro nás byla rekonstrukce příběhu značně vyčerpávající, zatím se v ní omezíme pouze na události, jež tvoří skutečnou osu vyprávění: Rytíř Hynek z Potenštejna se dopustil křivdy na zbojníku Janu Pancéřovi, Pancéř jej unese přímo ze svatby s mladou Jadvigou. Šlechta na něj chystá trestnou výpravu, Pancéř soupeře porazí, šlechtu zajme a získá na svou stranu. Jadviga si však vyprosí pro manžela spravedlivý soud, Pancéř jí vyhoví, protože ji miluje. Otec má strach o Jadvigu, v Praze přemluví císaře k zákroku proti Pancéřovi. Hynek se soka nezastane, císař nechává zbojníka popravit. Teprve pak se Karel dozví o jeho spravedlivosti. Jadviga od Hynka odchází do kláštera. Parafrázované události jsme tedy nezávisle na rozložení v textu seřadili do předpokládaného pořádku chronologického a kauzálního.

Zmíněné situace jsou mnohem spíše než elementy, o kterých hovoří Schmid, elementární sekvence.³ Na rovině elementů bychom je museli rozhodně chápat podrobněji, abychom neopomněli žádný z faktů představených v textu.⁴ Protože se Schmid možnostmi důkladnější analýzy příběhu nezabývá (jeho cílem je pouze zkonstruovat model konstituování narativu, o vytvoření aparátu k „průzkumu rovin“ neusiluje), nezbyvá nám, než na okamžik utéct k „funkčním analýzám“,⁵ abychom mohli pojmenovat první z prostředků, které podle mého názoru podporují iluzi dějového spádu. V povídce *Jan Pancéř* většina klíčových událostí plní vícero funkcí pro různé činitele (postavy). Jinak řečeno, jedna událost reprezentuje více odlišných funkcí (tento jev nazývá Lubomír Doležel funkční polyvalenci; DOLEŽEL 2000: 162):

Svatba znamená pro Pancéře zhoršení původního stavu, pro Jadvigu a Hynka zlepšení.

³ Vypůjčujeme si pojem Clauda Bremonda (BREMONT 2002: 119).

⁴ K „rozkladu“ většiny našich událostí (sekvencí) by se možná dal využít Bremondův model: možnost jednání – realizace jednání – dosažení výsledku. Většina událostí tento vzorec skutečně naplňuje: Pancéř oznamuje svým druhům záměr překažit svatbu – kazí ji, jakmile vtrhne na hrad a unáší Hynka – svatba je překažena. Jadviga se zamiluje do Hynka a hodlá si ho vzít – koná se svatba – Jadviga je Hynkovou manželkou.

⁵ Funkční analýzou rozumím práce Vladimira Proppa a jeho „následovníků“ z řad francouzských strukturalistů.

Únos znamená pro Pancěře podařený skutek, pro ostatní zlý skutek (pro Hynka zajetí, pro Jadvigu odloučení, pro šlechtu hanbu).

Vyzrazení příprav k trestné výpravě je pro Pancěře podařený skutek, pro ostatní zlý skutek.

Poskytnutí služby (pohostinství) zajaté šlechtě znamená pro Pancěře a šlechtu využití příležitosti, pro Hynka, Jadvigu a Aleše z Borohrádku (otec Jadvigy) ztracenou příležitost.

Setkání Jadvigy a Pancěře znamená pro oba počátek důvěry, pro Hynka počátek nedůvěry, pro pana Aleše obavu z újmy.

Smrt Pancěře přináší Hynkovi odvrácení nebezpečí, Jadvize a jejímu otci újmu.

Funkční polyvalence je dána jednak tím, že je „fikční realita“ *Jana Pancěře* hustě obydlena postavami (Pancěř, Hynek, Jadviga, pan Aleš a jeho kaplan, Pancěřův spojenec Oldřich z Brandejsa, šlechtici, císař Karel IV.), jednak faktem, že jsou tyto postavy v dané události „zainteresovány“. Rekonstrukce příběhu potom znamená rekonstrukci kontextů většího počtu jednajících osob. Tím vzniká, byť i v případě jediné dějové situace, iluze mnohvrstevnatého děje, který se v rovině příběhu přesto odehrál „ve chvíli“.

Příběh: prázdná místa, zhušťování

Operaci selekce Schmid připisuje také důsledky pro tempo vyprávění, které může být *protažené* (bylo vybráno mnoho elementů a vyprávění se tím zpomaluje) či *zhuštěné* (málo vybraných elementů vyprávění naopak zrychluje). Toto zrychlení vyprávění pak dosahuje maxima, jakmile z nějakých důvodů nejsou určité elementy příběhu vybrány vůbec. Motivace k opomenutí jistých elementů může být různá: jejich nepodstatnost pro příběh, nevěle brzy odkrýt jeho smysl nebo pobídnutí čtenáře k zaplňování prázdných míst.

V povídce *Jan Pancěř* najdeme řadu prázdných míst, která jsme obvykle schopni do příběhu podle přímých pokynů v textu snadno doplnit:

Pancěř se lstí (násilím?) dostal do hradu na svatbu.

Cestu Pancěře se zajatým Hynkem na hrad Žampach.

Tažení Pancěře a Oldřicha proti táboru šlechty.

Cestu pana Aleše do Prahy.

Cesta pana Aleše a Jadvigy na popraviště.

Elipsy vykazují společné znaky, ve většině případů se jedná o „děje přesouvající hrdiny z místa na místo“. Pokud se podobné (funkční, k ději odkazující) události přece jen v příběhu objevují, bývají velmi výrazně zhuštěné, jako například:

Přepadení tábora a porážka šlechty.

Desetidenní tažení Karla k Žampachu.

Cesta pana Aleše na Borohrádek a objasňování Pancéřova spravedlivého jednání.

Jedinou výraznější výjimkou, kdy se podobná dějová událost v příběhu objevuje přímo (není vypuštěna ani výrazně zhuštěna), je Pancéřova cesta na svatbu. Překročíme-li hranici příběhu na rovinu vyprávění, můžeme konstatovat, že tato událost uvádí čtenáře do vyprávění – nejenže kóduje Pancéře a jeho druhy jako drsné zbojníky a otevírá prostor fikční reality, ale také silně odkazuje k atmosféře, v níž se bude vyprávění odehrávat. Epizoda je skrze vybrané elementy sice bohatá na deskripci, avšak evokuje atmosféru chvatné jízdy. Atmosféra divoké jízdy ve scénérii podhradí z počátku vyprávění se přenáší i na další události a podílí se na iluzi prudkého děje. Tu navíc posiluje již zmíněné zrychlování tempa vyprávění.

Nezapomínejme ani, že na rovině příběhu, alespoň jak se domnívá Schmid, nechybějí ani elementy, které jsou materiálem pro výstavbu promluvvých pásem postav. Ta pojednáme až později, na rovině prezentace vyprávění.

Vyprávění: linearizace a permutace

Vyprávění, jak jej chápe Wolf Schmid, je modelová rovina vzniklá linearizací simultánních událostí a jejich permutací z „přirozeného řádu“ do „umělého řádu“ vyprávěné zápletky.⁶

Na časové ose příběhu se v *Janu Pancéřovi* děje řada událostí „zároveň“, tyto synchronní události se potom ve vyprávění logicky objevují „za sebou“. Linearizace postihuje jak jednání postav v jediné dějové situaci, tak i celé epizody, jež se ve svém trvání navzájem překrývají. Simultánních událostí je v povídce nespočet:

Pancéřova cesta na svatbu a svatební události před jeho příjezdem.

Přípravy trestné výpravy a přípravy Pancéřovy protiakce.

Setkání Jadvigy s Pancéřem a cesta pana Aleše do Prahy.

Nakládání Pancéře se zajatci a tažení císaře k Žampachu.

Řada simultánních událostí je pojednána zhuštěně nebo elipticky. Při řazení událostí do pořádku vyprávění se navíc přísně dbá na zachování kauzality: Pancéř unese Hynka, *proto* se proti němu připravuje trestná výprava. *Proto* se Pancéř rozhodne pro rychlou protiakci, *proto* zvítězí. *Proto* se za ním vydává Jadviga a právě *proto* ji pan Aleš nenajde doma. *Proto* jede do Prahy atd.

⁶ Pojem zápletky má v literární vědě hlubokou tradici; Aristotelův pojem *mythos* bývá do angličtiny obvykle překládán jako *plot* (osnova, zápletky). V pozdější době termínu *plot* použil E. M. Forster v protikladu k příběhu („chronologickému sledu událostí“) ve smyslu logické a kauzální struktury příběhu; později s ním pracují různé modely rozlišování. Někdy bývá pojem *plot* chápán jako syžet (v dichotomii s příběhem/story), jindy zase jako fabule (v dichotomii s diskurzem). Zajímavé pojetí *plot* jako „interpretační aktivity“ prezentuje Peter Brooks v knize *Reading for the Plot* z roku 1984.

Důsledná kauzalita vyprávění je dalším z prostředků Chocholouškovy povídky, vytvářejících iluzi dějového spádu.

Chocholoušek tedy dbá na to, aby jeho vyprávění bylo silně „plotted“ (tj. na výraznou syžetovou konstrukci), avšak tento jev není dán pouze výběrem vhodných elementů z dění. Proto jej nepojednáváme na rovině příběhu, ale až nyní. Příběh totiž obsahuje i události pro zápletku *Jana Pancáře* nepodstatné; ty většinou odkazují k povaze či motivaci jednajících postav nebo k atmosféře. Ve vyprávění pak jsou tyto události často „pozdrženy“ a zmiňovány až později, fungují jako analepse (například spor Hynka s Pancářem je zařazen do vyprávění až za událost únosu, panika svatebčanů po únosu se ve vyprávění objevuje až s epizodou, v níž se šlechta sjíždí k trestné výpravě) dourčující některé dosud nejasné aspekty příběhu. I permutace událostí tedy podporuje dějový spád. Některé informace jsou ve vyprávění pozdrženy, aby nebrzdily sled událostí vybraných do řádu zápletky.

Prezentace vyprávění: vypravěč, dramtizace

Jakkoliv jsme se doposud snažili přiblížit proces konstituování Chocholouškova vyprávění a pojmenovat prvky, podílející se na efektu dějového spádu, pohybovali jsme se pouze v rovinách vyabstrahovaných zde pro potřeby popisu.

Rovina prezentace vyprávění je v generativním modelu jedinou nám bezprostředně dostupnou: prezentace vyprávění se uskutečňuje verbalizací, „mediálně nematerializované“ vyprávění se zde zprostředkovává čtenáři. Roli zprostředkovatele na sebe bere vypravěč, který v *Janu Pancářovi* nepatří do světa postav, vypravuje z prostoru „nad textem“, kde mu není nic z příběhu skryto. Vševědoucí vypravěč se povětšinou nezpřítomňuje a usiluje tak o objektivní podání. Tu a tam se však neubrání, ke konstrukční funkci přidává také funkci rétorickou, případně interpretační, a zachová se jako klasický autorský vypravěč, který komentuje události příběhu: „Takovou podivnou, fanatickou spravedlnost vykonával Jan ze Smojna v přemrštěnosti své“ (CHOCHOLOUŠEK 1957: 83). „Tak skončil Pancář, jehož síla a udatnost se stala příslovím u lidu českého. Prísloví: ‚Brní jako Pancářova košile!‘, používané o lidech smělych, bojovných, svědčí posud o velkém dojmu, jakový pád rytíře toho na lid způsobil“ (TAMTÉŽ: 96).

Text povídky *Jan Pancář* odpovídá představě klasického narativního textu, vedle promluv vypravěče se v něm hojně realizují i promluvy postav. I ony prošly, jak se domnívá Schmid, transformačním procesem: z vybraných elementů dění zařazených na patřičné místo ve vyprávění se zde profilují konkrétní jazykové promluvy.

Četné promluvy postav mají za následek dramaturgizaci vyprávění. Repliky jednajících postav přibližují čas našeho čtení iluzornímu trvání příběhu. V *Janu Pancéřovi* se tak často střídá vypravěčovo vypravování (často zrychlené a sumarizované) s x scénickou prezentací.

Výstavba Chocholouškovy povídky aneb Jak je docíleno efektu dějového spádu

Jak je tedy docíleno efektu dějového spádu? V *Janu Pancéřovi* se nedočteme, jak dlouhé trvání měly události, o nichž povídka pojednává. Události se v něm prostě dějí. Ale jak to, že se nám zdá, že se dějí „prudce“, „nekontrolovatelně“ a „rychle“?

Při hledání konkrétních prostředků jsme využili Schmidova modelu jako opěrné konstrukce. Dospěli jsme k závěru, že iluze prudkého spádu událostí se začíná konstituovat už na úrovni selektivní operace, jejímž výsledkem je příběh. Jednotlivé linie příběhu se často stýkají v uzlových bodech, které tak úsporně (v jediné události) ovlivňují další jednání většího počtu (často více než dvou) činitelů, dokud znovu nedojde k propletení sekvencí a dalšímu úspornému „vyřešení“ dějové situace. Iluze dějového spádu je pak přímo posilována zrychlováním tempa narace.

Na úrovni vyprávění se podřizuje uspořádání událostí potřebám zápletky, jež je silně kauzální; události, které pro konstituování zápletky nehrají podstatnou roli, bývají často „pozdržovány“ a posléze objasňují některé dílčí aspekty příběhu (vesměs se jedná o informace vysvětlující motivaci k jednání, které se už ve vyprávění uskutečnilo). V této silné „dominanci zápletky“ spatřujeme prostředek posílení iluze prudkého děje, který se navíc pro postavy odvíjí jaksi „nutně“ a „neodvratně“, jako přímý důsledek toho, co se již stalo.

Dějový spád sílí také členěním vyprávění do jednotlivých kapitol. V šesti kapitolách *Jana Pancéře* postupně přibývá zobrazovaných událostí. Jestliže je ještě první kapitola (jinak důležitá pro budování atmosféry povídky) bohatá na deskripci a neobsahuje více než jedinou událost důležitou pro konstituování zápletky, v posledních dvou kapitolách se děj nesčetněkrát promění v krátkém sledu úsporně pojednaných událostí.

Na úrovni prezentace vyprávění se *Jan Pancéř* jeví jako klasický narativní text: vševědoucí vypravěč stojí mimo svět příběhu, objektivnost jeho vyprávění narušuje zřídka a výjimečně komentář) se výrazně podílejí promluvy postav, jež události příběhu inscenují a vypravěčovu častou „diegetickou zkratku“ zpomalují skrze iluzi shodného trvání příběhu a jeho vyprávění.

Konstatovali jsme, že v textu schází informace o trvání příběhu. Jediným vodítkem se jeví být informace objasňující časový rozsah císařova tažení (deset dní). Přesto se nám při četbě zdá, že se události odehrály rychle a bezprostředně. Na závěr bychom snad mohli k prostředkům tuto

iluzi vytvářejícím (funkční polyvalence, rychlé tempo narace, atmosféra chvatu z úvodu vyprávění, silná kauzalita, odsouvání nepodstatného mimo časovou osu zápletky, ubývání deskripce ve prospěch děje směrem ke konci vyprávění) připojit i lokalizaci událostí: Vše podstatné se odehraje v ohraničeném prostoru tří blízko sebe ležících hradů.

Jakkoliv si uvědomujeme, že využití Schmidova modelu má některé deficity vyplývající především z faktu, že zmiňované aspekty narativu abstrahujeme z prezentace vyprávění, věříme, že cesta po stopách výstavby konkrétního literárního vyprávění za pomoci schematizace jeho složek není bez ceny. V našem případě nám pomohla přiblížit, alespoň v modelové rovině, kde a jak se v Chocholouškově povídce vytváří silná iluze prudkého dějového spádu.

PRAMENY

CHOCHOLOUŠEK, Prokop. „Jan Pancěř.“ In týž. *Jan Pancěř a jiné povídky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, s. 25–96

LITERATURA

BAL, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1997

BREMOND, Claude. „Logika narativních možností.“ In KYLOUŠEK, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, 2002, s. 118–141

BROOKS, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Oxford: Clarendon, 1984

CULLER, Jonathan. „Fabula and Sjužhet in the Analysis of Narrative: Some American Discussions.“ *Poetics Today* 1.3, 1980, s. 27–37

DOLEŽEL, Lubomír. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*. Brno: Host, 2000

JEDLIČKOVÁ, Alice. „7 hodin 35 minut – výstavba Langrovy povídky a transformační model narativu.“ In *Česká literatura* 52, 2004, č. 5, s. 670–679

KEFALENOS, Emma. „Not (Yet) Knowing: Epistemological Effects of Deferred and Suppressed Information a Narrative.“ In HERMAN, David (ed.). *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 1999

PROPP, Vladimír. *Morfologie pohádky*. Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV, 1970

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001

SCHMID, Wolf. *Narativní transformace: dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004

SUMMARY

The paper focuses on the construction of the short story *Jan Pancěř*, written by Prokop Chocholoušek in 1851. Its aim is to inquire into the tools of emplotment that results in the effect of rapid action. The most frequent ones are: functional polyvalence (cf. the notion as introduced by Doležel in *Occidental Poetics*, 1990), rhythm of narration, strong causality of the plot, delaying the presentation of less relevant events etc., as well as an effective use of thematic elements like the speedy horse-ride at the beginning of the story.

Holanova *Babyloniaca*. K otázce specifikace žánru a jeho konkrétních projevů

Marcela Pátková

Devátý svazek v řadě *Sebraných spisů* Vladimíra Holana nese titul *Babyloniaca* a zahrnuje autorovy knihy *Kolury* (1932), *Torzo* (1933) *Lemuria* (1940) a *Hadry, kosti, kůže* (1946). Jedná se o knihy s velmi zajímavým a ne nedůležitým postavením v Holanově tvorbě, přitom žánrově nejednoznačné a nesnadno specifikovatelné. Než se k této problematice dostanu podrobněji, budu se krátce věnovat osudu těchto knih, který se vyvíjel především – jak tomu často bývalo – pod vlivem politického dění u nás.

Lemuria vznikala v rozpětí let 1934–1938, první vydání však postihly škrty protektorátní cenzury, proto ho sám autor v poznámce opatřuje slovy: „Tato kniha, přerušena v srpnu r. 1938, musila být (hlavně v druhé a třetí části) několikrát přepracována. Je torzem“ (HOLAN 1940: 155). Rukopis *Lemurie* básník zničil na počátku padesátých let a (jak napovídá ediční poznámka v závěru knihy druhého vydání *Spisů* z roku 2004) cenzurovaná místa se v archivu nakladatelství Melantrich (kde *Lemuria* poprvé vyšla) nezachovala. Pokud si ho autor vybavil při korekturách druhého vydání, byl tehdy restituován.¹ A z knihy *Hadry, kosti, kůže*, vznikající v letech 1938–1945, uveřejnil v časopisu *Listy* roku 1946 pouze fragment.

Ač se snaží literární badatelé a kritikové pojmenovat tyto prozaické útvary vždy jednoznačně a přitom co nejlépe, lze říci, že *Babyloniaca* je kniha od ostatní Holanovy tvorby odlišná už na první pohled – formou, jde o texty v řeči nevázané, nečleněné do strof, veršů, tedy prozaické. Básně najdeme v *Babyloniace* pouze dvě, obě rýmované. Souhlasím s Jiřím Opelíkem (OPELÍK 2004: 24), že v *Lemurii* jsou četné pasáže paralelou k básním z téže doby ve sbírce *Kamení, přicházíš...* (1937). Ale proč se tak často setkávám se snad už automaticky připojovaným adjektivem „nejvýznamnější“, na to odpovědět neumím. Tento přístup mi připomíná podobně schematické chápání *Noci s Hamletem*, „mnohými kritiky považované za chef-d’oeuvre“ (TAMTÉŽ: 129). Snad proto, že *Lemuria* je mezi prozaickými díly nejdelší, s nejbohatším významovým jádrem a rovněž nejsložitěji interpretovatelná z žánrového hlediska. Dovolím si ale říct, že nejen tato próza je významnou paralelou k Holanově tvorbě básnické, ale i práce ostatní, a to včetně nedokončených, znamenají přínos nejen samy o sobě jako svébytné literárně-umělecké jednotky, ale také jako texty souběžné s počátky Holanovy poezie. Celou knihu pak vnímám jako

¹ *Sebrané spisy Vladimíra Holana IX.*, 1968; v této práci se držím znění textu nejnovějšího vydání devátého svazku *Spisů* Vladimíra Holana z roku 2004.

svěbytný projev, který nemá autorovy básně podbarvovat, podtrhávat, či dokonce vysvětlovat, jako je tomu třeba v případě Bohumila Hrabala, který doplňuje ke svým knihám komentáře, aby jim v různých verzích přepracování recipienti lépe nebo vůbec rozuměli. Holan takový postup nevolí. Podle mého názoru by tyto „delší útvary“ (dosud jsem je nepojmenovala) neměly – nehledě na autorův záměr – sloužit jako filozofický „podklad“ k tehdy vznikajícím básním. Myslím si, že jsou na nich nezávislé, byť nevylučují, že je významově dotvářejí, doplňují, a to i s přesahem k následující básnické tvorbě vrcholící koncem padesátých a počátkem šedesátých let a sahající až do let sedmdesátých, a to podobnými stylizačními postupy.

Pokusme se nyní jednotlivé knihy svazku rozkrýt z hlediska žánrové různosti. Při odesílání knihy *Kolury* do nakladatelství sám autor připisuje: „Když satan letěl do ráje pokoušet Adama a Evu, zanechával ohromné černé čáry na nebi. To jsou kolury“ (JUSTIL 1988: 346). Tím nám Holan svou prózu ani trochu nepřibližuje. Klame své čtenáře, hutně klade vedle sebe, přes sebe i nad sebe neprodyšné významy z nejrůznějších oblastí poznamenané hermetismem, jejichž smysl nám uniká a vzdaluje nás od jakéhokoli výkladu. Neboť to, co se nám v jednu chvíli poodkryje, je vždy vlivem nových nerozluštitelných „blouznivých“ situací v textu ihned zastřeno. To způsobují i elipsy, nedopovězení či nejrůznější protimluvy ne nepodobné metafyzickým aporiím:

Nebesa naprostá, a mlčení jako tlapa. Co počítí s astrologem unaveným penězi? Jakého biče tu bude zapotřebí a jaké opatrnosti v úderech, aby se mi neskácel s věže? Vidíš Saturna, rozeznáš nápovědi ostatních miriád od určitosti některé vlasatice, mluv, pse, rozloho zarytosti, zaklínači, sokolníku, ty, jenž dědiš hvězdy [...]
(HOLAN 2004: 37)

Vladimíru Justlovi, editorovi celého Holanova díla, nemohu nedat za pravdu, že se jedná o *básně v próze*. Nejnovější a v našem literárněvědném prostředí první ucelená *Encyklopedie literárních žánrů*² je definuje jako „pomezí žánr stylizovaný tak, aby bez pomoci veršů vynikla exkluzivita lyrického postoje“ (MOCNÁ – PETERKA 2004: 46). Tyto krátké útvary, vždy důsledně s nadpisem, postavené víc na emotivním hnutí duše než racionálním pochodu mysli, tvoří cyklus významově si blízkých textů, ať už v delších monologických úvahách či třeba v dvouřádkových fiktivních dialozích: „*Jen pojď, ať zívám, že nevěděl jsem o tvé lásce!* Jak tomu rozumět? Odtamtud se přece už nevrátíme“ (HOLAN 2004: 63).³

Motiv návratu odněkud či naopak vyjití někam známe také z pozdějších Holanových básní. V jiných, třeba záhadných či absurdních situacích, znameních, předtuchách, neznámých

² Pojmy z oblasti literárních žánrů definuji v celé své studii podle ní, pochází-li termín odjinud, zdroj uvádím spolu s jeho užitím.

³ Zvýraznění autorem, podobně i v dalších ukázkách.

portrétech, náhodně zaslechnutých slovech nebo literárních narážkách objevíme v *Kolurách* i další motivy, které migrují do příští Holanovy tvorby, například často variováný osud nebo zápas lyrického subjektu s Bohem: „Rouhal-li jsem se kdy Bohu strašlivě, odpuštění!“ (TAMTÉŽ: 33). Tento naléhavý výkřik s absencí slovesa ve druhé půli souvětí svědčí o přítomnosti „toho básnického“ v prozaickém textu. Svými úvahami se lyrický subjekt dotýká jednoho z nejčastějších Holanových motivů – smrti: „Viděl jsem mrtvé. Mrtví hledí na živé. A jako by vyžadovali pohrobní diváky“ (TAMTÉŽ: 62). Smrt protkává celou Holanovu tvorbu a přes nezodpověditelnost otázek, které k sobě toto téma váže, ji autor užívá ve velmi neobvyklých konotacích: „Jsem zmaten, napadne-li mne, že je to ‚špatně dobré‘ nebo ‚dobře špatné‘. Mrtvoly dobrých prolezlé červy? Mrtvoly lotrů prolezlé červy?“ (TAMTÉŽ: 63)

Pro báseň v próze bývají příznačné i autoprezentační a umělecké motivy. Také v *Kolurách* najdeme výtvarnou, hudební i divadelní inspiraci, k níž nás přivede už titul *Loutkové divadlo*:

Jak měly nakvap! – Když jsem hleděl na to velké valící se drama, zmítané v královských pláštích a vlečkách, připomínalo mi to zločiny rozvodněných řek [...] To způsobilo, že jsem se, zcela ponořen do vůle snu, neodhodlal k žádnému činu, že jsem se už vůbec nepohnul, že jsem nevykřikl z úzkosti v prosbu o zpomalení. To způsobilo, že jsem nezaslechl zaburácení potlesku [...]

(TAMTÉŽ: 28)

Vyslovovali barvy křikem, který se neozýval leč jejich tělem. Neboť bylo příliš země, co zřeli. Chápali se znovu tíše a tíše palet, ale mezi vzpomínkou a nadějí nebylo ani peříčka z nadšení, těchto křídel Andělů. Neboť bylo příliš země, co zřeli.

(*Namaluj obraz!*, TAMTÉŽ: 45)

Vidíme tu i opakování. V jiném textu s názvem *Concertino* vzpomíná lyrický subjekt na dojem z koncertu: „Tu kolem shromážděno snad třicet lebek, jež probodává smyčec“ (TAMTÉŽ: 29), který však přesahuje hranici pouhého emotivního působení abstrakt a odkazuje k racionálnímu přístupu využívajícímu konkrétní fikční události: „Cellista měl v knoflíkové dírci pěticípou květinu velmi zvadlou, měl v knoflíkové dírci utátou ruku kurtizány, hrající na clavichord“ (TAMTÉŽ: 30).

Nechybějí putující motivy milenců, času, snu, propasti, dobra, zla i lásky a lyrický mluvčí se dotýká i samotné poezie či postavy básníka. V krátkých *aforismech* – související zde i s žánrem *eseje*, přesněji krátkých esejistických úlomků – čteme: „Kat odestýlá lože básníkům. Mlč, země, dostaneš kost!“ (TAMTÉŽ: 63) nebo: „Tot’ právě důkaz velikosti umění, když umění je bez důkazu“ (TAMTÉŽ: 60).

Více či méně nápadné prvky z oblasti poezie, například dominující emotivnost nebo metaforičnost výrazu, se tu objevují ojediněle, ale jsou samozřejmou a nezbytnou součástí struktury textu. Častá je anafora, refrén, přízvukový rytmus či vnitřní rým:

Ptaly se slzy Židů: „Jak dlouho chceš přicházeti, budoucnosti?“ [...] Ptaly se vousaté hlasy skloněných hadačů [...] Ptala se dcera královská [...]
(TAMTÉŽ: 51)

Krásu, jsi keřem růžovým, v koruně vůní přelud blízkosti, krásu marná! Krásu, jsi keřem růžovým, lebku držíc v svých kořenech, krásu nesmrtelná!
(TAMTÉŽ: 7)

Texty *Kolur* ožívují neojedinělá oslovení, otázky, apostrofy, personifikace, výrazné je členění grafické, které prozaickou formu strukturně pořádá a už tím přibližuje formě poezie. K posledně citované ukázce pak nemohu neuvést závěrečná slova této básně v próze, kde se setkáváme s prolínáním lyrických subjektů tolik typickým pro zralou Holanovu tvorbu a dokonce s náznakem pointy, již postupně ve své tvorbě osamostatňuje, vyhrocuje a vkládá do ní významové těžiště: „Jak mlčet tě? Řeknu ti: Řekni mi, řekni, o čem mlčeti budeš, než vytryskne, co neodpovíš!“, krásu? celá krásu, která jsi za ní“ (TAMTÉŽ: 7). Objevuje se tu také inverze.

Básně zmíněné v úvodní části referátu najdeme právě v *Kolurách*, obě vysazené odlišně od ostatního textu, v kurzívě. První, *Balada* (TAMTÉŽ: 26), připomíná zúženou motivikou a jednoduchým výrazem *píseň* a podle nezákladnější charakteristiky žánru balady ji podle tragického vyústění epického jádra můžeme za kratší *baladu* skutečně považovat (má dvě strofy o čtyřech verších):

„Bije tato hodina, anebo odbíjí?“
Jsou hvězdy, které září a pomíjí.
„Slyšíš, jak srdce bije, jak bije sebe jen?“
Ach právě proto, zmij, brot dýky dvakrát vem!
(TAMTÉŽ: 26)

Holan tu užívá reflexivní osobní zájmeno „se“ v genitivním tvaru „sebe“, což je specifikum – navíc pak ve vztahu s vytýkacím demonstrativem „sám“ – jeho tvorby následující (už jen sbírka *Na sotnách* obsahuje dvacet tři těchto příkladů s mnoha variacemi). Skutečnost tak odkazuje k sobě samé, do sebe samé, vrací se ke své podstatě. Druhá báseň s titulem *Proč?* (TAMTÉŽ: 68), plná zvolání a apostrof, *Kolury* uzavírá.

Jeden z textů nese nápadný název *Pobádka*. Setkáváme se v ní s narativem, který však pro nepatrný rozsah textu nestačí být rozvíjen. Připomíná nám spíš výtah z nějaké existující *pobádky* nebo její stručný obsah v čtenářském deníku. Svým obsahem nemá daleko k *parodii na pobádku*. Dialog Její Jasnosti s dvorním bláznem – jediných, blíže sice neurčených, avšak přece jen,

řekněme, pohádkových postav – je omezen na jednu větu, ostatní slova patří vypravěči. Velmi neobvyklá je pak inverze stručného vysvětlení, která Holanovu *Pohádku* váže opět k básni v próze: „Nebot' nemiloval princeznu“ (TAMTÉŽ: 23) a dál pak: „Nebot' nemilovala blázna“ (TAMTÉŽ: 23). Podobně bychom mohli rozebrat žánr *povídky* a sledovat, do jaké míry se shoduje s textem *Povídka žárlivá*.

Přejděme ale už k druhému textu, *Toržu*. Zdá se, že je skutečně torzem – začíná pomlčkou a malým písmenem, jako by ještě před první větou cosi chybělo, anebo může druhá polovina souvětí reagovat na motto této knihy, citát renesančního malíře Leonarda da Vinciho, a končí apoziopézí po vyvracejícím „ale“, graficky zvýrazněnou třemi řádky pomlček. O motivech platí totéž, co bylo řečeno při interpretaci *Kolur*, a platit bude i pro díla následující – mám na mysli jejich migraci, přesouvání, variování dané měnící se básnickou situací. Jmenujme za všechny často se opakující motiv sochy („upadáme v jakousi úplnost sochy“; TAMTÉŽ: 77) nebo již zmíněných milenců. Z nich vyvstává charakteristický holanovský přesah, který se těsně dotýká recipienta v jeho vypjatém soustředění a byť naznačuje nějakou závažnou myšlenku nebo poučení, ponechává prostor k jejich dotváření („Nedokonalost našeho sebezapomenutí, sebeobětování činí nás podobnými milencům: tam, kde mysleli, že mají, pocít'ují se pouhým propůjčováním, a též při nejhlubších oddáních což činí víc, než že si podávají ke čtení pouhý překlad své krve?“ TAMTÉŽ: 79–80). Uveďme ještě místo, kde se básnický subjekt opět vrací k myšlence, že je třeba někam se pohnout: „A přece právě zde nutno podstoupiti cestu zpáteční k bodu, z něhož jsme nevyšli, k bodu, z něhož jsme vyšli a který tam již není“ (TAMTÉŽ: 72–73). Tento motiv jako by si autor skoro vypůjčil pro úvodní báseň sbírky *Na sotnách*, kde podobně mystifikuje: „protože teď nevíte, oč jde,/ musíte se vrátit! Jistě to naleznete!“ (HOLAN 1967: 9).

Tato část souboru, která se vlivem nedostatečné pozornosti kritiky neprávem krčí ve stínu *Lemurie*,⁴ má některé shodné znaky s *esejem*. A že můžeme hovořit o *eseji básnickém*, napovídá většina výše zmíněných principů, přibližujících tyto texty *básním v próze*:

Vlahé temno, ono, které se opět vrátí do stříbrného nádobí, vystupovalo lehce nad skříněmi a knihovnou. V pozadí, daleko za Věžnou, přáním perel zdála se obloha hloubiti v mušli. Sklonili jsme se k pohárům, jichž tvar mne opájel dojmem, že piji jižní pocit krve z přivírající se, chladné, křišťálové rány.
(HOLAN 2004: 80)

Dále tu dominují úvahy právě nad básnictvím samým: „Klada nezřídka ušlechtilou ruku na mé rámě, básník a umělec nad jiné znamenitý, přesvědčený, že není díla bez studia, nákresů, světla a

⁴ Pouze Vladimír Justl ji vyzdvihuje jako důležitou „pro pochopení Holanova světa“ (JUSTL 1988: 356).

ohně a uhašení obou“ (TAMTÉŽ: 76), Vladimír Justl *Torzo* ne nadarmo nazývá *esejem o umění* (JUSTL 2004: 245).

V textu, graficky děleném na části linkou, se setkáme jednak s reflexivními pasážemi v i-formě, kde se „líčení“ přírody prolíná s vnitřními impulsy mluvčího, což dává textům meditativní atmosféru, a jednak s filozofickými úvahami, vystavěnými většinou na kontrastu s využitím plurálního „my“, ústícího v jazykově deformovanou pointu: „Hádáme těžkou prací, aniž smíme projevovati únavou; hádáme vždy.“ (HOLAN 2004: 81).

Lemuria – nevíme, zda plurál neutra nebo singulár feminina (jehož literární kritika spíš užívá) – bývá nejčastěji (JUSTL 2004: 245, OPELÍK 2004: 25) charakterizována jako *básnický* či *lyrický deník*. K tomu asi nejvíce svádí samo Holanovo označení: „I. Dopisy Maximovy“, „II. Moje město“, „III. Deník Maximův“. Víme však, že autorské pojmenování ještě nemusí odpovídat pravidlům toho kterého žánru, ostatně jsme si to ukázali již na pohádce. A hned první oddíl nás přesvědčí, že klasickým dopisům jsou tyto texty vzdáleny už absencí datace, určení místa, oslovení, podpisu; namísto toho jsou jednotlivé texty značeny římskými číslicemi *D. I – D. VIII*. Setkáme se třeba s jakýmsi dovětkem: „P. S. Zmiňuješ se o práci, kterou mám stůj co stůj dokončit. Já, kterému dalo takovou práci, napsat tenhle ubohý dopis? Staré poznámky nemohu ani vidět a cítím odpor k tomu, dělat si nové. Odpor tím větší, že písmo s jeho čárkami, středníky, vykřičníky a tečkami jeví se mi jako první bacily nepaměti pod drobnohledem boha Theutha“ (HOLAN 2004: 96), jiný dopis zakončuje poznámka: „nebo mám snad chápat květiny jako nádherné rozčarování vzájemnosti mezi duší a tělem? Vysvětlil bych si tím větu: ‚Osiris je bůh vegetace; s tím souvisí také jeho vláda v podsvětí.‘“ (TAMTÉŽ: 101)

Dopisy Maximovy se žánru vyznačenému v titulu přibližují jen některými svými vlastnostmi; vhodnější je mluvit spíše o díle *epistolografickém*, jak bylo oblíbené už v antice – tedy textu záměrně upravovaném nebo rovnou zamýšleném jako dílo literární. Pro takový typ *fiktivního deníku* je typické posílení naléhavosti lyrické výpovědi:

Ale milovala jsem je. Milovala jsem tu jejich vnitřní zámeznou nutnost, která je vždycky necestou, tu jejich chmurnou spanilost, ten jas jejich řas, který by zhas i pochodeň, tu cudnou úkladnost takové Chimény, které sloužil verš k výkřikům takto nádherným: Mé cypřiše mu zlomí jeho vavříin!
(TAMTÉŽ: 196–197)

Maxim, jedno z vypravěčových alter ego, adresuje listy komusi neznámému. Jejich obsah klade opět základní životní otázky aktivizující vyšší myšlenkové operace interpreta. Mluví přemýšlí nad člověkem, osudem poznamenaným i předurčeným. Objevuje se tu znovu motiv

milenců, sochy nebo záznamy snů s neprůzračnými metaforami; lyrický subjekt se sám svěřuje: „Není tomu tak dávno, co jsem měl podivný sen, neměl-li sen spíše mne. Protože se otáčel kolem své osy opačně než země, od východu k západu“ (TAMTÉŽ: 113). Součástí dopisu jsou krátké aforismy, citace významných osobností, nebo jen jejich připomínka: „Místo, kde Baudelaire mluví o citlivosti srdce a citlivosti obraznosti“ (TAMTÉŽ: 129), jakoby vytržená z kontextu jiných záznamů nedochovaných nebo takových, které jako by komunikovaly s texty minulými či následujícími nebo které tak prostě zůstávají otevřené pro vstup recipienta.

„Moje město“ začíná slovy: „Už jsem přečetl všechny Maximovy dopisy... a Tessuna nikde. Přišla zase pozdě. Z jakých dalek to přichází? Ne, ona spíše slétá [...] s nejméně vrcholku dne“ (TAMTÉŽ: 137). Patrná je opět evokace nějakého neznámého místa, po němž se mluvčí stále táže, a postava ženy, již předtím Maxim jako jediný dopis nadepisuje verzálami: „TESSUNĚ“ (TAMTÉŽ: 119). Setkáme se s ní ještě později, například: „Tessuna, mající ještě letní plášť, který jakoby vzbudil soucitný úsměv ve tváři listopadu“ (TAMTÉŽ: 150).

Paradoxním vyjádřením dávají nejvíce vyniknout opět ty nejkratší útvary, v nichž je na minimální ploše zhuštěno maximum myšlenkového obsahu. Vždy odděleny od ostatního textu připomínají již zmíněné *aforismy*, přičemž některé si ponechávají svou básnickou náladu a proneseny ich-formou odkazují spíše k deníkovým útržkům: „Sním o chvíli, kdy Pythagoras připíná ke kitharě osmou, zlatě zračitou strunu“ (TAMTÉŽ: 142), jiné více tíhnou k výkladům filozofickým, jsou kratší, stručnější, snadno zapamatovatelné (v kritikách často uváděná citace zní: „Jsi bez rozporů? Jsi bez možností“; TAMTÉŽ: 142).

Nic nám nebrání považovat „Deník Maximův“ za *básnický deník*, a to opět s náležitostími i nenáležitostími, které jsem jmenovala dříve. Chronologii sledujeme spíše v přesahu jednotlivých oddílů *Lemurie*, a to v dílčích motivech; jinak je stále narušována útržkovitými vzpomínkami bez logické návaznosti. Podle Vladimíra Krivánka jde o konstruktivní postup eliptický, kdy mluvčí hovoří jen o tom, co si nějak uchoval, a ostatní eliminuje (KRIVÁNEK 1999: 149–155). Střídají se tu příběhové, kontemplativní či snové partie a motivy v široké škále od vypozerovaných kuriozit po sugestivní fantasmagorie. Spojujícím prvkem je tu zmíněné jméno ženy: „Tessuna odjela... Myslím na ni něžně a stísněně... Když jsem se vracel z nádraží, kam jsem ji vyprovázal, našel jsem v písku úvozové cesty několik jejích šlápějí...“ (HOLAN 2004: 161).

V delších textech nacházíme náběh k vyprávění a dialogičnosti, jež jsou ovšem narušovány častými obraznými vyjádřeními. Od intimity a subjektivity lyrického „já“, která k deníku patří, odvádějí recipientovu pozornost zobecňující, lapidárně stylizované výroky, na niž bych zde chtěla upozornit především. Jsou to opět aforismy či *gnómy*, jednou vystupňované v absurditu (ojediněle působící i jako „vypočítané na efekt“), podruhé skrývající nějaké hlubší

moudro, postřeh. Některé z nich svádí k tomu, abychom je považovali za jakési poznámky k vlastní autorově tvorbě či četbě: „Nemám zrovna rád krvácející slova. Nutívají nacpat do knihy vatu“ (TAMTÉŽ: 214). Některé překvapí recipienta originalitou: „Šílené monology osamělých dětí s panenkami“ (TAMTÉŽ: 215), jiné šokují břitkou narážkou, zmírněnou například přirovnáním: „I kuň se brání sedlu, dělanému na každého koně“ (TAMTÉŽ: 215).

Na rozdíl od předchozích oddílů tu převládají *aforismy sentenční*, stručné, pregnantní, vyjádřené převážně jednoduchou větou: „Všechna slova jsou tajná“ (TAMTÉŽ: 214), více větami jednoslovnými: „Kámen. Náhrobní. Nebo aktinolit“ (TAMTÉŽ: 214), kombinované: „Proč nevěstky sedávaly na rozcestí? – Stehna“ (TAMTÉŽ: 216) či dokonce jen dvouslovné: „Vlečňák prózy“ (TAMTÉŽ: 216). Druhým typem jsou pak *aforismy úvahové*, delší větné celky.

K subjektivitě celé *Lemurie* odkazují události ze skutečného autorova života. Uvedme třeba ukázkou, která připomíná Holanovu účast v rozhlasových relacích, jeho zkušenost s mikrofonom:

Ale komu to říkám? Komu jsem to říkal? Tak jako kdysi při předčítání do rozhlasového mikrofonu: od podoby k podobě stal jsem se propastí, věštěnou možností přechodu, ale možností šílenou. Sál jako sražené mléko zahřmění zatlačí tě mezi kovové lesky metafyzické zbroje, mezi fontánu hadic, lapajících vejce bezvětří. Opuštěnost tam čeká, až se odře tlumící závěs, aby si z něho dala ušít kabát. Přistupuješ k aparátu a (asi tak jako se za nás chvějí saze nebo jako semínková letka opouští chvějivě kleny) začínáš hlas.
(TAMTÉŽ: 150)

Při pátrání po skutečných událostech v životě autora pak může sloužit částečně i jako dokument k jeho životopisu. Proto Justl trvá na tom, že „*Lemuria* je při vši umělecké stylizaci deník“ (JUSTL 1988: 366).

Hadry, kosti, kůž s podtitulem „Fragment z let 1938–1945“ představují jakési volné pokračování *lyrických deníků* a jsou nejkratší částí souboru. Nemůže se v nich neodrazit politická realita, řekla bych, že jde dokonce o texty výrazně imperativní, pamfletické, upozorňující, žalující, varovné:

Horší bude, rozmnoží-li se podlá a výnosná žádost pošeptat něco někomu do ucha u *cizího* stolu, jinými slovy: půjde-li o hromadné udavačství. A o udavače, kteří ještě před několika lety ochutnával s jistým pomlaskáváním tragické verše Rukopisu Královédvorského: „V míru moudré očekávat válku, vždy nám sousedě Němci.“
– Takto nastaly mrchadni:

*kdy člověk bližní
byl pouhý sen... a hodně knižní,*

čas, kdy

*jako by už i pouhé slovo
životní
dráždivé zrálo pro olovo
či vyžývalo: tni!*
(TAMTÉŽ: 232–233)

Sám název odkazuje na slogan podomních sběračů (za okupace byl sběr papíru, hadrů, kostí a kůží organizován s německou důsledností), má ironický a zároveň tragický podtext. Holan má schopnost kruté ironie a sebeironie, která „mu umožňuje dívat se na problémy nejen z odstupu a nadhledu, ale také vidět je ve zvětšené podobě, jako pod mikroskopem“ (JUSTIL 1988: 390). Narativní postupy, odrážející se například v dialogích, střídají prostředky básnické (verš, rým, osamostatněné výrazy, nová, autorská slova), ukázky písní, sofistikované úvahy připomínající autobiografickou zповěď, kdy se autorský subjekt jeví jako komentátor, vyznavač, myslitel, oslovující publikum zasvěcené do literatury, filozofie a historie, přičemž se neptáme, zda texty odrážejí skutečnost, ale pohybujeme se stále v prostoru fikce: „Ano, nevíme nic o Orfeovi, ale zachoval se nám jistý čínský nápis z roku 1100 před Kristem, který líčí lov uspořádaný císařem Šan. – Nevíme nic o Veněvitinovi, ale o bouři, která počala 12. září 1839 v šířce ostrova Haiti a táhla na sever až k Labradoru“ (HOLAN 2004: 233).

Už z několika málo ukázek jsme mohli poznat, jak se prostřednictvím jednajícího subjektu zmítáme v složité abstrakci myšlenek a dostáváme se až k samotné hranici, kde si uvědomujeme omezenost lidského poznání. Holanovy texty se vyznačují reflexivní polohou, záměrně problematizují svůj vlastní smysl. Charakteristická je sebereflexe, a to bez výjimky pro celou *Babyloniacu*. Ta nás přivede k přemýšlení nad uměním jako celkem, básnictvím obecně, úvahám o básni jednotlivé a v poslední řadě nad sebou samými. Takový přístup nám nemůže nepřipomenout poetiku Richarda Weinerja.

Cílem této práce nebylo přesně definovat jednotlivé žánrové typy a ani se nedomnívám, že je to nezbytné. Toto členění nám ale může pomoci při zkoumání prvků podílejících se na „dění smyslu textů“ a umožní v rozsáhlé a významově bohaté Holanově tvorbě lepší orientaci. Navíc jsme si ukázali, jak žánrově různorodá může být jedna kniha, jak se jednotlivé druhy žánrů prolínají, jak může představu o nich bortit sám autor i recipient.

Vztah těchto poeticko-prozaických textů k autorově poezii, která (zejména její pozdní fáze) jakoby si v holých torzech a ostře vyhrocených pointách odtud „něco“ brala, aby to převzala, popřela, pozměnila či interpretovala, jsem pouze naznačila, přesahuje vymezení mých

cílů. Mohl by však být předmětem dalšího, samostatného sledování, které už si žádá nový prostor a jiné prostředky.

Na okraj bych ještě chtěla podotknout, že svazek *Babyloniaca* není jedinou knihou, která jednak svým bezprostředním vyjádřením emocí či útržkovitým líčeným událostí odkazuje k autorovi samému a nese tak podobu deníku, jednak právě přesahem této autobiografičnosti, stylizací a záměrnou estetičností textů směřuje k „výpůjčkám“ z jiných žánrů a má velmi blízko k poezii. Čitelnější žánrovou typologii najdeme už v názvech jednotlivých oddílů v dalších svazcích *Sebraných spisů Vladimíra Holana* jako „Eseje, úvahy, vzpomínky, referáty a glosy“, dále rozšířené o „Přání a pozdravy matce, ženě a dceři“ (z let 1949–1969), „Interviewy a vyznání“, „Výroky“ a „Ankety“ (HOLAN 1988).

PRAMENY

- HOLAN, Vladimír. *Bolest*. Praha: Československý spisovatel, 1965
- HOLAN, Vladimír. *Lemuria*. Praha: Melantrich, 1940
- HOLAN, Vladimír. *Na sotnách*. Praha: Československý spisovatel, 1967
- HOLAN, Vladimír. *Sebrané spisy. Bagately X*. Praha: Odeon, 1988
- HOLAN, Vladimír. *Sebrané spisy. Bagately XI*. Praha: Odeon, 1988
- HOLAN, Vladimír. *Spisy 9. Babyloniaca*. Praha – Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka, 2004

LITERATURA

- JUSTI, Vladimír. „Životopis Vladimíra Holana.“ In HOLAN, Vladimír. *Sebrané spisy. Bagately XI*. Praha: Odeon, 1988, s. 315–452
- JUSTI, Vladimír. „Ediční poznámka.“ In HOLAN, Vladimír. *Spisy 9. Babyloniaca*. Praha – Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka, 2004
- KŘIVÁNEK, Vladimír. „K problematice poetiky a poetičnosti básnických deníků.“ In TÝŽ. *Býti básníkem v Čechách*. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 1999, s. 149–155
- MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka, 2004
- OPELÍK, Jiří. *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrsus, 2004

ZUSAMMENFASSUNG

In meiner Studie befaße ich mich mit dem prosaischen Werk von Vladimír Holan *Babyloniaca*, das als IX. Band der *Gesammelten Werke von Vladimír Holan* zuerst 1986, dann 2004 herausgegeben wurde. Es enthält vier selbständige Bücher, bei denen ich aufgrund konkreter Beispiele ihr Genre untersuche und gleichzeitig zeige, dass diese Bestimmung nie eindeutig, sondern meistens unsicher und fragwürdig bleibt. In *Kolury* (1932) werden kurze Gedichte in Prosa präsentiert, die als solche gekennzeichnet sind; zwei Gedichte erinnern an Lieder. Dem zweiten Buch gab der Autor einen charakteristischen Gattungstitel: *Torso* (1933); manche Texte kommen wieder Gedichten in Prosa nahe, andere Texte tragen ähnliche Züge wie Essay. *Lemuria* (1940) hält man für ein fiktives poetisches Tagebuch, in

Mezi deklamovánkou a románem (Proměny žánrů v české a slovenské literatuře) Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2006. [online]. ©2006 <http://www.ucl.cas.cz>

dem man Aufzeichnungen von Träumen, zahlreiche Aforismen oder Gnomen findet. Eine freie Fortsetzung der lyrischen Tagebücher stellt der letzte, kürzeste, teilweise pamphletische Text *Hadry, kosti, kůže* (1946) dar.

Literárnosmerové tendencie v diele Michala Godru¹

Peter Mráz

Michal Godra (24. januára 1801 – 1. marca 1874) sa v literárnohistorických prácach spomína popri literárne úspešnejšom bratovi Samuelovi. Ich otec bol spoluzakladateľom Ústavu reči a literatúry československej v Bratislave. Prítomnosť národnobuditeľského ducha a evanjelické vyznanie determinovali Godrov život: vyštudoval teológiu a ako pedagóg a osvetový pracovník pôsobil medzi vojvodinskými Slovákami. Bol spoluredaktorom prvých dvoch ročníkov almanachu *Zora* (1835 a 1836), vydávaného Spolkom milovníkov reči a literatúry slovenskej. V roku 1835 tu uverejnil historizujúcu básnicku skladbu *Vešelíni na Muráni*, príležitostnú báseň *Lúčení panny s věncem panenským*, oslavné básne *Procházka v záhradním lesíčku v Kulpíně* a *Koperník a jeho súvěk*, ako aj epigramy a nápisy didaktického charakteru i hravé básne s názvom *Hračka so samobláskami*. V druhom ročníku *Zory* publikoval básne *Plač Sitna*, *Zpěv Slováků* a *Myšlenky při pípce*. Nepatril medzi vedúce osobnosti súvekej slovenskej literatúry, bol skôr príslušníkom „vedľajšieho prúdu“, dotvárajúceho jej obraz.

Námetom lyricko-epickej skladby *Vešelíni na Muráni* je udalosť z povstania Juraja I. Rákociho. Jej sujetovým základom je príbeh dobývania odbojného muránskeho zámku, ukrývajúceho rákociovskú posádku, cisárskym vojskom na čele s Františkom Vešelénim. Tento základ je rozvinutý príbehom dobývania srdca správkyne zámku Márie, vdovy po Bethlenovi. Sujetové vrstvy sú prestúpené lyrickým rámcom obrazov prostredia, pocitov, impresií a folklórnych ponášok. Vešeléni je odlákaný od vojska vidinou lásky a lapený. Odmietá zradiť cisára aj vidinu svojho citu. Za to je odmenený láskou k žene, zachovajúc si lásku k vlasti, reprezentovanej oddanosťou k panovníkovi.

Michal Godra mohol pri koncipovaní práce *Vešelíni na Muráni* poznať *Píseň o zámku muránském*, vytvárajúcu pre geografickú situovanosť a čiastočne aj pre historickú podobnosť deja vhodnú paralelu k jej spísaniu. *Píseň o zámku muránském* (1549) má charakter správy, upravenej za účelom vyslovenia autorovho moralizátorsko-didaktického postoja:

Však to píše Izaiáš prorok
v 33 svém položení:
„Ach, člověče hříšny, proč tak loupíš,
však i sám tak potom loupen budeš?!“
(BRITÁŇ 1978: 84)

¹ Studie byla otištěna v časopise *Zrkadlení/Zrcadlení* 2005, č. 2, s. 33–37.

Rudo Brtáň na margo historických spevov a piesní poznamenáva, že v nich „nešlo len o komunikatívnu funkciu, ale tieto ‚noviny‘ podávali z vyhraneneného stanoviska a zacieľovali ich proti nepriateľom“ (TAMŽE: 26). Godrova práca sa vyznačuje funkčným využitím informačnej a didaktickej stránky inšpiračného zdroja² so zameraním na literárne pretváranie textu. Kým autor *Písne o zámku muránské* presviedča poslucháča o autentickosti vypovedaného: „Kdo tu písen zložil, ten sám přítomen byl“ (TAMŽE: 88), Godra vedome vsádza svoju prácu do literárneho kontextu: „Jak Vešelíni [...] na Muráni roku 1644 dvojího cíle došel, – to jest předmětem přítomné ballády“ (GODRA 1835c: 235–236).

V porovnaní s romantickou rekonštrukciou dobytia Muráňa v diele Sama Tomášika *Vešelínovo dobytí Muráňa* (1867) je zjavné, že účelom tejto beletrizovanej verzie je jej národnoemancipačné vyznenie s poukázaním na účasť ľudu na historických udalostiach. Cieľom Godrovej skladby je využiť historické pozadie na vykreslenie príbehu lásky, čoho dokladom je aj motto zo *Slávy dcery*:

Jakým láska divům naučí!
Ona hvězdám státi poručí,
Duchy křísí, tupí střely hromu;

Řeč dá němým ratolestem stromu,
Skalín svazky tuhé rozlúčí,
Tigry krotí její náručí.
(TAMŽE: 234)³

Verše motta anticipujú širšiu príbuznosť Godrovej práce s dielom Jána Kollára. Godrov básnický subjekt včleňuje rozpor láska k vlasti – láska k žene do radu kontextových podnetov. Alúziou na Kollárove verše „Miluješ-li vlast svou více, čili Mínu?“ (KOLLÁR 1832: 64) sú Godrove verše

Silnějšá-li nad meč ostrý láska?
[...]
Ruže lásky? vyšší-li jest částka
citů mých než dobro krajinské? –
(GODRA 1835c: 238)

Citované otázky ústia do obdobných záverov:

Mlučím, váhám: rázem rukou v nádra sáhnú,
sardce vyrvu, na dvě rozlomím:
Na, řku, jednu vlasti půlku, druhou Míně.
(KOLLÁR 1832: 64)

² Informačné didaktizujúce prvky sú od textu skladby oddelené ich vyčlenením do podoby poznámok pod čiarou, čím Godra signalizoval vedomé oddeľovanie literárneho a historického spracovania dejín.

³ O popularite *Slávy dcery* svedčí aj tvorba Samuela a Michala Godrovcov: Samuel Godra (1806–1873) vydal zbierku sonetov *Múzy dcera ve třech zpěvích* (1856) a súbor 154 zneliek *Obět srdce pobožného v pěti zpěvích* (1856), Michal Godra publikoval pri príležitosti svadby Jana Kollára sonetový súbor *Znělky*.

Srdce, srdce! tvému hlasu
se poddávám: maj svú daň!
– Preč tá dĕla, meče zbraň:
(GODRA 1835c: 242)

Godrove verše navodzujú dojem, že muž sa vzdal lásky k vlasti v prospech ženy, ale neskoršou scénou, v ktorej lyrický subjekt odoprie vzdať sa lásky ku kráľovi, sa kollárovský ideál naplní. Žena nie je prekážkou:

Túha tvá a srdca oddanost
i v mých prsach křísí lásku.
Na, s pravickou tou i hrad!
(TAMŽE: 250)

V básni *Procházka v záhradním lesíčku v Kulpíně* je dôkazom funkčného využitia barokových podnetov prítomnosťou tlmených obrazov mŕtveho tela: „on zmodral! [...] / Jeho tělo / v hrobě spráchnivělo“ (GODRA 1835b: 272–273). Podobne v básni *Koperník a jeho sívěk* moralizátorstvo nachádzame v pokuse o harmonické zlúčenie otázok rozumu a viery: „Pravda církvi neškodí, / pravda k víře přivodí“ (GODRA 1835a: 279). Toto vyznenie nie je vzhľadom na predchádzajúce priznanie si chýb cirkvou presvedčivé, lebo nevníma aktivitu samostatného ľudského subjektu a všetko vyvodzuje z pôsobenia Božieho: „Blud, jež církev zasvětila, / církev nám zas odhalila“ (TAMŽE).

Michal Godra počas štúdia predniesol časomernú báseň *Slovenského národu sláva*, nasledovali latinské príležitostné básne *Ode, qua...Danieli Kanka*; *Ode, qua...Samueli Zsigmondy*; *Vota...Danieli Stanislaides* a iné, ktoré sú zachované zväčša v rukopisoch. Tie sú dôkazom Godrových klasicistických literárnych východísk a tradície príležitostnej poézie v slovenskej literatúre. Príležitostná poézia bola doménou celého literárneho spoločenstva. Najväčší počet príležitostných básní spomedzi evanjelických autorov, píšucich po česky či slovakizovanou češtinou, publikoval Bohuslav Tablic vo forme samostatných tlačí alebo ako súčasť *Poezyj* (VOJTECH 2003: 85). Michal Godra mohol, hoci oneskorene, poznať Tablicov preklad klasicistickej poetiky Nicolasa Boileaua *Umění básnířské* a zároveň problematiku verzológie, ktorou Tablic prekladal.⁴ Tablicov preklad sa podľa Miloslava Vojtecha „nesie v znamení hľadania paralely Boileau – Horatius“ (TAMŽE: 93). V Godrovej pozostalosti sa našiel preklad Ovídia aj Horatia,⁵ čo svedčí o autorovom záujme o antickú poetiku, teda klasicistných tendenciách. V neskoršej tvorbe

⁴ Pôvodná verzia prekladu je sylabotonická, prepracovaná a vydaná je časomerná (BRTÁŇ 1974).

⁵ Godrov preklad Horatiovho *De arte poetica* pod názvom *O kunšte básnířském* vznikol medzi rokmi 1822–1827 a jeho skoršie prekladateľské zameranie sa na Horatia bolo publikované pod názvom *Opera Poetica. Exercita prosodica Michaelis Godra [...] Latina et Slavica*. Banská Štiavnica, 1818. Bolo by v tejto súvislosti zaujímavé spoznať korešpondenciu medzi Godrovcami a Tablicom, ktorá dosiaľ nebola spracovaná a je roztratená po archívoch (SAKTOROVÁ 1991).

túto poetiku postupne opúšťa, hoci v niektorých dielach dodržiava klasicistickú formu, alebo aspoň jej zdanie žánrovým určením prác (napríklad *Procházka v záhradním lesíčku v Kulpíně* – óda), sémantika textov poukazuje na autorovo smerovanie k iným literárnosmerovým podnetom.

Prostredníctvom prác Juraja Palkoviča (*Muža ze slovenských hor*) a Bohuslava Tablica (*Poezye I–IV*) sa mal Michal Godra možnosť zoznámiť so západoeurópskym tendovaním k rokokovej idylickosti. Príkladom týchto reliktov je pasáž z diela *Věšelíní na Murání*:

Provívajte líbí větríčkové,
ustlí, Vesno, chodník voňavý,
obletujte, něžní holúbkové
paňů, kam se z hradu vypraví:
Tamhle, mysl vyraziti
chce vo květném údolí,
ať ju srdce nebolí, –
tam je hled’te sprovoditi.

Zrostu hebkost lehký oděv hájí,
jenž jen plecjá zrakům lstně svěřil,
růška sotva z poly vňady tají,
vlasy sám jej Milek kadeřil.
Takhle, s dvěma jen pannámi,
rybárskou sjét’ při boku,
jde do hor po při potoku,
pstruhy lovit zátokami.
(GODRA 1835c: 242–243)

Úryvok je signálom rozvíjajúceho sa paralelizmu prírodného a fyzického diania, ktorý „s obľubou využívala preromantická, ale najmä romantická baladika“ (VOJTECH 2003: 124–125). Ten je v diele prítomný v podobe kontrastu zdanlivo pokojnej noci a nepokojného ľudského srdca:

Slunce zašlo za Tisovskou horu
už spí tábor, ptáctvo, polní květ,
už neslyšet hlas žádného tvorů,
hustá tma již ukojila svět:
Jen vůdcova prsa spíná
čáka netrpělivá;
obraznost mu tesklivá
nádej do prachu stíná.
(GODRA 1835c: 245)

V motíve noci s náznakom tajomna, rozvedenom do dramatického obrazu nočného výstupu na hradnú skalú, pocit’ujeme možnú inšpiráciu Tablicovým prekladom balady Olivera Goldsmitha *Poustevník z Warkworthu* (*Poezye III*, 1809), ktorá sa pre prekladateľa stala „zásobárňou preromantických motívov a obrazov“ (VOJTECH 2003: 124). V časti tvorby Tablicovej i Godrovej

pozorujeme, že klasicizmus pre nich predstavuje básnický ideál, kým preromantizmus (spolu s rokokovou poéziou) dominujúcu básnickú prax.

Za preromantický prvok v skladbe *Vešelíni na Muráni* pokladáme prehovor hlasu postavy zakliateho v lípe známy z ľudových balád.⁶ Aj prácu *Vešelíni na Muráni* vymedzuje Godra žánrovým označením „balláda“, teda *balada*. Tento žáner ale nebol „určovateľom“ obsahu Godrovej práce. Skladbu *Vešelíni na Muráni* formuje v intenciách autorskej voľnosti, čo je na jednej strane indikátorom spomínanej preromantickej slobody básnického ducha, na druhej strane svedčí o žánrovej nevedomelosti autora. Dielo sa nám javí ako *historizujúca básnická skladba*, v ruskej literárnej vede stotožňovaná s *poémou*. Jej základom je sujet, uvedený do súladu s lyrickým rozvinutím materiálu. V snahe rozrušiť klasicistickú žánrovú hierarchizáciu preromantizmus rehabilituje aj žáner *piesne a balady*. Ak teda Michal Godra označil skladbu *baladou*, musíme to nazerať optikou súdobej rozkolísanosti žánrovej terminológie a mať na pamäti, že týmto žánrovým označením sa autor vedome hlásil aj k dielam skutočne baladickým.

V súvislosti s literárnym prehodnocovaním historickej témy badáme ako jeden z možných, implicitne pocitovaných vplyvov Tablicovej básnickej skladby *Csövár, brad Raškeův a Orava, brad Turzův*. Najmä na procese vytvárania prvej z nich⁷ sa mohol Godra poučiť o prieniku preromantických prvkov do literatúry.

V motivickej oblasti vidíme podobnosť konania mužského subjektu s Jánošíkovým pôsobením. Náš „hrdina“, pomenovaný „vůdce“, sa nechá zlákať vidinou lásky do nočného hradu:

A již do komory osvícené
rozbitými mrežmi vekročí
a již se v náručí přemilené
choti mní: – tu rázem obtočí
chlapstvo černo zamumrané
vůdca překvapeného
[...]

a súc zradený, ani on nepodľahne pokúšaniu zradit', radšej volí smrť:

Úskokem já? zrádcem? – Né! – Byť skály
této k pohřbení živému
těla toho rozšklebené stály:
Srdce mé by tlúklo pravému
králi, zkrváceti chtivé!

⁶ Symbolického významu nadobúda lipa už v prvých rokoch 19. storočia v českom kultúrnom prostredí, čo pripomína Vladimír Macura ako spresnenie tradovanej tézy, že symbol lipy je dielom Kollárovým (MACURA 1995: 91) O slovenskej symbolike pozri ŠKVARNA 2004.

⁷ Prvá verzia je v almanachu *Nové básně Antonína Puchmajera IV.* (1802), upravená v druhom zväzku *Tablicových Poezií* (1807) a konečná verzia v Jungmannovej *Slovesnosti* (1820).

Ha, – kat již k mé zkáze jde: –
Pod! – hotovát' obět' zde
Drahé vlasti, – lásce lživé!
(GODRA 1835c: 246–249)

Vidíme v tom signál emancipovania motívu voľnosti, znovuobjavovaný v preromantických dielach.⁸

V deklarovaní oddanosti panovníkovi sa črtá možnosť vplyvu *biedermeieru*. Podporuje ju dvojveršie „V jedné vlasti jen jedinká musí/ berla nade všemi panovat“ (TAMŽE: 236), respektíve deklarovanie odmeny, *biedermeierovského* ideálu šťastnej rodiny, zvestovanej anjelom: „Choť pro neho, matku pro děti“ (TAMŽE: 239). Hoci táto možnosť nebola výraznejšie explikovaná, ukázala sa ako oporný prostriedok pri interpretovaní preromanticky vyznievajúcich častí textu.

Z textu básnickej skladby *Vešelíni na Muráni* Pahko vyabstrahujeme základný prameň romantizmu, ľudovú pieseň:

Pod Muráněm lipa zelená,
pod tou lipou voda studěná,
kdo z té vody pit bude,
krásnú ženu máť bude.
(TAMŽE: 242–243)

Tento poetologický prvok je signálom toho, že v čase uverejnenia skladby sa folklorizujúce a romantizujúce tendencie začali postupne emancipovať.

Poukázali sme na literárnosmerový synkretizmus v tvorbe Michala Godru, ktorý je typický pre všetkých autorov prvej polovice 19. storočia, čo je spôsobené „malou rozvinutosťou literatúry a literárneho života na Slovensku, ktorý sa vyznačoval pomerne úzkou skupinou tvorivých autorských osobností, publikačnými obmedzeniami, dlhodobou otvorenou otázkou spisovného a literárneho jazyka, pretrvávajúcim konfesijným rozdelením literárneho života i nevysokou kultúrnou úrovňou percipienta“ (VOJTECH 2003: 26). Priznanie si synkretickosti a dynamiky vývinu literárnych dejín je predpokladom toho, aby sme sa – v intenciách čepanovskej palimpsestovej metodológie – pokúsili o zdanlivý paradox: konštruovať model opisu literárneho vývinu jeho sústavným dekonštruovaním založeným na literárnej empirii a následným konštruovaním. Vedomie literárnosmerového synkretizmu prináša aj riziko nadinterpretácie, spočívajúce v dôslednom „nachádzaní“ celého spektra literárnosmerových príznakov na ploche textu. Cieľom práce literárneho vedca by ale malo byť „neodmietnuť možnosť utvárať kultúrnu pamäť, mať odvahu napísať literárne dejiny aj s rizikom, že výsledkom bude len jeden s možných

⁸ Napríklad v diele *Slavení slovanských pacholku* Pavola Jozefa Šafárika (*Tatranská Múza s lyrou slovanskou*, 1814). Postava Jánošíka sa v literatúre 19. storočia objavuje už v práci *Slovenskí veršovní* Bohuslava Tablica, kde boli publikované dve Tablicom pozmenené veršované skladby od neznámych autorov spolu s krátkym Jánošíkovým životopisom.

Mezi deklamováním a románem (Proměny žánrů v české a slovenské literatuře) Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2006. [online]. ©2006 <http://www.ucl.cas.cz>

spôsobov, ako vytvoriť v zaznamenateľnej, evidovateľnej a identifikovateľnej podobe literárnu pamäť“ (ZAJAC 2004: 476).

PRAMENE

BRTÁŇ, Rudo (ed.). *Historické spevy a piesne*. Bratislava: Tatran, 1978

GODRA, Michal. Koperník a jeho súvěk. *Zora. Almanach na rok 1835*. Budín, 1835, s. 274–279 (1835a)

GODRA, Michal. Procházka v záhradním lesíčku v Kulpíně. *Zora. Almanach na rok 1835*. Budín, 1835, s. 271–273 (1835b)

GODRA, Michal. Vešelíni na Muráni. *Zora. Almanach na rok 1835*. Budín, 1835, s. 233–250 (1835c)

KOLLÁR, Ján. *Slávy dcera. Lyricko-epická báseň v pěti zpěvích*. Pešť: Trattner a Károli, 1832

LITERATÚRA

BRTÁŇ, Rudo. *Bobuslav Tablic (1769–1832). Život a dielo*. Bratislava: Veda, 1974

MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu*. Jinočany: H & H, 1995

SAKTOROVÁ, Helena: „Životné osudy Michala Godru.“ *Biografické štúdie 18*. Martin: Matica slovenská, 1991

ŠKVARNA, Dušan. *Začiatky moderných slovenských symbolov*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela – Fakulta humanitných vied, 2004

VODIČKA, Felix. *Struktura vývoje*. Praha: Odeon, 1969

TOMÁŠIK, Samo. *Bašovci na Muránskom zámku a iné prózy*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956

VOJTECH, Miloslav. *Literatúra, literárna história a medziliterárnosť*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2004

VOJTECH, Miloslav. *Od baroka k romantizmu. Literárne smery a tendencie v slovenskej literatúre v rokoch 1780–1840*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2003

ZAJAC, Peter. „Literárne dejepisectvo ako synoptická mapa.“ *Slovenská literatúra* 51, 2004, č. 6, s. 463–470

ZUSAMMENFASSUNG

In dem Aufsatz *Literárnosmerové tendencie v diele Michala Godru* wird auf die Tendenzen zum literarischen Synkretismus im Werk von Michal Godra hingewiesen, einem Autor, dessen Schaffen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts am Rande der literarischen Hauptströmungen stand. Aufgrund der Textanalyse seines Werkes können die Züge des Barocks, des Rokokos, der Frühromantik, des Biedermeiers und der Romantik identifiziert werden. Es werden auch die Beziehungen von Godras Texten zu Texten anderer Autoren (Tablic, Kollár) analysiert. Die Tendenzen zum Synkretismus gehören zu den Erscheinungen, die man in der Literaturgeschichtsschreibung immer in Betracht ziehen muss, ohne sie zu überschätzen und infolge dessen zu „überinterpretieren“.

Figurácia literárnych žánrov v slovenskom postromantizme.

Genologická analýza textov almanachu *Napred* (1871)

Lucia Paraličová

Polemika okolo almanachu *Napred* súvisela s ideovo-estetickým zameraním jednotlivých textov, a preto i s verzifikačnými zmenami, vďaka čomu otváral cestu novej estetike realizmu. Texty almanachu sú práve z dôvodu stretu a prekrývania odlišných poetík zaujímavým genologickým prameňom.

Pri uvažovaní o žánrovej problematike, o opodstatnenosti existencie literárnych žánrov a žánrových foriem ma ovplyvnili názory Petra Zajaca, ktorý rozvíja teóriu Michaila Michajloviča Bachtina a tvrdenia Benedetta Croceho. Začnem krátkym citátom z Croceho: „Namiesto toho, aby sa skúmalo, či umelecké dielo hovorí alebo koktá, kritika sa spytuje: Vyhovuje toto dielo zákonom epickej básne alebo zákonom tragédie?“ (KRAUSOVÁ 1964: 35) Croceho tvrdenie je inšpiratívne práve pre poukázanie na hierarchiu charakteristík literárneho textu, teda primárne na kvalitu umeleckosti a estetickosti, sekundárne na iné kvality: žánrovosť, verzifikáciu, na určovanie tróпов, figur a podobne. Kritériá hodnotenia umeleckého textu, ktorý je mnohoznačný, môžu byť presné. Rozhodujúce je, aký netextový priestor text otvára. Povedané slovami Valéra Mikulu „v poézii sú konotácie, systém obraznosti, hlavným organizujúcim princípom a základným spôsobom básnickej artikulácie. Odhalenie tohto systému je predpokladom poznávania ďalších subtilnejších či periférnejších prvkov básne“ (MIKULA 1987: 28). Podľa Stanislava Rakúsa sú najdôležitejšie veci v prozaickom texte „umiestnené pod textom (medziriadkový priestor), za textom (katarzný priestor) alebo nad textom (druhoplánový priestor)“ (RAKÚS 1995: 89).

Pri literárno-kritickej analýze textov z almanachu *Napred* budem postupovať načrtnutým diagnostikovaním na póloch umelecké – neumelecké, ktoré príslušne zdôvodním.

Peter Zajac o problematike literárneho žánru uvažuje nadväzujúc na Bachtina: „[...] žáner nie je len typologické abstraktum, ale aj elementárnou textovou vlastnosťou [...], vyjadrujúcou základné ‚formy videnia a chápania sveta‘, a to v ich historickej konkrétnosti, textovej individuovanosti, ale zároveň v textovej (a v konečnom dôsledku aj žánrovej) parametrickej usporiadanosti“ (ZAJAC 1993: 36). O vývine žánrov uvádza: „Ani žánre nie sú totiž vo svojom vývine nemenné, dané raz a navždy, ale historicky sa sedimentujú, a v tejto historickej sedimentácii a zároveň ustavične sa rodiacej otvorenosti (a teda vnútornej mnohotvárnosti) si utvárajú svoju parametricku“ (TAMŽE: 33). V nasledujúcej časti sa pokúsim reflektovať a analyzovať tieto „formy videnia a chápania sveta“ v almanachu *Napred* v troch Zajacových

konfiguráciách: jednak vo figurácii dobových literárnych žánrov, jednak v zmene figurácií žánrov medzi jednotlivými konkrétnymi literárno-historickými obdobiami, ktorými možno identifikovať vývinové zmeny literárneho procesu (romantizmus – postromantizmus /ČÚZY 2004/ – realizmus), a konečne vo vnútorných žánrových zmenách, reflektovaných vývinom jednotlivých žánrov (TAMŽE: 32).

Básnické texty almanachu *Napred* odpovedajú trom žánrovým líniam:

1. príležitostné a agitačné básne
2. príležitostné básne s prvkami subjektivismu
3. ľúbostné básne, respektíve subjektívna, intímna lyrika

Už takéto žánrové rozvrstvenie básnických textov je zaujímavé pre viditeľnú zmenu figurácie žánrov od príležitostných a agitačných básní, po ľúbostné, teda silne subjektívne básne. O prechode od romantizmu k realizmu Oskár Čepan uvádza: „Romantická dialektická jednota subjektu a objektu sa štiepila na svoje pôvodné zložky“ (ČEPAN 1965). Toto štiepenie sa prejavovalo aj v básnických textoch Pavla Országha a Kolomana Banšella, ktorí sa v almanachu predstavili ako výrazné autorské individuality. Ďalší autori ako Samo Medvecký, Jan Alexander Fábry, Andrej Sokolík, Daňo Lauček, Pavel Zoch, Martin Turčan, Titus Barbierik ostávajú v básnickej tvorbe na pozíciách konvenčného romantického básnictva, rozvíjajúc príležitostné a agitačné žánre.

Začala by som analýzou básne Pavla Országha *Za Palárikom* (BANŠELL – ORSZÁGH 1871: 151–154). Už v prvej strofe básne je prítomný známy romantický motív obkľúčenej skupiny bratov medzi neprajníkmi, vrahmi. Tento motív kruhu má ambivalentný charakter, spája s bratmi, druhmi a uzatvára pred nepriateľmi, ale keďže Palárik tento kruh opúšťa, lyrický subjekt vyjadruje v texte pietny smútok a vzdor. Ďalším romantickým motívom je motív národa, ktorý lyrický subjekt vyzýva ako „slovenská koruna“, „vodcovia národní“, „národ podvedený“, „zo studnice Tatry“, „zahorklých úst rodu“, „jedon Slovák“ a tak ďalej. Báseň je veľmi expresívna, naplnená výkrikmi a vzdychmi, zvolaniami, apeláciami, rečníckymi otázkami, nedopovedanými vetami, čím sa stáva perцепčne neúnosnou, čo podporuje aj inverzná štylizácia. Patetické výkriky a vzdychy nepôsobia zintenzivňujúco, nezosilňujú tragický dojem textu, aj keď sú považované za prostriedky vyslovenia naliehavosti, ohrozenia a strachu, práve preto, že sú použité nenáležite a prehnane. Ďalším problémovým bodom textu je neprítomnosť konotačného jazyka. Aj keď Országh využíva trópy (symboly, metafory, metonymiu) a figúry (inverzia, rečnícka otázka), sú veľmi konvenčné, prítomné v textoch slovenských romantických básnikov, ba i skôr. Konotačný

jazyk umenia v tomto texte absentuje či sa približuje k denotatívnemu jazyku vecnej literatúry. Na druhej strane ale vysoká miera expresivity, použitie básnických figúr a trópov (aj keď konvenčných), a teda značný pátos, pôsobia v prospech konotačného jazyka. Z uvedených argumentácií vyplýva, že jazyk textu *Za Palárikom* je posunutý od konotačného k denotačnému, a tým tvorí prechod medzi dvoma „formami videnia a chápania sveta“. Országhova báseň stráca charakter umeleckého básnického textu aj zameraním na oslávenie osoby Jána Palárika a nadobúda charakter *príležitostného spomienkového textu*, čo sám autor zdôraznil uvedením dátumu Palárikovej smrti v podtitule († 7. decembra 1870). Inak povedané, estetický aspekt textu je podriadený jeho aktuálnej spoločenskej funkcii. Oproti romantickým príležitostným básňam je v texte nový aspekt – *subjektívnosť*. Aj keď sa lyrický subjekt len dvakrát štylizuje do 1. osoby singuláru („Zúfal bych; leš nie!“, „Slza oprchla s víček mojích očí,“), inak ostáva v kolektívnej forme 1. osoby plurálu. Práve v tomto jemnom náznaku zmeny osoby lyrického subjektu možno badať posun medzi „formou videnia a chápania sveta“ v príležitostných a agitačných básňach slovenských romantikov a postromantikov. Aj v tomto literárnom almanachu je posun k individualizmu a subjektívnosti v poézii zjavný.

Lyrický subjekt v 1. os. sg. je prítomný v textoch Kolomana Banšella, kde sa subjektívnosť vyhraňuje aj v témach osobných, intímnych, až banálnych. Paradoxne je tematizovanie banálneho v literatúre, a umení vôbec, najzaujímavejšie, pretože je znakom autorovej schopnosti „drobnohľadu“, schopnosti reflektovať detaily, ktorými čitateľ konotačne a netextovo číta „viac“.

Básňou s takmer banálnou tematikou je Banšellova *Dost' sa ja naslžil...* (TAMŽE: 154–155), kde tematizuje plač, sebaironizujúcu a zosmiešňujúcu vlastnú slabosť, citlivosť, zraniteľnosť, pričom možno tušiť melanchóliu a smútok. Na priestore osmiveršovej básne tak povie lyrický subjekt o sebe „viac“. Všíma si mimovoľnú slzu vo vlastnom oku, prihovára sa jej rečníckymi otázkami, a tak komunikuje so sebou. Nesnaží sa slzu odstrániť a zakryť, naopak, posmeľuje ju: „Ach, ale lenže teč, len teč z ticha, zvolna [...]“, čím cielene odkrýva subjektívny, intímny priestor. Toto otváranie osobných priestorov je charakteristické aj pre ďalšiu Banšellovu báseň *Len ma ľúb!* (TAMŽE: 188), pre ktorú sa rozpútal spomínaný generačný spor. Analýze tejto básne budem venovať širší priestor, pretože je pre ňu charakteristický vyhranený subjektívizmus, čo v kontexte tejto práce značí esteticko-filozofický, a tým aj genologický posun od estetiky romantizmu k estetike realizmu.

Zrieknem sa duše mojej snov;
Zrieknem sa letov, obrazov:
Oh, len ma ľúb!

Zahrabem v zabudnutia hrob
Nároky moj' budúch dôb:
Oh, len ma ľúb!

V žertvu dám ti junstva časy;
Povrhnem účasťou spasy:
Oh, ľúb ma, ľúb!

Už titul básne naznačuje naliehavosť prosby, naliehavosť žiadosti, ktorú zintenzívňuje použitie častice len. Táto je v kvantitatívnom protiklade k sile naliehania, keďže zdôrazňuje pozíciu osoby, ktorej je text adresovaný. Lyrický subjekt v 1. os. sg tak vnáša do textu iný subjekt v 2. os. sg., voči ktorému je v podriadenom vzťahu. Apelatívny charakter textu je podobný *modlitbe* (jej litániovitej forme). V tomto prípade sa však viaže na osobu, pre opätovanie lásky je schopný „povrhnúť účasťou spasy“. Práve tento bod básne sa stal generačne sporným a odsudzovaným. Celým textom sa reťazí kresťanské motívy, zjavné prítomnosťou slov ako zrieknem sa, duša, spása, hrob, žertva apod., čo značí, že svoje náboženstvo kladie proti mileneckej láske. Lyrický subjekt sa teda zrieka svojich snov, mladosti, svojho náboženstva, ale hlavne spásy za lásku, pričom opätovanie lásky ostáva otáznikom. Báseň je vyznaním, keďže nevy povedaným ostáva to najdôležitejšie, že aj on ľúbi. Povzdych „Oh, len ma ľúb!“, v ktorom je ukrytá neistota, obava zo sklamaní, trýzeň, dáva básni patetický nádych, ktorý je súčasne eliminovaný, keďže: autor vytvára výrazný kontrast – za lásku sa zrieka spásy, mladosti, snov, dáva do protikladu javy, ktoré majú v spoločnosti vysoký status s takmer „každodennou“ láskou, teda popiera „vyššie, objektívne pravdy“; keďže sa lyrický subjekt prihovára konkrétnej osobe, ktorú priamo nepomenúva, je pre čitateľa utajená, ale predsa ju môže tušiť, a poslednom rade keďže autor využíva naliehavosť, aby zdôraznil subjektívnosť. Takže cez kontrast vysoké - nízke, motív utajenia (neznáme okolnosti), jazykovú naliehavosť a „vyhranenú subjektívnosť“ (ČÚZY 2004) sa „otvára“ nový typ textu, nová „forma videnia a chápania sveta“ s primárne estetickým charakterom, ktorú možno nazvať *ľúbostnou básňou*. Týmito vlastnosťami je protikladná príležitostným a agitačným básnickým textom, typickým pre slovenskú romantickú literatúru, hlavne jej pragmatickú líniu.

Prozaické texty almanachu *Napred* zodpovedajú dvom žánrovým líniam: historická alebo ľúbostná próza ovplyvnená romantizmom a kratšie prozaické žánre ovplyvnené žurnalizmom: denník, list, črta, parabola.

Figurácia prozaických literárnych žánrov v almanachu svedčí o genologickom pohybe v prospech kratších prozaických žánrov. Aj keď ešte badať intenzívne vplyvy romantizmu, hlavne v kompozičnej výstavbe použitím motívu tajomstva, prekvapenia, napínavým dejom a zápletkami,

tragickým vyhrotením a nadnesenou a perцепčně náročnou štylizáciou „vyšších vrstiev“, dochádza k zmene figurácie žánrov, pričom prevažuje subjektívny narátorský postoj, časová a priestorová lokalizácia v súčasnosti (tu a teraz), pričom najvýraznejší je posun v jazykovo-štylistickej oblasti, kde dochádza k uvoľneniu, zjednodušeniu, väčšej komunikatívности textu.

Začala by som analýzou textov výrazne ovplyvnených romantizmom, *Otec a syn* Jozefa Škultétyho, *Mstiteľ* Andreja Sokolíka a *Okyptenec* Kolomana Banšella.

Jozef Škultéty svoj text *Otec a syn* (BANŠELL – ORSZÁGH 1871: 80–120) žánrovo označuje ako *povešť*, ale nasledujúca analýza ukáže, že to tak celkom nie je. Už v incipite textu badať okrem lyrizačných, dekoratívnych tendencií aj silný hodnotiaci postoj autorského rozprávača. V jazykovom prejave postáv, keďže ide o šľachticov Dubovských, sa prostredníctvom inverzného slovosledu a nadnesených prejavov zobrazuje „vysoké“, teda „vysoké“ city, žiale, „vysoký“ charakter. Práve cez prienik do prežívania emócií postáv prostredníctvom otvorenia ich subjektívneho a intímneho sveta sa autor snažil o autenticnosť, výsledkom je však póza, pretože v texte „sa nepredvádza, ale komentuje“ (RAKÚS 1995). Ďalej autor šetrí časom, nespomaľuje, skôr intenzívne zrýchľuje, aby sa priblížil k cieľu. Táto teleologickosť popiera charakter epiky „mať cieľ v každom bode pohybu“ (KRAUSOVÁ 1964). Beh čitateľa s textom spôsobuje, že sa všetko deje len naoko, neprebíha intenzívne, veď autor nechá ľahostajne umrieť sedem postáv, len aby deklaroval „vysoké“, ale prázdne city. Ako „forma videnia a chápania sveta“ nazerá próza tematicky i jazykovo-formálne do minulosti, do obdobia slovenských šľachticov, práve so snahou zobrazit’ spomínané vysoké a slávne. Zjavná je aj „predmetnosť osôb a udalostí“ v rodine Dubovských i lokalizovanosť príbehu v priestore (dedina Dubová, hrad Dubovský), pričom časovo možno uvažovať o období stredoveku alebo novoveku, teda tieto znaky žánru povesti sú prítomné. Ako neadekvátne genologické označenie sa však javí pri sledovaní ďalších, hlavne kompozičných charakteristík povesti, keďže „povešť má nekomplikovaný dej s jednou zápletkou, vecný a stručný štýl“ (RAKÚS 1995). Disproporčné zameranie témy je v texte všadeprítomné, takmer tu niet tematických prvkov. V prípade tejto „povesti“ nemožno hovoriť ani o „vecnosti a stručnosti“, pretože autor využíva dekoratívnu a ornamentálnu štylizáciu, ktorá je svojím pátosom veľmi vzdialená povesti ako žánru ľudovej slovesnosti. Z uvedeného vyplýva, že text *Otec a syn* z genologického hľadiska nezodpovedá charakteru povesti, ale *historickej próze*, nadväzujúcej na obdobné texty slovenského literárneho romantizmu.

V prípade textov *Mstiteľ* Andreja Sokolíka (BANŠELL – ORSZÁGH 1871: 158–165) a *Okyptenec* Kolomana Banšella (TAMŽE: 170–186) možno taktiež konštatovať výrazný vplyv romantickej prózy s motívmi tajomstva, zrady, pomsty, prekvapenia, s napínavým dejom. V prózach vyniká sujetovosť, teleologickosť, čo eliminuje umeleckú kvalitu textov. Žánrovo možno prózu *Mstiteľ*

nazvat' *publicistickou romantickou prózou s detektivnou zápletkou* – hlavne pre jej malý rozsah, prítomnostnú časovú lokalizáciu, subjektívny narátorský postoj, a tým aj jednoduchší jazykový prejav. Banšellova próza *Okypťenec* je priestorovo presne lokalizovaná: rok 1866, obec Kamenica. Ako „forma videnia a chápania sveta“ ostáva romantická (motív zrady, motív okypťenca), aj ju možno nazvať *publicistickou romantickou prózou*.

Tieto kratšie epické žánre ovplyvnené žurnalizmom predznamenovali zmenu figurácie žánrov v realistickej próze. Ešte výraznejšie to dosvedčujú prózy *Dokončenie denníka*, *Prameň*, *Čo ďakujem národu svojmu ako vzdelanec?* Daňo Laučeka a *Šuhaj ako z iskry* Kolomana Banšella.

Laučekova próza *Dokončenie denníka* (TAMŽE: 9–25) má podtitul Na základe udalosti, čím text nadobúda dokumentárny charakter. Zprostredkovateľom je priamy rozprávač v 1. os. sg, ktorý informuje o udalostiach z roku 1849 v Levoči s následne objaveným denníkom popraveného muža. Narátor príbehu číta tento denník pred riaditeľom lýcea, ktorý ho priniesol, a jeho rodinou. Genologicky možno text charakterizovať ako *fiktívny denník*. Okrem prozaických denníkových zápisov sa v denníku nachádzajú aj básne s národnou tematikou.

Textom s podobným charakterom je súbor próz Kolomana Banšella s názvom *Šuhaj ako z iskry* (TAMŽE: 46–61). Špecifikom tohto textu je rozčlenenie na samostatné kapitoly, čo ho umožňuje čítať ako súbor kratších próz. Narátor v piatich kapitolách humorne, jednoduchým, nedekoratívnym štýlom rozpráva zábavné príbehy s jednoduchou fabulou o „šuhajovi z iskry“, teda o svojom kamarátovi Raráškovi Smejkoovi. Z uvedených charakteristík vyplýva, že žánrovým označením „povahopisné obrázky“ možno rozumieť *portrétnu črtu*, „ktorá sa utvárala koncom 18. a začiatkom 19. storočia v rámci zblížovania umeleckej literatúry s publicistikou“ (ŠTRAUS [2003]). V slovenskom prostredí sa teda črta objavuje až koncom 19. storočia, čo súvisí s rozvojom žurnalizmu. Kým v slovenskom literárnom romantizme dominovala lyrika, koncom 19. storočia sa do popredia dostávajú nové prozaické žánre, čoho dôkazom je aj tento Banšellov súbor črt. S rozvojom žurnalizmu sa rozvíjali aj ďalšie prozaické žánre, napríklad denníkové zápisky, list a pod.

Próza *Prameň* Daňo Laučeka (TAMŽE: 129–130) je alegorickým príbehom so žánrovým označením „paramýtha“, v ktorom vyčerpaný pútnik pije z prameňa a následne sa ho pýta, prečo tak nadarmo vyteká. Odpoveďou belducha, ktorý je hlasom prameňa, sa dozvedáme humanistické posolstvo prameňa s presahom k jeho pôvodcovi – Otcovi. Vychádzajúc z autorského označenia žánru textu „paramýtha“ možno potvrdiť, že zodpovedá znakom mýtu personifikáciou prírodných síl, ontológiou prameňa, ale väčšmi ho možno považovať za kazateľský žánr, ktorý imituje biblické podobenstvá. Tento žánr sa nazýva aj *parabola*, je

založený na príbehu s mravoučnou pointou. Zatiaľ čo mýtus ešte „má šancu“ byť vnímaný ako umelecký, parabola túto „šancu“ nemá, práve pre svoju primárne didaktickú zameranosť. Parabolické „videnie a chápanie sveta“ je videním učiteľa, kňaza. Tento kazateľský žáner je vhodný na časopisecké publikovanie pre zhutnenosť, názornosť a malý rozsah.

Ďalším Laučekovým textom je „list“ s titulom *Čo ďakujem národu svojmu ako vzdelanec?* (TAMŽE: 135–150). Autor prostredníctvom listu formuje publicistický žáner, ktorého podstatou je argumentačná úvaha o vplyve národa na vzdelanosť jednotlivca. Oproti štúdiu s náučným charakterom je *list* operatívnejším, adresnejším žánrom. Uverejnením súkromného listu v literárnom zborníku nadobúda tento list nové vlastnosti. Stáva sa verejným, teda sa mení jeho adresnosť – každý čitateľ je adresátom listu, ale tým, že naň nemôže odpovedať (zborník vyšiel jednorázovo), stráca sa pôvodná operatívna funkcia uverejneného textu a umocňuje sa charakter *úvahy, štúdie*. Tento publicistický žáner je zaujímavým a „čítavým“ spestrením zborníka. Z obsahovej stránky pri zdôraznení vplyvu národa na vzdelanosť jednotlivca badať silný vplyv idealistickej filozofie romantizmu (Hegel, Herder) zo strany autora listu, zo strany potencionálneho adresáta ale jej odmietanie: „[...] vzdelanosť opierajúca sa na vedecké pochopenie skutočnosti nebars môže nejaké od národa prijať, za ktoré by mu ďakovať mal, lebo vo vede – vravíš – nie väčšina, ale dôkladný vohľad do jej súvisu je blahodejným; ten ale nie mnohosť hláv, svedomitá práca uskutoční.“ (TAMŽE: 137). Neoznačila by som to za znak prechodu od romantizmu k realizmu, keďže vieme, že ani slovenský literárny romantizmus nebol jednoliatym literárnohistorickým smerom (pragmatická línia, mesianistická línia a iné), skôr predpokladám, že k filozofickej, esteticko-umeleckej, názorovej zmene literárnych generácií vedie intenzívne diskutovanie a prehodnocovanie jednotlivých postojov a hľadísk, ktorého súčasťou možno bol aj tento „list“.

Oproti romantickej historickej próze sú tieto nové žánre väčšmi späté s látkovou skutočnosťou, s prítomnosťou, čo potvrdzuje ich žurnalistický charakter. Prózy vykazujú civilnejší charakter (aj keď ešte badať prvky nadnesenosti a pátosu) a tým, že rozvíjajú autobiografické tendencie, sa úplne mení „forma videnia a chápania sveta“.

Dramatický text Pavola Országha *Otčím* (TAMŽE: 197–316) tematizuje jednostranný ľúbostný vzťah šľachtica Antona Žarnovského k želiarke Ilone, dávnejšie sľúbenej Tomášovi Javorovie. Okolo tohto ľúbostného trojuholníka sa rozvíja sieť vzťahov s rôznym charakterom – sociálnym, psychologickým, rodinným. Konflikt sa zintenzívňuje smerom k vzťahu otca (otčima) Rodaja a dcéry Ilony, v ktorom nadobudne prevahu Rodajova túžba po bohatstve, zlepšení

spoločenského postavenia, ak by sa Ilona vydala za Antona Žarnovského. Motív sociálneho napätia a jeho následného zmierlivého vyriešenia (spoločná svadba Antona s Ružkou a Ilony s Tomášom) je aj pre nasledujúcu tvorbu Országhovu charakteristický, čím do slovenskej literatúry priniesol nový postoj. Jazykovým výrazom (pátos, dekoratívny prejav, naliehavosť), rozporom medzi láskou a chamtivosťou, „zradou“ otca, stratifikáciou postáv (zlé: otčim, Anton, dievčence; dobré: Ilona, Tomáš, Žarnovská) a následným prirýchlym vyriešením (jeden výstup) zostáva text na pozíciách romantickej drámy. Nepomer medzi trvaním konfliktov a ich vyriešením pôsobí nehodnoverne a štylizovane. Akoby všetko to, čo bolo naliehavo povedané v päťatridsiati predchádzajúcich výstupoch stratilo svoju váhu, a tým aj platnosť. Rýchle vyhasnutie drámy a patetické prejavy postáv sú estetickými nedostatkami. Genologicky mohol Országh túto divadelnú hru nazvať *čínobrou*, keďže je skutočne „dramatickým žánrom, ktorý vznikol syntézou tragédie a komédie: z tragédie prebrala závažné spoločenské problémy a z komédie tematickú aktuálnosť a sociálnu charakteristiku postáv. V činohre dominujú problémy zo všedného života s jeho sociálnymi a psychologickými protikladmi, ktoré nenadobúdajú tragický koniec.“ (ŠTRAUS [2003]: 64). Dráma *Otčim* je písaná prózou, a keďže vznikla v 19. storočí, zodpovedá aj ďalšiemu charakterovému kritériu tohto žánru – predznamenáva obdobie literárneho realizmu. S pretrvávajúcim romantickým jazykovým výrazivom, ale už odlišnou temporálnou situáciou (prítomnosť), a hlavne zmierlivým riešením konfliktu (zmierenie medzi bohatými a chudobnými, dobrými a zlými, odpustenie, a teda iný pohľad na hodnotu človeka, rovnosť ľudí) stojí dráma *Otčim* na prechode od romantickej (historická hra, folklórna hra) k realistickej hre (činohra, komédia). Predstavuje teda jeden z mnohých spôsobov premeny „formy videnia a chápania sveta“.

Cez genologickú analýzu jednotlivých literárnych druhov a žánrov, zastúpených v almanachu *Napred*, som sledovala spomínanú premenu žánrov jednak v zmene figurácií žánrov medzi jednotlivými konkrétnymi literárno-historickými obdobiami (romantizmus – postromantizmus – realizmus), jednak vo vnútorných žánrových zmenách (publicistická romantická a postromantická próza) a vo figurácii dobových literárnych žánrov (napríklad agitačné básne, ľúbostné básne, príležitostné básne, romantická historická a ľúbostná próza, denník, list, črta, parabola, činohra).

Analýza básnických textov ukázala, že popri textoch s príležitostným a agitačným charakterom, typickým pre pragmatickú líniu slovenského literárneho romantizmu, sú v almanachu *Napred* aj básnické texty s prvkami subjektivismu a subjektívna, intímna lyrika

(hlavne básne Kolomana Banšella). Táto vyhranená subjektívnosť „otvorila“ nový typ textu, novú „formu videnia a chápania sveta“.

Aj v prozaických textoch možno sledovať túto ambivalenciu romantického a realistického. Okrem historickej a ľúbostnej prózy ovplyvnenej romantizmom sa v almanachu *Napred* vyskytujú aj kratšie prozaické žánre ovplyvnené žurnalizmom: denník, list, črta, parabola, ktoré sú väčšmi späté s prítomnostnou látkou, majú civilnejší charakter a rozvíjajú autobiografické tendencie, teda zmena „formy videnia a chápania sveta“ je zjavná.

Podobne možno charakterizovať aj drámu *Otčím*, ktorá stojí na prechode od romantickej k realistickej divadelnej hre pretrvávajúcim romantickým jazykovým výrazom, ale odlišnou temporálnou situáciou (prítomnosť) a hlavne riešením konfliktu, ktoré už nie je tragické, citovo vypäté, ale zmierlivé a vyrovnané.

PRAMENE

BANŠELL, Koloman – ORSZÁGH, Pavel. (edd.). *Napred. Národný zábavník mládeže slovenskej na rok 1871*. Skalica: Jozef Škarnic, 1871

LITERATÚRA

ČEPAN, Oskár ad. *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1965

ČÚZY, Ladislav – KÁKOŠOVÁ, Zuzana – MICHÁLEK, Martin – VOJTECH, Miloslav. *Panoráma slovenskej literatúry I*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 2004

KRAUSOVÁ, Nora. *Epika a román*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1964

MÍKULA, Valér. *Hľadanie systému obraznosti*. Bratislava: Smena, 1987

RAKÚS, Stanislav. *Poetika prozaického textu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1995

ŠTRAUS, F. *Príručný slovník literárnovedných termínov*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, [2003]

ZAJAC, Peter. *Pulzovanie literatúry (Tvoriť literatúru II.)*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1993

ZUSAMMENFASSUNG

Die Autorin analysiert auf gattungstheoretischen Grundlagen von Michail Michailovič Bachtin und Peter Zajac die Texte vom Almanach *Napred* (1871) im Rahmen der einzelnen Gattungen und Formen. Sie betrachtet die Ambivalenz des Romantischen und des Realistischen, die in der Poesie durch die ausgeprägte Subjektivität gekennzeichnet ist, in der Prosa durch die Tendenz zur Alltagssprache, Autobiographismus, zeitliche Lokalisierung der Handlung in der Gegenwart, und im Drama durch Konfliktlösung, die nicht mehr tragisch, sondern eher versöhnlich ist. Die markanteste Genreverschiebung von der literarischen Romantik zum Realismus geschah im Bereich der Prosa, die im Almanach durch kürzere prosaische, vom Journalismus beeinflusste Formen wie zum Beispiel Tagebuch, Brief, Skizze oder Parabel vertreten ist. Aus dieser Verschmelzung der romantischen mit realistischen Elementen im Almanach *Napred* kann man schlussfolgern, dass er eine charakteristische Erscheinung der Periode der literarischen „Postromantik“ repräsentiert.

Žánrové metamorfózy poézie v almanachoch študentov 19. storočia

Zdenka Bugajová

Preromantizmus sa už náznakovo objavuje v Šafárikovej *Tatranskej Múze s lýrou slovanskou* (1814), v baladách a elegických sonetoch. Šafárik sa odpútava od osvietenského typu *moralizujúcej balady* a tendencia smerom k *elegizmu* je príznakom vnášania subjektívneho žívu do poézie. V úvodnej básni zbierky *Zdání Slavomilovo* vidno tematickú a myšlienkovú rozmanitosť, doznievanie anakreontiky a presvitanie lúčov „živšej“ ľudovej poézie. Ešte očividnejšie je to badať na Kollárovej *Slávy dceři ve třech* (1824; poprvé v *Básních*, 1821). Prejavuje sa to najmä v elegických častiach, kde je cit natoľko autentický, že sa nemôže oprieť o literárne predlohy a šablóny. Očarený láskou a krásou svojej Míny, potom až na smrť smutný nad rozchodom s ňou, zahorí národnou vierou a je fascinovaný myšlienkou Slovanstva. Táto skladba sa stala novým východiskom romantického pohybu v českej i slovenskej literatúre. Jeho slovansko-humanitný program získal na presvedčivosti ľúbostnými vyznaniami, ale prejavil sa i ako hlásateľ nového vlastenectva.

V dvadsiatych a tridsiatych rokoch 19. storočia je centrom národného hnutia Pešť, kde bol roku 1834 z podnetu Martina Hamuljaka založený Spolok milovníkov reči a literatúry slovenskej, jeho zásluhou vyšli štyri ročníky literárneho almanachu *Zora* (1835, 1836, 1839, 1840). Podobné študentské spoločnosti vznikli i na lýceách v Kežmarku, Prešove a Levoči, môžeme hovoriť o určitej spoločensky organizovanej báze slovenského literárneho života. Mládež pociťuje potrebu študovať a pestovať národnú literatúru rovnako ako sa predtým študovala antická, francúzska a nemecká. Záujem o slovanskú minulosť vzrastá. Poetika klasicizmu sa zásluhou Hollého prekladov z antickej literatúry upevňuje a smeruje k vytvoreniu jeho národného eposu *Svätopluk* (1833). Zároveň sa priebehom tridsiatych rokov rieši otázka spisovného jazyka a prozódie, čo vrcholí vystúpením štúrovcov v almanachu *Nitra II* (1844).

V tridsiatych rokoch sa tiež do centra pozornosti dostáva lyrika a epika ľudovej slovesnosti, podstatný význam majú Kollárove *Národnie zpievanky*. Literatúra sa približuje životu. Nejde však len o hlboké rozčarovanie nad skutočnosťou, konštatuje sa v nej aj rozpor medzi ideálom a skutočnosťou, jeho riešenie je spočiatku sentimentálne zmierlivé alebo mravoučné, v poézii vlastenecky povzbudivé. Autorská reč ešte nemá znaky rozpolteného romantického subjektu. Dochádza k ústupu foriem klasicizmu a časomieru, zosilňuje sa preromantický charakter literatúry a tým aj subjektívna zložka (nálady, reflexie vo vzťahu k životu). Príchod Ľudovíta Štúra na lýceum do Bratislavy tieto tendencie ešte posilnil. Roky 1835, 1836 s almanachom *Zora* a *Plody*

a časopisom *Hronka* sú križovatkou rozličných literárnych programov a štýlov, pričom práve táto rozmanitosť podporuje v mládeži vôľu zúčastniť sa na literárnom živote Slovenska. Okrem toho tu je ešte československý literárny kontext, ktorý v mladých štúrovcoch posilňuje vedomie o rastúcej spoločenskej funkcii literatúry. Štúrovou zásluhou sa od roku 1835 nadväzujú osobné a písomné styky s chorvátskymi, srbskými, poľskými, ruskými, ale predovšetkým českými činiteľmi a spisovateľmi. Literatúra na seba berie čoraz viac i funkcie kultúrno-politické.

Táto generácia chápe, že ideu slobody nemožno obmedziť len na oblasť jazyka. Práve v riešení tejto otázky je pomyselná hranica medzi preromantizmom a romantizmom.

Kuzmányho novelou *Ladislav* (1838) vyvrcholilo preromantické obdobie, prestáva vychádzať *Hronka*, ktorú Kuzmány redigoval. Na tieto udalosti sa plynule a bezprostredne navrstvovali ďalšie: smerovanie v slovenskej literatúre od všeobecného k jednotlivému, od slovanskosti k slovenskosti, od ilúzie k skutočnosti, od *idyly* k *balade*. Básnický najsilnejší napätie túžob, ideálu a reality vyjadril Janko Kráľ. Istým oživením tejto „svetabôľnej“ poézie sú ponášky na *ľudovú pieseň*. Nadväzujú sa užšie kontakty s folklórnymi tradíciami. Formálne sa ľudová poézia vyznačuje osloveniami, výzvami, vzdychmi, priamym rozvíjaním deja a témy, lyricko-epickou formou. Najmenšou strofickou jednotkou je graficky vyznačené dvojveršie a štvorveršie, ktoré sa opiera o rytmicko-syntaktický paralelizmus so združeným rýmom. Výrazná je i tendencia po rovnoslabičnosti rýmujúcich sa veršov, každý verš má dve polveršia. To sú tiež znaky sylabického veršového systému, ktorý nahradil časomieru a metricky organizovaný verš. Vývin štúrovskej poézie sa odohrával v protiklade literárna tradícia – folklór, ktorý podstatne prispel k prekonaniu klasicistického básnického kanónu a pomohol navodiť ďalšiu vývinovú dynamiku literatúry v novom jazykovom materiáli.

Po Bratislave je druhým najvýznamnejším literárno-historickým centrom, kde sa študenti prihlasujú k romantizmu, Levoča. Zatiaľ čo v Bratislave sa národno-buditeľské a literárne úsilie mládeže formuje pod bezprostredným vplyvom Ľudovíta Štúra, v Levoči prebrali túto úlohu profesor Michal Hlaváček, Janko Francisci-Rimavský a ním organizovaná Jednota mládeže slovenskej, ako aj rukopisné pamätníky a zborníky *Týždenník*, *Pamätník*, *Život*, *Holubica* a *Považje*. Kým je hlaváčkovské (prvé) obdobie levočskej literárnej aktivity vymedzené rokmi 1832 až 1839 a rukopisným zborníkom *Liber memorialis societatis slavicae* i *Jitřenkou*, kde sa prezentuje básnická tvorba Sama Bohdana Hroboňa, Jána Maróthyho, Bohuša Nosáka-Nezabudova, Samoslava Michaloviča, Jána Drahotína Ondruša, Ľudovíta Orphanidesa, Ondreja Horislava Lanštjaka a mnohých ďalších, v druhom období poznačenom exodom bratislavských študentov, sa v rokoch 1844 až 1848 predstavujú na stránkach levočských rukopisných zábavníkov Pavol Dobšinský, Ján Botto, Mikuláš Dohnány a Mikuláš Štefan Ferienčík.

S pôsobením profesora Michala Hlaváčka je spätý aj vznik Slovenskej spoločnosti. Jej členovia zapisovali svoje básnické prvotiny do rukopisného zborníka *Liber memorialis societatis slavicae, čiže Pamätnice*. Jeho priamym pokračovaním je *Pamätník čili sklad výbornejších prací učenců slovesnosti československé levočskéjch* z roku 1838/39. Všetky básne sú písané v bibličtine. Prevláda v nich subjektívne rojčenie, pocity samoty a vlasteneckého pátosu, výnimku tvoria Ďurčekova báseň *Mikuláš Zrínský* a Makovického epigramy.

Najlepšie práce *Pamätnice* boli vydané v almanachu *Jitřenka* v roku 1840. Poézia v ňom svedčí o vplyve Jána Kollára, Jána Hollého a antickej literatúry. Je to poézia s oneskoreným ohlasom osvietenského klasicizmu, založená na časomernom verši s postupným uplatňovaním verša sylabického. Zo žánrov sú to *óda*, oslavujúca Jána Kollára, slobodu, pokoj, večnosť, smrť, *balady* a *piesňové útvary*. Z literárnych druhov dominuje lyrika, menšie zastúpenie má epika a úplne absentuje dráma. Výsostné postavenie poézie vyplývalo zo schopnosti pružne reagovať na spoločensko-politickú situáciu a vyjadrenie osobných pocitov a postojov k nej. To sú počiatkové stupne k neskoršej žánrovej diferenciacii romantickej poézie, ktorá práve v Levoči nadobudla v tridsiatych a štyridsiatych rokoch inú tvár. Najdôležitejší vplyv bratislavských študentov na levočskú mládež malo udomácnovanie slovenského jazyka oproti bibličtine. Zostavovateľom *Jitřenky* bol básnik a študent Samoslav Bohodar Hroboň spolu s Jánom Drahotínom Antalom.

V úvode v rovnomennej Hroboňovej básni *Jitřenka* (HROBOŇ – ANTAL 1840: 7) je prvý verš „Osud kynul – zatrásla se Nitra –“ pretransformovaný v čase na „Osud kyne“ v siedmom verši ako prejav neúprosného plynutia času. Úvodné verše predstavujú konštatovanie minulých dejov, využíva 3. os. minulého času (kynul, zatrásla, padlo, zalkala), v druhej časti sa mení čas:

Na sutinách chrámu vzdělanosti
krutý sever skučí divohrozně,
an století hyne za stoletím.

Prelieva sa minulosť do prítomnosti a nastáva kompozičný zlom:

stojí pěvec – oko tužboplné
[...]
a jitřenka z rumů vykuzlená
se nad Tatroú stolebou usmívá

v poslednom dvojverší používa 1. osobu prezenta a imperatívu:

„Na Slovenska rozvalinách, bratří!
založme chrám svatý Všeslavensku!“

Z neosobnej pozície sa lyrický subjekt dostáva do popredia. Autor pracuje s priestorom Slovenska a spomína aj Nitru ako stredisko niekdajšej Veľkej Moravy. To sú „zboženiny Slávy dávné“. Spojenie „chrám svatý Všeslavensku“ hovorí o Hroboňovej viere a úcte k božstvu. Chrám ako miesto bohoslužieb i zasvätenia. Známa Hroboňova idylickosť sa prejaví, keď básnický subjekt uvedie „pěvca“ a „jitřenku“, ktorí predstavujú pomoc a oporu. Po jazykovej stránke využíva v tejto pomerne krátkej básni množstvo zloženín: divohrozne, blahopěv, tužboplné, vrahoborným, svatorumy. Práve túto zložku by som hodnotila ako pozostatok klasicizmu a v pozadí i jungmanovský vplyv. Z verzologického hľadiska využíva 10-slabičný verš, typický pre jeho tvorbu. V nerýmovanom desaterci je asi v tretine básne výrazná dieréza po štvrtej slabike. Na básni badať prenikanie sylabizmu, najmä juhoslovanský desaterec.

Autori v analyzovanom texte pracujú aj s aliteráciou. V básni *Dunaj* Ondřeje Boleslava Ďurčeka (TAMŽE: 11–12) sa naznačuje plynutie Dunaja:

Tiše plyne Dunaj ve svém toku,
[...]
Ku předešlým vlnám se doplaví,
[...]
Slyšte vlny žalostnou novinu,
slyšte lidu svého žaloby,

Obmieňa sa 10- a 9-slabičný verš, v lichých strofách 10- a 6-slabičný verš.

Básne s vlastenecko-národným a reflexívnym charakterom zdôrazňujú veľkosť Slovanstva, jeho víťazstva nad nepriateľom, obetavosť pre dobro národa, svornosť a bratstvo, odsúdenie odrodilstva: *Nářek vyhnance* (Jan Drahotín Ondruš, TAMŽE: 109–110), *Záměr lásky* (Samoslav Bohodar Hroboň, TAMŽE: 35–36), *Hořekující vlastenec* (Eudevít Miloslav Hroboň, TAMŽE: 29–30; vo sborníku *Liber memorialis societatis slavicae* ako *Hořekující Polan*). Tieto básne zodpovedajú obsahom i formou obdobiu. Pozostatkami klasicizmu sú isté mravoučné pasáže. Autori sa obracajú k abstraktným „vysokým“ pojmom – sloboda, čas, svornosť, láska – a personifikujú ich. Reflexívna báseň *Seň* Martina Boubela (TAMŽE: 19–20) zobrazuje prírodu, ktorá sa teraz stala podstatným inšpiračným zdrojom poézie. Formálne má päť strof, pričom každú tvorí dvojveršie so združeným rýmom a štvorveršie so striedavým rýmom:

Kde po louce šeptem se potok roní spěchavým,	14a
osvěcován lunny zlaté pableskem jasavým:	14a
Tam přirození zpytuji	8b
rozkošné a v cítění blaženém	10c
jasné hvězdy obdivuji	8b
a moudrost Boha v díle vznešeném.	10c

Nejde ešte o kvalitné rýmy, sú to rýmy gramatické. Lyrickosť prostredia je narušená príletom havrana a končí prorockým varovaním: „Prijde ešte i pomsty čas!“

V básňach sa už používajú klasické symboly a protiklady romantizmu slávik – havran, chrám – hrob, Tatry – Dunaj, noc – ráno a tak ďalej. Satira je ojedinelá, vyskytuje sa iba v epigramoch a v Dráškócyho básni *Převrácenost*. Básnik využíva 12-slabičný rovnoslabičný verš a po šiestej slabike dodržiava dierézu, verše spája združeným rýmom. Výrazný posun nastáva vo forme básne *Strach* (Samoslav Michalovič,¹ TAMŽE: 25–27), dochádza tu k skráteniu verša. Sémantiku básne dotvárajú slovesá apelatívneho charakteru v 2. os. pl, ktoré asociujú strach.

Ďalšou charakteristickou črtou preromantickej poézie študentov sú spevy o láske. Aj mladí poeti chceli ospevovať tento cit, ktorý u nich prerastá, miestami na škodu kvality, až do vlasteneckého pátosu. Znak ľudovej poézie má baladická skladba Bohuslava Nosáka *Lenkyňa skála* (TAMŽE: 65–68) s motívom lásky a sklamaní. V expozícii je načrtnutý romantický pochmúrny svet, z ktorého vyniká hrdinka Lenka a jej milý Panoš. Dramatickosť stúpa javmi v prírodnom i ľudskom svete – Lenka z veľkej lásky „se skály letí v propast“. Kým u Nosákovho súbežcu Hroboňa prevažujú statické prírodné prvky, v tejto balade už možno hovoriť o dynamických dejových zložkách. Podobná tendencia sa prejavuje aj v ďalších Nosákových básňach *Zkázka o polednici* (TAMŽE: 62–65) a *Hrad ryku* (TAMŽE: 71–80). Balady majú už odľahčený jazyk, blízky ľudovej reči, je v nich dramatické napätie a tragický koniec hrdinu. Ján Drahotín Antal využíva v básni *Láska*² jednoduchý, gramatický rým, striedavý:

Jak sem se učil milovat?
Ptal se přítel žvatlavě,
jak milostenky libovat?
Opětoval zvědavě.

Od lásky k rodičom, sestre, prírode prichádza až k láske „holky hezounke“, ktorej

vzhled zapálí cit,
otvoří hlas,
podání ručky bělounké
spoutá tě po všechen čas.

Epika je zastúpená *baladickými povestami* a ani v nich nechýba osudová tragika a mravné posolstvo. Almanachy 19. storočia signalizovali nástup nových generácií, nový program, smerovanie, vyjadrovali túžby a želania jednotlivcov i skupín, tlmočili odvahu postaviť sa proti zaužívaným konvenciám. Možno to vidieť na almanachu *Nitra* z roku 1844, *Plody* a *Jitřenka*.

¹ V obsahu nie je uvedené meno Samoslava Michaloviča, ktorého básnická tvorba patrí k svojráznym príspevkom almanachu. V texte je podpísaný iba iniciálmi S. M.

² Báseň nie je priamo z almanachu *Jitřenka*, nachádza sa v rukopisnom zborníku *Liber memorialis societatis slavicae*. Možno tu badať zaujímavú podobnosť práve rytmickým stvárnením s niektorými štúrovskými básňami.

Obidva deklarujú vystúpenie štúrovskej literatúry, no predsa je medzi nimi aj závažný rozdiel, najmä čo sa týka ich ohlasu vo verejnosti. Kým *Plody* nezaznamenali fakticky nijakú negatívnu odozvu v spoločnosti, *Jitřenka* priam búrku. Aj napriek nie vysokým umeleckým hodnotám je svedectvom angažovanosti mládeže. Vzbudila mimoriadny ohlas v kruhoch politickej vrchnosti, ktorá zaútočila ústami rožňavského profesora Karola Kramarcsíka a grófa Karola Zaya proti nej, jej autorom a profesorovi Hlaváčkovi.

V *Jitřenke* sú pod blokom Selanky uvedené dva Hroboňove texty: *Samoslav* (TAMŽE: 98–100) a *Zpěvomil a Jaroslav* (TAMŽE: 100–105). Selanka nie je v štyridsiatych rokoch v literatúre žiadne novum. V tomto prípade ide o kontinuitu s tvorbou Hollého a Kollára. Posun sa prejavuje na detailnom zobrazení prírody. Figurujú tu „modré rozsiedliny“, „pahorčeky“, „chládeček“, „dychtivé kozky“... *Zpěvomil a Jaroslav* rozprávajú o Leposlave, krásnej dievčine, ktorá sa obetuje, aby vyslobodila svoj ľud. Za to ju bohyňa Lada premení na lipu. Napriek téme obety nachádzame v texte minimum napätia. Selanka kontaminuje s ľudovým príbehom, baladou, akoby sa ocitol žáner v žánri. Nastáva tu interferencia od *selanky* k *balade*. V neskoršom období sa selanka dostáva na perifériu literatúry, balada je v romantizme prioritným žánrom. Za nový prvok z hľadiska štýlu sa považujú tieto pasáže zo *Samoslava*:

Ty temný, borový háji! jaká to zádumčivost a tajná bolest z tebe vyplývá! – Nepohnuté stojí zelené klenutí tvé, jen vrcholce větví borových tíše se pohybují, jakoby na mne lítostně patřily, a se mnou tíž srdce cítily. [...] k vám, k vám, dalecí nebes oblakové!
(TAMŽE: 98)

Máchovské apostrofy oblakov a zeme, štúrovské apostrofy hôr sa tu ozývajú v zosilnenej citovej intenzite. Hroboň využíva obrazné epitetá romantizmu „temné hory“, „tajná bolest“. Z verzologického hľadiska sú obe selanky písané časomerným hexametrom. Prevažujú v nich prvky statické, opisné.

František Štraus konštatuje, že z 51 básní z *Jitřenky* je 34 sylabických a 17 časomerných. Z časomerných veršov prevláda alkajská strofa, sapfická a hexameter. Zo sylabických básní je 24 strofických, 10 stichických. Strofické básne sa realizujú štvorveršovou a päťveršovou strofou, ale ojedinele aj šesťveršovou, sedemveršovou strofou. Vysokú frekvenciu má trochej. Preniká 8-, 7-, 6-slabičný verš ľudového charakteru, ale aj 10- a 12-slabičný. Práve verzologická oblasť *Jitřenky* predstavuje akúsi výmenu veršových systémov, teda časomiery a sylabizmu – skostnatelej antiky a živej ľudovej poézie (ŠTRAUS 1994: 77–81).

Poézia naznačuje cestu k národnému charakteru romantizmu. Okolo roku 1840 prúd romantického myslenia čoraz viac posilňuje slobodu sebayjadrenia, dochádza k momentu, keď bolo v záujme plného rozvoja slovenskej literatúry potrebné doriešiť otázku jednotného

spisovného jazyka. Nebolo pochýb, že novým spisovným jazykom sa odstránia mnohé zábrany. Útokom na almanach *Jitřenka* pre jeho „vlastizradný“ charakter narazili štúrovci na politický tlak z maďarskej strany. Tomu mohla čeliť len zjednotením v spisovnom jazyku. Rok 1843 sa stal rokom uvedenia slovenčiny do funkcie spisovného jazyka.

Z doterajšieho výkladu je teda zrejmé, že romantické myslenie, estetika i jej literárne konkretizácie prenikali do českej i slovenskej literatúry už od dvadsiatych rokov, i keď sprvu len sporadicky popri formách klasicizmu. Toto prenikanie sa v tridsiatych rokoch javí ako dočasný kompromis medzi dožívajúcou a novou poetikou. Preromantická lyrika a epika aktualizujú vzťah k domovu a k rodovému slovenskému prostrediu. Tým sa otvorila cesta k romantickému vyostreniu protikladov medzi fikciou ideálneho Slovanstva a skutočnosťou.

Pomohli sme si rozdelením „levočského obdobia“ ddo troch etáp podľa Edmunda Hlebu, spolu s našimi úvahami a zisteniami (HLEBA 1997):

1. obdobie (1832–39)

- chudobné na priame kontakty a prenikanie jej obsahovej zložky do tvorby autorov, v ktorej dominujúce postavenie mal klasicizmus
- ustupovanie antických vzorov a časomieri, Kollárove *Národné zpievanky*
- *Pamätnice* – málo autorov, ktorí využili prvky ľudovej slovesnosti, výnimku tvorí baladická tvorba Bohuslava Nosáka – *Pamätník* – vlastenecké myšlienky, žiadne pokusy s ľudovou slovesnosťou

2. obdobie (1840–43)

- útoky grófa Zaya, stagnácia tvorby a vplyvu ľudovej slovesnosti

3. obdobie (1844–48)

- všetky literárne druhy, žánre, teoretické úvahy o ľudovej slovesnosti, jej prenos do literárnej praxe
- študenti začali zbierať povesti, piesne, porekadlá a posielali ich Franciscimu, ktorý v roku 1845 v Levoči vydal výber pod názvom *Slovenskeje povesti*

Po exode bratislavských študentov nastáva v Levoči čulejší literárny život, najmä vďaka Franciscimu a Dobšinskému. Začínajú vychádzať rukopisné zábavníky *Živout*, *Holubica* a *Považia*. Už samotné označenie zábavníkov odráža čiastočne ich tematiku. Okrem národnej poézie sa pozornosť upiera vo väčšej miere na prózu – slovenské *rozprávky* a *povesti*,³ *recenzie* a *články*

³ Ferienčík, Mikuláš Štefan. *Detvan, Slovenské ochotníci (Holubica)*.

o divadle,⁴ porekadlá,⁵ básanky, rébusy, opisy krajov,⁶ ale aj cestopisy.⁷ Od roku 1846 vychádza rukopisný časopis *Živnot. Zábavník od a pre levočských Slovákov*, v redakcii Mikuláša Ferienčíka. Ich tvorba dosiahla kvalitatívne vyššiu úroveň než v predchádzajúcom období. Svedčí o tom poézia Jána Bottu, Pavla Dobšinského či Mikuláša Dohnányho. Dohnányho báseň *Pohľad na Považia* je preniknutá ľudovou slovesnosťou. Rým je prerývaný, autorský subjekt vyjadruje svoj obdiv ku kráse Považia. Obsahovo ide o jednoduchú báseň, formovo je to 6-slabičník, deväť 4-veršových strof. Využíva veľa substantív, ktoré sú rozvité epitetom konstans: osvietené vrchy, rajská dolina, slovenský syn, modré vrchy a tak ďalej. Okrem Považia je očarený Turcom a Lietavou.

Považia, Považia
ty rajská dolina,
tajnou mocou vábiš
slovenského syna.

Obzriem sa na Turiec,
na Turiec pekunký,
z tej strany sa ženú
Váhu bystré vlnky.⁸

Druhým rukopisným zábavníkom levočských Slovákov, ktorý vychádzal pod vedením Pavla Dobšinského, bola *Holubica* s prílohou *Sokol*. Časopis v školskom roku 1846/47 nadväzoval na literárnu aktivitu mládeže. Stretávame sa s pôvodnými *piesňami*, *prostonárodnými bájami* a *povesťami*. Svojím charakterom nadväzuje na časopis *Živnot* a je jeho pokračovateľom. *Holubica* ako jediná z levočských zborníkov uverejnila 126 slovenských ľudových piesní, ktoré zozbierali Ján Botto, Pavol Dobšinský a Samuel Šípka. Piesne pochádzajú z Gemera, Spiša a Turca (ŠTRAUS, 1994: 77). V Bottových *Prostonárodných piesňach* možno badať výraznú podobu s ľudovým spevom a piesňou:

Prišla mi tej noci smutná novina,
že som sa milého lásky zbavila.
On povedal, že ma nechce,
že si nájde milú kde chce
a ja ver nedbám.⁹

Tretím rukopisným zábavníkom levočských Slovákov je *Považia*. Časopis vychádzal pod vedením Mikuláša Dohnányho a za spolupráce Pavla Dobšinského v rokoch 1847/48. Prinášal *verše, úvahy, pojednania, prostonárodné povesti, prozaické články, cestopisy* alebo *preklady*. *Holubica* a *Živnot*

⁴ Francisci, Rimavský Ján. „Slovo o dnešnom divadle“ (*Živnot*).

⁵ Botto, Ján. *Chodenie s kľátom na krivú strelu*. (*Holubica*).

⁶ Čajak, Ján. *Večerné túženia (Považia)*, Dobšinský, Pavol. *Železník a okolie* (*Holubica*).

⁷ Dobšinský, Pavol. *Zlomky z cestopisu (Považia)*, *Cestopis* (*Holubica*).

⁸ Prepis podľa HLEBA 1986: 78–79.

⁹ Prepis podľa HLEBA 1996: 91.

sú mimoriadne bohaté na ľudovú slovesnosť, do *Považia* zozbieral Dobšinský *Niečo o prstonárodných a zprstonárodných vecí*. Tento zábavník je obohatený kritickým článkom o divadelnom predstavení 14. 11. 1847 od Dobšinského, kde rozoberá toto predstavenie a hodnotí výkony hercov. Dohnány píše v zborníku úvahu *Poznaj seba samého*:

Prvá myšlienka budiaceho sa mládenca k životu vyššiemu má byť „poznaj seba samého“, bo to je prvý stupeň jeho duchovnosti, keď vstúpiac do tajnej skrýše ducha svojho skúma, myslí, prehliada ukrytý kameň, z ktorého ustavične čistá voda ako krištáľ vyvieria.¹⁰

V šesťdesiatych rokoch za Bachovho absolutizmu literárny život takmer zanikol. Bolo to obdobie „zmierovačiek“ medzi Viedňou a Pešťou, medzi konzervatívnou a liberálnou šľachtou. Hrdinské *elégie* Jána Bottu *Smrť Jánošíkova* a Sama Chalupku *Mor ho!* sú akýmisi znovuzplanutiami revolučných ideí a zároveň sú to posledné dve klasické diela romantickej poézie, využívajúce ľudový verš a ľudové trópy. Toto obdobie prináša nesúmerateľné výsledky – Chalupka a Botto na jednej strane a mesianisti Hodža a Hroboň na strane druhej.

PRAMENE

Holubica 1846–47. Matica slovenská, Martin 1977, faks. vydanie

HROBOŇ, Samoslav Bohodar – ANTAL, Ján Drahotín (edd.). *Jitřenka čili výbornější práce učenců česko-slovenských A. W. levočských*. Levoča: Jan Werthmüller, 1840

Liber memorialis slavicae. Lyceálny archív v Levoči, sign. III D/2

Památník čili sklad výbornejších prací učenců slovesnosti československé levočských. Matica slovenská, Martin 1982, faks. vydanie.

Považia. *Levočský rukopisný zábavník s prílohou Považia 1847–48*. Matica slovenská, Martin 1979, faks. vydanie

Život. Zábavník od a pre Levočských Slovákov. (1846). Matica slovenská, Martin 1974, faks. vydanie

LITERATÚRA

HLEBA, Edmund. *Slovenská literatúra 19. storočia. Antológia básnických almanachov slovenského romantizmu*. Prešov: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, 1986

HLEBA, Edmund. *Slovenská literatúra 19. storočia. Literárna Levoča v 1. polovici 19. storočia*. Košice, 1993

HLEBA, Edmund. *Rukopisná tvorba levočských pamätníc a zábavníkov*. Prešov, 1996

HLEBA, Edmund. *Levoča. Prameň slova a činu*. Prešov, 1997

ŠMATLÁK, Stanislav. *Dejiny slovenskej literatúry I*. Bratislava: Národné literárne centrum, 2001

ŠTRAUS, František. „Veršové systémy v levočských literárnych textoch.“ In HLEBA, Edmund (ed.). *Zborník konferencie o Levoči*. Levoča, 1994

VALCEROVÁ, Anna. „Hroboňova báseň Dom očami súčasníka.“ In TÁŽ. *Text ako inšpirácia*. Prešov, 2000, s. 13–21

SUMMARY

In the Slovak literature of 1830s a significant attention is paid to lyric and epic folklore forms resulting from the publication of Kollár's collection of Slovak folk songs *Národné zpievanky* (1834, 1835) that has had a

¹⁰ Prepis podľa HLEBA 1996: 91.

significant impact. Besides Bratislava also Levoča becomes another crucially important centre of literature. The manuscript collections *Liber memorialis societatis slavicae* and *Památník* are connected with the first period of activities of professor Michal Hlaváček in the town. A selection of the best contributions was later published in the almanac *Jitřenka* in 1840. The poems published here display a delayed reaction to Classicism, performed mostly in quantitative verse followed by the then progressive syllabic verse. The generic scope includes odes (in particular those celebrating Ján Kollár, freedom, peace, eternity, etc.), ballads and various song forms; generally, lyric poetry dominates the whole. In the almanac *Jitřenka*, poems of patriotic-national and reflective character can be found, as well as songs about love and idylls. Epic poetry is represented by balladic folk-tales with a moral advice and tragic ending. The manuscript collections *Život*, *Holubica*, *Považje*, published in the second period of the activities of the seminary in Levoča, are aimed especially at entertaining the readers by delivering reports on cultural life and travels, puzzles and the like.

Edmund Hleba (1997) observes three stages of attitude to the folk literature in the region and period concerned:

1st period (1832–39) – recession of classicist principles and quantitative versification

– a limited number of authors employing features of folk literature

2nd period (1840–43) – stagnation of literary production and of the impact of folk literature

3rd period (1844–48) – a wide scope of literary types and genres, theoretical reflections on folk literature and its application in literary practice.

Torzo ako literárny žáner – casus *Dráma sveta* Janka Kráľa¹

Anna Kobylínska

Myslím si, že postavu Janka Kráľa netreba nikomu predstavovať. Mohli by sme sa zaoberať jeho biografiou a prezentovať ju ako životopis prekliateho básnika, mohli by sme zdôrazniť tie momenty z jeho búrlivého života, ktoré z neho urobili legendárneho divného Janka. Koniec-koncov aj tak by sme museli konštatovať smutný fakt, že zomrel v chudobe a osamelosti, ako úradník sklamaný svetom. Netreba komentovať ani jeho tvorbu – dnes už bola celá jeho literárna pozostalosť publikovaná. Treba povedať, že nie vždy to tak bolo, čo pre nás otvára ešte stále zaujímavý problém rozdelenia jeho tvorby na dva prúdy – ten oficiálny a celkom dobre prebádaný, ktorý je v súlade so štúrovskou normou, a ten, ktorý tvorí literárne „podzemie“ slovenského romantizmu. Chcela by som venovať svoju pozornosť cyklu niekoľkých desiatok fragmentov Kráľovej skladby, ktoré sú tematicky a žánrovo diferencované, ale pritom blízko prepojené. Väčšina z nich čakala viac-menej celé storočie na to, aby uzrela denné svetlo.

Najčastejšie sa tento cyklus nazýva *Drámou sveta*. Titul navrhol Milan Pišút, hoci nemáme informácie, či sám autor plánoval dať fragmentom, ktoré zapisoval v očíslovaných zväzkoch, spoločný názov. Otvára to pred skúmateľmi jeho tvorby široké pole pre špekulácie. Okrem tohto titulu sa objavili aj iné návrhy: Oskár Čepan, ktorý zdôrazňoval veľkosť diela a jeho mnohé analógie s epejou, navrhol titul *Strom nesmrteľnosti alebo Dvanásť slov* (ČEPAN 1991: 169–193), Jozef Kafka, ktorý rekonštruoval aj jeho dramatickú štruktúru, namiesto toho navrhol názov *Nastanú časy divné* (KAFKA 1992: 488–500). Ja budem používať titul *Dráma sveta*, lebo je zaužívaný, ale predovšetkým preto, lebo sa v ňom – podľa mňa – skrýva podstata diela, čiže to, čo ním chcel autor povedať. Cyklus je samozrejme umeleckým obrazom sveta, ale zdá sa, že je pritom intímny Kráľovým memoárom, zápisom cesty, na ktorú sa vydal, aby mohol poznať tajomstvá sveta a ľudského vnútra. Môžeme sa na skladbu pozrieť ako na zápis takého literárneho experimentu, v ktorom umelec dosiahol hranicu intelektuálneho a duševného hazardu. Kráľ sa hrá aj s čitateľom, ktorého núti – na báze textu-stopy – rekonštruovať túto cestu, ktorou on sám išiel, a týmto spôsobom sa dostať do toho istého hraničného stavu, v ktorom sám bol. Tematická a formálna zložitosť skladby je nevyhnutným následkom obsahovej stránky diela, množstva a aj hĺbky problémov tvoriacich jeho podstatu.

Jaroslav Vlček písal o temnosti, nezrozumiteľnosti a fragmentárnosti skladby, ktorá podľa neho bola výtvorom predstáv bez ladu a skladu (VLČEK 1893: 165). Bola to určite výčitka. Až

¹ Studie byla otištěna v časopise *Zrkadlení/Zrcadlení* 2005, č. 2, s. 26–32.

v prvej polovici 20. storočia surrealisti (celá skladba nebola ešte vtedy publikovaná) docenili rozčlenenie skladby, nedostatok logických spojení medzi fragmentmi, asociačno-mozaiková techniku a improvizáciu básnika. Táto metóda tvorenia bola pre nich najviac zaujímavá – hlavne na formálnej úrovni diela. Napriek tomu sa všetci nasledujúci skúmatelia skladby snažili rekonštruovať ju v celku na základe tematického a kompozičného usporiadania motívov a námetov, veľmi často sa pritom dostávali do role redaktorov tvoriacich vlastné poradie fragmentov. Následkom toho bolo odhalenie kompozičného defektu, o ktorom píše napríklad Pišút. Vyčíta Kráľovi príliš ambiciózne plány, ktoré ho prerástli, čo sa prejavuje práve použitím neuzavretej kompozície (PIŠÚT 1948: 73). To všetko vyvolalo búrlivú diskusiu a polemiku, ďalšie snahy o usporiadanie a žánrové klasifikovanie diela, na ktoré sa môžeme pozrieť ako na *epopeju*, *drámu*, alebo veľmi široko ako na *lyricko-epicko-dramatickú skladbu veršom i prózou* (VONGREJ 1966: 44). Myslím si, že táto diskusia je aktuálna aj dnes. Zdá sa, že najbližšie k pravde bol Stanislav Šmatlák, ktorý konštatoval, že dielo „nemohlo nezostať torzom“, a príčiny toho sa nachádzajú predovšetkým na filozofickej, dokonca históriozofickej rovine diela, a nie v kompozičnej štruktúre (ŠMATLÁK 1979: 118).

Šmatlakov záver sa zdá byť veľmi výstižný, lebo je pokusom o vnímanie literárneho diela ako integračného celku obsahu a formy, v ktorom žiadny element nie je menejcenný, ale vzájomne primeraný. Myslím si, že sa dá urobiť ešte jeden krok a z fragmentárnosti urobiť formálny princíp diela, ktorý organizuje zároveň jeho obsahovú rovinu, ako aj umeleckú konštrukciu. Týmto spôsobom sa fragment-torzo stáva akoby prizmou, cez ktorú sa dá pozrieť na dielo. To znamená zároveň akceptovať to, že každá snaha o klasifikáciu je iluzórna a dočasná, účelová len preto, že nás upozorňuje na iné, v texte skryté významy. Čitateľ skladby *Dráma sveta* je odsúdený k uzavretému (keď už nechceme povedať prekliatému) interpretačnému kruhu, neustálemu skladaniu „puzzle“, ktoré nechal Kráľ ďalším generáciám. Možno, že je to najhlbší, najpodstatnejší zmysel diela, skutočná intencia umelca, ktorý vedel, že nad celým dielom nebude mať moc. Preto rozčlenil formu a fragment už vedel zvládnuť a podriadit ho básnickej vôli.

Niekoľko by sa mohol opýtať, aký je zmysel ďalšieho bádania cyklu, keď skúmateľ od začiatku vie, že poznanie jeho jadra, konečného (čo znamená aj pôvodného) tvaru nie je v podstate možné. Na jednej strane ide samozrejme o to, aby sme sa dostali do transcendentného rozmeru literatúry. Na strane druhej je mimoriadne zaujímavý sám proces skladania spomenutých „puzzle“, tá v podstate šialene prítlačivá hra, ktorá je interpretačnou kratochvíľou, hračkou, v ktorej čitateľ-interpretátor má skoro také isté právo k textu ako autor – kreuje ho a tvorí v ňom „autonomnú“ štruktúru významov.

Tu je vidieť, ako sa Kráľ snaží ísť v ústrety čitateľovi, hrá sa s ním, lebo mu nevkladá do rúk skončené, uzavreté dielo, ale zlomok – otvorený text. Dá sa tým povedať, že tento kúsok má určený zmysel, ktorý môže byť potvrdený alebo negovaný v postavení s iným fragmentom skladby. V prípade, že by sme sa vzdali tohto porovnávania, vystavujeme sa nebezpečenstvu omylu a interpretácie falošnej, nevernej textu, čoho následkom je do pasca, slepá ulička labyrintu diela. Mohlo by sa zdať, že je to príliš jednoduchý spôsob pochopenia básnikovho *opus magnum*, veľmi komplikovaného a ťažkého pri interpretácii, ale myslím si, že v tomto šialenstve je vedecká metóda, lebo interpretátor je odsúdený na takú istú intelektuálnu cestu, ktorú urobil autor, a týmto spôsobom – paradoxne – sa približuje k transcendentnému rozmeru uzavretému v diele. Dôležitý je tróp, ktorý Kráľ uzavrel v otvorenej konštrukcii skladby – nie je možné na žiadnej úrovni skúmania overiť, že sa poznalo jeho jadro, lebo ozajstným tajomstvom diela je jeho pustota. Text, ktorý má čitateľ k dispozícii, je len nedokonalým pokusom o poukázanie na nepredpokladané a neopísateľné psychické zážitky.

Moja viera v zmysel novej interpretácie cyklu *Dráma sveta* je založená na presvedčení, že každý ďalší pokus je hlasom v diskusii. Diskusia chápaná ako výmena myšlienok, je jedinou zmysluplnou inštitúciou vedy. Pritom sa mi zdá, že poznanie, *gnosis*, je najdôležitejšie pre samého Kráľa. Pre mňa je pri skúmaní skladby *Dráma sveta* najviac fascinujúci interpretačný priestor, ktorý básnik vytvoril fragmentárnosťou textu, jeho neukončenosťou a neuzavretosťou formy. Odstúpenie od snáh o syntetický pohľad na dielo otvára problém výberu, čo je manipuláciou na texte. Zdá sa ale, že sám autor predpokladal takúto možnosť, lebo je súčasťou jeho metódy tvorenia.

Ak pripustíme, že autor v istom zmysle programuje svoje dielo, môžeme motív sna označiť za kód, kľúč do jeho hermetického sveta – po pravde nie jediným, ale možným, poukazujúcim na interpretačný smer (Eco 1996: 65). Pritom nejde len o sen v jeho symbolickom význame, ale aj o sen v kontexte formálnej stránky diela, vďaka čomu je možné pozrieť sa na viaceré jeho fragmenty cez prizmu „ospanlivej“ metódy tvorenia. Tento tróp je uzavretý v jednom z fragmentov kľúčových pre celú skladbu, v titulnom *Sne – tme*, kde básnik konštituuje „gramatiku“ jazyka používanú v diele:

Obrazy sa tak roja ako dáke včely,
keď úl dakto pobúcha, že sa rozletely.
Ledvy sa jeden obraz len ukáže bokom,
už sto inších priletí ako z pekla skokom
a zničí ho, že po ňom neostane šlaku,
a tristo zas vyletí pomútených z mraku.
Každý je ak' strašidlo, nemá konca, miery,
hneď je strom, hneď ako zver zubiská vyškerí

a všetky sa splietajú do jedného celku
a všetky takú robia pomútenosť veľkú,
že samy, hoc' mátohy, tej zberby zľaknú sa
a ako sa v ňu vrhli, tak zrazu cofnú sa.
(KRÁL 1959: 362)

Už sám titul tohto zlomku poukazuje na to, že by sme ho mohli považovať za jeden zo snov lyrického subjektu, v prípade klasifikácie by to bol autotematický sen, v ktorom básnik prezrádza svoju onirickú metódu. Poukazuje v ňom na všetky podstatné vlastnosti jazyka sna, aké zdôrazňujú bádatelia tohto problému (SOBOLEWSKA 1999). Nie je mojím zámerom ich podrobne analyzovať, chcela som len upozorniť na to, že v skladbe *Dráma sveta* nie je možné rozdeliť sen, ktorý má funkciu formálnej zásady, od jeho symbolického významu. Pišút presne konštatuje, že cyklus tvorí „imagické, až snové pásno“ (PIŠÚT 1948: 39). Zdá sa mi, že tento fragment skrýva aj pre dielo kľúčový symbolický význam – v tomto sne lyrický subjekt (presne povedané jeho oneirické „ja“, lebo on sám pozerá na túto udalosť z bezpečného odstupu, aby o nej mohol informovať) doznáva „osvit“ a nanovo získava časť duše, ktorá mu chýba. To prináša nový kontext motívu sna – obracia pozornosť čitateľa na jeho gnostické korene.

Pre tematické obmedzenie nie je mojím cieľom tentokrát analýza v diele uzavretej gnostickej myšlienky. Chcela som len upozorniť na to, že pre skladbu podstatný motív sna a prebudenia môže poukazovať na to, že Kráľ viac alebo menej vedome používa viaceré elementy gnostického mýtu. Na umeleckej ploche diela básnik stavia svet založený na princípe antitézy ducha a matérie, dobra a zla, v ktorom umiestni ideu božského človeka zapleteného do boja medzi Demiurgom a transcendentným Bohom. Formálne riešenie tohto diela ďaleko presahuje oneirickú metódu tvorenia. To je spojené s filozofickým diskurzom koncentrovaným okolo matérií slova ako básnického nástroja, čo len činí problematiku formálnej stránky diela a jeho hermetickej konštrukcie ešte zložitejšou. Zároveň potvrdzuje interpretačnú stratégiu, ktorej podstatu tvorí fragment, a núti súhlasiť s faktom, že cyklus má otvorenú povahu par excellence. Jedna z najznámejších poľských bádateľiek romantizmu Maria Janion súhlasí s tým, že otvorenosť diela je následkom plnej umeleckej zrelosti, ale aj zrelosti spoločnosti, čo je podmienkou primeranej recepcie takého diela. Keď Janion premýšľa nad spôsobom chápania takýchto zlomkov ako celku, prichádza k záveru, že je to možné, ale je to zvláštny celok: celok, ktorý má romantickú „otvorenú formu“, mnohé varianty. Je to alinearne a mihotavý celok, v ktorom súbežne pulzujú námety (JANION 1984: 289).

Ak chceme tieto návrhy zhrnúť, musíme sa vrátiť k téze, že motív sna je akousi smerovou značkou. Vďaka nej je možné priblížiť sa k intencii diela, ktorého zlomkovitá štruktúra umožňuje pozrieť sa naň aj cez prizmu formy labyrintu (GŁOWIŃSKI 1994: 129–216). V podstate – jeho

fragmentárnosť, ktorá vyplýva z metódy založenej na asociáciách a improvizácii, akoby básnik hovoril zvnútra sna – opäť ako formálna a obsahová konštrukcia umožňuje pozrieť sa na cyklus ako na dielo „rozostreté na ploche labyrintu“. Lyrický subjekt je uzavretý a blúdi v mnohých labyrintoch *Drámy sveta*: v labyrinte skutočného sveta, labyrinte svojho vnútra a labyrinte slova (v skutočnosti je to len jeden labyrint), preto je nútený hovoriť – ak použijeme myšlienkovú skratku – aj jeho jazykom. Interpretačná rovina tohto faktu vedie znova k hermetickej štruktúre skladby. Imanentná otvorenosť diela len na prvý pohľad vylučuje možnosť myslenia o ňom ako o pasci labyrintu, lebo podstata oboch je založená na nekonečnej možnosti riešenia, čoho symbolickým výrazom je pustatina. V tomto zmysle sa zdá byť paradoxom, že fragmentárnosť, torzovitosť ako jediná možnosť vyjadrovať čosi nezavršené, môže byť heroickým činom obrany pred týmto efektom nedokončenosti, pri súčasnomj plnom vedomí tohto stavu. Vďaka zlomkovitosti a variatívnosti opisov Kráľ stále a stále určuje vzájomne fragmenty, aby sa podľa možností najviac priblížil k plnému zmyslu.

Na rovine literárneho diela, ktorého formu necháva torzom, sa Kráľ hrá s čitateľom. Dramatické napätie medzi autorom a čitateľom zastupuje jeden z leitmotívov skladby – symbolický motív knihy. Nájdeme ho vo fragmentoch kľúčových pre symbolickú rovinu *Drámy sveta* (napríklad: *Úkazy*, *Súd*) a je zároveň použitý v konštrukcii gnostickej vízie sveta ako aj v – odvodených od nej – myšlienkach umelca nad podstatou aktu tvorenia. Kráľ používa motív knihy spolu s celým jej kultúrnym kontextom, odvoláva sa aj na faustovský motív spoznania vlastného písma hrdinom i božského, presne povedané božského a satanášového, autorstva knihy.

Treba si uvedomovať, že Kráľov hrdina počas budenia duchmi nielen píše knihu svojho života, ale aj ju číta a vďaka tomu sa jeho osud splní (GADAMER 2003: 119). Mohli by sme sa opýtať, prečo je čítanie dôležitejšie než tvorivá činnosť? Môžeme sa na tento problém pozrieť cez prizmu Boha ako prvého a najväčšieho spisovateľa, ktorý stvoril svet mocou svojho slova, aby sa vyplnila Kniha – tá by v tomto prípade bola niečím pôvodným, prvým a skvelým prejavom Boha, jeho tvorivého talentu. Zároveň by ale bola jeho nedokonalým následkom – lebo ona potrebuje čitateľa. Práve človek môže počas čítania dokončiť dielo Stvoriteľa, keď v interpretačnom procese vyplní prázdne miesta textu. Dovršením Boha je tvorenie len cez človeka, čitateľa. Myslím si, že taký podtext kóduje Kráľ v motíve knihy. Skladba *Dráma sveta* je snahou o spísanie dejín sveta od jeho začiatku až po definitívny koniec, čo zdôrazňujú všetci bádatelia, v tom je možné vidieť ambiciózný plán opakovania božského tvorivého aktu. Následok je nedokonalý, lebo dielo je fragmentárne, a zároveň dokonalý – je kópiou božskej Knihy – lebo fragmentárny, plný otvorených sématických priestorov.

Situáciu čitateľa skladby *Dráma sveta* by sme mohli porovnať s tou, v akej je hlavná postava z fragmentu *Súd*, lebo obaja pred nutnosťou prečítania knihy. Treba uvažovať o tom, prečo Kráľ použil dramatickú formu. Myslím si, že to nie je náhoda. Po prvé, čítanie je formou dialógu medzi autorom a čitateľom aj v takom prípade, keď by sme mohli predpokladať, že tá istá postava číta knihu, ktorú sama napísala v stave snového poblúznenia. Inú interpretačnú rovinu tvorí gnostický kontext – následkom prečítania knihy má byť prebudenie, v istom zmysle prežitie katharsis, čo je imanentnou črtou antickej tragédie. Zdá sa, že dramatická forma je jedinou možnou na to, aby ukázala tragickosť ľudského života. Preto ju Kráľ najčastejšie používa vo fragmentoch, kde kumuluje základné elementy gnostického mýtu, symbolizujúce krutosť poznania.

Samozrejme sú to len poznámky, náčrt problémov. Na koniec by som sa chcela vrátiť k základnej téze tohto článku a zdôrazniť fakt, že dôvody pre to, aby sme z fragmentárnosti urobili základný, aj žánrový – čo však neznamená jediný možný – princíp skladby, nemajú len formálny a kompozičný zmysel, ale sú podstatné aj pre filozofickú rovinu diela, ktorého osudom bolo ostať torzom.

PRAMENE

Kráľ, Janko. Súborne dielo (ed. Milan Pišút). Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959

„Listy Janka Kráľa.“ *Literárny archív*, 1971, č. 8

Janko Kráľ vo výbere Milana Rúfusa, Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1976

LITERATÚRA

ČEPAN, Oskar. Kráľov slovenský princíp. *Slovenská literatúra*. Revue pre literárnu vedu, 1991, č. 3, s. 169–193

ECO, Umberto. *Interpretacja i nadinterpretacja*. Kraków: Nakladateľstvo Znak, 1996 [slovensky Bratislava: Archa, 1995]

GADAMER, Hans-Georg: Tekst i interpretacja. In TÝŽ. *Język i rozumienie*. Warszawa: Fundacja Aletheia, 2003

GEOWIŃSKI, Michał. Labirynt, przestrzeń obcości. In TÝŽ. *Mity przebrane: Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchott, labirynt*.

Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1994, s. 129–216

HVIŠČ, Jozef. *Poetika literárnych žanrov*. Bratislava: Tatran, 1985

JANION, Maria. *Czas formy otwartej: tematy i media romantyczne*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1984

JONAS, Hans. *Religia gnozy*. Kraków: Platan, 1994

KAFKA, Jozef. Nastanú časy divné alebo *Dráma sveta* Janka Kráľa. *Slovenská literatúra*. Revue pre literárnu vedu, 1992, č. 6, s. 488–500

PIŠÚT, Milan. *Básnik Janko Kráľ a jeho Dráma sveta: Život a dielo slovenského romantika, mesianistu a revolucionára*. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská, 1948

PIŠÚT, Milan. *Janko Kráľ. Život a básnické dielo*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1957

PIUS, Miroslav. *Poslední svatci romantizmu. Niekoľko poynámok k literárnemu romantizmu*. Bratislava: Národné literárne centrum, 1998

Mezi deklamováním a románem (Proměny žánrů v české a slovenské literatuře) Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2006. [online]. ©2006 <http://www.ucl.cas.cz>

QUISPEL, Gilles. *Gnoza*. Warszawa: Pax, 1988

SOBOLEWSKA, Anna. Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu. In GLATZEL, Ilona – SMULSKI, Jerzy – SOBOLEWSKA, Anna (edd.). *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1999

STEINER, George. *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. Kraków: Universitas, 2000

ŠMATLÁK, Stanislav. *Dve storočia slovenskej lyriky. Obdobia – osobnosti - diela*. Bratislava: Tatran, 1979

ŠMATLÁK, Stanislav (ed.). *Janko Kráľ*. Bratislava: Nakladateľstvo Tatran, 1976

VLČEK, Jaroslav. *Verše Janka Kráľa*. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenska, 1893

VONGREJ, Pavol. *Janko Kráľ. Básnik – búrlivák*. Bratislava: Obzor, 1966

SUMMARY

The essay indicates problems arising from the attempt to classify the genre of the cycle *Dráma sveta* by Slovak romanticist Janko Kráľ. It suggests to treat the work as an open text, which seems to respond to the intention of the author, and to give up the attempt of comprehensive reading as well as the effort to assemble the fragments left by Kráľ in order to reconstruct an assumed whole. Such an interpretive attitude results in the hypothesis of classifying and treating the text as a particular literary genre, a *torso*. The author of the paper also takes the oneiric motifs into account, as they are crucial for the symbolic level of the work. The motif of dreaming indicates a relation to the gnostic myth in the construction of the work. The paper also emphasizes the meaning of the motif of a book, which is related not only to the Faustian theme of recognition of one's own writing, but, above all, points out the dramatic situation of the author.

Apokryfy Petra Karvaša (v komparácii s apokryfmi Karla Čapka)

Zuzana Bariaková

Termín *apokryf* (z gréckeho slova *apokryfos* – tajný, skrytý) zaznamenal počas dvoch tisícročí veľký sémantický posun. Apokryfy boli pôvodne tajné knihy, obsahujúce náboženské učenie, neprístupné obyčajným ľuďom.

Pojem apokryf nebol ani v antike používaný vždy v rovnakom význame a s rovnakým hodnotením. Origenes ho používa bez negatívneho prívlastku v zmysle „dôverný“, nie verejne čítaný spis. Neskôr sa však objavuje presila rôznych sektárskych spisov, proti ktorým cirkev bojovala a apokryf začína označovať spis neistého a nedôveryhodného obsahu. V stredoveku sa tento názov začal používať pre texty súvisiace s dejmi a postavami Biblie, nepatriace však medzi schválené, tzv. kanonické (grécke *kanon* – merítko, miera – má asi semitské korene; hebrejské *knh* znamená trstie, rovnú palicu) knihy, teda tie, ktoré sú cirkvou všeobecne uznávané za pravidlo – kánon – učenia a života. (TAMŽE: 4) Niektoré sa vzťahujú k židovskému Starému zákonu, iné ku kresťanskému Novému zákonu. Popri nich sa v niektorých cirkvách v prekladoch Biblie uvádzajú aj knihy deuterokanonické, čiže druhotného kánonu.

Tridentský koncil rímskokatolíckej cirkvi prijal roku 1546 (*Dekrét o písme a tradícii*) apokryfy za súčasť kresťanskej Biblie s označením deuterokanonické. Podobné stanovisko k nim má aj pravoslávna cirkev. Naproti tomu protestantské cirkvi ich za kanonické nepovažujú.

Aj v označovaní apokryfov vládla medzi cirkvami značná nejednotnosť: protestanti ich nazývajú apokryfy (kým katolíci deuterokanonické knihy), a apokryfmi zas nazývajú nekanonické spisy, pre ktoré sa však medzi protestantmi ustálil názov pseudepigrafy.

Sama apokryfná literatúra neskôr z veľkej časti zapadla alebo sa stratila. Napriek tomu však niektoré zachované spisy mali pomerne značný vplyv na umenie. Vo všetkých európskych národoch boli známe eschatologické apokryfy *Putovanie Bohorodičky* (spomína sa v Dostojevského *Bratoch Karamazovcoch*), *Zjavenie Apoštola Pavla* (bolo jedným zo zdrojov Danteho *Božskej komédie*) alebo rôzne apokryfické legendy o raji. (TIMOFEJEV–TURAJEV 1981: 18) Apokryfy patrili k najobľúbenejšiemu čítaniu stredovekej a ranonovekej literatúry. Do nášho literárneho okruhu sa dostali vplyvom latinskej a nemeckej literatúry. Patria sem najmä spisy, ktorých obsahom sú príbehy zo života Ježiša Krista, Panny Márie, apoštolov a prorokov.

Neskôr sa pod pojmom apokryf okrem pôvodného významu analogicky rozumie aj literárny podvrh. V českej literatúre sú dostatočne známe osudy *Rukopisu kráľovédvorského* („nájdeneho“ v roku 1817 Václavom Hankom) a *zelenoborského* (zaslaného do Múzea o rok

neskôr), ktoré sa hlásili k 13. a 9. storočiu. Podobné to bolo aj s *Milostnou piesňou kráľa Václava* z roku 1816, ktorá mala dokazovať vyspelosť staročeského minnesangu už v 13. storočí a demonštrovať príslušnosť Václava II. k českému národu, a ďalšími falzami tohto obdobia.

Aj v ďalších literatúrach vznikali literárne falzifikáty – v Anglicku „objavuje“ James Macpherson v roku 1783 spevy bájneho slepeho barda Ossiana datované do 3. storočia, maďarskú literárnu verejnosť vzrušila zbierka „kuruckých“ piesní a spevov vydaná politikom, historikom a básnikom Kálmánom Thályom v roku 1863. Toto dielo bolo okamžite využité uhorskými stavmi pri rakúsko-uhorskom vyrovnaní a uskutočňovaní štátnoprávnej koncepcie „Veľkého Uhorska“ o niekoľko rokov neskôr. „Ruský Ossian“ – *Slovo o pluku Igorovom* – „objavený“ v 18. storočí, je dokonca dodnes niektorými vedcami považovaný za pamiatku z 12. storočia.

Termín apokryf metaforicky preniesol na žáner novodobej literatúry osobitý nemecký osvietenec, publicista a básnik Johann Gottfried Seume (1763–1810), ktorý názvom *Apokryfy* označil rozsiahly súbor svojich politických, náboženských a filozofických aforizmov, ktoré boli natoľko nonkonformné, že za jeho života nesmeli vôbec výjsť.

Apokryfy je možné včleniť aj do širšieho a časovo súbežného prúdu slovesného a výtvarného európskeho umenia dvadsiatych a tridsiatych rokov 20. storočia, ktoré sa obracia k biblickým a mytologickým príbehom, aby rozhýbalo ich tradíciou petrifikovaný význam a znovu v nich objavilo živý obsah ľudstva, zvyčajne však bez zámeru pragmatickej momentálnej aktuálnosti – spoločenskej či politickej (napr. James Joyce: *Odyseus*, 1922; Thomas Mann: *Jozef a jeho bratia*, 1933–43). (ŽILKA 1995: 72) Z obsahového a tematického aspektu síce Joyceov *Odyseus* nadväzuje na Homérov epos, ale zároveň ho travestuje, je persiflážou vysokých hodnôt obsiahnutých v *pretexte* (*prototexte*), vo východiskovom literárnom diele. Ak by sme však neidentifikovali pretext ako základ, východisko pre vzor nového textu, sotva by sme pochopili „persiflážny“ obsah so všetkými obsahovými komponentmi a sémantickou nasýtenosťou. K dobovým spoločenským pomerom sa celkom ináč viaže biblická téma o Jozefovi v spracovaní Thomasa Manna v románe *Jozef a jeho bratia*. Autor sa neuspokojil s biblickou „šírkou“ danej témy, ale už samotný „pretext“ sa snažil doplniť.

Moderná literatúra chápe apokryf nielen ako žáner literárnej metakomunikácie (druhej komunikácie) tematicky nadväzujúci na kanonické (menej často i nekanonické) knihy Starého a Nového zákona, ale aj ako špecifický literárny útvar, ktorý tematicky využíva známe motívy nielen z Biblie, ale i motívy literárne, historické či spoločenské, teda motívy už raz alebo viackrát

spracované, ktoré paroduje, dáva im iný zmysel či interpretuje krajne protirečivým spôsobom. Apokryf teda nadobúda zmysel a estetickú pôsobnosť len v implicitnej konfrontácii s pretextom.

V súvislosti so vznikom tzv. *metatextu* treba rozlišovať najmenej dva druhy *intertextuality*:

1. autorský metatext realizovaný rozličnými postupmi, formami, žánrami (citát, literárna alúzia, ponáška, plagiát, paródia)
2. kvázimetatext – sem patrí rekonštrukcia stratenej alebo chýbajúcej časti diela, čo sa môže realizovať ako dokončenie diela, ďalej literárny falzifikát, postup pseudonymu a tzv. pseudopreklad

Pod intertextualitou rozumieme adaptačné (zjavné) alebo aluzívne (skryté) nadväzovanie jedného literárneho textu na iný alebo rozličné formy citácií či kvázicitácií a alúzií v posttexte.

Komunikačný dosah a pôsobenie *alúzie* zaručujú dve okolnosti: synchronná spoločenská situácia, v ktorej sa nachádza expedient aj recipient diela, spoločné dejiny a spoločná literárna tradícia autora a príjemcu. Základnou vlastnosťou mimotextovej alúzie je narážka na súdobé politické pomery, na niektorú osobnosť spoločenského života. Vyniká najmä aktuálnosťou a charakterizuje ju silná napojenosť na mimotextovú skutočnosť. Vzniká a pôsobí na podklade mimotextovej reality, lebo text neevokuje pretext, ale realitu. Celý text môže byť zobrazením istého historického obdobia, pričom sa využíva predovšetkým historický paralelizmus, teda podobnosť spoločensko-sociálnych pomerov dvoch epoch, alebo narážkou mimo text, na text či na segment textu. (Srov. ŽILKA 1995: 74) V súčasnosti sa používa apokryf ako žáner vyjadrujúci kritiku súvekých spoločenských pomerov prostredníctvom *alegórie*.

Väčšina apokryfov odvodzuje motívy z literárneho podania (grécke mýty, Homér, Biblia, Shakespearove tragédie a iné), sú to teda *parafrázy*.

Michail Michajlovič Bachtin vymedzuje intertextualitu takto: „Každú výpoveď treba chápať predovšetkým ako odpoveď na predchádzajúce výpovede danej sféry: popiera ich, potvrdzuje, dopĺňa, opiera sa o ne, predpokladá, že sú známe, účtuje s nimi“ (TAMŽE 1995: 5).

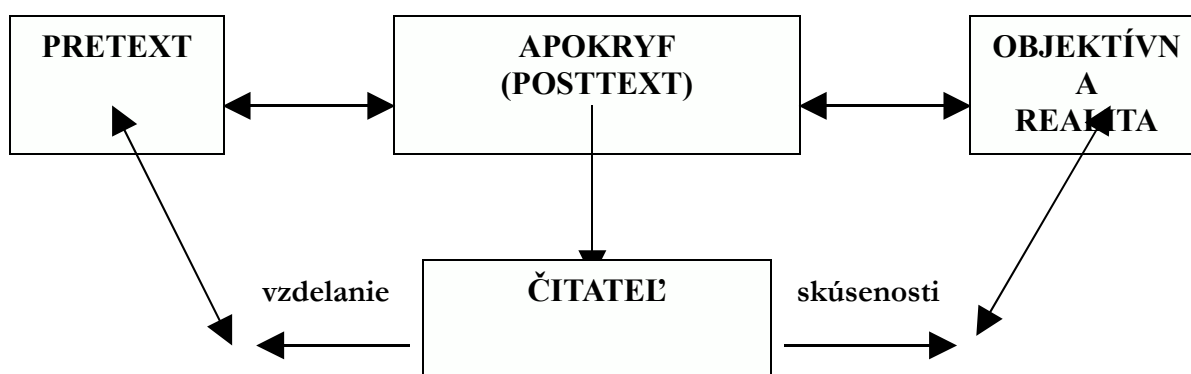
Keď ide o to, do akej miery je nutná pri intertextovosti zjavná manifestácia vzťahu s textom východzím, podobá sa apokryf–parafráza vzťahu invariant–variant. Variant dospieva k novým, iným výpovedným výsledkom tým, že obmieňa, prehodnocuje súbor dispozícií invariantu. Tým vlastne vo východiskovom texte odhaľuje jeho skryté významové možnosti, a tak s ním zostáva – aj keď sa od neho a jeho pôvodných dispozícií akokoľvek vzdialil – stále v kontakte.

Apokryf teda nemožno vnímať v zmysle jeho dominantnej významovo-estetickéj vlastnosti bez poznania východiskového textu. Apokryf je v istom zmysle príkladom alternatívneho myslenia, intelektuálneho polemizovania s oficiálnym obrazom dejín. (KRNŮVÁ

1992: 34) Z tohto dôvodu je určený kultúrnemu čitateľovi, lebo sám sa odráža od kultúrneho pozadia.

Dnes sa apokryf pretransformoval a vstúpil do postmodernej tvorby ako konštruktívny element, keďže v období postmodernity sa intertextualita stala jedným z najmarkantnejších znakov umenia (literatúry).

Ako píše Tibor Žilka: „estetická norma postmodernizmu priam vyžaduje opakovanie istých segmentov z už skôr vzniknutých diel v nových kontextuálnych súvislostiach“ (ŽILKA 1995: 8).



V príspevku sa budeme venovať komparácii apokryfov z *Knihy úľavy* (1970) od Petra Karvaša a z *Knihy apokryfů* (1945) Karla Čapka. Toto ohraničenie odôvodňujeme tým, že Karvašova *Knihy úľavy* je literárnymi kritikmi a vedcami považovaná za jednu z najhodnotnejších v rámci jeho krátkej prózy, zároveň je aj najbližšia k Čapkovej apokryfickej metóde, a práve v uvedených dielach týchto autorov sa najvýraznejšie prejavuje ich chápanie literatúry ako zrkadla spoločnosti, jedinečného priestoru, v ktorom je možné diskutovať o súčasných problémoch alebo o bielych miestach v dejinách, hoci v nerovnakej intenzite, s ohľadom na dobu, kedy tvorili.

Apokryf pre slovenskú literatúru „objavil“ práve Peter Karvaš. Predpokladá sa, že záujem o tento žáner vyhovujúci nárokom jeho intelektu vzbudila nielen geograficky najbližšia porovnateľná osobnosť – Karel Čapek. Do blízkeho kontaktu s jeho dielom sa Karvaš dostal najmä po maturite, v čase krátkeho, sotva jednoročného pobytu v Prahe (1938–1939), kde začal študovať na Vysokém učení technickém a súčasne na Umelecko-priemyselnej škole, v ateliéri grafiky.

Hypotéza „vplyvu“ Karla Čapka na Petra Karvaša nepredpokladá iba bežný vzťah začínajúceho autora k nespornej literárnej autorite, ale hlbšiu motiváciu prameniáciu v príbuznej duchovnej konštelácii obidvoch (KRNOVÁ 1996: 42). Takto chápe vplyv aj ruský literárny vedec A. N. Veselovskij (1838–1906): „Každé preberanie predpokladá u preberajúceho akýsi ústretový

pohyb (vstrečnoje dvíženíje) myšlení – analogickou tendencii toho istého směru. Preberanie predpokladá u prijímajúceho nie prázdne miesto, ale ústretový prúd, smer myslenia, analogické obrazy fantázie“ (DURIŠIN 1985: 85).

Obaja autori pochádzajú nie z celkom priemerných rodín bývalej monarchie – Čapkovi rodičia patrili už k meštianskej inteligencii. Karel Čapek (1890–1938) vyšiel z rodiny banského a kúpeľného lekára Antonína Čapka, Peter Karvaš (1920–1999) svoje detstvo prežil v rodine dosť výnimočnej, na slovenské pomery značne atypickej. Starým otcom spisovateľa bol známy maliar Dominik Skutecký, umelecky formovaný Viedňou; jeho dcéra Karola (Rola) – Karvašova matka, tiež akademická maliarka, vystavovala už začiatkom dvadsiatych rokov spolu s Milošom Bazovským a ďalšími slovenskými umelcami v Prahe. Otec bol známy a široko obľúbený humanistický lekár, strýko Alexander Skutecký vyhľadávaný bratislavský architekt, ďalší strýko hudobný skladateľ, teta operná speváčka. Sám Karvaš rodinu charakterizoval ako „typickú nedisciplinovanú inteligentskú rodinu s istými umeleckými sklonmi“ (KARVAŠ 1989: 1).

Po roku 1939 nesmel ako rasovo prenasledovaný podľa zákonov Slovenskej republiky dokončiť vysokoškolské štúdiá, nesmel pôsobiť verejne, literárne ani spoločensky. Jeho rodičia a iní príbuzní boli nacistami brutálne zavraždení, po roku 1945 ostal na svete takmer úplne sám, prežila iba jeho deväťdesiatročná stará mama.

Druhá ostrakizácia nastala v rokoch 1970 až 1989. Cez zákaz publikačnej činnosti, inscenovania autorových diel, až po zákaz prednášok divadelnej vedy na VŠMU (1974), „odkladajú“ ho za pracovníka Výskumného ústavu v Bratislave. Keď to zrátame – „absolútny zákaz“ (nomen omen) trval 27 rokov. Jeden literárny život... Samotný autor sa k tomuto obdobiu v istom rozhovore vyjadril: „Zákaz tvorby pre umelca je čosi ako vražda. Bola to morálna vražda zo zálohy. Pre človeka naučeného pravidelne študovať, stretať ľudí a robiť, no najmä kontaktovať so svojím umeleckým obecnstvom, načúvať mu a odovzdávať sa mu, je to nad ľudské sily [...] Pre mňa je to navyše spôsob existencie: Cogito atque scribo, ergo sum“ (VRBICKÁ 1989: 6).

Peter Karvaš, podobne ako Karel Čapek, bol literát veľmi mnohostranný – azda okrem lyrických básní (a aj to nie je isté), zvládol každý žánr s bravúrou inteligentného spisovateľa, ktorý presne vie, v akom literárnom kóde píše a komu píše.

Karvašove literárne práce sú teda vyhranené žánrovo a subžánrovo: je to román, poviedka, novela, satirická poviedka, glosa, reportáž, fejtón, apokryf, komédia, dráma, tragédia, vedecká esej. „Pre mňa súvisel žánr spravidla so životnou látkou, o ktorú v konkrétnej robote išlo. Myslím, že niektoré sužety – totiž niektoré zážitky [...] nesú umelecký žánr v sebe

inherentne, „volajú“ po spracovaní v určitej slovesnej podobe, polohe, ak chcete, forme“ (VANOVIC 1968: 145).

U oboch autorov v tzv. utopisticko-alegorických hrách prevažuje ešte spoločenská satira s groteskným videním sveta, v čom môžeme nachádzať paralely s ich apokryfickou tvorbou: R.U.R., *Věc Makropulos* u Čapka a *Meteor*, *Experiment Damokles*, *Velká parochňa*, *Vlastenci z mesta Yō* u Karvaša.

Obaja mali záujem aj o neslovesné druhy umenia – hudbu (Karvaš ako osemnásťročný napísal spolu so svojím priateľom a spolužiakom Štefanom Žárým hudobný šláger tango *Hawai* a veľa iných, bol utajeným majstrom v interpretácii na klavíri), výtvarné umenie (o Karvašových rodičoch sme sa už zmienili, kreslil aj on sám; Karel Čapek mal sám maliarske vlohy a jeho brat Josef bol aj maliarom), filozofiu a mnohé iné.

Dôvody ich literárnej hyperaktivity môžeme hľadať jednak v ich osobnej dispozícii, v nespornej profesionálnej potrebe autorov neustále pracovať, vo vášni poznávať a objavovať, jednak v nemennom predmete spisovateľského záujmu, ktorým sú vzťahy ľudí v spoločnosti, vzťah človeka a spoločnosti, a najmä formujúce a deformujúce pôsobenie historickej doby na človeka.

Žánrová problematika apokryfu u Petra Karvaša (a aj u Čapka) by sa na prvý pohľad mohla javiť okrajovým úsekom spisovateľovej rozmanitej tvorby. Domnievame sa však, že svoje prirodzené nadanie, zmysel pre literárne uchopenie bezprostrednej životnej reality, prejavovali práve v apokryfoch. Alexander Matuška na margo Karvašových apokryfov povedal: „Karvaš kvintesenčný, ten, ktorý vie rozprávať a opisovať, ktorý je však najmä stručný, ktorý opúšťa príbeh pre formulácie a úvahy. Karvaš plný nápadov, vtipu, hýriaci pointami – pred tou poslednou, konečnou. Karvaš paradoxný, stavajúci veci na hlavu, aby lepšie stáli na nohách. Karvaš hrajúci sa so slovom, nepohrdajúci jeho prihrávkami, čo mu dovoľuje písať – napríklad – čapkovsky rozmarne a múdro“ (MATUŠKA 1970: 460).

Satira ich navyše mohla lákať svojou aktuálnosťou, ambíciou okamžite reagovať na súčasný stav vecí. Najmä v nej uplatnili svoju už vyššie spomínanú kritickosť ku všetkým prejavom neracionálneho, nekultúrneho a nesociálneho, ktoré mohli prostredníctvom satiry groteskným zveličovaním odhaľovať a pomenúvať. „Historická satira neexistuje. Ak má niektorý literárny druh či žáner ambície, ale i existenčné poslanie formovať súčasnosť, nuž je to satira [...] Satira je alebo aktuálna, alebo nie je satira“ (KARVAŠ 1989: 3).

Aké boli zámery Čapkových a Karvašových apokryfov, čo charakterizovalo ich problematiku, aké ciele sledovali? Apokryfy v najčistejšej polohe odkrývajú tendenciu oboch vnímať a zobrazovať svet a písané texty cez literatúru; cez ňu si autori vytvárali vlastné

myšlienkové paralely k starším literárnym textom. U oboch autorov zostávali apokryfy literárnou kritikou dlhý čas nepovšimnuté a odsúvané na okraj ich bohatého a rozmanitého diela. Pri Karlovi Čapkovi ich sumárne označovali ako „novinárske sloupky“ a dobový literárny časopis ich svojim čitateľom priamo neodporúčal.

Tematicky sú apokryfy rôznorodé a pestré, pretože išlo o autorov mimoriadne vynaliezavých, duchaplných. Zdanlivo vyrastali z autorskej spontánnej hravosti a nesmierne plodnej predstavivosti, v skutočnosti korenili v citlivom zachytávaní rozporov, obáv a úzkostí z veľkých historických utópií – z „izmov“, z ktorých dva poznačili osudovo ich život – nacizmus a socializmus.

Knihu apokryfů pozostáva z dvadsiaticich deviatich apokryfov, napísaných medzi rokmi 1920–1938, zväčša pre *Lidové noviny*. *Knihu útlavy* vyšla v roku 1970 s podtitulom *Humoresky*, apokryfy, podobenstvá. Karvašov zmysel pre systematickosť a logické usporiadanie vecí sa prejavil aj v členení knihy na sedem oddielov, v každom oddiele nachádzajúc sedem krátkych próz; spolu štyridsaťdeväť navonok rôznorodých krátkych prozaických útvarov. Tematicky tvoria apokryfy u oboch akúsi ironickú „Legendu vekov“ od praveku, antických mýtov a legend, cez Starý a Nový zákon, Shakespearove hry, po osobnosti zo stredovekých a novovekých dejín.

Na rozdiel od Čapkovej „skoro až postmodernej metódy“ Karvaš necituje celé pôvodné súčasti re-prezentovaných textov, využíva z nich iba motívy, ktorými rozvíja svoju „neoficiálnu“ líniu. Zhodu s pôvodinou môžeme objaviť len pri všeobecne známých výrokoch, ktorými identifikujeme aj v súčasnosti známe postavy z histórie.

Čapkove a Karvašove apokryfy až príliš zjavne odporujú tomu, čo vieme o našom kultúrnom dedičstve, ale nemožno ich chápať ani ako tradičné paródie, ktoré vytvárajú posun medzi dvoma sémantickými rovinami, aby sa tak vysmievali hodnotám, ktoré autori považovali za zastaralé, neúčinné. Kultúrnosť a humanizmus, zmysel pre hodnoty sa prejavili v Karvašovom apokryfe *Chaplin*.

[...] nenávidím „umenie“, ktoré sa obracia na najnižšie pudy platiaceho obecnstva a ktoré mu umožňuje odreagovať v stánku múzy, k čomu sa nemôže priznať vonku, v živote: že ho vzrušuje hrubé násilie, že ho ovláda žiadostivosť, že všetky prostriedky ku kariére sú mu dobré...

(KARVAŠ 1970: 434)

Aj pre Čapka, ktorý vždy zdôrazňoval, že žiadny axiologický systém nemôže byť zahrnutý len preto, že s ním nesúhlasíme, by to bolo príliš nihilistické gesto. Nesnaží sa teda ustanoviť jedinou pravdu na škodu všetkých ostatných, ale usiluje sa relativizovať tento pojem v apokryfe *Pilátovo*

kerdo: „Svět je veliký, Josefe, a je v něm místo pro mnoho věcí. Myslím si, že i ve skutečnosti je místo pro mnoho pravd“ (ČAPEK 2000: 137).

Spoločným základom viery oboch spisovateľov je presvedčenie, že každý človek má svoju pravdu a má právo ju vysloviť. Vedome sa dištancujú od predstavy veľkých objektívnych hodnôt, ktoré by stáli nad človekom i mimo človeka, čo potom umožňuje Karvašovi v *Knihе úľavy* v časti „Malé slová a malé udalosti“ hovoriť *O cti, O zázraku* či *O strachu* „čapkovsky rozmarne a múdro“. Hľadajú tieto hodnoty v človeku, v indivíduu. Nejde však o filozofiu individuálneho sebestva, práve naopak o sebakontrolu tvárou v tvár druhým. „Celé nešťastie človeka je v tom, že byl nucen stát se lidstvem,“ napísal Čapek vo *Válke s mlčky*.

Predmetom ich satiry je totiž človek a každé väčšie či menšie dielo sa zdá ako autobiografia s premietnutím ich samých do rôznych postáv, do rôznych rovín diania a histórie. Lenže tieto biografie sú neraz patografie človeka a doby, presnejšie človeka v dobe, v istom historickom okamihu.

Zdanlivá jednoduchosť *Knihy apokryfů* a *Knihy úľavy* je klamná. Skrýva sa za ňou hlboký rozpor medzi tým, o čom na prvý pohľad apokryfy „hovoria“, a tým, čo vlastne „myslia“. Explicitne sú zábavným, duchaplným prerozprávaním veľkých príbehov z dejín západnej civilizácie. Ak ich čítame iba v tejto rovine, môžeme ich chápať ako literárne paródie. Ale Čapek i Karvaš nimi sledujú primárne iné ciele, ktoré sú skutočne „apokryfické“ v etymologickom zmysle tohto slova, teda skryté. Slúžia ku komentovaniu naliehavých problémov doby a problémov človeka v dobe. Na tejto rovine nesú apokryfy, najmä u Čapka v tridsiatych rokoch, jasné politické poslanstvo. Čapkovi, na rozdiel od Karvaša, to ešte umožnila doba, že mohol slobodne reagovať na dané udalosti. Obdobie prvej Československej republiky bolo obdobím viac-menej demokratickým a liberálnym.

Apokryf *Alexander Veliký*, uverejnený v roku 1937, sa zo svojho dejinného času presúva do nadčasovej podoby dobyvateľa i do historicky jedinečnej podoby nacistického diktátora Adolfa Hitlera svojou jednostranne zameranou logikou, ktorou zdôvodňuje svoju mocenskú rozpínanosť. Je to vládca, ktorý pre svoje momentálne potreby suverénne zadáva úlohu a tému filozofovi – pritom Alexandrova požiadavka, aby Aristoteles, jeden z tvorcov európskej kultúry, filozoficky (čiže racionálne) zdôvodnil Alexandrovo zbožtenie (teda prejav a produkt iracionálneho východného mysticizmu), sa dá chápať (čítať) aj ako ironické napodobnenie myšlienok súdobých historikov, že Alexander sa svojimi mocenskými výbojmi zaslúžil o obojstranné poznanie a vzájomné ovplyvnenie kultúr – európskej a orientálnej.

Aristotelovi ze Stagyrů,

řediteli lycea v Athénách

[...] Prostě bylo nutno pokořit Thrákiu [...] Byla to holá politická nutnost [...] zpusťil jsem Gedrosii a vybil Arachosii, načež jsem vítězně obsadil Baktrii [...] Byla to prostá politická nutnost [...] Bohužel musel jsem dát tehdy popraviti svého starého Filotu i Kallisthena; také můj Parmenion přišel o život [...] to všechno jsou samozřejmé politické nutnosti, jež plním v zájmu Veliké Makedonie [...] Ano, drahý můj učitel: dal jsem se vyhlásit za boha [...] Je to politická nutnost. [...]

Zdraví vás, můj drahý Aristotele,

váš Alexander.

(ČAPEK 2000: 55)

Jednostrannou logiku diktátora prezentovanou Alexandrom Velkým, v skutočnosti však Adolfa Hitlera, mohol v inej spoločenskej situácii re-prezentovať Peter Karvaš priamo v „svedectve“ samotného *Hitlera*:

Keď človek bojuje o moc a potom o vzduch a pôdu pre svoj národ [...] nuž neobíde sa to bez vražd a masakrov, bez nocí dlhých nožov a bez sústavného vedeckého pustošenia niektorých teritórií, aj obývaných; [...] len si prelistujte dejiny.

(KARVAŠ 1970: 439)

Karvaš sa cez „svedectvo“ Hitlera obracia k Čapkovmu apokryfu s rovnakou paradoxnou myšlienkou, akú načrtol Čapek o zblížovaní národov a kultúr cez zjavnú mocenskú snahu jedného zo „zblížovateľov“. Celkom oprávnene potom sa môže Hitler obhájiť:

Nazdávate sa, že Caesar osvietene diskutoval s Gallmi, že sa maznal s Britmi? Že Alexander rozhadzoval fialky jasajúcim východným národom? Že sa Napoleon handrkoval s nepriateľom, kde a kedy smie prekročiť ktoré hranice?

[...] každý spomedzi nich mal, neúrekom, svoje Osvienčimy, Buchenwaldy a Majdanky! [...] Nikdy predtým nebolo toľko mŕtvych ako za Xerxa, ako za Hanibala, ako za Caesara, ako za Džingischána, ako za Napoléona. [...]

A spomína dnes niekto na uvedených páňov ako na vrahov, mordárov a zlosynov? Nikomu to ani len na um nepríde; sú to nesporne veľké postavy dejín človečenstva.

(KARVAŠ 1970: 439–441)

Menej častý je v apokryfoch prípad opačný, že sa ako nadčasová konštanta predstaví ušľachtilosť, zodpovednosť, láska (*Smrt Archimedova* – vedec zostáva verný svojmu mestu i ľudskému poslaniu; *Chaplin* – komik pri rekapitulácii svojho života a tvorby odmieta prvoplánový humor založený na výsmechu a neláske k blížnemu).

Čapek i Karvaš poukázali cez obraz národného života na celospoločenské a celoeurópske problémy. V tom je ich veľkosť. Znovu vidíme, že je vlastne nemožné oddeľovať od seba lokálne, národné a svetové fenomény, všetky tri navzájom dialekticky súvisia.

Apokryfy Petra Karvaša sa síce zrodili pod vplyvom Karla Čapka, odlišujú sa však od nich. Jednou z ešte nespomenutých odlišností je formálna výstavbová odlišnosť. Čapek svoje apokryfy budoval na princípe deja, rozprávania – sú viac „dejové“. Karvašove apokryfy sú viac

dramatické – „divadelné“, budované na princípe divadelných monológov a v menšej miere sú zastúpené dialógy.

S Karlom Čapkom spájala Petra Karvaša – pri všetkých rozdieloch – aj životná filozofia, postoj k svetu a k spoločenskému životu, odpor k fanatizmu a znášanlivosť. Oboch autorov charakterizuje dialogickosť plná nielen duchaplnosti, ale vždy aj filozofie humanizmu, hľadajúceho a znepokojeného jeho absenciou. V apokryfoch prezentujú filozofiu všednosti a obyčajnosti, čo sa prejavuje zmyslom pre paradox. Zbližuje ich sklon „vzlietkať“ ľuďi zo slávnostného rúcha, do ktorého sa halia, alebo sú halení dejinami a ukázať ich v polohách nehrdinských, civilných. Vedia, že povaha ľuďi sa mení pomalšie, než si myslíme, po zmenách sú rovnakí ako pred nimi, sebeckí, ukrutní, zbabelí či lakomí a nič na tom nemenia storočia, zmeny vlád, ústav, vývoja. Postoj spisovateľa potom môže podľa Anatola Francea byť len ironický alebo súcitný: „Čím viacej premýšľam o ľudskom živote, tým viacej verím, že mu treba dať za svedkov a sudcov Iróniu a Súcit.“ (MATUŠKA 1963: 22).

PRAMENE

ČAPEK, Karel. *Knihy apokryfů*. Praha: Levné knihy KMa, 2000

KARVAŠ, Peter. *Knihy úľavy. Humoresky, apokryfy, podobenstvá*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1970

LITERATÚRA

ĎURIŠIN, Dionýz. *Teória medziliterárneho procesu*. Bratislava: Tatran, 1985

KARVAŠ, Peter. „Čas medzníkov a nádejí.“ In *Literárny týždenník*, 1989, č. 37, s. 10–11

KRNOVÁ, Kristína. *Peter Karvaš*. Banská Bystrica: Metodické centrum, 1992

KRNOVÁ, Kristína. „Apokryfy Petra Karvaša.“ In *Osobnosť a dielo Petra Karvaša. Zborník materiálov z vedeckej konferencie, ktorá sa konala 26.–27. apríla 1995 na Fakulte humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, Fakulta humanitných vied – Banská Bystrica, 1996, s. 41–45

MATUŠKA, Alexander. *Človek proti skaze. Pokus o Karla Čapka*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1963

MATUŠKA, Alexander. „Doslov.“ In KARVAŠ, Peter: *Knihy úľavy. Humoresky, apokryfy, podobenstvá*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1970, s. 456–460

SPOUSTA, Jan. „Apokryfy: Přehledně o nepřehledném.“ In *Souvislosti*, 1995, č. 1, s. 3–10

TIMOFEJEV, Leonid Ivanovič. – Turajev, Sergej Vasil'jevič. *Slovník literárnovedných termínov*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1981

VANOVIČ, Július. *Antidialógy so slovenskými spisovateľmi*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968

VRBICKÁ, Eva. „A člověku sa zasa chce žít.“ In *Práca*, 1989, č. 296, s. 6

ŽILKA, Tibor. *Text a posttext. Cestami poetiky a estetiky k postmoderne*. Nitra: Vysoká škola pedagogická, 1995

SUMMARY

The paper presents a survey of historical changes of the notion *apocrypha* from ancient times to the present. It is focused in particular on recent comprehension of the notion referring to a metacommunicative literary genre, i.e. a

Mezi deklamováním a románem (Proměny žánrů v české a slovenské literatuře) Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2006. [online]. ©2006 <http://www.ucl.cas.cz>

text related not only to the books of *The Old* and *The New Testament*, but an intertextual work employing any well-known literary or historical etc. motif, which is attributed a different meaning to, i.e. mocked or interpreted in an extremely contradictory way. In the second part of the paper, apocryphal texts by Slovak writer Peter Karvaš and Czech writer Karel Čapek are compared: apocryphas from *Knihy útlavy* (1970) by Karvaš and *Knihy apokryfů* (1945) by Čapek. The hypothesis of an impact of Čapek's work on Karvaš rises from psychological and typological analogy observed in both authors and suggests an interesting topic for further study.

Novela *Marie* Alexandra Klimenta¹

Romana Ličková

Rané novely Alexandra Klimenta (*Marie a Setkání před odjezdem*) vyšly v první polovině šedesátých let a patřily k tzv. mladé próze, o níž z dnešního pohledu právem hovoříme jako o specifickém fenoménu a jež byla důležitým článkem ve vývoji české prózy druhé poloviny 20. století. Díla mladých prozaiků disponovala některými společnými rysy založenými zejména v intenzivní potřebě vyhranit se proti rigidní poetice padesátých let. Do konfrontace s obecně pojatým hrdinou, typizovaným budovatelem a revolucionářem, je postaveno jedinečné individuum a jeho odpatetizované hrdinství. Objevuje se nečekaně silný vztah k faktu a zároveň tendence k psychologizaci literatury. Tento postoj se prosazuje i v rovině žánrové a formální – velká románová plátina jsou nahrazena různými podobami střední epické formy, klasické realistické postupy (vševědoucí vypravěč v er-formě, striktní linearita příběhu) střídají moderní postupy vedoucí až k formovému experimentátorství.

Pojďme si některé zmíněné rysy mladé prózy ukázat na analýze jednoho z nejdiskutovanějších textů té doby – novele Alexandra Klimenta *Marie*.

V Klimentově prvotně můžeme rozlišit dvě tematické vrstvy – vnější a vnitřní. Ta první tematizuje nenadálý rozpad téměř deset let trvajícího manželství hlavní hrdinky, od postupného odhalování manželovy nevěry, komplikací s dětmi až po vlastní pokusy o navázání nového milostného vztahu. Druhá, vnitřní tematická vrstva textu se soustřeďuje na niterný psychický život hrdinky, vnímaný povytce subjektivně jejíma očima, neboť ona je jedinou vypravěčkou příběhu. Subjekt vyprávění i jím zobrazený svět disponují některými specifickými rysy, které se jeví v kontextu celé novely jako klíčové a činí tak tuto vnitřní tematickou vrstvu dominantní.

Prvním z těchto charakteristických rysů je již zmíněná výhradně subjektivní vyprávěcí perspektiva, přičemž celá novela je konstruována jako jediný vnitřní monolog titulní hrdinky. Skrze další rysy je tematizována komplikovanost, nejednoznačnost a problematičnost vnitřního psychického světa hrdinky, která vychází z nečekané životní situace. Subjekt vyprávění je konstruován jako osobnost psychicky nevyzrálá, s příznačnými rysy infantilnosti a tendencí k rozštěpení osobnosti; pozici postavy zásadně určuje prožitek ztráty a následného hledání vlastní identity, ale také izolovanost jejího vnitřního mikrosvěta od vnějšího makrosvěta, která vede k jakési paralelní existenci postavy. Vyprávějíci postava rezignuje na logický a chronologický přepis událostí, důsledkem tohoto přístupu je i mozaikovitě zobrazení vnějšího světa. Psychická

¹ Studie byla otištěna v časopise *Zrkadlenie/Zrcadlení* 2005, č. 3, s. 24–36.

nevyváženost subjektu vyprávění podněcuje rovněž možnost sledovat mentálně nekontrolovanou oblast, která do textu vstupuje skrze blouznění, snění, horečnaté stavy a která má schopnost vypovědět o vypravěčce něco, co není ona sama schopna nebo ochotna verbalizovat. Prostřednictvím těchto rysů subjektu a jím zobrazovaného světa, projevujících se na různých úrovních textu (lexikální, syntaktické, motivické, kompoziční atd.), se budeme snažit potvrdit či vyvrátit tezi, že novela *Marie* je *psychologickou prózou*,² již lze označit jako „obraz subjektu ve stavu krize“.

Zaměření na vnitřní svět hrdinky odpovídá volba vyprávěcí perspektivy. Pokud použijeme terminologii Lubomíra Doležela (DOLEŽEL 1993: 48), můžeme hovořit o tzv. osobní ich-formě, pro niž je příznačné, že vypravěč je fikční postavou podílející se na vyprávěném příběhu. V našem případě je vypravěčův podíl na zobrazovaném světě závažnější, neboť se jedná o postavu hlavní. Vyprávění má tedy podobu nepřetržitého vnitřního monologu, blížícího se svou dikcí přímé řeči.³ Subjektivnost je jedním z konstrukčních rysů celého zobrazeného světa, vnímáme jej výhradně skrze Mariiny smysly (navíc značně rozjitřené). Ona je vrchní instancí, která koriguje vyprávění, zrychluje či zpomaluje děj, respektuje či nerespektuje lineární kontinuitu událostí, dává nebo nedává promluvit svým postavám, užívá či neužívá prostředků exprese, jako jsou citová hodnocení, tázací nebo zvolací věty apod.

Pro charakteristiku subjektu vyprávění a jím zobrazovaného světa považujeme dále za klíčové jeho postavení ve stavu ztráty a následného hledání vlastní identity. Že je toto téma skutečně dominantní, můžeme rozpoznat už z incipitu. Podle Alice Jedličkové se na tomto exponovaném místě textu objevuje jakési čtenářské nastavení, tedy představa o možném čtení a porozumění textu – tu čtenář později buď koriguje, nebo si ji potvrzuje (JEDLIČKOVÁ 1993: 55–57). Úvodní věta novely *Marie* („Dnes jsem se dívala do zrcadla a nebyly to moje oči.“ KLIMENT 1960: 7) odhaluje už přítomností motivu zrcadla vazbu k hledání identity, ten se později vyjeví jako motiv návratný, který spolu s dalšími podobně zaměřenými motivy téma hrdičiny nejistoty neustále aktualizuje). Dalším významným motivem je už v úvodu motiv očí. „Tvář je tou částí těla postavy, jež se [...] s identitou nejbezprostředněji váže...“ (HODROVÁ 2001: 657), v našem případě je zastoupena očima a závažnost tohoto motivu je podtržena ilustrující fotografií – detailem ženských očí.⁴ Oči bývají v lidových rčení považovány za bránu do duše, a tak už incipit novely

² Jako psychologická próza je novela *Marie* označena např. ve *Slovníku českého románu* (s. 93) nebo v *Knížkách za obradou* (ČULÍK 1991: 105).

³ Koncentruje v sobě všechny tři rysy přímé řeči, jak je definuje Doležel – zobrazovací, apellovou i expresivní (TAMTÉŽ: 16).

⁴ Důležitost tohoto motivu pro vyznění celého textu může potvrdit i to, že při seriálovém publikování *Marie* v *Literárních novinách* bylo každé pokračování uvedeno právě tímto detailním záběrem ženských očí (LN 9, 1960, č. 32–40).

může přítomností tohoto motivu odkazovat k jejímu zaměření na psychologickou analýzu hrdinky.⁵

Vraťme se však k identitě hlavní hrdinky. Na její nevyjasněnost a rozkolísanost poukazuje v první řadě to, že Marie své oči v zrcadle nepoznává. Po chvíli dokonce dodává, že pohled do zrcadla je jí nepříjemný. To se potvrzuje dále, když se motiv několikrát vrací. Jedná se například o situaci, kdy Marie prochází kolem kadeřnictví a při pohledu do zrcadla ve výloze nespátňuje sebe, ale neznámou ženu podivného jména s „trvanlivým“ účesem na hlavě – Hygii: „Začnu se bát zrcadel. Maminka mi říkávala, nekoukej moc do zrcátka, ukáže se ti tam čert! Teď se mi tam ukázala Hygie“ (KLIMENT 1960: 31). Je to opět symbol ztráty sebe sama, odcizení se vlastnímu obrazu. Kliment však v práci s motivy zrcadla pokračuje dál. Marie se na procházce městem setkává se starou známou Věrou. Vsedá do vozu, řízeného jejím bratrem Jendou, a společně jedou do restaurace. Jenda si nastavuje zpětné zrcátko tak, aby na ni viděl, Marie překoná svou nechuť k odrazu vlastní tváře a s překvapením se dívá do očí milému muži. To, že Marie tentokrát nespátňuje tvář svou, ale Jendovu, je příznačné vzhledem k dalšímu ději. Marie cítí propast, která zůstala v jejím vnitřním životě po odcizeném manželovi, cítí svou rozkolísanou identitu, a tak jako je mnohem snazší dívat se v zrcadle na cizí milou tvář než na tvář vlastní, ale nepoznatelnou, je také jednodušší utéci z rozpadlého domova do zdánlivého klidu ničím nezatíženého milostného vztahu. Jako bychom však už předem měli tušit, že jednoduchost tohoto řešení bude skutečně jen zdánlivá, neboť vypouklá zrcadla neskýtají obraz reality, jaká je, ale vždy ji nějak deformují – a tohle „zrcátko bylo nějakým zvláštním způsobem vypouklé“ (TAMTÉŽ: 33).

Jak se zhoršuje Mariina osobní situace (informace o Jaroslavově vztahu s lékařkou Zdenkou se potvrzují, dětem je stále těžší vysvětlovat, proč tatínek nespí doma), nabývají na závažnosti motivy vztahující se k ztrátě identity. Pokud to byl zpočátku motiv zrcadla, v rámci něhož je alespoň jakási autonomie subjektu zachována, objevují se nyní motivy filmu nebo biografu. Marie má pocit, jako by byla pouhým divákem svého příběhu, pasivním a neschopným zasáhnout.

Jestliže jsme označili vnitřní tematickou vrstvu, tedy niterný život hrdinky za dominantu novely, potvrzuje nám to i vyústění textu. V rovině vnější zůstává příběh otevřen a ačkoli víme, že Jaroslav svůj vztah se Zdenkou ukončil, není zdaleka jasné, zda se vrátí domů. Podstatnější je však pro nás rozuzlení v rovině vnitřní, nalezení Mariiny ztracené identity a jejího obratu od

⁵ Podobnou souvztažnost symbolu zrcadla a lidských očí, které se v něm pozorují a vhlížejí do svého nitra, použil Kliment ještě později v jednom ze svých fejetonů: „A vhléd do živého oka, o němž se právem míní, že je branou do duše. Také se dívám do zrcadla a sleduji zázrak reflexe, která padá do neviditelné nicoty.“ (KLIMENT 2004: 27).

pasivity k aktivitě. Marie díky této krizi zjistí, že člověk musí mít i jinou dimenzi žití než uzavřený a v podstatě samoučelný rodinný svět, byla jí dána příležitost poznat sebe samu a ona ji dokázala využít. Prostřednictvím motivů zrcadla a očí se obloukem vracíme zpět k incipitu novely a téma osobní identity subjektu se opět vyjevuje jako klíčové:

Aspoň se na sebe pořádně podívala do zrcadla. Dřív se tam taky dívala, ale dívala se jenom na vlasy při česání a na rty při líčení a na zuby při čištění a na řasy, jestli jsou dlouhé, a na oči, jestli jsou hezké, ale nikdy do nich, nikdy do nich.
(TAMTÉŽ: 147)

Definitivním potvrzením téměř bytostné proměny vyprávěcího subjektu je variace incipitu v závěru novely: „Dneska ráno jsem se dívala do zrcadla a byly to moje oči“ (TAMTÉŽ: 170).

Vyprávěčka novely je systematicky konstruována jako bytost psychicky nevyzrálá a labilní s příznačnými rysy infantilnosti a rozštěpení osobnosti. Tyto rysy se opět projevují na různých úrovních textu a podílejí se rozhodujícím způsobem na výsledné podobě Mariiny výpovědi.

Charakteristické znaky dětské psychické struktury se mohou objevovat i u dospělých a je to právě v abnormálních stavech, kdy dochází k regresu do infantilní duševnosti (PŘÍHODA 1971: 70). Mezi tyto znaky řadíme mimo jiné tzv. dětský egocentrismus, pro který je příznačné, že dítě jako by se domnívalo, že celý vnější svět existuje pouze pro něj a kvůli němu, že je středem společnosti i prostoru. Také Marie vnímá okolní realitu čistě prizmatem svého osobního traumatu, cokoli z vnějšího světa jí může evokovat osobní trápení a být objektem jejího subjektivního ventilování emocí. Jako se malé dítě dokáže zlobit na kus nábytku, o který se poranilo, Marie pocítuje nenávist k vodě, když jí připomene šťastné chvíle s Jaroslavem: „Voda patří k mému životu, stále něco dělám s vodou, neudrží se v ruce. Není stálá. Nenávidím vodu!“ (KLIMENT 1960: 8).

V podstatě dětinsky na nás působí také sebetříznivý postoj, který Marie ke svému trápení zaujímá. Typickou se zde stává metoda konfrontace, kdy se v jejích úvahách střídají vzpomínkové pasáže na šťastnou a neproblematickou minulost s reflexemi současného stavu, jevícího se na pozadí vzpomínky ještě svízelnějším. Marie však jako by úmyslně tuto konfrontaci minulého a přítomného ještě vyhrocovala a stvrzovala její neúnosnost verbalizací své současné krizové situace: „Byla jsem vždycky pyšná, že se nám narodily děti, protože jsme je chtěli, a šťastná, že jsme věděli, kdy jsme je chtěli. Už nejsem pyšná ani šťastná.“ (TAMTÉŽ: 10).

Také způsob, jakým Marie řeší některé problémové situace, odkazuje k jedné z vývojově počátečních technik vyrovnávání se s náročnými životními situacemi, k úniku od problému (tato forma řešení se často objevuje i u dětí v určité fázi jejich psychického vývoje). Už její milostný vztah s Jendou je jistou formou duševního útěku z tíživé domácí atmosféry a celý je v podstatě na

bázi útěku založen. Každá jejich schůzka je malým únikem z hermeticky uzavřeného Mariina mikrosvěta, přesně ohraničeného prostorem bytu, popřípadě města. S Jendovým zeleným autem prchají za město, do volné přírody, k vodě, k lesu. Marie po úniku vždy znovu touží, nikdy však není schopna své hranice překročit úplně, myšlenkově zůstává spjata s dětmi a s Jaroslavem. Většina úniků je nerealizovaná, odehrává se pouze v rovině tužeb a chtění, které svou symbolikou odkazují k stabilním, archetypálním strukturám lidského podvědomí, ať už se jedná o regresi do dětství prezentovanou touhou uniknout z nehostinného světa na temné, uzavřené místo,⁶ nebo o osvobozující, důvěřivý vztah k staršímu rodinnému příslušníku obecně.⁷

Jednoduchou, infantilní mentalitu projevuje Marie rovněž svou téměř bytostnou touhou po bezkonfliktnosti a snadné čitelnosti světa kolem sebe, obdivným vztahem k pohádkovému světu, přičemž právě jeho černobílou Marie interpretuje jako rys pozitivní. Dětský svět je pro ni útěšný, ví se v něm s jistotou, který král je opravdu dobrý a který opravdu zlý, zato ve světě dospělých „věci jsou složité a tím jsou hroznější“ (TAMTÉŽ: 76). V krizovém stavu sahá Marie po knížce z dětství, po konkrétním pohádkovém textu, který jí má coby relikv z bezstarostného období pomoci překlenout dnešní svízele:

Večer jsem si četla Bajaju. Z té mé potrhanej knížky. [...] Bajaja zabil draka. Koho mám zabít já? Kde jsou zlé hlavy? Můj muž Jaroslav? Můj syn Jírka? Ta zlatovlasá žena?
(TAMTÉŽ: 101)

Mariina touha po nekomplikovanosti, přehlednosti, stálosti se stupňuje až v jakousi adoraci řádu, který je zde symptomaticky (vzhledem k Jaroslavovu povolání vlakového konstruktéra) představován řádem jízdním. Ten je pro Marii zhmotněním pravidelnosti, neměnnosti, spolehlivosti a právě to jsou ty hodnoty, které ve své citové i duševní rozkolísanosti staví nejvýše.⁸ Je-li vlak motivem navždy spojeným s Jaroslavem a koncentrujícím v sobě výše zmíněné hodnoty, potom auto je vždy spojeno s Jendou a stává se nositelem hodnot opačných – proměnlivosti, neurčitosti, nejistoty. Jako je vlak, mající předem daný směr a čas jízdy, trať a koleje, konfrontován s autem, které může vyjet kdykoli lhostejno kam, tak je také konfrontován Mariin dlouhotrvající a v podstatě ustálený vztah k Jaroslavovi s krátkodobým a nevyjasněným vztahem k Jendovi. A jestliže v závěru novely dává Marie přednost Jaroslavovi před Jendou, dává také symbolicky přednost vlaku před autem:

⁶ V souvislosti s emotivní vazbou dítěte na matku, která je spojena s lůnem, hnízdem, ulitou (URBANOVÁ 1996: 8): „Kdybych mohla pryč, šla bych pryč, ale nešla bych na ulici, nejspíš někam pod prádelnu, škoda, že tam nevedou žádné schody“ (KLIMENT 1960: 11).

⁷ „[...] nejraději bych odsud odešla, jen kdyby si pro mne poslala nějaká babička, jako pro moje děti, třeba by se to tady zatím zase dalo do štěstí“ (TAMTÉŽ: 58).

⁸ „Jaká je to vlastně úžasná kniha, tenhle jízdní řád, nejzáračnější ze všech knih, to je právě Písmo svaté, a žádná bible!“ (TAMTÉŽ: 128)

„Ty bys taky chtěla auto?“ Podíval se mi do očí. „Já ti nějak radši jezdím vlakem.“
„Já taky, já taky.“ [...] „Já taky radši vlakem.“
(TAMTÉŽ: 157)

Posledním rysem Mariiny infantilní duševnosti je její dětsky citlivý vztah k jazyku, ke slovům. Pro dítě je slovo oživujícím činitelem, považuje jej za vlastnost předmětu, za cosi, co je s předmětem ztotožněno (PŘÍHODA 1971: 75). Tak se v Mariiných rozjitřených představách objevují ptáci, něco mezi papouškem a krocany, prochází-li Pštrosovou ulicí. Návratem do dětství je i senzitivní vnímání fonetické podoby slova, jež získává primát nad jeho sémantikou a na základě níž je slovo subjektivně, emocionálně hodnoceno: „Některá slova jsou mi protivná odmalička, například pot'ouchlej anebo venkoncem, přibude k nim slovo rozvod. [...] už vím, taky nesnáším slovo amórek“ (KLIMENT 1960: 150–151). Dítě je ve vztahu k jazyku svrchovaně aktivní, což se projevuje například vytvářením novotvarů nebo tzv. dětskou etymologií. Pro obojí můžeme u naší vypravěčky najít doklady. Slovo rozvod v ní vzbuzuje negativní emoce, Marie tedy vytváří název jiný, pro ni přijatelnější: „Kdyby se tomu aspoň říkalo nějak slušněji, třeba rozchod anebo dali si sbohem, dalisisbohem“ (TAMTÉŽ: 150). Nesrozumitelné slovo si pak vysvětluje po svém: „Nevěděla jsem, co je subskripcie, říkala jsem u skřipce“ (TAMTÉŽ: 151).

S tématem hledání identity hlavní hrdinky a zároveň s čímsi dětským spícím v ní souvisí téma rozštěpení její mysli. Už na počátku novely se objevuje náznak této psychické poruchy, když Marie překvapuje samu sebe, chová se jinak, než by očekávala, a přiznává dokonce existenci někoho jiného v sobě: „Někdo o mně ve mně najednou ví. Ráda bych věděla, co o mně ví“ (TAMTÉŽ: 14). Na nejednotu a skutečně jakési rozdvojení osobnosti poukazuje také nevyhraněnost a neujasněnost v oblasti volní a emocionální. Marie chce být s Jaroslavem, potažmo s dětmi, zároveň však touží po úniku z rodinného kruhu. Výsledkem je tedy jakýsi rozkol mezi fysis a psýchou, neboť je-li vypravěčka fyzicky přítomna na jednom ze svých „útěků“ s Jendou, dominantou jejích myšlenek se stává Jaroslav a děti, je-li pak s rodinou doma, do mysli se vkrádá Jenda a jeho zelené auto. Svou úlohu zde navíc sehrává Mariin převážně asociativní způsob uvažování, takže obzor, který sledují z Jendova auta, „měl na hlavě Jirkovu čepici“ (TAMTÉŽ: 49) a zelená figurka v rodinné hře je připomínkou Jendova auta: „[...] každý z nás postřkoval jiného panáčka, já měla zeleného. Myslela jsem na cestu mezi poli, už je zelená tráva, stálo na ní zelené auto“ (TAMTÉŽ: 50).

Ke skutečnému vyvstání druhého já v Marii dochází až později a stává se tak po emocionálně vypjaté situaci, kdy při návratu z jednoho z nedělních výletů s Jendou dojde k autohavárii. Jenda není schopen vrátit auto do pojezdného stavu a ačkoli Marie si má večer

vyzvednout u babičky syna, do města se nedostanou a musí přespat v hotelu. Pro Marii jsou to okamžiky traumatizující a stresující, doprovázené výčitkami svědomí a pochybnostmi o sobě samé. V okamžicích relativního uklidnění, ve chvíli před usnutím v hotelové posteli si začne sama pro sebe cosi odříkávat. A je to opět návrat do dávného, útěšného dětství, k hluboko zasutým slovním formulím s magickou mocí, když si vzpomíná na věty ze slabikáře: „Máma má mísu, Ema má mísu, co máš, Emo?“ (TAMTÉŽ: 114–115). V tu chvíli sehrává Jenda v Mariině psychickém životě rozhodující part, neboť, asi nevědomky, probouzí v ní Emu. A protože pojmenovat někoho znamená dát mu existenci, vyvstává druhé Mariino já, dosud spící a zapomenuté, jedinou Jendovou větou: „ ,Ty jsi, Marie, zvláštní,‘ řekl a za chvíli mi šeptal: ,Emo, Emo, budu ti říkat Emo‘.“ (TAMTÉŽ: 115)

Ema je dítě spící v Marii, holčička, pro kterou nebylo v dospělé ženě místo a kterou teď Jenda přivedl k vědomí: „[...] to je holčička, ta Ema, utíká, hrajeme si na schovávanou a na babu, en ten ty ky, když se jí narodila Hanička, dva špalíky, ztratila Ema vědomí“ (TAMTÉŽ: 115). A když doktor Hájek diagnostikuje později Haniččinu nemoc, ví Marie dobře, že diagnóza dětského tělčka v horečkách je i diagnózou její: „V horečkách se člověku často objevují obrazy z dětství [...] Jsou to pohádkové, někdy obludné představy, nějaká zkomolená hračka, uzel na postýlce, provazová kráva, několik slov ze slabikáře“ (TAMTÉŽ: 117). Marie a Ema směřují každá jinam a jsou jiné podstaty. Je-li Ema jednoduchá, bezproblémová, lehkovážná a dětská, Marie je jejím přesným opakem, je složitější, vážnější, zodpovědnější a dospělá. Ema si chce hrát s Jendou a s jeho zeleným autem, Marie chce žít s Jaroslavem a s dětmi („Ema se musí starat o Jendu. Protože Ema má Jendu ráda. A Marie má ráda Jaroslava. Jen se, prosím vás, nehádejte.“ TAMTÉŽ: 128).

S tématem nalezení vlastní identity se vyvíjí i téma rozštěpu hrdinčiny myslí. Je to tedy obrat směrem k nalezení sebe sama, k uklidnění a psychickému vyžrání. Marie v sobě dokáže ujednotit ty dva tak rozdílné hlasy a společně pak mohou dát sbohem Jendovi, neboť jejich vztah byl skutečně pouze jakýmsi slabikářem a ona ví, že je třeba někam pokročit, že jen slabikovat už nestačí. Ema umlká a již se neozývá, Marii však umožnila konfrontace s ní poznat, že člověk se musí nějak domluvit „s lidmi kolem sebe i se sebou i s lidmi v sobě, jako moje Ema s Marií a Marie s Emou“ (TAMTÉŽ: 176). I v rámci tohoto tématu je tedy opět hlavní hrdinka zobrazena ve svém přerodu, na své cestě za sebepoznáním, za hledáním vlastní hodnoty, v zápase se sebou samou, ústícím v překonání krizového stavu, jehož je celá novela zobrazením.

Pokud jsme o novele *Marie* prohlásili, že její dominantou je zobrazení vnitřního psychického světa hlavní hrdinky, bude zajímavé zaměřit se také na to, jak se toto téma odráží

v syntaktické výstavbě celé vypravěččiny výpovědi a zda se i na této rovině projeví výše rozebíraná psychická nevyváženost subjektu. Víme totiž, že postavy mluvící v textu nám o sobě mohou poskytnout dvojí druh informace. Jednak je to informace tematizovaná ve významech použitých slov a vět, jednak informaci implikovanou pravidly mluvení (OKOPIEŇ-SŁAWIŃSKA 2002: 102). Do textu tak vstupuje mentálně nekontrolovaná oblast a vzhledem k ní může mít právě stavba vět významnou výpovědní hodnotu.

Pro syntaktickou výstavbu textu je charakteristická výrazná tendence k parataktičnosti. V pasážích, kdy se subjekt vyprávění nachází v relativním klidu či se pokouší o nezaujatý popis skutečnosti, převládají jednoduché, krátké věty (1). Postupně, se zhoršujícím se vypravěččíným stavem, se organickou součástí textu stávají pasáže odrážející její horečnaté a rozjité myšlenkové pochody a později též pasáže snové a halucinační, pro něž jsou typická dlouhá souvětí s parataktickým řazením a bezespoječným připojováním vět (2). Některé dramaticky vypjaté pasáže jsou navíc skrze syntaktickou výstavbu rytmizovány a téměř pravidelným střídáním krátkých, jednoduchých vět s delšími souřadnými souvětími evokují těkavost a nepokojnost vypravěččina momentálního stavu (3).

1. Ale ještě jsme nikam nejeli. Šli jsme do hospody na návsi. Venku už byl chlad. V hospodě měli kamna, topili v nich pilinami, nikdo tam nebyl. Čekali asi navečer místní hosty. Složili jsme ruce na stůl. Trochu se už stmívalo anebo měli v hospodě malá okna. Na stěně visely hodiny s kukačkou. Vyběhla z dvířek, pětkrát zakukala. Jenda si nařídil hodinky.

(KLIMENT 1960: 48)

2. A zdálo se mi, utíkám po ulici za elektrikou, elektrika neměla kola, jela po meruňkách, nemohla jsem ji dohonit. [...] Jaroslav mi chtěl prodat lístek, mávala jsme na něj, proštípl mi lístek, z lístku vyletělo vyštípnuté kolečko, kolo z Jirkovy koloběžky, bylo příliš veliké. Kolo mě porazilo, elektrice vyletěla kladka, Jaroslav tahal za řemínek od zvonku, teď zvonili oba, elektrika brzdila, kladka se houkala nahoru a dolů v drátech.

(TAMTÉŽ: 41)

3. Konečně vyšel. Měla jsem ruku na peněženke. Vyšla s ním Zdenka. Podali si ruce. Jaroslav šel směrem ke mně. Přitiskla jsem tvář k přístroji, haló, haló, haló, kdyby mě někdo viděl, myslel by, že jsem se zbláznila, měla jsem ruku na peněženke, honem jsem našla pětadvacetník a vytočila jsem krátké číslo, padlo mi do očí ze zadní obálky seznamu. Čtrnáct třicet jedna, deset vteřin, přece nejde taky telefonovat, přece už nečeká za mými zády, čtrnáct třicet jedna dvacet vteřin, jde kolem mne, jsem od něho oddělena sklem a řetízku od sluchátka, houpe se mi vedle krku. Šel směrem k nám. Jestli jde k nám, večer nikam nepůjdu. Zavěsila jsem. Vím přesný čas. Zůstala jsem chvíli v budce, jde směrem k nám, vyšla jsem z budky, utíkala jsem na druhou stranu, do osmnáctky, dvě stanice, musím být doma dřív než on.

(TAMTÉŽ: 139)

Uvolněná syntaktická výstavba Mariina projevu odráží rozvolněnost a v podstatě chaotičnost celého jejího uvažování a souvisí rovněž s dominantním principem jejího myšlení –

asociativností. Tendence k parataktičnosti a celkově jednoduchá struktura větných celků (prakticky vůbec se zde nevyskytují složitější souvětí s propracovanou víceúrovňovou stavbou) poukazuje na určitou míru Mariiny mentální vyspělosti, ale též na její neschopnost hierarchizovat větnou propozici. Vnímá svět kolem sebe nekomplikovaným způsobem, věci a jevy vidí spíš seřazeny volně za sebou než propojeny složitými vnitřními souvislostmi. K vyjadřování těchto komplikovaných, abstraktních vztahů slouží v jazyce právě i prostředky hypotaxe, jejichž výskyt je v Mariiných promluvách výrazně omezen, a to i na místech, kde by se jejich použití dalo očekávat. Pro tento rys jsou charakteristické případy, kdy Marie vyjadřuje asyndetický vztah, který by se dal vyjádřit hypotakticky (tedy s příslušnou podřadící spojkou), čímž ovšem jednotlivé věty výpovědně osamostatňuje⁹ (většinou se jedná o vynechání hypotaktické spojky „že“ u vedlejších vět podmětných a předmětných): „Psaní bychom ještě nějak svedly, horší bylo(!) měla se naučit básničku.“ (TAMTÉŽ: 40); „Jeli jsme přes Michli, hned jsem poznala, (!) jedeme do Průhonice.“ (TAMTÉŽ: 47); „Bylo jí to líto, viděla jsem, (!) ještě mi něco chce říct“ (TAMTÉŽ: 169; zdůraznila R. L.).

Zdrojem informací o vyprávěcím subjektu pro nás může být také kompoziční strategie celého textu, pro niž je charakteristická rezignace na logický a chronologický přepis událostí. Marie postihuje skutečnost v celku, plynule, bez výraznějšího členění, přetaven jejím asociativním způsobem uvažování jeví se okolní svět jako mozaika představ, obrazů, návratných motivů, úvah, snů, rozjitřených vizí a útržků dialogů.¹⁰ Ocitá se tak vedle sebe bezvýznamné a důležité, minulé a přítomné, reálné a fantazijní, neexistuje jasně formulovatelná hierarchie mezi myšlenkami, příběhy, předměty, gesty, asociacemi a Mariina promluva tak vedle mozaiky připomíná jakýsi nerozlišený proud jejího vědomí. Také podle Daniely Hodrové je oscilace mezi kompozicí typu mozaiky (Hodrová volí termín kompozice typu tříště a tkáně) a kompozicí typu proudu častým jevem (HODROVÁ 2001: 463).

Jediným pořadajícím principem takto komponovaného textu může být právě hledisko a styl vyprávěcího subjektu. S tím souvisí i ryze subjektivní pojetí času, který není zobrazován jako lineární, plynoucí vždy stejným tempem kupředu, ale jako proud plný zákrut, oklik a přeryvů. Také v Mariině vyprávění se vedle sebe objevují vzpomínky na minulost, popis přítomnosti, úvahy o budoucnosti či snové pasáže.

Z hlediska zacházení s časem je zajímavá kapitola sedmá, vystavěná na střídání, prolínání a konfrontaci několika časoprostorových rovin. Aktuálním časem vyprávění je zde pondělí, kdy leží

⁹ „Zatímco hypotaktické spojení tvoří jednu výpověď [...], paralelní spojení asyndetické je (podobně jako spojení souřadné) spojením dvou (několika) výpovědí.“ (DANEŠ – HLAVSA 1987: 446).

¹⁰ I zde můžeme hovořit o typicky dětském způsobu vnímání světa – o tzv. synkretismu, jímž je míněno celkové, neanalytické, intuitivní pojmání světa kolem sebe (PŘÍHODA 1971: 70–71).

nemocná Hanička doma v posteli, prostřednictvím Mariiných vzpomínek jsou potom zobrazovány tři téměř paralelně probíhající děje: 1. Marie s Jendou na nedělním výletě, 2. nemocná Hanička odvážena sanitkou ze školy v přírodě, 3. Jirka s babičkou na divadelním představení. Přejechy mezi jednotlivými časoprostorovými rovinami nejsou graficky ani jinak signalizovány a rychlostí svého střídání připomenou techniku filmového střihu, prostřednictvím níž vnímáme skutečnost jako proud záblesků a zlomků situací. Tyto časoprostorové roviny jsou navíc navzájem konfrontovány simultánními motivy. Jejich prostřednictvím je vyhrocen kontrast mezi chvílemi, jež Marie tráví na schůzce s přítelem, a chvílemi, kdy ji potřebují děti (jedná se o období konfliktu mezi touhou být s dětmi a touhou uniknout z rodinného mikrosvěta, jak jsme o něm psali výše). Pro ilustraci uvedme několik takových motivů vyskytujících se paralelně v různých časoprostorech:

1. motiv intenzivního pohledu

„Proč se na mě tak díváš, mami?“ „Nedívám se na tebe, Haničko!“
Rekl: „Nevadí ti, že se na tebe tak dívám?“
(KLIMENT 1960: 106)

2. motiv rukou

Podal mi ruce.
Hanička má horké ruce.
(TAMTÉŽ: 107)

3. motiv berušek

Po levém spánku mu lezlo sluníčko sedmitečné.
Na stolku jsou dvě berušky, Hanka je nosí ve vlasech, jsou větší a nelezou, proč by lezly po polštáři, patří do vlasů, patří do vlasů.
(TAMTÉŽ: 108–109)

4. motiv rukou pod hlavou

Ležela jsem na jehličkách, kolem malé borovice, dal mi ruce pod hlavu.
Dala jsem Haničce ruce pod hlavu, pomalu jsem ji zvedla, jen se napij, jen se napij, je to ze šípků.
(TAMTÉŽ: 109)

Když Marie přímo hovoří o čase a lidském pobývání v něm, připadají jí v nesouladu. Čas plyne kupředu, je přesný a nemotá se, kdežto my jsme opoždění a naše životy poněkud zamotané.¹¹ Je tady tematizována otázka neuchopitelnosti lidské temporality, již člověk vnímá jako „nejasnou, beztvárovou a vposled i němou“ (RICOEUR 2000: 11) a která je jako taková rovněž demonstrována právě kompozicí novely, jejíž dominantní princip není chronologický a kauzální,

¹¹ „Čas je přesný, čas se nikdy nezamotá, vteřinu za vteřinou, vždycky jenom dopředu, my žijeme v čase. Proč nežijeme přesně, vteřinu za vteřinou, vždycky jenom dopředu, když nemůžeme žít mimo čas? Asi že nežijeme tak docela v čase.“ (KLIMENT 1960: 154)

ale spíš asociativní a obrazný, a tíhne tak tedy od lineárního zobrazení k zobrazení proudem a mozaikou.

Stavebními kameny této mozaiky jsou mimo jiné jednotlivé motivy, které se mohou refrénovitě navracet a poukazovat tak na svou vnitřní souvislost s příběhem a smyslem díla. Na významu tím mohou nabývat i detaily každodenního života, které mají v Klimentově pojetí schopnost přerůst v symboly a odkazovat k podstatě jevů a situací. Tak se stává například motiv provazové krávy, Haniččiny halucinační představy z nemoci, symbolem zamotanosti a nepochopitelnosti světa a návratný motiv zelené barvy symbolem naděje, ale také symbolem volné cesty k úniku. Tato metoda, kdy každodenní detail získává výpovědní hodnotu ve vztahu k celému textu, nám připomene metodu, kterou později dovádí Kliment k dokonalosti v novele *Setkání před odjezdem*. Vše o niterných hnutích hlavních postav v ní můžeme uhadovat právě a jedině z věcí, které je obklopují.¹² Zde je tento postup „od matérie k esenci“ uplatněn zatím jen v náznacích, například když Marie s Jaroslavem vedou důležitou rozpravu o svém vztahu a předměty a jevy vnějšího světa jakoby jejich slova dokreslují:

A jel vlak po mostě a ještě jeden vlak, nebyl to žádný sen, jely dva vlaky, oba stejným směrem od Vyšehradu na Smíchov, začaly nás pronásledovat i věci.
(KLIMENT 1960: 68)

Dalším typem motivu, který výraznou měrou vstupuje do výstavby zobrazovaného světa, je prostor.¹³ Literární prostor není vůči postavě či ději nikdy indiferentní, vždy s nimi nějak souvisí – „[...] prostor je v roli pozadí, v roli partnera, v roli znaku nebo v roli ekvivalentu (například pocitu)“ (SLAWIŃSKI 2002: 127). Tak nám návratný topos mostu připomene Mariinu cestu za překonáním své psychické krize, cestu za nalezením osobní identity, za sebepoznáním, cestu na druhý břeh:

[...] chtěla jsem jít přes most, na druhý břeh, každá voda má přece druhý břeh, někam člověk musí dojít, i když je tady po obou stranách plot. Mosty nejsou bez konce.
(KLIMENT 1960: 73)

Svou úlohu sehrávají i prostory vyvýšené, související s vertikálním pohybem postav směrem vzhůru, s vzestupem duchovním, hledáním vlastních limit a omezení, s možností dalšího růstu a vývoje. Tak se láska mezi Marií a Jaroslavem rozhoří na Černém vrchu, tak se o deset let později dozvídá Marie o existenci třetího člověka v jejich vztahu na nejvyšším místě městských hradeb a tak také vyjíždí Marie s Jendou nad město, když si potřebují sdělit, o čem dosud mlčeli. Neméně

¹² Tato metoda je navíc poučena poetikou tzv. *nového románu*, jímž se v této fázi své tvorby nechal Kliment inspirovat.

¹³ Daniela Hodrová řadí prostor společně s postavou k motivům komplexním, jejichž vyjádření se může v textu proměňovat a jež jsou dále „dělitelné“ na motivy další (HODROVÁ 2001: 730–733).

symptomatická je pak ve vztahu k vnitřním pochodům postav noční neosvětlená křižovatka, kde Marie dává Jendovi sbohem.

V kontextu celé Klimentovy tvorby se jako jedno z klíčových témat jeví svár iluze a reality a v souvislosti s ním téma úniku z reálného světa do světa imaginace a fantazie. V novele *Marie* se setkáváme s geneticky prvním vývojovým stádiem tohoto tématu, když se hlavní hrdinka před nehostinným „velkým“ světem ukrývá ve svém světě „malém“, rodinném. Vzniká tak představa hermeticky uzavřeného mikrosvěta a vnějšího makrosvěta, jejichž existence je paralelní. Marie nachází v rodinném kruhu, v přesně ohraničeném prostoru své domácnosti, seberealizaci. Jinak je tomu u jejího manžela, který se coby komunista, zlepšovatel, bývalý partyzán a odbojář angažuje převážně společensky. Marii právě tento společenský rozměr schází, není ženou-soudružkou, a to je možná prapříčinou odcizení.¹⁴

Mariino uvažování zřídka kdy překročí hranice „malého“ světa. Existenciálně vážné otázky jsou pojednány v souvislosti s každodenními detaily chodu domácnosti¹⁵ a také metafory a přirovnání jsou nejčastěji z okruhu kuchyně, domácnosti, úklidu nebo nakupování.¹⁶ Složitost světa lidských vztahů, nejasných pocitů a nevyřčených slov si Marie zjednodušuje a přibližuje, pojmenovává je pojmy, kterým rozumí, přetavuje do své řeči, zabydluje ve svém „malém“ světě. Vnější, reálný svět, svět společnosti, budující „novou epochu“, je Marii cizí a nesrozumitelný. Komunikace mezi oběma dimenzemi je často omezena pouze na jakési slovní záblesky, jejichž prostřednictvím do Mariina vnitřního monologu vstupuje diskurz světa „tam venku“. Osamostatnělé promluvy anonymních lidí, nápisy z ulice, novinové titulky či repliky z rozhlasového vysílání vstupují zvenčí do jejího mikrosvěta, ale nestávají se jeho integrální součástí, vždy zůstávají jakýmsi cizorodým prvkem (grafické odlišení pomocí tučného tisku, popřípadě oddělení rámečkem), s nímž je vypravěčka nějak konfrontována. Může se jednat o konfrontaci přímou, když se optimistický nápis na bývalé synagoze – „*Mír a zdar dalekému i blízkému*“ (KLIMENT 1960: 95) stává součástí Mariiných myšlenek právě ve chvíli strachu o život dítěte a podtrhuje tak nesourodost a diametrální odlišnost obou světů. Podobně teorie rodinného zákoníku, představována větou z něj vyňatou, nemá nic společného s praxí Mariina rodinného života, ba je s ní v přímém kontrastu – „*Jsou povinni žít spolu, být si věrni a vzájemně si pomáhat.*“ (TAMTÉŽ: 135). Jinou formou konfrontace je potom naprostá indiference mezi oběma promluvovými liniemi, tedy Mariiným monologem a řečovými záblesky zvenčí, prostřednictvím

¹⁴ „[...] ty jsi tady, Marie, jako zakletá princezna, aby z tebe nebyla domácí můra! [...] copak nemáš žádné kamarádky, nikam nechceš jít? Jenom s tebou, jenom s tebou!“ (TAMTÉŽ: 32)

¹⁵ „Pak si vezmu tašky a přinesu chleba a všechno ostatní. Všechno ostatní kromě jediného, co se koupit nedá, co mi od té doby chybí“ (TAMTÉŽ: 7).

¹⁶ „My jsme se odložili taky jako šaty.“; „Snědli jsme dort za deset let“; „Jsmo dvě rádia v jedné místnosti, vysíláme na sebe, nikdo neposlouchá“ (TAMTÉŽ: 9, 12, 27).

níž se opět vyjevuje paralelnost jejich existence (jedná se většinou o různé nápisy z ulice). Jindy je Marie tím, kdo má potřebu otevřenou konfrontaci vyvolat, když svůj osud dává do souvislostí s novinovým titulkem: „*Opilý řidič usmrtil nic netušící ženu*. Řekněte, není to stejný zločin, když někdo ženu opustí kvůli jiné?“ (TAMTÉŽ: 121). Toto poněkud patetické a vyostřené vztazení smrtelné tragédie na rozpad milostného vztahu odpovídá vypravěččinu naturelu, konstruovanému jako mírně infantilní, navíc je důležitost této scény podtržena jejím předsažením před samotný text novely a umístěním na pozici motta či prologu.

V souladu s nalezením ztracené identity a s odstraněním rozštěpené mysli je také uzavřená existence v rodinném mikrosvětě postupně vypravěčkou rozpoznána jako životní postoj nesprávný. V souvislosti s tímto poznáním se v Mariině mysli vynořují motivy evokující právě uzavřenost, izolovanost, omezenost prostoru, život v kruhu a v zaslepenosti. Jsou to motivy jablka v županu, šátku přes oči a hry na slepou bábu, motivy koleček, určujících pohyb figurky na herním plánu:

Máma má maso, Ema má mísu, co máš, Emo? Slabikář a šátek přes oči, na jakou bábu jsme si to hrála? Jaký umřel svět? Jaké to bylo jablko? To obalované, to v županu [...] svět v županu, dal mi tolik práce, tolik uklízení, byl to dobrý svět, ale malý, už se nevejdou jenom na kolečko, ten velký se točí dál [...]
(TAMTÉŽ: 124)

Paralelní existence obou světů nakonec pro Marii zaniká, je to okamžik prozření a poznání, kterého jí bylo dáno dosáhnout prostřednictvím Jaroslava:

Je jenom jeden svět, není jeden velký a jeden malý [...] Že jsem mohla mít celých třicet let barevnou šálku na očích z té dětské hry. Jaroslav mi ji sundal, ale dost nešetrně [...]
(TAMTÉŽ: 131)

Jak již bylo řečeno výše, pro literární směřování první poloviny šedesátých let je vedle přesunu od velkých prozaických forem k povídce a novele příznačné také přenesení pozornosti k soukromí člověka, k jeho každodennosti a intimně-citovým problémům. V tomto směru je Kliment jedním z průkopníků mladé prozaické generace té doby, neboť v novele *Marie* se soustřeďuje na vnitřní duševní život hrdinky, jež se po rozpadu manželství ocitá v psychické krizi. Postupně jsme analyzovali některé rysy vyprávěcího subjektu a jím zobrazovaného světa (subjektivnost vyprávěcí situace, téma rozkolísané identity subjektu, jeho psychickou nevyrovnanost a tendenci k infantilitě a rozštěpení mysli, mozaikovitě vnímání světa, rezignaci na logický a chronologický přepis událostí, paralelnost existence vnitřního „mikrosvěta“ a vnějšího „makrosvěta“) a na základě těchto analýz se novela *Marie* skutečně vyjevuje jako *psychologická*

próza, kterou můžeme označit jako „obraz subjektu ve stavu krize“. Přestože význam této novely bývá většinou spatřován převážně v překročení tabu a prolomení stereotypů budovatelské prózy, domníváme se, že právě svým zaměřením na psychickou situaci člověka v krizovém stavu se umělecká výpověď této prózy stává závažnou i pro dnešního čtenáře. Přílišná fixace na partnera, ztráta a hledání osobní identity, narušená psychika, konfrontace ženské a mužské role v rodině a společnosti, to jsou témata závažná pro člověka před padesáti lety stejně jako pro člověka dneška.¹⁷

PRAMENY

KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960

KLIMENT, Alexandr. *Piano v moři*. Praha: Concordia, 2004

KLIMENT, Alexandr. *Setkání před odjezdem*. Praha: Československý spisovatel, 1963

LITERATURA

ČULÍK, Jan. *Knihy za obradou. Česká literatura v exilových nakladatelstvích 1971–1989*. Praha: Trizonia, 1991

DOKOUPIL, Blahoslav – ZELINSKÝ, Miroslav a kol. *Slovník českého románu 1945–1991*. Ostrava: Sfinga, 1992

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993

HAMAN, Aleš. „Kliment fejetonista.“ *Tvar*, 2004, č. 5. s. 20

HODROVÁ, Daniela a kol.: *...na okraji chaosu...* Praha: Torst, 2001

JEDLIČKOVÁ, Alice. *Ke komu mluví vypravěč?* Praha: H&H, 1993

DANEŠ, František – HLAVSA, Zdeněk a kol. *Mluvnice češtiny 3. Skladba*. Praha: Academia, 1987

OKOPIEŇ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra. Vztahy mezi osobami v literární komunikaci. In TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Od poetiky k diskurzu. Výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století*. Brno: Host, 2002, s. 98–115

PŘÍHODA, Vladimír. *Ontogeneze lidské psychiky I*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971

RICOEUR, Paul: *Čas a vyprávění I*. Praha: OIKOYMENH, 2000

SŁAWIŃSKI, Janusz. „Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti.“ In TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Od poetiky k diskurzu. Výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století*. Brno: Host, 2002, s. 116–129

URBANOVÁ, Svatava. *Děti a literatura: antologie textů literatury pro děti a mládež 1. Děti a poezie*. Ostrava: Ostravská univerzita, 1996

SUMMARY

The introduction of the essay inquires into the so called “Young fiction” of the first half of the 1960s and its characteristic features in order to position Alexandr Kliment’s novelette *Marie* in this context. The second part of the essay presents an analysis of the novelette, revealing its character of psychological fiction picturing “a subject in the state of crisis”. The analysis itself focuses on the inner thematic layer of the novel, emphasizing in particular its narrative aspects: purely subjective narration (inner monologue of the protagonist), lack of system in the use of

¹⁷ Aleš Haman ve své recenzi na novou knihu Alexandra Klimenta *Piano v moři* (HAMAN 2004: 20) hovoří v souvislosti s *Marií* o sentimentalitě, která je dnes těžko stravitelná. Domníváme se, že dýchne-li na nás Mariin monolog někdy sentimentalitou, jedná se o projev důsledně dodržované autorské strategie, v rámci níž je vypravěčský subjekt konstruován jako nalomený, infantilní a tedy místy funkčně tíhnoucí k určité míře sentimentu.

Mezi deklamováním a románem (Proměny žánrů v české a slovenské literatuře) Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2006. [online]. ©2006 <http://www.ucl.cas.cz>

direct speech in the flow of the protagonist's narration, and the protagonist's existential position in a process of loss and search for her own identity. The construction of this character is based on an underdeveloped, unstable psyche, with strong features of infantility displaying aspects verging on schizophrenia. The inner world of the protagonist also plays an important role in the analysis, taking into consideration mainly the syntactic structures of character narration, the strategy of structuring the text (the oscillation between a mosaic and a stream) and the character's struggle between illusion and reality, and her parallel existence in two different worlds – the inner, individual “microworld” and the external “macroworld”.

Neznámý člověk Milady Součkové: mezi povídkovým cyklem a románem¹

Stanislava Hvězdová

Bez téhle autorky je v historii české prózy nejen moderní, ale prózy vůbec neomluvitelná díra a myslím, že kdyby tahle kontinuita nebyla přerušena, tak jsme dnes měli řadu dalších knih jedinečné originality a úrovně.

Karel Milota²

Neznámý člověk Milady Součkové je velmi osobní autorčinou výpovědí. Je reflexí mladé studentky Minervy i zralé spisovatelky. Ačkoli vznikl zřejmě v roce 1943, vydán byl až v době, kdy už autorka žila v emigraci, v dubnu 1962. Důvod pozdějšího publikování byl zřejmě čistě prozaický, Karel Milota soudil, že si text pouze včas nenašel svého nakladatele (MILOTA 1995: 106).

Próza *Neznámý člověk* svou žánrovou neurčitostí dobře zapadá do kontextu autorčina díla, vybízejícího často k dvojí či několikeré interpretaci. Každou z částí lze chápat samostatně – pak bychom o této próze hovořili jako o *cyklu povídek*, budeme-li o ní ale přemýšlet jako o *románu*, budou jednotlivé části kapitolami. Preferuji variantu románovou, proto dále o jednotlivých částech mluvím jako o kapitolách.

Pokud o *Neznámém člověku* uvažujeme jako o próze završující dílo Milady Součkové, pak je nutné upozornit, že autorka se vrací k řadě konvencí, které se už od své prvotiny snaží popírat. Próza má jasnou a přehlednou strukturu, jsou přesně dodržována pravidla interpunkce. Některé moderní postupy Součková zachovává, stejně jako v *Bel cantu* tu nacházíme rysy intertextuality. Dominantním atributem této prózy se stávají variace postav a předmětů, které čtenář zná již z předchozích románů. Jak Součková sama říká ve *Škole povídek*: „metoda, to je to nejdůležitější pro spisovatele“. Při konfrontaci s *Odkazem* a *Zakladateli* nelze přehlédnout, že nejdůležitější momenty plynutí rodinného života, jichž si Součková v *Odkazu* nevšímá, protože pro vývoj příběhu nejsou v tu chvíli podstatné, stanou se v *Neznámém člověku* uzlovými body.

V dosavadních prózách, *Prvními písmeny* počínaje, se čtenář setkává se ženským vypravěčem (reprodukcijícím „ženské“ zážitky a vzpomínky: dospívání v dívčí škole, láska k obdivované učitelce, okolnosti tvůrčí práce mladé ženy-spisovatelky), v *Bel cantu*, vzniklém zhruba v téže době jako *Neznámý člověk*, je to vypravěč mužský (sám se v textu zve spisovatelem, ke čtenáři se obrací jako tvůrce příběhu a prostředník). V románu, který je v centru naší pozornosti, se objevuje obojí úhel pohledu.

¹ Studie byla otištěna v časopise *Zrkadlenie/Zrcadlení* 2005, č. 2, s. 20–25.

² Jeho názor tlumočil Součkové v dopise Jindřich Chaloupecký (DAVID 2001: 110).

Co to může být? Sestra trochu nedůvěřuje maminčině vkusu, ač by měla vědět, že je neomylný. Přece! rusko-japonská válka! Kdo to jakživ slyšel! Není to spíš něco pro kluky? Kluci si rádi hrají se železnicí a na vojáky. Aby to nebylo něco takového! [...] Loď! Sestra se bojí, aby to nebylo víc pro kluky, není nadšena, nedovede si představit, co by tam mohlo být krásného jako stříbrná růže, kterou měl v ruce Růžový kavalír na maminčině velké hostině.

(SOUČKOVÁ 1995: 21–22)

V této ukázce je vypravěčem dívčin bratr, který jako by se dění kolem oslavy s tajícím zmrzlinovým překvapením neúčastnil. Už proto, že odpolední dýchánek je bez výjimky ženskou záležitostí. Přijde přece Marková, Svozilová, Pulkrábková, Klaudiová, Novotná, Rychlíková. Neúčastněný vypravěč vše zdálky pozoruje. Není mladou slečnou toužící být hvězdou odpoledního čaje ve vinohradském salonu, nepovažuje za klíčový okamžik svého života včas naaranžované květiny na stole, nechce mít za každou cenu originální zmrzlinové monstrum. Ale možná právě on si je vědom dějin, jež se tvoří o mnoho tisíc kilometrů dál. Pro něj není rusko-japonská válka druhem cukrářského výrobku, přestože jím pro někoho jiného v daném okamžiku být mohla.

Zítřka, dnes v noci, ať se stane, co chce, ať jsou zítřka všechny nemocné, ať jsme my nemocní, jen když všem chutná jíst; už dnes večer nám bude těžko, přejíme se, ale to je jedno. Hlavní, že tu všechny sedí, do jedné, že se nic nezkažilo, že – co to říkal ten mužský? *Der Hafen des Todes – Port Arthur* – ne to říká strýček Žižka, ten rozumí politice a válce, ten ví, co je to rusko-japonská válka. [...] Ale ani strýček Žižka neví, jak bude vypadat sestřina rusko-japonská válka.

(TAMTÉŽ: 26–27)

V *Neznámém člověku* plynou historické okamžiky po městské pavlači. Mísí se na ní nápěv *U Králového Hradce, lítaly tam koule prudce* (kapitola „Rok šestašedesátý“) se sbírkou uvědomělých studentek pro Bulharský červený kříž („Balkánské války“), klepnami předávaná zpráva o atentátu v roce 1914 („Sarajevský atentát“) je přehlušena popisem kvapného odjezdu z letního bytu zapříčiněného začátkem světové války („Světová válka“). Velké historické události jsou nahlíženy z oken s nařasenými záclonkami a vonícím obědem. „Klepy ale zapomněly, že...“, jak se říká v jedné z kapitol. –

Jsou na to svědci: nikdo to nemůže zapomenout, všichni, kdo byli při tom, dosvědčí, že to bylo 18. srpna, 1916, na náměstí, po mši, když zastavil pana profesora a vsadil se s ním o pytel mouky, že Rakousko válku prohraje. Měli jste ho vidět, jak vyskočil! vypravuje o tom náš otec. Má zlomyslnou radost, a přitom by kuřeti neublížil.

(TAMTÉŽ: 78)

Prožili jsme s určitostí ty dny, my, kdo jsme se narodili před rokem 1912, prožili jsme je s určitostí. Kdo z nás se však na ně pamatuje? Naše třída je prožila jako ostatní neznámí lidé, kteří byli v těchto dnech živi; prožila je tak, jak jsou přede mnou. [...] Sbíráme pro

Bulharský červený kříž. Kdo navrhl sbírku? Nemohla to být správa školy. Snad některý z profesorů, profesorek? Či to byla myšlenka? Každé dítě se snaží přispět, aby se škole zavděčilo, při sbírce na feriální osady, na tuberkulózní děti. [...] Všechny splývají vjedno: feriální osady, Červené kříže, feriální osady, Červené kříže – a nezapomeňte – válečné půjčky! Všechny Červené kříže splývají vjedno. Proč si člověk zapamatuje právě tu sbírku na Bulharský červený kříž? *Bulharský červený kříž*. Někde hluboko to paměť přesně ví.

(TAMTÉŽ: 37–39)

Otec si přehodil kabát a seběhl dolů. Dívám se za ním, jak vyjde ven. Vím přece, že keříček mišpule nevyroste tak, aby měl zralé mišpule. Zato na cibuli se nemusí čekat léta, roste jako z vody. Paní Krejčíková má dva stromy v dřevěných kbelících, stojí v létě před vchodem, na chodníku, a o sv. Jana k tomu dvě břízky. Už asi ví, co se stalo. Vražda, hrozná vražda, o níž se pak dlouho píše v novinách. Tatínek promluvil něco s paní Krejčíkovou; ona se tváří rozzlobeně, vážně, stalo se asi něco, co odsuzuje a neschvaluje. Otec jde dál, chce asi koupit noviny, to zvláštní vydání, aby se to dověděl „z gruntu“, jak říkává.

(TAMTÉŽ: 50–51)

Mistrovství, s nímž jsou zachyceny události takového významu jako začátek první světové války nebo setkání Pražanů s tatíčkem Masarykem, má pevné kořeny v prózách *Neznámému člověku* předcházejícím. Už v nich si Součková vypomáhala vzpomínkami a deníkovými zápisky opřenými o „kronikářovy nesmírné vědomosti“, efektivně jich využívala a pak jako by je pečlivě uložila zpátky do šuplíků a dějepisných atlasů k dalšímu zhodnocení. Jako variaci jednoho tématu můžeme vnímat kapitoly „Rok šestašedesátý“ v *Neznámém člověku* a *Historickou povídku* s podtitulem „Infanterie 1866“ ze *Školy povídek* (1943).

Zvláštní postavení si mezi ostatními částmi románu, jejichž časově-prostorový rozměr je dán datací v záhlaví textu a názvem kapitoly (například „Sarajevský atentát“, datace: V neděli, 28. června 1914), drží kapitola „Z neznámého deníku“. Je zařazena mezi kapitoly „Císařské narozeniny“ a „Manifest“, z čehož lze usuzovat na přibližný určující bod časové osy vymezené zmiňovanými událostmi („Císařské narozeniny“, datace: 18. srpna 1916 a „Manifest“, datace: 16. května 1918). „Z neznámého deníku“ je datováno 18. srpna...

Z textu promlouvá mužský hlas, který se vyznává ze svého vztahu k Alžbětě (je to Alžběta z *Amora a Psyche*). Jeho vyznání však nemá typický deníkový charakter, nesvěřuje se čtenáři s city, jež ho drásají a způsobují neuvěřitelnou slast nebo naopak nesnesitelná muka. Vzpomínky překrývají jedna druhou, žádná příhoda, kterou muž s Alžbětou zažil, nedospěje k pointě, jež by recipientovi pomohla pisatele deníku pochopit.

V jednom okamžiku se i on přibližuje velkým dějinám, otre se o ně jen tak mimochodem při zmínce o mužích umírajících na frontě a strhaných ženských prchajících z válečných zón s těžkými batohy. Zmínce vyprovokované nápísem varujícím cestující ve vlaku před nebezpečným

nakláněním se z oken. Obraz válečných obětí a psanců, pro něž by vzhledem k jeho tíze na misce vah nebylo nikdy možné najít závaží, je vyvolán omšelými písmeny ve špinavém kupé.

Es ist verboten, e vietato, il est défendu! S doprovodem téhle písně se budu blížit k Alžbětě; píseň veze 24 Mann, 6 Pferde, strhané ženské s baťochy, děti s vadnoucími jirínami v ruce, košíky ovoce, v nichž číhá tyfus a úplavice.

(TAMTÉŽ: 83)

O několik odstavců dál se i tento neznámý střetává s plynutím toku velkých dějin. Snad nám zprvu chtěl zatajit svou dobu, historické okamžiky však prorůstají osudem každého člověka a dávají o sobě vědět v různých souvislostech.

Málo lidí čte o politických událostech z let 1007–1010 japonského letopočtu, současných se životem japonské dámy v letech 1007–1010; jak poměrně mnoho se jich zajímá o její život v těch letech, o život skrytý za její větou *P jest s*. Nezdůrazňují tím význam osobních záležitostí, citů, osobního života. Avšak historické události nepotřebují vlastně záznamů, aby žily. Lidé si je pamatují. Podoba měsíce určité noci zajde nenávratně, neuzavřeme-li ji do skříňky slov.

(TAMTÉŽ: 85)

Bravurní využití stylu (zejména ve vztahu mezi reálným – odborným nebo novinářským – a fiktivním textem) pomáhá dotvářet autorčinu myšlenku, která by mohla znít podobně jako předchozí hrdinova teze: Historické okamžiky budou vždy existovat v paměti lidí, to oni si je zapíší do svých myslí, tam budou navždy uzamčeny a zachyceny. (Neznámí) lidé jsou těmi, kteří tyto okamžiky prožili a prožívají, jedni stojí u jejich zdrojů a jiní u jejich důsledků. V poslední kapitole, kde bývalý student vzpomíná na univerzitní léta strávená v Ženevě, stojí:

Okamžiky, které jsme tam žili my, Anette a já, zapadnou navždy do zapomnění, kdežto okamžiky prožité tam E. Benešem a T. G. Masarykem se stanou na určitý čas a v určité podobě nezapomenutelnými. E. Beneš a T. G. Masaryk se nikdy nedozvědí o jsoucnosti Anette a mojí, kdežto já často myslím na chvíle, které strávili v Parc des Eaux-Vives. To je rozdíl mezi námi neznámými lidmi a historickými osobnostmi. [...] my jsme neznámé drobné figurky na obraze zpodobujícím historické místo a jeho děj.

(TAMTÉŽ: 135)

Součková vystavěla svůj román nejen na historických událostech, o nichž má povědomí každý z čtenářů. Přesvědčivost záznamů ve formě fiktivního deníku / kvazideníku obhájila především využitím reálných postav politického a kulturního života (Herbena, Dyka, Masaryka) a jejich pamětí a literární tvorby; stejně tak zakomponovala reálně existující předměty, jež historické události nějakým způsobem polapily. Přestože jim svěřila roli románových rekvizit, posloužily jí jako důkazy o „pravosti“.

(Uvažujme stále v duchu autorčiny poetiky: mluvíme-li v souvislosti s prózou Milady Součkové o *deníku*, nepočítáme s intimními chronologicky řazenými zápisky, spíše s fragmenty fiktivních písemných záznamů, evokovaných vzpomínek a útržků paměti.)

V kapitole „Revoluce“ použila Součková úryvek z Herbenovy *Knihy vzpomínek*:

Když jsem přišel po jedenácté hodině na Václavské náměstí... Nemyslí snad ani na to, co křičí, musí však křičet.

(TAMTÉŽ: 99)

V „Manifestu“ připomíná Dykovu vlasteneckou báseň, v „Příjezdu prezidenta Masaryka do Prahy“ Švabinského černobílý lept – podobiznu T. G. Masaryka.

Nelze se mýlit! „Ať žije prezident Masaryk!“ Sedí v automobilu, má černý klobouk, bílý vous, vůz je černý a sněhové vločky jsou bílé. „Ať žije prezident Masaryk!“

To je původní černobílý lept Švabinského, podobizna prezidenta Masaryka; objeví se na známkách, obrazech, miliony bílých a černých bodů filmového týdeníku: *Příjezd prezidenta Masaryka do Prahy*. Jen málokdo ho zná a všichni ho okamžitě poznávají. Jen ti nejúzkostlivější vteřinu váhají – *to je on!*

(TAMTÉŽ: 116)

V kapitole „Světová válka“ je zařazena část novinového článku z francouzského listu, jehož původ však nikým komentován není.

K identitě „neznámého člověka“, spojovacího článku všech částí románu, se Součková více vyjadřuje (či spíše více naznačuje) v kapitole o Masarykově příjezdu do Prahy. Kdo je tedy neznámý člověk? Není to ten, kdo ovlivňuje velké dějiny, kdo stojí u pramene toho pohlcujícího toku, je to ten, koho postihne povodeň, kdo se musí nakvap sbalit a odjet z prázdnin, protože na válečné frontě střelí děla a možná už by se později od moře domů nedostal. Je to ten, kdo si není jist, že ten bělovousý muž je opravdu onen velký demokrat, první československý prezident, protože ho ještě nikdy neviděl. Neznámý člověk je ten, kdo se velké zprávy o historických událostech dozvídá od kamelotů, ten, pro něhož jedinou vzpomínkou na rusko-japonskou válku bude dojemný obraz roztékající se zmrzliny tvaru válečné lodi.

Někdo řekl: „Bratr Vaníček!“ Opět má někdo výhodu, lepší místo, kde vidí více než neznámý člověk, který nezná jména hlavních představitelů a musí se bát, že promešká to nejdůležitější! [...] poznávají své bratry ze Sokola, ze správních rad, ze schůzí, poznávají své známé, vzpomínají na společné večery, na slavnosti, na schůze. Cítí společenství s touto dějinnou chvílí, nejsou z ní vyloučeni. [...] Zítra bude v novinách: náměstek Rothnagel doprovodil pana prezidenta z parlamentu k jeho rodině ve Veveslavíně. Neznámý člověk nebude na recepci na Hradčanech, večer, v šest hodin. Může se na vše dívat z dálky. Na Hradčany, kde koruna svatého Václava čekala staletí na tento den, odkud je hermelínová barokní pláštěnka, z níž se sypaly vločky na dnešní historický obraz.

(TAMTÉŽ: 115–117)

Samostatnou úvahu si zaslouží kapitola „Filozofický kongres“. Je zařazena až na konec a v doslovu sama autorka říká, že byla svého času vyzvána, aby nějaké kapitoly *Neznámého člověka* ještě dopsala. „Filozofický kongres“ se mezi ostatními částmi románu vyjímá jako věštecká předtucha. Je datován 2.–7. září 1934.

Vypravěč, bývalý student filozofie, který sám sebe na sjezdu filozofů vnímá jako nepatřičný cizorodý element, si díky vjemům a impulsům posbíraným na kongresu přehrává řadu epizod svého dosavadního života. Přesto nelze tuto část románu prvoplánově vnímat jako memoáry – sebereflexivní vrstva má sice v narativu své místo, ale vyprávění je spíše úvahou nad hrozícím nebezpečím. Filozofie se ukázala být ideální.

Většinou lidí se zdá lehké zpodobit Sokrata a Platona, a to proto, že se lidé dávno dohodli o tom, jak mají vypadat záhyby jejich tógy, stříh jejich vousů a myšlenky. Existuje tisíciletá dohoda o zřesení jejich roucha a myšlenek. Jak zpodobit filozofy a myšlenku 1934? [...] Slova tvoří myšlenku, myšlenka však dovede být nemilosrdná, žádá si oběti. Čím větší myšlenka, tím větší oběti si žádá. Neznámý člověk snad bude rozdrčen myšlenkou, již ani neměl sílu myslet a chápat. Která z těch myšlenek zde vyslovených bude tak silná, aby si vyžádala své oběti.
(TAMTÉŽ: 121)

Tím, jak Součková začleňuje reálné prvky do intencí řádu fikčního světa, se jí daří vytvářet dodatečné významy, které svou sílu čerpají právě z formy. Asymetrie mezi prostorem věnovaným reálné dějinné události a prostorem vyplněným fikčním životem jednajících osob je v kapitole „Filozofický kongres“ snad nejvýraznější.

Rysy neskutečnosti literárního světa Součková navíc v celém prozaickém díle zdůrazňuje migrujícími motivy a variacemi románových postav: otcova účast v bitvě u Hradce Králové v *Neznámém člověku* a *Škole povídek*, postava strýčka z Oslavan v *Neznámém člověku* a *Odkazu* a *Zakladatelích*, teta Mildová v *Odkazu* a *Zakladatelích* a *Neznámém člověku*, doktor Bursík/Buršík v *Bel cantu* a *Neznámém člověku*, Alžběta v kapitole „Z neznámého deníku“ v *Neznámém člověku* a v *Amorovi a Psyché*.

V *Neznámém člověku* už to nejsou jen postavy vyrůstající z paměti (jako v *Prvních písmenech*, *Amorovi a Psyché*, *Bel cantu*). Jsou to i postavy zachycené v análech akademií věd, archivů, muzeí. Na vzpomínky na tyto osoby se usadily nánosy jiných, intimních, dlouho živých vrstev paměti. V „Historické povídce“ se říká:

Jak nádherná věc je lidská paměť! ten souhrn lidských pamětí, v němž přes krveprolití bitvy zůstávají některé její přírody neporušeny.
(SOUČKOVÁ 1998: 108)

PRAMENY

SOUČKOVÁ, Milada. *Neznámý člověk*. Praha: Český spisovatel, 1995

Mezi deklamováním a románem (Proměny žánrů v české a slovenské literatuře) Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2006. [online]. ©2006 <http://www.ucl.cas.cz>

SOUČKOVÁ, Milada. *Škola povídek*. Praha: Prostor, 1998

SOUČKOVÁ, Milada. *První písmena*. Praha: ERM, 1995

SOUČKOVÁ, Milada. *Amor a Psyche*. Praha: ERM, 1995

SOUČKOVÁ, Milada. *Odkaz. Zakladatelé*. Praha: Prostor, 1997

SOUČKOVÁ, Milada. *Bel canto*. Praha: Prostor, 2000

LITERATURA

DAVID, Milan. „Dopisy Jindřicha Chalupického Miladě Součkové.“ In BAUER, Michal (ed.). *Neznámý člověk Milada Součková*. Praha: Ústav pro českou literaturu, 2001, s. 109–111

MÍLOTA, Karel. „Odkaz zakladatelky. Nad prózami Milady Součkové.“ In SOUČKOVÁ, Milada. *První písmena*. Praha: ERM, 1995, s. 87–118

SUMMARY

Součková's fiction *Neznámý člověk* was written in 1943, but published as late as in the beginning of the sixties. It can be understood as a collection of short stories and as a novel as well; the author of the paper prefers the second alternative, regarding the individual parts of the text as chapters. Having this concept in mind she tries to analyze the narrative situation: who is the narrator of the individual chapters, which characters are known to the reader from other texts by Milada Součková (novels *Amor a Psyche* and *První písmena*, or from the collection of short stories *Škola povídek*) and why it matters. Součková uses here the method of writing a fictional diary as she did in *Amor a Psyche*. All chapters are specified by a particular date (except for “Z neznámého deníku”). The text covers the historical era from the second half of the nineteenth century to the period between the two world wars. *Neznámý člověk* can be qualified as a climax of the author's oeuvre; its crucial themes are memory, reminiscences, writer's self-reflection including the point of view of a child and an adult, and in particular the “high history” of historical events and the “low history” of our everyday life.

***Pani Georgiadesová na cestách. Veselý cestopis do Prahy* Terézie Vansové. Ženská verze ideologického cestopisu¹**

Marcin Filipowicz

Ve svém příspěvku bych chtěl osvětlit příznaky „ženství“ ve velmi populárním „mužském“ žánru 19. století, cestopisu. Podle koncepce švýcarského slavisty Germana Ritze, který se ve svých studiích z poslední doby zaměřuje na zkoumání souvislostí mezi rodem (gender) a literárním žánrem, by se stopy autorova/autorčina rodu měly hledat v záhybech žánru. Rod se totiž odráží v poetice typické pro daný žánr a ztvárňuje ji pro sebe specifickým způsobem (RITZ 2002: 34, 40). Text se stává mužským nebo ženským teprve tehdy, když se jiným způsobem konstruovaný rod vepisuje v jeho fakturu (TAMTÉŽ: 54). Právě proto se zdá nevyhnutelné nalézt v rámci daného žánru takové způsoby uspořádání textu, jež mohou svědčit o „ženství“ daných literárních děl.

Cestopis bývá považován za jednu z nejstarších žánrových forem světové literatury a současně se tvrdí, že je formou velmi pružnou a snadno se přizpůsobující poetikám jednotlivých období. Geneze moderního cestopisu se ovšem většinou klade do poloviny 18. století a za období jeho nejsilnějšího vývoje se považuje 19. století, typické výrazným nárůstem mobility západních společností.

Jak jsem se již zmiňoval, cestopis lze chápat jako „mužský“ žánr, neboť na jeho novověké podobě neměly téměř žádný podíl písařky ženy. Autoři odborných prací věnovaných vzniku názorových vzorů tohoto žánru se nezmiňují o jakékoli ženě-autorce, což ostatně nepřekvapuje, protože kulturní podmínky 18. a 19. století nebyly pro jejich cestování příliš příznivé.

Žánr cestopisu hrál podstatnou roli ve vývoji slovenské literatury 19. století, v tvorbě prakticky každého významnějšího slovenského spisovatele této doby zaujímá důležité místo. Slovenská literatura si dokonce vytvořila specifickou formu, kterou Zlatko Klátik označuje za *ideologický cestopis* (KLÁTIK 1968: 223), cestopis zaměřený na vytváření a podporu slovanské kulturní a jazykové jednoty v duchu Kollárovy ideologie slovanské vzájemnosti. V této souvislosti je zajímavé prozkoumat, jak vypadá na pozadí vlastností tohoto „mužského“ žánru – a obzvláště jeho slovenské ideologické varianty – první a jediný slovenský ideologický cestopis 19. století napsaný ženou, *Pani Georgiadesová na cestách. Veselý cestopis do Prahy na národopisní výstavu* Terézie Vansové z roku 1895. Do jaké míry mění její dílo vzor vytvořený cestovateli-muži? Pro nalezení odpovědi na tuto otázku je nezbytné alespoň stručné představení charakteristických vlastností cestopisu a jeho ideologické slovenské varianty.

¹ Studie vyjde v *České literatuře* 54, 2006, č. 5.

Za základní vlastnost žánru se považuje námět založený na vnější skutečnosti cestování, poznávací proces, jehož podstata tkví v setkávání subjektu s neznámou realitou (KOZICKA 2003: 15). Není přitom podstatné geografické a kulturně-civilizační napětí, vznikající mezi cestovatelem a touto realitou (KLÁTIK 1969: 24). Význam má i motivace pro podniknutí cesty, a to je právě u ideologického cestopisu obzvláště důležité.

Námětovou osu cestopisu tvoří osoba cestovatele, kter á je – stejně jako autor-vypravěč – hlavním působícím hrdinou a podstatnou částí představeného světa (KAMIONKA-STRASZAKOWA 1991: 700). Ústřední pozice cestovatele určuje zároveň jeho vztah k ostatním postavám, které jsou často redukovány a děj se soustřeďuje výhradně kolem centrální postavy (KLÁTIK 1968: 24, 81).

S modelem autor-vypravěč je úzce spjata koncepce autora-média, která integruje vnější poznání s líčením sama sebe, tedy spojuje ve svém příběhu informaci o objektivním světě se zprávou o stavu vlastní duše (NIEDZIELSKI 1966: 52). Žánr cestopisu se pak nachází někde na rozhraní dokumentu, biografie a beletrie. Základní rozdíly mezi jednotlivými texty spočívají právě v převaze jednoho z těchto aspektů, což je ovlivněno poetikou, dobovým kontextem, individualitou – ale i rodem autora, i když v dosavadním výzkumu žánru nebyl zohledněn. Rod ovšem podstatně určoval způsob cestování, a to se na tvaru cestopisu jednoznačně odráží. Obecně lze říci, že všechny tyto kategorie ovlivňují strategii textu a úlohu, již si vyznačil autor-vypravěč. Dalšími vlastnostmi považovanými za příznačné pro žánr cestopisu jsou zaměření na čtenáře a příslušnost k populární literatuře, spojená s požadavkem jasnosti a lehkosti textu a založení na vizuální zkušenosti zobrazení (MIŇOVSKÁ-PICKETTOVÁ 1998: 371). Ty u slovenského ideologického cestopisu 19. století jakoby slábnou, neboť tyto texty se, podle zaměření svých autorů, spíše blíží k proudu náročnější publicistiky či naučné literatury, rozhodně nejsou určeny masovému čtenáři.

Pro cestopis je typický i zvláštní druh percepce vyvolaný pobytem v novém prostoru. Situace prostorového odcizení je pro autora-vypravěče výzvou, provokující k neustálému srovnávání popisovaného „zde“ (většinou neznámého, nového a cizího) s „tam“ (známým a domácím) přivolávaným v paměti. Cestovatel zůstává ve stavu jakéhosi napětí neustálého vymezování se vůči oběma prostorům a permanentního určování vlastní identity (KOZICKA 2003: 78–79). Právě u tohoto rysu můžeme sledovat i další odchylku slovenské varianty: ideologický cestopis si totiž přisvojuje slovanský, v první řadě však český kulturní prostor, činí jej prostorem vlastním. Alespoň v předpokladech autorů by se tedy kategorie „zde“ a „tam“ měly částečně propojit.

Charakteristické vlastnosti žánru cestopisu – ústřední postava autora-vypravěče a téma jeho cesty krajinou – s sebou nesou otázku, již je třeba si položit při rozboru jednotlivých děl žánru: kdo a kam cestuje (HOJDA 2004: 128–141)? Odpověď na ni umožnila Klátikovi zavést do typologie slovenského cestopisu 19. století pojem ideologického cestopisu. Tato forma vznikla, jak už o tom byla řeč, pod zásadním vlivem ideje slovanské vzájemnosti Jána Kollára a ve slovenské literatuře převzala zároveň zvláštní tvar cestopisu podporujícího česko-slovenskou kulturní vzájemnost.¹ Jako vzory na něj působila díla vznikající na začátku čtyřicátých let 19. století: Kollárův *Cestopis obsahující cestu do Horní Itálie a odtud přes Tyrolsko a Bavorsko se zvláštním obhledem na slavjanské živly roku 1841 konanou a sepsanou* (1843) a Hurbanova *Cesta Slováka ku bratrům slavenským na Moravě a v Čechách* (1841). Klátik určil na základě těchto dvou děl seznam vlastností příznačných pro ideologický cestopis a zjistil, že tento druh byl následně s menšími či většími odchylkami kopírován dalšími slovenskými cestovateli (KLÁTIK 1968: 83–96).

Autor-vypravěč je v ideologickém cestopisu postaven do středu plánu díla a vnější svět slouží ještě silněji než v tradičním modelu žánru k postižení jeho myšlenek. Celé pozorování je přizpůsobeno ideologickým předpokladům přijatým cestovatelem ještě před zahájením cesty a angažovanost i ideologické zaměření přesně vymezují prostor poznání. Sled obrazů krajiny, již cesta prochází, nemá pouze estetické cíle, ale seznamuje čtenáře zároveň s hodnocením a autorovými názory. Například obraz Itálie, v níž se Kollár pídil po slovanských kořenech, je prosáknut sympatií k poznávanému kraji, německý prostor oproti tomu už z principu poznání není hoden:

Šarnice je poslední vesnice v Tyrolsku; chvála Bohu! Vzdychnul jsem z hluboka, že tato krajina již za chřebtem jest; to jisto, že já jak živ nebudu hledati ji zase navštívití (KOLLÁR 1843: 220)

V ideologickém cestopisu zaujímá autor-vypravěč pozici emisara, který má splnit určitý úkol (například navázat kontakty). Cestovatel tedy informuje o politické a kulturní situaci místa, odkud přichází, a zároveň je hrdým učitelem a tvůrcem slovanské nebo česko-slovenské vzájemnosti. Důležitou vlastností je i jeho touha poznat během cesty lid – onu oporu slovanství. Takovýto způsob líčení sama sebe velmi dobře ilustrují ukázky z díla Hurbanova:

Keď som sa vrátil a vyhľadal svojich priateľov, strávil som krásne hodiny v milom uvažovaní a rozhovoroch o našich národných veciach. Priateľstvo je anjelom života pre

¹ Zvláštnímu zájmu se těšila i jihoslovanská oblast, z cest do ní vzniklo cestopisných zpráv dokonce více, ale tato díla nehrála ve srovnání s cestami do Čech a na Moravu tak podstatnou ideologickou roli pro vznik slovenské národní totožnosti. Velmi podobný proces konstituování nové žánrové formy vlasteneckého cestopisu probíhal i v české literatuře (srov. KUSÁKOVÁ 2003: 60–63, TUREČEK 1995: 119–123).

mladého člověka; toto přátelství však musí být posvátené zápalom a nadšením za záujmy povýšené nad osobnost.

(HURBAN 1960: 17)

Večer ma navštívilo zopár mladíkov, aby som im opravil niektoré chybné prepísané miesta zo Slávy dcéry a vysvetlil tie, ktoré pre nich boli menej zrozumiteľné.

(TAMTÉŽ: 63)

Do Prahy by sme všetci mali cestovať aspoň raz za svojho života, aby sme pookriati na pamiatkach skvelej minulosti nadobudli posilu k herkulovským prácam nášho života.

(TAMTÉŽ: 82)

Při srovnání s tímto modelem vykazuje dílo Terézie Vansové četné odchylky. Upozornil na ně již Klátik (KLÁTIK 1968: 298–303), ale pohlaví cestovatele jako možnou příčinu odlišnosti nezohlednil. Podle mého názoru je tento cestopis, slovenským badatelem ostatně považovaný za novátorský, dokonalým důkazem již zmíněného Ritzova tvrzení, že se pohlaví skrývá v záhybech žánru. Autorčina strategie umožňuje začlenit dílo tradičně svázané s „mužským“ žánrem do kategorie literatury ženské. Za základní rozdíl mezi zprávami dřívějších cestovatelů a *Paní Georgiadesovou na cestách* považuje Klátik rozbití dosavadního modelu autor-vypravěč. Vypravěčkou je v díle Vansové fiktivní postava Johanna Georgiadesová. Kromě toho zavádí i další změnu – sebe samu (Korymová) umísťuje do skupiny postav cestujících spolu s hlavní hrdinkou do Prahy, což jí umožňuje zároveň pozorovat vlastní osobu z cizí perspektivy. Klátik tvrdí, že dochází k pozvolnému slučování vypravěčky a autorky v jedinou postavu, protože paní Georgiadesová projevuje čím dál více vlastností samotné Vansové. Podle mého názoru ale nelze s tímto tvrzením zcela souhlasit. Klátik ve svém rozboru rozdělení autora a vypravěče opomíjí jeden podstatný moment – autorčinu motivaci k provedení těchto proměn. Jeho interpretace tedy působí neúplně, zaměřuje se pouze na zaznamenání novátorského postupu na pozadí vývoje žánru, ale nepokládá si otázku po intenci. Domnívám se, že toto rozdělení je prvkem důsledně realizované strategie, jejíž motivaci se pokusím přiblížit. Prozatím ji omezím na konstatování, že právě strategie, chápána jako literární suprakonvence a svébytný pakt se čtenářem, vřazuje cestopis Vansové do kategorie ženské literatury. Ostatními důležitými rozdíly, jichž si Klátik všimá, jsou ironický a odlehčený přístup k „vážné“ otázce česko-slovenské vzájemnosti, zařazení mnoha drobných epizod, ne vždy spjatých s cílem konané cesty, do struktury vyprávění a posléze vytvoření zvláštní, samostatné stylistické vrstvy v dialozích.

Vezmeme-li v úvahu pohlaví cestovatelky, umožní nám to nalézt i další odlišné prvky. Nejprve je třeba opětovně položit otázku: kdo cestuje? Odpověď: cestuje žena, již v úvodu se ostatně rod jasně deklaruje: „Mnohí z vás čítali ste už rozličné cestopisy, ale opis cesty z T. do Prahy a písaný slovenskou ženou ste ešte nečítali“ (VANSOVÁ 1978: 279). Po tomto prohlášení se

vypravěčka začíná omlouvat, že si vůbec troufla vstoupit na půdu vážného, „mužského“ žánru, který ztotožňuje s dílem slovenského cestovatele Johanna Georgiadesa. Své rozhodnutí odůvodňuje tím, že jí dosavadní vyprávění o cestě do Prahy v kávové společnosti již nestačí. Je zajímavé, že se tyto omluvy stávají podnětem k obecným úvahám o aspektech ženského psaní. Autorka (záměrně zde používám tento pojem, protože zmiňované úvahy se nacházejí ve fikční korespondenci mezi autorkou a jí vytvořenou vypravěčkou, předcházející samotný text cestopisu, již můžeme považovat za jistý typ vnějšího rozhovoru nebo rozjímání) na jedné straně pocítuje z tohoto podniku strach, protože ženě může přinést mnohá utrpení, na straně druhé si ale uvědomuje potřebu ženské literatury jako zvláštního paktu mezi autorem/autorkou a čtenářem/čtenářkou (Kraskowska): „[...] len žena vie ženám ulahodit' a uhádnuť ich náklonnosti, chyby a líčiť ich srdečný a duševný svet“ (VANSOVÁ 1978: 278). Nakonec však nachází dostatek odvahy a „mužskému“ žánru hodí rukavici: „[...] zaumienila som si, že tentoraz sa ti zamiešam do remesla a opíšem našu cestu ja, totiž ja: Johanna Georgiadesová. [...] A neodhováraj ma! Môj úmysel je pevný“ (VANSOVÁ 1978: 276–277). Logickým následkem deklaráce rodu je tedy strategie rozbíjející dosavadní jednotu autor-vypravěč. Vypravěčkou se stává slovenská žena, maloměstská čtenářka tuctových románů, s nedostatkem vzdělání a znalosti pravidel společenského chování. Ovšem tato strategie není náhodná a je, domnívám se, promyšlena do posledních detailů.

Jednak umožňuje skrýt změny v provedení „mužského“ žánru ideologického cestopisu pod záminkou nezkušené fiktivní cestovatelky, která, jak sama tvrdí, má potíže s pravopisem a cizími slovy. Tento moment je ovšem zářející. Nejedná se zde přece o strach Paní Georgiadesové, který je výtvozem imaginace, ale o obavy autorky samé. Co k nim Vansovou, jejíž literární debut, román *Sirota Podbradskejch* přijala kritika příznivě, vedlo? Na tuto otázku je velmi těžké nalézt jednoznačnou odpověď, můžeme se ale domnívat, že ji paralyzoval strach ze vstupu na půdu ideologického cestopisu rezervovanou dosud pro muže, na půdu žánru nepatřícího k oddechové četbě a zaměřeného na konkrétní skupinu čtenářů. A jeho pravidla se Vansová navíc rozhodla porušit.

Dále pak zvolená strategie zpřístupňuje tento žánr důležitý pro utváření česko-slovenské kulturní vzájemnosti čtenářům typu paní Georgiadesové. Dosavadní ideologické cestopisy Kollárovy, Hurbanovy nebo Vajanského byly totiž vzhledem ke svému vědeckému pojetí pro mnohým méně vzdělané ženy nepřístupné. Vansová však vychází vstříc zálibám svých čtenářek a chce je přesvědčit, že pokud je někdo jako Johanna Georgiadesová s to cestovat do Prahy a pochopit všechny ty složité otázky (literatura, architektura, společenské záležitosti), může to dokázat i průměrná čtenářka. Volba této strategie zde byla nezbytná, jinak by samotná Vansová jako autorka a vypravěčka nebyla věrohodná. Národně orientované kruhy slovenských žen jí často

vytýkaly příliš vysokou intelektuální úroveň. Snažila-li se autorka pobízet ženy k náročnější četbě (například *Slovenských pohľadov*), slýchala reakce typu: „To je len pre teba [...]. My tomu nerozumieme“ (VÁCLAVÍKOVÁ-MATULAYOVÁ 1937: 116).

Vypravěčka Vansové odhazuje tedy dosud platné atributy ideologického cestovatele – není ani učitelkou, ani emisarkou, ani filozofkou, a přitom je i nadále věrná svému ideologickému záměru, ovšem jakoby „žensky“. Je to postava nepříliš vzdělaná („Toľko už i ja viem, že kde je mnoho štíhlych vežičiek, končitých oblúkov, že je to gotický sloh,“ VANSOVÁ 1978: 315),² je si však svých nedostatků vědoma. Občas se za ně stydí, občas se jím vysmívá a občas nemá sebedůvěru: „[...] no ešte vždy ma pochyťí radostná triaška nad pomyslením, že ja, ja Johanna Georgiadesová, mám dnes byť v Prahe!“ (TAMTÉŽ: 320) Taková hlavní hrdinka vznikla díky humoru a sebeironii autorky, která ani sama se sebou nezachází právě vážně. Postava nepříliš vzdělané paní Georgiadesové umožňuje autorce – zvláště ve druhé části textu věnované pobytu v Praze – podat přístupným způsobem zprávu o dějinách a kultuře města, neztratit přitom důvěru čtenářek ani nepřejít k mentorské manýře pro ideologický cestopis tak typické. Tento způsob realizace zvolené strategie charakterizuje Klátík jako postupné propojování autorky s vypravěčkou.

Další rys cestopisu, koncepce autor-médium, integrující vnější poznání se zprávou o sobě, v modelu ideologického cestopisu posunutý k prezentaci filozofického a společenského světonázoru cestovatele, je v cestopisu Vansové rovněž pozměněn. Modifikace začíná už samotným určením důvodu k uskutečnění cesty. Pokud Hurban ukládal čtenářům povinnost návštěvy Prahy alespoň jednou v životě, Vansová je spíše láká a odkazuje na zkušenosti získané četbou literární produkce, byť možná ne vždy nejvyšší kvality: „Praha, miesto tak pamätných udalostí, dejšte toľkých románov, ktoré som v českej reči prečítala“ (TAMTÉŽ: 280). Už to rozbíjí vážnost v žánru dosud užívaného autora-emisara česko-slovenské „věci“. Ideologická vrstva se tu sice objevuje, ale v jiném tvaru. Obrazy projektované ideologickým cestovatelem jsou méně fantaskní a nezakreslují skutečnost, s níž se setkává. Kromě toho autorka zachází s ideologií s určitou dávkou humoru a snaží se, aby ji učinila přijatelnější pro obyčejné čtenáře: „O tej ‚národnej povinnosti‘ som jej vlastne nemusela hovoriť. Čože ona vie, čo je to – a či to zjest', či vypit'.“ (TAMTÉŽ: 281) Ironicky se zachází i s dalšími prvky pro ideologický cestopis nezbytnými – nutností seznámit se s opravdovým lidem (jedna z cestovatelek, Korymová, se rozhodla poznat lid, vešla do čekárny třetí třídy – a utekla velmi rychle poté, co vyslechla jen malou dávku

² Takové zdůrazňování vlastní neznalosti můžeme považovat za zaujetí opozičního stanoviska k pražskému ideologickému cestopisu Svetožara Hurbana Vajanského, publikovanému v slovenských *Národních novinách*. Vajanský důsledně popisuje malířská a architektonická díla a percepce je pak bez průpravy v oblasti dějin umění velmi těžká (srovnej VĀJANSKÝ 1883 a 1887).

sprostých nadávek) nebo „velkými“ dějinami slovenských zemí (autorka je vypráví optikou příběhů služek a manželské nevěry). Patrný je i rozdíl mezi vznešenými prohlášeními o česko-slovenské vzájemnosti a jejím skutečným stavem, který vypravěčka pozoruje během cesty. V textu sice čteme „[...] sme Slovania, deti jednej matky. Deti rozdvojené, dlho akoby odcudzene, ale je to už raz pravda, že krv nie je voda a kedy-tedy ohlási sa – i tiahnuť bude svoj k svojmu naveky!“ (TAMTÉŽ: 307) nebo „Bratia, sestry, všetko úprimná, v ohni utrpenia viac-menej skúšaná Slovač! Všetci naplnení nadšením a láskou k tým, ktorých sme dnes prišli navštíviť, aby sme sa s nimi potešili v povedomí vzájomnej lásky“ (TAMTÉŽ: 328), současně jsou ale vidět i praskliny, vytvářené na tomto idealistickém předpokladu drsnou realitou. Vypravěčka si například všímá, že lidé, které potkává, vědí o Slovácích velmi málo: „[...] lebo, verabože, oni o nás vedeli len toľko, že jestvujeme kdesi v Uhorsku, v ‚orságu““ (TAMTÉŽ: 357). Nehodlá ovšem zaujmout stanovisko učitelky a všechny je, jak to činí Hurban, poučit. Tu ignoranci nemá ani za zlé a právě naopak, sama se k ní přiznává a zjišťuje, že její úroveň vědomostí o Čechách a Moravě je mizivá – ve slovenském ideologickém cestopise naprostá novinka: „A tak minuli sme aj Českú Třebovú [...], české mesto, o ktorom, vyznajúc pravdu, donedávna som nevedela, že vôbec jestvuje.“ (TAMTÉŽ: 319) Navíc v textu nacházíme velmi často situace, kdy se vznešená idea vzájemnosti jakoby přefiltrovává lidským faktorem, který bývá nespolehlivý. Idea se nerovná realitě, naopak musí ji přemáhat a také přemáhat lidské nedostatky – nesmělost, hranice soukromí, odlišné obyčeje nebo prostě osobní vlastnosti konkrétních lidí, jejichž cílem není uskutečňování slovanské ideje. To je ženám ještě vzdálenější než mužům s větším množstvím společenských konvencí. Cestopis Terézie Vansové se v souvislosti s tím zmiňuje o četných, často dosti trapných příhodách:

[...] ja som nemohla odolat' prekypujúcemu citu, chopila som jednu dámu za ruku [...] stískla a potriasla som ju tak po našsky. Ona sa na mňa dívala prekvapeno, prišla do rozpakov, a tieto rozpaky zase prešli na mňa.
(TAMTÉŽ: 322)

[...] Drahotín sa už predstavil niekoľkým Čechom. Páni Češi zdvorilo vzali na známosť, že je on tisoivský učiteľ, ale ďalej sa nezohriali.
(TAMTÉŽ: 326)

Vypravěčce se ovšem nejvíce do paměti zaryla a upřímnou lítostí ji naplnila událost, kdy během společenského večírku po koncertě nedošlo vinou obou stran ke vzájemnému poznání českých a slovenských ženských kruhů:

Ani zďaleka nepomýšľala som pritom na to, aby sme sa dostali do českých domácností, lebo vieme posúdiť, že to, čo v našich pomeroch rozumie sa samo sebou, je vo veľkom meste nemožné. Ale aspoň na miestach, akým bola práve koncertná sála, výstava atď.,

dobře by nám bolo padlo zísť a zoznámiť sa s českými paniami a slečnami. [...] Mnohé dámy, ako som sa neskoršie dozvedela, čakali na naše zblíženie sa, ale my, nemajúce nikoho, kto by nás uviedol, nemali sme sa k oboznamovaniu na vlastnú päsť. [...] Jedným slovom: ženský svet tak český ako slovenský bočil od seba – a slovanská vzájomnosť na tento čas nepostúpila veľmi napred [...]

(TAMTÉŽ: 355–356)

Cítili sme sa všetci veľmi dobre, veď sme boli medzi svojimi. Len nám bolo ľúto, že panie sestry Češky neprišli medzi nás

(TAMTÉŽ: 375)

Zvolená stratégia ženského psaní je i príčinou odchyľky od tvaru cestopisu autorů-mužů, rozdílu který se projevuje v dimenzi uspořádání textu. Patrné zaměření na čtenáře, zvyklé podle autorčina předpokladu na četbu s prudkým dějem, vyžadovalo řešení pro ideologický cestopis novátorská. Vansová rezignuje na velké množství popisů vědeckého rázu ve prospěch dějovosti. Můžeme také sledovat výrazný přechod od dokumentu směrem k románové formě, v níž se většinou realizovalo ženské psaní 19. století. Vypravěčka upouští od soustředění se na vlastní osobu, pro cestopis typického, a projevuje velký zájem o spolucestovatele a vztahy mezi nimi. Autorka zavádí četné dialogy dynamizující tento poměrně statický žánr, složený z popisů reálií a myšlenkových záznamů cestovatele. Samozřejmě pro dějiny žánru to není nic převratného, dějovost je charakteristická i pro jeden z žánrových pravzorů, *Sentimentální cestu po Francii a Itálii* Laurence Sterna. V díle anglického cestovatele se však dialogy a děj koncentrovaly pouze na jeho osobu, kdežto u Vansové je výstavba děje založena na pozorování různých interakcí, ne vždy spojených s postavou vypravěčky. Můžeme se tedy domnívat, že se jedná o zcela účelový krok, jehož cílem bylo usnadnit percepci a informace o poznávané realitě zapojovat do dějové struktury jakoby nenápadně. S tím se pojí i vkládání četných epizod, jež nemají pro průběh cesty a splnění jejího základního úkolu větší význam.

Skutečnost, že je cestovatelem žena, znamená i další změny v kompozici cestopisu. Bylo-li totiž v 19. století cestování výjimečnou aktivitou, pak pro ženu v míře ještě daleko větší. Proto Vansová rozšiřuje pasáže o výjimečnosti cestování. V ostatních dílech řadících se k žánru ideologického cestopisu jsou okrajové, případně zcela opomenuté, paní Georgiadesová ale musí nejprve svést boj, aby mohla vůbec někam jet: „[...] přišla [tetka] s odkazem od mamy, aby som ja ‚voľajakú‘ Prahu nechala byť Prahou, ale že by som si na deti myslela, tie že sú mi Prahou“ (TAMTÉŽ: 281). Pokračuje úvahami o praktických aspektech: co si má s sebou vzít, co dělat, když jí přepadne migréna?

Počáteční deklarace „ženství“ se vrací i v podobě specifické ženské perspektivy pozorování a ženských zájmů. Paní Georgiadesovou zajímají otázky ženské emancipace v Čechách. Mezi dojmy z divadelního představení vítězí vzpomínka na mytickou vládkyni Libuši.

Spolu s ostatními cestovatelkami navštěvuje místo pro ideologický cestopis ne právě typické, totiž dům U Halánků propagátora ženské emancipace Vojty Náprstka. Přestože se ale ve vypravěčských pozorováních občas promítají emancipační ideje, její oko domácí hospodyně všude důkladně pozoruje kuchyňské dovednosti, zvláště pak na expozici vesnických chalup z Čech, Moravy a Slovenska pořádané během národopisné výstavy.³

Poslední posunem oproti žánrovému typu ideologického cestopisu, jehož si můžeme u Vansové všimnout, je maximální redukování konfrontace prostorů „tady“ a „tam“. Autorka se skutečně snaží realizovat ideologický cíl své cesty – aby se prostor „tady“ částečně stal prostorem „tam“. Její hrdinka se snaží získat co největší množství zážitků a vědomostí z českého prostoru, aby je mohla využít na domácí slovenské půdě. Specifický je i opačný směr toku informací. Zatímco dosavadní ideologičtí cestovatelé putovali do Čech s hotovým plánem, připraveni na informování a poučování a poněkud uzavření novým zkušenostem, což je nejpatrnější v díle Hurbanově, cestovatelka Vansové se chce co nejvíce naučit. Není to občas nejsnadnější, zvláště když ji pronásledují „pocity méněcennosti“ („Viem, že som tu čiastočne aj doma, a preda, preda, spomínajúc na svoju chudobu – toto bohatstvo naplňuje ma úžasom“; TAMTÉŽ: 332), ale podle Vansové pouze takový způsob vede k nejtěsnějšímu spojení českého a slovenského kulturního prostoru.

Závěrem lze konstatovat, že ideologický cestopis Terézie Vansové přináší – díky strategii ženské literatury přijaté už v prvních větách textu – nové prvky ve vývoji žánru. Je však také příkladem nové kvality vnímání a uskutečňování česko-slovenské kulturní vzájemnosti.

PRAMENY

HURBAN, Josef Miloslav. *Cesta Slováka ku bratrům slavenským na Moravě a v Čechách*. Bratislava: Slovenske vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960

KOLLÁR, Jan. *Cestopis obsahující cestu do Horní Itálie a odtud přes Tyrolsko a Bavorsko se zpláštním obledem na slavné živly roku 1841 konanou a sepsanou*. Pešť: Trattner-Károlyi, 1843

NĚMCOVÁ, Božena. Zpomínky z cesty po Uhrách. In TÁŽ. *Putování po Slovensku I*. Praha: Kvasnička a Hampl, 1929, s. 17–64

VAJANSKÝ, Svetožár Hurban. Pražské dojmy. *Národné noviny*, 1883, č. 139 a 140

VAJANSKÝ, Svetožár Hurban. Pražské rozpomienky. *Národné noviny*, 1887, č. 127–130 a 136

VANSOVÁ, Terézia. *Pani Georgiadesová na cestách*. Bratislava: Tatran, 1978

LITERATURA

³ Podobná „kuchyňská“ perspektiva pøevládá i ve zprávì Boženy Nìmcové z cesty po Uhrách, které však nelze považovat za ideologický cestopis. Nezanedbatelnou èást autorkou zaznamenaných dojmù tvooí popisy zpùsobù peèení mouèníkù a poípravy zavaoenin (Nìmcová 1929: 17–64).

Mezi deklamováním a románem (Proměny žánrů v české a slovenské literatuře) Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2006. [online]. ©2006 <http://www.ucl.cas.cz>

HOJDA, Zdeněk. „Jdou s tebou naše srdce a mysl – až tam ku břehům Tiberu.“ Cestování v době biedermeieru.“ In LORENZOVÁ, Helena – PETRASOVÁ, Tat'ána (edd.). *Biedermeier v českých zemích. Sborník příspěvků z 23. ročníku symposia k problematice 19. století*. Praha: Koniasch Latin Press, 2004

KAMIÓNKY-STRASZKOWA, Janina. „Podróż.“ In BACHÓRZ, Józse – KOWALCZYKOWA, Alina (edd.). *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Wrocław: Ossolineum, 1991, s. 700

KLÁTIK, Zlatko. *Vývin slovenského cestopisu*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1968

KOZICKA, Dorota. *Wędrownicy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*. Kraków: Universitas, 2003

KUSÁKOVÁ, Lenka. *Krásná próza raného obrození. 1. Studie*. Praha: Karolinum, 2003

MIŇOVSKÁ-PICKETTOVÁ, Vanda. „Popis v uměleckém cestopise – český cestopis 19. století.“ *Česká literatura* 46, 1998, č. 4, s. 370–405

NIEDZIELSKI, Czesław. *O teoretycznych tradycjach prozy dokumentarnej podróży – powieść – reportaż*. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 1966

RITZ, German. *Nic w labiryncie požądania. Gender i plec w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 2002

TUREČEK, Dalibor. „Kollár a Lambl. K typologii obrozenecké „cesty na slovanský jih.“ In *Cesty a cestování v jazyce a literatuře. Sborník příspěvků z konference konané 6.–8.9.1994*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 1995

VÁCLAVÍKOVÁ-MATULAYOVÁ, Margita. *Život Terézie Vansovej*. Bratislava: Nakladateľstvo slovenskej ligy, 1937

SUMMARY

The main intention of the paper is to discern particular female features in the travel story that belonged to the most popular literary genres of the 19th century. The travel story may be considered a male genre as women writers hardly took a share in creating its modern shape. The genre of travel story was very important for the Slovak literature of the 19th century: according to Zlatko Klátik, a specific Slovak variant of this genre was created, which he calls “the ideological travel story”, in order to convey both the ideas of national sovereignty and co-operation of Slavonic nations. Regarding this context, the paper is aimed at examining how all the features of this male genre were modified in the only one Slovak ideological travel story of the 19th century written by a woman – *Pani Georgiadesová na cestách. Veselý cestopis do Prahy na národopisnú výstavu* by Terézia Vansová.

Román Terézie Vansovej v intertextuálnych vzťahoch súčasnej slovenskej drámy

Katarína Pekariková

Vo svetle metódy intertextuality

Začneme reflexiou. Keby sme už v prvých riadkoch našej štúdie povedali pointu, že koniec-koncov ide o tú prastarú sentenciu: „Milovať budeš svojho blížneho ako seba samého“ (Mt 22,39), keby sme práve tu napísali poslednú repliku z interpretovanej hry *Kliatba čierneho anjela* od Petra Glocka: „Prečo by nemohol byť človek človeku anjelom?!“ (GLOCKO 1998: 109), keby slovenský básnik Primož Repar napísal v jednej svojej básni s rovnomenným názvom *Kliatba iba*: „a v to verím/ a to platí:/ Láska všetko premôže“ a celkom by vynechal „Pohľad ovečky sa zmenil/ na útočné nepriateľstvo./ Zmenila sa na zúfalú zver/ a zver na diabla/ so sklenými očami, plnými pohrdania“ (REPAR 2003: 9–12), keby... etc., etc.

Niektorí z nás by správne poznamenali, že pointa patrí na koniec, iní by s dezilúziou mávli rukou a povedali, že všetko tu už bolo, načo sa ešte snažiť o nové myšlienky. Prosto, koniec nemožno poznať ani na začiatku, ani v prvej štvrtine, ani v polovici, ani v tretej štvrtine, ani tesne pred koncom. Pointa sa dá pochopiť a prijať až v poslednej minúte, keď už „nevládzeme s dychom“. Ak by sme ju chceli poznať skôr, zostane pred nami „mŕtva“, neprežitá.

To je podľa nás podstata otvoreného diela, jeho výnimočnosti, nedokončenosti a priestoru, ktorý je pripravený pre ďalšiu tvorivú individualitu. Každé dielo hľadá svoj koniec. V tomto zornom uhle je intertextualita podobná mytologickému Oidipovi. Chce poznať svoj osud, a keď mu vo veštiarni povedia, čo ho čaká, nechce tomu veriť, robí všetko preto, aby ho obišiel, a tým ho vlastne naplňa. Sledujme teraz jeden „osud“, ktorý sa z diela do diela obchádza, potázkáva v niekoľkých výrazových, kompozičných a sémantických módoch, aby sa možno raz naplnil. Sledujme osud prózy *Kliatba* od slovenskej realistickej spisovateľky Terézie Vansovej (1857–1942).

Román s podtitulom *Historický romantický obraz zo začiatku devätnásteho storočia* (1927) vychádza zo skutočných udalostí, ktoré sa odohrali v rozmedzí rokov 1806–1839 vo Zvolene. Ich hlavným aktérom bol Ľudovít Fekete, dobrodruh, intrigán a viacnásobný vrah, ktorý aj po odsúdení na galeje do Segedína za smrť svojej tehotnej manželky Františky, stále zostáva na svobode a vraždí, kým vtedajšia justícia odsudzovala na trest s'atia mečom takých chudobných ľudí, ako bola Feketem zvedená Madlena z Bacúrova, ktorá zabije svoje narodené dieťa. On

zostáva nažive a po návrate do Zvolena sa zdržiava v okolí Pustého hradu, kde straší ľudí až do svojej prirodzenej smrti.

Feketeho potulky okolo Pustého hradu si našli svoje miesto v ľudových povestiach, riekankách, poverách, ako aj v umeleckej poézii 19. storočia u „slovenského pevcu“ obdobia romantizmu Andreja Sládkoviča v básni *Pustý hrad*. O generáciu mladšia Terézia Vansová siahla po tejto látke opäť, a to v široko sujetovo rozvetvenej kompozícii románu. Presne o sedemdesiat rokov, v roku 1997, píše slovenský dramatik a prozaik Peter Glocko päťdejtovú dramatickú hru s epilógom a prológom *Kliatba čierneho anjela alebo Neskutočne pravdivý príbeh o večnom hľadaní diabla a anjela, ukrytých v každom z nás*, v ktorej sa „hlási“ k textu predstaviteľky slovenského realizmu.

Román *Kliatba* sa stáva literárnou platformou, z ktorej sa dá sledovať pomerne bohatá viacnásobná nadväznosť, a teda široký priestor pre intertextuálne vzťahy. Teraz upriamime pozornosť na nadväzovanie uvedeného umeleckého textu časovo smerom dopredu, do súčasnej slovenskej drámy, respektíve do jej slovesnej zložky v diele Petra Glocka (1946). V charaktere literárnej výpovede dochádza u neho k istým posunom, k prenikaniu pod povrch problémov a konfliktov a tým hľadanie odpovede na otázku o zmysle bytia. Uvedené transformácie môžeme sledovať na základe týchto aspektov:

1. aspekt literárnych smerov a prúdov, ktorý zanecháva v intertextuálnom posune pečať dobových kontextov a tradície
2. aspekt literárnej výpovede, ktorý sleduje „umelecké zhmotnenie“ výrazu
3. aspekt témy, kde sa odrážajú základné obsahové komponenty literárnej výpovede
4. aspekt kompozície, ktorý poukazuje na formálne usporiadanie literárnej výpovede
5. subjektívny a 6. sociatívny aspekt, sledujúci účasť autora a čitateľa v diele

Jozef Hvišč tieto momenty označuje ako determinanty dynamickej podoby žánrovej formy (Hvišč 1979: 32–33). Z tohto hľadiska sa pokúsime o schematické porozumenie narácii a transhistorického charakteru oboch analyzovaných diel.

V týchto intenciách sa vyhneme dvom extrémnym metodologickým pohľadom a postupom: jednak pohľadu negatívne chápaného historizmu ako prostej adície jednotlivín bez snahy riešiť jav tradície a ďalšieho literárneho posunu, jednak pohľadu nehistoricky skresleného kategoriálneho myslenia bez akceptácie zážitkového imagenu.¹

Pretext a posttext z hľadiska žánrových determinant

Prvá: literárne smery a prúdy

¹ RICOEUR 2004: 29–31, [česky Praha: OIKOYMENH 2000 a 2002]

Hoci pretext Terézie Vansovej vyšiel až v roku 1927, napísaný bol už skôr, a to v 1. perióde autorkinej tvorby v osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch 19. storočia. Jej poetika nenesie takú explicitnú stopu národnej otázky, ako je to u Eleny Márothy-Šoltésovej, no najmä Svetozára Hurbana Vajanského. Autorka hľadá cestu slovenskému románu medzi ženskú čitateľku, ktoré uprednostňovali inonárodnú literatúru so sentimentálnym a idealistickým charakterom,² ale čoraz väčšiu obľubu si získavali aj také diela ako román *Kliatba*. Dielo je reakciou na neustále výraznejší prvok násilia vo svetovej spisbe 19. storočia (v roku 1897 napríklad vychádza populárny román *Drakula* od írskoho spisovateľa Brama Stokera), ktorá zdôrazňovala akčnosť, dejovosť, brutalitu, drastickosť, tzn. typické znaky pop kultúry.

Z tohto dôvodu vznik románu *Kliatba* nemal len pragmatickú motiváciu,³ ale aj širšie filozoficko-historické opodstatnenie. To treba hľadať v samotnej podstate realizmu, ktorý takmer bezvýhradne dôveroval rozumu a empirii. Materiál zo skutočnosti sa naďalej ponecháva, ba dokonca je v autentických historických udalostiach viac či menej oslobodený od subjektívneho pocitovania bezprostrednej prítomnosti, čo znova potvrdzuje vtedajší literárny kánon. Progresívnosť vedy, techniky a filozofické koncepcie však nedokázali riešiť najhlbšie tajomstvá ľudského života. Objavujú sa trhliny, vzniká napätie, ktoré je potrebné redukovať. Zdá sa, že literárne úsilie tzv. racionálneho veku (postihnúť, „pristihnúť“ v diele skutočnosť na základe pozitivistického princípu podobnosti a následnosti kvalitatívne rovnorodých javov) k riešeniu nesmerujú. Jedna z ďalších ciest v umení je drastickosť, ktorá sa síce prejavuje mimo centra literárneho systému, no zasahuje doň. Cieľom je neopustiť fakty života, no pri tom postihnúť neznáme a tajné vnútorné motivácie.

Realistický historický román z oblasti populárnej tvorby je jedným z prvých prejavov prekonávania dobovej umeleckej poetiky na jej vlastnom podklade. V tomto zmysle dielo *Kliatba* poskytuje dve úrovne lektúry: pre nenáročného čitateľa, hľadajúceho v prostom rozprávaní príbehu len oddych, a pre diskurzívneho percipienta, akým bol napríklad Peter Glocko, ktorý odkrýva to, čo bolo v pretexte (aj pod vplyvom spomenutých faktorov) nedopovedané, možno len akési povrchné.

Keď sa posunieme po časovej osi o takmer sto rokov neskôr, zistíme, že problém morálnej zvrhlosti a drastickosti sa v umení naďalej tematizuje. Pri literárnom fenoméne otvorenosti a zámernosti intertextuálneho nadväzovania v súčasnom umení dostávame sa do

² Ak píše Vansová sentimentálne prózy, má to predovšetkým vedomú autorskú motiváciu (*Sirota Podhradských*). „Čistota žánru, sentimentálny román, nie je zrejme výsledkom spisovateľskej naivnosti Vansovej, skôr naopak, je výsledkom uvedomeného postoja k žánru“ (ŠTEVČEK 1996: 29).

³ Okrem toho, že si autorka chcela dielom získať slovenského čitateľa, je známa aj skutočnosť o jej súkromnom vzťahu k zobrazovaným udalostiam, ktorých svedkom bol jej starý otec Lange.

istých pochybností, či ona medzitextovosť nie je niekedy len známkou módného trendu, za ktorým sa skrýva významová plytkosť, autorsky neprehodnotené videnie sveta. Ponúka sa nám teda podstatná otázka, kedy je textové nadväzovanie nevyhnutným tvorivým postupom a významným inšpiračným žriedlom pre umelecké dielo a kedy je len pózou, nadbiehajúcou dobovému vkusu širokej verejnosti, ale rovnako i elity.

Intertextuálnosť sa tu nerealizuje iba preberaním tematických prvkov, ale aj ich prehlbovaním. Tento postup je Glockovi blízky aj v početných rozhlasových, televíznych, filmových scenároch pre deti, mládež a dospelých (*Smutný lord, Milionár, Plavčík a Vratko, Popolvár najväčší na svete, Ružová Anička, Chudobných rodičov syn, Pieseň o Muráni* a iné) ako i v prozaickej tvorbe (napríklad súbor troch próz *Hĺbka ostroží*).

Snaha o prekonanie temných stránok človeka vedie Glocka v hre *Kliatba čierneho anjela* k zmenám aj na pláne postáv. Silnejúca závažnosť osudovo poznačenej postavy Zuzky-kriplíka, ktorá bola „oko, ucho, pamäť mesta“, a preto zostávala osamotená, dáva dielu tragický rozmer. Vďaka tejto protagonistke sa Fekete nehodnotí iba na osi dobrý – zlý, ale problematickejšie.

Dielo však nie je poznačené pesimistickou bezvýchodiskovosťou, ale usiluje sa v súčasnom prúde a spleti trendov o hľadanie relatívnej existenciálnej stability a smernosti (pozri ďalej) tak, ako to svojho času vyslovil v iných súvislostiach prozaik Rudolf Sloboda, ktorý uvažuje vo svojej poviedke *Bielý pes* o význame slova a písania v živote človeka takto:

A hoci sa zdá, že slová sú v hlave vedľa seba, ako napríklad sú kamienky na pláži – keď sa začneme slovami zaoberať bližšie, zistíme, že sú ako perie na vtákovi. Aby voda nestekala inak ako treba, má perie svoj smer a každé pierko pomáha odstrániť kvapku. [smernosť – pozn. K. P.] To som povedal ako príklad. Slová sú však usporiadané aj inak. Sú ako očka na svetri. To znamená, že čím viac slov sa naučíme, tým máme ten sveter pevnejší. Každé cudzie slovo je ako dupľovaná nit, také očko sa ťažšie rozpára. [stabilita – pozn. K. P.]
Vlastný životopis sa nedá napísať bez slov.
(SLOBODA 1986: 78–79)

V súlade s autorovým zámerom k hre *Kliatba*, prirodzene, nemožno hovoriť ani o druhom extrémne, teda ideovej predpojatosti:

Moja hra však nechce byť moralita, ale má ambície byť mnohohvrstevnou freskou, ktorú postupne odkrývame pri hľadaní odpovedí, no nachádzame znovu a znovu len ďalšie otázky, pričom cesta hľadania, hoci zdanlivo chaotická, vedie nás von z temnoty, ku svetlu; sebaspytovanie, v čom je naša vina, hocako bolestné a napohľad flagelantské, smeruje k očistnej sebareflexii a jednoznačnej odpovedi na poslednú otázku Zuzky-kriplíka vo finále hry.
(GLOCKO 1998: 10)

V súvislosti s posttextom Petra Glocka zistíme, že dochádza ku konfrontácii fenoménu násilia a viny s navrhnutou historickou skúsenosťou súčasníka. Vzniká tu polemika, nepretržitá

spytovanie, ktoré sa realizuje prostredníctvom dialógu ako typického prvku dramatického diela. Transformácia pôvodného prozaického textu nadobúda významové opodstatnenie. Ide tu o presun napätia z povrchovej vrstvy do vnútra, z lineárnosti do vertikálnosti tým, že konvenčná sujetová príčina a jej následok (v epike) sa individualizuje a interiorizuje (v dráme). Fekete sa u Glocka stáva postavou, ktorá svoj životný oblúk neuzatvára smrťou, ako je to v pretexte, ale sa sémanticky zdvojuje „do anjela i diabla“. Zmena charakteru pôvodného diela (substitúciou poslednej fázy života hlavnej postavy metonymickým výstupom Zuzky-kriplíka a Feketeho), ako aj uprednostnenie vnútorného videnia, je dôsledok súčasného hľadania pravdepodobnosti, ktorá sa neuspokojuje s príčinnno-následným časovým usporiadaním, ale vníma skutočnosť takú, aká je. Aj s týmto momentom sa však autor drámy musel vysporiadať (vyššie spomenutým fenoménom smernosti a existenciálnej stability), aby chaos skutočnosti nezdvajil chaosom fikcie (RICOEUR 2004: 29).

Druhý: aspekt literárnej výpovede

Črtá sa nám ďalší moment, spolupôsobiaci pri tvorbe žánru – aspekt literárnej výpovede, ktorý v prípade uvedených analyzovaných textov osciluje medzi kompaktnou a fragmentárnou naráciou. Najskôr si všimnime románový pretext. Hneď od začiatku „holého“ sujetu je čitateľ pripravený na ukrutné udalosti, ktoré sa budú ďalej diať. Ešte pred príchodom Feketeho do domu Veselovských, skôr, než postavy stoja epicky akoby „zoči-voči sebe“, je tu anticipácia hlavného konfliktu, a to najskôr v sujetovo zdanlivo nesúvisiacich „Zvolenských rozpomienkach“ („Nad mestom Zvolenom zavisli snehové mraky. Silueta starého zámku na miernom návrší prezerá cez drobný snežik ako veľká kamenná príšera panujúca nad mestom“ VANSOVÁ 1968: 7) a neskôr v ohavných udalostiach, ktoré boli dôsledkom konania niekoho neznámeho. Všetky postavy sa dobre poznajú, do ich spoločstva vstupujú následky činov cudzieho človeka (nájde sa zavraždené nemluvňa, niekto zabije študenta Mikuláša Duchoňa, ktorý mal rád Faninku). Tento moment niečo prezrádza, pretože Fekete sa po rokoch vracia z Viedne a Turecka, kde slúžil pri vojsku, a chce sa usadiť vo Zvolene. No spočiatku je hodnotený pozitívne nielen rodičmi Faninky (najmä jej matkou) ako „veľmi dobrá partia“, ale ani okolie nemá k nemu odmietavý postoj.

A akýže to je pán, či len taký pochábel' ako bol? – Jaj, ako to ty vravíš, čože ty vieš, aký bol. Keď bol mladý, neviem ani, či si už bola na svete, keď odišiel do škôl. Stará Mara vraví, že je pekný, čierny, zarastený a že čo ho aj poznala, keď bola mladá, teraz, že sa ho skoro – bojí.

(TAMŽE: 54)

Inteligentná, zovňajškom i spôsobmi prít'azlivá podoba Feketeho má exponovať intenzitu jeho brutálnej povahy v zmysle – čierne jasnejšie rozoznáme, keď poznáme biele. Po svadbe sa udalosti hromadia a postava Feketeho sa už neskryto vyvíja ku katastrofe. Najskôr ovplyvní proces s chudobným dievčaťom Madlenou, ktorá zo zúfalstva zabila svoje dieťa. No bola zvedená pánom, a preto sa nevyšetruje, kto bol otcom, ale Fekete pôsobí na porotu tak, aby odsúdili na smrť ju. Aj ďalej svojím správaním smeruje k brutálnemu činu.

Jej [Františkin – pozn. K. P.] muž chodil často za ňou a užíval plným dúškom rozkoše, ktoré sa mu naskytili aj v tomto okolí. [...] Hojné zábavy, hostiny, ba aj nočné lumpačky v odľahlých [...] krčmách.“
(TAMŽE: 131)

Keď ho nezvolili za vicišpána, súd upodozrieval z intríg, na čo reagoval jeho test':

Mlč, nepodarené, samopašné chlapčisko! Ty si chcel byť vicišpánom, ale ani za najposlednejšieho hajdúcha si nie súci!! [...] [Fekete – pozn. K. P.] Chcel niečo povedať, ale rozmyslel si, zat' al zuby, zaškríp al a hodil zúrivy pohľad na Veselovského. Potom sa zvrhol a odišiel.
Prítomní si vydýchli, ale Veselovský sa zľakol.
(TAMŽE: 148)

Postava nekoná v afekte, ani keď milým správaním láka svoju manželku Františku Veselovskú od matky domov, aby ju a jej očakávané dieťa zavraždil. Románový priebeh je preto determinovaný jedinou zápletkou – prienikom cudzorodého ničivého živlu, rozvracajúceho spočiatku homogénne spoločenstvo, ktoré mu márne svojimi silami vzdoruje. Zlo sa ničí bez ľudského pričinenia prirodzenou smrťou Feketeho na Pustom hrade. Na rozdiel od Vansovej *Kliatby*, kde je narácia kompaktná prostredníctvom zápletky, v Glockovom dramatickom texte sa situácia mení. Aj u neho zostáva sujet (vo dvoch dejstvách) so zjednocujúcou zápletkou, no ide tu skôr o akési naračné pozadie, cez ktoré sa otvára vnútorný priestor diela. Na začiatku stojí syntetický vnem, ktorý vznikol po prečítaní pretextu. Je preto prirodzené, že hneď v prológu sa dozvieme to, čo z hľadiska Vansovej sujetu bolo najzapamätateľnejšie (katastrofa) a stálo až niekde v tretej štvrtine románu – smrť Faninky.

Prečo sa na Zuzku, ktorá bola oko, ucho, pamäť a jazyk mesta, v pretekte zabudlo? Iste, nebola to postava fyzicky akčná (namiesto nôh mala kýptiky), ale mohla viac konať slovom, rečou. Navyše, tentokrát akoby ona významovo nahrádzala miesto Faninky vedľa Feketeho. Dokonca jej Fekete ponúka dar-nedar, ktorý v pretekte patril jeho manželke. Boli to nanule (turecké papuče), pre mrzáka Zuzku celkom zbytočné, čím sa naznačuje neperspektívnosť zaliečavého konania mužského protagonistu oproti spomenutému gradačnému efektu „čierne lepšie rozoznať pri poznaní bieleho“ v diele Vansovej.

FEKETE. Poviem, aj keď nechceš! Dám ti dar-nedar! Nanule... nosila...
ZUZKA. (hodí tanier, rozbije sa na proscéniu). Mlč, satan!
FEKETE. (si povytiahne „koketne“ plášť, vidíme jeho bosé nohy omotané v rozstrapkaných onuciach). Nanule... nosila... na svojich...
ZUZKA. (zapcháva si päsťami obe uši). Ó, Bože, on ma chce utýrat'... nehovor to, neponižuj ma...
FEKETE. (napodobuje ľahkú ženskú chôdzu). Faninka nosila nanule... (Osobitne zdôrazní každé slovo.) ...zlatom! ... vyšívané! ... PA-PUČ-KY! Cheche!
ZUZKA. (vzlyká). Bože, prečo ma tak trestáš... keď už si ma pri narodení potrestal, prečo ešte ku mne posielaš diabla?!
(GLOCKO 1998: 15)

Vonkajšia naračná smernosť sa takto presúvala do kompetencie Zuzky. Ona kladie otázku, kto nesie zodpovednosť za to, čo sa stalo, kto je vinný, vrah či jeho obeť.

Prečo sa Glocko po takto významovo vystavanom prológu znova v replikách 2 dejstiev vracia k časovému sledu udalostí pôvodnej prózy? Absolutizovaním filozofických konceptov (zo vzťahu poznania a slova) a deštruovaním kompaktnosti sujetu by mohol vzniknúť taký fragmentárny obraz skutočnosti, ktorý by v extrémnom prípade viedol ku chaosu fikcie. Uvedené dejstvá nie sú iba potvrdením východiskového textu, ale predovšetkým sémanticko-naračným podložením hlavnej zápletky, teda „zápasu diabla a anjela“ v každom jednom človeku, na čo bolo potrebné isté vnútorné videnie. Sú tu zachytené momenty, ktoré v pretexte chýbajú, napríklad v intertextuálnom posune – adícii – je to vnútorný zápas Faninky pred oltárom na vlastnej svadbe, pochybnosti o tom, kto mal väčší hriech, Madlena alebo ten, ktorý ju zviedol, ale na druhej strane aj exponovanie verbálnych prejavov nenávisti, hnevu (kliatba Skubíka, otca odsúdenej Madleny, na pánov i Veselovského je expresívnejšia, ako to bolo možné v konvenčne uhladených časoch, za života Vansovej). Zápletka je teda vnútorná, no sujet neneguje, ale dáva mu metonymické vyznenie.

Zuzka-kriplík a študent Mikuláš Duchoň v Glockovom sujete (mimo prológu a epilógu) dostávajú „čosi viac“: študent zbiera podpisy donátorov na svoje ďalšie štúdiá a Zuzka je „oko, ucho, pamäť, jazyk mesta“. V epilógu je dokonca narážka, že tulák, ktorý sa uchýli počas búrky hladný do domu Zuzky a jej matky, je študent Mikuláš Duchoň. Z hľadiska realistickej logiky príčiny a následku to nie je možné, pretože študent, ktorý mal rád Faninku, bol zavraždený podobne ako v pretexte. Zuzka s ním má dieťa, ktoré porodí, čo vzhľadom na jej fyzický handicap vyvolá rozruch okolia. Je to však prijateľné v zmysle obraznom. Študent ako intelektuál vedel písať, čo nevzdelaná, no bystrá pozorovateľka Zuzka-kriplík nemohla. A zas naopak: študent bol tulák, preto mesto takmer ani nepoznal. Možná spojitosť je medzi nimi v ich dieťati Anjelikovi.

Tretia: aspekt témy

Okrem odlišných podmienok vzniku a rozdielov v charaktere literárnej výpovede determinoval diferencie v pretexte a posttexte aj aspekt témy. Prvé rozdiely sa objavia už v samotných podtituloch. V pretexte je to *Historický romantický obraz z počiatku devätnásteho storočia*, v posttexte sa stretávame s *Neskutočne pravdivým príbehom o večnom hľadaní diabla a anjela, ukrytých v každom z nás*. Kým sa Vansovej epické dielo vyznačuje prekrývaním sujetu a fabuly, čím sa dosahuje ľahko čitateľná zápleтка, ktorej sa podriaďujú charaktery postáv, u Glocka sujet nie je totožný s kauzálno-temporálnym znakom fabuly, ale hľadá jeho vnútorné rozšírenie o rozmer ideovo-filozofický, psychologický i sociologický.

Vo vzťahu ku skutočnosti dochádza rovnako k posunom. Použitím 3. osoby sg. minulého času v románe vzniká predstava skutočnosti, ktorá sa odohrala, lepšie povedané je to niekoľkonásobný odkaz na minulosť minulého:

Đuro Bánik [...] On sám nič nemá do činenia s udalosťami, ktoré sa tu majú opisovať, lebo sa odohrali desať rokov pred jeho narodením a asi pätnásť-šestnásť rokov skorej, ako bola rozprava o nich za toho tichého zasneženého adventného večera. Đurko Bánik len pomohol, aby sa na tie deje nezabudlo. V listoch, ktoré už sám starý a chorý písal svojmu mladému, ale ťažko chorému priateľovi Dr. Š. M... rozvíja látku, ktorú si zachoval, keď „maminka rozprávala“.
(VANSOVÁ 1968: 8)

Uvedený citát, pochádzajúci z úvodnej rámcujúcej časti diela, je spomienkou chlapca na to, čo počul rozprávať svoju matku počas zimných večerov, kedy sa stretávali na priadkach susedia a rozprávali si príbehy dávno minulé. Jedným z nich bolo aj rozprávanie o zvolenskom vrahovi Feketem, ktorého príbeh sa stal jadrom románu. Na tieto listy teda odkazuje dielo Vansovej. Autorka takto dosahuje efekt časovej vzdialenosti, neaktuálnosti a akéhosi emocionálneho ušetrenia čitateľa od šokujúcej prítomnosti. Dopomohla jej k tomu i typická povaha epického rozprávania o istej historickej epizóde (HARPAŇ 1994: 202).

Ani u Glocka nie je aspekt časovej vzdialenosti negovaný, čo ovplyvňuje nielen charakter historickej témy, ale aj samotná povaha umenia. František Miko to formuluje takto: „Funkcia umenia tu nemôže byť nejako zámerne účelová. Skôr ide o to, že vlastné existenciálne frustrácie vytvárajú tenzívne energetické niveau, ktoré robí konzumenta schopným jeho úlohy, t.j. úlohy tichého účastníka tematického diania [...] Priamu inherenciu vlastnej existenciálnej frustrácie by mohol konzument pociťovať nepríjemne a mohla by mu brániť v nezaujatej účasti na tematickom diani“ (MIKO 1973: 93). Aj v Glockovom diele Fekete zavraždí Mikuláša Duchoňa, dá odsúdiť Madlenu Skubíkovú, prefíkanosťou a svojím majetkom si získa priazeň Faninkiných

rodičov Veselovských a ožení sa s ich jedinou dcérou, aj tu sa prejavia jeho násilnícke, záletnícke sklony, karierizmus, vražda vlastnej manželky v požehnanom stave a odsúdenie na galeje. Oproti románu z 19. storočia však dramatický text vnútorne rozširuje tematickú základňu, a to predovšetkým na pláne postáv. V románe do istého spoločenského etického statusu vstupuje disturbatívna postava Feketeho, ktorá rozvracia ustálené normy (vraždí, znásilňuje, nenávidí chudobných), ale nemá účinnú významovú protipostavu, je tu len on a jeho obeť. Na Zuzku (chudobné dievča bez nôh, ktoré však má zlaté ruky a zarába si na živobytie vyšívaním, všetko vie o meste, Puďoch, o ich utrpení) a jej mamu Fekete nesiahol, pretože sa s nimi nedostal do dejového konfliktu. Výnimkou je len krátka digresia zo stretu Feketeho a Zuzky na jeho svadbe, ktorá sa v hutnosti románového celku akoby stráca:

Jej [Zuzkine – pozn. K. P.] oči hľadali jeho [Feketeho – pozn. K. P.] tvár, chceli z nej vyčítať, čo je, aký je v duši. Či nie je jeho duša taká čierna, ako jeho vlasy alebo čierna brada? On tiež pozrel v tú stranu a ako sa jeho oči stretli so Zuzkinými, stiahol obočie, tvár sa mu zachmúrila. Pod jeho pohľadom sa obyčajne sklopilo každé oko. Zuzkine oči vydržali jeho nevraživý pohľad. Zatisol zuby, obrátil sa k svojej mladej žene a s najnežnejšou láskou prehovoril k nej niekoľko slov.
(VANSOVÁ 1968: 88)

Z tejto realistickej informácie vytváral Glocko účinný dramatický „part“ Zuzky v zápase s ničivou silou Feketeho.

Dramatické dielo skutočne vyostruje konflikt ľudskej beštiálnosti a ľudskej bezmocnosti, no nie tak, ako sa explikoval v spomínanom realistickom texte prostredníctvom epickéj matérie. U Glocka práve z pozície fyzickej bezmocnosti (reprezentuje ju postava Zuzky) či osobnostno-sociálnych blokov (postava mestského fyzikusa Fontaniho, ktorý pozná vraha, ale bojí sa ho usvedčiť) sa „zviditeľňuje“ pod historickou fabulou ukrytý priestor, pre nás mimoriadne aktuálny a prítomný. Z hľadiska intertextuality teda sledujeme, ako sa o presných sedemdesiat rokov prehodnocuje a dopĺňa bazálny obsah Vansovej fabuly, cez ktorú sa „vyslovia pomocou nového myšlienkového spoja poznatky stojace mimo nej (fabuly), čím nastane spájanie predstáv“ (ALBRECHT 1999: 537).

Ďalším aktualizácnym prvkom je reflektovanie minulých skutočností postavami, ktoré akoby spolu s čitateľom hľadali riešenie. Problém vyrovnania sa s násilnosťou a zlom Vansová nepotrebovala riešiť, pretože vyústenie „prišlo akosi samo“. Do konca života nebol Fekete justíciou odsúdený na smrť, a tak znepríjemňoval obyvateľom Zvolena život. Bol sám na Pustom hrade, kde ho našli po niekoľkých dňoch mŕtveho: „Vypršal čas jeho zemskeho trestu, ale väčší ešte mu nadchádza“ (VANSOVÁ 1968: 195). Glocko naopak necháva postavy reagovať na zlo a vysporiadavať sa s ním. Robí tak prostredníctvom Zuzky Mamojčíkovej, ktorá sa už v románe

od ostatných odlišovala svojím tragickým osudom (dáva hre tragický mód). Ona jediná je schopná riešiť problém násilnosti, vraždy, zločinu a viny. Jej konanie je paralyzované vonkajším fyzickým handicapom, a preto ide sebaspytujúcou cestou priamo do vnútra k zdroju hriechu:

Nech posúdia vinu všetkých ľudí... aj svoju... moju aj tvoju... jeho aj jej... vinu vraha aj obete... blízkych i cudzích... zúčastnených i nezúčastnených... trpiacich aj ľahostajných... Pýtam sa: kto stvoril diabla? Človek – či ten, ktorému hovoríme Stvoriteľ... Nedrieme v každom človeku zločinec? Nie je v každom čine aj zárodok zločinu? Kedy sa činy menia na zlo-činy? Kto z vás hodí kameňom, keď všetko, čo viem, vypoviem? Kto hodí prvý kameň do Zuzky Mamojčíčky len preto, že o všetkom vedela? (Playback v echu.) Od prvej chvíle som to vedela... vedela... vedela... (GLOCKO 1998: 15–16)

Keď mučivé pochybnosti o vine a treste dosahujú najväčšiu kulmináciu v dialógu Zuzky a Feketeho, keď na pretras sa dostáva i Zuzkina „vina“ (pocit, že ju pred vrahom neuchránila, ale aj výčitka Feketeho, že sa „zopsula s akýmsi vagabundom... s akýmsi odkundesom, čo zmizol z mesta, aby naňho nepadla hanba“ TAMŽE: 108) a Feketeho „dobrý skutok“ (vo svojom testamente nechal všetok majetok mestu), vtedy prichádza odpoveď: nie vonkajší skutok, ale jeho vnútorný motív:

Vari mrzák nemôže mať diet'a s anjelom...? Vari nemá Zuzka-kriplík syna anjela, ktorý chodí, lieta po svete... otvára nepopísanú knihu... a dobrí ľudia mu na biele stránky píšu iba krásne slová... Také slová, čo sú preňho silou... láskou... čo sú darom... Prečo by nemohol byť človek človeku anjelom?! (TAMŽE: 109)

Toto Feketeho nádhernému zovňajšku a šarmu chýbalo.

Ako môžeme vidieť aj v nasledujúcej tabuľke, obidva umelecké texty v intertextuálnom vzťahu z hľadiska aspektu témy vykazujú v spôsobe riešenia konfliktu tieto odlišné znaky:

	Román T. Vansová: <i>Kliatba</i> (pretext)	Dráma P. Glocko: <i>Kliatba čierneho anjela</i> (posttext)
Čas	efekt časovej vzdialenosti, historická téma (postavy minulé deje nereflektujú)	historická téma sa sprítomňuje (postavy minulé deje reflektujú)
Postava	do popredia sa dostávajú postavy fyzicky aktívne postavy	postavy s fyzickým hendicapom (Zuzka) a osobnostno-psychologickými bariérami (mestský fyzikus)
Dej	riešenie konfliktu „prichádza akosi samo“ – sujet sa kryje s fabulou	riešenie sa hľadá v priebehu deja – sujet nie je totožný s fabulou
Rezultát	primárnosť témy (vonkajšie konanie postáv, dôraz na opisy prostredia, čas je historický)	vnútorné rozširovanie témy (vnútorná motivácia konania postáv, prostredie sa interiorizuje, čas je transhistorický)

Štvrtá: aspekt kompozície

Ako už bolo niekoľkokrát povedané, Glocko v porovnaní s románom Vansovej mení aj tvar umeleckého druhu. Tento posun je najevidentnejší a zdá sa, že najmenej problematický, pokiaľ dramatický text chápeme ako jeden z literárnych druhov. Keďže je dráma a divadlo syntetický umelecký druh (nie teda iba literárny), slovesná zložka je tu spolupôsobiaci s výtvarnou, hudobnou, hereckou zložkou. Dramatický text *Kliatba čierneho anjela* (dve dejstvá s prológom a epilógom) nebol dosiaľ inscenovaný, preto dielo skúmame iba z literárneho hľadiska (hoci scénické poznámky tam nechýbajú).

Sledujme teraz, ako mohol výber žánru kooperovať s autorským zámerom a ďalšími žánrovými determinantami. Dramatický text otvára v dialógu priestor pre konfrontáciu, názorovú polemiku, vyostrenie vzťahov ako aj pre vnútornú konfliktnosť postáv. Ako pars pro toto uvádzame svadbu Faninky a Feketeho, ktorá už nie je iba výrazom nerovného vzťahu jemnej, čistej a poslušnej dievčiny so zloduchom (hoci aj to), ale má v sebe náznaky vnútorného sváru nevesty.

KŇAZ (playback). Pýtam sa ťa, Francisca von Veselovský, berieš si tu prítomného vznešeného pána Ľudovíta de Nyék za muža...

ZVUK (zrýchlený tlkot srdca).

FANINKA (šepot v echu). V tom zvolenskom cintoríne, leží šuhaj v rozmaríne...

KŇAZ (náhlivo do pohoršeného hundrania davu v echu chrámového priestoru). Berieš si ho za muža?

FANINKA (vzrušene šepce v echu). Dokiaľ živá budem, čierne šaty nosiť budem...

Kňaz (zlostne). Vrav – berieš?

FANINKA (šepce v silnejúcom hluku a vravne). Zvoňte, zvony, na vše strany, umrelo mi... (Skríknie.) Áno... (šepotom do revu davu) umrelo mi potešení...

(TAMŽE: 48–49)

Vansová optikou pozorovateľa svadobný obrad úplne vynecháva a udalosť iba dokumentuje:

A tak bola Františka Veselovská oddaná v rímskokatolíckom chráme vo Zvolene slávnostne, ako sa patrí na dcéru takého váženého pána, ako bol Veselovský. [...] Vedľa neho [Feketeho – poznámka K. P.] kráčala Faninka, bledá ani Palia, teraz už nerozlučne spojená s mužom, ktorý bol jej srdcu dost' ďaleký, ďaleký. Kráčala, akoby vo sne, ako námesačnica. Mala na sebe nebové šaty [...]

(VANSOVÁ 1968: 87–88)

Uvedené funkčné parametre dialógu v kompozícii dramatického diela koexistujú so simultánnosťou viacerých umeleckých kódov (uvedených v poznámkach), čím sa posúvajú v románe pôsobiace denotatívne významy slovných formulácií (opisov a charakteristík) do ďalších rovín. Tu máme k dispozícii podrobné autorove scénické poznámky, ktoré čitateľovi pomáhajú čiastočne rekonštruovať živý tvar diela na javisku. V spomenutej situácii svadby nastáva v texte zaujímavá predstava dramatika o možnej choreografickej zložke: Fekete má tancovať divoký tanec s nevestou – bábkou. Všetko je v tienohre. Raz bábku odhodí, druhý raz

s ňou tancuje, držiac ju za krk atď. Hudba je kakofonická. Aj ďalšie parametre divadelného diela, komplexne zasahujúce cez všetky druhy percepčného vnímania (kognitívnu, auditívnu, vizuálnu, emočnú oblasť apod.) osobnosť diváka, pomáhajú vžiť sa do pozorovaných udalostí, ktoré zachytila Vansová. Sila umeleckej výpovede sa tým nielen zintenzívňuje a stáva sa zapamätateľnejšia, ale zároveň je i vnútorne pravdivejšia (GIUSSANI 2004: 14).

Piata a šiesta: sociatívny⁴ a subjektívny aspekt

V intenciách dosiaľ napísaného by pri tomto aspekte nemuselo byť takmer nijakých pochyb, ba dokonca by sme medzi oboma dielami mohli dať ruptúru: u Vansovej je to dominantnosť sociatívneho aspektu, ktorý nestotožňujeme s objektívnym, u Glocka snaha o subjektívnu autonómnosť. Navyše, román má popularizačný charakter, čo znamená uplatnenie väčšej miery konformnosti k čitateľovi zo strany autorky, a teda minimálne vyjadrenie osobných hĺbok.

Je však zaujímavé, že dielo očakávaný úspech populárneho historického románu nemalo.⁵ Podnetný je aj ďalší dobový údaj. O udalosti sa spisovateľka dozvedela od svojho starého otca Karola Langeho, ktorý bol svedkom vraždy Františky Fekete (VANSOVÁ 1968: 207). To by mohlo znamenať, že vznik diela podmienila aj súkromná motivácia prozaičky. Nejde o „ideovo dutý text“, čo dosvedčuje skutočnosť, že niet tu prvkov didaktizmu, agitačnosti, oslavnosti. Román nie je koncipovaný na podklade národných otázok, primárne je tu rozprávanie historickej epizódy. Obligátne tému slovenského romantizmu a realizmu autorka vkladá len do záveru, aby zachytila nové svetlejšie časy:

Bola to mládež, ktorá doniesla zvonku nového ducha, začala kriesiť zdanlivo mŕtvych a obnovila život. Niekoľkí študenti, ktorí študovali v Prešporku, v terajšej Bratislave a tam poznali Štúra, stali sa jeho nadšenými čitateľmi a stúpecami. Bol to vtedy najmä zvolenský rodák Ľudovít Lange, ktorý svojou ohnivou letorou, nadchnutý ideami Štúrovými, priniesol z Prešporka nové názory rodolásky a vrelú snahu po národnej práci. (VANSOVÁ: 183–184)

Narácia a sugestívna fabula sú hlavným autorkiným literárnym zámerom. Drastické scény mohli byť v skutočnosti podstatne krutejšie a jatrivejšie, ako nám ich podáva v románe ona. Ak v jej diele hovoríme o väčšej miere objektívnosti, neznamená to ešte, že ide o dokumentárnu bezvýraznosť. Hoci umelecký text je výsostne ikonický, uplatňuje sa tu z operatívneho hľadiska konformnosť, ktorú František Miko vo svojom funkčnom výrazovom systéme zaraďuje medzi sociatívne kategórie. Vzhľadom na vonkajšie požiadavky dobového literárneho úzu nejde o kópiu

⁴ U Hvišča sa stretávame s označením subjektívny a objektívny aspekt, čo by mohlo evokovať dichotómiu výraznosť a bezvýraznosť, príznakovosť a bezpríznakovosť. Pri uvedených dvoch textoch ide o prvý člen dvojíc. (Hvišč 1979)

⁵ Rozhovor s Petrom Glockom, ktorý bol nami realizovaný 8. 3. 2005 v Bratislave.

skutočnosti, a teda absolútnu autorskú nezaujatosť. Vansová však prílišným utlmením markantnosti a drastickosti výrazu (ikonickosť) zoslabila zážitok z textu.

U Petra Glocka sa posúvame od sociatívnosti smerom ku subjektívnym kategóriám operatívnosti, ktorá sa „stáva sama predmetom zobrazenia“, čím sa presúva z operatívneho výrazového bloku do bloku ikonického (MIKO 1973: 160). Jeho tvorivá práca sa musela vysporiadať s bohatším repertoárom poznatkov, skúseností, ktoré zahŕňali nielen provenienciu románového pretextu, ale aj širších kontextov. Na základe toho autor odkrýval hlbinné vrstvy pôvodného diela a vnášal do neho osobnú účasť. Zdá sa, že postupoval z opačného konca ako jeho predchodkyňa. Na rozdiel od Vansovej, kde je známa súkromná inšpirácia k písaniu *Kliatby*, Glocko vytvára svoj dramatický text aj na základe spoločenskej objednávky, teda pri príležitosti Zvolenských hier zámockých.⁶ Silná účasť subjektu v koexistencii s dynamickou podobou žánrovej formy účinne spolupôsobia pri vytváraní zážitku z dramatického literárneho diela.

Pretext a posttext z hľadiska tvorby a recepcie

Vráťme sa teraz k pointe. Po vyššie sledovaných intertextuálnych posunoch, v ktorých sa odvíjal „osud“ románu *Kliatba*, sa pýtame, či nám ona pointa priniesla očakávaný koniec, detenziu. Pravdaže, na toto si musí zodpovedať každý sám, pretože pôsobenie diela nie je len „záležitosťou“ autora, ale aj čitateľa. No my sa akosi nespokojne domáhame zistenia, či predsa len neexistuje „kľúč“, ako (a tento konektor je dôležitý!) odhaľovať cestu pravdy v umení.

„Vystáva otázka, či pravda o diele musí byť len jedna... [Existujú – pozn. K. P.] dva prototypy čítania: metodický a inšpiratívny, pričom druhý z nich charakterizuje také stretnutie kritika [vo všeobecnosti čitateľa, aj ako autora posttextu – pozn. K. P.] s dielom, ktoré mení vedomie seba samého.“⁷ Zmeny vo vedomí, nepretržité pohyby medzi tenziou a detenziou v tvorbe i recepcii sú nosné pri hľadaní pravdy aj v intertextuálnom vzťahu románu Terézie Vansovej a hry Petra Glocka. Podkladovým materiálom sú pre nás v tomto smere vyššie analyzované determinanty žánrových foriem. Oni ukazujú, prostredníctvom ktorých literárnych momentov pretext a posttext medzi sebou „prebleskoval“, kooperoval.

Už v románe Terézie Vansovej je jasné, že autorka nehľadá tézu, ktorej by podriadžovala ostatné zložky svojej literárnej výpovede. Bola tu ambícia odkryť tie tajomstvá, na ktoré realistická metóda pozitivizmu nestačila. Neznáme stránky človeka však neodôvodňuje cez

⁶ Podľa toho istého rozhovoru.

⁷ Myšlienka odznela na vedeckej konferencii *Pragmatika vyjadrovacích prostriedkov umenia*, ktorú v roku 2000 usporiadal Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Autorom je Peter Zlatoš, ktorý na podklade Platónovho dialógu *Ión*, uvažoval o interpretácii umeleckého diela ako o ceste „odhaľovania pravdy“. KUBALOVÁ 2001: 188)

vnútornú motiváciu jeho konania a nie veľmi sa tomu venuje aj v sujete. Jediné, čo autorku vedie akčne dopredu, je séria vrážd a intríg Feketeho bez naznačenia ich príčinného pozadia či myšlienkového vyústenia. V tomto zmysle v diele nachádzame len pár odkazov.

Vrátil sa mladý pán, vedía, ten mladší Ľudovít, ale ani ten už nie je mladý – že vraj, zďaleka, že hen až dakde z Turecka, čo je ešte za Viedňou. Ale istotu nikto nevie, lebo minulo už hodne rokov, ako nebol doma, ani nepísal.

(VANSOVÁ 1968: 51)

Jeho poklona i konverzácia dokazovali, že tento človek pohyboval sa vo veľkopanských kruhoch [...] Feketeovci nadobudli časom majetky [...] V posledné časy však majetkové pomery Feketeovskej rodiny neboli veľmi skvelé. Starý, čudácky Ján umrel, pani nevládna, vždy zachmúrená, viedla rozsiahle hospodárstvo sama s čeladťou a s dvoma najmladšími dcérami Klárou a Teréziou. Najstarší syn, neženatý, tiež čudák ako otec, býval v Šahách. [...] Ľudovít býval samopašný a dával príčinu mnohým žalobám. Na ulici bol pravým uličníkom, bil sa so spolužiakmi, ba i s učňami a dievčence utekali pred ním, chytajúc si svoje vrkôčiky, aby ich za ne nenatáhoval, alebo im ich neodrezal, lebo s nožíkom v ruke bežal za nimi.

Učil sa však dobre, mal výbornú pamäť, v učení a ambícií nemal seberovného. Ako študent v Štiavnici a v Prešporke mnoho trovil, dlžôb narobil, až odrazu prestal domov písať. Rodičia vedeli o ňom málo; to, čo vedeli, azda nechceli povedať iným.

(TAMŽE: 63–64)

Snaha odkryť pod sujetom tajomstvo hrôzostrašných činov Feketeho tomuto románu chýbala. Prozaička síce akoby evidovala, že tu také čosi existuje, prsto, že sú tu desivé javy, ktorých strojcom je človek, no nehľadá ich vnútornú podstatu. V jej centre pozornosti je vždy následok činov. Ak Fekete prinesie množstvo vzácnych predmetov z cudziny, autorka upriami pozornosť na ten, ktorým je zavraždená Faninka. Spôsob uvažovania spisovateľky je preto determinovaný logikou historických faktov a sociálnymi diferenciami.

Tým, že Glocko tieto skutočnosti prehodnocuje, nedáva ich výlučne do konvenčného poradia, ale hľadá ich nový zmysel. Ten spočíva nielen v tom, že sujet a fabula sa už nekryjú, ale vzniká tu v dialogickom protipostavení literárnych reprezentantov istých životných postojov väčší konflikt individuálnych záujmov. Myšlienková kreativita autora sa teda v konfliktoch netvaruje lineárne a logicky, ale vertikálne, hĺbkovo. Môžeme to sledovať na situácii, keď poddaný Ondrej Skubík, otec odsúdenej Madleny, ide za stoličným zapisovateľom Veselovským, aby mu pomohol oslobodiť dcéru od istej smrti. Vansová rovnaké individuálne záujmy medzi postavami rozdielnych spoločenských vrstiev vyjadruje takto: „Ondrejove slová dotkli sa istej struny jeho [Veselovského – pozn. K. P.] srdca. I on má dcéru, aj on miluje svoje dieťa“ (TAMŽE: 96).

V dramatickom texte Glocko vkladá do rozhovoru Veselovského a Skubíka aj repliky Veselovskej, v ktorých sa prepojenie sociálneho a individuálneho záujmu prezentuje ináč, egoistickejšie:

VESELOVSKÁ (napravuje si lokničku pred zrkadlom). Čudné, že i taký hrubý sedliak vie milovať dcéru ako otec z panského rodu! Paulus von Veselovský sa - ktovie prečo – strachuje o Faninku! Vraj chradne, bledne, čosi ju trápi... isteže trápi. Iba ženy vedia, čo je to nosiť v sebe nový život! (Zvrta sa pred zrkadlom, skúša si čepce.) Ludská závisť je nekonečná! Všetky zvolenské panie voči mne ochladli... Ba, že či uhádnem prečo!
(GLOCKO 1998: 57)

Vkladáním nových komponentov do Vansovej sujetu a ich preskupovaním vzniká potreba pozerat' na vonkajšie udalosti vnútorným okom. Takto sa prostredníctvom akýchsi leitmotívov vedomia uvádzajú navonok rozmanité zážitky na spoločný významový menovateľ, do rovnorodých sémantických blokov (PLESNÍK 1995: 123). Na takomto podklade hlavná idea či pointa textu nepôsobí tézovito a definitívne, ale skôr nevyhnutne.

V svetovej literatúre nachádzame mnoho diel, odkrývajúcich ľudskú deviáciu. Euripides zachytáva psychologické pozadie vraždy Medey na jej deťoch, no túto desivú stránku človeka síce dramaticky vyhrocuje, no filozoficky nerieši. Na rozdiel od toho, Raskoľnikov v *Zločine a treste* zabije, prežíva výčitky svedomia a v závere nachádza východisko v kresťanskom odpúšťaní. U Glocka neprechádza Fekete sebaspytovaním ani výčtkami (to robí Zuzka Mamojčíková), ale na transhistorickom myšlienkovom podklade vonkajšieho konania a jeho vnútornej motivácie (lásky alebo nedostatku lásky) sa konflikt premieta do vzťahov postáv, kde sa cez dialóg vyostruje.

Peter Glocko nám ukazuje spôsob odkrývania príčin brutálnych činov, čím hľadá ich vnútornú motiváciu, teda podchytiť zlo už v jeho koreni. Podstata zla je tu demonštrovaná v tom, že niekto svojím konaním upiera právo na slobodu a šťastný život druhému. Cesta vedie cez postupné odkrývanie a „vyvolávanie pocitu spomienky na niečo zabudnuté“⁸ k nevyhnutnosti poznať v človeku druhú časť jeho podstaty – to, čo by zamedzovalo jeho ničivé konanie. V sujete románového pretextu sa akosi len „prebehne“ okolo krásnych povahových črt matky Veselovskej, čistého citu študenta Mikuláša Duchoňa k Františke či všetko obetujúcej lásky otca odsúdenej Madleny Skubíkovej.

Ondrej rozviazal uzlík. V šatôčke leskli sa veľké „tvrdé“ toliare a mariáše, dvadsiatniky a jeden dukát.
– Toto, pán veľkomožný, som od rokov krváčne zarobil, nastúskal, odkladal, len aby som mal pre ňu, že ak sa vydá a my budeme spolu nažívať v bázni a láske božej.
(VANSOVÁ 1968: 96)

Vansovej sujet je prechodom zo syntetického pocitu údesu, strachu a zdesenia nad brutalitou, beštiálnosťou človeka do ideálnej fázy, keď sa raz s ňou vysporiadame a nebudeme

⁸ Citát je z názorov Jána Zambora na typický znak poetiky argentínskeho básnika Jorge Luisa Borgesa (BORGES 2000: 94).

v jej moci. Glockovo dielo je teda pokračovaním cesty, smerujúcej k úplnému vnútornému pochopeniu:

ZUZKA. Zavraždil! Ty beštia... vraždil si aj vo väzení a dostal si ďalších pätnásť rokov galejí... Prečo si sa však po dvadsiatich piatich rokoch vrátil do Zvolena?! Prečo si tu znovu – ty diabol... ty ne-človek... ty ne-tvor...
FEKETE (pomaly dvíha hlavu, začína sa otriasať vnútorným a potom aj vonkajším smiechom). Prečo, cha... lebo som večný... lebo nie som, chacha, nie som človek... som druhé ja všetkých ľudí... (Ukazuje do obecnstva.) Jeho... jej... vaše... ich... som vy!
(Zdôrazní.) JA som VY!
(GLOCKO 1998: 108)

Románový pretext či dramatický posttext si nekladú úlohy, ktoré nie sú v kompetencii umenia a vedy, teda „šibnutím čarovného prútika“ zmeniť človeka v tom, čo ním „lomcuje“ od počiatku existencie sveta. V zmysle náhľadov Friedricha Schillera v diele *Divadlo ako mravná inštitúcia* nejde v umení ani tak o priamu nápravu človeka iba sledovaním, počúvaním, čítaním, ale skôr o zoznamovanie sa s nerestami a so zlom, ktoré nás už potom neprekvapia. Dokonca sa nám tu prezrádza možnosť, ako ich odstrániť a zneškodniť. (INŠITTORISOVÁ 2001: 212)

Znova stojíme pred myšlienkou: „Prečo by človek nemohol byť človeku anjelom?“ alebo „Milovať budeš blížneho svojho ako seba samého“ alebo... Pokúsme sa vstúpiť do „osudu“ románu *Kliatba* a dramatického textu *Kliatba čierneho anjela*, možno nám odkryjú, ako ďaleko sme „s dychom“, aby sme bez zjednodušujúcich dichotómií pochopili medzi riadkami „zastretú“ pravdu ukrytú v oboch dielach...

PRAMENE

GLOCKO, Peter. „Kliatba čierneho anjela.“ In *Súčasná slovenská dráma 1997–1998* (Historické hry, I. zväzok). Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998, s. 5–109

VANSOVÁ, Terézia. *Kliatba. Historický romantický obraz zo začiatku devätnásteho storočia*. Bratislava: Tatran, 1968

LITERATÚRA

ALBRECHT, Ján. *Človek a umenie*. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1999

BAGIN, Albín. „Peter Glocko. Šťastný pán Cyprián.“ In *týž. Hľadanie hodnôt*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986, s. 239–244

BORGES, Jorge Luis. *Ten druhý, ten istý* (prel. Ján Zambor). Bratislava: Lorca, 2000

GIUSSANI, Luigi. *Chrámy a čas*. Bratislava: Vydavateľstvo Oto Németh, 2004

HARPÁŇ, Michal. *Teória literatúry*. Bratislava: ESA, 1994

HVIŠČ, Jozef. *Problémy literárnej genológie*. Bratislava: Veda, 1979

INŠITTORISOVÁ, Dagmar. *O výrazovej variabilite divadelného diela*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, 2001

Mezi deklamováním a románem (Proměny žánrů v české a slovenské literatuře) Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2006. [online]. ©2006 <http://www.ucl.cas.cz>

KUBALOVÁ, Dana. „Metafora limity a limity metafory.“ *Estetika* 37, 2001, č. 1, s. 188

MAŤOVČÍK, Augustín – CABADAJ, Peter a kol. Slovník slovenských spisovateľov 20. storočia. Bratislava: Vydavateľstvo spolku slovenských spisovateľov, 2001

MIKO, František. *Od epiky k lyrike*. Bratislava: Tatran, 1973

PAVERA, Libor. „Otázky a otazníky nad intertextualitou (Úvaha k diskusi).“ In *Intertextualita v modernom umení*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 1999, s. 53–61

PEKARIKOVÁ, Katarína. Rozhovor s Petrom Glockom, 8. 3. 2005 v Bratislave

PLESNÍK, Lubomír. „Drastickosť a brutalita ako výrazové kategórie.“ In *O interpretácii umeleckého textu 16. Drastickosť a brutalita výrazu*. Nitra: Vysoká škola pedagogická, 1995

REPAR, Primož. *Krebké pavučiny*. Bratislava: Drewo a srd, 2003

RICOEUR, Paul. *Čas a literárne rozprávanie*. Bratislava: IRIS, 2004

SLOBODA, Rudolf. *Pánsky flám*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986

ŠPAŇÁR, Július – Hrabovský, Jozef. *Latinsko-slovenský a slovensko-latinský slovník*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1969

ŠTEVČEK, Ján. *Literárno-historické etudy*. Bratislava: Národné literárne centrum, 1996, s. 29

VLAŠÍN, Stěpán (ed.). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977

ŽILKA, Tibor. „Postmoderné podoby doktora Fausta.“ In *Intertextualita v modernom umení*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 1999, s. 27–43

„Kritici diskutujú o Petrovi Glockovi.“ *Romboid* 19, 1984, č. 3, s. 42–48

SUMMARY

The paper displays the variety of intertextual relations between the novel *Kliatba* by Slovak realistic writer Terézia Vansová (published in 1927) and the play *Kliatba čierneho anjela* written 70 years later by the playwright Peter Glocko. The intertextual transformations are subject to an analysis based on generic aspects as coined by Jozef Hvišč (1979): 1. the aspect of literary school 2. the aspect of literary discourse, 3. the aspect of theme, 4. the aspect of structure, 5. the subjective and 6. the sociative aspect. Whereas Vansová lets her reader experience the consternation and fear of human brutality, striving after an ideal state in which the mankind is no more under command of violence, there are obvious shifts in the patterns of literary discourse in Glocko's work; the actions and conflicts are unveiled in their motivations in order to allow the spectator to understand the whole complex of problems originating in the pretext.

Temné příběhy Světlé Karoliny

Martin Kuba

Proč „temné“ příběhy? Pozorný čtenář děl Karoliny Světlé asi tuší, co nás vedlo k tomuto přívlastku. Mohli bychom jej podepřít prvky potlačované náboženské svobody v dílech o době, již Jirásek nazval temnem. Mohli bychom se zaměřit na kontrast jasných ideálů uvědomělých Čechů (zvláště Češek) a německé či poněmčelé společnosti. Nás však inspiroval jiný fakt: četnost lidových pověr, které Světlá ve svých dílech nashromáždila. Jejich množství je obrovské a jejich funkce různá – od dokreslení charakteru venkovského prostředí až po zásadní zápletku, na níž je vystavěn celý děj.

Asi nejznámějším dílem Karoliny Světlé je povídka *Hubička* (časopisecky v *Osvětě* 1871), ne tak sama o sobě, jako její básnický převod, libreto stejnojmenné opery Bedřicha Smetany, vytvořené autorčinou přítelkyní Eliškou Krásnohorskou. Základní motiv díla (povídky i opery), totiž předmanželský polibek, je zde nahlížen ze dvou sfér – „objektivnější mužské“ (je již po zasnubách a brzy bude svatba) a „subjektivnější ženské“ (duch první ženy snoubencovy by chodil svou nástupkyni strašit). Co vše dokázala Světlá a ještě výrazněji Krásnohorská na tomto poměrně jednoduchém protikladu vystavět (za pomoci určitých idylicko-romanticko-sociálních motivů), je z hlediska dialogu a popisu obdivuhodné. Jisté je, že nebýt oné pověry o neklidném duchu „zrazené“ nebožky, nedával by námět díla smysl. Důkladným rozpracováním děje a zasazením do reálného prostoru si však čtenář uvědomuje pověru jen jako dokreslení mentality lidového prostředí, což, jak jsme právě ukázali, není pravda. Z hlediska psychologie se tu nabízí lákavá příležitost analyzovat Vendulčino odmítání polibku jako reakci na dávné zklamání v lásce (Lukáš se na nátlak rodičů oženil s jinou), ale tomu se věnovat nechceme. Narazili jsme tu na problém mužských postav. Oproti ženám-hrdinkám působí muži-hrdinové jaksi... neúplně. Světlá se snaží podávat je jako racionálnější; přes často detailní popisy ale zůstávají neproniknutelnými a stávají se pouhými typy, charakterizovanými nanejvýš jednou výraznou vlastností. V románu *Nemodlenec* (Světlozor, 1873) tak nacházíme např. zemana-ctižádostivce a jeho syna Adama-žárlivce. Postavy krtičkáře a šíleného praděda jsou pouze načrtnuty vyprávěním o jejich osudech. Naproti tomu je hlavní hrdina, Míchal-nemodlenec, jediným mužem, jehož psychologii autorka detailněji řeší. Ovšem výsledek je takový, že sama uznává ústy jeho otce: „[...] jsi jako ženská, hnedle bych byl řekl baba“ (*Nemodlenec*, SVĚTLÁ 1954: 135).

Řekli jsme už, že u základu většiny příběhů Karoliny Světlé stojí pověra. Co je však základem pověry? Další příběh. Můžeme tak formulovat tezi, že Světlá vršila příběhy na

příbězích. V kratších povídkách jde jen o náznaky – črty, kresby, jak je sama Světlá, leckdy i v podtitulech, nazývala. Významu nabývá tento postup v jejích románech, kde demonstruje výrazovou a obsahovou bohatost nejen líčení a popisu, ale i psychologie románových postav. Opustíme-li vliv české vesnice, pak jako další inspirační zdroj nemůžeme popřít vliv romantiků, zvláště francouzských. Světlá po celý život chovala obdiv k George Sandové, jejíž styl místy evokuje. Inspirace je však výraznější ve formální stránce děl – jádro námětu je české.

Literaturu Světlá významně ovlivnila právě nejen volbou témat (o okolí Ještědu, domněle německém, než je sama navštívila, stejně jako většina Pražanů příliš mnoho nevěděla), ale i volbou žánru. Jako jedna z prvních psala *romaneta*. Podléhající patrně vlivu Nerudovu konstituuje tento nový útvar jako *malý román*. Dnes jej chápeme zvláště díky pracím Jakuba Arbesa jako žánr s fantaskním námětem, kde je tajemno racionálně vysvětleno; taková ještě *romaneta* Karoliny Světlé nejsou. Prvky tajemství jsou nesené opět v rovině temných lidových pověr – např. umrlčí voda (*Z vypravování staré žebračky*, Osvěta 1884), nebo divizna (*Černá divizna*, Osvěta 1887) – o nichž nikdo nepochybuje a nepotřebuje je vysvětlovat.

V dílech Karoliny Světlé se tedy výrazně uplatňuje princip základních příběhů, jež ale bývají překrývány četnými dalšími – můžeme tak tvrdit, že Světlá (např. v pracích z venkovského prostředí) staví text na lidové moudrosti. Dává mu tak jistou „věrohodnost“, zároveň také romantickou „temnost“. Jako doklad tohoto tvrzení uvádíme dvanáct „temných“ okolností získaných excerpací první poloviny románu *Nemodlenc*:

1. Bouře zuří, protože se někdo oběsil.
2. Kráva přestane kopat, vyšlehá-li se: a) svěcenou pomlázkou.
b) holí prvního pátečního žebračka.
3. Obilí se netknou myši, je-li svázáno roubíky z břízky, která stála o Božím těle na oltáři a z níž je vše ostatní spáleno, přičemž k prvnímu vozu s obilím, který zajede do stodoly, nesmí žádná žena a hospodář musí sám mlčky sházet všechny snopy.
4. Ve sklepe se neobjeví žába, vhodí-li se tam na zelený čtvrtek před slunce východem při lačném žaludku trocha svěceného medu.
5. Duch mrtvého straší každou noc toho, kdo odmítl jeho poslední přání.
6. Rouhač vrhá dvojí stín.
7. Jak poznat čarodějnici:
 - a) růženec se jí otočí kolem ruky a zláme všechny kosti
 - b) nepřekročí stébla slámy položená křížem
 - c) všude vstupuje levou nohou, na vše ukazuje palcem, ne ukazovákem
 - d) vše uchopí levou rukou

- e) to, čím chce čarovat, pod růžencem samo shoří na prach a popel a vydává puch jako z upražených lidských kostí.
8. Komu o polednách našvihá Polednička (asi dvanáctiletá dívka v bílé košilce) bičem, ten do tří neděl zemře na černé neštovice.
9. Mezník na tři strany chmerkem porostlý zakopat s vlasy nebožtíka před vraty, ten pak musí vždy od půlnoci do jedné na něm sedět a dění ve stavení pozorovat.
10. Člověku se splní všechna přání, má-li věc, již sám samovražedníkovi s těla vzal, dříve než toto vychladlo.
11. Na ochranu před uřknutím nutno při hovoru přeložit palce křížem a čarodějnici šlápnout na palec u levé nohy.
12. Nebožtíci vše vnímají, dokud se nad nimi kněz nepomodlí a v hrobě je nepokropí.

Tyto pověry můžeme rozdělit zhruba do tří kategorií – *obecné* (1, 5, 6, 8, 12), *hospodářské* (2–4) a *specifické* (7, 9–11). Liší se především svou funkcí: *hospodářské* mají určitý ochranný význam a těm, kteří je znají, přinášejí *řešení praktického problému*; *obecné* řeší otázky přesahující lidský rozum, jsou nesené tradicí a pouze *popisují* sdílenou zkušenost; *specifické* pak zná málokdo, mají *diagnostický charakter* a jsou „nejtemnější“ – hraničí s černou magií. Čarodějnictví je vůbec častým motivem prací Světlé. Pověry 5, 6, 9 a 10 tvoří vlastně základ děje *Nemodlence*, totiž pohnutky jednotlivých postav k jednání.

Tento román má vůbec v díle Karoliny Světlé zvláštní postavení. Je posledním z pěti takzvaných ještědských, ale pro svou specifickou bývá odsouván z centra pozornosti a kritizován pro roztržitést své kompozice. V minulosti bylo jeho hodnocení spíše negativní. Uvádíme zde dva z názorů:

V tomto posledním ještědském románu chtěla Světlá zodpovědět řadu vážných sociálních, náboženských a filosofických problémů, takže jej zatížila přemírou úvah. Složitými a tajuplnými příběhy postav dala sice vyprávění silné napětí a účinné, ale celý rozbíhavě komponovaný román působí následkem toho jakoby neskutečně.
(POHORSKÝ 1961:135)

Mnohem větší kritiku vznesla Marie Řepková, které ve své studii však také plně postihla výjimečnost tohoto románu – jeho binární povahu:

[...] v *Nemodlenci* je tematická náplň rozlomena, uskutečňuje se ve dvou liniích či vrstvách. To by samo o sobě nevaďilo, je tomu podobně, jak jsme viděli, i ve *Vesnickém románě*. Zatímco však tam obě linie nakonec nenásilně splývají v jednotícím smyslu díla, zde si podřezují – přes zdánlivé, jen vnějškové skloubení – svou samostatnost. Navíc ještě u Daleny, nositelky druhé tematické vrstvy, i tato vrstva se rozpadá ve dvě: vrací se v ní jednak námět povídky Lamač a jeho dítě (otázka oprávněnosti pomsty za utrpenou

křivdu), jednak se v ní opakuje téma Sylvy z *Vesnického románu*: velikost nesobecké lásky, schopné vzdát se milovaného člověka, vyžaduje-li to jeho prospěch.“
(ŘEPKOVÁ 1977:123)

O čem román je? Hybatelkou děje je zemanka. Její příběh je pro další události zásadní: krásná hospodyně Marie byla unesena zemanem Luhovským a držena ve starém ovčíně, čímž si on získal uznání okolí pro svou odvážnost, ale hlavně její nenávisť, protože milovala panského myslivce Jana, který raději před ostudou odešel z kraje. Pod nátlakem se Marie za Luhovského provdala, štěstí ale do jeho domu nepřinesla, netečně plnila svoje povinnosti, porodila manželovi tři děti – ani smrt jediné dcery ji však nepohnula k srdečnějšímu chování:

Tuže se lidé tehdaž podivili zášti tak nesmířitelné, již neobměkčila ani smrt, již neoblomil ani hrob, kteráž hrdě i s věčností samou co do neuprositelnosti zavoditi chtěla. Slyšela zemanka, stojíc opodál jámy ověčené květinami, kamž spouštěli dceru její jedinou, mnoho, co by bylo každým snad srdcem ženským pohnulo. Všechny matky hlasitě proti ní na hřbitově reptaly, prorokující jí, že za to musí na ni přijít cosi velkého, co ji konečně přec jen zlomí a sníží. Ale ona mezi nimi státi zůstala nepohnutě a chladně jako kámen, až samy od ní utekly, uchváceny hrůzou, jako před něčím, co do přírody nepatří, co se vytvořilo proti všem zákonům jejím.“
(SVĚTLÁ 1954: 137)

Zemanka a její nenávisť tvoří základ první části díla. Všimněme si, že Světlá ráda, a tudíž poměrně často, navozuje napětí pomocí proroctví, věštek a předtuch, které ovšem také z moci tvůrce vyprávěného světa vyplní. Druhý příběh, v jehož centru stojí Míchal-nemodlenec, počíná paralelně s vyprávěním příběhu zemančina, který podává vševědoucí vypravěč, je s ním však svázán pouze prostorově či pomocí vedlejších postav. Zarážející je naprosté potlačení souvislosti obou příběhů, např. přes citové vazby – Míchal je zemančin syn – což je vysvětlováno výše zmíněnou nenávisť ke všemu, co pochází od zemana. Míchalův příběh je hledáním jistoty člověka. Jeho vírou v Boha otřese blouznění šíleného starce, který je neznabohem. Vírou ve společenský řád otřese cynismus vlastního otce. Naději nachází hrdina jen v lásce k mladé komtese, jež mu dává sílu k radikálnímu činu, ačkoli ví, že ponese jeho následky. Jeden prostředek však obě tyto části přeci jen spojuje: je to postava Daleny. Představuje nejen motiv milované dcery v kontrastu k nemilované dceři zemančině, ale také objekt lásky Míchalovy, neboť zamilovaný mladík ji zaměňuje s komtesou Alžbětou pro jejich podobu. Právě postavou Daleny Světlá vyjádřila svoje nitro: otázkou existence Boha a posmrtného života se zabývala celý život, především v dobách své nemoci a po smrti svého chotě; sporem zodpovědnosti a individuální touhy pak během svého vztahu s Janem Nerudou; východisko našla v sebeobětování, které její život naplnilo.

Dvojnou povahu *Nemodlenec* můžeme sledovat snad ve všech složkách textu. Nejmarkantněji je ovšem patrná ve sféře postav. Zemanku milují dva muži: hajný a zeman. Hajného milují dvě ženy: zemanka a hraběnka. Dalenu také milují dva muži: Adam a ovdovělý zeman. Míchala pak opět dvě ženy: Dalena a její nevlastní sestra Alžběta. Z méně významných motivů je tu také ještě dvojice mužů milujících hraběnku: hajný po odchodu od budoucí zemanky a šlechtic – otec Alžbětin. Nejhůře z této bilance vztahů lásky vychází opět dvojice, tentokrát otec zemana a jeho syna Adama, které přes jejich snahu nemiluje žena žádná. Z této složité struktury vyplývá, že láska – pro jednoduchost ji vyjádříme jako faktor kladný – nutně vyvolává zášť a nenávisť, tedy faktor opačné polaritativy. Vzniká tak další kritérium, dle něhož zemanka i Dalena nenávidí čtyři muže a dvě ženy: zemanka tři Luhovské, Dalenu a její rodiče – hajného/krtičkáře a hraběnku; Dalena pak Luhovské včetně zemanky, Alžbětu a jejího otce. Tento binární systém je pouhou kostrou, strukturou, jejíž obsah se mění v závislosti na čase a vývoji románových postav. Dochází totiž k několika změnám, kdy aktéři příběhu svůj vztah k ostatním mění. Výpověď celého románu lze pak chápat jako nesmyslnost nezvratných předsevzetí, konkretizovanou dvojicí žen dvou generací, z nichž starší zemanka marně nenávidí, protože marně milovala a její potenciální dcera a posléze sokyně Dalena marně nenáviděla, protože marně miluje! Určitý protiklad také tvoří dvojice Dalena-Míchal; Dalena vidí svět takový, jaký je (odstup lidí ke krtičkáře), zloba jí zatemní oči (zemanka urychlí smrt jejího otce pohaněním její matky a ona se chce pomstít), ale díky lásce opět prohlédne (přeje štěstí své nevlastní sestře a nevlastnímu synovi; jako bylinkářka pomáhá lidem); Míchal je naivním dítětem, které má oči zavřené, šílený praděd a pokrytectví otce mu je otevřou, kvůli lásce se však vzdá svých ideálů a odchází do nového domova – vzdá svých ideálů.

Na závěr snad můžeme formulovat „kacírskou hypotézu“, že román *Nemodlenec* jsou vlastně dvě spojená romaneta a že jeho význam, stejně jako u dalších děl, tkví v metatextové nadstavbě, v rovině vzniklé percepcí a kombinací všech příběhů.

PRAMENY

PODLIPSKÁ, Žofie. *Nalžovský*. Praha: Jan Otto, 1878

SANDOVÁ, George. *Konsuelo. I.* (přel. Žofie Podlipská). Praha: I. L. Kober, 1865

SVĚTLÁ, Karolína. *Sebrané spisy Karolíny Světlé I. Kříž u potoka*. Praha: Jan Otto, 1899

SVĚTLÁ, Karolína. *Sebrané spisy Karolíny Světlé III. Vesnický román*. Praha: Jan Otto, 1899

SVĚTLÁ, Karolína. *Sebrané spisy Karolíny Světlé V. Kantůrčice*. Praha: Jan Otto, 1900

SVĚTLÁ, Karolína. *Sebrané spisy Karolíny Světlé VII. Nemodlenec*. Praha: Jan Otto, 1900

SVĚTLÁ, Karolína. *Sebrané spisy Karolíny Světlé VIII. Kresby z Ještědí. (Přišla do rozumu. Teta Vavřincová. Hubička. Nebožka Barbora. Námluvy.)* Praha: Jan Otto, 1900

Mezi deklamováním a románem (Proměny žánrů v české a slovenské literatuře) Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2006. [online]. ©2006 <http://www.ucl.cas.cz>

- SVĚTLÁ, Karolina. *Sebrané spisy Karoliny Světlé XV. Prostá mysl II. Povídky vesnické. (Blázínek. Větrně. Seřka. Lamač a jeho dítě. Večer u koryta. Skalák.)* Praha: Jan Otto, 1901
- SVĚTLÁ, Karolina. *Sebrané spisy Karoliny Světlé XVII. Romanetta z Ještěda I. (U sedmi javorů. V bložínách.)* Praha: Jan Otto, 1902
- SVĚTLÁ, Karolina. *Sebrané spisy Karoliny Světlé XIX. Tendenční povídky pro náš lid. (Bobatá nevěsta. Nezaploudil. Hospodská v Letovicích. Na zdar důstojného! Satanáš.)* Praha: Jan Otto, 1902
- SVĚTLÁ, Karolina. *Sebrané spisy Karoliny Světlé XX. Romanetta z Ještěda II. (Z vypravování staré žebračky. Černá divižna. Cikánka.)* Praha: Jan Otto, 1902
- SVĚTLÁ, Karolina. *Vybrané spisy Karoliny Světlé, svazek I. Ještědské povídky. (Lesní panna. Seřka. Cikánka. Z Ještěda. O krejčíkové Anežce. Skalák. Lamač a jeho dítě. Večer u koryta. Hubička. Námluvy. Nebožka Barbora. „Přišla do rozumu“. Teta Vavřincová. Divourové. Z vypravování staré žebračky. Kterak se dohodli. Černá divižna. Větrně; Blázínek.)* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955
- SVĚTLÁ, Karolina. *Vybrané spisy Karoliny Světlé, svazek II. Ještědské romány I. (Vesnický román. Kříž u potoka. Kantůrčice.)* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955
- SVĚTLÁ, Karolina. *Vybrané spisy Karoliny Světlé, svazek III. Ještědské romány II. (Frantina. Nemodlenec.)* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954
- SVĚTLÁ, Karolina. *Vybrané spisy Karoliny Světlé, svazek VIII. Z literárního soukromí II. Korespondence.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959

LITERATURA

- ČECH, Leander. *Karolina Světlá. Kritická studie.* Brno: Hlídka literární, 1891
- HAMAN, Aleš. *Česká literatura 19. století.* České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2002
- HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru.* Praha: Československý spisovatel, 1989
- JANÁČKOVÁ, Jaroslava. „Vesnice zblízka a z nadhledu.“ In LEHÁR, Jan a kol. *Česká literatura od počátků k dnešku.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, s. 370–377
- NOVÁK, Arne – NOVÁK, Jan V. *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny.* Brno: Atlantis, 1995
- PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů.* Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002
- PECHAR, Jiří. *Od příběhu k románu. K poetice výpravné prózy.* Praha: Československý spisovatel, 1989
- PEŠAT, Zdeněk. „Eliška Krásnohorská.“ In FORST, Vladimír a kol. *Lexikon české literatury 2, část II.* Praha: Academia, 1993, s. 939–944
- POHORSKÝ, Miloš. „Dílo Karoliny Světlé.“ In *Vybrané spisy Karoliny Světlé, svazek I. Ještědské povídky.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 5–32
- POHORSKÝ, Miloš. „Karolina Světlá.“ In MUKAŘOVSKÝ, Jan a kol. *Dějiny české literatury III. Literatura druhé poloviny devatenáctého století.* Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1961, s. 120–138
- ŘEPKOVÁ, Marie. *Vypravěčské umění Karoliny Světlé.* Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1977
- ŠPIČÁK, Josef. *Ještěd Karoliny Světlé.* Liberec: Krajské nakladatelství, 1958
- ŠPIČÁK, Josef. „Ještědské povídky Karoliny Světlé.“ In *Vybrané spisy Karoliny Světlé, svazek I. Ještědské povídky.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 513–531
- ŠPIČÁK, Josef. „Ještědské romány ze života a bojů našeho lidu.“ In *Vybrané spisy Karoliny Světlé, svazek III. Ještědské romány II.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954, s. 319–332

Mezi deklamováním a románem (Proměny žánrů v české a slovenské literatuře) Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2006. [online]. ©2006 <http://www.ucl.cas.cz>

ŠPIČÁK, Josef. „Tvůrkyně českého vesnického románu.“ In *Vybrané spisy Karolíny Světlé, svazek II. Ještědské romány I.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 465–480

ŠPIČÁK, Josef. „Z literárního soukromí Karolíny Světlé.“ In *Vybrané spisy Karolíny Světlé, svazek VIII. Z literárního soukromí II. Korespondence.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 705–730

WELLEK, René – WARREN, Austin. „Literární žánry.“ In též *Teorie literatury.* Olomouc: Votobia, 1996, s. 322–340

SUMMARY

Karolina Světlá (1830–1899) is the author of a number of tales, finding an important source of inspiration in vernacular superstitions. Her stories are often based on “dark elements” of this belief. The author of the paper strives to inquire into some of them in Světlá’s last novel *Nemodlenec*. Two plot-lines may be observed in this fiction: the first one is the story of lady Luhovská, living in a family without love. She is the mother of Míchal, whose experience of “losing god” and finding love is the basis of the second plot line. But it is not possible to understand these two characters and their stories without understanding the “dark character” Dalena, whose family was humiliated by Luhovskýs and who wishes to have their revenge on them, but falls in love with Míchal. Almost every action of the characters is incited or influenced by a kind of magic. Dalena is well acquainted with it, considered almost a witch by other people. But her love to Míchal is strong enough to change her attitude and to help him to find happiness with beloved girl. The double-plot scheme allows a hypothesis that the novel *Nemodlenec* is actually assembled of two *romanettos*.

Karel Kryl – písničkář s duší básníka

Veronika Lanová

Zatímco v druhé polovině minulého století znali Karla Kryla zástupci snad všech generací, žije dnes postava tohoto československého písničkáře a básníka jen v povědomí jeho někdejších současníků. Pro nejmladší generaci je neznámým pojmem, a pokud ho zná například díky rodičům, jeho tvorba jí často mnoho neříká. Někdo by mohl namítnout, že ani nemůže, protože doba, jež ho stvořila, je více než třicet let za námi. Ale není tomu tak: stejně jako většina vynikajících umělců ani Karel Kryl nezakrnl ve svých uměleckých počátcích, nýbrž vyvíjel se.

Považuji Kryla za nevyjasněnou osobnost naší kulturní i společenské scény. Obklopovala jej řada příznivců i odpůrců s vyhraněným názorem a ještě dnes se k jeho odkazu hlásí mnoho nadšenců. Jen málokdo z nich ale dokáže zaujmout neutrální nebo přiměřeně kritický postoj. Pro některé znamená modlu symbolizující revoltu, člověka vyjadřujícího nahlas jejich myšlenky, klauna, jenž „nemaje páže/ sám burcoval lid“ (*Král a klaun*, KRYL 1998: 94). Pro jiné zase „neumělce“ se snahou zviditelnit se; ti ho pak obviňují ze slovíčkaření a povrchnosti. Právě tyto protichůdné názory jsou příčinou mého zájmu o Karla Kryla.

Otázka, zda byl Karel Kryl básníkem, je poněkud zavádějící. Není pochyb, je koneckonců autorem jedenácti básnických sbírek. Otázkou ale může být, zda jeho písňové texty obstojí i samostatně jako básně, a pokud ano, co je mezi ně vlastně povyšuje a čím se od nich odlišují.

V reflexi doby

Karel Kryl se objevil na kulturní i politické scéně nejprve jako písničkář, jeho rychle stoupající kariéru zapříčinily také jeho písně a po návratu z exilu byl nadšeně vítán jako legendární vlastenecký zpěvák. Proto není divu, že i v tisku a ostatních médiích je posuzován především z hlediska tvorby písňové, nikoli básnické. Novináři i kritici si všímají jeho hudebního projevu, kompozice koncertů. V článcích z let sedmdesátých, osmdesátých i v současnosti je vděčným tématem umělceva kritičnost, vzdor, vlastenectví a zároveň buřičství.

Převaha těchto postojů ovšem neznamená, že Kryl-básník nemá místo v obecném povědomí. Je jím nazýván opět v souvislosti s písňovými texty, které se vyznačují metaforickým slovníkem, jazykovou hrou, významovou hloubkou (bereme-li v úvahu texty reprezentativní). Pravda ovšem je, že svou hrou se slovy a formou někdy autor překročil ve svých pozdějších písňích hranici srozumitelnosti a zapamatovatelnosti a že se tím vzdálil základním funkcím písňového textu. V této době se také začal věnovat poezii samotné.

František Horáček řadí Kryla k bardům-intelektuálům, jakými byli Okudžava, Vysocký nebo Cohen, kteří používají písňovou formu pro své verše, aby jim dodali „další šmak a rozměr“ (HORÁČEK 1990: 25). I Pavel Klusák, ačkoliv mluví o písních, nazývá Kryla literátem: „V Karlu Krylovi odešel českému písničkářství autor, který posunul tvorbu ‚básníků s kytarou‘ do oblasti literatury. Jakým byl tedy Kryl ‚literátem‘? Jistě, dopouštíme se tu určité vivisekce: při vši výjimečnosti jeho písňových textů byl zážitek z Kryla natolik podmíněn součtem všech dílčích momentů jeho projevu (netuctová melodika, spojení hudby a výstavby písně s textem, jistý a okamžitě rozpoznatelný hlas, určité i způsob podání a osobní charisma), že se nabízí úvaha, zda odtržení jediné – slovesné – složky vnímání díla spíš neškodí“ (KLUSÁK 1994: 10). Uvědomuje si ale také, že hra s jazykem je pro Kryla přínosem i přitížením. „Posedle se snažil nevybočit z daných strofických schémat, jimiž si s gustem komplikoval hru: že právě formální přetříbenost může svou nápadností odvádět od obsahu a degradovat jeho vyjádření, si asi nikdy neuvědomil. To, co je v rozsáhlých básnických skladbách *Slovička* a *Zbraně pro Erató* přítěží, pomáhá ale povyšovat Krylovy písňové texty na jeden z domácích vrcholů žánru“ (KLUSÁK 1994: 10).

Ve sporech o Kryla-básníka nelze opomenout ostré odmítnutí Petra Krále (KRÁL 1996: 5), které vyvolalo řadu polemik. Poprvé od revoluce se proti Krylovi někdo postavil. Kritika působila o to palčivěji, že se zabývala legendárními písněmi a velice znevažovala jejich kvalitu odsudky typu „agitka“, „trapný kýč“, „otřelá symbolika“ a „vtíravá dojemnost“. V čem tkvěl Králův protikrylovský postoj, jasně vyjádřený již titulkem „Nekryluju“? Pozastavuje se nad tím, že Kryl národ pasuje na bezmocnou oběť, a tak podle jeho názoru nabízí lidem alibi pro pasivní postoj. Obviňuje jej, že jeho písně ztrácejí mimo aktuální společenský kontext svou výmluvnost a srozumitelnost, a konečně, že nevytváří poezii, nýbrž pouhé „vágní poetično“ nadnesenými formálními prostředky.

Reakce na tento útok na sebe nenechaly dlouho čekat. Především je Královi vytýkáno napadání mrtvého jako snadného terče (JANÍK 1996: 16) a fakt, že poměruje písňový text s „pravou“ básní, a nepodává tedy kritiku Kryla básníka, nýbrž extaře, tj. slučuje dvě rozdílné věci, na něž je nutno použít rozdílná měřítko. Totéž se týká Králova tvrzení o redukci poezie na „otřelé symboly“, „rekvizity“ a „efekty“ (TAMTÉŽ: 16), protože „u písňových textů nemusí jejich použití vadit, aby se o výsledku mohlo říci, že je slušné úrovně“ (HUVAR 1999: 13). Vyložit Královu myšlenku se snaží Milan Jungmann, když píše, že „Králov výpad nemůže samozřejmě zničit estetickou působnost Krylových textů, je-li v nich obsažena, inspirovala ho obava, aby lyrická kýčovitost nezaplavila další literární území, po němž se čeští čtenáři pohybují“ (JUNGMANN 1996: 7).

O žánru na pomezí básnictví a písničkářství uvažuje Miroslav Kovářík ve svém článku „Druhý život Karla Kryla“. Už dříve byl nazván *folkovou poezií* a podle Kováříka se jedná o fenomén rovnocenný ostatním proudům poezie, který v sedmdesátých letech tvoří novou vlnu vývoje poezie. „[...] všechny písňové texty mohou žít samostatně jako čísla básnická. [...] Karel Kryl patří tu k nejkreativnějším průkopníkům tohoto žánru. Jeho písňové texty snesou [...] i přísnější kritéria básnická a jsou v tomto smyslu daleko průkaznější než jím komponované cykly veršů, jak je známe z *Amoresek* nebo kolekce *Krylias a Odyssea* a dalších. V Krylovi se do české poezie vrací také odpovědnost básníka za každé slovo a znalost básnického řemesla“ (KOVÁŘÍK 1997: 22).

Písňový kontra básnický text

V první řadě je třeba zohlednit to, že báseň je primárně určena ke čtení, příležitostně k přednesu, zatímco písňový text sice je typem poezie, ale zároveň je jeho nedílnou součástí hudební realizace, platí pro něj tedy částečně jiné principy. Při tvorbě písni je musí autor zohlednit, aby usnadnil posluchačovu cestu k písni. Melodii určuje především základní, snadno zapamatovatelný, temporytmický motiv, text jedna přehledná myšlenka, rozvíjená kratšími větami/verši (kvůli srozumitelnosti), jednodušší obrazností (krátká přirovnání, jasné metafory), jazykem člověku blízkým (prvky hovorového jazyka, nářečí...) (MERTA 1990: 23nn). Největší rozdíl mezi písni a básní tedy spočívá ve srozumitelnosti, báseň může využívat různé syntaktické i lexikální prostředky znesnadňující porozumění, zatímco pro písni je srozumitelnost kategorií určující.

Neméně významný je pro písni i čas; při čtení básně je možno vrátit se na kterékoli místo a svůj vjem opravit, čas písničky je nezvratný, ztracené slovo nebo souvislost už nelze zpětně dohledat. Posluchač se nechává unést melodií, svými dojmy, proto musí písňový text klást zvýšený důraz na přesnost, rytmičnost, poslechovost a pravidelnost a vyžaduje také určitou omezenost jazykových prostředků. (Srovnej MERTA 1990: 23nn.)

Mimo to od písničkářů se obvykle očekávají texty výrazně reagující na dobové události, tedy blízké publiku, ale současně trvá jistý nárok na jejich nadčasovost. Není-li text působivý i po letech v jiné situaci a posluchači (čtenáři) budoucnosti neotevívá prostor pro komunikaci, bývá to vnímáno jako důkaz jeho nižší kvality. Kryl několika svými písňovými texty překonal básnické texty tehdejší doby, což jej v očích některých kritiků a příznivců povyšuje mezi básníky, dokonce mezi básnickou elitu. Zarputile se v nich snaží poukazovat na příkoří a nespravedlnosti soudobého světa, otevírat lidem oči, informovat je o stavu společnosti. Vybírá pro to tón tragický, parodický nebo šaškovský. Většinou tak tyto texty nenechávají posluchače nezúčastněného,

přestože v nich nejde o konkrétní kritiku, nýbrž její metaforické vyjádření. Samozřejmě existují i texty čistě lyrické nebo exhibice slovních hříček, nepřeváží ale význam prvních a nepřebijí jejich estetickou působivost.

A konečně, zamyslíme-li se nad estetickým prožitkem písně, co nejvíce ovlivňuje recipienta? V první fázi určitě interpretovo podání, jedinečné a neopakovatelné. Promítá do písně sám sebe a ne vždy záleží právě na čistotě hlasu a kvalitě zpěvu, neboť to ani ono nezaručí správné zprostředkování nálady, sdělení nebo apelu. Kryl dokázal strhnout posluchače svým projevem natolik, že si jen málokdo uvědomil například nedokonalost jeho kytarového doprovodu, již mu hudebníci vyčítají. „Rozdíl mezi písňovým textem a poezií je v tom, že u písně musí dojít k chemické reakci mezi sdělením, textem a melodií, a to všechno musí být u folkového písničkáře navíc umocněno charizmatem jeho osobnosti. Často jsem přemýšlel, proč je Karel Kryl tak líný. Nevadí mně, že neumí hrát na kytaru, říkal jsem si ale, proč aspoň nedomáčkne struny. Teď už vím, že jej kytara nezajímá, on si zkrátka s lidmi povídá, je s nimi, a protože je to zkušený hlasový profesionál, vycítí, kdy pozornost upadá, kdy je zapotřebí lidí trochu seřvat, přidat, ubrat, kdy být naopak hodný, lyrický, kdežto co dělám já? Dvě hodiny čumím do papírů, improvizuju sám pro sebe, mám pocit tvorby a najednou zvednu hlavu, abych zjistil, že z původních pětadvaceti lidí patnáct zůstalo. Je konec večírku“ (MERTA 1994: 39).

Písňové texty

V Krylových písňových textech krystalizují různé tematické okruhy, které však autor rád kombinuje a variuje – například jeho texty vojensko-milostné jsou směsicí niterné zpovědi a drsného života vojáků, jsou milostným vyznáním mužů právě povoláných do války, vojenským maršem prosyceným vzpomínkami. Stejně nejednoznačně se jeví texty náladové a kritické. První jsou zpovědi obyčejného člověka, komentují vnitřní život, ale neprotestují. Druhé naopak bývají útočné nebo alespoň ironické a sarkastické a formou parodie, hyperboly nebo alegorie míří proti nešvarům společnosti a režimu. Nezastupitelné místo mají i texty se sociální tematikou. Ne všechny jsou ale samozřejmě takto striktně rozděleny, lyrické a kritické se v Krylově díle prolíná.

Pro přehlednost byly k rozboru použity texty jednoznačně politické – nejznámější a zároveň kvalitativně nejrozporupnější.

Literární paraboly

Už od dětství měl Karel Kryl dobrý přístup ke knihám, jeho otec totiž vlastnil tiskárnu, v níž se i za druhé světové války tiskly zakázané knihy. Za komunistického režimu byla zničena a to byl také

první Krylův střet s režimem. I během vojenské služby se ujal práce v knihovně. V jeho verších se často zrcadlí jeho rozhled společenský i literární, nacházíme v nich řadu parafrází aluzí vztahujících se k známým i méně známým dílům.

V písni *Rakovina* (1969) se například setkáváme s postavou Hamleta: „Jak tóny kravských zvonců/ zní stránky pamfletů/ Lze dobrati se konců/ být stádem Hamletů/ Být každý sobě drábem/ to mnohé přehluší/ Však vápno neseškrábem/ když vězí na duši“ (KRYL 1998: 131–132). Hamlet tu vystupuje jako intelektuál se silným morálním zázemím, který pochybuje o okolním světě a tuší pravdu před lidmi utajovanou, ale je nerozhodný, jde-li o čin. Na příkladě této postavy Kryl ukazuje, že se člověk nemá bouřit uvnitř sebe, ale jednat, protože pouhým vzdorem nedává fakticky žádný popud ke změně.

Verše „Uvadel rozrazil/ na břehu Svratky/ paprsek rozmrazil/ vajgly a zvratky/ Po léta v amoku/ lhostejní lety/ pálíme od boku/ ut'até věty“ (TAMTÉŽ: 316) z písni *Bludiště* (1986) odkazují ke známé básni Vítězslava Nezvala *Na břehu řeky Svratky*, vyznání lásky k matce a rodné Moravě. Krylova parafráze je hořká, vystihuje následky života v nesvobodě, lidé se ztratili sami v sobě a už nehledají východisko – odtud titul *Bludiště*.

O dva jiné autory se opírá text *Atlantis* (1992), reagující už také na porevoluční situaci v Československu: „Na nebi barva/ zvětralého cínu./ Společnost Kafků/ upravuje Zámek,/ kuklí se larva/ v pachu naftalínu/ a vůně čpavku/ halí sbírku známek“ (TAMTÉŽ: 364–365). Kafkův absurdní a byrokratický svět souzní Krylovi se ztroskotanými prorocstvími a zklamaným přesvědčením o síle demokracie. Je společností, pro niž revoluce znamená pouze částečnou úpravu stávajících poměrů, nikoli radikální změnu. V další sloce následuje parafráze *Dykovy básně Země mluví*: „Tu Andrej Kmet' – a onde Andrej Hlinka,/ Masaryk, Seifert, Palach, Martinů.../ Neopustím-li – zabijí mi synka –/ a opustím-li... zahynu...“ (KRYL 1998: 365). Projevuje se tu Kryl-Čechoslovák, později neustávající v protestech proti rozdělení státu. Jmenuje jak osoby národní citění utužující a stmelující, tak ty, které sblížení národů narušují. „Synek“ zastupuje budoucnost země, utvářenou obvykle právě tou společenskou vrstvou, jejíž představitelé museli často opustit zemi, aby si zachovali svobodu.

Okupační tematika

Sovětská okupace Československa se Krylovi stala tématem číslo jedna jeho uměleckých začátků. Typický je syrový tón písni, v nichž vyzpívává hořkost a bolest, vzdor a vztek. V některých se ale nevyhnul ani sentimentálnímu a patetickému tónu, nejzřetelněji právě v té, která jej proslavila – *Bratříčku, zavírej vrátka* (1968; TAMTÉŽ: 112–113). Bratříček jako malé bezbranné dítě, okupace jako

strašidelný sen, déšť a tma, vlk jako z pohádky – to všechno připomíná na první pohled atributy komerčního filmu. Text je velmi emotivní, ale poskytuje pouze omezený prostor k originálním konotacím, spíše člověka staví do předem určené pozice oběti – bezbranné, bez pomoci, bez vyhlídek na zlepšení... Petr Král v již zmíněném článku „Nekryluju“ tuto píseň nazývá trapným kýčem: „A to jak otřelou symbolikou (beránka vlku se zachtělo), tak vtíravou dojemností (už to zdobně bratříčku!), pochybnou ostatně i v morálním ohledu: bouřit se proti okupaci sebedojímáním neznělo moc hrdě, spíš to lichotilo horším vlastnostem národa. Postoj nevinného beránka a bezmocné oběti už vlastně dával většinu lyrické alibi k budoucímu zabydlení v normalizaci, dovoloval lidem nad sebou trochu zaslzet, než znovu zmlknou, vydají se poslušně do práce a tam si bez konce nechají vymývat mozek rozhlasem po drátě“ (KRÁL 1996: 5). Bezpochyby v pocitu bezmocnosti a tendencích k sebelítosti tento text opravdu utvrzuje. Je ale výsledkem dobové politické situace, vznikla ještě v roce 1968, kdy byli všichni rozjitřeni nastalou situací. Králův odsudek určuje odstup a jiná optika pohledu. Obvinění z kýčovitosti má také své opodstatnění, ale Kryl umí konvenční znaky nově a neotřele zpracovat. Mimo to užití běžně známých znaků bylo zárukou porozumění většiny národa a také úspěchu. Na obranu je také nutné dodat, že Kryl nepropadal sentimentu a písně podobné „Bratříčkovi“ tvoří pouze zlomek jeho díla. Většina je burcuující, provokující, ironizující, ale rozhodně ne sebelítostivá (Král a Klačan – 1967, *Veličenstvo kat* – 1967, *Anděl* – 1965, *Znamení doby* – 1968, *Píseň Neznámého vojína* – 1967 atd.). Národ si ale oblíbil „Bratříčka“ a vytvořil z něj legendu, která začala žít vlastním životem, to už ale autor nemohl dál ovlivnit.

Zcela jiným tónem vyznívá snad nejkratší Krylova píseň *Jeřabiny* (1967), která je napsána v duchu lidové písně. „Pod tmavočervenými jeřabinami/ zahynul motýl mezi karabinami/ Zástupce pro týl/ šlápl na bělásku/ Zahynul motýl/ jako naše láska/ Zahynul motýl/ jako naše láska“ (KRYL 1998: 95). Metafora národního útluhu tentokrát bez zbytečného patosu, prostě a melancholicky. Už zde najdeme náznak pochybností nad národní nečinností a němou, kterou Kryl odhaluje velmi rád: „a národ němý/ tlučou oficíři“ (TAMTÉŽ: 95).

K pohádkovým motivům se Kryl uchýlil v písni *Plaváček* (1977). Těžiště příběhu ale posunul k poddanému lidu, jenž mlčky přihlíží zločinu: „Ticho s hlavou vlčí/ v době po moru/ Lidé kteří mlčí/ v hovoru“ (TAMTÉŽ: 236). Přírodní scénérie doprovází pochmurnou atmosféru „Řeky plné vorů/ Místo vody – kal/ Z šumějících borů/ mrtvé vrchy skal“ (TAMTÉŽ: 237). Malého prince však nezachrání dobrý rybář, nejsme v pohádce, a tak se krutý konec jednoho zločinu stává varováním před mlčením, jímž se ničeho nedosáhne: „A pak pod přídí ostrou/ zmizí koš s bílou kostrou/ malého krále“ (TAMTÉŽ: 237).

Jindy zase používá alegorii, například v písních *Rakovina* (1969) a *Divný kníže* (1969). Vznik a význam *Rakoviny* (KRYL 1998: 131) charakterizuje autor takto: „Klubovní místnosti pražských Mods. Moc krásnej výhled to mělo; na Václavák, zaplavený špínou sněhových zbytků, na náměstí se Svatým, k němuž se stále méně smělo. A došlo mi, že se jedná o rakovinu. To proto, že ač centra dosud pracovala, spojení mezi nimi bylo přerušeno. A centra netušila, tak jako netuší umírající, že umírá“ (KRYL 1994: 100). Stav společnosti je tu převtělen do nemoci, která postupně užírá tělo – listy žloutnou, do květin padá sníh, loutna přišla o struny a stvůra o tvář. V *Divném knížeti* je systém personifikovaný postavou krutého a zlomyslného knížete. Závěr však vyslovuje naději na jeho porážku – budoucí generace by měla být ta, která se vzbouří a nenechá si jeho nadvládu líbit: „a netuší že děti/ z té země v které mrazí/ prostě a bez závěti/ mu jednou hlavu srazí“ (TAMTÉŽ: 141).

Duchovní tematika

Karel Kryl byl velmi duchovní člověk. Rád chodíval do kostela, mezi jeho nejbližší přátele patřil i opat Anastáz Opasek, který stejně jako Kryl emigroval do Mnichova. Proto není divu, že řada jeho textů je inspirována náboženskou a biblickou tematikou, v níž hledá vzory a paraboly pro tento svět nebo kterou staví do opozice k rozporům společenského systému. Nacházíme tu různé duchovní symboly a atributy, některé písně formálně reagují na náboženské či modlitební texty a podobně.

Na motivy narození Krista a vraždění nevinů a ve formě litanie k Panně Marii je píseň *Habet* (1968) oslavou mládí na straně jedné a pláčem nad násilím na straně druhé: „Ave/ padalo z nebe jako mana/ Ave/ znělo to trochu jako hrana/ Ave/ to značí vítejte vy mladí/ a ruce hladí/ a ruce hladí“ (TAMTÉŽ: 121). Jedná se o lyrickou parabolu svévolného zneužívání moci, která se neštítí zničit i nevinné mládí, pokud jde o její prospěch: „Mladí už nekřičí/ vždyť ústa lze jim ucpat/ I tlukot slavičí/ lze stiskem ruky uspat“ (TAMTÉŽ: 121).

Historická tematika

Autor se obrací do historie zejména proto, aby našel parabolu k současnému situaci, aby ukázal posluchačům, že i v dějinách se děla příkoří a že by se z nich měli poučit. Často je rozpoznáme lépe, dějí-li se mimo nás, neboť jako aktéři současné situace nechceme vidět, co se děje, důležité je, že jsme spokojeni nebo že se nám aspoň nevede zle, neuvědomujeme si, kolik věcí je v rozporu s lidskými právy. V textu *Veličenstvo Kat* (1967; TAMTÉŽ: 86) v nás gotický chrám a prostředí navozují konotace ponurému středověku a atributy nesvobody se ani neskrývají, jsou

symboly státu (veličenstvo Kat, emblém s gilotinou, smrtihlav). Vládnou vrahové a zloději a cokoli pozitivního je zničeno, dokonce je zakázáno i psát i zpívat – odkaz na všechny zakázané umělce. Ve vztazích mezi lidmi se prosazuje nenávist a zloba, zatímco důvěra se už vytratila. Trochu tragicky a přitom s nádechem sentimentu působí motiv dětí a jejich zabitého zmrzlináře jako symbol důsledné manipulace, jíž jsou Veličenstvu násilně podřízeni i ti nejmladší a nejnevinnější.

Postava krále – bojovníka, vraha a chladnokrevného vůdce, vystupuje i v textu *Král a klaun* (1967; TAMTÉŽ: 93–94). Neomezený vládce zosobňuje celý režim. Klaunovou funkcí bývalo nejen rozveselovat dvůr: protože byl všemi považován za blázna, mohl zároveň jako jediný ironizovat nebo zesměšňovat královská rozhodnutí. V textu písni se však klaun staví proti králi ne slovem, ale činem: sledujeme vývoj jeho odporu. Klaun – také umělec – ve válce nemůže a nesmí plnit svou funkci, což symbolizuje úpadek kultury, a tak vyzývá lid k odporu. Lid sice musí projít krvavou bitvou, o to cennější pak je ale nabytá svoboda.

Ignác z Loyoly se stal Krylovi inspirací pro píseň *Ignác* (1985). Jezuitský řád je tu parabolou k nekompromisnímu socialistickému revolučnímu řádu. Oba jsou přísně hierarchizovány, oba vyžadují maximální poslušnost nejvyššímu představiteli moci, oba kladou důraz na chudý a prostý život. Tentokrát se ovšem Kryl nezabývá poměry u nás, ale v Sovětském Svazu. Text poukazuje na slovo, které ztratilo svou výpovědní hodnotu, z jazyka zbyly pouhé fráze. Slovo – nástroj demokracie, jímž se člověk může bránit a hájit, ale i kritizovat, je zrušeno. Namísto toho stojí nad lidmi někdo, kdo určuje, co mají dělat, jak se mají chovat a jak mají mluvit: Je k pláči řeč, jež mluví frázemi, protože slov a vět se bojí./ Je k smíchu řád, jenž získán v zázemí,/ zatímco chlupci v palbě stojí./ Jestliže důsledek je příčinou/ a volnost cítí mříže pastí,/ je rodná země – možná – otčinou:/ však – není – VLASTÍ, není vlastí (TAMTÉŽ: 298). Rodná země ztrácí atributy vlasti, místa, kde jsme se narodili a kde máme svou rodinu a jazykové zázemí, a stylizuje se pouze do pozice otčiny, formálního státního uspořádání, které nás zaštiťuje svým řádem.

Grotesky, satiry a pamflety

Groteskní, satirická a pamfletická tvorba odradila řadu Krylových posluchačů. Většina písni je totiž plná jedovatých úšklebků, laciného smíchu a tíhne k formální přemrštěnosti. Umožnila mu však vyzkoušet i jiné básnické formy a jazykové hry, než na jaké jsme byli dosud zvyklí: „psal [jsem] blbůstky, nesmysly, hraní se slovíčky, v obavě z možnosti zapomenutí řeči, která jediná je, alespoň pro mne, znamením toho, čemu se říká vlast, domov. Proti zapomnění a pro zapomnění

blbinkal jsem na entou‘ „, (TAMTÉŽ: 456). Nejenže patří texty z tohoto okruhu k nejslabším, lidé v nich navíc neviděli kontinuitu s tvorbou původní a nemohli se s tímto křivým úšklebkem ztotožnit.

Satiry na ruské okupanty, policisty, vojáky či stranické funkcionáře obsahují řadu rusismů i ruských výpovědí, předmětem zesměšnění se ale stávají i jiné dobové rekvizity. Tak se v textu *Ažbuka* (1972) Kryl vysmívá ruské policejní uniformě, v níž i žena vypadá jako muž, a právě záměna pohlaví je zdrojem komiky a tvoří závěrečnou pointu písně, která po celou dobu udržuje posluchače v napětí, koho vlastně očima lyrického subjektu pozorují. Píseň je pečlivě s napětím dovedena až do konce, kde se odkrývá pointa: „Když přízi sbalil vesele/ a spěchal sukni plésti/ já tázal se jej nesměle/ která že má to štěstí/ A vidím jak se červená/ a odpovídá skromně:/ „Jsem poručice Jelena/ a sukně – bude pro mě!“ „, (TAMTÉŽ: 175–176).

Hrdinkou písně *Dívka havířka* (1972) je uvědomělá dívka–komunistka. Text karikuje způsob, jakým museli umělci za minulého režimu tvořit: v umění (a samozřejmě nejen v něm) byly dány normy, jež se musely plnit a jejichž hranici neměly být překročeny, mezi ně patří i v textu zmíněná realističnost, schválené reálie – cílem bylo oslovení mas. Strana zde vystupuje jako zkušenější rádce. Komično se v textu ubírá dvojím směrem: svobodný umělec, v tomto případě malíř malující dívku, je nakonec chycen nejen v síti norem a předpisů, ale i v osidlech dívky havířky, která se stane jeho ženou: Ta dívka byla atrakce/ neb pravila mi: „Hošku,/ rač odvrhnouti abstrakce/ a realizuj trošku [...] Teď bytem voní konina:/ To stará dělá řízky/ Já maluji si Lenina/ a běloskvoucí břízky (TAMTÉŽ: 179–180).

Sebereflexe

Hledáme-li básnické prvky v Krylově písňové tvorbě, nelze vynechat ani píseň *Pochyby* (1974), o níž sám autor říká: „Začal jsem psát takové Curriculum vitae, vlastní životopis. Zpočátku míněn jako parafráze na Villonovu *Závěť*. Ale moje *Závěť* začala si žít vlastním životem. A já nebyl schopen ji s dostatek rychle ukončit. A tak se mi pod perem změnila v hadovitou píseň, jež posléze dostala název *Pochyby*. Bylo dost nesnadné – alespoň pro posluchače, který ji slyšel poprvé – sledovat její tok; jakýpak div, vždyť je delší dvanácti minut!“ (KRYL 1994: 161). Už od začátku mají *Pochyby* trpký výraz. Přijmout, co život nabízí, a na úkor toho se vzdát určitých zásad, nebo se vzdát materiálních výhod, ale být vnitřně svobodný? To není pro Kryla nové téma. Pochopitelně dává přednost druhé variantě: „Dát tupcům pocit lordů/ Být dvorním holičem/ Mít roztlemenou mordou/ a kušnit o ničem/ Pět dámám verše o mracích/ a dostat ránu kyjem/ pak omluvit se v rozpacích/ že dosud vůbec žijem –/ tak možno přežít“ (KRYL 1998: 201). *Pochyby* stojí na rozhraní mezi písní a básní: forma a průhlednost metafor odpovídá písni, svou

rozlehlostí a šířkou témat však už zasahuje do poezie, a tak má tento text hodnotu nejen uměleckou, ale i sdělnou, podle níž si můžeme udělat obrázek o přerodu Kryla-písničkáře v Kryla-básníka.

Zbývá dořešit otázku Krylova uměleckého zařazení: byl více písničkář nebo básník (anebo dokonce filozof)? Byl to umný veršotepec, nebo autor kvalitní poezie? Podle Miroslava Kováříka „nejpřitažlivěji vystupuje podoba, s níž máme v české poezii co dělat už od dob Máchových. Básník-poutník bloudící světem a hledající spřízněné duše k přijetí svého poselství. [...] Ano, básník-poutník, nikoli písničkář s maskou trampa a s kytarou, jak se ho pokoušeli po jeho návratu někteří interpretovat. [...] Nesporným atributem jeho projevu, mluveného i zpívaného, byla věrohodnost, jakási až antiprofesionalita v tom nejspecifičtější slova smyslu. [...] Krylem měřeno, nachází se tento žánr dnes v nejhlubším úpadku své existence. A Krylem měřeno je české písničkářství v průměru stále hluboko pod bodem svých možností“ (SEČKAŘ 2004: 18). Označení básník-poutník odpovídá, neboť ve všech svých textech putuje Kryl do nitra duše své i posluchačovy nebo čtenářovy a pátrá v ní po základních otázkách smyslu lidské existence, burcuje vědomí člověka, připomíná mu jeho prožitky, konfrontuje s realitou a nutí uvědomit si, že vůbec nějakou duši má, že má schopnost i možnost utvářet si život podle vlastních představ. To jsou vlastně filozofické otázky a ty jsou pro svou šíři a hloubku běžnému písničkářství nedostupné (s ohledem na posluchače a možnosti písničkáře).

Na Krylovy básnické kvality odkazuje také intimita jeho tvorby. Maskuje ji písničkami, postojem a okázalou antipoetičností. Přesto nám poskytuje intimní prožitek, v němž spočívá kouzlo a význam poezie. (Srovnej KOHÁK 1974: 540nn.) Proto nesouhlasím s Kováříkovou kritikou českého písničkářství, již postavil na měřítkách Krylovy tvorby. Kryl byl svůj a s ostatními písničkáři měl společné vlastně jen to, že si sám tvořil texty i hudbu a že se věnoval mj. i aktuálním problémům. Avšak jeho literární záběr byl mnohem širší a naopak jeho skladatelské umění a zejména kytarové projevy často nedosahovaly kvalit jiných písničkářů. Částečně to potvrzuje i autor sám: „Měl jsem štěstí, že když jsem začal psát, byl písňový text ještě poezií – zpívali se Suchý, Šlitr, Voskovec a Werich, dal se zpívat Rimbaud, Kainar a spousta dalších básníků byla zhudebněna. Začal jsem psát texty, které by se jim aspoň trochu podobaly, protože jsem vždycky měl rád poezii. V té době vzniklo mnoho básniček a písniček, které přežily svoji dobu, protože jsou formulovány tradičně formálně, rýmují se a dobře se pamatují, což je samozřejmě podvod na lidi – ale básníci vždycky používali takovou formu, aby to znělo pěkně. [...] Ale písnička, aby byla srozumitelná, nesmí být dlouhá a musí být v podstatě černobílá – nelze

do ní nacpat příliš mnoho. Jenže čím je člověk starší, tím je ukecanější a černobílý svět se mu najednou rozmělní na tisíc odstínů šedi a jiných barev, které se v písničce nedají zachytit. Já jsem dřív básničky nerýmoval, teď ano, a začal jsem je používat jako spojovací texty mezi písničkami. To se časem rozšířilo a začal jsem psát méně textů – potom se stane, že zbývá už jenom málo věcí, které člověk ještě nepojmenoval, a začne si hrát s formou básniček a psát věci, které by už písnička nemohla vyjádřit“ (REZKOVÁ 1992: 5). Kryl tedy mezi svými písňovými a básnickými texty příliš nerozlišoval, rozdíl viděl zejména ve formě, již musel u písniček podříditi jejich základním pravidlům. V poezii využíval možnosti si s formou a slovy více hrát a zároveň představit problém z více úhlů.

Kryl chtěl vždy vykročit ze zpívané poezie k poezii samotné, proto se obracel ke klasickým vzorům, k antice a podobně. Ale zpívaná poezie mu umožňovala oslovit širší publikum. Odpovídala také více Krylovu v podstatě spontánnímu naturelu. Miloval své publikum, jeho tvorba získala přednesem ještě další rozměr a navíc mu projev na jevišti hned poskytoval zpětnou vazbu, kterou potřeboval pro svou další tvorbu.

Vraťme se tedy k otázce poezie kontra píseň. Je jasné, že není možné dát jednoznačnou odpověď. A proto se ptám spolu s Kovářkem: „Není dělení na Kryla-písničkáře a Kryla-básníka (případně Kryla-satirika) jenom uměle vykonstruované schéma, vytvořené pro snadnější pochopení jeho nesporné inspirativní role v našem polistopadovém kulturně politickém kontextu? Myslím – a ubíhající čas od jeho odchodu to zatím potvrzuje –, že k nám přichází Karel Kryl jako kreativní model syntetického básnického spektra, v němž jsou všechny komponenty rovnomocné a stejně cenné“ (KOVÁŘÍK 1998: 22).

PRAMENY

KRYL, Karel. *Krylogie*. Praha: Academia, 1994

KRYL, Karel. *Texty písni. Spisy I*. Praha: Torst, 1998

LITERATURA

HORÁČEK, František. „Karel Kryl.“ *Rock Pop* 1, 1990, č. 6, s. 25

HUVAR, Michal. *Kryl*. Brno – Brumovice: Print-Typia – Carpe diem, 1999

JANÍK, Zdeněk. „O krylování, králování a zrodu legend.“ *Lidové noviny* 9, 1996, č. 53, s. 16

JUNGMANN, Milan. „Několik poznámek k současné literatuře.“ *Literární noviny* 7, 1996, č. 16, s. 7

KLUSÁK, Pavel. „Národní symboly, soukromé sporty.“ *Literární noviny* 5, 1994, č. 13, s. 10

KOHÁK, Erazim. „K čemu básničky aneb Trochu o Karlu Krylovi.“ *Svědectví* 12, 1974, č. 47, s. 539–542

KOVÁŘÍK, Mírek. „Druhý život Karla Kryla.“ *Tvar* 8, 1997, č. 4, s. 22

KOVÁŘÍK, Mírek. „Karel Kryl: Sebrané spisy.“ *Tvar* 9, 1998, č. 10, s. 22

KRÁL, Petr. „Nekryluju.“ *Literární noviny* 7, 1996, č. 3, s. 5

Mezi deklamováním a románem (Proměny žánrů v české a slovenské literatuře) Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2006. [online]. ©2006 <http://www.ucl.cas.cz>

MERTA, Vladimír. „Bach ze Země paní Pampelišky.“ In PROKEŠ, Josef (ed.). *Nebýt stádem Hamletů*. Brno: Masarykova univerzita, 1994, s. 9–67

MERTA, Vladimír. *Zpívaná poezie*. Praha: Panton, 1990

REZKOVÁ, Milada. „Potřebuju lidi oslovit. S Karlem Krylem tentokrát o poezii.“ *Telegraf* 1, 1992, č. 48, s. 5

SEČKAŘ, Marek (podepsáno -ms-). „Zaujímáme postoje, místo abychom stáli... S Mirkem Kováříkem o Karlu Krylovi.“ *Host* 20, 2004, č. 3, s. 17–18

SUMMARY

The subject of the paper are Karel Kryl's lyrics: special attention is paid to their poetic quality while confronting them with general principles attributed to lyrics and to "high" poetry. A survey of recent reviews of Kryl's work is presented as well as analyses of his texts, especially the political ones, as they are best-known and display distinct differences in quality. The analyses show that Kryl wrote texts full of sophisticated metaphors, but also simple ones without delivering a specific tidings. Kryl was a poet, who needed his audiences and who was able to understand the audiences' needs. That's why he used to put easy going simple songs on his program in effort to establish a more relaxed atmosphere. Thus such texts may be considered fully functional in relation to a concert as a whole, as a complex work of art. In my opinion, Kryl cannot be treated separately as the author of songs and the author of poems, but should be viewed as well as evaluated as a representative of a whole poetic spectrum or rather of a synthetic poetry.

Písňový text součástí literatury? Nad tvorbou Oldřicha Janoty¹

Petr Tomášek

K otázce v titulu mě přivedla tvorba Oldřicha Janoty z posledního desetiletí. Ve své studii se budu dotýkat i obecné problematiky písňového textu, východiskem ale byla tvorba právě tohoto poněkud neuchopitelného autora.

Nejprve bychom ovšem měli mít představu, co je to písňový text a co je to literatura. Současné chápání českého písňového (folkového) textu dobře ilustrují dvě různorodé publikace vydané na podzim roku 2004: kniha Jiřího Vondráka a Fedora Skotaly *Legendy folku a country* a antologie písňových textů *Den bude dlouhý*, uspořádaná Janem Šulcem a Jaroslavem Riedlem.

Oběma – kvalitou dost odlišným titulům – je společná zarážející skutečnost, že neobsahují zvukovou přílohu. Obě pracují s předpokladem, že text je jakýmsi základem písně, materiálem pro zhudebnění nebo čímsi, co lze z písně abstrahovat, aniž by se ztrácel smysl sdělení. S tímto předpokladem pracuje i Jiří Trávniček při hodnocení písničkářů v knize *Na tvrdém ložji z psího vína* (TRÁVNÍČEK 1998) a podobné stanovisko lze najít i v Mertově *Zpívané poezii* (MERTA 1990: 23–26).

Ve slově literatura je přítomna jeho motivace, slovo littera/písmeno. Chceme-li zařadit písňový text do literatury, měli bychom předpokládat, že je čímsi zaznamenaným písemně a v této formě primárně existujícím. Zvuková realizace je pak sekundární a pro posuzování je důležitý pouze text. Termín *orální literatura* je protimluv. (Harry Levin v předmluvě ke knize Alberta B. Lorda *The Singer of Tales*, cit. podle McLUHAN 2000: 106.) Toto východisko lze uplatnit pro většinu písničkářské tvorby, je jedním z možných přístupů. Jako problematické se ovšem ukáže tam, kde orální projev přenesený do textu v podstatě ztratí smysl. Například v tvorbě Oldřicha Janoty.

Při hledání cesty, jak tento fenomén uchopit, jsem objevil zajímavou analogii s chápáním divadla v knize Jana Bernarda *Co je divadlo*:

S touto proměnlivostí a nesnadnou zachytitelností proměn divadla souvisí dosti paradoxní úkaz, že jedno z nejstarších lidských umění, možná umění vůbec nejstarší, se stalo předmětem vědeckého studia teprve v době poměrně nedávné. Věda o divadle – divadelní věda – je velmi mladá vědecká disciplína: začala se vlastně utvářet až na počátku našeho století. I v dřívějších dobách bylo divadlo studováno, ale dalo se tak z hledisek jiných vědních oborů. Protože bylo považováno za realizovanou hudbu nebo literaturu, býval pohled na divadlo součástí literární, hudební, někdy i výtvarné historie. Dlouho a velmi nesnadno se prosazoval názor, že divadlo je umění samostatné, zvláštní a svéprávné, ovládané vlastními zákonitostmi, a že na ně tedy nelze přenášet metody studia a měřítka jiných umění – literatury hudby nebo výtvarných umění.

¹ Studie byla otištěna v časopise *Tvar* 16, 2005, č. 11 (2. 6.), s. 12–13.

(BERNARD 1983: 259)

Stejně jako divadelní ani písňový projev není podmíněn existencí písma. Píseň lze zařadit mezi orální poezii. Tu můžeme jako samostatné médium chápat v dobách před vynálezem písma, přesněji knižtisku (například Homér, ruské byliny; Milman Parry, podle McLUHAN 2000: 105), dnes se ovšem studuje buď z hlediska hudby, nebo literatury. Na rozdílnost akustického/vizuálního skvěle poukazuje Marshall McLuhan ve své sociologické studii „Gutenbergova galaxie“, kde srovnává odlišnosti kultur ngramotných s kulturou užívající fonetické písmo. Změnu, kterou jsme prodělali, vystihuje takto: „Prostřednictvím znaků bez významu spojených se zvuky bez významu jsme stvořili podobu a význam západního člověka.“ (McLuhanova parafráze tvrzení Davida Divingera z knihy *The Alphabet*, McLUHAN 2000: 155.)

Převádíme-li orální projev (zpěv) z akustického světa do vizuálního (písmo), zcela měníme i strukturu informace, která má velmi podstatný vliv na sdělení (smysl). Podobně nelze bez ztráty části sdělení (smyslu) převést médium malby do média fotografie. Text je vnímán vizuálně, zvuk akusticky. Tím se vytváří i zcela odlišné sdělení. Akustický prostor na rozdíl od vizuálního nemá střed ani okraj, je organický a integrální. Sluch se nedá na rozdíl od zraku zaměřit a je spíše synestetický než analytický. Racionální neboli obrazový prostor je posloupný a kontinuální. Rozdílnost obou prostorů se zřetelně vyjevuje i ze závěrů výzkumů lidského mozku. Dominantními rysy levé hemisféry jsou linearita a posloupnost, je také označována jako vizuální (kvantitativní) strana mozku. Dominantními rysy pravé hemisféry jsou simultaneita, holistika a syntetika, označuje se jako akustická (kvalitativní) strana mozku. Jak uvádí McLuhan, vizuální prostor je výsledkem kulturní dominance levé hemisféry, což se týká těch kultur, které se ponořily do fonetické abecedy, a potlačily tak činnost pravé hemisféry (McLUHAN 2000: 354).

Informace je u orální poezie předávána kódem akustickým, u psané grafickým (racionálně). V aktu recepce tak zvuk, na rozdíl od písma, umožňuje, aby se část sdělení přenášela i na nevědomé úrovni. Čtení je záležitostí z podstaty racionální.

Intencí Janotovy tvorby z posledního desetiletí je budování akustického prostoru s jistými zákonitostmi, které Janota usiluje poznat a využít. Tento prostor je tvořen ze zvuku, ze zvuku slov. V následujících řádcích se jej pokusím popsat.

Janota velmi zajímavým způsobem pracuje s hudbou. Kytarový doprovod je vystavěn spíše rytmicky než melodicky – ne ovšem nahodile, je pokusem vytvořit hudbou to, co je skryto ve zvuku slova. Tím je také dána vzájemná provázanost obou složek, kdy jedna spoluutváří druhou. Vytvořením jednoduchých, vzájemně se překrývajících rytmických vzorců dochází

u posluchače k určitému stavu odpoutání mysli, umožňujícímu vnímání samotných slov způsobem, jaký by nikdy nemohl nastat vizuální recepcí. Sdělení tedy neprobíhá na přímé vědomé úrovni, ale dochází k němu v okamžiku otevření se tomu, co v sobě nese slovo jako vibrace. Toto možná poněkud nesrozumitelné vyjádření se pokusím vysvětlit na souvislosti se známými 3D obrázky. Mohou být vnímány jako dvourozměrné, i v této podobě mají svou estetickou hodnotu, své sdělení. Pokud se ale podaří „nesoustředit se“ na povrch, objeví se teprve to, co je skryto. K tomuto „nesoustředění se“ slouží Janotovi hudba.

Další spoluutvářející složkou je samozřejmě účast posluchače, jež podmiňuje výslednou podobu sdělení. Ne nepodstatné uvažování o odlišnosti audio-záznamu a přímé účasti na koncertu by vyžadovalo samostatnou studii. Je zřejmé, že předávání formy orální poezie v sobě nese prvky rituálu. Výslednou podobu díla zásadně ovlivňuje vytvoření kolektivního prostoru její recepcce. Výsledná podoba konkrétní písně v konkrétním čase a prostoru může být dost odlišná. Zde nám ovšem může opět pomoci podobnost s médiem divadla. Ani to nelze posuzovat z přepisu do jiného média (videozáznamu), divadelní kritik se účastní konkrétního představení. A přestože se každé představení odehrává v jiném diskurzu, existuje cosi společného pro všechna. To je pak variováno účastí různých diváků i různým prostorem.

Janotova poezie otevírá nekonkrétní, ale zcela přesně vymezený prostor, který posluchači nabízí přímo se účastnit jeho budování. Prostor Janotou stvořený vyjevuje přehodnocování významů, je prostorem nejobecnějších pojmenování, která posluchači umožňují zaplnit jej vlastní zkušeností. Ohraničeními, jež nelze překročit, jsou hudba a význam slov. Z tohoto vyplývá paradoxní teze, že taková píseň nabývá svého smyslu ve chvíli, kdy přestane „fyzicky“, tj. akusticky existovat a uskutečňuje se (existuje) v posluchačově mysli jako jeho představa.

NOVINÁŘ: S tvou hudbou koresponduje i pojetí textů, které přes jakousi neuchopitelnost a zakódovanost přesto poměrně přesně a razantně vyjadřují určité názory a jasný postoj ke světu.

JANOTA: Myslím, že je to výborná definice – přesně vystihnout neuchopitelné. Svět je neuchopitelný, ale zároveň má přesný řád. Mám takový jeden krátký text – *Růže rozkvetla žlutě/ žvu tě.* – Pro mě je stejně přesný jako matematická rovnice. I sdělení tohoto verše má neuchopitelný, ale přesně zakódovaný, jak říkáš, obsah. Po vyslovení toho textu je totiž nutné odehrát relativně dost velký počet „koleček“ na kytaru, aby mohl nastat okamžik, kdy je najednou zřejmé jak pro mě, tak pro posluchače, že ten „neuchopitelný“ obsah slov byl naplněn, asi jako kdyby ho celou tu dobu ještě někdo vysvětloval nebo přednášel ve formě krátké povídky. Všem je to náhle jasné, a zároveň to zůstává neuchopitelné, protože slova té povídky, byla přenesena beze slov. (DRÁPAL 2000: 54)

Janota popisuje své tvoření jako pokus co nejvíce se přiblížit neznámému. Jako je chůze v podstatě vychýlením těžiště do pádu a posléze vyrovnáním tohoto pádu, je výstavba jeho

současných básní často pokusem o chůzi mezi logikou a neznámem, kdy hrozí pád na obě strany. Jak jsem již zmínil, Janota se pokouší vytvořit prostor pro přehodnocování významů. Pokusím se nyní popsat několik postupů, které k tomu opakovaně užívá, které tvoří jeho „styl“. Nejjednodušším je využití asonance. V psané formě asonance téměř zanikla, protože se pro ni jeví jako nepřilíš básnická. Ve zvukové realizaci přirozeně vyvolává asociaci se zvukově přibližně odpovídajícím slovem. Tato rýmová neurčitost vnáší do básně silné napětí, uvádí posluchače do nejistoty.

Velmi pozoruhodnou souvislost uvádí Zdeněk Neubauer v předmluvě ke knize Antona Markoše *Tajemství hladiny. Hermeneutika živého*. V souvislosti s genetickým kódem/textem pracuje s termínem *posun čtecího rámečku*. Neubauer uvádí, že jeden z nejmenších známých virů, sigmaX184, dokáže kódovat tři různé proteiny, ačkoli délka jeho zápisu stačí pouze na jeden. Vysvětlení přináší právě *posun čtecího rámečku*. Vytvoříme-li schematické pořadí znaků např. ABCABCABCABCABCABCABC, lze je číst:

1 ABC ABC ABC

2 (A) BCA BCA BCA

3 (AB) CBA CBA CBA

Podstatné je, aby všechna tři čtení dávala smysl, každé z nich bylo samostatně funkční. Zde Neubauer uvádí výstižný termín *sémantický překryv* (NEUBAUER 2000: 9–31). Janota používá tento princip, uplatňující se v jeho díle i jinými způsoby, nejzřetelněji v etudě *Jiná krajina*. Slovo krajina lze v opakování číst jako krajina, na kraji, jiná kra (jinak ráj). Při použití dvojhlasu vzniká to, co Neubauer nazývá souběžným čtením. Tento způsob zápisu textu nemá biologie pouze pro úsporu místa, ale podle Neubauera také k otevírání nových rozměrů významu, rozevírání prostoru smysluplnosti. To, co se z hlediska biologie vyvíjelo jako první, nebyl text, nýbrž různé *souběžné* způsoby čtení. Důležitá tedy byla schopnost organismu interpretovat daný text způsobem pro něj nejvýhodnějším.

Toto *souběžné čtení* se Janota snaží přenést i do výstavby svých básní. Přesahy veršů lze číst dvojím způsobem, nemá být zřejmé, kde jedna věta končí a kde začíná druhá.

V říjnu jsem zavíral mlýn
a vyvážel střepy
na skládku tisícem pavučin,
když uprostřed cesty
proti mně stál [...]

K půlnoci vrátil se kamarád
možná jen ve snu
jak lampa na stole blikala

změnil se ve tmu
[...]
(*Podzimní král*, z alba *Podzimní král*, 2000; JANOTA 1991: 60)

Tak
povídám
vlašťovce, že kameny
pískovce
na zrnka
drobí se, jejím letem
mezi kmeny
se spojí.
(*Vlašťovce*, z nerealizovaného alba *Vlašťovce*, 1989, vyšlo jako součást alba *Neviditelné věci*, 1989; TAMTÉŽ: 115)

Tuto báseň lze chápat jako jednu poetickou větu, při konkrétním frázování vzniká jakási spirála, kdy jedno slovo váže slovo jiné zcela odlišným způsobem, než jakým se to děje při čtení.

Těmito postupy lze vytvářet nelineární (akustický) prostor, v němž lze vnímat několik konkrétních významů současně. Tímto dochází k rozšíření významu obecně. Janota se k tomu vyjadřuje přesně ve své skladbě *Stáli tam*, kde popisuje zastavený okamžik (obraz), ve kterém je stejný časový okamžik vnímán z jedoucího vlaku a z okolní krajiny. Pro každého z pozorovatelů je jeho stanoviště statickým východiskem, vůči němuž se okolí pohybuje, my přitom můžeme vnímat oba pohledy i současně. To je upřesněno při popisu fotografie padajícího jablka:

Jablko padá a stojí
a stále padá
A člověk pod ním ho stále chytá
a stále nemá
i když jablko padá protože
Jablko v té chvíli stojí
(TAMTÉŽ: 98)

Pro pochopení další Janotovy tvorby je důležité, že to, co je ve skladbě *Stáli tam* vyjádřeno zatím slovně, v pozdějších skladbách se používá jako princip výstavby básně.

Pokusil jsem se stručně shrnout stávající východiska pro hodnocení písňového textu a zároveň popsat tvorbu Oldřicha Janoty vzhledem k žánru tzv. písňového textu. Domnívám se, že dnes používané postupy při práci s písňovým textem jsou možné, pouze poněkud nepřesné. Lépe by bylo nevycházet při recepci písňového projevu z textu, ale alespoň ze zvukového záznamu, protože by tak nedocházelo k zásadnímu zkreslení přenosu z média do média. O Janotově tvorbě lze uvažovat jako o zatím jediném současném reprezentantu žánru orální poezie. Domnívám se, že Janota je jediným současným reprezentantem žánru orální poezie a bylo by zajímavé jeho tvornu zařadit do kontextu české poezie.

Mezi deklamováním a románem (Proměny žánrů v české a slovenské literatuře) Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2006. [online]. ©2006 <http://www.ucl.cas.cz>

PRAMENY

JANOVA, Oldřich. *Ty texty*. Brno: Artforum, 1991

ŠULC, Jan – RIEDEL, Jaroslav (edd.). *Den bude dlouhý. Antologie textů českých písničkářů*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004

LITERATURA

BERNARD, Jan. *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983

TRÁVNÍČEK, Jiří. „Svět hry a parafráze: písničkáři 60. let.“ „Pocit Ahasvera: písničkáři 70. a. 80. let.“ „Komu? a o čem?: písničkáři 90. let.“ In KOŽMÍN, Zdeněk – TRÁVNÍČEK, Jiří. *Na tvrdém loži z psího vína*. Brno: Jota, 1998, s. 131–134, 228–235, 283–286

MCLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura*. Brno: Jota, 2000

MERTA, Vladimír. *Zpívaná poezie*. Praha: Panton, 1990

NEUBAUER, Zdeněk. „Hledání ztraceného genu cestou biologické hermeneutiky.“ In MARKOŠ, Anton. *Tajemství hladiny. Hermeneutika živého*. Praha: Vesmír, 2000, s. 9–31

VONDRÁK, Jiří – SKOTAL, Fedor. *Legendsy folku a country*. Brno: Jota, 2004

DRÁPAL, Vladimír. „Nastal čas věci uzavírat. Rozhovor s Oldřichem Janotou.“ *Rock&Pop*, 2000, č. 11, s. 52–55 (dostupné též na http://eldar.cz/mezivlnami/cl_rp.htm)

SUMMARY

Within recent literary research, it is quite usual to consider lyrics a textual “core”, and the song a “performance” of such a text, i.e. “the final product”. The works of Oldřich Janota, in particular those from last decade, seem to be deprived of their meaning in case they are transferred from an acoustic space (i.e. sound) into a visual one (i.e. text). The actual structure of the information, including its medium, contributes to the ultimate meaning. The sound of music is capable to communicate some aspects of meaning on an unconscious level, which is not possible within the process of reception of a written text. Thus the works of Oldřich Janota may be considered as an attempt to rediscover the genre of oral poetry. For this reason the methods of textual analysis cannot be successfully applied to this type of work; it is advisable to refer at least to an audio recording when analyzing it.

Poetika textov skupiny Horkýže slíže¹

Filip Pacalaj

Ak ste boli prekvapení, že do programu konferencie bol zaradený aj príspevok s takýmto názvom, musím sa priznať, že je som bol prekvapený tiež. Keď sa už tak stalo, škoda by bolo mlčať na túto tému... Možno by bolo namieste nazvať môj príspevok „Peter Hrivňák – básnik?“ a obhajovať pohľad na jeho texty ako na poéziu. Keďže sa chcem venovať hlavne žánrom a iným aspektom jeho tvorby, nechávam túto otázku otvorenú, respektíve vychádzam z predpokladu, že aj menej vážna slovesná tvorba sa dá nazvať poéziou. Za predmet svojho výskumu som si vybral kapelu, ktorej texty pokladám za jedny z najlepších na súčasnej slovenskej hudobnej scéne. Prečo? To sa pokúsím objasniť v tomto príspevku.

Pieseň je žáner nachádzajúci sa na pomedzí hudby a literatúry. Pieseň je zároveň aj jedna z najstarších básnických foriem. Jej definícia v slovníku literárnych pojmov znie: „Pieseň je básnický útvar určený na spievanie, to znamená, že na literárny text sa viaže melódia. Zviazanosť textu s melódiou si vyžaduje jeho pevnú rytmickú a strofickú stavbu“ (FINDRA – GOMBALA – PLINTOVIČ 1982: 152). Takisto ako sa jazyk vyvíjal najprv v ústnej, až potom v písomnej podobe, tak aj umelecké texty boli najprv spievané a hovorené a až potom sa začali zapisovať. Tak sa od slovesnosti odčlenila literatúra v dnešnom zmysle slova. Najstarší predkovia literatúry, náboženské obrady, z ktorých sa vyvinula dráma, a pieseň, predchodca všetkých druhov lyriky aj epiky, boli určené na ústne podanie a vo veľkej miere boli späté s hudbou. Najväčšie pamiatky antickej literatúry, Homérove eposy, podobne ako severské ságy a staroanglický *Beowulf* boli určené na prednes za sprievodu lýry či iného strunového nástroja.

Literatúra, ktorá sa dostáva recipientovi v grafickej podobe, má svoj pôvod v správach určených recipientovi časovo alebo priestorovo vzdialenému. Boli to tajné posolstvá, ktoré nemohli byť odovzdané cez posla ústne, a najmä kroniky a náboženské spisy. Texty určené na čítanie dosiahli najväčší rozmach po objavení kníhtlače. Počnúc týmto obdobím sa literatúra – umenie písma – dostáva do popredia pred ústnu slovesnosť a text písomne fixovaný, určený čitateľovi, je viac cenený ako text určený poslucháčovi. Napriek tomu žáner *piesne* tieto historické procesy prežil a zachoval sa až do súčasnosti.

Ak chápeme text piesne ako poéziu, musíme mu priznať mnohé výhody oproti poézii v písomnej podobe. Prvou a azda najvýraznejšou je blízkosť k recipientovi, totiž: počúvať je omnoho jednoduchšie, časovo menej náročné a pohodlnejšie ako čítať. Ďalšou nezanedbateľnou

¹ Studie byla otištěna v časopise *Zrkadlenie/Zrcadlení* 2005, č. 2, s. 10–19.

výhodou textu piesne je doplnková informácia, ktorá sa k poslucháčovi dostáva vďaka charakteru prednesu. Človek ľahšie chápe, kde je irónia, kde je autor vážny a podobne. Prednášaný text má okrem iného aj oveľa širšiu paletu citoslovieč, ktoré možno povedať, ale nedajú sa zapísať, prípadne pri ich grafickej podobe nie je jasné, o ktorý zvuk konkrétne ide (mhm, eeeé, ee).

V piesni, žánri hudobno-slovnom, existuje vzťah medzi hudobnou a textovou zložkou. Tento vzťah má dve krajné polohy. Zjednodušene by sa dalo povedať, že buď hovoríme o *otextovanej hudbe*, alebo o *zhudobnenom texte*. Ide tu nielen o chronologickú následnosť, čo z týchto dvoch zložiek bolo vytvorené skôr, ale aj o závažnosť a kvalitu jednej či druhej. Pri otextovaných hudobných skladbách často (najmä v oblasti populárnej hudby) nemá zmysel hovoriť o texte ako o literatúre. (Peter Zajac v štúdiu *Lyrika a texty populárnej piesne* zaraďuje text populárnej piesne do úžitkového umenia, čím zdôrazňuje jeho krátkodobú platnosť a operatívnosť; ZAJAC 1993: 108–114.) Iná situácia nastáva pri zhudobnených textoch, ktoré je možné podrobiť bežným literárnovedným postupom. Na základe týchto úvah by som sa chcel pozrieť na texty najpopulárnejšej zo slovenských punkrockových kapiel Horkýže Slíže. (Do češtiny sa údajne dá preložiť ich názov ako Túdle nudle. Pre jednoduchosť budem pri skloňovaní používať genitív Horkých slížov, datív Horkým slížom...)

Horkýže slíže za trinásť rokov svojej doterajšej existencie vyprodukovali sedem pôvodných albumov a jeden výberový. Podstatná časť textov pochádza od lídra kapely, basistu Petra Hrivňáka. Nájdeť medzi nimi všetky literárne druhy od lyriky cez epiku až po drámu. Väčšinu skladieb Horkýže slížov môžeme priradiť k žánru piesne (v jeho najširšom chápaní, teda ako text spojený s melódiou). Nájdeť tu však aj žáner nachádzajúci sa na pomedzí piesne a anekdoty, skupina ho nazýva *krátky song*. Slovné spojenie *krátky song* doteraz použili na označenie svojho výtvoru iba Horkýže slíže. Dá sa teda povedať, že sa začal vyvíjať len koncom deväťdesiatych rokov minulého storočia. Po prvýkrát sa objavuje ako označenie časti piesní z albumu *Ja chaču tebja*. Neskôr bol tomuto žánru dokonca venovaný jeden celý album *Alibaba a štyridsať krátkych songov*. Ak by sme však chceli *krátky song* vymedziť na základe štyridsiatich piesní z tohto albumu, nemali by sme veľkú nádej na úspech. Hoci sú všetky z nich pomerne krátke, nájdeť tu aj prípady celkom klasickej formy a naopak aj skladby natoľko krátke, že aj názov *krátky song* by bol pre ne trochu premrštený. Odmyslíme si teda z tohto albumu piesne ako *Atómový kryt*, *Banda tupých hláv* a dychovkový remix skladby *Malá Žužju*, ostane slušný počet skladieb, z ktorých ešte treba vylúčiť nepiesňové, prozaické či dramatické texty. Zvyšné skladby predstavujú solídny základ na určovanie charakteristických vlastností tohto žánru. Aby som si

pomohol paralelou, prirovnám krátky song k *epigramu* v poézii, *zvůček* v hudbe alebo *logu* v grafike. Ide teda o maximálne stručnú výpoveď, založenú na originálnom nápade, s ambíciou v prvom rade zaujať recipienta na prvý pohľad (v našom prípade na prvé počutie). Ako som už spomínal, je to hraničný žáner medzi piesňou a *anekdotou*. (Podľa slovníka literárnovedných pojmov: „Anekdota je najmenší epický útvar, najčastejšie ústny, s neočakávaným vtipným zakončením, pointou. Obsahuje obvykle jednu príhodu s prekvapivým zakončením“; FINDRA – GOMBALA – PLINTOVIČ 1982: 23.) Žáner krátkeho songu sa dá oproti bežnej piesni vymedziť – celkom neprekvapivo – predovšetkým na základe dĺžky. Väčšinou obsahuje nie viac ako jednu strofu, ktorá pozostáva z niekoľkých viet. Jeho obsah býva v tvorbe Horkýže slížov satirický alebo ironický, prípadne ide čisto len o nápad založený na hre so slovom či s jazykom. Krátky song si nekladie za cieľ vyjadrovať nejaké zložitejšie myšlienky, zväčša len sprostredkuje minimálny záblesk často veľmi nevšednej a inokedy veľmi všednej skutočnosti. Sú teda maximálne stručné, monotematické a lineárne komponované podobne ako anekdota, rozdiel je v tom, že nie sú prozaické, ale rýmované, a nie hovorené, ale spievané.

Ako príklady krátkych songov uvediem skladbu *Alojzovi T. (3)*, v ktorej najprv Alojz niekoľkými slovami hovorí o tom, ako ho príroda ukrátila o všetky prednosti, a následne rozprávač tieto slová potvrdzuje tým, že nám oznámi, že tieto slová Alojz vyslovil predtým, ako si fikusovým listom (ktorý mu bol nanič) prichutil večeru. Z tohto albumu stoja za zmienku ešte dve piesne, prvá sa nazýva *Ťažký heavy metal* a hovorí o probléme s nedostatkom pisoárov, pričom riešenie nachádza hrdina v tom, že sa ide odľahčiť „do prírody“. Druhým krátkym songom je *Vodník*, ktorý hľadá súvis medzi vodníkom a Bobom Marleym, čomu sa vodník veľmi neteší a hrozí „pubertálnemu adolescentovi“, že môže jeho dušu schovať do hrnčeka. Na albume *Alibaba a štyridsať krátkych songov* vyniká najmä *Holandská*, ktorá sa pohráva so snom všetkých fetákov: zamestnaní v holandskej továrni na mäkké drogy na pozícii testera kvality. Humorom na fonetickej úrovni sa vyznačuje song *Rhododendrón*. Jeho text sa skladá predovšetkým zo slov obsahujúcich spoluhlásku „r“, ktoré je v prednese náležite zdôraznené račkovaním. Obzvlášť vtipne pritom vyznieva citoslovce „crrrrr“. S fonetikou pracuje aj pieseň *Fakla, brejle*. Tu ide o fonetickú príbuznosť slušného textu v slovenčine a jemu podobnému textu v angličtine. Na tomto mieste by som rád podotkol, že na punkových koncertoch pre všeobecný prebytok decibelov často nie je jasné, či je spievaný text v slovenčine, angličtine alebo swahilčine. Svoju rolu tu hrá aj neopakovateľná punková technika spevu. Vo svetle týchto faktov treba chápať aj poslednú vetu songu: „Fak’u, brejle, Malá Fatra.“

Texty, ktorým chýba hudobný doprovod, sotva môžu byť považované za piesne a nehodili sa ani do kategórie krátkych songov. V tvorbe Horkýže slížov tvoria podstatnú časť z celkového

počtu skladieb. Formálne sú to väčšinou miniatúrne dramatické útvary. Mohli by sme hovoriť o *vtípe*, ak by sme si zobrali definíciu vtípu z poloodbornej publikácie učebnice vtípológie a ž'artizmu *1000 a 1 vtíp* od Jána Kalinu. Hovorí o vtípe ako o minimálnej dramatickej forme. Nemôžem sa s tým stotožniť preto, že vtíp nie je len minimálna dramatická forma, ale má viac rozmerov. Vo vtípe často nájdeme funkciu rozprávača, a ak aj je vtíp postavený na jednotlivých replikách, tieto zväčša hovorí jeden človek. Ak repliky hovorí viac ľudí, môžeme hovoriť o dramatizovanom vtípe. Vo filme sa takýto útvar nazýva *gag*. Preto budem dramatizované vtípy Horkýže slížov nazývať *akustickými gagmi*. Náznaky akustického gagu nájdeme už na prvom oficiálnom albume Horkýže slížov, na ktorý boli zaradené krátke zostrihy „kecov“ zo štúdia, v rámci piesne *Paľko (1)*. Na druhom albume takýto gag tvorí úvod k pesničke *Obesil sa mu brat (2)*. („Jano, počuj, prečo je Jožo taký smutný?“ „Neviem ti povedať, asi je to tým, že sa mu obesil brat.“ „Aha, už viem, prečo sme na pohrebe.“) Tento žánr má svojho zástupcu aj na treťom a štvrtom albume, je to napríklad gag *Nepočujem tamburínu (3)*, v ktorom sa zvučí istý kvázihudobník a chce od zvukára, aby mu dal do odposluchu tamburínu, hoci tam žiadna tamburína nehrá. Vo väčšej miere sa akustickému gagu Horkýže slíže venujú v posledných troch albumoch. Kapela pokračuje v prídavkoch s názvom *Nebolo to zlé (3,4,5,6,7)*, ktoré sa začali objavovať už od albumu *Ja chcem teba*. Sú príznačné tým, že spolu súvisia a postupne vytvárajú akýsi cyklus. Jeho centrálnou postavou je istá slečna, výnimočná svojím skresleným hlasom a falošným spevom. Pôvodcom humoru je v týchto gagoch vulgarita, ktorú slečna nechápe ako niečo zlé. Navyše sa vulgarizmy využívajú v kontextoch každodenného života, či už ako solmizačná slabika pri hlasovej rozcvičke, v ozname pre zákazníkov obchodného domu, pri ohlásení konečnej zastávky trolejbusu alebo ako text piesne pri konkurze. V poslednom prípade sa opäť využíva postup fonetickej príbuznosti slovenského a anglického textu, pričom teraz je naopak anglický variant slušný a slovenský vulgárny. („Oh, pretty Cocoa Denny, don't ask for p.t.u.“) Všetky tieto prídavky sú vytvorené podobne, ako sa tvoria antipríslovia, teda na základe sklamania poslucháčovho očakávania. Za základ sú vybrané bežné situácie, pri ktorých človek automaticky očakáva bežné zakončenie. Keď zbor zaspieva akord na slabiku „jé“, nikto nečaká, že ďalšia slabika bude „bat“, piesne pre štvorhlasý zbor nemávajú neslušný text, v supermarkete bývajú oznamy väčšinou úctivé k zákazníkovi a keď sa v trolejbuse ozve „Trnávka, konečná,“ bežne nasleduje veta „Prosím, vystúpte!“ Horkýže slíže všetky tieto očakávania za pomoci vulgarizmov sklamú a kto sa nepohorší, ten sa môže len zasmiať.

Odlíšný postup sa používa pri *paródiách televíznych textov*. Sú to *Intro (5,7)*, *E.T.(6)* a *Tibet (7)*. Ako paródie nesklamávajú očakávanie poslucháča, ale pozmeňujú pôvodný text, čím ho karikujú. Pre dosiahnutie správneho efektu si kapela volá na nahrание týchto paródií hercov, ktorí dabovali

originálny televízny text. *Intro* z albumu *Kýžje slíž* si vzalo na mušku detektívny seriál Komisár Derrick. Herec Stano Dančiak, alias komisár Derrick, ide zistiť pánovi Romanovi Tyčkovi, ako sa povie hovno po latinsky na päť, pretože miestne noviny o ňom napísali, že hovno vie. Text *Tibetu* je inšpirovaný dokumentárnym filmom. Objektom karikatúry je tu kostrbatý štýl komentárov, ktorý sa stáva ešte kostrbatejším vďaka talentu textára. Netypické je aj rozuzlenie, v ktorom mních, čo mal nasledujúcej generácii odovzdať tajomstvo večnosti, nakoniec prezradí, že si žiadne tajomstvo nepamätá. Presnou citáciou z filmu je *Intro* z najnovšieho albumu, v ktorom sa vysvetľuje jeho názov. Ide o film *Dívka na koštěti* a zaklínadlo „ritero xaperle bax“, ktoré tvorí názov albumu. Textovo presný je aj *E.T.*, ibaže do pozadia tu nejdú originálne zvuky, ale zvuky spätnej väzby (tu nachádzame hudobný humor, za hudbu sa považuje jej najväčší nepriateľ – spätná väzba).

Pri pohľade na formálnu stránku textov skupiny vystupuje do popredia najmä dôraz na fonetický rozmer slova. Prejavuje sa napríklad v piesni *Rhododendron* a v piesňach využívajúcich fonetickú podobnosť slovenského a cudzojazyčného textu. Najvýraznejším jeho prejavom je však homonymia, ktorá sa hojne využíva ako dôležitý prvok výstavby textu. Očividné je to najmä v piesni *Disciplína* (7), kde sa toto slovo v prvej slohe používa vo význame sebaovládanie a nasledujúca sloha už hovorí o športovej disciplíne. Text druhej slohy pritom nie je motivovaný ničím iným, len touto homonymiou. Pieseň *Krub* (7) sa pohráva s bodom pravidiel cestnej premávky, ktorý hovorí, že pri prechádzaní križovatkou je vodič povinný dať prednosť vozidlám prichádzajúcim sprava. Tu hrdina prichádza sprava, a to je dôvod, prečo dáva prednosť istým sexuálnym praktikám. Na albume *Kýžje slíž* sa to priam hemží paralelami založenými na homonymii. Už v prvej piesni *Malá Žužu* (5) nájdeme popis prostitútok, ktoré v sebe majú zvláštne fluidum, a to preto, že v sebe majú stokrát za deň rôznych pánov. V piesni *Brďokokey* (5) rozprávač odbočí od témy, a to bez smerovky, v piesni *Ghetto* (5) ujde basista a zatiaľ čo v jednom verši tento útek spozoruje hudobník, v druhom je to dozorca vo väzení. Každopádne má basistov útek za následok to, že „hučí siréna hrozná“, teda text sa prikláňa k interpretácii basistu ako kriminálnika vo výkone trestu a basista-hudobník je tu len vsuvkou. Podobne v piesni *Večerná prechádzka nemocničným parkom* (5) sa o pacientoch tvrdí, že si sem prišli užívať, a až po chvíli rozprávač dodá, že ide o užívanie liekov.

Hra so zvukovou stránkou reči často zachádza až do absurdnosti. Tak je to napríklad pri využití infantilného humoru v piesni *Chlapčenská* (3), kde sa slovné spojenie „ma máš“ mení na „mamáš“ a následne na „tatáš“ (teda sloveso od slov mama a tata). Keďže je táto pieseň

o infantilnej láske, prvok takéhoto humoru len dokresľuje atmosféru piesne. V *Chlapčenskej* však nájdeme aj iný prvok slúžiaci na relativizáciu výpovede. Je ním nedopovedanosť, tá už bola naznačená v súvislosti s piesňou *Večerná prechádzka nemocničným parkom (6)*. Zatiaľ čo tam išlo o predĺženie výroku, ktorý zmenil význam vety, tu nachádzame opačný postup, a síce zmenu významu pomocou skrátenia. V závere slôh *Chlapčenskej* sa opakuje fráza „Ako t'a mám rád“ a neskôr „Ako ma máš rád“. Pri treťom opakovaní sa vypúšťa slovíčko rád. Tým vzniká opačný efekt ako pri láske – fráza „mat' niekoho (niekde)“ je významovo značne vzdialené fráze „mat' niekoho rád“.

To, že relativizácia vlastnej výpovede je tvorbe Horkýže slížov viac-menej vlastná, potvrdzuje aj množstvo vokálov, sémanticky zaťažených a odporujúcich samotnému textu piesne. Vokály v týchto piesňach nie sú len solmizačnými slabikami, ale zväčša sú to citoslovčia, prípadne iné slová. Vzhľadom na to, že odznievajú spoločne s textom, prípadne dopĺňajú prázdne miesta, v nijakom prípade nemôžu niest' primárnu informačnú funkciu. Ich dôležitosť však spočíva na častom opakovaní, vďaka ktorému môžu stáť ako rovnocenná opozícia k ostatnému textu piesne. Ako príklad uvediem pieseň *Disciplína (7)*, kde je častým opakovaním citoslovca „au“ spochybňovaná veta „hlavne, že to neboli“. Podobne v piesni *Náboženské zvyky (7)* sa text zobrazujúci sfanatizované náboženstvo komentuje odmietavým zvukom „ee“. Podobný efekt má aj jav trošku inej povahy použitý v piesni *Telegram (4)*. Tu sa spieva o príbuznej, ktorá sa odsťahovala na Moravu a poslala odtiaľ „tele- tele- tele- telegram“. V súvislosti s českým prostredím recipienta určite napadne považovať slovo tele za odvolávku na české tele – teľa, hlavne ak sa aj v ostatnom texte piesne využívajú české slová, prípadne ich skomoleniny. Motív „telete“ sa však ďalej v piesni nerozvíja, a tak slúži len ako slovná hračka na oživenie inak „vážneho“ textu. Vokály nielen spochybňujú, ale niekedy aj dokresľujú obsah piesne. Takýto postup predstavuje záver skladby *Maramukarela (6)*, paródie na niekdajší hit. O jej texte sa skupina na svojej internetovej stránke vyjadrila, že „nebolo možné ho zapísať, pretože každý tam splietal niečo iné“. Pieseň zakončuje zvuk, ktorý sa dá bežne počuť pri dávení. Pieseň ako celok úplne lapidárne vyjadruje názor skupiny na masovú kultúru, ktorý je v iných piesňach obyčajne ukrytý v druhom, prípadne treťom pláne.

Pri sledovaní hry so slovom v tvorbe kapely Horkýže slíže stojí za zmienku aj pesnička z ich prvého albumu uvedená pod menom *Pouličná lampa (1)*. Táto začína obrazom pouličnej lampy a pokračuje paralelným obrazom prostitútky. Zatiaľ čo v prvej slohe na nábreží stojí „sama lampa“, v druhej je to už „sama ona“, čo sa pri akustickej recepcii dá pochopiť aj ako „samá ona“. Prostitútku tu totiž nikde nie je priamo pomenovaná. Prvá sloha hovorí o pouličnej lampe, druhá o „pouličnej fis mol, há mol, é dur...“. Začína teda vymenúvať akordy a necháva

prívlastok samotný a vetu nedopovedanú. Pieseň *Veľká Mača, Vincov Háj (4)* v hre so slovom prekračuje hranice homonymie a využíva aj paronymiu a upravenú frazeológiu. Použitie slova „príde“ je nejasné vo vete „Príde doba nová z Veľkej Mače cez Vincov Háj“. Zatiaľ čo v prvej polovici vety predpokladáme príchod časový, druhá hovorí o priestorovom. Paronymia tu funguje ako prvok absurdného humoru (rozprávačovi behal po dvore suterén miesto suveréna, robí si žalúzie miesto ilúzií, rozchádzajú sa nádory miesto názorov). V pozmenených frazeologizmoch ide tiež o absurdnú slovnú hru. Bicyklovanie s dobou namiesto držania kroku evokuje rýchlosť plynutia času, prípadne snahu predbehnúť súčasnú spoločnosť. U rozchádzania sa v nádore svoju úlohu zohráva paronymum nádor, avšak aj odhliadnuc od neho je frazeologizmus použitý jazykovo neadekvátne. Bežne sa totiž rozchádzajú názory, prípadne sa rôzni ľudia rozchádzajú v názore na niečo – tu sa v názore rozchádza jeden človek. V kontexte piesne však aj veta „Rozchádzam sa v nádore“ má svoj zmysel. Podľa slov autora sa absurdita dostala do textu najprv náhodou v názve dediny Vincov Háj, ktorý v skutočnosti znie Vincov Les. Po odhalení tohto faktu sa textár rozhodol dotiahnuť absurditu do dokonalosti.

Že to Horkýže slíže s jazykom a jeho prostriedkami naozaj vedía, potvrdzuje aj pieseň *Nikto nič (4)*, v pravom zmysle slova jazykovedná. Predstavuje nám všetky pády slovenčiny, vrátane vokatívu, k tomu všetky pádové otázky, ku ktorým ponúka aj „pádové“ odpovede. „Nominatív – nikto, nič, Genitív – nikoho, ničoho“. Po vyčerpaní všetkých pádov prinášajú ešte zopár novovytvorených a k nim adekvátne otázky a odpovede, pričom sa v žiadnom prípade neostýchajú znovu zájsť až do absurdity. Napríklad odpoveď na nárečové „kerý? či?“ , ktorá okrem nárečového „nikerý“ zahŕňa aj neologizmus „ničerý“. Postupom slovnej hry vznikol aj refrén tejto piesne, ktorý rozširuje slová z jej titulu, „nikto, nič“ sa mení na „niktoš, ničomník“.

Vulgárnosť je výrazovým prostriedkom, pre ktorý sú Horkýže slíže mnohými ľuďmi zatracované, inými zas velebené. Použitím vulgárnosti vo svojich textoch si vytvárajú imidž, začleňujú sa do istej spoločnosti a v konečnom dôsledku si vyberajú poslucháča. Nerobia to samozrejme len pomocou vulgarizmov, ale aj charakterom hudby, textov a prezentovaním svojich postojov (napríklad zjavným odporom voči intelektualizmu a masovej kultúre). V textoch Horkýže slížov len zriedkakedy môžeme nájsť prvoplánovo použitý vulgarizmus. Takmer vždy je jasné, že touto expresivitou niekam mieria, na rozdiel od vulgárnosti väčšiny raperov alebo niektorých kapiel, ktoré svojmu štýlu hovoria neopunk, avšak ich texty sú príbuzné skôr popu a ich expresívnosť nemá ďaleko od pozérstva. Pri kapele Horkýže slíže môžeme hovoriť o snahe o nejakú pózu snád v prípade, keď na svojich albumoch uvádzali počet vulgarizmov

obsiahnutých v piesňach. Vulgarizmy do ich textov teda nevnikajú násilne, ale vyplývajú zo samotnej povahy textu. Pri prednese nie sú obzvlášť zdôrazňované, čím sa potláča práve prvoplánovosť (taká charakteristická pre niektoré vulgárne texty). Keďže tu vulgarizmy nachádzame v takom veľkom počte, potláča sa ich expresívnosť. Ak autor použije vulgarizmus raz za päťdesiat strán, tak takéto slovo z textu vyslovene vytŕča. Ak je však vulgarita normou, text je expresívny ako celok, autor ale prichádza o prostriedok, ako spraviť určitú jeho časť ešte expresívnejšou. Tu sa potom ukazuje možnosť zdôrazňovať pomocou absencie vulgarity a zobrazovaním nevinnosti. Horkýže slíže takýmto spôsobom využívajú motívy detstva a rozprávkové motívy. Môžeme tu teda hovoriť o negatívne, o obrátenej úlohe expresívnosti. Vulgarita sa stáva normou a expresívne sú práve nevulgárne časti. Že sa vulgarizmy v ich textoch necítia ako niečo nasilu vložené, je okrem schopností textára zapríčinené aj povahou vulgarizmov samotných. Ako prostriedok v prvom rade hovorový sa používajú v ohromnom množstve významov, z ktorých sa určite ľahšie vyberá ten správny než napríklad pri poetizmoch, ktoré majú jeden všeobecne prijímaný význam a dosť.

S vulgarizmami úzko súvisí aj cenzúra, ktorá má v tvorbe Horkýže slížov tiež svoje miesto. Už ich prvý hit *Horí ti maštal (1)* sa objavil v cenzurovanej podobe s vypípaným slovom „naštal“. Či to bolo dielo samotnej skupiny, alebo sa niekto snažil o zmravenie hitu, to sa mi nepodarilo zistiť. Každopádne táto cenzúra popri iných omnoho vulgárnejších textoch vyznieva skôr ironicky. Jasnejším prípadom je už skladba *Dvaja rockeri na techno party (7)*, v ktorej ide o rozhovor dvoch ľudí na pozadí techno hudby. Cenzúra je tu vskutku zaujímavá motivovaná, jednoducho niektoré slabiky nepočuť kvôli hlučnej hudbe. Poslucháč na dostatočne „vysokej“ kultúrnej úrovni si však chýbajúce slabiky s ľahkosťou doplní.

Tematicky je možné rozdeliť tvorbu Horkýže slížov do niekoľkých základných oblastí. Ich texty sa venujú téme lásky (jedna z najbežnejších tém v oblasti populárnej hudby), téme smrti a náboženstva (častá téma v textoch „tvrdej“ hudby, punku, metalu), vzťahov medzi priateľmi (túto využíva vo veľkej miere autorská pieseň). Môžeme tu však nájsť aj menej bežné témy, napríklad detstvo, vzťah rodič-dieťa (vzťah typu Spejbl-Hurvínek), prechod z detstva do dospelosti a téma, s ktorou sa v masovej kultúre takmer nestretáme, a tou je kritická sebareflexia, kritický pohľad na vlastnú tvorbu.

Horkýže slíže sú recesistická skupina: recesia nielenže ponúka humorom oživený pohľad na vážne veci, ale spolu s vulgárnosťou ponúka nové široké možnosti vo vytváraní neošúchaných, a tým pádom aj úderných metafor a prirovnaní, ale navyše ešte rozširuje

nejednoznačnosť výpovede, čím ponúka viacero možností interpretácie a zároveň umožňuje recipientovi v textoch nájsť práve to, čo sa mu bude páčiť. Možno práve v tom je zdroj popularity tejto punkovej kapely, teda skupiny, hlásiacej sa k štýlu nie práve väčšinovému. Spracovanie spomínaných tém sa tiež nesie v duchu recesie, či je to priateľstvo, láska, smrť a náboženstvo alebo detstvo, všade nám piesne ponúkajú netradičný nový a zároveň často značne pokrivený obraz. Ide teda o karikatúru. V nasledujúcich riadkoch sa na ilustráciu pozriem bližšie na tému náboženstva.

Náboženstvo Horkýže slíže chápu ako poveru, prázdne zvyky a obrady. Napádajú ho v jeho samotnej podstate, napríklad spochybňujú učenie o človeku ako slobodnej bytosti a o Bohu ako o láske. Taktiež naštrbujú iný pilier teológie, a síce náuku o posmrtnom živote, večnosti: svetlo na konci tunela tu nie je, alebo žiara zväračky (*Tunel, 1*). Navyše pri svetle sa tunel nekončí, ale pokračuje ďalej (*Tunel nekončí, 2*). Podobnú myšlienku nesie aj už spomínaná skladba *Tibet (7)*, kde vidíme priebeh obradu odovzdávania tajomstva večnosti od starého lámu jeho nasledovníkovi. Aj napriek chorálom, majúcim starcovi oživiť myseľ, sa obrad končí nepriaznivo pre večnosť, láma toto tajomstvo už dávno zabudol. Bez týchto právd náboženstvo a akákoľvek viera strácajú zmysel. Nezmyselnému náboženstvu nikto neuverí, aspoň dobrovoľne určite nie. Z toho plynie zobrazovanie podriadenia sa určitému teologickému systému nie z vlastnej vôle, ale z donútenia. Tak je to v piesni *Milý synu (4)*, kde sa otec snaží vychovávať svojho syna punkera k slušnému životu, a v piesni *0 1 2 3 4 (6)* a jej slovách: „Počúvala? si diabla [...] a teraz budeš iba Jána Pavla, aspoň bude kľud.“ Poslušnosť náboženstvu sa v oboch spája s pasivitou – slovo kľud v druhej, v prvej je to upravené príslovie „Dvakrát meraj a raz nehreš!“ Oproti pôvodnému prísloviu, ktoré pobáda k aktivite po dôkladnom premyslení, príslovie v zmenenej podobe hovorí o dvojnásobnom premýšľaní a následnej nečinnosti (sloveso v zápornom tvare). Ide teda o superlatív pasivity, navyše nasledovaný príkazom: „Milý synu, hneď a zaraz/ Dvakrát verím, trikrát zdravas!“ Modlitba tu slúži na ďalšie rozvíjanie motívu pasivity.

Iným spôsobom karikovania náboženstva je zobrazovanie jeho reprezentantov. Ku cti Horkýže slížom slúži to, že si za objekty posmechu nevyberajú kňazov, pravdepodobne sú si vedomí, že v slovenskom prostredí by tým viac stratili než získali. Tak sa tu objavuje organista, s ktorým sa porovnáva lyrický hrdina piesne *Organista na chóruše taktiež nebrá v jednom kuse (3, 4)* a zvonár z rovnomennej piesne *(6)*. Táto postava je nositeľom zlých vlastností, ktoré sa často vyčítajú predstaviteľom cirkvi, či je to už bohatstvo alebo rozpor medzi vierou a každodenným životom. Zvonár je navyše prirovnávaný ku golemovi, a to tak, že sa v súvislosti s ním hovorí o šeme, ktorý z neho treba vytiahnuť, aby nepozabíjal všetkých ľudí s odlišnými názormi. Nechcem odhadovať, koľko poslucháčov hudby Horkýže slížov si pozrelo význam slova šem

v slovníku cudzích slov, ale pravdepodobne nie každý pozná jeho význam. Je to magická tabuľka s biblickým citátom, ktorá mala podľa kabalistickej tradície oživiť golema. Zvonár tu teda má čosi umelo naočkované, vďaka čomu vlastne existuje a takisto vďaka čomu nenávidí všetkých s iným názorom.

Postoje k náboženstvu sú umelecky najpresvedčivejšie vyjadrené v piesni *Náboženské zvyky* (7), preto sa na ňu pozriem podrobnejšie. Predmetom mikropríbehu je pôst, vystupujúcimi postavami nábožná a „trochu trafená“ starena, menej nábožný stavec a nábožný žralok. Pieseň sa začína podobne ako rozprávka: „za starých časov v drevenej chalupe“. Stavec sa púšťa do rezňa, ale starena mu ho prikáže vypľuť, lebo je práve pôst. Stavec teda musí naloviť ryby, situácia sa však zvrtnie v jeho neprospech, lebo on sám je ulovený. Žralok, ktorý ho stiahol pod vodu, však tiež nie je neznaboh, a preto sa pred jedlom pozrie do kalendára a zistí, že je Veľký piatok, teda najprísnejší pôst. Necháva rybára tak, tomu to však nepomôže, lebo sa už stihol utopiť. Ak v klasickej bájke ostáva aj vlk sýty, aj koza celá, tu dostávame obraz úplne znegovanej situácie, žralok ostal hladný a rybár aj napriek tomu zahynul. V závere nás rozprávač (asi podobne nábožný ako starena) presvedča, že nie je dôležitý život rybára, ale hlavne zachovanie náboženských zvykov. Z hľadiska formy textu je zaujímavé nahromadenie slov s koreňom star- na jeho začiatku (staré časy, stavec a stará starena), čím sa navodzujú nálada čohosi skutočne starého lebo zastaraného. Všetky vystupujúce postavy vrátane rozprávača sú karikatúrami. U starca je premrštená jeho podriadenosť svojej žene. Žralok je rozprávkový, antropomorfný, poslušný „náboženským zvykom“ absurdne nosí so sebou kalendár a neje mäso cez Veľký piatok. Rozprávač nás svojím záverom taktiež nepresvedčí, že by bol celkom normálny (nehovorí ho ironicky, ironický je text ako celok). Iným do očí bijúcim prvkom tohto textu je frazeologizmus mať niekde rock'n'roll (s najväčšou pravdepodobnosťou ide o pôvodnú, neprevzatú frázu), použitý vo význame byť v nepríjemnej situácii, prenasledovaný niekým: stavec má rock'n'roll doma so starenou, keď sa opováži ju neposlúchnuť, potom má rock'n'roll v mori so žralokom. Pri týchto karikatúrach nábožensky založených „ľudí“ môžeme hovoriť o náboženstve bez obsahu, ostala iba vonkajšia forma, ktorá nikoho nespasí.

Osobne sa s Horkýže slížmi stotožňujem v názore, že nanútené náboženstvo je tá najhoršia vec na svete. Súhlasím aj s tým, že náboženstvo je odsúdeniahodné alebo aspoň vhodné ako terč posmechu, pokiaľ má tie rozmery, ktoré nachádzame v ich piesňach. Ak si však starý mních spomenie na tajomstvo večnosti a v tmavom tuneli objavíme okrem zväračky aj iné svetlo, potom prestane Boh zabíjať lásku, syn sa nevráti domov s nevhodnou ozdobou a akékoľvek nútenie do „slušného života“ stratí opodstatnenie. Potom sa možno aj žralok prestane zdráhať zjesť na Veľký piatok rybára, ten sa však na druhej strane nedostane do takej nepríjemnej situácie,

akou nepochybne rock'n'roll so žralokom je, pretože ho nikto nebude nútiť vypľuť ten rezeň a ísť naloviť ryby. Svoje miesto tu však zaujíma otázka, o čom potom budú texty Horkýže slížov, či nebudú nútení sklznúť do niektorej z pozícií, ktoré sa tak veľmi kritizujú v ich piesňach zameraných na otázku popularity a reflexie tvorby iných kapiel. To by však bola látka na celkom iný príspevok.

PRAMENE

Texty piesní sú dostupné na www.horkyze.slize.sk, pri uvádzaní piesne v zátvorke pridávam číslo albumu, z ktorého je:

1. *Vrámci oného*
2. *Vo štvorici po opici*
3. *Ja chaču tebeja*
4. *Festival Chorobná 2001*
5. *Kýže slíž*
6. *Alibaba a 40 krátkych songov*
7. *Rátero xaperle bax*

(Do zoznamu nie je zaradený výberový album *Best uff*)

LITERATÚRA

FINDRA, Ján – GOMBALA, Eduard – PLINTOVIČ, Ivan. *Slovník literárnovedných termínov*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1982

ZAJAC, Peter. „Lyrika a text populárnej piesne.“ In tžž. *Pulzovanie literatúry (Tvórivosť literatúry II.)* Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1993, s. 108–114

РЕЗУМІЙ

Поэтика текстов групп „Горкиже Слиже“

Эта работа ищет поэтику/поэзию, казалось бы, на неправильном месте. Ее объектом является группа, исполняющая наивный панк или псевдо-панк. Хотя их музыку нельзя считать очень ценной, их тексты всегда основаны на оригинальной идее. Моя работа главным образом сосредоточится на жанрах, с которыми можно встретиться в их творчестве (особенно короткий сонг и акустический гер), на поэтических средствах, основанных, прежде всего, на омонимии и паронимии. Затем я размышляю о вульгарности и ее месте в литературе и в конкретных текстах.

Из тем, встречающихся в творчестве группы „Горкиже Слиже“, я подробнее анализирую тему религии.

Typológia autobiografických žánrov so zvláštnym zreteľom na vlastný životopis

Ján Jariabka

Literatúra a umenie vždy boli výpoveďou o človeku a pre človeka. Samotný človek nie je len príjemcom diela, ale aj jeho predmetom. V najväčšej miere sa táto súvislosť realizuje práve v biografických a autobiografických dielach, ktoré majú svoje miesto v literatúre od najstarších čias. Ide napríklad o *Moravsko-panónske legendy*, ktoré v sebe obsahujú *Život Konštantínov* a *Život Metodov*. I jeden z najznámejších žánrov stredoveku, legenda, obsahuje v sebe životopisné črty. V renesancii ako i v baroku boli obľúbené memoáre a denníky, v romantizme potom aj biografie a autobiografie. Realizmus našiel svoj výraz nielen vo výbere faktov z reálneho života, ale i v spôsobe ich zobrazenia. A takto by sme mohli pokračovať až do súčasnosti, kedy zaznamenávame vydávanie nových a nových biografí či autobiografií slávnych osobností zo sveta filmu, hudby, športu a ostatných oblastí spoločenského života.

Aj napriek tomuto stavu sa zdá, že literárna veda nevenuje dostatočnú pozornosť klasifikácii a opisu jednotlivých žánrov a útvarov tohto okruhu a odsúva ich na okraj svojho záujmu. Ako podnetná sa môže javiť štúdia *Biografické žánre* od Petra Libu (LIBA 1995), v ktorej sa autor pokúša o typologické rozčlenenie týchto útvarov na princípe jednoty života a diela. Vyčleňuje:

A/ žánre literárnej tvorby

autochtónne biografické žánre (autobiografia, memoáre, listy, denníky)

beletristické biografické žánre (literárny životopis, legendy, kroniky, cestopisy, biografický román)

príležitostné biografické žánre (ekloga, óda, vinš, zbierka autogramov)

B/ žánre literárneho vzdelania

univerzálne náučné žánre (literárny atlas, rukoväť, biografický doslov)

popularizačné biografické žánre (príručky typu *Kto je kto?*, medailón)

žurnalistické biografické žánre (biografická reportáž, fejtón, glosa, interview)

administratívne biografické žánre (osobná charakteristika, osobný posudok, nekrológiá, matriky)

audiovizuálne biografické žánre (pamätne tabule, pomníky, panteóny)

C/ nerozvinuté biografické formy (literárna pozostalosť, literárne archívalie – ako vysvedčenia, vyznamenania, dekréty)

Náš příspěvek si neklade za cíl ponúknuť novú klasifikáciu týchto žánrov či žánrových foriem, no vychádza z Libovej typológie a upriamuje pozornosť iba na jeden útvar, a to na *životopis*.

V praxi sa stretávame s rôznymi variantmi životopisu, či už je to pracovný životopis, životopis spisovateľa ako súčasť literárneho vzdelania alebo beletrizovaný životopis významnej osobnosti. Preto je nutné vyčleniť kritéria, na základe ktorých uchopíme problematiku tohto žánru. Ako východisko posudzovania sme vyčlenili dve hľadiská: spôsob zobrazenia a predmet zobrazenia. Prvé kritérium má všeobecnú povahu a predstavuje platformu, na základe ktorej odlíšime životopis ako literárny žánr od jeho ostatných foriem. Druhé kritérium sa už vzťahuje na životopis ako literárny žánr.

Spôsobom zobrazenia rozumieme: mieru vzájomného prenikania fikcie a faktov; autorov postoj k predmetu zobrazenia (subjektívny – objektívny); použité jazykové prostriedky (bezpríznačkové slova – umelecké prostriedky); funkcia daného útvaru (informovať – hodnotiť – vysvetľovať). Na základe tohto kritéria môžeme hovoriť jednak o útvaroch nárokových si postulát umeleckosti, jednak o útvaroch blížiacich sa náučnému, prípadne administratívnomu štýlu. Kým prvé, ako ukáže analýza vlastných životopisov v druhej časti štúdie, sú založené na zvláštnej estetike, zážitkovosti, subjektívnosti, druhá skupina je založená na logicko-chronologických postupoch, presnosti, pojmovosti, enumeratívnosti a najmä objektívnosti. Tu môžeme hovoriť o životopise ako administratívnom dokumente, respektíve dokumente náučnom.

Ako sme spomenuli, pri kritériu predmetu zobrazenia sa už pohybujeme na úrovni literárnych žánrov. Životopis ako taký však nemôžeme považovať za samostatný žánr, ale za akýsi všeobecný model, abstraktné zovšeobecnenie, ktoré funguje len na úrovni literárneho vedomia a nachádza svoju konkretizáciu v dvoch základných žánroch. To, čo je obsahom tohto modelu a zároveň zblízuje tieto dva žánre, je práve spoločný predmet zobrazenia, ktorým je opis života: vyčleňujeme opis vlastného života (autor sa stáva sám predmetom zobrazenia) a opis života niekoho druhého (autor nie je totožný so zobrazovanou osobou). Na základe tohto delenia a definície žánru ako „súhrnný názov pre určitú skupinu literárnych diel, ktoré majú spoločné znaky. Každý literárny žánr je výslednicou štylistických, tematických a kompozičných zovšeobecnení a má ráz invariantného (ustáleného) modelu pre tvorbu konkrétnych textov“ (ŽILKA 1984: 181) môžeme hovoriť o dvoch žánroch: autobiografii a biografii. Útvary ako denník, portrét, memoáre, vývojový či autobiografický román pokladáme za žánrové formy týchto dvoch žánrov.

V ďalšej časti príspevku podrobíme analýze dva útvary autobiografického žánru, tým jednak dokážeme predchádzajúce tvrdenia a zároveň naznačíme základné problémové okruhy, s ktorými sa tento žáner stretáva. Ako podklad sme si vybrali vlastný životopis dvoch významných predstaviteľov slovenského romantizmu – Janka Kalinčiaka (1822–1871), ktorý si zaslúžil svoje miesto v slovenskej literatúre hlavne prózou *Reštaurácia*, ale aj dielami s historickou tematikou (napríklad *Milkov brob*, *Pút' lásky*), a Jonáša Záborského (1812–1876), známeho nielen svojimi „novovekými povest'ami“ *Dva dni v Chujave* a *Panslavistický farár*, ale aj spormi s Ľudovítom Štúrom, popredným predstaviteľom slovenského romantizmu.

Predmetom autobiografie alebo vlastného životopisu (ako už napovedá etymológia z greckého *autos* = sám a *biografia* = životopis) je sám autorov život, čiže sú to fakty z autorovo života. Čo však môžeme v tomto prípade považovať za fakt? Vo všeobecnosti se zaň pokladá niečo, čo je overené, dané, teda môžeme povedať, že je to skutočnosť. No keby autobiografia zostávala len na tejto úrovni, nemohli by sme ju považovať za literárny žáner. Spadala by do okruhu tých útvarov, ktoré si nenárokujejú métu umeleckosti. Autorom tohto žánru nejde o to, aby suchopárne rozprávali svoj životný príbeh, ale o to, aby sujet pôsobil dramaticky, zaujímavo a pútavo. Tento efekt dosahujú práve prácou s faktom. Radko Pytlík konštatuje, že „množstvo faktorů přírodních i technických působí emocionálně samo o sobě, stává se zdrojem bezprostředních zážitků a vjemů“ (PYTLÍK 1987: 57). O to viac to platí v autobiografických či biografických dielach, kde niektoré životné osudy môžu pôsobiť dramatickejšie ako ktorákoľvek umelecká fikcia. Dôraz sa kladie na fakt a jeho estetické a emocionálne využitie. To sa dosahuje spôsobom výberu a usporiadania biografických faktov. Dôležitý je najmä pojem *vyíber*. Ambíciou autora nie je chronologicky podať všetky udalosti zo svojho života. Vyberá iba tie, ktoré sú nielen dôležité, ale pôsobia aj dojmom zábavnosti, príťažlivosti, záživnosti.

V tejto súvislosti však treba podotknúť, že aj napriek spomenutým skutočnostiam môžeme v tomto žánri identifikovať určitú schému. Konštantne sa vlastný životopis začína ustálenou formulou „narodil som sa“. Autori ďalej pokračujú genealógiou svojej rodiny, v najväčšej miere sa dotýkajú rodičov a starých rodičov. Ďalším ustáleným prvkom je detstvo, kde sa prevažne venujú učiteľom, ktorí mali najväčší vplyv na ich osobnosť, spomienkam na detstvo, zážitkom rôzneho druhu, časté je aj spomínanie na rôzne poučenia od rodičov a iných príbuzných. Samozrejme nechýba ich aktivita v rôznych spolkoch, prvé publikované diela a podobne. Táto oblasť má rozpätie od najnižších tried až po štúdia na univerzitách. Ďalej je to

obdobie prvých rokov práce. Od tohto momentu sa buď životopis končí (tak ako to vidíme u Kalinčiaka), alebo pokračuje ďalej.

Ako jedno z kritérií posudzovania žánru sme vyčlenili protiklad medzi faktom a fikciou.

Fakt: v roku 1842 Jonáš Záborský prestúpil z evanjelickej cirkvi do katolíckej. Umelecké stvárnenie:

„Národ je mojou ženou i rodinou. Pretože preň vyvolil som i tento stav duchovný, prinesiem mu ešte i túto obeť, obeť dobrého mena,“ riekol som, podávajúc Kalásovi ruku.

„A neučiníte tým násilie svojmu presvedčeniu?“ spýtal sa neočakávaným úspechom zarazený Kalás.

„Nie,“ hovorím. „Takým svedomím môžem vždy byť katolíckym, ako evanjelickým sväteníkom.

To bol prvý výjav tej smutnohry, ktorá ma akoby do stredu medzi zem a nebo postavila; pri ktorej som stratil pôdu pod nohami tak, že ma potom ani tam nebolo, ani tu. To bola obeť nedovolená, ktorú nikdy nemal som priniesť nevďačnému národu.“

(ZÁBORSKÝ 1974: 190)

Ako sa zdá, autor sa nesnaží prekročiť hranice faktu, ak je to vôbec možné posúdiť z pozície dnešného čitateľa, ale omnoho dôležitejšie je, že na tomto objektívnom základe uplatňuje subjektívne postupy. Konštatáciu životného faktu podmieňuje osobnými pocitmi, postojmi, skúsenosťami. Vyberie nejaký fakt a okolo neho spriada „pavučinu“ subjektívnych zážitkov alebo epizód. Vzniká tu napätie medzi faktami a ich umeleckým stvárnením, pričom nemôžeme vylúčiť, že tu dochádza k určitým posunom. Fakty nevystupujú sami o sebe, ale sú v dialektickej jednote s ľudskými postojmi, hodnoteniami. Práve toto prepojenie sa ukazuje ako relevantné, vlieva faktom „život“ a približuje autobiografický žáner k umeleckej literatúre.

Táto subjektívnosť sa realizuje nielen na rovine výberu faktov, ale preniká aj do ostatných rovín diela, najmä na rovine kompozičnej využitím ich-formy. Prostredníctvom nej má autor možnosť vyjadriť svoje vnútorné stavy, pocity a nálady tak, ako ich sám okúsil. Zároveň mu dáva možnosť z vlastného uhla pohľadu hodnotiť prebiehajúce udalosti, dobu či osobnosti, s ktorými sa stretol. Autobiografia ako taká si a priori vyžaduje nielen rozprávanie v 1. os. sg., ale predpokladá sa u nej aj dominantné postavenie autorskej reči a s ňou súvisiaca monologická forma. Nami skúmané útvary však ukázali, že tomu tak nie vždy je. Monologické rozprávanie býva prerušované dialógom, inokedy autori vkladajú do výstavby textu úryvky z piesní, básní či aj učebných textov:

Doufej v Pána od noci do rána
tak zas vstana,
vědě, že bez jeho vůle,
jak na nebi tak že důle
nic se neděje;

I v zlý čas nepadneť z hlavy ani vlas,
jakž k nám zní pravdy jeho hlas.
(KALINČIAK 1975: 331)

Fama, salus, soboles, proles, lux, gloria, tellus.
(TAMŽE: 333)

Autori takýmito postupmi narúšajú stereotypnosť rozprávania a dielo dynamizujú, robia zábavným a zároveň ilustrujú a približujú dobu, v ktorej žili.

Keďže sa v autobiografických žánroch rozvíjajú udalosti s ohľadom na plynutie času, rámcovým slohovým postupom je rozprávanie. Jozef Mistrík na margo výstavby takýchto beletrizovaných útvarov konštatuje, že „výstavba takýchto komunikátov je založená na estetike výrazu, a nie na logicko-didaktických postupoch, ako je to pri výstavbe náučných, výkladových textov. Členenie sa tu uskutočňuje kvôli tomu, aby sa naznačili hranice motívov ako atómov rozprávania, narácie. Komunikátmi, ktoré budujú na rozprávacom slohovom postupe, sú napríklad denníky, pamäti, memoáre, osobné listy... Spôsob vnútorného členenia uplatňovaný v literatúre tohto druhu je výhodný pre čitateľov, ktorí majú radi zážitkovú, zábavnú a rekreačnú literatúru, lebo členy-články naratívneho reťazca sú jednak samy o sebe relatívne samostatné a navyše sú ešte aj súčasťou vyššej roviny textu“ (MISTRÍK 1997: 374). V lexikálnej rovine je exponovaná predovšetkým hovorovosť, aj keď nechýbajú umelecké prostriedky, či dobové slová, ktoré korešpondujú s dobou vzniku. U Kalinčiaka sa miestami na povrch derie irónia, uňho založená na tom, že slová s kladným stylistickým zafarbením vyznievajú záporne. „Takto teda v gramatike dobre pripravení a telesne ešte lepšie znamenitou gymnastikou otužení, šli sme do turčiansko-liptovskej akadémie“ (KALINČIAK 1975: 334).

Aj keď sa na prvý pohľad mohlo zdať, že autobiografický žáner bude tendovať k stereotypnosti a nezábavnosti, opak je pravdou a ako sme naznačili, dáva možnosť k rôznorodému využitiu všetkých rečníckych i stylistických figur.

PRAMENE

KALINČIAK, Ján. *Vlastný životopis*. Bratislava: Tatran, 1975

ZÁBORSKÝ, Jonáš. *Vlastný životopis*. In *týž Dva dni v Chujave*. Bratislava: Tatran, 1974

LITERATÚRA

LIBA, Peter. „Biografické žánre. Príspevok k systematike.“ In *týž. Dostredivé priestory literatúry*. Nitra: Vysoká škola pedagogická, 1995

MISTRÍK, Jozef. *Štylistika*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1997

PYTLÍK, Radko. *O literatúre faktu*. Praha: Československý spisovateľ, 1987

ŽILKA, Tibor. *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran, 1984

SUMMARY

This contribution does not seek a new classification of biographical genres, but focuses on just one of them – the autobiography. We may observe numerous variants of this genre in the communication, e.g. acquiring the skill of writing one's CV as a component of education, or autobiographic aspects in fiction. Therefore it is necessary to set up a system of criteria that basically divide the autobiographic writings into two groups: artistic, aesthetic ones, and autobiographic texts which are not imposed such requirements on. The next step taken in this paper is the analysis of autobiographical works by Ján Kalinčiak and Jonáš Záborský. The themes of these works are limited by facts from the authors' lives. But they do not want to tell about their lives in the common "flat-footed" way, but attempt to create attractive, fascinating stories. This effect is achieved by the way of introducing and structuring the facts. The facts are enriched by employing author's experiences and emotions, etc.; thus the facts are conditioned by personal, intimate feelings, and this is the point at which autobiography verges on fiction. The subjective point of view exercises influence on the structure as well as the language of the work.

Ke kořenům žánru fantasy v české literatuře

Michal Čuřín

V letošním roce, kdy si připomínáme sté výročí úmrtí jednoho ze zakladatelů moderní literární fantastiky Julesa Verna, je myslím vhodné poukázat na kořeny této literatury i v českém prostředí, neboť dodnes je česká fantastická literatura mnohými literárními vědci i čtenářskou veřejností marginalizována a odsouvána do oblasti *populární literatury*. Mnohé bylo dáno historickou realitou nesvobodných poměrů, zejména posledních dvacet let ale dává novou naději, že z nadprodukce komerčního škváru vykrytalizuje hodnotná fantastická četba.

Mluvím-li o fantastické literatuře, zpravidla se pod tímto označením skrývají dva žánry: sci-fi a fantasy, především druhý pak bude předmětem mého zájmu. *Science fiction* je tradičně překládáno jako vědecko-fantastická literatura, která se dělí na dva proudy (NEFF 1995: 12): verneovský a wellsovský. První je obrácen k věcem vnějšího světa, k věcem vědy a techniky, druhý k věcem vnitřním, k prožívání člověka za působení vědecko-technických vynálezů. Oba proudy se však (každý svým způsobem) vyrovnávají s realitou skutečnou nebo možnou, představitelnou jako důsledek vývoje lidského společenství. Žánr *fantasy* takový předpoklad nepotřebuje. Objeví-li se ve fantasy topos naší skutečnosti, slouží mnohdy jako paralelní svět ke světu fantasknímu, s bránou-přechodem mezi těmito světy, případně ozvláštňuje náš svět nadsmyslovými jevy či nadpřirozenými bytostmi. Přechod ze světa naší reality do světa fantaskního, „jiné dimenze“, bývá v iniciační literatuře provázen změnou v psychice hrdiny. Fantasy tento přechod často významově vyprazdňuje, a ten se stává pouze dějotvorným prvkem (ZACHOVÁ 2002: 85, 88). Fantasy se odvrací od vizionářství, prognostiky, nekonstruuje světy založené na naší realitě, ale tvoří světy nové, našemu nepodobné s vlastní příčinností v oblasti fyzikální i socioekonomické. Častým jevem je zasazení děje do období naší reálné minulosti; pak ale bývá narušena kauzalita jevů nebo posunuty některé jednotlivosti oproti světu reálnému (FOŘT 1999: 283). Je ale samozřejmé, že tyto charakteristiky neplatí absolutně.

K definici žánru fantasy se výborně hodí charakteristika německé literární teoretičky Renate Lachmannové (LACHMANN 2002: 129–141), která odděluje „normální“ fikci, vlastní každému literárnímu dílu, od *fantasmatu*, *fikce heretické*, deformující mimetické konvence: kategorie času, prostoru a kauzality (TAMTÉŽ: 132). Převažuje-li fantasma nad fikcí, blížíme se k žánrům jako *mýtus*, *pobádka*, *legenda*. Jestliže fantasma převáží zcela, převezme roli fikce, mluví Lachmannová o tzv. *antifikci*, kde již smyšlené parametry ztrácejí platnost – to je případ *fantasy*. Žánry sci-fi a fantasy mají k sobě velmi blízko, jejich odlišení je mnohdy neřešitelným problémem a také autoři je velmi

často kombinují. Nezřídka bývá literatura science fiction a fantasy označována jako produkt touhy – touhy po neskutečném, po překročení svazující reality, po činech překračujících lidské možnosti.

Je-li část literatury sci-fi výsledkem fascinace či naopak obavy z výsledků vědy a techniky současné či budoucí, pak fantasy vzniklo jako reakce na neschopnost pochopit podstatu těchto vynálezů nebo duševně s tímto pokrokem souznít. Navrací se tedy k člověku, jako kdysi navrátil romantismus člověka literatuře ze zajetí osvícenského racionalismu. Jestliže přistoupíme na tuto myšlenku, ozřejmí se nárůst poptávky po fantasy literatuře v posledních dvou dekadách, kdy jedinec již rezignoval na poznání podstaty vynálezů a spíše se oddal jejich využívání – pryč je doba uctívání průkopníků vesmíru a všemocných vědců. V této souvislosti by bylo zajímavé pozorovat, jak ze scény pomalu ustupuje žánr sci-fi, kdysi významný a do jisté míry popularizující vědu, a je nahrazován fantasy, stavící na schopnostech vědě a racionalitě se vymykajících.

Někteří autoři (NEFF 1995: 11) označují za jedno z prvních fantastických děl české literatury Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*. Avšak i přes formu *utopie* je třeba hledět na autorský záměr, motivovaný snahou navrátit duši zpět Bohu. Jedná se tedy spíše o text persvazivní či alespoň návodný, který k tomuto účelu využívá satiricko-alegorické anti-utopie.

Následující období pobělohorské řešilo problémy oblasti fantasy velmi vzdálené, a proto až 19. století přináší opět díla, ve kterých se objevují fantastické prvky. Zejména romantismus konstruuje svou poetiku s momenty vyhrocenosti, popřením přirozených geofyzikálních jevů a nezřídka také s nadmyslovými jevy či zásahem vyšších sil.

Příkladem historizující fantastiky může být román Josefa Jiřího Kolára *Pekla zplazenci* (1862), který staví na historických postavách z doby vlády Rudolfa II. Odehrává se v alchymistických dílnách, kde proti sobě svedou boj síly dobra a zla. Lidé jsou svobodně jednající individua schopná přiklonit se na jednu či druhou stranu, ale osud je předurčuje k zaujetí předem dané pozice, svobodné rozhodování je determinováno zásahem vyšších sil. Neopominutelnou postavou české fantastiky je Jakub Arbes, jehož romaneta spojují prvky hororové, detektivní a fantastické, avšak nikdy nedosáhnou fantastického konce. Arbes neponechává čtenáře ve svém iluzivním světě plném záhad, nepodá vysvětlení záhad v rámci fantastické kauzality, ale vždy dojde byť sebepodivnějším způsobem k přirozené, racionálně objasnitelné příčině všech podivností. V 19. století stojí z hlediska fantasy ještě za zmínku *Pravý výlet pana Broučka do Měsíce* (1887) a *Nový epochální výlet pana Broučka tentokrát do patnáctého století* (1888) Svatopluka Čecha, kde autor opět pomocí ironické alegorie s fantaskními prvky poukazuje na nešvary tehdejší

společnosti. Jedná se o podobný příklad jako u Komenského – fantastika je pouze pomocníkem jiného autorského záměru.

Kvalitativní proměna nastává po období první světové války. Lidstvo bylo poprvé konfrontováno s globálním válečným konfliktem a naplno pocítilo hrůzné možnosti zneužití vědy a techniky v nesprávných rukou. Tato vidina zničení lidstva nalézala silnou odezvu v díle Karla Čapka. Ať už máme na mysli drama *R. U. R.* (1920) nebo romány *Továrna na absolutno* (1922) a *Krakatit* (1923–1924), vždy je přítomen humanismus stavící člověka do role jediného tvora schopného udržet techniku na rovině, kde neškodí. Důrazné připomenutí odpovědnosti člověka za vlastní činy bylo dána jednak živou vzpomínkou na první světovou válku, jednak rozpoznáním škodlivosti režimů rodících se v Německu a Itálii. Bližší fantasy literatuře je dílo Jana Weisse *Dům o tisíci patrech* (1929). Autor vyvolává snovou fantastiku Mullerdómu, který je alegorickým zobrazením světa. Hlavní postava detektiv Petr Brok je uveden do tohoto podivného světa, v němž se musí zorientovat, najít správnou cestu pro splnění svého úkolu a zároveň odhalit jeho pravou tvář. Můžeme tedy tento román nazvat iniciačním. Spojení našeho reálného světa a světa fantaskního probíhá skrze sen (FOŘT 1999: 283–289). Nakolik bylo funkční demaskování světa Mullerdómu jako snu člověka stíženého tyfovou horečkou, můžeme jen spekulovat, ale stále ještě tento postup ukazuje snahu autora zůstat alespoň částí svého díla v realitě (fikci) a neodevzdat se fantasmatu.

V období dvacátých a třicátých let 20. století je žánr sci-fi na pokraji zájmu čtoucí veřejnosti. Hlavní pozornost se obrací spíše k žánrům detektivním a westernu, které tvoří převážnou většinu produkce proslulých *Rodokapsů*. Toto období je však také ve světové tvorbě počátkem vzniku žánru fantasy literatury. Jeden ze dvou otců zakladatelů světové fantasy J. R. R. Tolkien vydává roku 1937 *Hobbita*, v téže době již v obrysech existuje i jeho *Silmarillion* (1977), kde popisuje mytologii svých světů. Kromě díla Jana Matzala Trosky, nazývaného také českým Vernem (trilogie *Kapitán Nemo*), nemá česká fantastika v tomto období výrazného zástupce.

Druhá světová válka znamenala definitivní konec rozvoje české fantasy literatury na více než padesát let. O něco lepší postavení měl žánr sci-fi, který byl sice po roce 1948 potlačen (Troskovy knihy šly do stoupy), ale již v první polovině 50. let, s uvolněním situace po kritice kultu osobnosti, mu byl vymezen jistý operační prostor. Tehdejší nomenklatura jej totiž považovala za schopný nést pokrokové myšlenky a traktovat marxistickou ideologii prostřednictvím utopistické fikce. V šedesátých letech došlo i na tomto poli k uvolnění, kromě děl české sci-fi (Souček, Běhounek, Nesvadba) dostali tedy čtenáři, zejména pak na konci sedmdesátých a v osmdesátých letech, do rukou i překlady světových autorů (Bradbury, Asimov).

Utuzení normalizace přivedlo mnoho autorů a čtenářů sci-fi a nově také fantasy do neoficiálního prostředí *fanzinové tvorby*. Žánr fantasy se začíná objevovat právě v časopisech fanouškovských klubů – fanzinech.

Svobodné poměry po roce 1989 přinesly možnost vydávání periodik specializujících se na fantastické žánry. Jedním z prvních byl *Svět fantastiky*, který se dočkal jen několika čísel, ale právě tady můžeme vysledovat povídky dnes etablovaných autorů a autorek fantasy – za všechny jmenujme například Vilmu Kadlečkovou. V roce 1990 byl založen časopis *Ikarie* (DOKOUPIL 2002: 72–73) jako orgán *Syndikátu autorů fantastiky*, který je ovšem více orientován na sci-fi literaturu a vychází dodnes; z přispěvatelů v oblasti fantasy jmenujme Janu Rečkovou, laureátku řady ocenění žánru fantasy. Jediným tištěným periodikem zabývajícím se soustavně fantasy literaturou je v současné době měsíčník *Pevnost* (vychází od roku 2001). Své povídky tu publikují víceméně všichni čeští autoři fantasy a zdá se, že *Pevnost* má ambici stát se arbitrem kvality. Mezi recenzenty vynikají Martin Šust (orientovaný především na anglo-americkou fantastiku) a Martin Fajkus, avšak mnohé recenze se stále potýkají s nevyrovnanou metodou a stylem, což je na škodu jinak kvalitní publicistice.

Co lze říci úhrnem o současné české fantasy literatuře? Je mladá – téměř žádný z autorů nepublikoval před rokem 1989. Nijak nevybočuje z průměrné produkce triviální literatury, byť se mnozí autoři snaží pomyslnou a těžko definovatelnou hranici uměleckosti překročit. Jen velmi málo autorů je překládáno do cizích jazyků, výjimkou z poslední doby je jen Miloslav Žamboch (*Seržant*). Schopnost prorazit na zahraniční trh však není dána pouze jazykem, kterým autor píše. Nabízí se nám totiž srovnání s polskými autory, kteří jsou hojně překládáni a vydáváni i mimo region střední Evropy (rytířské fantasy romány s humornými prvky o zaklánači Geraltovi z pera Andrzeje Sapkowského či fantasy parodie Andrzeje Pilipiuka *Kroniky Jakuba Vandrovce*).

Poněkud překvapivý je počet autorek české fantasy. V porovnání s muži jsou v naprosté většině a dá se říci, že zcela ovládly tuto literární scénu. Můžeme zde najít zástupkyně starší generace: Jana Rečková (1956), Františka Vrbenská (1952), ale i autorky mladší, nedávné debutantky, jako je například Ester Marie Nováková (1978; *Země za mořem, Prameny Omodrenu*). Čím je tato ženská převaha způsobena, je záhadou a ocitli bychom se na půdě spekulace a myšlenkových schémat, kdybychom tvrdili, že muži více tíhnou k tématům vnějším, obráceným k technickým záležitostem, tedy k science fiction, zatímco ženy kladou důraz na vztahový rámec a psychično a jsou tak předurčeny k psaní fantasy literatury. Zejména anglo-americká fantastika nás přesvědčuje, že žádný z těchto žánrů není příznačný pro muže nebo pro ženy.

Literatura žánru sci-fi ztratila dech a do značné míry i širší čtenářskou základnu. Fantasy se naopak těší zvýšenému zájmu i mimo oblast fandomu (= komunita „skalních příznivců“,

„fanů“ sci-fi nebo fantasy) podpořenému úspěchem filmové verze Tolkienovy trilogie *Pán prstenů* a celosvětovým šílenstvím vyvolaným doposud šestým pokračováním románů o *Harry Potterovi* J. K. Rowlingové. V našich podmínkách se však zatím neobjevila výrazná spisovatelská osobnost, schopná převzít vůdčí roli, aktualizovat zaběhnutá klíše fantasy a stát se inspirací zejména pro začínající autory. Po opadnutí vlny zvýšeného zájmu hrozí, že se tato literatura stane četbou pouze omezeného okruhu příznivců, což by bylo jistě škoda, neboť i fantasy je schopna estetického účinku, bez ohledu na její současné nepřilíš významné postavení v rámci české literatury.

LITERATURA

- ADAMOVIČ, Ivan. *Slovník české literární fantastiky a science fiction*. Praha: R3, 1995
- DOKOUPIL, Blahoslav (ed.). *Slovník českých literárních časopisů, periodických literárních sborníků a almanachů 1945–2000*. Brno – Olomouc: Host – Votobia, 2002
- FOŘT, Bohumil. „Weissovy fantaskní ženy.“ In DVOŘÁK, Jan – MILSOVÁ, Nella (edd.). *Neznámí (autoři) – neznámé (texty)*. *Sborník příspěvků z III. literární laboratoře konané v Hradci Králové 29.– 30. ledna 1998*. Hradec Králové: Gaudeamus, 1999, s. 283–289
- KAGARLICKIJ, Julij Iosifovič. *Fantastika, utopie, antiutopie*. Praha: Panorama, 1982
- LACHMANNOVÁ, Renate. *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann & synové, 2002
- NEF, Ondřej. „Pět etap české fantastiky.“ In ADAMOVIČ, Ivan. *Slovník české literární fantastiky a science fiction*. Praha: R3, 1995
- PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Olomouc, 2002
- ŠUST, Martin. *Slovník autorů anglo-americké fantastiky. Díl 1. A – K*. Plzeň: Laser – books, 2003
- ZACHOVÁ, Alena. „Topos ‚jiných dimenzí‘ v iniciační a fantasy literatuře.“ In TÁŽ. *Mýtus jako paměť prózy. Interpretace vybraných textů umělecké literatury*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2002

SUMMARY

The paper sums up basic aspects of *fantasy genre*. A survey of typical motifs and plot schemes of Czech fiction shows a long tradition of fantastic writing; unfortunately, the development of the genre was interrupted during the World War II and handicapped by the Communist regime after 1948. Recent Czech fantasy literature (i.e. after 1989) is mainly represented by successful women writers; anyway, it still seems to remain under the influence of western mass production; so far, a leading personality with a particular vision of a Czech alternative of the genre has not appeared yet.

Poznámky ke gnozeologické skepsi aneb Kam se poděl fakt?

Lenka Krausová

Vztah reality a fikce, vztah historie a umělecké fabulace nedávají literární vědě spát od momentu, kdy o nich začala vůbec přemýšlet. Blahoslav Dokoupil upozorňuje na konvenci *historické prózy* předstírat historiograficko-popularizační funkci (DOKOUPIL 1987: 26) a klasifikuje typy oscilování románu na této hranici.¹ Obtížnost aplikování jeho schémat na většinu děl (nejen) dvacátého století není třeba zdůrazňovat, podstatné je, že principy výstavby některých textů přímo (i když nevědomky) na tento model útočí a zpochybňují jeho platnost, neboť zpochybňují platnost historické pravdy (potažmo historického faktu) vůbec.²

Mám tedy za to, že to, co vyčleňuje tzv. *postmoderní prózu*, je-li nějaká, z řad historického, historizujícího či dokumentarizujícího románu, je především odlišné pojetí *reference*, respektive její problematizace, a zcela jiný přístup k pojmu fakt a pojmu pravda, které přestávají tvořit alespoň hypotetické premisy konstrukce fikčního světa a stávají se jeho tematickou součástí. Mezery v množině lidského poznání vytvářejí nekonečné pole domněnek, stojících někde na pomezí historického faktu a fikce.³ To umožňuje nejen zaměňovat realitu a fikci jako takové, ale i znejist'ovat čtenáře v tom, zda je předkládaná informace vůbec verifikovatelná,⁴ případně zda je její verifikování relevantní.

V posledních desetiletích se v české literatuře objevilo mnoho děl, jež rozostřují hranice chápání historického (či dokumentarizujícího) narativu a narativu fikčního, přičemž využívají mystifikace, parodie, satiry, hyperboly jako nástrojů, jak svérázně formulovat otázku po existenci

¹ Směrem k současnosti překračuje historický román svou žánrovou formu aktualizací (usouvztažňováním historické látky a současnosti, která na ni vrhá nové světlo), modernizací (aktualizací „násilnou“, vzhledem k historické látce „neopodstatněnou“) a privatizací (ztvárněním historické látky tak, že tvoří pouhou kulisu soukromému, intimnímu příběhu). Dokoupil dále klasifikuje tři typy poměru historických faktů a fikce: typ dokumentární (historická fakta jako základ + fikce jako stmelující element); typ epický (fikce jako základ + historická fakta jako pomůcka); typ projekční (fikce jako východisko + fakta jako kulisy; minulost je zrcadlem vlastní epochy, projekcí problémů současnosti) (DOKOUPIL 1987).

² Směrem k současnosti překračuje historický román svou žánrovou formu aktualizací (usouvztažňováním historické látky a současnosti, která na ni vrhá nové světlo), modernizací (aktualizací „násilnou“, vzhledem k historické látce „neopodstatněnou“) a privatizací (ztvárněním historické látky tak, že tvoří pouhou kulisu soukromému, intimnímu příběhu). Dokoupil dále klasifikuje tři typy poměru historických faktů a fikce: typ dokumentární (historická fakta jako základ + fikce jako stmelující element); typ epický (fikce jako základ + historická fakta jako pomůcka); typ projekční (fikce jako východisko + fakta jako kulisy; minulost je zrcadlem vlastní epochy, projekcí problémů současnosti) (DOKOUPIL 1987).

³ White rozlišuje události, jejichž historická pravda je ustálena a konvencionalizována (holocaust), a události, které lze ještě interpretovat libovolně. Pak ale není možné mluvit o míře fakticity, nýbrž pouze o různých významech příběhu (DOLEŽEL 2002: 346nn).

⁴ White rozlišuje události, jejichž historická pravda je ustálena a konvencionalizována (holocaust), a události, které lze ještě interpretovat libovolně. Pak ale není možné mluvit o míře fakticity, nýbrž pouze o různých významech příběhu (DOLEŽEL 2002: 346nn).

historické pravdy a po způsobu, jak se jí přiblížit. Zaměřím se na dvě z nich jako na extrémní ilustraci fenoménu mnohem širšího. Objevila se na sklonku devadesátých let, a ačkoli se to na první pohled nezdá, jsou si v ledascem tak tematicky i formálně podobná, že kdyby nevyšla během jediného roku (1998), museli bychom pochybovat o náhodě. Jedná se o Urbanovu *Poslední tečku za rukopisy* a Škvoreckého *Nevysvětlitelný příběh*. Obě využívají mystifikačních principů ke zpochybnění různých forem reference, obě se vyjadřují k pojmům pravdy a faktu a obě tematizují a zpochybňují vlastní žánrovou formu.

Již předznamenání na předsádce Urbanovy knihy – „román odhalující šokující pravdu“ (URBAN 1998) – vzbuzuje první sémě nedůvěry svým paradoxem. Beletrii je zde očividně připisována funkce, která jí nenáleží, respektive nenáleží věcně, ale pouze symbolicky. V termínech Doleželových: čtenáři je předkládán *K-text*, ale ten si nárokuje zřetel k pravdivostní hodnotě, náležející pouze *Z-textům* (DOLEŽEL 2003).

Poslední tečka za rukopisy je stylizována jako první, průkopnické dílo *nové literatury faktu*, tzv. nolitfaku, která má být spjata s osobností svého tvůrce skrze biografické pasáže a která nepotřebuje (na rozdíl od tradiční literatury faktu) ozvláštňovat, neboť samotné moderní vědecké postupy prý mají ráz až dobrodružný či detektivní a mohou vypadat románově (URBAN 1998: 76). Personální vypravěč Josef Urban (předstírající totožnost s autorem) kritizuje oddělování literatury faktu od hrdiny-vypravěče, tedy genologické dogma omezující formu beletrie a formu naučné literatury. Tím si jednak vytváří licenci pro narušování hranice mezi nimi, pro jejich prolínání, jednak legitimizuje svůj text jako fakticky věrohodný i přes beletrizující výstřelky. Inscenuje umělou ověřovací autoritu. K témuž slouží i zmíněné „biografické“ vsuvky sugerující serióznost vypravěče jako vědce.

Hra na fakticitu, prolínání reality a fikce, to je základní princip výstavby Urbanova textu. Faktické údaje se sofistikovaně mísí s vyfabulovanými, spíše než o jejich koexistenci lze však mluvit o interakci. Fiktivní údaje vytvářejí kontext ponoukající k *ilustrativnímu čtení* segmentů s *ikonickou platností, autentická fakta* (tedy fakta verifikovatelná v aktuálním světě) naopak přesouvají možnost *reprezentačního čtení* i na své okolí *fiktivní povahy*. Vypravěč se výslovně distancuje od beletrie („[...] nechci, aby cokoli bylo ponecháno čtenářově fantazii.“ „Nebudu vám tu psát romány.“ TAMTĚŽ: 33), zároveň ale bezezbytku využívá jejich vyprávěcích postupů. Když Marie tvrdí, že „tí, kdo píší romány, to mají snadné. V posledních letech si zvykli nestoudně klamat čtenáře“ (TAMTĚŽ: 35), pro Josefa je to příležitostí připomenout, že on romány nepíše („Má práce s reálem je poctivá a přímá, věrně ho popisuje. Nemusím vás přesvědčovat, že píšu pravdu,

protože to dobře víte.“ TAMTÉŽ: 35). Dostává se ke slovu indikátor mystifikace inverzí. Tak dlouho nás vypravěč přesvědčuje o tom, že nečteme román, až docílí nejen toho, že jsme přesvědčeni, že čteme román, ale i toho, že jsme přesvědčeni, že je bezvýhradně nutné nás na to explicitně upozornit, neboť skutečná hranice románu a literatury faktu je nepoznatelná.

Rukopisná kauza, k níž se román vyjadřuje, představuje téma, nad nímž visí tolik otazníků, že o pojmu jako „historická pravda“ můžeme uvažovat jen stěží, a proto nemůže být „zobrazena“, ale pouze „interpretována“. Interpretace se přitom zdá být všemocná. Mimo jiné i proto, že platnost exaktních faktů jako takových je textem relativizována. Jízlivý vypravěč upozorňuje na ošemetnost důvěry ve fakta („Kdo pracuje s fakty, má důvěru čtenáře zaručenou.“ TAMTÉŽ: 35) a mezi řádky útočí na nekritickou lačnost po nich jako po záruce pravdivosti („Nevadí vám ta fakta? [...] Kvůli faktům jsme přece tady, ne?“ TAMTÉŽ: 45). Ukazuje se, že sled ověřitelných údajů ještě nemusí mít s pravdivostí nic společného. Zároveň s relativizací autentických fakt probíhá totiž rehabilitace fakt fikčních, neboť ta jsou paradoxně schopna vysvětlit mnohé nejasnosti kolem RKZ tam, kde fakta skutečná a známá selhávají. Text generuje až noetickou otázku: Co je pravda? To, co odpovídá historickým dokumentům, nebo to, co dokáže uspokojivě vysvětlit fungování vztahů, které zachycuje? To, co odpovídá skutečnosti, nebo to, co dokáže rozptýlit naše pochybnosti o ní?

Protože v rukopisné kauze stále nepanuje definitivní jasno, jakým právem rozhodujeme o závěrech vyplývajících z *Poslední tečky za rukopisy* jako o nemožných? To, že dosavadní stav bádání ničemu takovému nenasvědčuje, ještě neznamena, že se tak nikdy nestane. „Až v roce 2003 objeví pracovník restaurátorského a konzervačního oddělení knihovny Národního muzea pod předešlým starého foliantu pergamenové proužky, na nichž budou další skladby, které budou zapadat do předpokládaného souboru básní tzv. *Rukopisu královédvorského*, co budeme dělat?“ (VALÁŠEK 2005), ptá se jeden z recenzentů. Již nejednou skutečnost ukázala, že předčí fantazii básníků.

Mystifikace pracuje s úhly pohledu, s optikami měnícími nejen význam událostí, ale i jejich pravdivostní hodnotu. Tak se pravda relativizuje.⁵ Tím, co může měnit pravdivostní hodnotu lineárního sledu faktů, je mimo jiné *kauzalita*. Urban poukazuje na její nejednoznačnost, tedy na nemožnost objektivně rozhodovat o příčině a následku. Jejich inverzním uspořádáním vzniká *kontrafaktuální historie* (vztah RK a Lindovy *Záře nad pohanstvem*; RKZ a *Hájkovy kroniky*; RKZ a *ruských bylin* – kterým směrem vedou aluze a citáty?). Obdobně jako obrácená kauzalita funguje i

⁵ White rozlišuje události, jejichž historická pravda je ustálena a konvencionalizována (holocaust), a události, které lze ještě interpretovat libovolně. Pak ale není možné mluvit o míře fakticity, nýbrž pouze o různých významech příběhu (DOLEŽEL 2002: 346nn).

defektní linearita, tedy vřazení fiktivního dokumentu mezi autentické (případně naopak). Tak jako Linda s Hankou údajně chtěly (podle Urbana) implantováním mystifikačního prvku vychýlit z rovnováhy pomyslný maskulinní společenský řád, je text samotný a jeho vnitřní organizace zpochybňován mystifikací uvnitř něj. Staronový princip strukturalismu: změna prvku struktury mění její celkový význam. Stačí jediný fiktivní dokument v souboru pravých listin, jediný smyšlený údaj mezi stovkou autentických (respektive čtyři neexistující fragmenty korespondence) a vzájemné vztahy mezi nimi se mění k nepoznání, mnohdy až inverzně, struktura se přeskupuje a generuje sérii nových významů.

Vzniká jednak fikční svět paralelní se světem autentickým – Barbora Mádlová mrtvá týden před svatbou (a příslušné vysvětlení této záhady); Hanka a Linda jako konspirující profeministky atd. – a jednak fikční svět jako možná varianta světa autentického – demytizovaný život a osobnost Boženy Němcové vyvozený z (nad/dez)interpretace faktických detailů; Viktorka jako pomsta Vítězce Paulové a podobně. Potlačováním určitých atributů a zdůrazňováním jiných se generuje nová pravda, paralelní pravdě všeobecně známé. Fiktivní lamentace Josefa Němce může poskytovat mnohem věrohodnější pohled na skutečnost, navíc je fakticky nevyvratitelná, maximálně stylisticky a gramaticky vylučitelná z údajné doby vzniku. (Je to i variace na téma „historie všedního dne“, která demytizuje historická data, mezi nimiž prosvítá.)

Škvoreckého *Nevysvětlitelný příběh* imituje svou strukturou vědeckou edici historického textu – *Questova rukopisu*. V komentáři se Patrick Oliver Enfield snaží o interpretaci rukopisu a zapojení nových faktů do struktury známé historie. Jeho předpoklad je výmluvný: „Jelikož pravost Questova textu byla opětovně potvrzena laboratorními zkouškami a jazykovými rozbory, nevidím já, laik, důvod, proč bychom v jeho vyprávění neměli přijmout údaje z dosavadní historie neznámé (např. jména Ovidiových manželů), často neuvěřitelné až nevysvětlitelné (např. římský způsob boje jako inspiraci Questova vynálezu;“ ŠKVORECKÝ 1998: 73). Fiktivní editor jednak nepočítá s Questovou vlastní interpretací historie (tedy určitou mírou jejího zkreslení) a jednak se na ověření pravosti rukopisu odvolává nápadně často, kdykoli se rukopisný údaj dostává do rozporu se známou skutečností. Stejným způsobem jako Urban tak ironizuje víru ve vědecky ověřený fakt. Formální rysy, respektive kompozici vědecké edice paroduje i hyperbolizovaným opakováním a připomínáním týchž údajů neustále dokola.

Důmyslně pracuje Škvorecký s referencí, zejména vlastních jmen. Některá jsou kontextuálně postulovaná buď jako referenční vzhledem k aktuálnímu světu, jiná naopak jako

jména s *referencí nulovou*, ve skutečnosti odkazují k jiným textům a jejich fikčním světům (Miskatonická univerzita a další). Některé postavy jsou v Enfieldově komentáři legitimizovány odkazem na údajné příbuzné, které již historie zná (Spurius Caecina Vestro je „ověřen“ odkazem na bratrance Aula Caecina Severa, prý historicky doloženého legáta v Moesii – ten je ale ve skutečnosti také kombinací dvou reálných postav – Aula Caecina Aliena a císaře Lucia Septima Severa; VIDMANOVÁ 1999: 556). Patrick Oliver Enfield skrývá v akronymu příjmení Edgara Alana Poea, k němuž odkazují i citáty z jeho díla, formální rysy výstavby příběhu, detektivní prvky a podobně. Jde tedy o nepřímou, skrytou referenci – k denotátu neodkazuje znak, ale teprve určitá kombinace znaků. Clark Ashton Sprague odkazuje jednak ke Clarku Ashtonu Smithovi, Lovecraftovu příteli a spisovateli fantaskních příběhů, jednak vyzývá k hybridnímu čtení „s Prague“ ve významu „z Prahy“, což má být zřejmě určitá forma manifestace Škvoreckého jako české paralely Poea (POLÁCH – PROCHÁZKOVÁ 2003: 183–184). Podobně příjmení Rudolfa Ceecha můžeme číst jako „Čech“, překladatel Daniel S. Miritz skrývá Dannyho Smiřického, latinská jména pak nezřídka manifestují svůj význam převedením do jiného jazykového kódu (Sikulus – šikula, Questus – z angl. pátrat).

Vidíme, že řada jmen je primárně *symbolická* (rozuměj se symbolickou referencí), sekundárně lze dešifrovat jejich přímý vztah k aktuálnímu světu jako *indexový* (v případě šifer) až *ikonický* (v případě postav s prototypem v aktuálním světě). Řečeno s Parsonovou terminologií vzniká zde napětí zejména mezi *původní* a *převzatou* entitou (většina postav z rukopisu) a mezi *převzatou* a *zástupnou* entitou (například Ovidius). Podobných případů je v knize nespočet, signifikantními, záměrnými chybami v latině počínaje a důmyslně skrytými odkazy na jiné texty a kontexty konče.

Tak jako Miloš Urban v *Poslední teče za rukopisy* i autor *Nezysvětlitelného příběhu* se chytá bílých míst historie a pomocí fiktivních faktů jí dává nový smysl – buduje paralelní historický svět, který může být mnohem pravdivější než svět nám známý. Využívá nejasných momentů dějin a jejich otázek (proč byl Ovidius vyhnán? jak skutečně zemřel?). Na rozdíl od Urbana však nepředstírá (ani v prvním plánu textu) nacházení definitivní odpovědi. Tematizuje změnu v chápání otázky a odpovědi v takzvané postmoderní situaci a její literatuře vůbec, kde legitimní odpovědi na otázku je jen otázka další, kde tajemství generuje nová tajemství a umění ptát se je hodnoceno výše než umění odpovídat. Odpověď bývá v postmoderním diskurzu

diskvalifikována, protože uzavírá jiné možnosti a zužuje význam.⁶ Záhada, která je bezezbytku vyřešena, přestává být záhadou.⁷

Tematizován je (tak jako u Urbana) i vztah literatury a fikce, forma textu se zrcadlí v jeho obsahu (rozhovory Ovidiových přátel nad listy z Pontu, v nichž se řeší poměr skutečnosti a básnické licence Ovidiovy při zobrazování geografických a dalších reálií Tomidy). Sami hrdinové vyprávění jsou v zajetí mystifikace, tápou mezi *indexovým* a *symbolickým* čtením Ovidiových básní, jež se zdají vysvětlovat skutečné osudy skutečných lidí.

Nevysvětlitelný příběh je v neposlední řadě svérázným příspěvkem Josefa Škvoreckého do diskuse nad samými pojmy *fakt* a *fikce* (tak jako tomu bylo u Urbana). To, co chápeme jako fikci, je ve skutečnosti pouze neověřený fakt. Za autentický fakt naopak považujeme takový, který se nevyklučuje s řadou dalších ověřených faktů.⁸ Ověřují se navzájem. Škvoreckého text bourá stereotypy této dichotomie. Co se stane, ověřili se navzájem řada fikcí? Jak se bude tato pravda lišit od pravdy předchozí? Fiktivní dokumenty předkládané a komentované Enfieldem se navzájem doplňují a ověřují. Jediné, co nezapadá do tohoto fungujícího mechanismu, je nakonec skutečná historie. Oscilování mezi historickou pravdou a fikčním konstruktem ukazuje zároveň na absurdnost snahy odlišit je. Upírání autentičnosti dokumentu jako ideálu, kterého nelze dosáhnout, ho přibližuje příběhu.⁹

Domnívám se, že pokud se nějakým způsobem proměňuje chápání historických faktů a nakládání s nimi od historizujícího či dokumentarizujícího románu ve více méně žánrově čisté variantě k tzv. románu postmodernímu (ať už je toto označení jakkoli zavádějící), proměňuje se především jejich funkce v textu, a to od *informativní* po řekněme *mystifikačně estetickou*. Od prostého „vzdělat“ po sofistickou „vyzkoušet vzdělanost“ (úroveň kompetencí). Neznamená to dichotomii převahy informativní a estetické funkce – na straně historizujícího a dokumentarizujícího románu jde o *koexistenci* obou funkcí, na straně románu s mystifikačními principy o *polemiku* těchto funkcí, do níž je čtenář „zlomyslně“ vtažen.

Jak dokázal Ivo Osolsobě, když formuloval teorii *token-token modelů* jako vystižení principu mystifikace, parodie apod., odhalením záměny dvou *tokens* jednoho *type* se nepřímou připoutí *falešné token* jako *spolumožnost token originálního*, jako hypotetická varianta. Rozšiřuje se sémantické

⁶ Dvacáté století je považováno za století noetické krize a skepse, pravda se již nehledá, ale je vytvářena. Ne-pravda přestává být opozicí pravdy a stává se její spolumožností, variantou fungování světa. „Co je pravda? Historická pravda dějin? Literární pravda textu? Pravda utopii? Pravda paměti?“ (HÁRL 2001: 124)

⁷ Srovnej Škvoreckého hodnocení principu nedorozěšených záhad v doslovu k Poeovým *Příběhům Artura Gordona Pyma* (ŠKVORECKÝ 1995).

⁸ Srovnej Škvoreckého hodnocení principu nedorozěšených záhad v doslovu k Poeovým *Příběhům Artura Gordona Pyma* (ŠKVORECKÝ 1995).

⁹ Paul Ricoeur například definuje fikci jako nenaplnování ambicí „historického narativu“ (DOLEŽEL 2003: 38).

Mezi deklamováním a románem (Proměny žánrů v české a slovenské literatuře) Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2006. [online]. ©2006 <http://www.ucl.cas.cz>

pole *token-originálu* o další pragmatický rys. Díky tomu může mystifikace coby polemika dvou možností spolehlivě relativizovat výsadní platnost jedné z nich. A to je i případ historické pravdy.

PRAMENY

ŠKVORECKÝ, Josef. *Nevysvětlitelný příběh aneb Vyprávění Questa Firma Sicula*. Praha: Ivo Železný, 1998

URBAN, Josef. *Poslední tečka za Rukopisy (nová literatura faktu)*. Praha: Argo, 1998

LITERATURA

BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace. K modernímu prozaickému textu*. Brno: Host, 2003

DOKOUPIL, Blahoslav. *Český historický román 1945–1965*. Praha: Československý spisovatel, 1987

DOLEŽEL, Lubomír. „Fikční a historický narativ: setkání s postmoderní výzvou.“ *Česká literatura* 50, 2002, č. 4, s. 341–369

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. Praha: Karolinum, 2003

HÁRL, Vlastimil. „Fikce reality, nebo realita fikce?“ In OUŘEDNÍK, Patrik. *Europeana*. Praha: Paseka, 2001, s. 119–126

JANIŠ, Viktor. „Literární ticho po pěšině?“ *Interkom* 1998, č. 12 (<http://interkom.scifi.cz/1998/19981261.htm>)

KOSKOVÁ, Helena. „Nový román Josefa Škvoreckého.“ *Tvar* 10, 1999, č. 7, s. 13

OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostnže, bra, jazyk*. Brno: Host, 2002

POLÁCH, Vladimír P. – PROCHÁZKOVÁ, Ivana. „Josef Škvorecký: Žert.“ In FEDROVÁ, Stanislava – HAVLÍK, Jiří – JEDLIČKOVÁ, Alice (edd.). *Cesta tam a zase zpátky v české literatuře. Sborník z celostátní studentské vědecké konference 2002*. Praha: Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2003, s. 173–186

SLÁDEK, Ondřej. „Mezi fikcí a historií.“ *Česká literatura* 52, 2004, č. 6, s. 836–844

STANZEL, Vladimír. „J. Urban fecit aneb chvála nové literatury fikce.“ *Host* 15, 1999, č. 1, s. IV–V

ŠKVORECKÝ, Josef. „Podivný pán z Providence.“ In LOVECRAFT, Howard Phillips. *Šepot ve tmě a jiné hrůzostrašné příběhy*. Praha: Mladá fronta, 1992, s. 279–291

ŠKVORECKÝ, Josef. „Poe aneb Dobrodružství v literární vědě.“ In POE, Edgar Alan. *Příběhy Artura Gordona Pyma*. Brno: Jota, 1995, s. 174–199 (původně In *Světová literatura* 38, 1993, č. 1, s. 16–39)

TRÁVNÍČEK, Jiří. *Příběh je mrtev?* Brno: Host, 2003

URBAN, Jiří (ed.). *Almanach rukopisné obrany 1991*. Praha: Neklan, 1992

VALÁŠEK, Martin. „Metamystifikace.“ *Souvislosti* 39, 1999, č. 1, s. 260–264

VIDMANOVÁ, Anežka. „Škvoreckého postmoderní antika.“ *Česká literatura* 47, 1999, č. 5, s. 554–557

SUMMARY

Traditional literary criticism, classifying historical novels and non-fiction according to the proportions of the fictional and historical aspects of the narratives concerned, cannot be employed in analyzing postmodern fiction, as this kind of writing aims at questioning the validity of historical facts and truth in general. The paper displays two examples from recent Czech literature – *Poslední tečka za Rukopisy* by Josef (Miloš) Urban and *Nevysvětlitelný příběh* by Josef Škvorecký. These texts call into question various alternatives of reference to the actual world as well as the chosen literary genre, in order to present a “relativist truth”. This attitude results in an “inversive causality” (inversion of

Mezi deklamováním a románem (Proměny žánrů v české a slovenské literatuře) Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2006. [online]. ©2006 <http://www.ucl.cas.cz>

cause and result in historical events) and a “defective linearity” (fictional and authentic components are intertwined, resulting in mystification). The function of the historical facts, as known from traditional historical novel, is changed in postmodern fiction: the originally informative function is transformed into an aesthetic-mystifying function; in other words, from “educating” the reader into “testing his or her education”. A historical novel may involve both these functions, whereas a postmodern novel containing components of mystification establishes a tension and competition between these functions. The contrafactual history becomes nearly a legitimate part of the canonized history.

Cena Vladimíra Macury ve studentské kategorii byla udělena

Petru Tomáškoví (PedF UJEP, Ústí nad Labem, 4. ročník) za příspěvek Písňový text součástí literatury? Nad tvorbou Oldřicha Janoty

Čestné uznání ve studentské kategorii bylo uděleno

Petru Mrázovi (FF UK, Bratislava, 3. ročník) za příspěvek Literárno-smerové tendencie v diele Michala Godru

Filipu Pacalajovi (FF UK, Bratislava, 2. ročník) za příspěvek Poetika textov skupiny Horkýže slíže

Cena Vladimíra Macury v doktorandské kategorii byla udělena

Mgr. Marcinu Filipowiczovi (WP UW, Warszawa) za příspěvek Pani Georgiadesová na cestách. Veselý cestopis do Prahy Terézie Vansové. Ženská verze ideologického cestopisu

Čestné uznání v doktorandské kategorii bylo uděleno

Mgr. Haně Kusákové (FF OU, Ostrava) za příspěvek Podoby a proměny žánru kázání v době vrcholného baroka

Seznam účastníků konference

Lubomír Bacho, PedF UMB, Banská Bystrica

Mgr. Ladislav Ballek, Dr.h.c., velvyslanec Slovenské republiky

Terezie Beránková, PedF UK, Praha

Zdenka Bugajová, FF PU, Prešov

Mgr. Zuzana Bariaková, FF PU, Prešov; FHV UMB, Banská Bystrica

PhDr. Věra Brožová, PedF UK, Praha

Markéta Čáková, PedF UK, Praha

Lenka Čermáková, PedF UK, Praha

Martina Černá, PedF UK, Praha

Michal Čuřín, PedF UHK, Hradec Králové

Helena Dražná, PedF UK, Praha

Zuzana Duchaňová, PedF UK, Praha

Mgr. Stanislava Fedrová, ÚČL AV ČR, Praha; FF UK Praha

Mgr. Zuzana Ferusová, USLL SAV, Bratislava

Mgr. Marcin Filipowicz, WP UW, Warszawa

Mezi deklamováním a románem (Proměny žánrů v české a slovenské literatuře) Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2006. [online]. ©2006 <http://www.ucl.cas.cz>

Mgr. Eva Formánková, ÚČL AV ČR, Praha

doc. PhDr. Marta Germušková, vedoucí Katedry slovakistiky a odborovej didaktiky FHPV PU, Prešov

Mgr. Erik Gilk, Ph.D., FF UP Olomouc

PaedDr. Ivo Harák, Ph.D., PedF UJEP, Ústí nad Labem

Václav Hašek, PedF UK, Praha

PhDr. Ondřej Hausenblas, PedF UK, Praha

prof. PhDr. Zdeněk Helus, DrSc., proděkan pro vědu PedF UK Praha

Jan Hejk, PedF UK, Praha

Stanislava Hvězdová, PedF UK, Praha

Tomáš Chaloupka, PedF UK

Ing. Pavel Janáček, Ph.D., ÚČL AV ČR, Praha

prof. PhDr. Jaroslava Janáčková, CSc., FF UK, Praha

doc. PhDr. Pavel Janoušek, CSc., ředitel ÚČL AV ČR, Praha

Mgr. Ján Jariabka, FF UKF, Nitra

PhDr. Alice Jedličková, CSc., ÚČL AV ČR, Praha

Richard Klíčnický, PedF UK, Praha

Mgr. Anna Kobylińska, WP UW, Warszawa

Klára Kolčavová, FF UP, Olomouc

Mgr. Jiří Koten, PedF UJEP, Ústí nad Labem

PhDr. Irena Kraitlová, ÚČL AV ČR, Praha

Lenka Krausová FF UP, Olomouc

Martin Kuba PedF UHK, Hradec Králové

Mgr. Hana Kusáková, FF OU, Ostrava

PhDr. Lenka Kusáková, ÚČL AV ČR, Praha

Veronika Lanová, PedF ZČU, Plzeň

Mgr. Romana Ličková, FF OU, Ostrava

Silvia Miklošovičová, FF UK, Bratislava

doc. PhDr. Dagmar Mocná, CSc., vedoucí Katedry české literatury PedF UK, Praha

Peter Mráz, FF UK, Bratislava

Mgr. Jindřiška Nováková, PedF JU, České Budějovice

Filip Pacalaj, FF UK, Bratislava

Lucia Paraličová, FF PU, Prešov

Mgr. Marcela Pátková, PedF JU, České Budějovice

Mezi deklamováním a románem (Proměny žánrů v české a slovenské literatuře) Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2006. [online]. ©2006 <http://www.ucl.cas.cz>

PhDr. Karel Piorecký, ÚČL AV ČR, Praha

Katarína Pekariková, FF UKF, Nitra

Lucie Peisertová, PedF UK, Praha; ÚČL AV ČR, Praha

Kira Podlípaeva, PedF JU, České Budějovice

doc. PhDr. Lydia PETRÁŇOVÁ, CSc., členka vědecké rady AV ČR

Mgr. Lenka Rišková, USLL SAV, Bratislava

Mgr. Magdaléna Sedláčková, USLL SAV, Bratislava

Tereza Schautová, PedF UK, Praha; ÚČL AV ČR, Praha

Mgr. Mária Striešková, FF UKF, Nitra

Mgr. Míriam Suchánková, USLL SAV, Bratislava

Petr Šimek, PedF UK, Praha

PhDr. Jiřina Šmejkalová, CSc., University of Lincoln

Mgr. Alena Šporková, ÚČL AV ČR, Praha

Mgr. Martina Šulcková, FF UK, Praha

Petr Tomášek, PedF UJEP, Ústí nad Labem

Adéla Urbanová, PedF UK, Praha

prof. PhDr. Anna Valcerová, CSc., FF PU, Prešov

Štěpán Vimr, PedF UK, Praha

Mgr. Tímotea Vrábelová, CSc., USLL SAV, Bratislava

doc. PaedDr. Alena Zachová, CSc., vedoucí Ústavu českého jazyka a literatury PedF UHK, Hradec Králové

Alena Ziebikerová, PedF UK, Praha

Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky
ve spolupráci s Pedagogickou fakultou Univerzity Karlovy v Praze
pořádají ve dnech 6. a 7. dubna 2005

IV. ročník studentské literárněvědné konference

Mezi deklamovánkou a románem: proměny žánrů v české a slovenské literatuře

Středa 6. dubna:

8.30–9.00 prezentace

9.00–9.20 zahájení

9.20–10.20

Historické dominanty a jejich variace

Mgr. Hana Kusáková (FF OU, Ostrava): Podoby a proměny žánru kázání v době vrcholného baroka

Lubomír Bacho (PedF UMB, Banská Bystrica, 4. ročník): Žánrová premena *Anonymovej kroniky*. Cesta kroniky ku historickému románu

Mgr. Jirí Koten (PedF UJEP, Ústí nad Labem): *Jan Pancěr* – k výstavbě historické povídky Prokopa Chocholouška

10.20–10.50 diskuse

10.50–11.10 přestávka na kávu a čaj

11.10–12.10

Mezi lyrikou a epikou

Silvia Miklošovičová (FF UK, Bratislava, 5. ročník): Balada ako žáner realizmu – Pavol Országh Hviezdoslav

Mgr. Mária Striešková (FF UKF, Nitra): Metamorfózy riekanky a rozprávky v Rúfusovej tvorbe

Mgr. Marcela Pátková (PedF JU, České Budějovice): Holanova *Babyloniaca*

12.10–12.40 diskuse

12.40–14.00 přestávka na oběd

Odpoledne:

14.00–15.00

Mezi deklamováním a románem (Proměny žánrů v české a slovenské literatuře) Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2006. [online]. ©2006 <http://www.ucl.cas.cz>

V procesu utváření národní literatury

Peter Mráz (FF UK, Bratislava, 3. ročník): Literárnosmerové tendencie v diele Michala Godru

Zdenka Bugajová a Lucia Paraličová (FF PU, Prešov, 3. a 4. ročník): Žánrové metamorfózy poézie v almanachoch študentov 19. storočia

Mgr. Anna Kobylínska (WP UW, Warszawa): Torzo jako literární žánr – casus *Dráma sveta* Janka Kráľa

15.00–15.30 diskuse

15.30–15.50 přestávka na kávu a čaj

15:50–17:10

Rozměry autorské poetiky

Mgr. Zuzana Bariaková (FF PU, Prešov): Apokryfy Petra Karvaša (v komparácii s apokryfmi Karla Čapka)

Mgr. Romana Ličková (FF OU, Ostrava): Novela *Marie* Alexandra Klimenta

16:30-16:50 diskuse

Stanislava Hvězdová (PedF UK, Praha, 6. ročník): *Neznámý člověk* Milady Součkové – mezi povídkovým cyklem a románem

Klára Kolčavová (FF UP, Olomouc, 5. ročník): Smrtelnost díky *Nesmrtelnosti* aneb kunderovské variace

17.30–17.50 diskuse

Společenský večer: 19.00–?

Čtvrtek 7. dubna dopoledne:

9:00–10:00

Žánrové rozpětí realistické tvorby

Mgr. Marcin Filipowicz (WP UW, Warszawa): *Pani Georgiadesová na cestách. Veselý cestopis do Prahy* Terézie Vansové. Ženská verze ideologického cestopisu

Katarína Pekariková (FF UKF, Nitra, 5. ročník): Román Terézie Vansovej v intertextuálnych vzťahoch súčasnej slovenskej drámy

Martin Kuba (PedF UHK, Hradec Králové, 3. ročník): Temné příběhy Světlé Karoliny

Písňový text

Veronika Lanová (PedF ZČU, Plzeň, 6. ročník): Karel Kryl – básník?

Petr Tomášek (PedF UJEP, Ústí nad Labem, 4. ročník): Písňový text součástí literatury? Nad tvorbou Oldřicha Janoty

Filip Pacalaj (FF UK, Bratislava, 2. ročník): Poetika textov skupiny Horkýže slíže

Autenticita – stylizace – imaginace

Mgr. Ján Jaraibka (FF UKF, Nitra): Typologie autobiografických žánrov

Mgr. Jindřiška Nováková (PedF JU, České Budějovice): Komparace Ortenových a Máchových deníkových záznamů

14.40–15.00 diskuse

Michal Čuřín (PedF UHK, Hradec Králové, 3. ročník): K tradicím žánru fantasy v české literatuře

Lenka Krausová (FF UP, Olomouc, 5. ročník): Poznámky ke gnozeologické skepsi aneb kam se poděl fakt

15.40–16.00 diskuse

16.00–16.10 porada členů komise

16.10–16.30 vyhlášení Ceny Vladimíra Macury, slavnostní závěr

16:0–17.00 káva a čaj u kulatého stolu pro vážné zájemce: dotazy, komentáře a podněty pro příští ročník

Mezi deklamovánkou a románem (Proměny žánrů v české a slovenské literatuře) Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2006. [online]. ©2006 <http://www.ucl.cas.cz>

Mezi deklamovánkou a románem

Proměny žánrů v české a slovenské literatuře

Studentská literárněvědná konference

K vydání připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk, Alice Jedličková

Ústav pro českou literaturu AV ČR

2006