

ACTA
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLMUCENSIS
FACULTAS PHILOSOPHICA
MORAVICA 6

ACTA
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS
FACULTAS PHILOSOPHICA
MORAVICA 6

STUDIA MORAVICA VI

Symposiana

Sborník příspěvků přednesených na třetím mezioborovém sympoziu

Česká kultura a umění ve 20. století

věnovaném tématu *Omyly a objevy v umění 20. století.*

Sympozium se uskutečnilo ve dnech 13. a 14. března 2007 na půdě
Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci za spolupořadatelství
Katedry bohemistiky FF UP a Ústavu pro českou literaturu AV ČR Praha



UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
2008

Jednotlivé příspěvky této publikace neprošly redakční jazykovou úpravou.

1. vydání

© Erik Gilk, Lukáš Neumann, 2008

ISBN 978-80-244-1904-6

ISSN 1801-7061

OBSAH

<i>Milan Knížák</i> : České umění ve 20. století	7
<i>Dobrava Moldanová</i> : Omyly. Omyly... ale čím?	13
<i>Katica Ivanković</i> : Touha po rodové identitě: Jiří Karásek ze Lvovic	19
<i>Petr Hora</i> : Kde kdysi stával mariánský sloup	25
<i>Jiří Svoboda</i> : Jiří Wolker fiktivní a autentický (Reflexe básnickovy poezie v proměnách času)	31
<i>Jiří Štefanides</i> : České drama v Deutsches Theater v Ostravě v letech 1919–1938	39
<i>Blanka Hemelíková</i> : Objev v populární literatuře pro ženy ve třicátých letech 20. století	45
<i>Hana Bednaříková</i> : K některým polemickým aspektům Wollmanovy studie „K metodologii srovnávací slovesnosti slovanské“	53
<i>Michal Kříž</i> : Marxistická kritika českého literárněvědného strukturalismu (<i>ideologismus vs. idealismus</i>)	59
<i>Zuzana Malá</i> : Autor díla jako objev a jako omyl. Proměna pojmu umělecká osobnost v českém myšlení o literatuře	71
<i>Roman Kanda</i> : Objevování Richarda Weinera	77
<i>Jiří Hrabal</i> : K recepci Čapkova Foltýna. Omyly v předpokladech a cílech interpretace narativní literatury	87
<i>Vladimír Novotný</i> : Karel Valtr Černý: Ani omyl, ani objev... ..	99
<i>Lukáš Neumann</i> : Vladimír Holan – strach, úzkost, nebo velikost obav?	109
<i>Milada Záborcová</i> : Blíženci podobojí – výtvarná sblížení básníka Františka Halase	117
<i>Petr Komenda</i> : Skupina 42. Mezi imanencí a transcendencí. Sémiotika fragmentu.....	129
<i>Jiří Pechar</i> : Lze mluvit v české literatuře o existencialismu?.....	137
<i>Vladimír Just</i> : Omyl, který se stal objevem (Kuršova Antigona 1946 a následná polemika jako druhý život inscenace)	141

<i>Aleš Haman</i> : Václav Černý a Ferdinand Peroutka o Škvoreckého Zbabělcích. V čem se mýlili?	151
<i>Jan Schneider</i> : Spor Václava Černého s Václavem Černým o Bohumila Hrabala	157
<i>Lubomír Machala</i> : Od pekelných nocí k radostnému ránu (objev a omyl à la Páral).....	167
<i>Viera Žemberová</i> : Omyly a objevy v slovenskej próze (marginália z autorskej dielne)	173
<i>Veronika Košnarová</i> : Prozaické debuty let šedesátých.....	177
<i>Zita El-Dunia</i> : Básně Jana Kameníka – poezie, nebo mystika?	185
<i>Eva Formánková</i> : Dostavníkem do Ejči pod Mejknínem	195
<i>Tatjana Lazorčáková</i> : Kritická reflexe netradičních divadelních aktivit v etapě normalizace (aneb Jaká je paměť divadla a kde ji hledat?)	201
<i>Alena Fialová</i> : Někde se stala chyba... Komunismus jako omyl v samizdatové a exilové tvorbě autorů sedmdesátých let	207
<i>Erik Gilk</i> : Normalizační prózy Ladislava Fukse	213
<i>Petr Bednařík</i> : Seriály Jaroslava Dietla Muž na radnici a Okres na severu – jejich úloha v rámci vysílání Československé televize a dobové hodnocení v médiích.....	219
<i>Jaromír Blažejovský</i> : Dobové tance kolem života a díla Otakara Vávry	229
<i>Suzana Kos</i> : K současné recepci Boženy Němcové	235
<i>Klára Kudlová</i> : Ženský román po roce 1990	241
<i>Karel Piorecký</i> : Recepte Borkovcovy poezie v devadesátých letech	247
Ediční poznámka.....	259
Autoři příspěvků	261

ČESKÉ UMĚNÍ VE 20. STOLETÍ

MILAN KNÍŽÁK

Upozorňuji, že můj esej bude jen souborem pocitů bez nároku na přehlednost a důkladnost, i když má zkušenost s uměním 20. století je z velké části přímá a intenzivní, téma je však příliš široké na to, aby mohlo vzniknout něco celistvého – maximálně bych mohl napsat parciální studii nějakého výseku či jevu. Láká mě pokusit se uvidět 20. století vcelku a hledat v něm obecnější tendence s vědomím, že mé soudy budou obecné a nebudou platit pro některé jedince. Jedinci vždycky vypadávají ze souvislostí, a to i když do nějakých souvislostí patří.

Při pohledu na českou výtvarnou scénu minulého století vidím několik silných míst: a) začátek století, především 10. léta (např. kubistická architektura, Osma), b) 50.–60. léta, c) konec 90. let.

České výtvarné umění nebylo schopno reflektovat dada. To bylo pro české umělce příliš razantní (a tím i dogmatické), příliš utíkalo od objektu do spekulace a gesta. České umění mělo (a asi ještě má) v sobě něco rukodělného, jakoby stále vznikalo v nějaké manufaktuře, kde se smysl díla jako objektu neustále znovu a znovu potvrzuje. Dada jako gesto bez díla (všechna díla jsou vlastně vulgarizací dada, a to i díla dadaistů samotných) bylo pro české výtvarné prostředí příliš revoluční a nepřijatelné. Neumím dostatečně odpovědět na otázku, proč tomu tak bylo. Možná, že to vyplývá z určité plebejskosti českého prostředí, které (schematicky a zúženě řečeno) šlechta opustila po bitvě na Bílé hoře a ono se stalo společností měšťanskou, spíše jen řemeslnickou, která se stavěla do opozice proti šlechtické dekadenci. To se projevovalo v české společnosti ještě ve 20. století. I národní obrození v 19. století, které nebylo sociální, ale kulturní obrodou, se vztahovalo především k středověké husitské minulosti a rekatolizovaná společnost nebyla vnímána jako dostatečně relevantní fenomén pro tvorbu naší minulosti. Doba pohusitská byla až donedávna vnímána jako nevýznamná, i když v ní vznikaly důležité a unikátní kulturní hodnoty. Svým způsobem byl – a v některých aspektech ještě zůstává – pohled na českou historii hluboce ovlivněn politickými názory. Na jedné straně česká společnost lpí na své jedinečnosti, na druhé straně obdivuje vše přicházející zvenčí. Významné osobnosti a díla pocházející z Čech automaticky vnímá jako druhořadá a závislá na cizích vzorech. Tento defenzivní postoj se paradoxně prohloubil za totality, kdy sice vznikali instantní kulturní hrdinové, kteří suplovali dřívější Janošíky a Koziny, ale volba těchto osobností se po získání svobody ukázala v mnoha případech jako lichá. Jakoby totalita důsledně prohlubovala to, co bylo v českém národě slabošské a defenzivní. Všechny svébytné prvky považovala většina společnosti za nečeské a společensky nebezpečné. I když

se v názorech na jednotlivé umělce nepochybně příznivci a nepřátelé režimu od sebe lišili, vyznávání principu malosti, malodušnosti a nevybočování z konvence jim bylo společné. Bylo to dobře vidět například i v tak triviální oblasti jako byl fenomén dlouhých vlasů u mužů. V boji proti máničkám se v šedesátých letech sjednotila téměř celá společnost bez ohledu na politické vyznání.

Ale vraťme se ještě do 19. století, které se uspěchaně přelávalo do moderny století dvacátého. Tehdy se začalo ukazovat, že naše plebejsky orientovaná společnost nenesla s sebou jen negativní rysy. Dovolila vygenerovat typy a polohy v jiných společenstvích dostatečně neprofilované, a proto ne dost typické. Proto mohl v českém prostředí vzniknout don Quijote 20. století – Haškův Dobrý voják Švejk. Tento hrdina není karikaturou šlechtických mravů, ale představitelem neurozeného, nízkosti se neštítícího, ale naopak nízkost využívajícího lidového typu. Nejvýraznějším českým soupeřem dada je právě Haškův Švejk a možná i Hašek sám.

Mimo to nalézám v českém umění určitou systematičnost až cykličnost a příklad k jemnosti ve smyslu nechuti k velkým gestům. Neumím odpovédět na otázku, kde tyto jevy pramení. Faktem je, že česká společnost je náchylná k jakési sloho- nebo alespoň stylovtvornosti. To je také asi důsledek sklonů k systémům a cyklům, který možná pramení z typu kmenového uspořádání či z geografické polohy, která jako křižovatka evropských cest nutně musela být více strukturována a organizována než jiná, méně frekventovaná území.

Možná, že bych něco takového vystopoval i ve středověku či baroku, ale na to si netroufám, proto uvádím příklady z 20. století. Jedná se o český kubismus a trampské hnutí.

Jejich tématická a sociální odlehlost neznamena odlišnost jejich systémů. V těch si jsou hodně podobné. Nebudu rozebírat detaily, předpokládám, že čtenáři jsou s českou kulturou obeznámeni, jen poukáži na to, že kubismus v Čechách prorostl do mnoha oblastí tak, jako nikde jinde na světě. Známe nejen malbu a plastiku, ale architekturu, nábytek, stolní i knižní design, prý dokonce i módu. Něco podobného nalezneme u trampů, kteří z romantické nostalgie vytvořili životní styl. Také existuje trampská architektura, nábytek, design téměř všech životních potřeb, ale i trampská hudba a literatura, a dokonce vznikaly (a prý stále vznikají) typické trampské výtvarné kreace (samorosty, dřevěné koláče, totemy, atp.). V obou těchto prouděch cítíme především podivně a důsledně realizovanou utopii.

Tak jako český kubismus k ničemu nevedl a stal se slepým ramenem vývoje, podobně končí i trampské hnutí v ještě kýčovitější nostalgii pamětníků. Přiznávám se, že mi tyto autistické konce nevadí, spíše naopak. Příklon k utopiím, a zdůrazňuji k až úporně performovaným utopiím, mně dává naději, kterou někdy v reálných setkáních s lidmi ztrácím.

Silným obdobím v českém umění přes všechnu nepřízeň vnějších okolností byla padesátá a pak z toho vyplývající léta šedesátá. V padesátých letech vzniká silné umělecké řemeslo, kterému se často věnují umělci přicházející z volného umění, jež bylo mocensky pečlivě sledováno a cenzurováno. Užité umění bylo pokládáno za utilitárně svázané s výrobou, a tím pádem jako málo společensky nebezpečné. V té době totiž plnilo abstraktní umění funkci politické revolty. Poněvadž společnost se snažila všechny projevy svobody zadusit, bylo abstraktní umění vnímáno jako oblast, kterou komunisté nemohou kontrolovat. Ta je tím pádem nezávislá a jako taková projevem svobody. To se na jedné straně zdá být fenoménem, který zkulturuje širší vrstvy společnosti, na straně druhé však tato situace zásadně snižovala úroveň uměleckých děl, poněvadž jen příslušnost k určitému typu tvorby dávala dílům a autorům

dostatečnou legitimitu v očích veřejnosti. A navíc, toto spokojování se s malým gestem svobody umenšovalo skutečné odhodlání k politickým a společenským změnám. Jakoby umění hrálo roli měkkých drog, které bylo obtížné získat (ale ne zase tak obtížné), a tak naplňovalo míru vnitřního vzdoru a pocitu nezávislosti, které byly tím pádem na velice nízké úrovni.

V šedesátých letech vznikaly v Čechách umělecké akce, které obecně vycházely z Duchampova postoje, jenž nám sděluje, že umění je smrtelné. Tato premisa stála v pozadí veškerého akčního umění (nejen u nás), i když si to řada tvůrců neuvědomovala. Duchampův postoj přerostl v klima, které ovlivňovalo uměleckou scénu bez ohledu na politické zřízení i na míru informovanosti. Zjištěním, že umění je smrtelné se (ono umění) začalo podobat člověku. Tzn. že ho člověk začal vnímat jako něco, co může existovat v rozměru jeho života. To především znamenalo zcivilnění umění. Ne ve smyslu civilních motivů, jako tomu bylo například ve čtyřicátých letech, ale ve smyslu zapojení se do všedního života člověka. (Toto zcivilnění znamenalo něco významného a důležitého, i když ze současné perspektivy je už jako dlouhodobě pozitivní tak jednoznačně nevnímáme. Je to však samostatný a složitý problém, který nechci na tomto místě rozebírat.)

České akce byly hodně mimoumělecké, ovlivněné sociálními aspekty v širokém slova smyslu a nestály (většina jejich autorů o to nestála) o vřazení do proudu dějin umění.

Umělecká scéna byla v Čechách v šedesátých letech rozpolcená, a to nemám na mysli politické dělení. Právě výše zmíněný příklon k abstraktnímu umění způsobil nechuť opustit tuto oblast, i když se už zakonzervovala v dekorativním ornamentu. Typické pro české prostředí je, že tehdejší skupina mladých abstrakcionistů (Somráci) vytvořila elitářskou sektu, která hodnotila kvalitu obrazů podle důkladnosti zpracování malířské struktury. Paradoxní je na tom to, že tento typ zpracování nijak nedefinovali a v podstatě šlo o osobní pocitové interpretace. Míchala se tady avantgarda s dogmaticností. Možná, že avantgarda, dogmaticnost i rigidnost jsou součástí jediného jevu. Možná, že právě avantgarda znamená utváření dogmat, která jsou sice v kontrastu s dogmaty minulými, ale zároveň neméně dogmatická. Abstraktní dekorativismus převládal v Českých zemích dlouho a v sedmdesátých letech, která byla společensky i umělecky nevýrazná, se ho chopila řada umělců, kteří se toho dříve neodvážili.

V devadesátých letech 20. století se především na pražské AVU formovala silná generace, kde vůdčí úlohu často hrají ženy (Dopitová, Šimlová, Preslová...). Práce mladých umělců této generace se už oprostila od totalitních nánosů a je ve všech parametrech srovnatelná s tvorbou ve vyspělých zemích světa. To sebou přináší mnoho pozitivního, ale také problémy. Největším nebezpečím je tzv. hlavní proud. Je to podivný proud. Zdá se, že si nevybírání, ale polyká všechno. Nemá žádnou oborovou, tématickou či jinou specifikaci. Je v něm skryta progresa, avantgarda, úspěšnost i propady bez jasných vymezení, ale s puncem té jediné správné cesty. Co se hlásí k hlavnímu proudu je správné, co je mimo, je nevýznamné, zbytečné. Na mimořádnou tvorbu je pohlíženo – pokud vůbec – jen se shovívavostí a blahosklonností.

Na tvorbě tohoto hlavního proudu se podílejí tzv. odborníci, obchodníci, mecenáši, zábavní průmysl i sami umělci, ale přitom to vypadá, jakoby tento proud vznikl sám od sebe. Možná, že opravdu tak vzniká jako důsledek pokleslosti celé společnosti. V civilizované společnosti přestávají existovat jasné hranice. Možná, že hranice nemizí, jen mizí jejich ostrost. To je nebezpečné, poněvadž často nevíme, kde se nalézáme. Na druhé straně to může vytvořit možnost vzniku silných jedinců, poněvadž v takovém světě je nutné najít vlastní polohu. Je to obdobné jako v politicko-společenské oblasti. Existuje řada sociálních států – bastardů mezi

socialismem a kapitalismem, které také stírají zdánlivé rozdíly mezi lidmi a jevy. Přitom však tyto rozdíly zůstávají a mnohdy se ještě prohlubují.

Totalitní mírně protirežimní snob, který se však nikdy nedostal do konfliktu se státní mocí, vyznával přesně hierarchizovaný systém hodnot a byl si svými názory neochvějně jist. Největší malíř byl Mikuláš Medek, největší spisovatel Bohumil Hrabal, velkou postavou grafik Vladimír Boudník. Milan Kundera byl plytký a povrchní, Milan Knížák nečeský a mimo bláznivé akce nic neudělal. Umělce jako Brázda, Macek, Sobotka, Šlenger za totality téměř nikdo neznal, a kdo je znal, věděl, že patří někam na okraj a je lépe se o nich v dobré společnosti nezmiňovat. Velkou pýchou české výtvarné minulosti byli surrealisté – Štyrský s Toyen a především Šima. Surrealismus, který vznikl degenerací dada (a patří k upovídáným, často hodně banálním uměleckým směrům), a především jeho trochu utahaná a přelyrizovaná česká verze, odpovídal zahnojenému naturelu totalitních obdivovatelů umění, které vyzbrojoval a mobilizoval k obraně vlastní umělecké zahrádky, jejíž obdělávání totalita více či méně povolovala.

I v cizině je české umění především díky totalitní izolaci a zkresení vnímáno nesystematicky, nepravdivě, torzovitě. V prestižní *The 20th-Century Art Book* (vydal Phaidon Press, Londýn, New York poprvé v roce 1996), která obsahuje 500 jmen světových umělců, jsou Češi zastoupeni pouze Františkem Kupkou, Jiřím Kolářem a Milanem Knížákem. Jeden z nejvýznamnějších tvůrců 20. století Zdeněk Pešánek tam není. Ale o Pešánkovi ví málo i české obecnstvo. I když v dalších uměleckých encyklopediích občas některá jména přibudou (někdy Zdeněk Sýkora nebo Stanislav Kolíbal), většinou se jedná maximálně o 5 až 6 autorů.

Řada českých umělců a příznivců umění se domnívala, že po pádu železné opony se naši umělci dostanou na čelná místa světových žebříčků. Nic takového se nestalo, a to nejen proto, že kvalita velké části českého umění je nedostatečná, ale i proto, že svět umění je velký byznys, kde si každý své teritorium pečlivě střeží.

S nástupem postmoderny zmizelo lineární vnímání historie (především umělecké historie) a celá naše racionální i iracionální zkušenost se zamíchala do kaše, která může být zdrojem nové originality, i když dnes už originalita nehraje v umění podstatnou roli. Přiznávám, že se mi taková situace líbí, i když si uvědomuji, že „líbení“ není dostatečně vědecký pojem. Pro mě je ale vědecký dost, navíc se mi „líbení“ líbí.

A tady můj esejek končí.

Summary

Milan Knížák: Czech Arts in 20th century

This is not a summary but a few details

Looking at the Czech art scene of 20th century I see a few strong periods:

- a) beginning of the century – at the first the 10th (i. e. cubistic architecture, Group Osma)
- b) 50ies and 60ies
- c) the end of 90ies

Czech visual arts were not able to reflect DADA. Dada was for Czech art millieu too strong and direct & therefore dogmatic. The only Czech Dadaist was probably Jaroslav Hašek with his Good soldier Švejk. Czech society is (someway) able to create common styles – I have

pointed 2 examples from very different fields of life: Czech cubism & tramps' movement. Both have created a new style transforming many aspects of reality.

Abstract art served (during the total period) as a symbol of freedom. It was at one side useful, but at the other side, a bit dangerous, because a portion of freedom reached from the arts was too small and not enough real. Czech actions of the sixties were influenced by social aspects and didn't care for being art like.

There matured a strong generation of artists in the nineties – many of them women. The ghost of communism is gone but contemporary free situation brings into the art world a great danger called “main stream”. What flows with it is good and valuable, what refuses to follow falls in hell.

With post-modern change of reality all our rational & irrational experiences mixed in a “porridge” which is now serving as a material for new (possibly original) creations.

OMYLY. OMYLY... ALE ČÍ?

DOBRAVA MOLDANOVÁ

Když mluvíme o omylu nebo o chybě, zároveň tím říkáme, že známe správné řešení. V každodenním životě to většinou nečiní problémy, snadno odhalíme „omyl“ na účtence ze samoobsluhy, chybný výsledek sčítání a odečítání. Vstupujeme-li do složitějších problémů, nebývá to už tak jednoduché. A vstoupíme-li na půdu tak obtížně uchopitelnou, jako je umění, je to ještě těžší. Víme v tomto případě, „jak to má být správně“? O co svůj názor opíráme?

Otázka správnosti je nepochybně spojena s problémem kritérií, což, jak všichni víme, je ve světě literatury problém opravdu obtížný. Tady začínají rozpaky dotýkající se jak umělecké tvorby, tak sféry její reflexe. Tedy kritiky a vědy o umění. Můžeme předpokládat, že umělec hledá „správnost“ v rámci svého pohledu na svět a zejména své poetiky, že kritik a literární vědec se jí snaží rozpoznat a pojmenovat ze svého hlediska a své perspektivy, ale každý takový pokus je determinovaný myšlenkovým obzorem, ve kterém se pohybuje. Jsem proto velmi skeptická k tomu, že otázku „správnosti“ uměleckého díla lze zodpovědět exaktně, s objektivní a trvalou platností.

Pro mne byla kdysi dávno důležitou inspirací k úvahám o chybách otázka, proč F. X. Šalda, v mých očích kritik mimořádně kompetentní a vnímavý, s takovou vehemencí odmítl několik českých románů, které se s odstupem času ukázaly jako důležité vývojové mezníky.¹ Jednalo se o díla Čapka-Choda a o Šrámkovy romány, tedy autorů, kteří v té době, zřejmě pod vlivem nově se prosazující poetiky expresionismu, zásadním způsobem uvolnili kompoziční strukturu románu. Pro Šaldu, který jejich díla přečetl jako monografické romány, jaké vznikaly v době nástupu moderny v devadesátých letech 19. století (v případě Čapka-Choda tomu nahrál sám autor tituly svých děl, *Antonín Vondřejc*, *Jindrové*, *Vilém Rozkoč*), se mu takový postup jevil stručně řečeno jako nekázeň, neschopnost vytvořit kompaktní dílo, tedy chcete-li omyl. Čas dal ovšem spíš za pravdu těmto autorům, kteří svými díly posunuli vývoj moderního českého románu od dědictví naturalismu směrem k novým formám. Snad lze říci, že Šaldův omyl mi ozřejmil víc než sympatizující recenze těchto děl, jak se právě tehdy proměňovala poetika českého románu, že se i díky nim pootevřel nový prostor, později vyplněný již nezpochybněným způsobem dalšími autory a dalšími, všeobecně uznávanými díly. Šalda tento pohyb sice citlivě zaznamenal, ale nedocenil jeho význam: mluvil s despektem např. o „zábavném kině“ a odmítal množství odboček a epizodických příběhů, v nichž neviděl nějaký pevný řád. Zůstal, mohu-li to tak říci, uvězněný v představě románu, jaký se u nás etabloval v devadesátých letech.

Tato úvaha bylo pro mne tehdy varováním, abych zacházela opatrně se slovy jako „chyba“, „nepochopil“, „zmyšlil se“ (znějí mi příliš arogantně a kádrovácky) a spíš se ptala na to, proč, z jaké pozice je ten který soud vynášen, proč se někomu něco jeví jako omyl a jinému v jiných souvislostech jako důležitá hodnota.

V dějinách české literatury je takovýchto omylů, většího či menšího dosahu, nepochybně řada, dotknu se jen několika výrazných příkladů, které snad ozřejmí, co mám na mysli. Za obrození, kdy kultura programově sloužila ideji národní emancipace, se díla, která neplnila tuto funkci, jevila jako „omyly“, byla buď přehlížená jako bezvýznamná, anebo dokonce vehementně kritizovaná. Případ mladého básníka, který v roce 1836 vydal vlastním nákladem básnickou skladbu, později chápanou jako kanonické dílo české literatury, a byl odmítnut, je obecně známý. Můžeme s jistou dávkou zjednodušení říci, že biedermeierovský duch českého obrození nemohl přijmout radikální skepsi romantického básníka, přestože kritici uznávali, že je to dílo esteticky působivé. „Ze všeho, cokoli p. Mácha ve svém *Máji* podal, poezie vysvítá,“ napsal jeden z jeho odpůrců.² V naší souvislosti je důležité, že *Máj* nebyl odmítnut proto, že nesplňoval nároky estetické (jako tomu bylo v případě Šalda – Čapek-Chod), naopak, byla mu přiznána nepochybná estetická kvalita, ale proto, že nesplňoval očekávání české společnosti, která vyžadovala od autorů díla s výraznou vlastenecky výchovnou tendencí, ze kterých si Mácha v úvodních pasážích *Máje*, hovořících o dobrém národě Čechů, dělal legraci. Problém tedy nebyl v nekompetentnosti tehdejších kritiků, v jejich neschopnosti rozpoznat estetickou hodnotu tohoto dnes snad nekanoničtějšího z kanonických děl české poezie (ke kánonu ovšem nepatří úvodní ironická pasáž začínající veršem Čechové jsou národ dobrý!, která bývá mnohdy vypouštěna), ale v tom, že estetické hodnotě nepřikládali hlavní důležitost, že byli determinováni určitým ideologickým rámcem, normou, kterou tehdejší společnost přijímala jako závaznou. Literatura měla sloužit utvářející se národní společnosti, spoluvytvářet její ideologii a propagovat myšlenky, z nichž proces obrození rostl. Estetické kvality byly kritériem druhotným. Podobně bychom mohli shledávat další a další příklady. Přijetí (nebo spíš nepřijetí) *Hřbitovního kvítí* mladého Nerudy, ruchovsko lumírovské boje proti kosmopolitismu a posléze boje o naturalismus byly vedeny snahou o nenarušení ideologického rámce české kultury, výrazně izolacionistické, výrazně zatížené požadavky mimoestetickými. Proces vymaňování se z těchto myšlenkových schémat, který tvoří důležitou linii českého myšlení o literatuře právě od obrození, není jednoduchý ani snadný, ale jeho sledování mimořádným způsobem osvětluje vnitřní život kultury.

Nejdrastičtějšími omyly bychom mohli nazvat (ne)přijetí děl, která vznikla v poúnorových letech a byla buď dramaticky odmítnuta, nebo umlčena. Mám na mysli např. díla Kolářova, Hrabalova, Škvoreckého a dalších významných autorů. Právě jejich knihy představují skoro jediné hodnoty, které spojujeme s padesátými léty a pro něž tato léta nejsou jen neutěšenou kulturní pouští. Přese všechny ústrky, šikany a zákazy se nakonec prosadil umlčovaný Bohumil Hrabal, odmítaný Josef Škvorecký, persekvovaný Jiří Kolář a další autoři, které vnímáme – mimo jiné – jako kanonické autory literatury druhé poloviny 20. století. Výrazně ovlivnili její tvář, zatímco „správní“ autoři prvních let padesátých jsou vesměs zapomenuti. Literatura českého stalinismu je – snad až na výjimky – čtenářsky mrtvá. Ukázky z Brouskovy antologie *Podivuhodní kouzelníci*³ představující tématický a autorský průřez dobovou poezií a budí dnes u generací, které toto období nezažily na vlastní kůži, veselí. Nedovedu si představit, že by budovatelské romány a dramata svého času slavené kritikou a věncené státními cenami,

působily jinak. Podobným „kouzlem nechtěného“ působila výstava věnovaná socialistickému realismu. Na první pohled se zdá, že tato tvorba a její dobová kritická reflexe byla jedním z velkých omylů novodobé české literatury. Nutno dodat, z dnešního hlediska. V autoritativním projevu (později vydaném pod titulem *Tricet let bojů za českou socialistickou poezii*) Ladislav Štoll formuloval poměrně jasně kritéria, podle nichž má být literární dílo hodnoceno: „Socialismus potřebuje [...] poezii ne pro kroužky několika mentálně spřízněných intelektuálů, nýbrž pro statisíce a miliony, nikoli jako ozdobu a dekoraci, nýbrž jako demokratizující, zkrášlující, zlidšťující, ozdravující, nového člověka budujícího sílu.“ Z toho zákonitě vyplývalo, že se v poúnorovém období jako chyba, omyl či ještě něco horšího jevila vlastně celá česká avantgardní a postavantgardní literatura. Byla odmítnuta, a to mnohdy i svými předními představiteli, pro svůj formalismus, ale také pro svůj myšlenkový obsah. Mluvílo se tehdy o bezideovém estetickém formalismu. Výtky směřovaly proti „nesrozumitelnosti“ této literatury a jejímu pesimismu v době kultu mládeže, síly, radostného budovatelského úsilí spojovanými se šťastným životem v „táboře míru“. Listování v dobových časopisech nebo alespoň antologiích *Z dějin českého myšlení o literatuře* poskytuje dostatek příkladů. Oceňovaná literatura socialistického realismu má podle dobových norem víc než estetickou funkci persvazivní. Má utvrzovat čtenáře ve „správných“ politických postojích a dávat mu návod, jak chápat svět, jak jednat, jak žít. „Poezie má pomoci dělnické třídě zachránit lidstvo před kapitalistickou bestií a převést je cestou za Stalinem, za Gottwaldem do říše skutečné lidskosti,“ hlásal Ladislav Štoll, jedna z tehdy nezpochybnitelných autorit, na Sjezdu národní kultury.⁴

V jistém smyslu a v docela jiné intenzitě se tu vrací situace z obrození, kdy pro posuzování literatury jsou důležitá ideologická kritéria. Ovšem, nikdy nebylo takovéto zadání tak jednoznačně politické a ideologicky explicitní, a rozhodně nikdy před tím nebylo podpořeno mocensko ekonomickými nástroji, které alternativní názory vytlačovaly do ilegality (vzpomeňme na četné procesy se spisovateli, aféru okolo *Prométheových jater*, hon na Škvoreckého *Zbabelce* apod.), autory postihovaly existenčně. Obrozenecké odmítání Máchy, boje Lumíru s Osvětou či tažení proti naturalismu byly jen dětskou zábavou proti tomu, jak důrazně byli z literatury vyháněni autoři, kteří nepřijali vnucovanou normu v létech padesátých. Prosazovali ji totiž nejen kritici a spisovatelé, ale celý represivní aparát totalitního státu. Můžeme mluvit o omylech, o chybách (ostatně jako „deformace“ byly během šedesátých let tyto názory odmítány), jde však o názory, které logicky vyplývají ze základních ideologických premis.

Socialisticko realistická teorie (během let proměnlivá až k neuchopitelnosti) vznikala již ve třicátých letech 20. století v Sovětském svazu jako protiklad k avantgardnímu umění, kterému se v prvních porevolučních dobách v Rusku mimořádně dařilo a které také Sovětskému svazu získalo mnoho příznivců a sympatizantů mezi levicově smýšlejícími umělci na západě. Postupně se však objevovala stále ostřejší kritika avantgardy a jejich představitelů a posléze se stal program socialistického realismu závaznou a mocí vynucovanou normou sovětského umění. I když k nám dolehly ohlasy této proměny už před válkou, v demokratickém prostředí první republiky neměly vážnější dopad na naši kulturní scénu. Po únoru 1948 se situace u nás změnila. Socialistický realismus byl prosazován i zde mocenskými prostředky. Je ale třeba říci, že řada významných umělců byla vlastně s tímto vývojem srozuměna a dokonce mu šla vstříc.

Poetika, která se formovala již v předúnorových letech a naplno v prvních letech padesátých, krystalizovala s každým novým dílem a s každou jeho kritickou reflexí: patřilo k ní

volba tématu, požadavek typických postav, vypracování konfliktu. Kompozice románů byla co možná prostá a lineární, respektující přirozenou posloupnost časovou, bez odboček a retrospektiv, bez psychologizujících pasáží, které by mohly „mást prostého čtenáře“. Vycházela z poetiky realistické prózy, jaká se psala na konci 19. století a zcela se odvrátila od výsledků, jichž dosáhla meziválečná literatura. Poezie se opírala o folklorní tradici, o poezii ohlasovou s pravidelným rytmickým půdorysem, výraznými rýmy. Výjimku tvořili napodobovatelé futuristy Majakovského, jednoho z klasiků, který přežil v edičních plánech, ovšem nikoli v reálu, nástup socialistického realismu v raných třicátých letech v SSSR. Charakteristickým rysem této tvorby byl sklon k idyle: proklamované vítězství pokrokových sil, vedených stranickými funkcionáři vytvářelo předpoklad šťastné a klidné budoucnosti, kde lidi čekala jen radost a věčně mládí. „Mladý je každý komunista“ se zpívalo ve známé písni, jejíž text napsal později komunistickým ideologem tak ostře odmítnutý František Halas. Vznikající díla, ale i díla klasická, naše i překladová, byla posuzována především z politického hlediska, tedy jak naplňovala usnesení toho či onoho sjezdu KSČ, a byla-li odmítnuta, argumenty byly rovněž vesměs politické. Pokud byly zmíněny též důvody estetické, tedy velmi paušálně, a mlhavě.

Socialistický realismus ve své ideální deklarované podobě žádal od literatury, aby byla „pravdivým odrazem skutečnosti“, zachycovala společenské dění v jeho revoluční podobě, vyjadřovala pokrokové tendence, které byly v souladu s politickými cíli komunistické strany. Lze snad vidět určitou analogii mezi vlastenci z 19. století, pečlivě střežícími „panenskost“ české literatury a mezi strážci čistoty socialistické literatury. Ostatně to implikuje i vehementní přihlašování se k části obrozenské tradice v padesátých letech 20. století, ztělesňované trojicí Tyl – Hálek – Jirásek, reprezentující v Nejedlého dobové interpretaci literaturu ideově správnou a formou lidovou.

Tehdy už byly i u nás známé případy konfliktů mezi „pravdivým obrazem skutečnosti“ a správností uměleckého díla: poprvé se to projevilo ve třicátých letech nad Weilovou *Moskvou-hranicí*. Poválečné zprávy ze Sovětského svazu o případu Zoščenko – Achmatovová, o případu leningradské organizace svazu spisovatelů, ale také o tom, jak renomovaný sovětský autor Alexandr Fadějev prepisoval svou tehdy už slavnou *Mladou gardu*, protože v původní verzi nedostatečně zdůraznil vedoucí roli strany v ilegálním odboji mládežnické organizace, naznačovaly, že teoretické principy jsou jedna věc a konkrétní požadavky na umělecké dílo věc druhá. Že nejde o deklarovaný „pravdivý odraz skutečnosti“, ale o obraz silně stylizovaný, neřku-li deformovaný, vytvářející jakousi utopickou vizi nereálného, nikde neexistujícího, leč vytouženého světa, je zřejmé na první pohled na obrazech z tohoto období, které např. výrazně idealizovaly portréty vůdců. Např. Stalin, podle autentických svědectví malý a ve tváři zjizvený po neštovicích, na skupinových obrazech tyto vady na kráse neměl. Hrdinové a hrdinky práce byli představováni jako krásní, mladí urostlí lidé, nepřítelé bývali charakterizováni i nepěkným zevněškem a fyzickou nedostatečností. Podobně i příběhy zasazené do prostředí budícího iluzi autentičnosti, byly koncipovány podle ideového vzorce. Příkladem může být obraz kolektivizace zemědělství, vyličené v idylických barvách. Ve skutečnosti to byl proces často velmi krutý. Byl zdrojem mnoha osobních tragédií chce se říci téměř antických rozměrů, které se však v literární produkci padesátých let nikde neobjevily. Rozpor mezi teoretickými postuláty, pracujícími s pojmy jako je pravdivost, a uměleckou a kritickou praxí, pečlivě se vyhýbající skutečným konfliktům té doby, byl pak zdrojem nekonečných diskusí o povaze

socialistického realismu, které sledujeme už od poloviny padesátých let několik dalších desetiletí, a které se snaží odstranit „chyby“ na tváři socialisticko realistického umění.

Zkušenost literárního historika říká, že soudy dobové umělecké veřejnosti a zejména kritiky, tedy nejsou spolehlivým ukazatelem hodnoty díla, jsou výrazem dobově omezených předsudků a svazujících ideologií. Přesto je důležité se takovými omyly zabývat: otevírají totiž velmi intimní průhled do literárního života, dobově podmíněnými názory a často i předsudky upozorňují na vnitřní pnutí mezi jakousi řekněme většinovou, mainstreamovou vrstvou a vrstvou outsiderů, stojících na okraji či docela mimo. „Omyly“ dobové literární kritiky nemusí nutně být způsobeny její nekompetentností, daleko častěji vypovídají o dobových představách, o tom, jaké má umělecké dílo být a jakou funkci má plnit, tedy odrážejí implicitně dobová kritéria, která nejsou ovšem absolutní a v čase se mění.

Z povrchního pohledu se skoro zdá, jakoby omyly dobové kritiky automaticky napravit sám čas, který přinesl změněnou senzibilitu, novou estetickou normu a tlaky, jimž byla literatura v té či oné době vystavena, zmizely. Kdo dnes vnímá kolik sil a energie muselo být na to vynaloženo, jaká dramata se za napravením omylů skrývají. Prostě bereme jako logické a samozřejmé, že Májovci vyzdvihli do čela svého programového vystoupení odmítnutého Máchu, boje Lumíru a Osvěty se z odstupu jeví jako málo významné spory o nuance, že moderna odmítla ideový koncept obrozenského osvětářství a Hrabal, Škvorecký a Kolář patří v našich očích ke klasikům. Outsiderům se dostává pozornosti, navzdory mínění jejich současníků, kteří je odmítali. Schematická literatura českého stalinismu zapadla do zapomnění, podobně jako vlastenecké říkánky 19. století. V jiném prostředí, jiném čase, v jiném sémiotickém prostoru, se věci jeví jinak. Říkám-li to, připouštím, že to, co dnes vnímáme jako omyl a co naopak považujeme za „správné“, se může v jiném sémiotickém prostoru jevit jinak. Nerezignuji tím však na soud o správnosti či omylu, bráním se ale absolutizaci takového výroku, zdůrazňuji potřebu vyjasnění východisek, systému kritérií.

POZNÁMKY

- 1 Podrobněji o tomto tématu viz Moldanová, Dobrava: „Šaldovy omyly“, *Česká literatura* 35, 1987, č. 5–6, s. 466–469.
- 2 Josef Krasoslav Chmelenský v *Časopise Českého muzea* 10, 1836, s. 370–385. Cit. dle Vašák, Pavel: *Literární pouť K. H. Máchy*. Praha 1981, s. 70–72.
- 3 Brousek, Antonín: *Podivuhodní kouzelníci*. Čítanka českého stalinismu v řeči vázané z let 1945–1955. Rozmluvy, sv. 39, Purley, Surrey, England 1987.
- 4 Oba citáty viz Štoll, Ladislav: *Tricet let bojů za českou socialistickou poezii*; Praha 1950. Cit. dle antologie *Z dějin českého myšlení o literatuře* 2, 1948–1958, Praha 2002, s. 265.

Summary

Dobrava Moldanová: Mistakes. Mistakes ...but who's?

“Mistakes” of literary critique of the period are not necessarily caused by its incompetence. They very often are testifying on ideas of the period about what kind of the piece of art should look like and what function it should fulfill. They reflected not only aesthetical but

also ideological criteria of the period. The study of such “mistakes” – the refusal of Mácha’s *May* is one among the famous ones – points to inner dynamics of the literary processes. The situation of the Czech Stalinism that was assessed by the critique of the period above all for its educative and persuasive function, and refusal of important literary works of the period that we today perceive as canonical works, was not a consequence of mistakes, errors and fallacies following misunderstandings but it was a consequence of the system of criteria that were an integral part of the socialist-realistic theory.

TOUHA PO RODOVÉ IDENTITĚ: JIŘÍ KARÁSEK ZE LVOVIC

KATICA IVANKOVIČ

V roce 2006 v České republice byl schválen zákon o registrovaném partnerství, což je jedno ze znamení senzibilizace české společnosti vůči neheterosexuálním jedincům. V současné české literatuře se objevují díla, která se zabývají homosexuální tematikou, někteří současní spisovatelé se deklarují jako homosexuálové a v rámci životopisných revizí se tak označují i někteří nežijící spisovatelé. Před půlrokem záhřebská studentka bohemistiky referovala o *Spalovači mrtvol* Ladislava Fukse a zdůraznila, že autor byl homosexuál. Nedokázala jasně vysvětlit proč považovala za vhodné to uvést, ale sdělila, že ten údaj našla na internetu a že jí připadal zajímavý. Vnímání díla gay autorů kromě předsudků může ovlivnit také řada stereotypů, ale také konkrétní znalosti např. o jistých specifických okolnostech jejich života apod., kterými disponují čtenáři. Objevují se také dějiny gay literatury, ve kterých najdete některé známé autory, o jejichž sexuální orientaci jste netušili a ani jste ji nepovažovali za důležitou. Nyní se to ale stává údajem, který je součástí znalostí s nimž se čtenář zapojuje do procesu recepce. Tyto znalosti mohou recepci ovlivnit, i když se čtenář třeba ani nesnaží s tím údajem vědomě a aktivně počítat. Pravděpodobně první deklarovaný homosexuál mezi českými spisovateli byl Jiří Karásek ze Lvovic a ten podle Václava Jamka se svou dekadentistickou pózou zůstal do dneška vzorem pro české homosexuály, což Jamek považuje za anachronismus.¹ Antonín Měšťan soudí o Karáskovi, že „se stylizoval na hříšníka tehdy velmi módního, totiž na homosexuála“² i když mu uznal, že takové sklony přece měl. Rudolf Vévoda vidí v Karáskovi především autora „první homoerotické básnické sbírky v dějinách českého písemnictví“³ a uznává, že měl „zásluhy na nelehkém procesu překonávání jednoho tabu“⁴.

V románě *Rok perel* Zuzany Brabcové, který byl kritikou označen jako „lesbický thriller“, se objevuje motiv knihy dekadenta Karla Hlaváčka, kterou hrdinka románu vždycky má u sebe. Jde o jednačtyřicetiletou ženu, která si dramaticky uvědomí, že je lesbička, a Hlaváčka považuje za jednoho z orientačních bodů pro vytváření vlastní identity. Sahání po české dekadenci by šlo považovat za transparentní autorčin tah, pokud se bere na vědomí fakt, že dekadentní skupina vyvíjela světonázor a názor na umění, do kterého jistým způsobem byla zařazena homosexuální láska. Jako protagonista české dekadence Karásek antcipoval módní pózu své doby, ale také myšlenkové a ideologické proudy, které s touto pózou souvisí. Časopis *Moderní revue*, který redigoval spolu s Arnoštem Procházkou, se stal tribunou symbolisticko-dekadentního směru české moderny devadesátých let a některými články se hlásil k obhajobě homoerotického citění, především k obhajobě homoerotických umělců. Samotné

ovzduší *Moderní revue* a české dekadence bývá do dnes inspirujícím pro osoby tzv. „jiné“ sexuální orientace. Nešlo tam o pouhé buřičství proti maloměšťanské mentalitě, ani třeba jenom o boj o právo na sexuální se vyjádření, ale o pokus řešit širší problém. Rozsáhlým literárním a kritickým dílem autorů kolem *Moderní revue* a také jejich životními autostylizacemi prolíná vědomí o narušenosti heterosexuálních vztahů. Jde o dobovou krizi identity, která se ukazuje třeba v tehdy vlivném Baudelaireově díle a také u Nietzscheho a Schopenhauera, většinou jako mizogynie. Není-li vůči ženě souvisí s myšlenkovým nihilismem, ale také s analytickým soustředěním se na psychu a podvědomí, což nakonec zrodilo na přelomu století tak vlivnou Freudovu teorii. Stupeň autostylizace umělců do svých spekulativně vytvořených životních rolí Umělců s velkým ú byl vysoký, můžeme říct, že umělci žili své umělecké předsvědčení. V české moderně devadesátých let řada vůdčích autorských osobností zůstala starými mládenci, syfilis se také poměrně často pletl do jejich životů (údaje o tom mimochodem už najdete na internetových stránkách *Maturitní otázky*). Tato nemoc může naznačovat v rámci dobových konvencí jistou volnost v sexuálním chování. Na stránkách *Moderní revue* také najdeme výroky o „volné lásce“ jak to pojmenovává např. Arnošt Procházka,⁵ která by umožnila uvolnit „pohlaví“ z pouta manželství a hříchu, což považoval teprve za ideál, který předpokládá „emancipaci ženy a sociální nápravy vůbec“.⁶ Mělo by se to ale dít ve jménu osvobození umění z pouta konvencí, protože dramatickou existenci erotiky jako nekonečný a tragický boj mezi intelektem a instinktem a mužem a ženou přirovnává dramatické bytí umění. Jde o totožné schéma, tvrdí. Jiří Karásek se snažil vyrovnat se stejným základním problémem a také ve jménu umění vycházel z kritiky normativního sociálního schématu vládnoucím na erotickém poli. U příležitosti soudního procesu s Oscarem Wildem, obviněným z „protipřirodního“ sexuálního počinu, a odsouzení německého spisovatele Oskara Panizziho pro psaní o podobných orgiích na papežském dvoře Karásek upozorňuje na potíže těch, kteří se tomuto schématu protíví a obhajuje homosexuální lásku.⁷ I když dekadenti počítali s dramatickou existencí umění a lásky, i když pocit toho věčného neklidu a vnitřního rozporu byl podmínkou pro umělecké tvoření, i když toto drama sami vytvářeli svým buřičstvím vůči světu, svým bouráním konvencí, toužili po světě ve kterém to drama nebude existovat. Toužili po jiném uspořádání světa, po řádu v který věřili. Organizační silou tohoto řádu byly nejvyšší, neměnné a absolutní hodnoty: výjimečné osvobozené individuum a věčné čisté umění. Jiří Karásek také považoval dekadenci, v duchu které tvořil, za přechodnou fázi k novému umění syntetickému a počítal s tím přechodem k věčným hodnotám. Spolu s jinými dekadenty měl jasnou představu jak je to možné uskutečnit. Jde o spekulativní plán metafyzického rázu, který vycházel z jejich důsledného individualismu, jenž problém rozporu mezi jedincem a světem, duchem a tělem, intelektem a instinktem, mužem a ženou řešil nepřímou, v rámci jednoho, jedny entity, která jediná může dosáhnout oblast absolutna, ontologického jsoucna, v níž je ten rozpor překonán. V rámci tohoto plánu existuje jasná hierarchie hodnot nietzscheovsky laděná v rozpětí mezi stádním člověkem (přizpůsobeným kolektivitu) a nadčlověkem (výjimečným jedincem, radikálním protikladem průměrnosti mas). Jedině ten poslední je s to uskutečnit kontakt mezi světem a absolutnem, mezi člověkem a jsoucnem, mezi přítomností a věčností. Jde o syntetické překonání rozporu mezi subjektem a objektem, děje se v rámci jednoho, které už v sobě obsahuje i možnost druhého a tím zanedbává samotnou korelaci s druhým. Z toho radikálně individualistického vlastně subjektivistického způsobu překonávání subjekt-objekt rozporu, z toho jistého egocentrismu, logicky vycházejí

antidemokratismus a aristokratismus. I když aristokratismus v rámci české dekadence nepředpokládá šlechtickou urozenost, ale duchovní, Jiří Karásek si přece vypátral velmi podezřelý šlechtický původ a stal se Karásek ze Lvovic. Podle českých dekadentů, kteří se snažili Nietzscheho sledovat jak možno, výjimečnost individua byla urozena a Karásek si oblíbil nejenom být šlechticem, ale také o nich psát. Svě homosexuální sklony Karásek však nemohl tak hrdě zdůrazňovat. Uchýlil se do *Moderní revue* jako kritik a básník a také do dekadentního světonázoru, v rámci kterého jeho homosexualita nebyla vada, v jeho úkrytu se za ní nemusel stydět. Tím více měl důvod se jako člověk s takovým světonázorem identifikovat, být mu oddaný. To, že byl homosexuál, znamenalo, že není „normální“, že má jiné erotické sklony, než většina a stačilo tehdejší společnosti, aby ho diskvalifikovala. Byl si toho vědom, ale přece v jeho myšlenkovém světě taková diskvalifikace, tj. taková identifikace homosexuála, nebyla platná, nebyla řádem jeho světa ztvárněna. Ten svět, připomeňme, počítal s narušením heterosexuálního schématu a s výjimečným jedincem jako prostřední hodnotou. Nejde tady jenom o erotické sklony, ale o identitu, která tyto sklony do sebe zařazuje. Tím, že byl homosexuál, se Karásek nepovažoval tolik za hříšníka, jak to viděl Měšťan, ale za představitele „třetího pohlaví“, jak se rozhodl pojmenovat svou orientaci. Jak upozorňuje Michel Foucault, až 19. století vytvořilo homosexuála, dokonce Foucault tvrdí, že se to stalo v roce 1870, v článku neurologa Westphala o „kontrárních sexuálních počitech“. ⁸ V něm byla popsána a tak vytvořena psychiatrická, tedy lékařská kategorie homosexuála, podle Foucaulta „ne typem sexuálních vztahů, ale jistou kvalitou sexuální citlivosti“. ⁹ Nejde samozřejmě o zjev homosexuální lásky, ani o samotný pojem, ale o homosexuální identitu. Předtím se homosexuální počín, tehdy sodomie, podle Foucaulta považoval za trestní čin a až potom se stal vlastností charakteru. Obrazně tento rozdíl Foucault představuje takto: „Sodomita byl heretik, homosexuál je reprezentantem druhu.“ ¹⁰ S tímto dědictvím se Karásek vyrovnával už od devadesátých let. Záhadu třetího pohlaví začal vysvětlovat, jak napsal ve *Vzpomínkách*, už v roce 1895 Arnoštu Procházkovi, aby ho přemluvil věnovat číslo *Moderní revue* obhajobě Oscara Wilda. ¹¹ Ve dvacátých a třicátých letech zjev třetího pohlaví vysvětloval ve své trilogii *Romány tři mágů*, ale také jako jeden z redaktorů časopisu *Nový hlas*, který měl podtitul *List pro sexuální reformu*, ¹² tedy jako jistý aktivista za práva homosexuálů. Karásek tehdy o svém homosexuálním mládí psal ve svých *Vzpomínkách* a v časopise *Nový hlas* se přímo vyznával ze svých milostných afér, které už nebyly tajemné jako na přelomu století, když třeba jeho vídeňský přítel zůstal anonymní. Dozvíte se tam, že jeden z jeho přátel byl chorvatský herec Ivo Raič z Lonje, který Karásku také umělecky nadchnul, ovlivnil prý jeho dramatické dílo. ¹³ S dnešního hlediska v tom můžeme vidět odvahu ale také jistou přesvědčenost, že postupuje správně. (Připomeňme třeba případ M. Prousta, který o své homosexuální lásce psal jako o heterosexuální.) Karásek se po celou dobu nezřekl svého světonázoru a uměleckého kréda z přelomu století. Byl v tom houževnatý podobně jako ostatní stoupenci symbolisticko-dekadentního směru. Rudolf Vévoda spolu s Lubomírem Marečkem ¹⁴ zřel u tehdejšího Karásku „neochotu a neschopnost reflektovat měnící se společenské a umělecké klima, přijmout a vstřebet do své tvorby“. ¹⁵

Dějiny homosexuální identity respektive osudu deklarovaných homosexuálů v 20. století byly poznamenány snahou, aby je společnost akceptovala, především legislativně. Dlouhá léta to znamenalo především boj, aby nebyly trestně stíhány pro své sexuální chování.

I když současný legislativní úspěch homosexuálů, právo na registrované partnerství, časově souvisí s rozšířením se queer teorie, vlastně tyto dvě snahy o afirmaci „jiných“ sexuálních orientací vyjadřují opačné názory na homosexualitu, tedy sexualitu. Registrované partnerství je výsledkem jisté menšinové politiky v homosexuálním hnutí z konce sedmdesátých let, o které se zmiňuje Tamsin Spargo. Jde o koncepci známou jako „*etnický model*“,¹⁶ která tehdy už gay a lesbičky představovala jako specifickou menšinu a požadovala pro ně stejná práva v rámci aktuálních společenských struktur. To znamená, že homosexuální hnutí rezignovalo z transformace společnosti, naopak, přizpůsobovalo se jejím heterosexuálním schématům. Senzibilizaci společnosti pro homosexuální jedince přerušil AIDS, a z AIDS aktivismu vyrostly queer hnutí a teorie (v češtině také teorie podivného) jako nová politika subverze vůči dominující společenské normě.¹⁷ Jedno ze základních témat, na které se queer teorie soustředí, je opozice mezi heterosexualitou a homosexualitou, jakožto středem homofobní a antihomofobních diskursů, kde se jedním ze základních bodů jeví biologická podstata heterosexuality a její absence u homosexuality. Otázka: Jestli je homosexualita nepřírozená, proč se vyskytuje jako druh důsledného sexuálního chování? – se v rámci Foucaultova myšlení řeší tím, že se sexualita chápe jako kulturní konstrukt. Zde vzniká opozice mezi biologickým a kulturním chápáním sexuality, podobně tak opozice mezi pojmem pohlaví a rodu, jakožto mužských a ženských společenských rolí v genderových studiích. Setkání queer teorie a rodových studií vytváří možnost vnímání více než dvou sexuálních orientací v společnosti a pak by šlo vnímat více než dva rody do kterých je třeba zařadit transvestity, transsexuály, bisexuály, jistým způsobem metrosexuály, různé druhy homosexuálních orientací (leather gay, butch-femme) dokonce sado-maso sexuální sklony, různé druhy sexuálních fetišistů, přidejme jim také třeba asexuály a různé kombinace mezi nimi. Současný obraz lidské sexuality vypadá dost složitě. Jiří Karásek od začátku svého spisovatelského působení vyjadřoval jisté pohrdání vůči heterosexuálnímu schématu a rozhodl se pro třetí pohlaví jako sexuální identitu, která by ty kteří se s ní ztotožňují oddělila od obvyklých rodových společenských rolí. V interpretaci třetího pohlaví, kterou ztvárnil v rámci řádu svého světa, šlo o výjimečného jedince z toho světa, který byl dandy, byl také aristokrat, měl výjimečný cit pro krásu a umění, byl si vědom svého nadřazeného postavení ve světě, byl démonický a natolik narcistický, že ani nepomýšlel na ženu, ale na sobě podobné krásné hochy. Připomeňme, že Karáskův současník S. Freud vidí homosexualitu jako vrcholný narcismus,¹⁸ a o narcismus tady také jde. Karásek si vytvořil ideálního erotického partnera, jaký i jinak byl středem jeho ideálního světa a od *Sodomy k Románům tři mágů* popsal také jeho vášnivé a nadřazené, také artistní chování. Dnes to připomíná hru s kýčem a umělé chování jaké se pěstují v camp umění, ale je tam také přítomen eroticko-existenční ráz, jenž je vlastní queer umění. Karásek si vytvořil sexuální identitu v rámci svého uměleckého kréda. Jde o téměř ideologickou konstrukci, ve které svůj světonázor spojil se svou erotickou touhou.

POZNÁMKY

- 1 Jamek, Václav: *O prašivém houfci*. Torst, Praha 2001, s. 7.
- 2 Měšťan, Antonín: „Jiří Karásek ze Lvovic“. In: Týž: *Česká literatura mezi Němci a Slovany*. Praha 2002, s. 260.
- 3 Vévoda, Rudolf: „Sodoma: předtím a potom / Dobový kontext Karásková vystoupení“. In: *Sex a tabu v české kultuře 19. století*. Praha 1999, s. 217.
- 4 Tamtéž.
- 5 Procházka, Arnošt: *Diář literární a umělecký*. Praha 1919, s. 203.
- 6 Tamtéž.
- 7 Karásek, Jiří: „Aféra p. Panizzova“, *Moderní revue* 2, červen 1895, sešit 3, s. 60.
- 8 Foucault, Michel: *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*. Praha 1999, s. 53.
- 9 Tamtéž.
- 10 Tamtéž.
- 11 Karásek ze Lvovic, Jiří: *Vzpomínky*. Thyrsus, Praha 1994, s. 130.
- 12 *Nový hlas. List pro sexuální reformu*, Praha 1932–1934.
- 13 Tamtéž, ročník 2, 1933, s. 9.
- 14 Mareček, Lubomír: *Román Tří mágů Jiřího Karáska ze Lvovic*. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 1991, s. 83–84; citováno podle Vévoda, Rudolf, op. cit., s. 225.
- 15 Vévoda, Rudolf, op. cit., s. 225.
- 16 Spargo, Tamsin: *Foucault a teorie podivného*. Praha 2001, s. 30.
- 17 Tamtéž, s. 38 a jinde.
- 18 Freud, Sigmund: *Tri rasprave o teoriji seksualnosti (Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie)*. Stari grad, Zagreb 2000.

Summary

Katica Ivanković: Craving for Gender Identity

The fact that the Czech Republic passed a law that recognises homosexual relationships (The Registered Partnership Act) shows that Czech society is highly sensitive to the rights of homosexuals. This also propels the affirmation of gay population in other parts of life, including literature. Sexual orientation of contemporary, but also long departed writers thus becomes a fact that influences the interpretation of their lives and work. Jiří Karásek ze Lvovic was one of the first publicly declared Czech homosexuals, writer of homoerotic literary works and homosexual rights activist connected to the journal *Nový hlas*. In this article we try to show how certain amount of his self-confidence as an activist springs from the views on art and philosophy of life developed as a part of the Czech Decadent Movement and by the journal *Moderní revue*. His concept of the third sex, within realms of which he created his own sexual identity, became a part of his artistic credo. In this way he managed to merge his convictions with his erotic cravings.

KDE KDYSI STÁVAL MARIÁNSKÝ SLOUP

PETR HORA

Mezi křesťanskými náboženskými tématy v českém umění patří téma kultu mariánského sloupka již od samých počátků mezi nejpůsobivější:

*Tvoje krása odjakživa
vábila vše umění,
kouzelná a čarotklivá –
odlesk Boha plane v ní¹*

Jeho přítomnost a tisíciletá penetrace českou literaturou prochází stálým koloběhem sporadického výskytu, postupného mohutnění, kulminace a postupného opadávání. Nepřekvapuje proto, že svými kořeny vrostl mimořádně hluboko do národního organismu a že i jeho produktivita na poli slovesného umění je velmi bohatá. Přes tuto skutečnost a přes svoji historickou proměnlivost, spočívající v ideových tendencích, mariánské téma plnilo především trojí funkci: prosebnou, pochvalnou, oslavnou. Zásadní změnu, jež měla v procesu náboženského vývoje v zemích habsburské monarchie různou dynamiku, přinesl nástup osvícenství a s ním spojený nezadržitelný postup sekularizace. Existující trojí funkci mariánského tématu doplnila čtvrtá, apologetická. Ve své esenciální formě se v českém prostředí fakticky ohlásila 3. listopadu 1918 po stržení mariánského sloupu na pražském Staroměstském náměstí. Jistá část početně dominantní římskokatolické populace tehdejšího Československa tuto událost vnímala jako osudovou předzvěst budoucího vztahu sotva vzniklé republiky vůči sobě a hořkost z něho si v sobě nesla po desetiletí; nikdy se ho nedokázala celkem zbavit. „Nevíme, co chtěla nebesa a co chtěly temnoty. Padla rána. Její příčiny i následky jsou jen částečně známy,“ napsal později Jaroslav Durych, „větší díl jest zakryt mlhou, jako jest celá tato oktáva až dosud zakryta mlhou, která se snad jednou v plameni historie rozptýlí. Skutečnost jest, že se sloupem byl skácen obraz Královny nebe. Byla to Její poprava. Opakování Bedřicha Falckého a Alžběty Falcké, ale neskonale okázalejší.“²

Historie staroměstského mariánského sloupu je skvělá a velkolepá. Jeho slavnému zbudování předcházela trojí ničivý atak švédských vojsk na Prahu mezi 26. červencem až 1. listopadem roku 1648, jemuž se Praha statečně ubránila. Památné vítězství bylo připisováno zvláštní přízni Boží a síle přímluv Panny Marie, k níž se Pražané ve svých modlitbách obraceli. Budoucím generacím je proto měl připomínat impozantní pomník Jana Jiřího Bendla.³

Zbožná přání byla skutečně vyslyšena a takového pomníku se Starému Městu pražskému záhy dostalo: od dlažby na náměstí k nejvyššímu bodu na soše Panny Marie dosahoval do výše 1583 cm, přičemž socha samotná měřila 210 cm.⁴ Počátky této historie zachytil kronikář Jan František Beckovský (1658–1725) ve své *Poselkyni starých příběhův českých*: „Cisář Ferdinand III. ozdobný sloup mramorový a na něm obraz Nepoškvrněné Panny Marie vprostřed rynku Starého Města pražského dne 8. července postaviti dal, také i nadal, aby při něm každou sobotu v přítomnosti jednoho preláta, jinak hradu pražského kanovníka, podobně dvouh již jmenovaného kostela vikaristův letanie Lauretánská od královských zpěvákův zpívána byla, což také dosavad v každou sobotu se zachovává. Toho mramorového Panny Marie sloupu gruntovní kámen nejvyšší hofmistr království českého hrabě Martinic položil. Samotný ten sloup 70 centnýřův váží.“⁵

Během svého trvání památník vítězství nad švédskými dobyvateli a zároveň i konce třicetileté války svým umístěním v centru Starého Města pražského nebyval vždy uchráněn nepříznivému toku dějin ani mrzutosti mocných tohoto světa. Tak za pruského obležení Prahy v době války sedmileté roku 1757 poškodila pruská dělostřelba sochu jednoho z andělů u paty sloupu. K odstranění této škody došlo až po stu let roku 1858. Za vlády císaře Josefa II. byly zapovězeny náboženské průvody po ulicích, a proto ustaly i veřejné pobožnosti pod mariánskou sochou. Trvalo pak opět léta, nežli se mohly vrátit.

Historicky první doloženou zmínkou návrhu k odstranění mariánského sloupu je návrh doktora Josefa Františka Friče (1804–1876) z jara roku 1848. Zmiňuje jej po letech ve svých *Pamětech*⁶ jeho syn, známý osmačtyřicátník a čelný studentský radikál, Josef Václav Frič (1829–1890): „Otec můj navrhoval jakožto obecní starší v sezení na radnici, aby se pomník proti Týnu, oslavující vestfálský mír a obranu Prahy proti Švédům, pod Ferdinandem III. postavený, odstranil...“ a aby jej nahradil „sloup aneb obelisk s jmény defensorů a direktorů, dnem 21. června 1621 tam blíže odpravených“.⁷ Soudobý politický vývoj se však obrátil jiným směrem a následující období porevoluční persequce přineslo jiné priority. Roku 1884 došlo k novému útoku na mariánský sloup, tentokrát z důvodů bezpečnostních. Vlasteneckým kněžím Ferdinandu Lehnerovi a Františku Eckertovi se však podařilo ve prospěch značně zvětralého sloupu, v jehož prospěch neexistovala žádná udržovací jistina, shromáždit zakrátko dostatek prostředků k jeho restauraci a k ještě větší slávě Královny nebes. Krátce poté napsal pozdější zakládající člen hnutí Katolické moderny a jeden z nejoddanějších pěvců kultu mariánského u nás vůbec Xaver Dvořák (1858–1939) svou příležitostnou oslavnou báseň Na sochu Panny Marie na Staroměstském náměstí. Nad lidstvem i nad každým sebenepatrnějším lidským tvorem, nad každou sebemenší radostí i bídou lidskou, vyznává se:

*vždy s úsměvem Ty stojíš, stráží naše svatá,
vždy stejně k nebesům Tvá kyne ruka spjatá,
vždy stejně soucit milostný hrá na Tvé tváři
a dolů padá, těchou v srdce teskná září.⁸*

Mračná atmosféra roku 1884 se svou obmyslnou argumentací v neprospěch dalšího setrávání mariánského sloupu na jeho původním místě na Staroměstském náměstí nepochybně stála za obavami o jeho další existenci a následně i vznikem apokalyptické prózy *Andělé pyšní* (1886). Její autor, moravský venkovský kněz Adam Chlumecký, rovněž příslušný ke Katolické

moderně, v ní podal vizi brutální fyzické likvidace právě staroměstského mariánského sloupu ve jménu pýchy a hmotářsky chápaného pojmu svobody. Sotva ho tehdy asi napadlo, že jeho fikce je neblahou věštbou, jejíž naplnění se dokonce on sám po dvaatřiceti letech dožije.⁹

Přišla neděle 3. listopadu 1918.

Ve 28. říjnu 1918 spatřovala naprostá většina českého obyvatelstva akt satisfakce za staletí habsburské poroby a jejího obecně přijímaného symbolu, sotva dvouhodinového vojenského střetu na Bílé hoře, který – nesporně pro svůj význam v soudobém evropském politickém kontextu, následnou tuhou persekuci jinověrců doma a především pro dalších tří sta let habsburského panství – přerostl v představách a mínění české společnosti v jeden ze základních národních mýtů.¹⁰ Především 19. století, v jehož ovzduší 28. říjen 1918 zvolna uzrával, líčilo Bílou horu jako děsivě krvavou řež, která navíc neskončila pouhou fyzickou porážkou stavovského vojska, nýbrž pokračovala jinými, ještě hrůznějšími prostředky dál. Tento mýtus byl národní společnosti důsledně vštěpován a ochotně se jej chápali všichni aktivisté Volné myšlenky a další protináboženští demagogové. „V 28. říjnu 1918, v obnovení našeho samostatného státu, viděl celý národ odčinění Bílé hory z r. 1620. A tak, když za několik dní po 28. říjnu 1918 šel lid 8. listopadu [sic!] na Bílou horu oslavovat odčinění Bílé hory, vracející se masy se shromáždily na Staroměstském náměstí a vedeny známým lidovým vůdcem Frantou Sauerem strhly přes protest sokolských stráží a přes křížování se babiček známý Mariánský sloup na Staroměstském náměstí, který byl postaven k oslavě vítězství protireformačních vojsk na Bílé hoře.“¹¹ Vyhlášení samostatné Československé republiky po čtyřech válečných letech těžkého materiálního, duchovního a především mravního strádání skutečně zvedlo doslova příboj vlastenecké euforie, na niž skepticky shlíželi jen jednotlivci.¹² Protiválečné, protihabsburské a protiklerikální vření si začalo záhy vybírat svou daň, jež měla mnoho forem a jednou z nich bylo vandalství, jemuž padl za oběť i mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze.

Organizátor stržení mariánského sloupu Franta Sauer (1882–1947) ve svých vzpomínkách na popřevratovou dobu pod titulem *Franta Habán ze Žižkova* (1923) uvádí, jak jemu i jeho kamarádům lezly na nervy neustálé proslovy politických řečníků bezprostředně po 28. říjnu: „Dnes řeční k lidu kdekdo. Za Rakouska byl zalezlý někde za pecí, bál se jen trochu nahlas promluvit, a dnes mluví, řve od rána do večera [...]. Kdyby ti lidé, jak tu jsou, porazili tenhle sloup hanby, nebylo by to sice pražádné hrdinství, ale aspoň jaksi čin, jistě větší než začmárávání německých firem.“¹³ Ukázalo se však, že stejnou chuť k odvážnému činu nesdílejí všichni Habánovi přátelé. Ne dosti na tom: ani původ sloupu jim nebyl znám, takže se rozhořel spor o to, zdali byl postaven po bitvě u Hradce Králové či už o něco dříve, po bitvě u Lipan. Tak kdo ho tedy postavil? A tehdy padlo z úst Habánových zásadní rozhodnutí: „Na tom konečně mnoho nezáleží, všeobecný úsudek lidí je, že byl postaven od nějakých ničemů na potupu národa.“¹⁴ A s tímto vědomím mravní převahy přistoupil Habán se společníky za součinnosti tehdejších úřadů chutě k realizaci svého plánu. Hodiny na Staroměstském orloji ukazovaly 25 minut po 18. hodině, když se pod nápořem provazů sloup skácel na dlažbu. Ze zviřeného prachu, který se po chvíli usadil, však povstal precedens, politický problém a mariánské téma v české literatuře napříště bude znít i elegickými tóny.

Bezprostředních reakcí soudobého tisku nebylo málo, avšak mají charakter pouhých zpráv. Pokud události věnují obsírnější prostor, směřují spíše ke shovívavosti či bezradnému údivu a krčení ramen. Jednoznačně odmítavý postoj k události zaujala perem Alfonse Bresky (1873–1946) Česká svoboda a pozadu nezůstal Vilímkův Zvon s Josefem Holečkem (1853–1929). Zcela ojedí-

něle působí protest Zdenky Braunerové (1858–1934). Následujícího dne po stržení staroměstského mariánského sloupu se na jeho troskách objevil zelený věnec s vizitkou, na níž bylo připsáno: „Plným jménem protestuje: Zdenka Braunerová.“¹⁵ Hlasy básníků bylo slyšet méně, přestože nemlčely (Xaver Dvořák, Jindřich Šimon Baar). Jiný postup zvolil František Večeřa-Střížovský. Sepsal dramatickou báseň o šesti obrazech *Mariánský sloup*, zhudebněnou olomouckým dómským varhaníkem Stanislavem Vrbíkem, častěji provozovanou, jejímž obsahem je odvěký boj sil dobra se zlem, který se vyvíjí na mariánském sloupu. Zlo v tomto boji zdánlivě vítězí, avšak nakonec je přece jen potřebováno dobrem.¹⁶ Také ideový plán prvního náboženského dramatu samostatného Československa, Durychova veršovaného *Svatého Vojtěcha* (1921), pozorně reflektuje ideovou diferenciaci poválečné společnosti a usiluje o její návrat k tradičním hodnotám římskokatolického náboženství, přičemž hledá smysl českých dějin v alternativní svatovojtěšské myšlence.¹⁷ K události stržení staroměstského mariánského sloupu se Durych několikrát vrátil ve své beletristice i publicistice¹⁸ jako k jedné z nejtragičtějších událostí soudobých národních dějin, jejíž negativní politický obsah poznamenal veškerý vývoj Československé republiky a přispěl i k jejímu pádu na konci 30. let. Tehdy naléhavým dopisem požádal úřadujícího prezidenta Edvarda Beneše, aby se zasadil o obnovení „sloupu s obrazem Panny Marie na Staroměstském náměstí v Praze“.¹⁹ Prezident republiky prostřednictvím své kanceláře 26. května 1939 petentovi vyjádřil své poděkování a dále mu sdělil, že „pohnutky a důvody s pochopením přijal“²⁰ a slíbil podnět uvážit.

Dostupná literatura předmětu nešetří informacemi o rozmanitých iniciativách na obnovu mariánského sloupu na pražském Staroměstském náměstí. Objevovaly se prakticky hned od následujícího dne po jeho skácení. Ani jediná však nedospěla k cíli, přestože zejména v posledních letech bychom našli několik příkladů, kdy i beznadějně zničené či ztracené památky, památky mnohdy přesycené antagonistickou symbolikou vtisknutou jim někdejší i stávající politickou praxí, vstávají z ruin či vůbec z ničeho.

POZNÁMKY

- 1 Dvořák, Xaver: „Maria v umění“. In: Týž: *Zrcadlení na hlubinách. Básně*. Emil Šprongl, Pelhřimov 1936, s. 61.
- 2 Durych, Jaroslav: „Třetí listopad“, *Lidové listy* 1, č. 248, 3. 11. 1922, s. 1–2.
- 3 Jan Jiří Bendl (1630–1680), pražský sochař, syn a žák Jiřího Bendla (†1657).
- 4 Šorm, Antonín: *Z dějin mariánského sloupu*. In: Šorm, A. – Krajča, A.: *Mariánské sloupy v Čechách a na Moravě. Příspěvky k studiu barokní kultury*. Antonín Daněk, Praha 1939, s. 30.
- 5 Beckovský, Jan František: *Poselkyně starých příběhův českých II/3*. Dědictví svatého Prokopa, Praha 1880, s. 405. Editor Antonín Rezek. Beckovský se však mýlí, udává-li mramor za materiál, z něhož byl sloup vytesán. Jednalo se totiž o pískovec.
- 6 Své vzpomínky Frič začal psát roku 1884. Poprvé vyšly v letech 1886–1887 ve čtyřech svazcích. Dnešní čtenář má k dispozici důkladnou edici Karla Cvejna (1911–1986), vydanou ve třech svazcích v letech 1957–1963. Z ní zde také citujeme.
- 7 Frič, Josef Václav: *Paměti II*. SNKLHU, Praha 1960, s. 591.
- 8 Dvořák, Xaver: „Na sochu Panny Marie na Staroměstském náměstí“, *Blahověst* 36, 1886, s. 89.
- 9 Adam Chlumecký, vl. jm. František Kužela (1854–1938), zprvu kaplan a později farář na různých místech moravského venkova, mj. např. ve Velké Bystřici a ve Skrbeni. Zemřel v Olomouci.
- 10 Rak, Jiří: *Bývali Čechové. České historické mýty a stereotypy*. H&H, Jinočany 1994.
- 11 Kopecský, Václav: *ČSR a KSČ. Pamětní výpisy k historii Československé republiky a k boji KSČ za socialistické Československo*. SNPL, Praha 1960, s. 149. Kopecský se mýlí v dataci události. Nestala se v pátek 8., nýbrž už

- v neděli 3. listopadu ve večerních hodinách. Zkreslena je i úloha sokolů, kteří proti zničení sloupu nezasáhli a svoji účast na místě zredukovali pouze na dohled nad životy a zdravím aktérů i jejich publika.
- 12 Florian, Josef: *Zlatá doba české frazeologie*. Nova et vetera 31, prosinec 1918. 24 stran. (Samostatné stránkování.) Komentář k tiskové zprávě o události v agrárnickém Venkově zde na s. 10–12.
 - 13 Sauer, František: *Franta Habán ze Žižkova*. Nakladatelství politické literatury, Praha 1965, s. 109.
 - 14 Tamtéž, s. 110.
 - 15 In: Šorm, A. – Krajča, A., op. cit., s. 30.
 - 16 František Večeřa-Střížovský (1888–1952), katolický kněz, básník a dramatik, hlásící se k dědictví hnutí Katolické moderny, člen olomoucké Družiny literární a umělecké; Stanislav Vrbík (1907–1987), dómský varhaník při katedrále sv. Václava v Olomouci, hudební skladatel, pedagog; činný i literárně (pod pseud. Jindřich Maria Slavík), člen Družiny literární a umělecké.
 - 17 Srovnej např.: Durych, Jaroslav: „Idea svatovojtěšská I–IV“, *Lidové listy* 1, 1922, č. 149 (5. 7.), s. 1–3; č. 153 (9. 7.), s. 1–2; č. 156 (13. 7.), s. 1–2; č. 159 (16. 7.), s. 1.
 - 18 Po veršovaném dramatickém triptychu *Svatý Vojtěch*, o němž viz výše, se Durych po dvaceti letech k tématu vrátil prózou *Cesta svatého Vojtěcha* (1940).
 - 19 Odpověď Kanceláře prezidenta ČSR, LA 81/77/1604 na dopis podplukovníka MUDr. Jaroslava Durycha, spisovatele v Praze.
 - 20 Tamtéž.

LITERATURA

- Beckovský, Jan František: *Poselkyně starých příběhův českých II/3*. Dědictví svatého Prokopa, Praha 1880. Editor: Antonín Rezek
- Fuchs, Alfred: *Novější papežská politika*. Orbis, Praha 1930.
- Výstava ikonografie a bibliografie mariánského sloupu na Staroměstském náměstí v Praze strženého dne 3. listopadu 1918*. Praha, 1924.
- Šorm, Antonín – Krajča, Antonín: *Mariánské sloupy v Čechách a na Moravě. Příspěvky k studiu barokní kultury*. Antonín Daněk, Praha 1939.
- Kopecký, Václav: ČSR a KSČ. *Pamětní výpisy k historii Československé republiky a k boji KSČ za socialistické Československo*. SNPL, Praha 1960.
- Sauer, Franta: *Franta Habán ze Žižkova. Obrázky z doby popřevratové*. Nakladatelství politické literatury, Praha 1965.
- Putna, Martin C.: *Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848–1918*. Torst, Praha 1998.
- Marek, Pavel: *Církevní krize na počátku první Československé republiky (1918–1924)*. L. Marek, Brno 2005.
- Frič, Josef Václav: *Paměti I–III*. SNKLHU, Praha 1957–1963.
- Kolářová, Zdenka a kol.: *Mariánské motivy v českém umění slovesném a výtvarném*. František Navrátil, Bařov 1943.

Summary

Petr Hora: Where the Marian Column Once Stood

The reverence felt for the V. Mary in Catholic Europe grew stronger for centuries and gradually became an inseparable part of the life of Catholics in Europe. One of the major peaks in this relationship in the Czech and European history were the 17th and 18th centuries. Artistic expression became a specific form of experiencing it. And this emotional reverberation is to be found in the origin and realization of the monument designed in 1652 by an outstanding Prague sculptor, Jan Jirí Bendl, as an expression of gratitude of Prague people to the V. Mary for her intercession, resulting in the saving of Prague from the attacks of the Swedish troops at

the end of the Thirty Years' War and in the conclusion of the Peace of Westphalen. The Marian Column in the Old Town became one of the most significant objects of religious practice not only for its contemporaries but also for the subsequent 250 years. In addition to this, it managed to raise many other religious and artistic sentiments, through which it entered literature. When an independent Czechoslovak republic came into being, the Marian Column in the Old Town, however, became a victim of the surge of period of iconoclasm and false interpretation, which presented the Column as a work with which the ruling Habsburg dynasty mocked the defeated Czech nation after the historic defeat of the troops of the rebellious Czech estates by Habsburg arms in the Battle of the White Mountain (near Prague), on 8 November 1620. The destruction itself of the Marian Column entered the literature of Catholic poets and even influenced some of them (Jaroslav Durych) in their political attitudes to the republic.

JIRÍ WOLKER FIKTIVNÍ A AUTENTICKÝ (REFLEXE BÁSNÍKOVY POEZIE V PROMĚNÁCH ČASU)

JIRÍ SVOBODA

Jiří Wolker představuje v moderní české literatuře básníka s neobyčejně zvláštním osudem. Od první chvíle, kdy vstoupil do literatury, těšil se značné pozornosti, a to nejen literární kritiky, ale také čtenářů. Nenadsadíme, řekneme-li, že představuje jednoho z našich nejúspěšnějších autorů 20. století. Pro toto tvrzení mluví především četná vydání jeho děl, už ve dvacátých letech kromě prvního vydání obou sbírek (*Hosta do domu* a *Těžké hodiny*) vyšly samostatně Wolkerovy balady (1925), dále dva svazky jeho poezie a prózy, připravené A. M. Pišou a uvedené studií F. X. Šaldy (1924), a v jednom svazku jeho poezie, próza i dramata, opět v péči A. M. Piši a s Šaldovým úvodem. Bezprostředně na to následovala edice *Dílo Jiřího Wolker*a (I., II. a III.), připravena Miloslavem Novotným, která se dočkala celkem čtrnácti vydání. Současně vycházely výběry z jeho díla, ve značném počtu nejrůznějších edic vyšly například balady. Intenzita této činnosti nepolevila ani v letech po druhé světové válce, na počátku padesátých let došlo ke kritickému vydání celého Wolkerova díla, v četných edicích vycházela i jeho korespondence a pokračovalo vydávání čtenářských výborů. Doznívání těchto aktivit můžeme zaznamenat takřka do naší současnosti; nedávno vyšel nový výbor z Wolkerovy tvorby.¹ Samozřejmě, že tato aktivita byla provázena také kritickými přístupy a interpretacemi básníkovy díla. Jejich vyznění nebylo ale vždy jednoznačně pozitivní. Wolkerova popularita, a v tom je její zvláštnost, vytvářela od počátku situace, které různě akcentovaly jeho význam i postavení v literárních dějinách.

V této souvislosti se vynořuje otázka: proč kritické interpretace Wolkerova díla tak často se ve svém hodnocení rozcházejí a někdy dokonce vyhrocovaly v ostré spory? Pozoruhodné je, že tyto názorové konfrontace se objevily již krátce po jeho smrti a trvaly potom několik desetiletí. Bezděčně se opět musíme ptát: tkvěla jejich příčina ve Wolkerovi samotném nebo se Wolker stal obětí střetů odlišných tendencí a zájmů, které nezdůvodněně přesahovaly oblast literatury? Na tuto otázku nelze najít okamžitě jednoznačnou odpověď. Jsme zde postaveni před složité téma životnosti a platnosti básníkovy díla. Určit Wolkerovu nejvlastnější roli v české literatuře je obtížné, jde nejen o jeho vlastní vklad do jejích dějin a tradic, ale také o podíl těch, co vytvářeli obraz jeho díla buď tím, že ho nadšeně přijímali, nebo naopak odmítali. Bude-li se zamýšlet nad Wolkerem dnes, nemůžeme ve snaze po objektivitě nevidět, že hlasy vyslovované pro něho nebo proti němu měly v různých etapách literárních dějin specifickou váhu. Nelze přitom vyloučit, že v přístupech k Wolkerovi, často vnějškových, ztrácel se často samotný básník, přesněji jeho autentická podoba.

Pokusme se nejdříve hledat vlastní příčinu dění kolem Wolkerova básnického odkazu. V prvotně *Host do domu* (1921) najdeme poezii, poznamenanou poválečnou emocionálností a jejím duchovním prožitkem. Wolker se ocitá v těsné blízkosti nových tvůrčích snah a důvěrně se s nimi spojuje. Okouzili ho Apollinaire a zaujme lidství Duhamelovo, Vildracovo nebo Philippovo; tvorba těchto autorů odpovídala ideálně celému poválečnému citění, především svou sociální vnímavostí a soucitem. F. X. Šalda v této souvislosti o Philippovi napsal, že „tvoří z nitra a citu, z obraznosti, ze schopnosti vymyslet si a vcítiti se ve všecko živoucí“.² Tento soud odpovídal ideálně Wolkerovu postoji k tvorbě. Díla těchto Francouzů byla hojně publikována v časopisech mladé generace (*Republika, Orfeus, Den*), jejich překlady se staly v tehdejší kontextu něčím přirozeným a organickým. Wolker stejně jako Zdeněk Kalista, který mu byl tenkrát názorově velmi blízký, vstřebával do sebe toto ovzduší a inspiroval se jeho podněty. Podobným procesem, jehož výsledkem byla nová orientace umělecká, prošla v poválečných letech také tvorba Jaroslava Seiferta, Vítězslava Nezvala nebo Konstantina Biebla.

Přirozeně se vnučuje další otázka, jak charakterizovat Wolkerovu poetiku v tomto období?

Wolker jako básník se obrací ke každodenní skutečnosti, aby vzápětí její všednost proměňoval v obrazy nevšední. Věci a jevy, které ho obklopovaly, dostávají u něho nová pojmenování. Pomocí personifikace se snažil vrátit jim lidskou tvář a osvobodit je ze zajetí cizoty a lhostejnosti (pokojík v hotelu „hledí jako ta stará panna;“³ nebo „Červený květ / chodí po zemi a po nebi, / Pánaboha velebí“⁴). Tyto sémantické posuny nejsou samoúčelné, směřují k podstatnějšímu sdělení a plní často autostylizační funkci („kvetoucí modlitbou vykoupím bolest kamenných domů“⁵). Wolkerova obraznost vznikala jako sled asociací, pohybovala se svobodně v prostoru a překvapovala uvolněnou hravostí. Do obrazu městské scenérie pronikla mu jako zázrakem naděje a šedivý dům je náhle „svatý jako evangelium“ a zve poutníky „do světnice teplé jako království boží“.⁶ Wolker předvedl celou škálu takto stylizované obraznosti; se spontaneitou připomínající Vítězslava Háška vyslovil například přání: moje žena bude „jako bílá kaplička v zeleném háji“ / a já „před ní klekátkem mechem obrostlým“.⁷ V jeho tvorbě, založené na postupování reálného a fantastního, se pozoruhodně snoubí romantická vize s realitou. Jednoduchost výrazu, vyjádřena takřka s dětskou naivitou, není vnějšková, má „svoji“ pulsaci, ze které se „rodí“ konkrétní vidění. Tato obraznost, i když sugeruje dojem harmonického prožívání, není jednostranná, lze v ní rozpoznat hlubší podněty a motivace. Ve verších „Smrt jsou jenom bílá boží muka / na rozcestí v poli“⁸ nejde pouze o připomenutí existenciálního faktu, ale o uvědomění si jeho osudové podmíněnosti. Vítězslav Nezval v recenzi *Hosta do domu* trefně napsal, že Wolker je „imaginární realista“⁹ a vyslovil bezděčně jeden z nejpřesnějších soudů o jeho tvorbě.

O Wolkerovi nejvíce vypovídají klíčové motivy, které nelze přehlédnout pro jejich četnost. Naznačují krystalizaci tendencí charakteristických nejen pro něho, ale i pro většinu jeho generace. Jde o výrazy jako „oči“, „srdce“, „hvězda“, „Bůh“. U Wolker je můžeme vysledovat od raných počátků, s jejich pomocí vyjadřoval napětí mezi vlastním „já“ a světem nebo skepsí a vírou, radostí a smutkem. Reálný svět působením imaginace se ve Wolkerových básních proměňuje: „oči“ mu umožňují nový pohled na skutečnost, „srdce“ představuje intimní krajinu, která vypovídá o jeho vztahu k světu. Ve verších „veliký zázrak stal se na zemi. / Mám srdce – a srdce mé tluče, / mám oči – a oči mé vidí“¹⁰ každé slovo vyjadřuje úžas nad existencí života a uvolňuje emocionálnost, která otevírá nové zdroje jeho představivosti. V těchto polohách nutno hledat hlavní znaky Wolkerovy poetiky; především ve zlidštění

a zduchovnění její obraznosti. Dosvědčují to motivy oběti a lásky, spojované s Kristovým narozením nebo ukřižováním. Poetické kouzlo objevované v náboženských motivech zrálo ve Wolkerově poezii dlouho, teprve však pod Apollinairovým vlivem nabylo na osobitě účinnosti. V *Pásmu* se objevuje několikrát podoba Krista: jako „krásná lilie“, „rusovlasá pochodeň“, „bledý a nachový syn bolestiplné ženy“, „strom modlitbami přetížený“ nebo ten, kdo „lépe než letci k nebi vzlétá“. Tyto projekce lidského do božského zasáhly nejen Wolkera, ale i další autory jeho generace. Wolker pod tímto vlivem vytvořil „architektoniku“ *Hosta do domu* i *Svatého kopečku*, skladby, která tvarem i kompozicí má k *Pásmu* velmi blízko. Je na čase, abychom se v souvislosti s vydáním sbírky *Host do domu* zastavili u jejího kritického přijetí. Toto téma nelze pominout, protože v něm je obsažen zárodek pozdějších sporů o básníkově dílo. Část kritiků (a ne bezvýznamná) zdůrazňovala naivitu a emocionalitu jako její hlavní znaky, Wolker v nich budil dojem „jako by myšlenka ani nepatřila do poezie“ a jeho dětská pobožnost v dobrovolném přijetí chudoby nacházela „cestu do ráje“.¹¹ Ojedinele lze zaznamenat tvrzení o myšlenkovém obsahu básní a autorově vůli proniknout „k vnitřní podstatě“¹² věcí. Jediný Karel Čapek, vedle už zmíněného Nezvala, upozornil na Wolkerovu „něžnou moudrost“ a přirozenou poetičnost.¹³ Nebyla to náhoda, že Čapek i Nezval později vstoupili do sporů jako ochránci Wolkerovy poezie.

V našich úvahách nad „podobami“ Wolkerovy poezie nelze pominout završení jejího vývoje v *Těžké hodině* (1922). V první etapě položil „základy“ své poetiky a zúročil v ní starší i novější vlivy. Podstatné bylo zaujetí vizí nového světa; pod jejím vlivem překonával subjektivní pocitovost a začal vnímat dění v širších dimenzích, jeho srdce nyní „Bolí a roste, / do zítřků roste“.¹⁴ Kontinuita tohoto vývoje byla navzdory změnám nepochybná. Nelze přitom přehlédnout zvláštnost Wolkerova postavení. Zatímco jeho druhové směřovali od proletářské poezie k poetismu, Seifert například už v *Samé lásce*, Wolker nastoupil cestu, která ho vlastně avantgardě vzdalovala. Zde nutno připomenout některé další okolnosti. Ve Wolkerově úvaze *Umění všední či nedělní* se objevují formulace, volně korespondující s básní *Těžká hodina* („každý sváteční okamžik těsně pojí se s těžkými hodinami, které ho do něj přivedly a které ho z něj také vyvedou“¹⁵). Nejde jen o korelaci mezi básnickým a teoretickým textem, ale především o zjištění, že sváteční okamžiky mají svoji protiváhu v nelehkých chvílích zápasu, v němž se rozhoduje o podstatných věcech. V sémantických polohách chlapeckého a mužova srdce můžeme tedy hledat motivaci Wolkerovy koncepce „nedělnosti“ a „svátečnosti“ známou z jeho teoretické úvahy. To vypovídá o vlivech, které přicházely zvnějška, například z polemik v době vzniku *Těžké hodiny*; možno připomenout třeba Neumannovu kritiku Devětsilu.¹⁶ Wolker, a v tom se projevila dialektika jeho myšlení, snažil se vnímat vzájemné souvislosti mezi těmito postoji. Spolupracoval s Karlem Teigem na programové stati *Proletářské umění*, jeho vztah k Devětsilu nebyl přitom bez výhrad a proměňoval se; ještě zřetelněji se názorově vymezoval vůči Literární skupině.

Zkoumáním Wolkerovy tvorby můžeme vysledovat několik linií, které se vzájemně prostupují a vypovídají o jejich proměnách. V čase *Těžké hodiny* převažovalo přesvědčení, že jedinou cestu k zítřku představuje vůle k účasti na proměně světa; odtud vědomí nutnosti začlenit svoji tvorbu do řad stoupců proletářského umění. Někdejší romantické ideály ustoupily básníkově vůli „být spravedlivý“. Spontánní představivost, typická pro dřívější tvorbu, zůstala v pozadí. Tento posun vedl k posílení epičnosti. Typickým znakem Wolkerovy poetiky se stala dějovost, realizovaná v několika žánrových oblastech. Lyrický subjekt, jak jsme již ukázali, byl nejen

zdrojem svěží obraznosti, sehrával ve Wolkerově poezii hlavně autostylizační roli. V *Těžké hodině* přijal úkol nositele odpovědnosti za každý čin. V básni *Jaro* se stylizuje do podoby stromu, „co stojí uprostřed zimy“, aby dozrál „pro jiné jaro jiného milování“.¹⁷ Původní vize, založená na harmonicky snovém obrazu, dostala v *Těžké hodině* zřetelné kontury sociální. Básnické reflexe, vyvolávané šťastnými a tragickými okamžiky života (*Oči, Odjezd, Setkání*), nebo prostou realitou smrti (*Pohřeb, Muž*) otevřely Wolkerovou poezii naplno příběhům. Balady znamenají syntézu fiktivního a autentického, zrození „srdce mužova“ vrcholí v zápase o podstatu bytí. Tam, kde Wolker usiloval všemi prostředky dospět k novému umění, Karel Teige i Vítězslav Nezval prohlašovali pocit životní radosti za jeden z hlavních prostředků k dosažení stejného cíle. Umělecké i myslitelské vyústění *Těžké hodiny* nutno hledat především v ideálu, k němuž dospěl v básni *Moře* a který pojmenoval jako „skutečnost nejskutečnější“.

O *Těžké hodině* vypovídá mnoho její přijetí. Postoje kritiků, navzdory různorodosti pohledů, se pod vlivem Wolkerova sugestivního projevu podřizovaly snaze vidět v něm hlavně básníka sociálních témat. Ne vždy se shodli, znamená-li druhá sbírka ve srovnání s prvotinou krok kupředu. Můžeme rozlišovat. Kritici mu blízcí, názorově nebo generačně, zdůrazňovali jeho sepětí s proletářskými programem umění (B. Václavek, J. Hora¹⁸), z nich zvláště J. Fučík podtrhl mimořádné postavení *Těžké hodiny* a označil ji jako „knihu generace“.¹⁹ Jiní oceňovali jeho sociálně kritický patos blízký Petru Bezručovi (A. Veselý²⁰), další v úsilí o proměnu světa spatřovali jakési spasitelské zaujetí (F. Götz²¹). Další potvrzovali Wolkerovu uměleckou a ideovou orientaci, ale doprovázeli ji polemicky zabarveným komentářem (J. Knap²²). Nad otázkami vztahu jedince a světa, nastolovaných básníkem, objevily se pochybnosti o důslednosti jeho řešení (M. Pujmanová²³). Musíme si uvědomit, že sledujeme bezprostřední Wolkerovo přijetí, které odpovídalo stavu české literatury kolem roku 1922. Názorové difference nad jeho dílem neměly dosud povahu ostrého konfliktu, podmínky pro vznik polemik již ale uzrávaly. Zvláštní je, že přijetí druhé sbírky vyznělo souhlasněji, i když střetnutí mezi Wolkerovými stoupenci a odpůrci bylo na dosah.

V dalším Wolkerově osudu byl nesporně důležitý rok 1924; možno říci, že jeho smrt oslovila svojí tragikou velkou část literární veřejnosti. Umělecké a ideové akcenty zdánlivě ustoupily a všichni jako by náhle vnímali jen tento bolestný fakt. Tak byl stylizován například Šaldův portrét Wolker, nesporně ovlivněný tímto ovzduším. Šalda ho představil jako tvůrce „obrody světa a života“, „kouzelného zraku“ a objevitele nového symbolismu, v němž se „idea vtěluje v realitu“.²⁴ Tento výklad pronikl do širšího povědomí, posílil novou vlnu Wolkerovy popularity a aktivizoval jeho příznivce (A. M. Píšu, Fr. Götze ad). Nastala zvláštní chvíle „ideálního“ chápání básníkovu údělu. Objevily se dokonce pokusy o filozofickou interpretaci, noetické principy v jeho tvorbě hledal například Pavel Fraenkl.²⁵ Příznivé „naladění“ produkovalo tvoření nových zpráv o Wolkerovi; z nich se začala postupně rodit jeho nová podoba, bohužel stále méně autentická.

Výzva Dosti Wolker,²⁶ otištěná v Pásmu v roce 1925, byla myšlena jako kritika této situace; můžeme ji dokonce vnímat jako nepřímou polemiku se Šaldou. Její autoři, Halas, Václavek a Černík, chtěli údajně bránit především Wolker před zkruslováním („Básník třídního boje byl povýšen na básníka národního“). V této souvislosti se ale vnučuje otázka: byl Wolker skutečně básníkem třídního boje? Stačí připomenout Václavkovu studii *Předčasná syntéza*²⁷ z roku 1924. Čteme tam, že Wolkerova tvorba „není výrazem světového názoru, jak jej podává marxism“, a že pouze „spočívá na osobním etickém průboji směrem k proletářskému světu“.

Václavka k tomuto názoru přivedly motivy, které vypovídají o Wolkerově lidství; vnímal je jako „tušení věcí příštích“, nikoli jako „cestu budoucnosti“. Postavení Wolkerovo v polovině dvacátých let bylo skutečně zvláštní, přitahoval stoupence i odpůrce a polarizoval názory na literaturu. Samotná výzva *Dosti Wolker* ukázala, jak takový počín dokáže zapůsobit přímo explozivně. Julius Fučík v polemické stati *Likvidace Wolkerova kultu*²⁸ předvedl názorně, jak možno literární téma okamžitě proměnit v politikum. Jeho přístup k Wolkerovi byl vlastně obranný a odlišoval se od přístupu Václavkova v některých ideových akcentech; paradoxnost této odlišnosti spočívala v tom, že oba Wolkeru poměřovali v podstatě stejnými měřítky. Fučík si vytvořil vizi básníka, který opouští svou třídu a stává se tím, co vyznává, příslibem nové proměny světa. Wolker v jeho představě se stal výlučným zjevem, odpoutaným od živé literární přítomnosti, která podle Fučíka byla v zajetí měšťácké ideologie.

Paralelně s Fučíkovým vystoupením se projevovala snaha vyložit Wolkerovu poezii jinak. Vítězslav Nezval v knížce *Jiří Wolker*, vydané v roce 1925,²⁹ připomněl znovu Apollinaira jako jednoho z hlavních Wolkerových inspirátorů a zdůraznil „imaginativnost a realism“ jako typické znaky jeho poetiky. Setrval v podstatě na svém hodnocení vysloveném v recenzi *Hosta do domu*. Podobný přístup k Wolkerovi vykazoval i Šalda. Nejdříve ve studii *O nejmladší poezii české* ho označil za tvůrce nového jazyka a stylu, *Těžká hodina* je dílem „životní radosti a opojení“. Wolkerův básnický styl podle Šaldy se vyznačuje určitou podvojností, je „dřevně zemitý a mýtický“ a současně „moderně civilisační“. V následné studii *Básnický typ Jiřího Wolker*³⁰ (1929) zdůraznil kontinuitu a plynulost jeho vývoje: „To, co bylo samozřejmě rozkoší básníka dítěti v první jeho knize, stává se jinochovi věrou v knize druhé“. Wolker podle Šaldy nedosáhl završení své tvůrčí cesty popřením, ale naopak rozvíjením svých básnických počátků; jako tvůrce je pochopitelný a vyložitelný hlavně ve spojení s poválečným entusiasmem uměleckým i sociálně revolučním.

Neobvyklý zájem o Wolkeru stále pokračoval. Desetileté výročí jeho smrti podnítilo celou řadu vystoupení a reflexí. Zahájil je Nezval přednáškou na vzpomínkovém večeru v Prostějově 3. ledna 1934.³¹ Neodlišil se podstatně od svého dřívějšího výkladu, Wolker zůstal pro něho básníkem bohaté imaginace, zdůraznil nově jeho pronikavý intelekt, který mu umožnil vidět „svět a dnešek v jeho objektivní podobě, plně hlubokých sociálních i citových rozporů“. Obdivně se vyslovil o *Svatém kopečku* a ocenil Wolkerovy balady. Julius Fučík ve stati *Jiří Wolker po deseti letech*³² se vrátil polemicky k výzvě *Dosti Wolker*, v konečném pohledu se však nedokázal vyhnout sporným závěrům: naivita *Hosta do domu* byla „pojmem pudu sebezáchovy“, umělecky však prvotina dosáhla vyšší úrovně než jeho druhá sbírka; Wolker „nepoznal proletářské tvůrčí fantazie“, a proto mylně se domníval, že „musí potlačit vůbec tvůrčí fantazii“, vysvětloval tak, proč se mu jako básníku „nepodařilo překonat maloměšťáctví, z něhož vyrostl“. Wolkerova poezie se stala pro vykladače, jako byli Fučík nebo Václavek, obtížným rébusem; problém spočíval v tom, že při jeho řešení uplatňovali kritéria, která byla necitlivá pro básníkovu vnitřní ustrojení. Ve srovnání s nimi byl Nezval v nesporné výhodě, vnímal Wolkeru jako tvůrce rodově mu blízkého a naladěného na příbuznou tvůrčí polohu.

Nad statí *Jiří Wolker po deseti letech*,³³ napsanou tentokrát Bedřichem Fučíkem, Františkem Halasem, Pavlem Levitem a Vilémem Závadou a publikovanou v roce 1934, se vynořuje další otázka: nebylo jejich odmítnutí Wolkerova kultu i díla diktováno snahou vyrovnat se především s novou literární situací? Ve třicátých letech byl dosti aktuální názor o estetické výlučnosti poezie a její svobodné a nezávislé imaginaci. Autoři vycházeli převážně z těchto

konceptí a touto optikou nazírali na své téma. Přetrvávající Wolkerova popularita dala podnět k jejich vystoupení, nové hodnocení jeho díla se jim proto jevilo jako velmi aktuální. Tzv. kladná hodnocení, která dosud ve výkladu Wolkerovy poezie převažovala, v přístupech těchto autorů dopadala obvykle jinak: Wolkerova emocionalita a intuice se jim jevila jako „lyrika rozměklosti“ a z básnickovy imaginace se stala pouhá „transformační fantazie [...] vnějšková, hrubá a neorganická“. Kladněji ocenili *Hosta do domu* a básně z pozůstalosti; odmítli ale *Svatý kopeček* i balady. Začneme-li pozorněji zkoumat argumenty, zdůvodňující tento postup, zjistíme, že nebyly zcela nové. Jejich tvrzení, že Wolker jako tvůrce „je polotvar, polotvar umělecký, básnický i sociálněetický“, korespondovalo s Václavkovým názorem o „předčasné syntéze“. Podobně se „shodovali“ v názoru na umělecké převaze *Hosta do domu* nad *Těžkou hodinou*. Poněkud zvláštní bylo v této souvislosti stanovisko Šaldovo, který sice od svého hodnocení Wolkeru neustoupil, ale projevil nyní překvapivě sklon ke kompromisu.³⁴

Postoj důsledných ochránců Wolkerovy poezie zaujali Vítězslav Nezval a Karel Teige.³⁵ obhajovali ho nejen proti autorům z Listů pro umění a kritiku, ale také zaútočili na Bedřicha Václavka a Josefa Horu a obvinili je z nepochopení Wolkerovy tvorby. V této nepřehledné situaci, kterou polemiky vyvolaly, nelze pominout další hlasy. Otokar Fischer promluvil na diskusním večeru Kmene³⁶ a podobně jako Šalda zdůraznil význam organické celistvosti Wolkerovy; ocenil nejen jeho lidské vlastnosti, uložené do jeho poezie („charakternost; nekompromisní přesvědčení; jeho touhu po smrti ve službách ideje; jeho heroismus“), ale také jeho sepětí s českou básnickou tradicí. Karel Čapek charakterizoval Wolkeru jako básníka „typu improvizacího“,³⁷ po němž nelze požadovat, aby byl jiný, ale je nutné dát mu volnost, aby „jedním dechem spojil lásku a revoltu“, „svět intimních věcí a Pánaboha, proletářskou zem a anděly“.

Spory kolem Wolkeru odeznívaly i v dalších oblastech, diskuse se vedla například o jeho baladách.³⁸ Další jejich ohlasy můžeme zaznamenat i v období po druhé světové válce. Při pohledu na složité osudy Wolkerova díla, možno z odstupu let dospět k poznatku, že polemiky, které vyvolávalo, působily jako stimulující faktor literárního vývoje i v procesech, které měly značný dosah kulturní i politický; byly namnoze jakousi prubířskou zkouškou pro ty, kdo se do nich zapojovali. Lze říci, že kauza Jiří Wolker proběhla ve dvou hlavních etapách. První etapu charakterizují události, v nichž polemické střetávání kulminovalo v roce 1924 a po deseti letech v roce 1934. Ve druhé etapě spory o Wolkeru sehrály značně problematickou roli, byly využity k ideologickému ovlivňování literatury, což se projevilo hlavně po druhé světové válce. Čteme-li například Nezvalovy nebo také Pišovy statě³⁹ z padesátých let, nemůžeme nevidět, že zaujetí pro básníka v nich sice přetrvává, ale ustupuje stále zřetelněji ideologickým hlediskům. Obraz Wolkerův byl v druhé polovině 20. století zjednodušován a ztrácel vlivem jednostranných výkladů na jedinečnosti a původnosti. Do vypjaté krajnosti vyústily tyto tendence v knize Ladislava Štolla *Tricet let bojů za českou socialistickou poezii* (1950) a potvrzeny byly i v jejím druhém vydání pod názvem *Básník a naděje* (1975).⁴⁰ Vše se tu najednou posouvá do poloh, které neodpovídají historické skutečnosti. Události spojené úzce s Wolkerovým dílem dostávají nejen nová pojmenování, ale mění se jejich platnost a význam. Střetávání odlišných názorů a poetik, které je vždy součástí přirozeného literárního vývoje, se prezentuje jako „zápas“ o socialistický charakter české poezie. Proti Jiřímu Wolkerovi jako představitel odlišné orientace byl postaven František Halas. Tomuto básníkovi, jedinečného díla a tvůrčího osudu, bylo upřeno právo být vyznavačem vlastní poetiky. Dokonce nebyl

brán zřetel ani na jeho vlastní víru. Byla mu přisouzena role protihráče a odpůrce Wolkerova, aniž by byly vysvětleny skutečné motivace Halasova postoje. Pominut byl fakt, že Wolkerova poezie představuje tvůrčí čin uzavřený a neoddělitelně spojený se svou dobou. Účelově utvářený a proto fiktivní Wolkerův obraz založený na ideologické interpretaci překryl násilně jeho autentickou podobu, přičemž důraz byl položen na vnější skutečnosti, které souvisely s jeho tvorbou sekundárně. Této zátěže se nezbavily ani práce, které usilovaly na základě literárních pramenů o monografický výklad Wolkerova díla nebo sledovaly v souvislosti s ním tendence ideologické povahy a souvislosti českých literárních dějin v první polovině 20. století.⁴¹ Podobně vyzněly také některé zahraniční studie.⁴² Nelze ale nevidět, že v druhé polovině 20. století se objevovaly ojedinělé snahy o autentický výklad Wolkerovy tvorby, z nich nutno připomenout studie Přemysla Blažička, Oldřicha Králíka a práce Vladimíra Macury.⁴³ Wolkerovo dílo, a v tom je právě jeho zvláštnost, navzdory četnosti literárních studií a kritických reflexí, které dosud vyvolalo, čeká stále na nové zhodnocení zbavené vnějších přístupů a předpojatostí.

POZNÁMKY

- 1 Wolker, Jiří: *Dnešek je jistě nesmírný zážrak*. Vybral a uspořádal a ediční poznámku napsal Radim Kopáč. Předmluva Vladimír Novotný. Protis, Praha 2006.
- 2 „Básník něhy lidské“, *Venkov*, č. 77, 30, 1919. V *Kritických projevech* 11 (191–1921). ČS, Praha 1959, s. 68–73.
- 3 *Pokožik v hotelu*, sbírka *Host do domu*, Národní knihovna, sv. 17. Orbis, Praha 1952, s. 54.
- 4 *Ukřížované srdce*, sbírka *Host do domu*. Tamtéž, s. 53.
- 5 *V parku před polednem*, sbírka *Host do domu*. Tamtéž, s. 52.
- 6 *Noční dešť*, sbírka *Host do domu*. Tamtéž, s. 71–72.
- 7 *Háj*, sbírka *Host do domu*. Tamtéž, s. 48.
- 8 *Smrt*, sbírka *Host do domu*. Tamtéž, s. 70.
- 9 *Studentská revue pro život, vědu a umění* (1. 11. 1921), roč. I., č. 2, s. 44–45. V knize *Nezval-Wolker*, ed. M. Blahynka – J. Čutka, Krajské nakl., Ostrava 1964, s. 21.
- 10 *Chlapec*, básně z období *Hosta do domu*. Op. cit., s. 94.
- 11 Novák, Arne, *Lumír*, 1929, s. 275.
- 12 Piša, Antonín Matěj, *Červen*, 1. 9. 1921, s. 267.
- 13 Čapek, Karel, *Lidové noviny*, 12. 10. 1921. V knize *O umění a kultuře II*. Spisy K. Č., sv. 18., ČS, Praha 1985, s. 334–336.
- 14 *Prorok*, básně z období *Hosta do domu*. Op. cit., s. 93.
- 15 „Umění všední či nedělní“, *Var* I, 1922, č. 8, s. 251–254.
- 16 Jde o články St. K. Neumanna jako „Ideál a skutečnost“, *Červen* III, 1920, č. 27; „Občanské umění“, *Rudé právo*, 23. 10. 1921, s. 3; „K otázce umění třídního a proletářského“, *Proletkult* II, 1923, č. 8; č. 9, č. 10.
- 17 *Těžká hodina*. Op. cit., s. 121–122.
- 18 Václavek, Bedřich, *Československé noviny*, 17. 12. 1922; Hora, Josef, *Rudé právo*, 27. 11. 1922, s. 3.
- 19 *Pravda* IX, 31. 3., 10. 4., 17. 4., 19. 5., 9. 6. 1923. V knize *Stati o literatuře*. Dílo J. Fučíka VI. Svoboda, Praha 1951, s. 57–69.
- 20 *Československá republika*, 26. 11. 1922, s. 4.
- 21 „Čtyři knihy z chaosu“, *Host* 2 (1922), s. 85–94.
- 22 Knap, Josef: „Dílo generace“, *Cesta* 1923, s. 450–451.
- 23 *Tribuna*, 19. 11. 1922.
- 24 *Jiří Wolker. Kritika* 1, s. 50–54. Knižně jako Úvod k dílu J. W. Praha 1924. Kritické projevy 12 (1922–1924). ČS, Praha 1959, s. 234–239.
- 25 Fraenkl, Pavel: „Poznání světa v díle Jiřího Wolker“, *Host* 4, 1924–1925, s. 99–106.
- 26 *Pásmo* 1, 1924, č. 7–8, s. 5.
- 27 *Host* 3, 1924, s. 81 a 210. V knize *Od umění k tvorbě*. Sebrané spisy, sv. 1, Svoboda, Praha 1948, s. 98–110.

- 28 *Avantgarda I*, 1925, č. 3. V knize *Stati o literatuře*. Tamtéž, s. 81–87.
- 29 *Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství*. Praha 1925, 45 s.
- 30 „O nejmladší poezii české“, O. Girgal, Praha 1928. V knize *Studie z české literatury*. ČS, Praha 1961, s. 129–201. „Básnický typ Jiřího Wolker“. Prosloveno úvodem k Wolkovu matiné dne 10. února 1929. *Šaldův Zapisník 1*, 1928–1929, č. 5/6, s. 174–187.
- 31 „Deset let od Wolkerovy smrti“. V knize *Nezval-Wolker*. Op. cit., s. 55–71.
- 32 *Rudé právo*, č. 4, 7. 1. a 14. 1. 1934. V knize *Nezval-Wolker*. Op. cit., s. 164–170.
- 33 *Listy pro umění a kritiku 2*, 1934, č. 1, s. 1–6.
- 34 „Deset let... Dva básnické osudy české“, *Šaldův zápisník 6*, 1934, č. 8–9, s. 270–275.
- 35 „Význam Wolkerova odkazu“, *Doba I*, 1934, č. 5, s. 68–73; č. 6, s. 86–91.
- 36 „O Wolker“. Poznámky k diskusnímu večeru *Kmene. Magazin DP 2*, 1934–1935, č. 2, s. 35–39. V knize *Nezval-Wolker*. Op. cit., s. 182–195.
- 37 „Jiří Wolker po deseti letech“, *Lidové noviny 42*, 1934, č. 177 (8. 4.), s. 9.
- 38 Dvořák, Miloš: „Wolkerova balada“, *Listy pro umění a kritiku 2*.
- 39 Nezval, Vítězslav: *Vzpomínky*. V knize *Nezval-Wolker*, op. cit., s. 99–138. Piša, Antonín Matěj: *Jiří Wolker. Stopami poezie*. ČS, Praha 1962, s. 210–259.
- 40 ČS, Praha 1975.
- 41 Vlašín, Štěpán: *Jiří Wolker*. Melantrich, Praha 1974. Dostál, Vladimír: *V tomto znamení*. Příspěvky k dějinám české marxistické kritiky a estetiky. Melantrich, Praha 1975. Dostál, Vladimír: *Směr Wolker*. Literárního kritika Julia Fučíka „léta učednická“. V letech vrcholení krize a ústupu české proletářské literatury 1921–1925. Mladá fronta, Praha 1975.
- 42 Nikolskij, S. V.: „Myšlenka a obraz ve Wolkově poezii z let 1920–21“, *Rozpravy ČSAV*, roč. 78, sešit 2, Praha 1968. Šerlaimovova, S. A.: *Irži Wolker i novyje puti češskoj poezii 20. veka*. Moskva 1965.
- 43 Blažiček, Přemysl: „Obrazné pojmenování v poezii Jiřího Wolker“, *Česká literatura 5*, 1957, č. 4, s. 449–462. Králík, Oldřich: „Wolkrov balady“, *Česká literatura 18*, 1970, č. 5–6, s. 345–363. Macura, Vladimír: „Balada Jiřího Wolker“, *Česká literatura 32*, 1984, č. 5, s. 430–442.

Summary

Jiří Svoboda: Jiří Wolker fictitious and authentic (reflections on the poet's work in the metamorphoses of time)

As a poet Jiří Wolker enjoyed great popularity among literary critics as well as readers from the very beginning. At the same time the reception of his work was marked with controversial critical and literary historical interpretations, which manifested themselves in the critical account *Dosti Wolker* (Enough Wolker) in 1925 written by František Halas, Bedřich Václavěk and Artuš Černík. In 1934 the journal of *Listy pro umění a kritiku* (Journal for art and criticism) published an article *Jiří Wolker po deseti letech* (Jiří Wolker ten years after) whose authors (František Halas, Bedřich Fučík, Pavel Levit and Vilém Závada) presented a sharp criticism of the poet's work, which again urged other writers (Vítězslav Nezval, Karel Teige, Karel Čapek etc.) to defend him. The dispute over Wolker continued and could be detected even in 1950s, especially in the ideologically shaped presentation by L. Štoll. The core of the polemics and arguments, however, lies in the problem of analysing and interpreting his poetry, particularly in the determination of its specific lyrical quality originally inspired by traditions in modern Czech poetry and also by G. Apollinaire. Wolker's further development was influenced by the ideas of Proletarian art, which gained ground in young generation writers after World War I.

ČESKÉ DRAMA V DEUTSCHES THEATER V OSTRAVĚ V LETECH 1919–1938

JIRÍ ŠTEFANIDES

Téma patří do problematiky soužití česky a německy hraného divadla, které trvalo po staletí. Postoj jednoho k druhému byl téměř celou dobu odlišný. Až do začátku 20. století německy hrající divadla téměř zcela ignorovala česky psané drama (v případě opery a operety byla situace o něco příznivější), ale v jejich souborech se často vyskytovali herci, dirigenti a muzikanti českého původu. Německy hrající divadla také čas od času uváděla na svém jevišti česky hraná představení. A německá publicistika celkem běžně recenzovala představení českých profesionálních souborů, jestliže se domnívala, že je k tomu významný umělecký důvod. U českých divadelních společností a stálých česky hrajících divadel tomu bylo jinak. Divadelníci německého původu se v jejich souborech téměř nevyskytovali, zato německy psané drama bylo hojně překládáno a hráno, i když nacionalisticky založení novináři a recenzenti proti tomu často brojili. A český tisk se recenzování německy hraných představení obvykle zcela vyhýbal, a to dokonce i za první republiky, tedy v letech 1918–1938.

Pro německy hrající divadla se situace radikálně, doslova ze dne na den, změnila po 28. říjnu 1918. Rázem se stala menšinovými, naprostá většina z nich do dvou let ztratila statut městského divadla. Některé soubory bez městských a státních dotací zanikly, jiné se udržely jako spolková divadla až do roku 1939. Proměna postavení německy hrajících souborů v Československu byla obtížná, ale během meziválečného období se mnohé z nich adaptovaly na nové podmínky a chovaly se jako řádně spravované umělecké instituce, loajální k novému státnímu uspořádání. A poprvé do jejich dramaturgie ve větší míře proniklo také česky psané drama, nejčastěji to soudobé, tedy meziválečných českých dramatiků.

V Ostravě bylo založeno městské divadlo v roce 1907, a to pouze s německy hrajícím souborem. Jeho statut městského divadla skončil se závěrem sezony 1918/19, v srpnu 1919 byla zahájena první česká sezona městského Národního divadla moravskoslezského. Německý soubor se vrátil do Deutsches Haus (Německý dům), který byl vybaven slušně zařízeným divadelním sálem, ale podstatně menším jevištěm. Ve dvacátých letech ještě nějaký čas udržoval i operu a operetu. A také začal uvádět hry českých dramatiků.

Zaměřím se pouze na činohru (zaznamenal jsem totiž i operní a operetní inscenace českých skladatelů). V letech 1919–1938 německá činohra v Ostravě uvedla celkem šestnáct inscenací her pěti českých dramatiků: Karla Čapka, Edmonda Konráda, Olgy Scheinpflugové, Viléma Wernera a zejména Františka Langera. První dvě české hry byly v Deutsches Theater uvedeny

už ve dvacátých letech. Za ředitele Wilhelma Poppa měla v závěru sezony 1924/25 premiéru Čapkova hra *R. U. R.* (W. U. R.) a v únoru 1928, to byl ředitelem Karel Stransky, komedie Františka Langra *Velbloud uchem jehly* (Das Kamel geht durch ein Nadelöhr). Na začátku sezony 1929/30 přišel do Ostravy jako ředitel Rudolf Zeisel (nar. 1885 v Brně, zemřel za války v jednom z koncentračních táborů). Herec a režisér, který sbíral zkušenosti mj. v Berlíně a ve Vídni, přišel do Ostravy s úkolem rychle řešit krizovou situaci divadla. Definitivně zrušil zpěvohru a začal budovat malou moderní činohru se schopností interpretovat klasické a soudobé drama, a dále hudební komedii jako divácky přitažlivý žánr. Zeisel se cítil být československým občanem a do repertoáru svého divadla začal pravidelně vřazovat i soudobé české drama. Postupně tak uvedl *Obrácení Ferdýše Pištory* Františka Langera (30. 10. 1930, Die Bekehrung des Ferdys Pistora), během roku 1933 dvě hry Viléma Wernera *Komediant Hermelín* (16. 1. 1933, Glorius, der Wunderkomödiant) a *Medvědí tanec* (11. 11. 1933, Bären-tanz), další hru Františka Langra *Andělé mezi námi* (6. 3. 1934, Engel unter uns), komedii Olgy Scheipflugové *Okénko* (3. 11. 1934, Wo war ich heute Nacht?), znovu Langrova *Velblouda uchem jehly* (8. 12. 1934, Das Kamel geht durch ein Nadelöhr) a tragikomedii *Todo je outsider* Viléma Wernera (22. 2. 1935, Todo der Outsider). V roce 1936 měly premiéru dokonce čtyři české hry: *Periferie* Františka Langera (31. 1. 1936, Peripherie), znovu Čapkova fikce *R. U. R.* (6. 3. 1936, W. U. R.), *Lidé na kře* Viléma Wernera (15. 10. 1936, Menschen auf der Eisscholle) a Langrova *Jízdní hlídka* (27. 10. 1936, Reiterpatrouille). V sezoně 1936/37 ještě Zeisel uvedl *Kvočnu* Edmonda Konráda (17. 2. 1937, Das Nest). Vrcholem byla sezona 1937/38, během níž ostravská německá činohra uvedla dvě aktuální hry Karla Čapka, *Bílou nemoc* a *Matku*.¹

Obrat k české dramatice a její pozitivní přínos pro Zeiselovu činohru zaznamenala také vídeňská badatelka Hilde Preglerová ve své disertační práci z roku 1965 *Die Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Mährisch-Ostau von den Anfängen bis 1944* (je to patrně dosud jediná monografie věnovaná dějinám německojazyčného divadla v některém z moravských nebo slezských měst). Hilde Preglerová napsala, že inscenací Langrova *Obrácení Ferdýše Pištory* v říjnu 1930 začala nová kapitola v repertoárové politice ostravského divadla, která se projevila téměř pravidelnou péčí o českou dramatickou tvorbu. A také to byl, podle Preglerové, moudrý diplomatický tah, který podstatně přispěl – alespoň v kulturní oblasti – k uvolnění napětí mezi oběma národnostmi.² O tom svědčí i skutečnost, že řada českých her měla premiéru buď při příležitosti státního svátku 28. října, nebo při připomenutí narozenin T. G. M.

Českého badatele samozřejmě zajímá, jak naše dramatiky přijalo německy hovořící publikum a německy píšící kritika. Stojí v mírných rozpacích nad zjištěním, že naprostá většina hodnocení je téměř bezvýhradně, ba až stereotypně kladná. Pravděpodobně zde roli hrálo to, že všichni jmenovaní dramatici už byli v té době překládáni a hráni také na jiných německojazyčných scénách včetně například vídeňského Burgtheatru. Mírně kritický hlas snad zazněl jen v případě Langrovy hry *Obrácení Ferdýše Pištory*: referent Ostrauer Zeitung napsal, že hra je pod vlivem Dostojevského a tehdy populárního Molnárova Liliomfiho a že je to „dramatický plakát“.³ Naopak například o Čapkovi tentýž list v roce 1925 napsal: „R. U. R. je fantazie nepřekonatelné odvahy; nese znaky geniality. R. U. R. je zároveň to nejpůsobivější divadlo. Mohutné a fascinující.“⁴

Musíme mít ale stále na mysli, že referenti obvykle posuzovali nikoliv literární hodnoty dramatického textu, ale divadelní výsledek: tedy jevištní interpretaci dramatu. Pokud ovšem jde o inscenační výsledky, ty jsou rovněž velmi pozitivní a přesvědčivé. Zdá se, že ostravský německý soubor měl pro českou dramaturgii porozumění, že měl smysl jak pro sociální a etická témata, tak pro komediálnost české dramatiky (která ostatně nadále měla blízko k tradici rakouského lidového divadla), dokázal divadelně těžit i z racionálně napsaných, modelových situací a postav Čapkových dramát, i z divadelně přitažlivé nejednoznačnosti pestrých lidových postavíček Langrových her. Zdá se, že režiséři a herci Deutsches Theater věnovali (v rámci omezených provozních možností) inscenacím českých her značnou pozornost. Inscenace *Obrácení Ferdyše Pištory* byla pro některé z nich zřetelným zastavením v záplavě desítek titulů nastudovaných v sezoně. Režisérem a zároveň představitelem titulní role Ferdyše Pištory byl Josef Krastel, poměrně známý režisér a herec. Jeho režie údajně nehledala smíření a podtrhovala krutost. Ferdyš Pištora v jeho podání poukazyval na společenskou determinaci člověka: člověk je dobrý, zločincem jej dělá společnost.⁵ Největší triumf v Ostravě dokonce zažila právě v této hře Greta Kaiserová, která údajně vynikla v inscenaci, jež byla výborně obsazena i ve vedlejších rolích: v roli Irmy Pištorové se projevila jako herečka velkého formátu.⁶ V další Langrově hře *Andělé mezi námi* „Alfred Lohner hrál dr. Mise [...] s tak úchvatnou silou prožitku, že divák zapomněl na skutečnost“.⁷ O inscenaci Langrovy veselohry *Velbloud uchem jehly* se dočteme: „František Langer je právem jedním z nejuspěšnějších nových autorů. Se spolehlivou a účinnou technikou buduje na jevišti životné typy a koření obratně vedený dialog svérázným humorem. I tentokrát došla jeho veselohra zaslouženého uznání a z větší části se zasloužila o vynikající inscenaci [...] Irena Baschová podala v roli paní Peštové jeden ze svých nejlepších výkonů.“⁸ Tragikomedie Viléma Wernera *Todo je outsider* v režii Paula Marxe a s Josefem Almasem v titulní roli dosáhla „drtivého účinku“.⁹ Při Langrově *Periferii* „publikum sledovalo s velkým účastenstvím dění na jevišti, podlehlo napětí dramatického děje a uvolnilo se až hlučným potleskem, kterým odměnilo vynikající představení“.¹⁰ A ještě jedno hodnocení. O Wernerově hře *Lidé na kře* ostravský německý tisk psal: „Jeho nové dílo *Lidé na kře* se ukázalo jako divácky nejuspěšnější v českém Národním divadle v Praze a představení v pražském Deutsches Theater tento úspěch potvrdila. Tento kus pojednává o aktuálních problémech přítomnosti.“¹¹ V *Morgenzeitung und Handelsblatt* se o téže inscenaci mj. dočteme: „Byl to velký úspěch našeho divadla, který musel všechny diváky naplnit nadšením a hrdostí. Bouřlivý potlesk, který jednou při otevřené scéně přerušil hru, se opakoval po každém aktu.“¹²

Opravdu jsem neobjevil jediný kritický ohlas, který by problematizoval český dramatický text či jeho inscenaci. Je to až neuvěřitelné pro toho, kdo ví, jak nepříznivě a konfrontačně se vztahy mezi Čechy a Němci na Ostravsku vyvíjely až do konce první světové války. Zájem divadelního historika pak musí vzbudit konkrétní popisy hereckých výkonů. To vždy vypovídá nejen o umění recenzentů: zároveň je to signál, že herecké výkony byly originální, jevištně účinné, že recenzent měl co popisovat. Zeiselovu činohru provázela pověst vynikajícího souboru (kdysi mi to v Ostravě tvrdil Milan Rusinský, který na její představení chodil), a naše poznatky, zdá se, to potvrzují. Přivádí mě to k myšlence, že tradici vynikajícího herectví, která se v Ostravě udržuje až do současnosti, nezaložila jen skvělá meziválečná éra režiséra a šéfa činohry Národního divadla moravskoslezského Jana Škody, jak se doposud zdálo. Je velmi pravděpodobné, že za první republiky existovaly v Ostravě dvě činohry vysokých hereckých

kvalit, které se navzájem ovlivňovaly a (v dobrém) si konkurovaly. Téměř všechny hry českých autorů uvedené v Deutsches Haus byly také přibližně ve stejné době hrány česky v Národním divadle moravskoslezském.

Poslední a patrně nejvýznamnější kapitolu v „české“ dramaturgii Zeiselovy činohry představuje poslední předválečná sezona 1937/38, v níž byly uvedeny dvě tehdy nejzávažnější hry Karla Čapka, *Bílá nemoc* a *Matka*.

Ostravskou premiéru *Bílé nemoci* (27. 10. 1937, Die weiße Krankheit) nasadil Rudolf Zeisel ve vlastní režii v předvečer státního svátku ČSR a její význam ještě umocňovala skutečnost, že to byla československá premiéra *Bílé nemoci* v německém jazyce (v Národním divadle moravskoslezském byla uvedena osm měsíců předtím v režii komunisty Antonína Kurše). Zeisel obsadil hlavní role vynikajícími herci, kteří z rasových důvodů uprchli po roce 1933 z Německa před Hitlerem. Sigurd Lohde ztělesnil Maršála (do Ostravy byl angažován několik měsíců předtím, po Mnichově raději odešel z Evropy a válku strávil v Austrálii), Galéna zahrál Josef Almas, bývalý člen berlínské Volksbühne, a Barona Krüga Hermann Vallentin, jeden z nejznámějších berlínských činoherců, který v Ostravě dovršoval svou uměleckou dráhu (v době premiéry *Bílé nemoci* měl už sedmašedesát let).

V *Bílé nemoci*, kterou Zeisel nastudoval zcela v souladu s Čapkovým záměrem, tak mohli němečtí herci uplatnit svou osobní, přímou zkušenost s fašismem, jež českým divadelníkům dosud chyběla, a učinili tak s velkou naléhavostí. Podle recenzí vznikla propracovaná inscenace, v níž se napětí stupňovalo od obrazu k obrazu a obecenstvo několikrát odměnilo herce potleskem na otevřené scéně. Friedrich Ost, recenzent Ostrauer Zeitung, napsal, že Deutsches Theater prý poskytlo divákům po několika letech opět vzrušující otřesný zážitek, a dokonce tvrdil, že německá inscenace byla silnější a bojovnější, nežli Kuršova v Národním divadle moravskoslezském.¹³ *Bílá nemoc* se v Ostravě hrála do 9. prosince 1937 a dosáhla dokonce devíti představení – se stejným počtem představení se v sezoně hrála jen kasovní komedie *Promiň, že tě miluji*. I to potvrzuje příznivé hodnocení recenzentů.

Matka (25. 3. 1938, Die Mutter) měla premiéru v ještě napjatější politické situaci, dva týdny po anšlusu Rakouska a pouhé dva měsíce před květnovou mobilizací. V režii Paula Marxe vznikla opět působivá inscenace, která podle ostravské německé kritiky rovněž zřetelně zdůrazňovala aktuální dobové poselství. „Toto otřásající drama není jen dílem básníka, je to současně obžaloba neúplatného kritika doby a navíc prorocké varování. Člověk by si přál, aby se toto dílo hrálo ve všech velkých i malých divadlech celého světa... Tuto hru básníka Karla Čapka musí vidět všichni, všichni!“¹⁴ Titulní roli ztvárnila Irena Baschová a dosáhla podle kritika Ostrauer Zeitung pěkného a zaslouženého úspěchu. Reakce německých diváků: „Potlesk hluboce pohnutého publika byl nesmírně živý a vytrvalý.“¹⁵ A ještě jednou: „Teprve neutuchající frenetický potlesk mohl přinést [v hledišti] žádoucí uvolnění napětí.“¹⁶ *Matka* se hrála do poloviny dubna 1938 celkem čtyřikrát.¹⁷

Sotva se Karlu Čapkovi mohlo dostat většího zadostiučinění, nežli byly tyto bojovné inscenace jeho protifašisticky orientovaných her hrané německy. *Matka* byla uvedena v několika německých divadlech v ČSR, *Bílou nemoc* nastudovali v březnu 1938 společně čeští a němečtí demokraticky orientovaní herci v Brně. Obě Čapkova protiválečná díla uvedla v českých zemích pouze dvě německy hrající divadla: kromě ostravského ještě městské divadlo v Bodenbachu (Podmokly, dnes součást Děčína).¹⁸ Míru odvahy ostravských Němců podtrhuje skutečnost, že německojazyčná divadla v českých zemích byla v té době už pod silným

ideologickým tlakem henleinovců a jen některá, mezi nimi i ostravské, odolávala. Ne však nadlouho. Ačkoliv práce Rudolfa Zeisela si v Ostravě velmi považovali, po skončení sezony 1937/38 s ním byla zrušena smlouva.

Němečtí herci, kteří se v Ostravě v roce 1936 sdružili s českými v Klubu českých a německých divadelních pracovníků, na podzim 1938, po Mnichově, znovu přehali, často za dramatických okolností, před Hitlerem. Po uzavření všech divadel v protektorátě k 1. září 1944 už nikdy nebyly německy hrající soubory v Československu obnoveny. V důsledku tragických událostí za války a po odsunu obyvatelstva německé národnosti Morava a Slezsko přestaly být, po mnoha staletích, multikulturním divadelním prostorem.

Závěrem chci podotknout, že českou dramatikou nehrálo jen německé divadlo v Ostravě. S obdobnou praxí se setkáváme i v Brně a v Opavě (kde si dokonce německá scéna, jako jediná na Moravě a ve Slezsku, zachovala i za první republiky statut městského divadla), ale i v divadlech v Čechách. Dějiny německojazyčných divadel v českých zemích skýtají mnoho badatelských příležitostí nejen pro teatrology, ale i pro bohemisty a germanisty.

POZNÁMKY

- 1 Německý badatel Hansjörg Schneider přisoudil Zeiselově činohře ještě tři další inscenace her českých dramatiků (ovšem bez uvedení data premiéry): Čapkovu *Věc Makropulos*, *Manželství s r. o. Františka Langer a Houpačku* Olgy Scheinflugové. Při nejlepší vůli jsem tyto inscenace nenašel ani po opakované excerpci ostravského denního tisku (*Ostrauer Zeitung*). Nejsou uvedeny ani v soupisu odehraného repertoáru systematicky vydávaného časopisu *Deutscher Bühnen-Spielplan* (Berlin 1929–1938, v Rakouském divadelním muzeu ve Vídni je dochován v úplnosti), a to i přesto, že Zeisel zasílal odehraný repertoár (včetně dat repríz) do tohoto časopisu pravidelně. Zmíněné tituly neobsahuje ani soupis repertoáru monografie vídeňské badatelky Hilde Preglerové (srov. Pregler, Hilde: *Die Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Mährisch-Ostau von den Anfängen bis 1944*. Disertační práce, Universität Wien, Wien 1965). Na druhé straně Hansjörg Schneider ve svém výčtu inscenací české dramatiky neuvádí Wernerovy hry *Medvědí tanec* (1933) a *Todo je outsider* (1935) a Langerovu veselohru *Velbloud uchem jehly* (1934). Viz Schneider, Hansjörg: *Divadlo bez krize (Německé divadlo v Moravské Ostravě)*. Divadelní revue, 2007, č. 3, s. 22–26.
- 2 Pregler, Hilde, op. cit., s. 194.
- 3 A. W.: „Die Bekehrung des Ferdyš Pištora“, *Ostrauer Zeitung*, 31. 10. 1930, s. 9.
- 4 A. W.: „W. U. R.“, *Ostrauer Zeitung*, 10. 4. 1925, s. 4.
- 5 A. W.: „Die Bekehrung des Ferdyš Pištora“, op. cit.
- 6 Tamtéž.
- 7 ff: „Engel unter uns“, *Silesia*, 9. 3. 1934, s. 8.
- 8 -ff-: „Das Kamel geht durch das Nadelöhr“, *Silesia*, 12. 12. 1934, s. 6.
- 9 „Deutsches Theater. Todo, der Outsider“, *Ostrauer Zeitung*, 12. 3. 1935, s. 3.
- 10 a. f.: „Peripherie“, *Ostrauer Zeitung*, 1. 2. 1936, s. 5.
- 11 „Menschen auf der Eisscholle“, *Ostrauer Zeitung*, 14. 10. 1936, s. 3.
- 12 -e-: „Menschen auf der Eisscholle“, *Morgenzeitung und Handelsblatt*, 17. 10. 1936, s. 7.
- 13 Ing. f. o.: „Die weiße Krankheit“, *Ostrauer Zeitung*, 29. 10. 1937, s. 2.
- 14 „Die Mutter“, *Ostrauer Zeitung*, 26. 3. 1938, s. 4.
- 15 Tamtéž.
- 16 -e-: „Die Mutter“, *Morgenzeitung und Handelsblatt*, 27. 3. 1938, s. 9.
- 17 Českého badatele zaujme, že Hilde Preglerová ve své monografii odbyla inscenaci *Bílá nemoc* jedinou větou a o *Matce* se nezmínila vůbec. V jejím soupisu repertoáru je dokonce *Matka* uvedena pod cizím, zcela neidentifikovatelným jménem autora: Stanitz. V kapitole věnované hereckým výkonům, která je poměrně rozsáhlá, pak není připomenut ani jeden z výkonů v těchto čapkovských inscenacích, jakkoliv kritikou byly příznivě reflektovány (například Irena Baschová byla spíše průměrnou herečkou, titulní role *Matky* patřila zcela jistě k jejím největším

rolím). Možným vysvětlením je to, že autorka pravděpodobně v době, kdy disertační práci psala, dramatiku Karla Čapka a její význam v českém prostředí neznala.

18 Srov. Schneider, Hansjörg: *Exiltheater in der Tschechoslowakei 1933–1938*. Berlin 1979, s. 143–145.

Zusammenfassung

Jiří Štefanides: Das tschechische Drama im Ostrauer „Deutschen Haus“ zwischen den Jahren 1919–1938

Die tschechisch-deutschen Beziehungen fingen an sich seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts zuzuspitzen und ihren Höhepunkt erreichten die Konflikte bei den dramatischen Zusammenstößen kurz vor dem Ersten Weltkrieg. Das Stadttheater wurde 1907 eröffnet und die Stadtvertretung ließ, ungeachtet der Proteste von der tschechischen Seite, nur ein deutschsprachiges Ensemble zu. Das tschechische Ensemble hat das Theater 1919 übernommen und das deutsche fand ihren Sitz in dem „Deutschen Haus“, wo es bis zum Beginn des II. Weltkrieges blieb. Als Vereinstheater einer Minderheit hat es die reale Situation in der Tschechoslowakischen Republik akzeptiert und fing an, auch die zeitgenössische tschechische dramatische Literatur aufzuführen – vor allem im Zeitraum 1929–1938 unter der Leitung von Rudolf Zeisel, einem aus Brünn stammenden Österreicher (geb. 1885). Im „Deutschen Haus“ wurden insgesamt sechzehn Stücke von Karel Čapek, Edmond Konrád, Olga Scheinpflugová, Vilém Werner und vor allem František Langer (neben wenigen Opern und Operetten) zur Aufführung gebracht. Die Reaktionen auf diese Vorstellungen waren bei dem deutschsprachigen Publikum fast ausnahmslos positiv. Den Höhepunkt des tschechischen Repertoires im „Deutschen Haus“ stellte die Inszenierungen von Čapeks *Bílá nemoc* (Die weiße Krankheit, Uraufführung am 27. 10. 1937) und *Matka* (Die Mutter, Uraufführung am 25. 3. 1938) dar. In den Hauptrollen waren Schauspieler, die wegen ihrer Abstammung Deutschland nach 1933 verlassen mussten – Čapeks Mahnung klang deswegen mit ihren eigenen Erfahrung zusammen. Die für einen Teil des deutschen Publikums sicherlich kontroverse Inszenierungen waren von einer positiven Aufnahme sowohl von Seiten der Zuschauer als auch der Kritik begleitet.

Bald darauf wurde der demokratisch gesinnter Rudolf Zeisler des Amtes enthoben. Seine offizielle Ablehnung des nationalsozialistischen Regimes ließ bald die tragischen Begebenheiten folgen: er ist im Laufe des Krieges in einem KZ umgekommen.

Translation © Lukáš Motyčka

OBJEV V POPULÁRNÍ LITERATUŘE PRO ŽENY VE TŘICÁTÝCH LETECH 20. STOLETÍ

BLANKA HEMELÍKOVÁ

MOTTO: „TRÉ ŽENCŮ USEDÁ V LESNÍ STÍN, BÍLÝ DŽBÁNEK KOLUJE
A KRAJÍCŮ TLUSTĚ POMAZANÝCH ROZHUDOU UBÝVÁ“

Chci upozornit na pojetí objevu v populární literatuře pro ženy ve 30. letech 20. století, čili na sensaci, kterou si žádná pravověrná čtenářka nemohla nechat ujít.¹ Proč jsem si zvolila právě téma objevu v populární ženské literatuře? Protože objevy v populární literatuře znamenají díky důmyslně organizované reklamní kampani tak výrazné zpestření a oživení literárního života, že si i to samo zaslouží naši pozornost.

Pokládám tedy otázku – co byl objev v populární literatuře? Přitom se mi jeví jako klíčový fakt, že objev má své základní místo v populárním beletristickém časopise, protože zde má vstřícné publikum. Časopis přitom vyostřuje znaky objevu, jež považuje za jeho kvality, aby reklamně zapůsobil na konzumenty, k další četbě a rozšiřování děl. A vůbec nejdůležitější je tu poznatek, že se u objevu akcentuje shoda s ostatní produkcí a že se tím oceňuje jeho rutinnost, považovaná za kvalitu „objevu“. Tak se totiž v takovéto literatuře chápe objev: ne jako původnost, nýbrž jako osobitost zpracování známých témat, čím známějších a oblíbenějších, tím lépe. Pokusím se nyní tezi doložit a ukázat příklad.

Typickým příkladem je časopis *Pražanka*,² jeden ze tří nejrozšířenějších listů pro ženy v meziválečném období, který byl heraldem objevování a který uváděl, oproti jiným ženským časopisům, explicitně objevování v programu. Co je důležité, soustředoval se přitom na objevy autorů, nikoli nových forem,³ což znamená, že časopis upevňoval tradiční představu, že autor se dnes vynoří a zůstane navždy významným. *Pražanka* byla týdeník pro konzervativněji orientované ženy, jenom mírně emancipované,⁴ a přinášela literaturu, potvrzující tradiční roli ženy v rodině. Takové byly i objevy. Zdá se přitom, že proces objevování měl obrozenké rysy a že tu v určitém smyslu pokračovala snaha raných obrozenců objevit českou spisovatelku – ženu, a co je důležité, přitom využít i mystifikačních prvků. Připomeňme básničku Žofii Jandovou, „objevenou“ Františkem Ladislavem Čelakovským.⁵ O tom však pojednáme až zcela v závěru, v dodatku. Citujme nyní z programu *Pražanky*: „Hledáme nová a nová jména – hlavně našich českých autorek. Na tomto poli podařil se nám už pěkný kousek objevitelské práce – a neustaneme v ní ovšem ani nadále.“⁶ V roce 1931 prezentovala *Pražanka* jako „objev“ Zdeňku Navarovou,⁷ s románem *Poručík Ota a kapitán Jiří*.⁸ To bude předmětem mého dalšího výkladu. Cituji z *Pražanky*:

„Milé čtenářky, po českém románu ‚Ve dvojmíh ohni‘, který se vám tolik líbil, získali jsme pro vás původní český román Poručík Ota a kapitán Jiří, který napsala nová, velmi talentovaná autorka Zdeňka Navarová, jejíž obrázek přinášíme. Zdeňka Navarová je objevem, který překvapí.“⁹

Jaký byl originální styl Zdeňky Navarové? A jak navázala tematické, významové a stylové souvislosti s ostatními romány a autorkami v časopise? Začneme velmi stručně stylem ženského románu, vládnoucím v časopise.

Téma lásky a milostná zápletky byly povinné, stejně tak způsob zpracování byl závazný: dramatický napínavý děj, série přitažlivých prostředí a výrazné postavy, zejména dvojice s protikladnými povahovými rysy – bratři či sestry. Zároveň byl román provázen zpevněním základních morálních hledisek, kde věrnost vítězí, zlo je potrestáno a dobro odměněno. A posléze musel být román srozumitelný průměrnému čtenáři.

Zdeňka Navarová naplnila všechny konvence. Načrtnu jenom děj. Továrník Rank má dva syny, veselého Otu a melancholického Jiřího, kteří se však neznají, žijí odděleně a jsou si podobní jako dvojčata. Hrdinka, krásná Irenka omylem považuje Otu za svého snoubence Jiřího a Ota z touhy po dobrodružství i ze zjištění převezme roli Jiřího. Dramatická linie graduje s příchodem Jiřího z legií, prozrazením pravé totožnosti Oty a vznikem milostného trojúhelníku, respektive čtyřúhelníku. Ke smírnému konci však už spěje vyprávění rychle, když se Otík a Jirka spřátelí a domluví i na výměně dívek snoubenek. Následuje poté nikdy ne nudný happyending.

Načrtneme zde nyní dva základní pozoruhodné rysy, které Navarová rozvinula z předloh do originální podoby.

Navarová zachovala idylické popisy krajin a ještě je obohatila svým barevným výtvarným viděním, přičemž vznikly impresionisticky laděné scény v líčení krajin. Tak dostala vedle děje důležité místo lyrika:

„A prvé šero se potichu vkrádá do údolí. Temná rouška noci se trhá – bledne – popelaví. Závoj par pojednou se zvedl k vrcholům smrčí a dole matně se zaleskla řeka ocelovou šedi. Nebe růžoví [...] Slunce vstává! [...] Prvé zlaté paprsky pomalu se rozlévají údolím. Bílé zdi mlýna růžoví, zahrada svítí sněhem svých rozkvetlých korun – zpěněná řeka hraje modře a bíle a louky se vesele pestří v slunci.“¹⁰

Co je důležité, Navarová vnesla do románu moderní motiv sportu, a to vodáctví, a tím i prohloubila charakter druhé dívčí hrdinky. Citujme ze scény, kdy Alenka s Jiřím sjíždějí kánoí Vltavu:

„Bílé hřbety vln přibíhají zleva i zprava, do loďky buší a nadzdvihují ji – tu prohlubují se černé víry a zase hrozí hladké, vodou omleté kameny.

„Vidíte, tu je loupák!“

„Kde, kde?“

„Tam – napravo vpředu – co se tak voda drobounce vlní – tu! – už jsme jej minuli...“

„Jak vy to poznáte!“

„Haha! Jsem dítě od vody,“ směje se Alenka už docela kamarádsky. Je ve svém živlu. Jiří se po ní zvědavě ohlíží.“¹¹

Naproti tomu tradiční románovou idyličností ve scénách senoseče a odpočinku Navarová nemodernizovala, nýbrž spíše archaizovala užitím staršího tvaru číslovky „tré“, který, jak se domníváme, už v době *Pražanky* působil nezáměrně komicky. Citujme z románu:

„Umlkly kosy. Tré ženců usedá v lesní stín, bílý džbánek koluje a krajiců tlustě pomazaných rozhodou ubývá.“¹²

Můžeme se dále také ptát, jaké byly prostředky časopisecké prezentace objevu. Je nutno říci, že zde neexistovala kritická reflexe, ale její místo zaujímala řízená reklamní kampaň. Redakce postupovala systematicky. Nejdříve na román upozornila v čísle předcházejícím začátku otiskování, a to v reklamní upoutávce. Nejdůležitější je fakt, že redakce tu zapojila nový román do řady předchozích románů, a to jednak explicitní citací předchozího díla a jednak tím, že zvýraznila všechny typické strukturní rysy modelové žánrové produkce, a to sympatické postavy, „svěží sloh“, dějové zvraty a především čtenářskou empatii. Citujme z redakční upoutávky:

„Její román [Zdeňky Navarové] vyniká poutavým, jemným dějem a roztomilým, svěžím slohem. Však uvidíte, jak radostně budete její věty číst. Jak vás okouzlí roztomilý, věčný chlapec poručík Ota, jak si zateskníte nad smutným osudem kapitána Jiřího. Jak vás zaujme živá, milouňka postavička rozmarné, ale v jádře dobré Irenky, jak si zamilujete prostou, krásnou duši jemné Aleny. Román ‚Poručík Ota a kapitán Jiří‘ je plný živých, ve svých radostech i smutcích, ve svých přednostech i chybách upřímně lidských postaviček, které musí mít člověk srdečně rád. Román přetéká dějem, je plný podivuhodných obrátů a překvapení a budete jej číst až dokonce se zatajeným dechem.“¹³

Co je důležité, základní rys celé časopisecké románové produkce, dramatickou dějovost, poté opakovaně zvýrazňovala u Navarové sama redakce v každém čísle, ve shrnující synopsi předchozího děje. Aby vzbudila zvědavost a vyvolala u čtenářek napjaté očekávání pokračování, tázala se redakce s „rétorickým nasazením“:

„Jak dopadne tato podivuhodná mystifikace?“¹⁴

A nakonec uveďme ne nevýznamný fakt, že *Pražanka* otiskla podobenku Zdeňky Navarové s jejím podpisem. Z obrázku se na čtenářky lehce usmívá pohledná mladá dívka, která i svým příjemným zjevem doporučuje svůj román. Také její podpis má svou roli: podpis je hezký a až dětsky čitelný, navozující asociaci stejně hezké četby. Pod podobenkou byla informace redakce:

„Autorka našeho nového původního románu ‚Poručík Ota a kapitán Jiří‘ slečna Zdeňka Navarová, spisovatelka a ak. malířka.“¹⁵

Jak již bylo řečeno, popudem k objevům byl především vyostřený zájem o sensace a novinky, ve spojení se sentimentalitou, propagace a podpora literatury pro ženy, a též i reklamní důvody udržet velký čtenářský okruh. Druhým důležitým aspektem byla rutinnost nového autora, čili schopnost co nejlépe se připodobnit vzorovým autorům, a zároveň snaha psát trochu jinak.

Nelze říci, že objev nového autora, resp. autorky v populární ženské literatuře byl reklamou podporovaný „pseudoobjev“, nebo trochu švindl, i když neměl vlastnosti novátorství, jak jej chápeme dnes. Objevený autor v tomto případě uchvacoval „důvěrnou známostí“ starší tradice.

Toto konstatování je však ještě třeba poněkud upřesnit: v populární ženské literatuře tedy určitě neplatí ono známé „darwinovské pojetí“ literatury ražené Haroldem Bloomem v knize *Kánon západní literatury*,¹⁶ tvrdící, že nový autor musí „přepsat, nahradit“ toho starého autora. Naopak – Zdeňka Navarová nenahrazovala staré autorky, nýbrž sedla si k jejich nohám a psala. A pro časopis *Pražanku* představovala objev a taky, jak my Češi v Praze říkáme, kasaštyk.

Jako dodatek uveďme poznámku o uplatnění mystifikace. Jak bylo na začátku poznamenáno, v procesu objevování v *Pražance* se uplatnily i pro obrození charakteristické tendence mystifikační. Zaznamenáváme v *Pražance* jeden doklad, a to případ nové autorky Julie Landové, objevené v ročníku 1939. *Pražanka* doprovodila otiskování jejích románů *Selská pýcha* (ročník 1939) a *Nezdárná dcera* (ročník 1940–1941) mystifikační kampaní ohledně autorčiny totožnosti. Citujme nejprve upoutávku o románu *Selská pýcha*:

„Přijde nový román, krásný a napínavý, po jakém zrovna toužíte. Je od Julie Landové, od níž jste čtly řadu vesnických povídek, a jmenuje se Selská pýcha.“¹⁷

Citujme dále z pozdější upoutávky na román *Nezdárná dcera*:

„[...] a vám do srdce! (Historie jednoho románu a jeho autorky): Když začal vycházet v *Pražance* a *Moravance* román *Selská pýcha*, jistě jste si každá všimla jména ženy, která jej pro vás napsala. Jmenovala se Julie Landová. To jméno jste ještě neznaly – bylo naprosto nové. Snad jste k němu měly i nedůvěru a nevěřily tak na sto procent našemu tvrzení, že se vám román této nové autorky bude nesmírně líbit. Nu, a tato Julie Landová, která se v několika týdnech stala známou a milovanou po všech krajích naší vlasti, povzbuzena vašim neobyčejným zájmem, napsala pro vás román nový. [...] Má [román] všechny vlastnosti dobrého, poctivě napsaného románu: je napínavý, přirozený, bohatý dějem i osudovými obraty.“¹⁸

Ve skutečnosti však byla nově objevenou autorkou, o níž byl psán paján, spisovatelka Růžena Morávková, jež psala i pod pseudonymem Julie Landová.¹⁹

Sumarizujme: Julie Landová jako objev se tedy zrodila v roce 1939. Růženu Morávkovou ovšem svého času také vyhlásila *Pražanka* jako objev, a to v ročníku 1932. Od té doby tu publikovala Růžena Morávková pravidelně, a od ročníku 1939 také souběžně s údajnou Julií Landovou.²⁰

Vzhledem k uvedené mystifikaci nám tane na mysli: kdo byla Zdeňka Navarová? Zdeňka Navarová byla ve skutečnosti dr. Oetker z Vídně.

Práce vznikla v rámci grantového projektu GA ČR reg. č. 405/040/320.

POZNÁMKY

- 1 V tomto směru odkazujeme na základní moderní práci k problematice mystifikace: Macura, Vladimír: *Znamení zrodu: České obrození jako kulturní typ*. ČS, Praha 1983; kapitola *Ideálnost, hra, mystifikace*.
- 2 Srovnej reklamní upoutávky redakce *Pražanky* na romány otiskované v *Pražance*: na román *Fialový ďábel* Vládi Zíky: „Takový román neznamená jen sensaci po celé Československé republice mezi ženami, nýbrž také ten největší požitek pro všechny čtenářky *Pražanky*.“ (*Pražanka*, 1935, č. 43, 30. 10. 1935, s. 9.); a na román *Manka závodí* Vládi Zíky: „Skvělý román *Fialový ďábel*, který svého času strhl na sebe zájem celé republiky, mužů i žen, ... [nový román] zaručuje, že to bude zas román, o kterém se bude mluvit všude.“ (*Pražanka*, 1937, č. 11, 17. 3. 1937, s. 1).
- 3 *Pražanka* vycházela v nakladatelství *Rodina*, vznikla jako hlavičkové vydání *Listu paní a dívek* (roku 1924 nebo 1925), ale od roku 1929 vycházela jako samostatný list, a to až do roku 1943. Viz *Svět literárních seriálů, 1920–1950*, rukopis, oddělení pro výzkum literární kultury, UČL AV ČR, Praha 2007, zvláště s. 367–369. K *Listu paní a dívek* srov. Mocná, Dagmar: *Červená knihovna. Studie kulturně a literárně historická. Pohled do dějin pokleslého žánru*. Paseka, Praha-litomyšl 1996, zvláště s. 89–93.

- 4 Pro *Pražanku* byly objeven nové formy: „román na vystřihování“ v roč. 1937 a „román v obrázcích“, tedy komiks, v roč. 1940.
- 5 Srovnej reklamu v *Pražance* na redakční program mateřského listu *List paní a dívek*: „*List paní a dívek* obsahuje vše, co dnešní kulturní žena a hospodyně potřebuje.“ *Pražanka*, 1933, č. 13, 28. 3. 1933, nepaginováno.
- 6 Redakce: „Naše čtenářky a my jim...“ *Pražanka*, 1932, č. 27, 30. 6. 1932, s. 3. Dalšími novými jmény byla například autorka Růžena Morávková v roč. 1932, Ludmila Kolínská v roč. 1936, či Julie Landová v roč. 1939. Všechny tyto autorky se ovšem hojně objevovaly v okruhu populární četby, naproti tomu žádná se nedostala do okruhu „vysoké“ literatury.
- 7 V knize *Mocná, Dagmar: Červená knihovna. Studie kulturně a literárně historická. Pohled do dějin pokleslého žánru*. Paseka, Praha-litomyšl 1996 jsou ženské autorky zastoupeny výběrově a Z. Navarová do soupisu autorek začleněna není. K osobě Zdeňky Navarové viz heslo *Navarová Zdeňka*, in *Nový slovník československých výtvarných umělců*. Sestavil Prokop Toman, Tvar, Praha 1950, díl II, L–Ž, s. 179. Srov. dále heslo *Konopásková Zdeňka*, in *Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře*. Zpracoval Jaroslav Vopravil, SPN, Praha 1973, s. 801.
- 8 Knižně Navarová, Zdeňka: *Poručík Ota a kapitán Jiří*, I. díl, edice Červená knihovna, sv. 55 [1932]; II. díl, edice Červená knihovna, sv. 56 [1932]. Reklamní upoutávka na toto knižní otěštění byla v *Pražance*, 1932, č. 51, s. 17, připomínající, že román, který „tolik se líbil“ v časopise, bude otěštěn ve dvou dílech, protože je „značně objemný“.
- 9 Reklamní upoutávka. *Pražanka*, 1931, č. 6, 4. 2. 1931, s. 6.
- 10 *Pražanka*, 1931, č. 31, 30. 7. 1931, s. 9.
- 11 *Pražanka*, 1931, č. 33, 13. 8. 1931, s. 9.
- 12 *Pražanka*, 1931, č. 39, 24. 9. 1931, s. 8.
- 13 *Pražanka*, 1931, č. 6, 4. 2. 1931, s. 6.
- 14 *Pražanka*, 1931, č. 12, 18. 3. 1931, s. 6; redakční úvod k pokračování 4.
- 15 *Pražanka*, 1931, č. 6, 4. 2. 1931, s. 6.
- 16 Bloom, Harold: *Kánon západní literatury*. Prostor, Praha 2000, s. 22.
- 17 Reklamní upoutávka. *Pražanka*, 1939, č. 43, 25. 10. 1939, s. 9. Viz také redakční oznámení o knižním vydání románu *Selská pýcha*, které implicitně zdůrazňuje podíl časopisu na vzrůstu popularity autorky, in *Pražanka*, 1941, č. 18, 7. 5. 1941, s. 15: „Která z Vás si nezamilovala nádherný román spisovatelky Landové: *Selská pýcha*. Právě vyšel knižně! Je to skvělý román z vesnického života. Vyšel po obrovském úspěchu v našem časopise, na četná přání čtenářek.“ (Román vyšel v nakladatelství *Rodina*.)
- 18 *Pražanka*, reklamní upoutávka, 1940, č. 43, 30. 10. 1940, s. 4.
- 19 Srov. heslo *Landová Julie*, in *Vlastním jménem... Slovníček pseudonymů novodobých českých spisovatelů*. Zpracoval Jaroslav Kunc, NK, Praha 1958, s. 25. Srov. dále heslo *Morávková Růžena*, in *Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře*. Zpracoval Jaroslav Vopravil, SPN, Praha 1973, s. 962. Srov. též az [Aleš Zach]: heslo *Rodina*, in *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 3/II P–Ř*. Ved. red. Jiří Opelík, Academia, Praha 2000, s. 1258–1259.
- 20 Motivace pro „objev“ v tomto případě ovšem nebyly jenom zjištěné, například ze strany autorky zvětšit si spisovatelský honorář, nýbrž zřejmě i obecnější snaha redakce národně povzbudit v politicky těžké době pro český národ a optimisticky ukázat rozvoj české tvorby navzdory německé rozpinavosti. Srov. Janáček, Pavel – Jareš, Michal: *Svět rodokapsu. Komentovaný soupis sešitových románových edic 30. a 40. let 20. století*. Karolinum, Praha 2003, s. 335: charakteristiku mystifikace v časopise *Hvězda*, roč. 1937, týkající se Jana Drdy a jeho románu *Stříbrná oblaka*, otiskovaného pod pseudonymem Petr Plavec.

Summary

Blanka Hemelíková: Conception of invention in popular literature

The paper deals with the conception of invention in popular literature for women, in the 30s of the 20th century. It concentrates on the problems of inventing a new author and examines the conditions and factors of the process. It argues that new authors, not new forms, play an important role in popular magazines and the basic impulses for inventions are, as follows:

sensation, sentimentality, development of literature for women and pragmatic reasons for widening circle of readers. At the same time, the sense of invention is not originality, but the original working up of the tradition and the most popular older authors and themes. What is important, there are implicit tendencies going back to the National Revival with its striving for the Czech woman-writer, and implied mystification tendency. This is illustrated on the magazine for women “Pražanka” (“The Woman of Prague”; 1929–1943) and its invention of a woman-writer Zdeňka Navarová and her novel “Poručík Ota a kapitán Jiří” (“The Colonel Ota and Captain Jiří”) published in 1931. The mystification is shown at the case of a new author Julie Landová who was in fact the woman-writer Růžena Morávková.

ještě nějakou chvíli o tom i o-
yl už čas, aby Lída pomyslela na

ještě kousek s Lidou, tati, je tak
smím? Prosim, pěkně tě prosím,
pozdě a nebojím se.“
„Dostaneš nazpět?“

Pojedu až k vesnici a pak půjdu
sem pěšky; je tak krásně ven-

„Marto, ale je už přece deset
mohu tvého doprovodu opravdu

ženo z Maršova, dovezu vás až
y dostanu vždycky,“ promluvil

„e správce.“ zvolal domácí pán,
ou. Ne, ne, Lidunko, to by bylo
š nechali jeti samotnou, třebaže
minut. Byl bych tě doprovodil
o také dobře! — Je zapřaženo?“
tího slůhy, — „ano? No tak už

s paní z Živohouště — „přijďte
milé dítě,“ propouštěla ji tato
česť mne, že Marta našla ve vás
cí! — Moje poručení doma!“
ku s otcem a pozorovala Losin-
e vyjasnila, jakmile se Lída obje-
dvěřil. Pomohl jí nastoupiti,
f a rozejeli se do letního večera.
viděti, hleděla Marta za ujížděj-
kem, potom šla s otcem dovnitř.
ypadáš velmi vyčerpaně; není ti
vě se tázal Jáchym z Živohouště

„jsem hrozně unavena; to děsivé
půjdu si lehnout,“ odvětila.

„Čko, jak se ti líbí náš nový správ-
Je to čiperný, příčinlivý chlapík,
umí, má bystrý postřeh a všechno
jsem s ním udělal dobrý tah. —
roky u hraběte Pošmourného, je-
dářství je všeobecně známo a ce-
o sobě dobrým doporučením.“
ě pochází? Neřikal, že je z Ostrav-

z Těšína; a zdá se býti z dobré ro-
ani jinak, než aby jedl s námi
„Anno? Jeho byt jsem dal pěkně
ce docela jiný člověk než byl starý

„jáchyme; je to muž znalý světa a
neprekročí hranic, za které patří

„já, že ten dobrý muž má tak trochu
pravila Marta. „Tak beze všeho

„m vtrání se nemůže se mluvit,“
tmně to asi Lidě nebylo tak hrozné
šlec ji nebyl tak docela cizí.“

„e a zůstanu pouhým správcem; já



Autorka našeho nového původního románu „Poručík Ota
a kapitán Jiří“ slečna ZDENKA NAVAROVÁ,
spisovatelka a ak. malířka. (Foto Wild).

NÁŠ NOVÝ ROMÁN.

Milé čtenářky, po českém románu „Ve dvojm
ohni“, který se vám tolik líbil, získali jsme pro vás

původní český román

PORUČÍK OTA A KAPITÁN JIŘÍ,

který napsala nová, velmi talentovaná autorka

Zdenka Navarová,

jejíž obrazy přinášíme. Zdenka Navarová je obje-
vem, který překvapí. Její román vyniká poutavým,
jemným dějem a roztomilým, sošším slohem. Však
uvidíte, jak radostně budete její věty číst. Jak vás
okouzli roztomily, věčný chlapec poručík Ota, jak
si zatesknete nad smutným osudem kapitána Jiřího.
Jak vás zaujme živá, miloučná postavička roz-
marné, ale o jádře dobré Irenky, jak si zamilujete
prostou, krásnou duši jemuš Aleny. Román „Por-
učík Ota a kapitán Jiří“ je plný živých, ve svých
radostech i smutcích ve svých přednostech i chybách
upřímně lidských postavíček, které musí mít člověk
srdečně rád. Román přetéká dějem, je plný podivu-
hodných obrát a překvapení a budete jej číst až do
konce se zatajeným dechem.

Román začne vycházet již v čísle 329.

Zajistěte si předem všechna čísla, abyste nepřišly
ani o jedno pokračování. Byla by škoda, kdyby se
vám to mělo přihodit.

Váše redakce.

zdvořilost a její mnohdy nevá-
z pohléžel jako na rozmary roz-
vytrhly ho z obvyklého klidu a
ným. Nevěděl si jich. Marta
zlobila a vlastně nevěděla ani
byla by ho přistihla při něčem
marně! Buď byl tak obezřetný
kovy povtece, který nemá za
jednání před kýmkoliv. A její
dopustiti; byl hrdý na to, že si
ského.

Marta se nyní častěji ukázal
právě v dobré náladě, hrála si s
by se byla k smrti nudila, kdyb
nového vymýšlela, neboť její
se tolik do dřívějšího, kdy jí
nějakou změnu! Přes to vša
nucený klid a pravidelnost; t
lehce opálené a zdravé narůžov
obdivoval a zářil radostí nad
zřením.

Velmi často vyjžděla s ním
tkali Losinského, který se k n
dilo — rád připojil. Aniž si to
vala se z toho — a když nej
rozmrzelá a podrážděná. Práv
byla Lída na Živohoušti. Lída
živě bavili, daleko živěji než c
hovofil jako s dobrým kamará
vičně milostivou slečnu, a je
okolnost při každé příležitost
hoval, což Marta dobře postře
obdivu a zbožňování a že zrov
val lhotejným, nesmírně jí l
ho nepřistihla při nějakém vř
jícím pohledu, zatím co jeho
vzplanout, jakmile se objev
vznikající žárlivost?

Nesmysl! Zcela přirozeně se
ženou ve své ješitnosti — a t
docela jinak; byla přívětivá
uvidí, zda-li se jí to tentokrát
zraky při pohledu na ni tal
uvidí u svých nohou, to stač
Ale musí podlehnouti — až c
když vážně chtěla. A zde chu
se jí líbí, že vedle něho pobi
Marka; osnil ji svou pevn
nesmírně imponovala, okouzli
zvuk jeho hlasu, jemuž bezc
chati, když promluvil, byt to
věci, které vyřizoval se svým

Marta uměla být okouzluj
tryskala z celé její bytosti, z k
hybu. Když si náhodou hrála
šafáře, poskytovala nádhern
Nehoršila se, když jí tahaly
ji, naopak, smála se s nimi ro
právě tak dětsky a nerozum
když držela na ruce nejmlad
ka a točila se s ním do koleč

K NĚKTERÝM POLEMICKÝM ASPEKTŮM WOLLMANOVY STUDIE „K METHODOLOGII SROVNÁVACÍ SLOVESNOSTI SLOVANSKÉ“

HANA BEDNAŘÍKOVÁ

V roce 1934 na varšavském sjezdu slavistů přednesl německý literární historik Konrad Bittner hlavní teze své stati *Methodologisches zur vergleichenden germanisch-slavisches Literaturwissenschaft*. Představu jazykové a kulturní jednoty slovanských literatur Bittner zpochybnil tvrzením, že jednotlivé literatury vstupují do světové literatury jako izolované jednotky, což odpovídalo jeho představě, že světová literatura nepředstavuje organický celek, ale je tvořena spíše kvantitativním souhrnem národních literatur. Právě tuto Bittnerovu koncepci napadne a zpochybní Frank Wollman. Bittnerovo pojetí kulturního a vývojového izolacionismu ve svých důsledcích vedlo k jednoznačně konfrontačnímu pojetí evropské kultury, které na jedné straně zdůrazňuje germánsko-románskou Hochkultur a na opačném konci inferiorní a závislou pozici slovanského kulturního okruhu.

Na tyto názory reaguje následně Frank Wollman studií *K methodologii srovnávací slovesnosti slovanské* (1936), která má svůj význam nejen v oblasti polemické, ale též v tom, že představuje funkční aplikaci základních zásad tehdy aktuálních názorů Paula Van Tieghema.

Podstatu Bittnerova omylu spatřuje Wollman v mechanistické aplikaci pojmů národní literatura a literatura světová. K tomuto základnímu metodologickému rozlišení Wollman uvádí: „Pro každého srovnávacího badatele je ovšem základní jednotkou umělecké dílo samo jako tvar, struktura. [...] A tím se právě liší srovnávací badatel od historika jedné národní literatury, kterému běží především o časoprostorovou kauzalitu takových jednotek. Jinými slovy třídění masy srovnávacích problémů není určeno stanicemi národních literatur, jak je vidíme v jednotkách Bittnerových.“¹

Již v úvodních pasážích připomíná Wollman dnes již klasickou Van Tieghemovu práci *La littérature comparée* z roku 1931, jež v daném kontextu reprezentovala základní shrnutí metodologických přístupů dobové komparatistiky. Při koncipování své představy generální literatury ve známé triádě literatura národní – literatura srovnaná – literatura generální si byl Van Tieghem vědom oné možnosti ustrnutí v oblasti binárních vztahů mezi jednotlivými literaturami národními, a proto oblast generální literatury vymezuje jako typ zkoumání rysů obecných, společných několika literaturám v jejich závislostech a vývojových vztazích, tedy je nutno „hledat to, co je v jednotlivých dílech univerzálního, nikoliv národního“, jak zní známá Van Tieghemova maxima. Východiskem světové literatury proto nejsou dílčí organismy národních literatur, ale jednotlivé tvary ve svých strukturních vztazích.

V daných souvislostech upozorňuje Wollman na skutečnost, že za základní jednotku srovnávacího studia považuje Bittner pouze atomizované celky, což jej následně vede zpět k pozitivistické perspektivě a srovnávání jednotlivých mechanických vlivů, a to je mimo jiné také příčinou toho, že Bittner vidí ostrou konfrontační hranici mezi literaturou německou, resp. germánským kulturním okruhem, a literaturami slovanskými.

V kapitole *Dějiny Slovanstva a tzv. východní Evropa* podává Wollman výklad historických příčin situovanosti slovanského kulturního okruhu v rámci evropského kontextu. Svou argumentaci otevírá Bittnerovým výčtem znaků inferiority a tzv. kulturního zpoždění slovanských národů, jejichž příčiny Bittner vidí v těchto důvodech: 1) slovanské národy vstoupily do evropského kulturního dění, které vyrůstá z kořenů antických, křesťanských a tzv. nordicko-germánských, poměrně pozdě; 2) Slované byli svou pozicí mezi světem latinsko-germánským a řecko-byzantským rozpolceni na dvě části; 3) slovanské národy čelily příliš dlouho germánskému tlaku ze západu a tatarské expanzi z východu.

Wollman odmítá Bittnerovu tezi o dvojpólovosti evropských kulturních okruhů a oponuje vlastní koncepci o organickém a celoevropsky zprostředkujícím působení tzv. mediteránní kultury: „Protiklad tzv. západoevropské a tzv. východoevropské kultury nevzniká podle mého soudu protikladem v lůně středozezemské kultury, protikladem mezi západním a východním Římem, než tím, že kultura středozezemská se v nových, dosud barbarských prostředích [...] přetváří.“² Specifickým a historicko-kulturně nejznámějším případem kontinuity mediteránní kultury ve slovanském světě je pak církevněslovanská vzdělanost, která má také svůj přesah politický, který rovněž zasáhl české prostředí. Na souvislosti těchto kulturních přenosů upozorňuje později také Dionýz Ďurišin ve sborníku *Meziliterární centrismus středoevropských literatur*: „Celý tento zajímavý historický pohyb v oblasti středomořského literárního centrismu v mnohých souvislostech i nyní přináší nebyvalé momenty oživení vzájemných vztahů mezi východními a západními Slovaný, uskutečňované na nové historické platformě. Nemůžeme přitom ignorovat skutečnost, že existují určité analogie se situací, kterou v dávné minulosti evokovala aktivní přítomnost mediteránnosti. Společný jmenovatel pokřesťanstvování národů na jedné straně Velkomoravské říše a východních Slovanů na druhé straně je nepopíratelný.“³

Bittnerově tezi o rozdělení evropské kultury na německo-románskou osu Hochkultur a na zaostalý slovanský svět oponuje Wollman argumentem o společné identitě evropských národů v raném středověku, jejíž základy vycházejí ze dvou prvků – z *christianity* (jako společně přijatého křesťanského mýtu spolu s důsledky civilizačními (christianizace se rovná civilizace) a z *civility* (ve smyslu římského práva a základních složek státní organizace). A v této souvislosti Wollman dovozuje vzájemné působení a tlak obou složek, když konstatuje, že na periferii mediteránní kultury je možno zaznamenat postupné převažování křesťanství nad civilitou. Tento historický pohyb potom dává vznik specifickému typu křesťanství, které se vrací zpět k původnímu mediteránnímu sociálně-mesianistickému jádru (husitství, bogomilství) a vytváří tak protiklad vůči tlaku západní institucionalizace církve.

Na existující imanenci, která ve vývojových souvislostech existuje jako společná *integrační platforma* slovanských národů, upozorňuje Wollman také ve své syntetizující práci *Slovesnost Slovanů* (1928) a označuje ji jako tzv. slovanský etický realismus a mezi příklady jeho jednotlivých projevů uvádí např. vedle zmíněného husitství také jihoslovanské bogomilství, dílo Chelčického, Komenského, polský mesianismus, odkaz Kollárův, ale také například nábožensko-etické koncepce Dostojevského nebo Masaryka.

V reakci na další z Bittnerových provokativních tezí, jejíž jádro tkví v tom, že slovanské literatury netvoří jednotu, a tudíž nemohou vstupovat jako celek do kontextu literatury světové, uvažuje Wollman o otázce obecnější situovanosti mezislovanského kulturního okruhu. Wollmanovy argumenty vycházejí z několika základních předpokladů. První z nich spočívá v popření Bittnerova principu nacionalizace a parcelace: „Kultura v pravém smyslu není slovanská, románská, ani germánská, ale také není ani polská, německá, ani francouzská. Kultura je hodnota světová. [...] Klást otázku, mají-li Slované jednotnou kulturu slovanskou, je z hlediska kulturní historie nonsens.“⁴⁴

Wollman také vyvrací další z Bittnerových tvrzení, které se opírá o poněkud zastaralý předpoklad existence jednotící panslavistické ideologie, a to odkazem na vlastní hypotézu, jejíž jádro spočívá v principu etické harmonizace mezi krajními póly individualismu a kolektivismu, což jsou podle jeho názoru dva určující znaky, které se během historického vývoje ve slovanských literaturách střídaly a proměňovaly.

Vědomí sounáležitosti (nikoliv však ve zmíněném ideologickém smyslu, jak by si přál vidět Bittner) vymezuje Wollman spíše jako historicky podmíněné a sociálněpsychické konstanty či jako řetěz různých „slavismů“ ve specifické historicko-kulturní podmíněnosti: ať se již jedná o zmiňovaný slavismus církevněslovanský, dále formy eschatologické nebo chiliastické (bogomilství, husitství, českobratrství), Křižanicův uniátský slavismus, koncept humanitně-obrozenský (jak jej představuje dílo Dobrovského), celkový komplex slavismů mesianistických v 19. století (kam patří mesianismus polský, ideje Kollárovy nebo slavjanofilství v Rusku), a dále konkrétní politické formy druhé poloviny 19. století (panrusismus, austroslavismus, Masarykův kriticismus, novoslavismus atd.).

Třetí okruh Wollmanových kritických poznámek pak směřuje ke známému problému „slavica non leguntur“. Zde Wollman adresuje také výtku jinak respektovaným představitelům francouzské klasické komparatistiky, když poukazuje na to, že ani Brunetière do svého přehledu hlavních evropských literatur slovanský okruh téměř nezařazuje a rovněž Van Tieghemova příručka je v tomto ohledu poměrně chudá. Za hlavní příčinu tohoto stavu považuje Wollman jednak bariéru jazykovou (a to především u západních komparatistů), druhým důvodem jsou okolnosti globálně-politické, neboť slovanské literatury jsou ve svém celku stále vnímány v jisté periferní pozici.

V poslední části textu Wollman synteticky formuluje hlavní metodologické zásady. Výchoiskem komparatistického bádání je hledisko tvarové: jako předmět zkoumání stanoví Wollman hledání vnitřních spojitostí slovesných tvarů a struktur, jejich forem, konstruktivních a konstitutivních rysů, rodů, druhů a tvárných prostředků. V aplikaci na oblast slovanských literatur dále Wollman hovoří o „složitější síti vlivů mezislovanských, zvláště v oboru látkovědy a také v typologii. Toto mezislovanské plus není způsobeno jen dědictvím byzantské kultury a ortodoxií, není jen podmíněno více méně organickým zasahováním západoevropských vlivů, leč též jejich přijetím, výběrem a způsobem zpracování.“⁴⁵

Ve shodě s Van Tieghemovou koncepcí navrhuje Wollman postupovat od vztahů binárních, které jsou základem pro literaturu srovnanou, směrem k syntéze, tedy k modelu literatury generální, a jako její možnou aplikaci pro oblast slovanských literatur Wollman nabízí toto vymezení: „Skupinový úsek slovanský v literatuře srovnané je dán poměrem tvarů slovanských jednak k literaturám cizím, jednak vzájemným poměrem mezislovanským. V generální literatuře mezislovanské, ve slovanské slovesnosti jako nadstavbě, běží především o mezislo-

vanský poměr tvarů, podobně jako v generální literatuře světové, v světové slovesnosti, běží o internacionální, čili lépe intersociální poměr tvarů.“⁶

Wollman zde upozorňuje na jeden vývojově podmíněný tvarový aspekt, který označuje jako posun těžiště v systému. V historické perspektivě se potom tento pohyb jeví jako dynamická vztahovost, když například v období církevněslovanském má hegemonní úlohu slovanský jih, ve feudálním období se těžiště přesunuje stále více západním směrem, zatímco v éře humanismu a baroka získává kulturně hegemonní úlohu Polsko, v pozdější vývojové fázi, například ve druhé polovině 19. století konstatuje Wollman vzrůstající roli ruské literatury, a to zejména v období, kdy doznívá vlna polského mesianismu. Toto srovnávání tvarových struktur v rámci systému, jehož cílem je syntetický model generální literatury, pak zcela vylučuje pozitivistickou metodu a její zastaralé a parcelující filologické kategorie jako mechanicky chápané vlivy, výpůjčky, kontrafaktury atd. Ve světle těchto souvislostí pak Wollman označuje Bittnerovo pojetí za starofilologické a ideologicky podmíněné, které vede k „šovinismu, který z politických důvodů přeceňuje fakt jedné části národní literatury, vytvářeje mystiku národnosti, aniž si chce uvědomiti, že literární struktury, v podstatě internacionální, také národy tvořily, [...] k šovinismu, který vede druhdy konečkonců k jasnému protislovanskému stanovisku, zakrývanému důvody jen zdánlivě vědeckými“.⁷

Proto zde neobstojí (a Wollman to přesvědčivě vyvrací) ani Bittnerova představa světové literatury jako souhrnu jednotlivých (izolovaných) evropských literatur, a zcela oprávněně připomíná, že generální literatura v sobě aktuálně zahrnuje také značnou část literatur Ameriky a Asie, a proto i z tohoto hlediska je Bittnerův ideologicky podmíněný europocentrismus nepřijatelný.

Tato názorová výměna se však zcela neuzavírá, neboť v roce 1936 vydává Bittner knihu *Deutsche und Tschechen*, v níž do značné míry popírá svébytnost české literární tradice poukazem na její závislost na literatuře německé. Těmto Bittnerovým názorům čelil kromě Wollmana na stránkách *Slova a slovesnosti* také Roman Jakobson především jasnými poukazy na Bittnerovo základní nepochopení obecných zásad literárního vývoje. Zatímco Wollman poukazuje na Bittnerův zjednodušený pohled zejména v souvislosti s jeho jednostrannou tezí o šíření německé dvorské kultury ve středověku východním směrem, Jakobson kromě toho, že zcela věcně vyjmenovává zjevné faktografické nedostatky Bittnerova textu, zpochybňuje především Bittnerovu konfrontační koncepci tzv. zákona vah (*Überschichtung*), která vychází z představy o střídavé kulturní a politické hegemonii Čechů a Němců na českém území, a to zcela racionálním a historicky podloženým poukazem na souběžnost a svébytnost, které jsou dány historickým a kulturním vývojem: „[...] a obě kultury, česká a českoněmecká, rostou dál jako dva svéprávné, souběžné a zápolící celky.“⁸

Celý spor se však prakticky uzavírá až v roce 1938 polemickými glosami Romana Jakobsona a Františka Trávníčka, kteří opět ve *Slově a slovesnosti* reagují na Bittnerovu obrannou brožuru *Deutsche und Tschechen. Eine Erwiderung*, jež byla koncipována jako polemická replika především na zmíněnou Jakobsonovu recenzi z roku 1936.

POZNÁMKY

- 1 Wollman, Frank: *K metodologii srovnávací slovesnosti slovanské*. Filosofická fakulta, Brno 1936, s. 15.
- 2 Tamtéž, s. 21.
- 3 Ďurišin, Dionýz: *Perspektivy zkúmania medziliterárnych centrizmov*. Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity, České Budějovice 1998, s. 14.
- 4 Wollman, op. cit., s. 78.
- 5 Tamtéž, s. 82.
- 6 Tamtéž, s. 104.
- 7 Tamtéž, s. 95.
- 8 Jakobson, Roman: „Usměrněné názory na staročeskou kulturu“, *Slovo a slovesnost* 2, 1936, č. 1, s. 221.

Summary

Hana Bednaříková: To some polemic aspects of Wollman's study “Towards methodology of Slavonic Comparative literature”

The study deals with the controversy between the German historian Konrad Bittner and the Czech Slavist Frank Wollman. In the larger context of the Slavonic research of the time Bittner published in 1934 an opinion that in the whole of European culture the Slavonic literatures have an inferior a dependent position as a result of the historical development. To Bittner's conclusions responses Frank Wollman referring to the structural variability of Slavonic literatures as well as to the principle of their organicity that enable them to enter into the context of the World literature.

MARXISTICKÁ KRITIKA ČESKÉHO LITERÁRNĚVĚDNÉHO STRUKTURALISMU (*IDEOLOGISMUS VS. IDEALISMUS*)

MICHAL KRÍŽ

„Ale každý konkrétní vědecký problém ukazuje k metodickým otázkám a metodické otázky jsou neřešitelné, neuvědomíme-li si teoretické předpoklady své vědy. A ty opět ukazují směrem k otázkám metafyzickým, k samým základům záhady světa.“¹

1 Úvod

Není pochyb o tom, že literárněvědný strukturalismus jako určitý vědecký názor² dominuje české teorii umění, popř. estetice zhruba od 30. let 20. století, a to nejen jako jeden z objektivisticky a sémiologicky orientovaných přístupů k dané problematice, ale také jako největší soupeř ostatních, v oblasti teorie i metodologie odlišných, obecně na umění orientovaných teorií, které svou metodologií vytvářejí v nejednom případě v *rétorickém* boji právě se strukturalismem. Na druhé straně je možno nalézt i ve vývoji myšlenek a názorů jednotlivých představitelů českého strukturalismu reakce, a později i následné korekce v oblasti metodologie i teorie, na kritiku, směřující k určitým předpokladům vědeckého přístupu, jenž by se chtěl vykázat jako strukturální.

Přehlédneme-li letmo první desetiletí vývoje českého strukturalismu, nemůžeme si nevšimnout především relativně podnětné diskuze mezi hlavními představiteli literárněvědného strukturalismu (J. Mukařovským a R. Jakobsonem a ve zvláštní pozici i R. Wellekem) a marxisticky orientovanými teoretiky umění (B. Václavkem, K. Konrádem, Z. Kalandrou a jinými) na jedné straně, na straně druhé mezi (i) jednotlivými stoupenci strukturálního epistemologického stanoviska a členy PLK (Mukařovský vs. Wellek) a (ii) mezi některými členy PLK a nemarxistickými teoretiky (M. Weingart, A. Bém). Je ovšem nutno dodat, že dříve propagovaná „ideová příslušnost“ není rozhodující (příkladem může být J. Honzl, který jako stoupenec marxistické teorie byl členem PLK). Hranici jednotlivých polemik lze vést spíše prostorem určitého jednoduchého systému prvků, tj. určením segmentů, mezi kterými mohou vzniknout vztahy podobnosti a rozdílnosti, různé typy změn těchto segmentů i hranice oddělující příbuznost od rozdílnosti. Zaměříme se tedy – vzhledem k rozsahu tohoto textu – pouze na onu kritiku strukturalismu, která byla vedena z pozic dialektického a historického materialismu v rámci marxisticky orientované teorie umění. Lze totiž předpokládat, že existuje určitý vnitřní

zákon jednotlivých sporů (např. „dialektika protikladů“ jako centrum sporů mezi strukturalismem a marxismem) na jedné straně a na straně druhé existuje tato optika jen jako určitý pohled skrze nějaký jazyk (např. Konradova „falešná totalita“ jako způsob kritiky českého strukturalismu v souvislosti s historickým člověkem a jeho třídní mentalitou). Každý vývoj má své zákonitosti a není tomu jinak ani v případě českého literárněvědného strukturalismu.

2 Mukařovského Polákova *Vznešenost přírody*

Mukařovského rozsáhlá studie³ o básnické skladbě Miloty Zdirada Poláka *Vznešenost přírody* (z roku 1819) obsahuje, kromě jiného, i několik tezí, jež zakládají na strukturních principech založenou literární historii, resp. určitý způsob konstrukce dějin dané řady sociálních jevů (nemusí se nutně jednat o řadu literární). Právě tento svým způsobem zakládající charakter zmíněné studie v oblasti literární historie vyvolal nejvíce otázek a následných diskuzí. V úvodní a závěrečné části své studie totiž Mukařovský představil model strukturní literární historie, založený na několika předpokladech. Není bez zajímavosti, že spor o metodologii onoho modelu strukturní literární historie plynule navázal na četné diskuze, týkající se teoretických a metodologických předpokladů samotného literárněvědného strukturalismu. Je tedy možno pracovat s určitou kontinuitou jednotlivých sporů, které v prvním plánu zahrnovaly problematiku (i) návaznosti⁴ českého strukturalismu a) na ruský formalismus a b) na českou estetickou tradici, (ii) vlivu různých filozofických teorií⁵ na názory jednotlivých představitelů strukturalismu a v neposlední řadě i (iii) způsobu analýzy⁶ konkrétních literárních děl; ve druhém plánu se pak do popředí dostaly zejm. otázky metodologie navrhované strukturní literární historie a otázky po teoretických východiscích Mukařovského teorie – jen v hrubých obrysech naznačené – „superstruktury“.

2.1 Dvojitá motivace vývoje (*Selbstbewegung*)

Dynamickým a dialektickým principem vývoje básnické struktury se stává dvojitý pohyb: (i) V rámci dané básnické struktury jde o imanentní zákon, „samopohyb“ (*Selbstbewegung*, pojem Hegelův), to znamená, že vývoj určité řady sociálních jevů, která má své místo mezi ostatními v kolektivním vědomí dané společnosti, je dán jejím vlastním imanentním řádem, jenž má charakter struktury. Pojem struktury tedy získává nový rozměr, je – implicitně – „ontologizován“, neboť se jeho rozsah přesouvá z konkrétního díla na celou řadu uměleckých děl (význam pojmu *struktura* je tedy dvojitý). (ii) Druhým hybným momentem vývoje je motivace vnějšími zásahy z celku sociálních jevů do literární řady. V případě Polákovy skladby jde na jedné straně o aktualizaci rytmických diferenciací systematickým synkopováním dipodického členění čtyřslabičnými slovy (motivace „vnitřní“) a na straně druhé o snahu exkluzivní poezie získat na svou stranu vyšší společenské vrstvy (motivace „vnější“). Nejde o mechanismus kladných a záporných vlivů (přičemž kladné vlivy by příp. byly vzhledem k autonomnosti literární řady hodnoceny jako prioritní), ale o dialektické sepětí typologicky různých, ale v kolektivním vědomí uložených „směrů vývoje“.⁷ Je ovšem pravda, že Mukařovského zdůraznění „samopohybu“ určité řady sociálních jevů podporuje spíše idealistickou představu skrytého vývoje, který je zachytitelný až zpětným reflexivním pohledem lidského subjektu (podobně jako u Hegela) a který se navenek projevuje existencí konkrétních literárních děl;

ostatně i příznak *dynamičnosti* byl Mukařovským připsán právě struktuře jako literární řadě, literární dílo bylo prvkem relativně stabilním.

2.2 Kategorie hodnoty v literární historii a problematika básnické osobnosti

Výše naznačený model strukturní literární historie s sebou přinesl vedle již zmíněné představy dvojí motivace i poměrně specifické pojetí kategorie hodnoty. Zvýrazněním estetického rozměru každého literárního díla, jež tak narušuje předchozí relativní stabilitu básnické struktury, přispěl Mukařovský i k celkové dematerializaci estetické funkce jako takové (zvláště v pozdějších studiích⁸) a kategorii hodnoty v tradičním slova smyslu byl nucen přisoudit pouze literární kritice. Jediný možný způsob, jak pracovat s *hodnotou* v literární historii, je podle Mukařovského poměr konkrétního díla k vývojové dynamice, tedy problém, do jaké míry dané dílo narušuje stabilitu vládnoucí básnické struktury, která je ovšem dynamickým vývojovým proudem, jehož realizací je právě každé konkrétní dílo. Uplatňuje se tu sémiologické zaměření celé koncepce, neboť literární historik nemůže hodnotit konkrétní dílo kritérii tehdejší doby; jednak tu vyvstává otázka možnosti rekonstrukce takových kritérií, jednak vždy daný historik umění pracuje s jiným estetickým objektem, uloženým v kolektivním vědomí. Vymezení hodnoty je tak v literární historii spíše negativní.

Je-li předmětem historikova zájmu především v neustálém toku se prezentující básnická struktura, je zřejmé, že ani otázka autorské osobnosti nestojí v popředí badatelova zájmu. Osobnost umělce (nejde o psychofyzickou osobu autora) je *de iure* faktem struktury, protože podobně jako konkrétní umělecké dílo podléhá zákonitostem „samopohybu“, který ji činí závislou na estetickém *ozvláštění* dosavadního stavu struktury.

Zde je nutno připomenout, že tyto problémy (hodnoty a básnické osobnosti) se staly hlavním bodem kritiky R. Welleka, který Mukařovského studii o Polákově skladbě podrobil analýze ve svém textu *Dějiny českého verše a metody literární historie*⁹. Skrze Bühlerovu „Sprachtheorie“ (Jena, 1934) poukázal na fakt, že Mukařovský příliš zdůraznil – ve snaze vyhnout se biografismu a psychologismu – signalizační funkci znaku, a opomněl tak funkce zbývající: výrazovou (vztah k mluvčímu) a symbolizační (zobrazení předmětů). Wellek pochopitelně souhlasil s celkovým sémiologickým zaměřením Mukařovského estetiky, ale považoval problematiku básnické osobnosti a „světového názoru“¹⁰ za klíčovou pro literární historii. Proto kritizuje Mukařovského také za to, že kategorii hodnoty v podstatě z literární historie vyloučil. Wellek poukazuje na fakt, že samotný pojem literatury již v sobě jisté hodnocení obsahuje.

Je známo, že se Mukařovský k dané problematice později vrátil. Zajímavým faktem ovšem zůstává, že zvláště otázka vztahu básnické osobnosti k umělecké struktuře byla částečně vyvolána právě diskuzemi nad Mukařovského studií o Polákově skladbě. Ve sporu s marxisticky orientovanými badateli tuto otázku najdeme taktéž, byť v jiné – modifikované – podobě.

3 Konradovy marxistické poznámky o novém formalismu

Vyjdeme-li z výše naznačeného modelu strukturní literární historie, bude se nám jako jeho nejzávažnější kritika jevit stať Kurta Konrada *Svár obsahu a formy*¹¹ z roku 1934. I z tohoto důvodu jí budeme věnovat větší pozornost. Není bez zajímavosti, že právě Konradova ana-

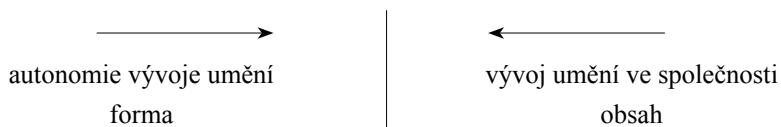
lýza – z pozic dialektického materialismu – ruské formální školy a českého „nového formalismu“ se stala nejcitovanější kritikou¹² a v podstatě určitou synekdochou všech sporů o Mukařovského model strukturní historie, a odsunula tak stranou např. kritiku B. Václavka nebo Z. Kalandry. I když se zmíněná Konradova studie nevěnuje přímo Mukařovského analýze Polákovy skladby (ve vydání se s ní minula jen o chvíli), obsahuje hned několik podstatných kritických připomínek, směřujících do oblasti epistemologie „nové“ strukturalistické linie literárněvědného bádání. Konrad v zápětí uveřejnil studii druhou (*Ještě jednou svár obsahu a formy*¹³), které se budeme věnovat později.

3.1 *Idealismus a ideologismus českého strukturalismu*

Konrad formuluje svou kritiku českého „nového formalismu“ (ve své studii používá dva typy rozlišení, založené na (i) teoretické a metodologické distinkci: „čistý formalismus“ a „strukturalismus“, a na (ii) distinkci dané časovým odstupem a filozofickým „původem“: Kantův „formalismus“ a ruský/český „nový formalismus“) prostřednictvím určité hranice, vytvořené ve svém základě na pojmové distinkci *idealismu* a *ideologismu*; nejde zde o redundantní snahu po pojmové ekvilibristice, ale o zcela explicitní Konradovu snahu stanovit jasné hranice mezi strukturalisticky orientovanou literární teorií a marxistickou estetikou. Na příkladu Šklovského *Teorie prózy* (vyšla v Praze roku 1933, přeložil a doslov napsal Bohumil Mathesius) a raných Mukařovského studií (zejm. *Máchův Máj* z roku 1928) demonstruje Konrad v prvním plánu idealistické zaměření literárněvědného bádání, v principech vzešlého z idealismu Kantovy *Kritiky soudnosti*, zvláště v případě ruského formalismu, a Hegelovy dialektiky ducha. Konrad odhaluje několik základních atributů tohoto způsobu myšlení: (i) odkazem na Jakobsonův text o předpokladech PLK¹⁴ přisuzuje českému strukturalismu Englišovu teleologii jako teorii poznání, aniž si všímá Jakobsonova zpřesnění¹⁵ této záležitosti, a (ii) v Mukařovského pojetí vztahu uměleckého díla ke skutečnosti spatřuje povrchní empirismus, který – podle Konrada – je záležitostí priority formy nad obsahem. Tato priorita spočívá v tvrzení, že obsah uměleckého díla je faktem struktury, a není tedy vztažen ve své typové obecnosti na skutečnost třídní společnosti. Mukařovského koncepce aktualizace (deformace) svou v principu negativní povahou blokuje možnost komplexního zachycení nutných vztahů zobrazené skutečnosti (na tomto základě ostatně stojí socialistický realismus, jenž je právě novým, pravým realismem oproti tomu starému). „Podstatou skutečnosti tu rozumíme právě ono ‚věrnější pojetí pravdy‘, které jsme charakterizovali výrokem Leninovým: souhrn vztahů a zákonů, utvářejících pohyb věci, lépe řečeno: věci nikoli ve zkamenělých fotografiích svých nahodilých tvarů [to je onen povrchní empirismus], ale v nutné dynamice jejich vztahů a zákonů. Tato podstata ovšem je společenská, třídní.“¹⁶ Tedy: vyloučením otázky pravdivosti z problematiky „uměleckého poznání“ dochází k tomu, že umění svým způsobem odkrývá „pouhý“ povrch skutečnosti, kterou navíc vidí jako sumu jednotlivých věcí, a nezachycuje tak i vztahy, které ji řídí. V této souvislosti jsou idealistické předpoklady této teorie poznání příčinou *ideologického*¹⁷ „náзору s nesprávným vědomím“ (tzv. falešná totalita). Funguje zde tedy kauzální vzorec: *idealismus* → *ideologismus*.

Konrad stanovuje tři znaky *ideologismu* nových formalistů: (i) Prvním znakem je mechanické rozdělení dialektiky na dva póly. Na jedné straně stojí „vnitřní“ vývoj umění (jako

formy), na straně druhé se nachází „vnější“ vývoj (ve společnosti).¹⁸ Tento první znak je tedy založen na následujícím vzorci:



Na jedné straně není bez zajímavosti, že tu Konrad odhaluje slabé místo Mukařovského koncepcí strukturní literární historie, jak ji Mukařovský představí až ve své studii o Polákově skladbě, na straně druhé sám Konrad příliš mechanicky ztotožnil autonomnost vývoje umění s pojmem formy a jeho společenský dopad s pojmem obsahu. Našel k tomu ale oporu opět u Mukařovského, v jeho pojetí umění jako znaku a ve ztotožnění saussurovského *signifiant* s dílem-věcí a *signifié* s estetickým objektem, nacházejícím se v kolektivním vědomí.¹⁹ (ii) Druhým znakem je ostré odloučení vnímání od poznání ve smyslu působnosti uměleckého díla na skutečnost. Důsledkem tohoto odloučení je podle Konrada podřazení obsahu pod formu díla ve smyslu estetické působnosti formy a estetické neúčinnosti indiferentního obsahu. Tento znak opět vychází z Konradova přesvědčení, že Mukařovského strukturalismus dostatečně nepřihlíží ke společenské funkci umění; navíc zde Konrad nepodloženě opět ztotožňuje strukturu uměleckého díla s formou (a s estetickým účinkem, tedy vnímáním) a jeho významovou působnost s obsahem (a tedy s poznáním). (iii) Třetím znakem je tzv. atomizace tématu a z toho vyplývající již zmíněný povrchní empirismus, který nepostihuje skutečného činitele. „Špatná, relativistická, souřadná totalita strukturalismu vzniká tedy izolací, abstrakcí *plodů* lidské činnosti samé, od jejího *činitele*, od společenského člověka [zvýraznil K. Konrad].“²⁰ Skrze Hegelovo pojetí umění jako nekonečna v konečném a díky materialistické interpretaci vývoje (a) jako pohybu vlivu ekonomické základny a (b) jako praxe společenského člověka může tedy Konrad jasně stanovit ostrou hranici mezi *idealistickým* a *ideologickým* strukturalismem na jedné straně a marxistickou estetikou na straně druhé; nic na tom nemění ani fakt, že ačkoli jednotlivé Mukařovské analýzy konkrétního literárního materiálu byly hodnoceny kladně, strukturalistická epistemologie byla odsouzena jako falešný fetišismus.²¹

V následující studii *Ještě jednou svár obsahu a formy* Konrad pouze zpřesňuje některé své kritické připomínky. I když má k dispozici Mukařovského relativně komplexní návrh strukturní literární historie, vidí v něm spíše prohloubení mechanického pojetí vztahu imanentní literární řady a společenského kontextu. Ve své kritice ale podstatným způsobem navazuje na Z. Kalandru, který svou – na metodologii zaměřenou – kritiku uveřejnil v *Tvorbě*.²²

3.2 Skutečné individuum Z. Kalandry

Kalandra chápe vlastní kritické připomínky pouze jako určité poznámky k metodologii Mukařovského návrhu strukturní literární historie. I on – podobně jako Konrad – vnímá *idealistické* slabiny Mukařovského koncepcí, ale svou kritiku zaměřuje především na tyto body: (i) Mechaničnost vztahu „vnitřních“ a „vnějších“ zásahů představuje v základu nepochopení konečného určení instance ekonomických vztahů, které „pouze“ vytvářejí ráz změny (jde tedy o podobný princip, jenž uplatňuje – ale jaksí z druhé strany – sám Mukařovský); Kalandra

v této souvislosti cituje Engelsův dopis K. Schmidtovi z roku 1890, ve kterém se právě o způsobu vlivu ekonomické základny píše. (ii) Představa vývojové logiky, která se „zhmotňuje“ v konkrétních literárních dílech, je pouhou abstrakcí bez důrazu na skutečné individuum, které reaguje na jedné straně na stav básnické struktury a na straně druhé na společenské podmínky vlastní existence. Kalandrovo pojetí individua jako „toho nevypočitatelného zvířete s jeho tisícem choutek, vášní, vloh a nedostatků – s legií zcela specifických zvláštností, které se nijak nedají vřadit do exaktních vzorců ‚autonomního‘ literárního vývoje a které je možno v zákonitosti i v jejich reakci studovat teprve tam, kde jsou zasazeny do konkrétního rámce určité společnosti [...]“²³ se v základu blíží dialektice individua a struktury, jak ji ve 40. letech ne zcela uspokojivě formuloval J. Mukařovský. Obecně lze říct, že jednotlivé rozvrhy smyslu, kterými individua překračují své bytí (řečeno heideggerovsky), nelze dedukovat z pojmu struktury, ale právě naopak: individua vždy tento pojem celku teprve nacházejí specifickým způsobem, tzn. že pojem celku či struktury je bytostně intervencí individua rozštěpen a existuje v nekontrolovatelně mnohých interpretacích. Uvědomil si to i Mukařovský a ve své studii *O záměrnosti a nezáměrnosti v umění*²⁴ (z roku 1943) přisoudil tomuto faktu právě atributy záměrnosti a nezáměrnosti. Kalandra jen oslabil tuto podvrtnou sílu individua svým marxistickým důrazem na určující ráz ekonomické základny; důrazem, jenž je stejného typu jako Mukařovského upřednostňování imanentní vývojové logiky.

Konrad, jak již bylo naznačeno výše, pouze zdůraznil *idealistický* základ Mukařovského návrhu strukturní literární historie, v otázce metodologie takového návrhu zcela souhlasil s Kalandrou.

Není bez zajímavosti, že podobné výtky, směřující k oné vývojové logice básnické struktury, vyslovili ve svých polemikách i nemarxisticky orientovaní myslitelé, např. R. Wellek²⁵ nebo A. Bém²⁶ a M. Weingart.²⁷ Všichni tři shodně poukázali na abstraktnost a fiktivnost takové představy a spojili danou problematiku (i) s kategorií hodnoty na jedné straně a na straně druhé (ii) s představou autorského individua, které není shodné s psychofyzickou osobou autora. Spor Mukařovský – Weingart měl navíc dohru na stránkách *Časopisu pro moderní filologii*.²⁸

4 Nedialektické formulace českého strukturalismu (B. Václavek)

Do diskuzí, týkajících se nejen strukturalistického modelu literární historie, ale také teorie a metodologie samotného strukturalismu, se aktivně zapojil i Bedřich Václavek, a to hned několikrát.²⁹ Z našeho pohledu je nejzajímavější především Václavkova kritická analýza (otištěná v *Sociologické revui* 6, 1935) dvou Mukařovského studií (*Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, *Dialektické rozpory v moderním umění*), ve kterých Mukařovský dokázal výsledky své dosavadní práce transformovat do podoby relativně komplexní estetické teorie, jež zásadním způsobem měnila podobu a formu estetického pojetí krásy. Mukařovského dematerializace estetická a pojetí řídicí estetické funkce jako specifického souboru funkcí neumeleckých podstatným způsobem přispěly k dynamickému systému umění, odpovídajícímu moderním avantgardním směrům v evropském kontextu. Václavek dobře rozpoznal vědeckou sílu strukturálně orientovaných analýz a vyvodil z tohoto faktu i důsledky pro marxistickou estetiku, která – zvláště v podání V. Plechanova – tkvěla stále v mechanickém materialismu odvozování estetické hodnoty ze společenského kontextu. S čím ale díky svému teoretickému zázemí nemohl Václavek souhlasit, byly především dvě skutečnosti: (i) Šlo o Mukařovským

v hrubých rysech načrtnutý vztah hierarchie estetických norem a hierarchie společenských vrstev; v této souvislosti nebylo – podle Václavka – dostatečně přihlédnuto k pokrokovosti dělnické společenské vrstvy, která sice zaujímá „nižší“ postavení v rámci společnosti, ale vzhledem k historickému vývoji je nejpokrokovější. Václavek tu pravděpodobně neexplicitněji odhalil *ideologickou* (ve smyslu II, viz pozn. 17) podmíněnost marxistického pojetí umění. (ii) Jde o prioritu autonomnosti uměleckého znaku před jeho vztahem ke skutečnosti (zde se v hrubých rysech opakuje kritika Konradova), tzn. hodnota umění není odvozována z otázky pravdivosti – nepravdivosti vztahu uměleckého díla ke skutečnosti. „Umělecké dílo typizuje a jde o to, zda jeho typizace, jeho generalizace odpovídá skutečnosti.“³⁰ Václavek požaduje celistvou literární vědu jako určitý model materialistické Hegelovy totality; ne náhodou nazval F. Vodička svou studii o vývoji Mukařovského teoretických názorů ve 30. a 40. letech *Celistvost literárního procesu*. V odtržení uměleckého díla od pravdivosti „ztvárněné“ skutečnosti spatřuje Václavek – typově podobně jako Konrad – (a) nedialektické pojetí vztahu umění a skutečnosti a (b) nepochopení odrazového výkladu umění. Je ovšem nutno dodat, že Václavek měl k literárněvědnému strukturalismu asi nejbliže, resp. často kladně hodnotil nejen konkrétní výsledky jednotlivých analýz, ale také – v jistém smyslu – i teoretické předpoklady, zdůrazňující potřebu sociologického studia umění na jedné straně a na straně druhé Mukařovského zpochybnění hranice umělecké a neumělecké oblasti (zvláště pojetí estetické funkce jako specifického vztahu mezi lidským kolektivem a světem).

Zcela jasně se tedy ukazuje fakt, že diskuze mezi jednotlivými představiteli různých teoretických koncepcí ovlivnily podstatným způsobem směřování i způsob řešení dílčích problémů české literární teorie. Není pochyb o tom, že zvláště ve 30. letech byla marxistická estetika podnětným polemickým „partnerem“ českého literárněvědného strukturalismu. Na závěr uvádíme stručnou typologii hlavních kritických projevů směrem k Mukařovského modelu strukturní literární historie.

Základní typologie:

<p>Mukařovský (1934): 1. dvojrozměrná motivace vývoje 2. <i>Selbstbewegung</i></p>	filosofická východiska	metodologie	<p>Bém (1935): 1. hodnocení literárního díla (a) abstrakce pojmu vývojová linie a (b) prioritá konkrétního literárního díla 2. materiál se dává po způsobu individua, nikoli strukturalistický <i>monismus</i></p>
<p>Konrád (1934) I: 1. „ideologická“ epistemologie a „špatná totalita“ pozn.: <i>ideologismus</i> vs. <i>idealismus</i> Konrád (1934) II: 1. mechaničnost 2. „falešná totalita“, spočívající v absenci reakcí skutečného společenského individua (podle Kalandry)</p>	metodologie	metodologie	<p>Wellek (1935): 1. absence teorie hodnot 2. absence důrazu na básnickou osobnost (≠ empirická osoba autora) 3. nutná aktualizace reprezentačního vztahu znaku</p>
<p>Václavěk (1934): 1. mechaničnost 2. neodrazový výklad umění 3. ne-dialektická formulace otázky po <i>pravdivosti</i> uměleckého díla</p>	metodologie	metodologie	<p>Weingart (1936): 1. ne-strukturalní jevy v Mukařovského studii (ot. <i>totality</i> strukturálního předmětu) 2. (a) princip deformace není objektivní → (b) imanentní řád jako fikce</p>
<p>Kalandra (1934): 1. mechaničnost 2. absence reakcí skutečného individua 3. pravidla zkoumání vs. existence autonomních zákonů vývoje</p>	metodologie	formální připomínky	
	<i>ideologická</i> kritika	metodologie	
	metodologie		

Tento příspěvek je součástí autorova projektu disertační práce, která nese název *Boj o strukturalismus (archeologie české literárněvědné tradice)* a která vzniká pod vedením PhDr. J. Schneidera, Ph.D. a prof. PhDr. J. Trávníčka, M. A.; projekt byl podpořen interním grantem FF UP Olomouc.

POZNÁMKY

- 1 Wellek, R.: „Dějiny českého verše a metody literární historie“, *Listy pro umění a kritiku* 2, 1934, s. 445.
- 2 K tomu srov. pravděpodobně nejcitovanější Mukařovského studii na dané téma *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*. Mukařovský, J.: „Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře“, *Kapitoly z české poetiky* I, Svoboda, Praha 1948, s. 13–28.
- 3 Mukařovský, J.: „Polákova Vznešenost přírody (Pokus o rozbor a vývojové zařazení básnické struktury)“, *Sborník filologický* X, 1934, příp. *Kapitoly z české poetiky* II, Svoboda, Praha 1948, s. 91–176.
- 4 Jde zvláště o studie Karla Svobody:
„O tak zvané formální metodě v literární vědě“, *Naše věda* XV, č. 2, 1934, s. 37–45.
„Česká estetika po Hostinském“, *Naše věda* XVI, č. 1, 1935, s. 1–8.
„Durdíkova estetika“, *Naše věda* XVIII, 1937, s. 203–212.
Proti Svobodově výtce, že český strukturalismus předpokládá nezávislost uměleckého díla na společenském prostředí, ostře vystoupil Jan Mukařovský v úvodu své studie o sociologii básnického jazyka:
Mukařovský, J.: „Poznámky k sociologii básnického jazyka“, *SaS* I, 1935, s. 29–39. (Je zajímavé, že poznámka pod čarou (č. 1), ve které Mukařovský kritizuje Svobodu za nepřesnost a odkazuje i ke svým předešlým pracím, v pozdějším vydání – v *Kapitolách z české poetiky* I – chybí).
Dále např.: Pospíšilová, A.: „Ruský formalismus“, *Listy pro umění a kritiku* I, 1933, s. 407–412.
- 5 Viz pozn. 4 a text Romana Jakobsona o možném vlivu Hegela na raný strukturalismus.
Jakobson, R.: „O předpokladech pražské lingvistické školy“, *Index* 6, č. 1, 1934, s. 6–9.
- 6 Nejjasněji viz Svoboda, K.: „Jan Mukařovský: Máchův Máj“, *Naše věda* XII, 1931, s. 17–20.
- 7 Pojem *kolektivní vědomí* s sebou nese celou řadu problémů, uvědomoval si to i J. Mukařovský spolu s R. Jakobsonem, proto např. Jakobson v diskuzi, věnované Mukařovského studii o Polákové skladbě a konané v prosinci 1934 na půdě PLK, navrhl chápat tento pojem jen jako určitý návrh.
„Ovšem výraz ‚povědomí kolektiva‘ je pouhou metaforou a vhodnějším označením by snad bylo ‚konvence‘ nebo ‚ideologie kolektiva‘“.
Jakobson, R.: „Replika“, *SaS* I, č. 1, 1935, s. 192.
Srov. k tomu interpretaci *kolektivního vědomí* jako systému kódů a pravidel od M. Grygara.
Grygar, M.: „Mukařovského pojetí vývoje“. In: Týž: *Trvání a proměny*, Torst, Praha 2006, s. 245–287.
- 8 Mukařovský, J.: „Dialektické rozpory v moderním umění“, *Listy pro umění a kritiku* 3, 1935; Týž: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakta*, Praha 1936.
- 9 Wellek, R.: „Dějiny českého verše a metody literární historie“, *Listy pro umění a kritiku* 2, 1934, s. 437–445.
K tomu srov.: Wellek, R.: „Šklovského ‚Teorie prózy‘“, *Listy pro umění a kritiku* 2, 1934, s. 111–115.
- 10 Pojem „světový názor“ nebo také „ideje“ vysvětloval Wellek skrze Ingardenovu teorii vrstev uměleckého díla. Podle Welleka každá vrstva schematických aspektů obsahuje určitý „obraz světa“, jeho interpretaci, již ale nelze zaměřovat za nějaký racionální systém výpovědi právě díky své schematicčnosti.
Srov. Wellek, R.: *Dějiny českého verše a metody literární historie*, s. 444.
Mukařovský reagoval na Wellekovu kritiku svou replikou, otištěnou ve *Slově a slovesnosti* (I, 1935, s. 192), v tom smyslu, že „když nebezpečí jednostranné teoretické orientace na výraz minulo, vzniká potřeba vrátit se k problematice osobnosti v uměleckém díle. Jednou ze základních dialektických antinomií je v uměleckém vývoji antinomie mezi subjektivitou osobnosti a objektivitou umělecké struktury.“
K tomu srov. Wellek, R.: *The Theory of Literary History* (1936), vyšlo jako 19. kapitola *Theory of Literature* (New York, 1949), česky *Teorie literatury*, Votobia, Olomouc 1996, s. 361–386.
- 11 Konrad, K.: „Svár obsahu a formy. Marxistické poznámky o novém formalismu“, *Středisko* IV, č. 2, červenec – srpen 1934, s. 56–65; příp. in: *Ztvárněte skutečnost*, Československý spisovatel, Praha 1963, s. 64–87.
- 12 Výběrově např.: Chvatík, K.: *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky*, ČSAV, Praha 1962, zvláště s. 155–169 (Konradova kritika je dána do souvislosti s kritikou B. Václavka).
Vodička, F.: „Celistvost literárního procesu“, in: *Struktura a smysl literárního díla*, Československý spisovatel, Praha 1966, s. 87–107. Zkrácená podoba vyšla i v *Orientaci* (Vodička upozorňuje vedle Konradovy studie i na diskuzi J. Mukařovského s R. Wellekem).
Grygar, M.: *Trvání a proměny*, s. 248 (Grygar zmiňuje všechny kritiky Mukařovského studie o Polákové skladbě vyjma těch Václavkových).
- 13 Konrad, K.: „Ještě jednou svár obsahu a formy“, *Středisko* IV, č. 3, září 1934, s. 98–99; příp. in: *Ztvárněte skutečnost*, s. 88–92.

- Výsledky obou studií Konrad využil i ve své stati „O socialistickém realismu“ (*Sborník Socialistický realismus*, Knihovna Levé fronty, sv. 9, 1935, s. 77–119; příp. in: *Ztvárněte skutečnost*, s. 93–133).
- 14 Viz pozn. 5.
 - 15 Jakobson píše o příbuznosti pražské lingvistické školy se dvěma současnými filozofickými koncepcemi: Karla Engliše (*Teleologie jako forma vědeckého poznání*, 1930) a J. L. Fischera (*Základy poznání*, 1931). Jde ale o příbuznost metodologickou: jednotlivé jevy nejsou pozitivisticky nahlíženy jako kauzální řetězec příčin a následků, ale jako funkční hierarchie kvalit.
 - 16 Konrad, K.: „Svár obsahu a formy“, in: *Ztvárněte skutečnost*, s. 80.
 - 17 Zde je nutno upřesnit pojem *ideologie*: I. Marxistický výklad pojmu *ideologie* vidí v jejím základu falešné vědomí, spočívající sice v odhalení pohybu vývoje jednotlivých věcí, ale v přehlížení instance, která tyto skryté vztahy řídí či určuje. Touto instancí je pochopitelně ekonomická nutnost společenské základny, resp. třídně a společensky určený člověk jako činitel. II. Jiný výklad (snad je možné ho přisoudit představitelům strukturalismu) našeho pojmu zdůrazňuje fakt, že poznání, jež bychom mohli označit za *ideologické*, je založeno na snaze v zrcadle teorie legitimovat praxi, která k této teorii vede. Aplikováno na marxistickou estetiku se ukazuje, že volání po absenci společensky určeného člověka jako tvůrce umění (praxe) jen „opakuje“ nutný zákon ekonomické základny, neboť je vždy v poslední instanci naplňována cesta k poznání pravdy.
 - 18 Srov. tamtéž, s. 75.
 - 19 Této spojitosti si všiml i Felix Vodička ve své studii *Celistvost literárního procesu* (zvláště s. 96–97).
 - 20 Konrad, K.: „Svár obsahu a formy“, s. 72.
 - 21 Pravděpodobně nejostřejší kritiku napsal Břetislav Mencák, i s patřičným rétorickým balastem, charakteristickým spíše pro pozdější období: „[...] kdy se – s odpuštěním – vykoktá [rozuměj česká literatura a věda o ní] z bludného kruhu, v němž ji stále méně už může prospět sebe ohnivější formální akrobacie či sebe pikantnější, sensačnější a ‚originálnější‘ literární tvůrčí ‚záběry‘. Kampak s těmito krajkami, do omrzení ‚novými‘, které mají zakrýt trhliny v starém – celkem vzato – pytlí buržoasné literárního obsahu!“
Mencák, B.: „Od nové estetiky k nové tvorbě“, *Čin* VI, 1934, s. 1136.
Srov. dále: Mencák, B.: „O sporu dvou estetik“, *Čin* VI, 1934, s. 1058–1061.
 - 22 Kalandra, Z.: „O metodu literární historie. Metodologické poznámky k J. Mukařovského Polákově Vznešenosti přírody“, *Tvorba* IX, 1934, č. 7, s. 102–103.
 - 23 Tamtéž, s. 103.
 - 24 Mukařovský, J.: „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, in: *Studie* I, Host, Brno 2000, s. 353–390.
 - 25 Wellek, R.: „Dějiny českého verše a metody literární historie“, *Listy pro umění a kritiku* 2, 1934, s. 437–445.
 - 26 Bém, A.: „Metodologické poznámky ke studii Jana Mukařovského ‚Vznešenost přírody‘“, *ČMF* 21, č. 3–4, 1935, s. 330–334.
 - 27 Weingart, M.: „Úvaha o zkoumání českého individuálního jazyka, zvl. básnického a o tzv. strukturalismu“, *ČMF* 22, č. 1, 1936, s. 79–85; č. 4, 1936, s. 365–370.
 - 28 Mukařovský, J.: „Diskuze o studiu básnického jazyka“, *ČMF* 22, č. 2, 1935, s. 203–207.
Weingart, M.: „Vysvětlení k odpovědi prof. J. Mukařovského“, *ČMF* 22, č. 2, 1935, s. 207–208.
 - 29 Korpus textů B. Václavka k dané problematice:
 - (i) rec. sborníku „Spisovná čeština a jazyková kultura“, *Levá fronta* 3, 1932.
 - (ii) „J. Mukařovský, Poláková Vznešenost přírody“, in *Nové knihy, Index* 6, 1934.
 - (iii) „O teorii literatury u nás“, *Rozhledy o literatuře a umění* 4, 1935, č. 31.
 - (iv) „J. Mukařovský, Estetická funkce a estetická norma jako sociální fakty, Dialektické rozpory v moderním umění“, *Sociologická revue* 6, 1935, č. 3–4.
 - (v) „J. Mukařovský, Estetická funkce a estetická norma jako sociální fakty“, *U Blok*, 1936.
 - (vi) „Společenské vlivy v životě a díle K. H. Máchy“, in *Torzo a tajemství Máchova díla*, PLK, Praha 1938.
 - 30 Václavek, B.: „J. Mukařovský, Estetická funkce a estetická norma jako sociální fakty, Dialektické rozpory v moderním umění“, *Sociologická revue* 6, 1935, č. 3–4; příp. in: *Kritické stati z 30. let*, Československý spisovatel, Praha 1975, s. 127.

LITERATURA

- Bém, A.: „Metodologické poznámky ke studii Jana Mukařovského ‚Vznešenost přírody‘“, *ČMF* 21, č. 3–4, 1935, s. 330–334.
Grygar, M.: *Trvání a proměny*, Torst, Praha 2006.

- Chvatík, K.: *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky*. ČSAV, Praha 1962
- Jakobson, R.: „O předpokladech pražské lingvistické školy“, *Index* 6, č. 1, 1934, s. 6–9.
- Kalandra, Z.: „O metodu literární historie. (Metodologické poznámky k J. Mukařovského Polákově Vznešenosti přírody)“, *Tvorba* IX, 1934, č. 7, s. 102–103.
- Konrad, K.: „Svár obsahu a formy. Marxistické poznámky o novém formalismu“, *Středisko* IV, č. 2, 1934, s. 56–65.
„Ještě jednou svár obsahu a formy“, *Středisko* IV, č. 3, 1934, s. 98–99.
- „O socialistickém realismu“, in: *Sborník Socialistický realismus*, Knihovna Levé fronty, sv. 9, 1935, s. 77–119.
- Mencák, B.: „Od nové estetiky k nové tvorbě“, *Čin* VI, 1934, s. 1136.
„O sporu dvou estetik“, *Čin* VI, 1934, s. 1058–1061.
- Mukařovský, J.: *Kapitoly z české poetiky I, II*. Svoboda, Praha 1948.
Studie I. Host, Brno 2000.
- „Diskuze o studiu básnického jazyka“, *ČMF* 22, č. 2, 1935, s. 203–207.
- Pospišilová, A.: „Ruský formalismus“, *Listy pro umění a kritiku* I, 1933, s. 407–412.
Struktura a smysl literárního díla. Československý spisovatel, Praha 1966.
- Svoboda, K.: „O tak zvané formální metodě v literární vědě“, *Naše věda* XV, č. 2, 1934, s. 37–45.
„Česká estetika po Hostinském“, *Naše věda* XVI, č. 1, 1935, s. 1–8.
„Durdíkova estetika“, *Naše věda* XVIII, 1937, s. 203–212.
- Václavek, B.: rec. sborníku „Spisovná čeština a jazyková kultura“, *Levá fronta* 3, 1932.
„J. Mukařovský, Polákova Vznešenost přírody“, in *Nové knihy*, *Index* 6, 1934.
„O teorii literatury u nás“, *Rozhledy o literatuře a umění* 4, 1935, č. 31.
„J. Mukařovský, Estetická funkce a estetická norma jako sociální fakty, Dialektické rozpory v moderním umění“, *Sociologická revue* 6, 1935, č. 3–4.
„J. Mukařovský, Estetická funkce a estetická norma jako sociální fakty“, *U Blok* 1, 1936, č. 1.
„Společenské vlivy v životě a díle K. H. Máchy“, in *Torzo a tajemství Máchova díla*, PLK, Praha 1938.
- Weingart, M.: „Úvaha o zkoumání českého individuálního jazyka, zvl. básnického a o tzv. strukturalismu“, *ČMF* 22, č. 1, 1936, s. 79–85; č. 4, 1936, s. 365–370.
„Vysvětlení k odpovědi prof. J. Mukařovského“, *ČMF* 22, č. 2, 1935, s. 207–208.
- Wellek, R.: „Dějiny českého verše a metody literární historie“, *Listy pro umění a kritiku* 2, č. 19–20, 1934, s. 437–445.
„Rub literární vědy“, *Sas* I, č. 2, 1935 (spor s M. Weingartem o dílo J.V. Sedláka *O díle básnickém*, Praha 1935).
„Šklovského ‚Teorie prózy‘“, *Listy pro umění a kritiku* 2, č. 5, 1934.
- Wellek, R., Warren, A.: *Teorie literatury*. Votobia, Olomouc 1996.

Summary

Michal Kříž: Marxistic Criticism of the Czech Literary Structuralism (Ideologism vs. Idealism)

The study follows one common aim: The analysis of polemics between representatives of structuralist literary criticism and marxist aesthetics, especially debates on the model of structural literary history proposed by Jan Mukařovský in his study *Poláková Vznešenost přírody*, published in 1934. It is also taken into consideration that the constituent debates go beyond the frontiers of common definition of knowledge from a political point of view: between Structuralism and Marxism, consequently Idealism and Materialism. The study tries to show the fact that constituent theoreticians in their studies base a research on the special pattern of distinction between Idealism and Ideology (especially Kurt Konrad). This frontier of thinking allows us to specify the value of constituent theoretical approaches to the problem of literary history. The central distinction also permits to constitute possible principals of approaches to literary history, especially from the structuralist and marxist point of view.

AUTOR DÍLA JAKO OBJEV A JAKO OMYL. PROMĚNA POJMU UMĚLECKÁ OSOBNOST V ČESKÉM MYŠLENÍ O LITERATUŘE

ZUZANA MALÁ

Téma sympozia *Objevy a omyly v umění* mě inspirovalo ke krátkému exkurzu do proměn vnímání umělecké osobnosti, neboť se domnívám, že právě v teoretickém přístupu k autorovi díla se jasně ukazuje tenká hranice v uvažování o daném jevu jako o objevném či omylném. Jak víme, v literární vědě se o vztahu autor – dílo přemýšlelo v minulosti různě, a to vždy podle nové nastupující teorie, která zkoumala literární dílo často z úplně jiného hlediska a úhlu pohledu. To potvrzují i slova Thomase Kuhna,¹ podle kterých je vznik nové teorie odpovědí na krizi té předcházející. Nahlédneme-li do oblasti přírodních věd, zjistíme, že teorie, která se vyčerpá, neboť není schopna vědcům odpovědět na jejich otázky, je nahrazena teorií novou. Souvisí to s verifikovatelností úspěšnosti i s empirickým výzkumem, který často prokáže výsledky předchozí teorie za mylné. Nová metoda je pak považována za adekvátní řešení daného problému, a to až do doby objevení metody efektivnější. Toto však není zcela případ literární vědy, jejíž přístup je poněkud odlišný. Jednotlivé objevy či metodologie velmi často koexistují a nabízejí různorodé přístupy k problémům, a i ty, které jsou badatelem nebo školou považovány za překonané, zůstávají stálou součástí našeho myšlení.

I když se chci v příspěvku věnovat teorii dvacátého století, v úvodu se ještě vrátím do století devatenáctého, v němž došlo k prvnímu zásadnímu objevu. Romantismus objevil z dnešního pohledu autora. Oproti staršímu pojetí umění jako řemeslnosti středověku dochází k objevu romantického génia a k poznání, že umělecké dílo někdo neudělal, ale vytvořil. Víceméně poprvé v novodobé společnosti se zde začíná mluvit o umělecké osobnosti jako stvořiteli, pro něhož je tvorba vyjádřením autentického prožívání. Primát přírody přebírá člověk jistý si svou jedinečností, vědomý si vlastní existence. Současně s objevením tvůrce začíná vznikat literární kritika, které právě objev autora dává nejenom interpretační klíč k dílu, ale navíc se v jejím pohledu literární tvorba stává výrazem originální lidské osobnosti.²

V myšlenke, že umělecká tvorba definuje osobnost, pokračovala literární kritika až do století dvacátého. Například Šalda hovoří o osobnosti, jež přesahuje svoje dílo, a to se tak stává pouhým zážitkem života osobnosti. Pojetí Václava Černého pak v sobě ukrývá existenciální prožívání a zdůrazňuje tvůrčí sílu autora, jež procesem tvorby vytváří osobnost natolik jedinečnou, že tvoří záruku hodnoty díla. Přiklání se tak k biografické metodě, neboť je to život autora, který vede k poznání osobnosti. V jeho pojetí odkazuje umělecká osobnost

přímo k reálnému autorovi, konotuje v sobě vztahy morálky, estetického citění, schopnosti a potřeby tvořit.³

Dvacáté století však přichází i s jinými, viditelně odlišnými přístupy. Zapříčinil je objev, že myšlení o literatuře může mít podobu vědy, což přineslo ve své době mnoho překvapivých – a často protikladných – zjištění. Objevily se myšlenky, že existuje něco tak specifického, jako je umělecké dílo, že toto dílo lze interpretovat jako sociální fakt, ale také jako znakový systém, tedy že má svou strukturu, že je napsáno určitým jazykem, že má svého čtenáře a podobně. Se vznikem a rozvojem literární vědy se ale také problematizoval samotný pojem autora, a to hned z několika důvodů. Nově vznikající literární teorie považovala navázání na pozitivistické přístupy za nelegitimní.⁴ Zproblematizovala otázku interakce autora a díla, a iniciovala obrat pozornosti na dílo jako na součást imanentních vývojových procesů.

Formalistický přístup, který při zrodu literární vědy jako první vyhlásil potřebu překonat duchovnědné a pozitivistické přístupy a začal se orientovat na formu díla, se svou teorií ovšem nevystačil dlouho. Formalisté zkoumali vše, co jim verifikoval konkrétní materiál a zcela opomíjeli sociálněhistorický kontext. Nad tvůrčí osobností autora u nich převážil princip materiálnosti a objektivní danosti. I když formalisté nepopírali, že věci kolem nás mají svůj vnitřní význam, považovali tento význam za zcela ukrytý ve formální výstavbě díla. Otázka, „jak je to uděláno“, ovšem nedokázala uchopit dílo v celé složitosti.⁵

Z formalismu vzešlý strukturalismus podstatně rozšiřuje pole bádání, stále důležitější jsou pro něj významové složky díla. Otázka je kladena poněkud odlišně než u přístupu formalistického, tedy „jak je dílo uděláno, aby esteticky působilo“. V důsledku toho strukturalisté formulují pojetí díla jako autonomního znaku. Zájem se soustředí primárně na dílo jako věc, na artefakt a to vše v touze po čisté metodologii a exaktnosti. I když strukturalismus pohled na literární dílo oproti formalismu rozšířil, stále má jisté hranice a omezení. Jako opozice k psychologismu redukuje své zkoumání na dílo, později se začne soustředit i na jeho okolí, ale to pouze směrem k vnímání. Složky díla jsou záměrně abstrahovány a dílo se zcela izoluje od člověka, který je stvořil. To si můžeme ukázat na konkrétních případech.

V raných studiích Jana Mukařovského je zřetelně cítit snaha obejít autora s obavou, že jeho přibrání vnese do vědeckého zkoumání iracionální prvek. Třebaže ale tento výchozí princip strukturální analýzy literárního díla svým způsobem vliv autora na podobu textu pomíjí, postupem času Mukařovský tezi o nutnosti zcela dílo od autora izolovat opouští a cítí potřebu najít odpovídající místo nikoli autorovi, ale internímu subjektu. V jeho přístupu je zřetelný příklon k stále větší důležitosti tvůrce, individua a osobnosti, a přichází proto postupně s pojmem sémantické gesto jako s jednotícím principem významové výstavby literárního díla. Avšak v zásadních studiích o osobnosti a individu⁶ nakonec dává tuto sílu osobnosti, která nemá statut tvůrce, nýbrž jen původce a ocitá se zcela mimo text.⁷

Mukařovský se problematice osobnosti věnuje od druhé poloviny let třicátých, ale nejvíce ve čtyřicátých letech. Ve studiích ze sklonku třicátých let Mukařovský rozlišuje autora jako psychofyzickou osobnost a autorský subjekt. Subjekt jako integrující prvek díla je zde abstraktním pojmem, který nesmí být ztotožněn s autorem či vnímatelem, ale umožňuje jejich vzájemnou projekci do vnitřní struktury díla. Ve čtyřicátých letech nabízí Mukařovský řešení z hlediska vnímatele. Recipient se aktivně podílí na vytváření záměrnosti, tedy jakési sémantické jednoty. Podle Mukařovského tedy nepůsobí osobnost autora v díle, ale to, že ovlivňuje vnímatele, jeho zážitky. V těchto letech dochází k jistému uznání autorské intence, ale ta

v textu prochází mnoha proměnami a je rozpoznávána a formulována až v procesu recepcce. Následující citace objasňuje Mukařovského pojetí, které zrovnoprávňuje autora a vnímatele: „Autor při svém tvoření vnímatele dbá, přihlíží k němu, a vnímatel zase naopak chápe dílo jako autorův projev a cítí za ním autora.“⁸ Mukařovský zde staví autora a vnímatele na stejnou úroveň. Aby zdůraznil jejich rovnocennou pozici, mluví-li o subjektu, hovoří pak pouze o jediném, bez jakéhokoliv rozlišení autora od recipienta. Jejich rovnocenné postavení má základ v textu, který je autorem tvořen pro čtenáře; oba tedy pracují s textem ze stejné pozice. Subjekt autora je odpovědný za duševní stav, který dílo ve vnímатели vyvolá, představa autora je tak vytvořena prostřednictvím literárního díla. Autor stojí mimo text a autorský subjekt vystupující z díla se nekryje se skutečnou psychofyzickou osobou. Shrňeme-li, osobnost je oproti autorskému subjektu pouhá struktura jistých dispozic sociálních a psychických, tudíž by nás měla zajímat pouze z hlediska funkce působení na strukturu díla, neboť právě zde se projevuje jako subjekt díla. Ten jediný by měl být podroben našemu zkoumání, neboť bychom podle Mukařovského měli osvobodit umění od smutné povinnosti ošetřovat individuálnost.

V podobném smyslu uvažuje o osobnosti i Felix Vodička.⁹ Literární historie se podle něj vyznačuje imanentní vývojovou linií a osobnost svým zásahem naplňuje potřebu literárního vývoje. Díky osobnosti autora je dílo vnímáno jako celek, jako struktura. V rámci Vodičkovy koncepce můžeme v díle sledovat záměr autora, ale zajímá nás pouze, jak se na základě jeho vstupu do literární historie proměňuje struktura díla. Z Vodičkových studií vyplývá zjevné uznání všech privilegií autorských, a to i uznání metod biografických, vše se ale musí dít v izolaci od díla. Dílo je, podobně jako autorský svět, samostatnou strukturou a Vodička nesouhlasí s jakýmkoliv vykládáním jednoho z druhého.

Pojetí osobnosti v díle Milana Jankoviče¹⁰ ve své podstatě šířeji rozvádí výsledky práce Jana Mukařovského. Ten ale není jediný, kým se Jankovič ve své teorii nechává inspirovat. Je zde zřejmý vliv Kanta či Heideggera, avšak Jankovič se přesto v pojetí osobnosti vymezuje proti duchovnějším teoriím a zdůrazňuje, že je to pouze dílo, jež ukrývá odpovědi. Podobně jako Vodička upozorňuje na kvalitativně rozdílnou povahu díla a procesu tvorby, a pochybuje tak o výsledcích, které by přinesla případná analýza těchto složek dohromady.

Jak jsem se dosud snažila ukázat, vztah strukturalismu k autorské osobnosti prošel jistým vývojem, který lze podle mě nejnázorněji demonstrovat v přístupu Miroslava Červenky.¹¹ Jeho úvahy lze číst nejen jako reakci na starší strukturalistické koncepce, ale i na odmítání autora a subjektu v soudobé literární teorii. V kontextu s dílem Miroslava Červenky musím připomenout francouzský strukturalismus, jehož hlavní představitel vyhlásil po smrti subjektu i smrt autora, neboť ten je pojímán jako pouhá součást diskurzu.¹² Ruku v ruce se zde objevuje čtenář jako hlavní ohnisko literárněvědného bádání. Vlivem toho biografický autor nadlouho ztrácí na akademické vážnosti, interpretace textu se ho dotýkají jen letmo a velmi opatrně, neboť právě interpretace skrze něj byla obecně uznána za neodborný přístup k dílu. Hovoříme o textových strategiích a implicitních autorech,¹³ neboť jen ti byli uznáni vědou. Literární teorie jako by se chytla do pastí svých vlastních tezí, které často více než vědu připomínají řečnický jímavé bonmoty a stala se oborem, který je stále hůře vztahován ke svému původnímu předmětu. O to více je podle mého názoru inspirativní a úvahově otevřený přístup Miroslava Červenky.

V uvažování o významové výstavbě literárního díla je pro něj umělecká osobnost základním sjednocujícím prvkem. Čtenář přijímá dílo jako výsledek individuální výpovědi autora

a jednotlivé složky díla dostávají úlohu vypovídat o svém původci, jak to dokazuje následující citace: „Osobnost vyvstává tedy z díla ne jako prostá skládanka ze stavebnice jednotlivých významových komplexů, ale jako princip jejich dynamického sjednocování, jako souhrn prožitků, vědomostí, tvůrčích schopností a zálib, k nimž lze právě toto dílo přiřadit, jako lidské vědomí, jež mohlo dané významové komplexy v daných vztazích koncipovat a uskutečnit.“¹⁴

Musím ovšem zdůraznit, že Červenkův termín umělecká osobnost, který později stále častěji nahrazuje termínem subjekt díla, v žádném případě nesouvisí s autorem jako psychofyzickou osobou, Červenka ji definuje takto: „Osobnost konstituovaná dílem nemůže být než zase jen významová celistvost přiřazená k dílu, a jen k němu. Životní osudy a výtvoři reálného autora zůstávají něčím co do způsobu existence podstatně odlišným od subjektu díla, vztahy mezi nimi a osobností přiřazenou k dílu se nedají vystihnout kauzální spojitostí, a pokud se jimi zabýváme, musíme je pojmát jako vztah dvou relativně samostatných struktur – struktury psychofyzických vlastností a struktury znaků.“¹⁵

Dosud se pohybujeme v rámci sémiologického přístupu, dílo je autonomní znak a Červenková umělecká osobnost je souhrnný význam sjednocující další tvůrčí činnosti jednoho autora. Na rozdíl od lyrického subjektu a vypravěče, kteří se proměňují každým novým textem, autorská osobnost zůstává tedy podle Červenky tatáž, a měla by být jistou zárukou jakkoliv proměnlivé celistvosti tvorby. Z hlediska sémiologie uvažuje Červenka o osobnosti, jejímž indiciálním znakem je celistvé dílo. Ihned po uveřejnění studie *Významová výstavba literárního díla* bylo toto pojetí podrobeno kritice právě ve stopách strukturalistické teorie. Květoslav Chvatík nesouhlasí s pojetím literárního díla jako indexu a Červenka se podle něj „oklikou přes strukturální argumentaci vrací k pojetí díla jako příznaku a pomíjí její zprostředkování objektivní strukturou umění i subjekt-objektový charakter díla jako modelu světa“.¹⁶ Chvatík oponuje jakékoliv tvůrčí roli osobnosti argumenty z prostředí folklóru, kde není projev tvůrčího individua nijak relevantní. Zároveň považuje za překonaný romantický kult génia, neboť v moderním umění se dle jeho názoru umělec stává mluvčím kolektivu nebo mizí za neosobní strukturou díla. I když Červenka zjevně naráží na pomyslný strop strukturalismu, opuštění této metodologie se Chvatíkovi jeví jako zásadní prohřešek.

Položme si nyní otázku, nakolik nám Červenkovo vnímání autorské osobnosti může napomoci při konkrétní textové interpretaci. Domnívám se, že jeho pojetí osobnosti stojí na pomezí mezi autorem jako psychofyzickou osobou a mezi autorským subjektem jako textovou veličinou. Literárnímu historiku umožňuje hovořit o autorovi bez podezření na pozitivistické analýzy, neboť osobnost je od biografického autora metodologicky oddělena. V pozdějších studiích¹⁷ se Červenka od tohoto oddělení osobnosti a biografického autora, jako základního pokynu literární vědy neodklání, ovšem zdůrazňuje neopominutelný vztah mezi reálným autorem a mezi osobností. Pozornost upírá na vnímatele, neboť znalosti o autorovi, ať už se to vědě líbí nebo ne, při četbě utváří představu o subjektu díla. Červenka na tomto místě hovoří o kruhu, neboť předpokládáme některé rysy osobnosti, jež mají být interpretací teprve odhaleny. Vztah fiktivního původce k reálné osobě autora je tedy v recepční rovině vztahem zásadním.

Myslím, že je na místě zde zdůraznit, že Červenka vnímá osobnost jako dynamickou entitu, jež odolává neměnným definicím a statickému výkladu. Osobnost prostupuje všechny složky díla, ale Červenka klade důraz na její zjevnou samostatnost. Podle mého názoru tím

ospravedlňuje dosavadní orientaci literární vědy pouze na dílo, neboť v rámci nadřazené struktury osobnosti je dílo relativně oddělené. Červenka nechce dílo izolovat, ale zdůrazněním významu osobnosti dovoluje jeho zkoumání jako samostatného sémiologického systému. Když Mukařovský hovořil o díle jako o znaku, který vylučuje ztotožňování významu díla s autorovým vnitřním prožíváním, vytyčil tak podle mého názoru mezi autorem a dílem příliš ostrou hranici, kterou se Červenka snaží oslabit. Ve svých studiích upozorňuje na spoustu relevantních významů, jež nese osobnost vůči dílu. Nejednou to jsou i otázky pragmatické, jako zařazení různých textů k jednomu autorovi, ale také vytvoření autorského mýtu, který, ač často nepravdivý, na recepci díla významně participuje.

V závěru svého referátu chci zdůraznit, že Červenka, ač žák strukturalismu, respektuje přirozenou snahu čtenářů o poznání autora. Myslím, že nemůžeme popřít, že navštěvujeme autorská čtení, čteme rozhovory s autory v novinách, kupujeme knižní publikace doplněné o fotografie autorů – autor nás bezpochyby zajímá. Problematická je ale metodologie interpretace, která by dokázala o autorovi hovořit citlivě a přitom vědecky relevantně. Myslím, že se Miroslav Červenka dotýká samé hranice literární interpretace, neboť si uvědomuje, že reálný autor je již předmětem literární biografie, kterou tímto ale rozhodně neodmítá. Při čtení jeho textu je možné si povšimnout zjevné neukotvenosti osobnosti, která často zasahuje do roviny vnětextové i mimotextové. Tato oscilace a nejednoznačné určení jediného stabilního místa ukazuje uměleckou osobnost jako dynamickou součást procesu tvorby. Předjímá pozdější termíny jako je rozhraní či interface,¹⁸ jež se pokoušejí pracovat dále na vztahu autora a díla.

Je signifikantní, že většina teoretiků strukturalismu přese všechna odmítání významu autora pro vědeckou interpretaci díla, věnuje tomuto problému nemalou pozornost. Nepochybně i proto, že jednoznačné odmítnutí autora by znamenalo ignorování podstatné složky literární komunikace. Neboť slovy Miroslava Červenky „...touha člověka po sobě samém patří k nejtíže zkoumatelným, ale také nejaktivnějším činitelům vývojevým.“¹⁹

POZNÁMKY

- 1 Srov. Kuhn, Thomas S.: *Struktura vědeckých revolucí*. (Structure of scientific revolutions). OIKOYMENH, Praha 1997.
- 2 Tato romantická víra, že umělecká díla je schopno potvrdit uměleckou osobnost a ujistit ji o její jedinečné existenci, byla v průběhu dvacátého století výrazně napadána. Zajímavě o tomto tématu hovoří Martin Procházka v knize *Romantismus a osobnost*; Praha, 1996. „Důležitým romantickým tématem je tedy – vedle tajemství a tvůrčí síly osobnosti – také její zánik spolu s rozpadem tradičních žánrů a uměleckých forem. [...] Je to především neuskutečnitelnost díla jako výrazu osobnosti. Tento fakt aktualizuje *děj psaní* jako transformaci či zánik osobnosti.“ (s. 10)
- 3 Srov. studii *Osobnost a dílo* (In: Černý, Václav: *Tvorba a osobnost I*. Praha, Odeon 1992). Osobnost je v jeho pojetí vlastně výtvar autor, neboť ten vytváří mimo tvůrčí osobnosti jako nadčasové hodnoty také své vlastní tvůrčí dílo. Zkoumání života tvůrce je podle Černého cesta k poznání umělecké osobnosti. „Pravidlem bývá tvořivý člověk zároveň osobností i dílem. A oba jeho výtvary, osobnost i dílo, jsou k sobě ve vztahu. Lze často nazírat vytváření díla jako cestu k nabývání a definování osobnosti: pak nejlépe a nejpohodlněji poznáš tvar osobnosti rozbořem díla.“ (s. 31)
- 4 Základní premisy strukturální metodologie jsou často interpretovány jako reakce na vyhrocená východiska pozitivizmu a nevědeckého psychologismu.
- 5 Srov. např. Glanc, Tomáš: *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*. Praha, Academia 2005.
- 6 Hovoříme o studiích *Individuum v umění* (1937), *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (1943), *Osobnost v umění* (1944), *Individuum a literární vývoj* (1943–1945) a *Básník a dílo* (pol. 40. let).

- 7 Tímto se Mukařovský vyrovnává s řešením R. Ingardena (Srov. *Umělecké dílo literární*. Praha, Odeon 1989), který umísťuje básnickou osobnost do díla.
- 8 Mukařovský, Jan: *Studie z poetiky*. Praha, Odeon 1982, s. 241.
- 9 Srov. Vodička, Felix: *Struktura vývoje*. Praha, Odeon 1969.
- 10 Srov. Jankovič, Milan: *Dílo jako dění smyslu*. Praha, Pražská imaginace 1992.
- 11 Srov. Červenka, Miroslav: *Významová výstavba literárního díla*. Praha, Karolinum 1992.
- 12 Hovořím zde o studiích Rolanda Barthesa *Smrt autora* (1968) a Michela Foucaulta *Co je to autor?* (1969). Především Barthesova studie bývá často nepřesně interpretována. Barthes zde netvrdí, že autora zemřel, ale napadá praxi soudobé kritiky, která stále interpretuje dílo podle života autora. Na základě svých sémiologických výzkumů Barthes dokazuje, že píšící subjekt není schopen proniknout skrze jazyk do textu a vyjádřit tak autorskou intenci. Naopak, tím, kdo podle něj sceluje text, je čtenář (v souvislosti se závěry Kostnické školy recepční estetiky). Ve svých pozdějších pracích pak devalvuje umělecké dílo na text, jenž je pouhou sítí vztahů a hrou označujících (v přiznané inspiraci J. Kristevou a pojmem intertextualita). Foucault nabízí řešení pojmu autor z pohledu filozofa, pro kterého je autor (stejně jako člověk) pouhou funkcí diskurzu, který je řádem přesahujícím samotný subjekt.
- 13 Pojem „implied author“ W. C. Bootha byl poprvé zveřejněn už v roce 1961.
- 14 Červenka, Miroslav, op. cit., s. 136.
- 15 Tamtéž, s. 139.
- 16 Chvatík, Květoslav: *Strukturální estetika*. Brno, Host 2001, s. 121.
- 17 Srov. Červenka, M.: *Styl a význam*. Praha, ČS 1991.
- 18 Termín U. Eca, nad jehož využitím se ve svých přednáškách zamýšlel T. Glanc.
- 19 Citaci čerpáme z doslovu M. Červenky ke knize Vodička, Felix: *Struktura vývoje*. Praha, Odeon 1969, s. 341.

Summary

Zuzana Malá: The Author of Literary Work as the Discovery and the Mistake

During the 20th century the thinking about literature has changed because the approach to literary text has become scientific. This kind of process has created a lot of problems in the question of the authorship. This study focus on the change of the author's role based on the main literary thinkers in Czech science, from the romantic period to the 20th century. This essay compares the approach of a personal critic (V. Černý) and thereafter the most influential members of Czech structuralism. It shows their concepts about the author and the modification of the term “artistic personality”, mostly in the works of J. Mukařovský and M. Červenka.

OBJEVOVÁNÍ RICHARDA WEINERA

ROMAN KANDA

Když v roce 1947 vyšla Chalupeckého knižní monografie o Richardu Weinerovi, konstatoval její autor, že dílo tohoto v mnoha ohledech výjimečného spisovatele, od jehož úmrtí tehdy uplynulo právě deset let, zůstává pro valnou část českých čtenářů i kritiků prakticky neznámé.¹ Chalupeckého vyhocené formulace plní pochopitelně do jisté míry i strategickou funkci – teoretik se staví do role objevitele všeobecně zneuznávaného autora. Především však chtějí poukázat na neblahou skutečnost, že v Čechách tvořil spisovatel, jehož dílo svou originalitou daleko přesáhlo efemérní projevy řady jeho současníků a může být směle řazeno do kontextu světové literatury. Přesto tento spisovatel není náležitě vykládán ani hodnocen.

Současná situace se jeví jako bezmála opačná. O Weinerovi už dnes koluje řada mýtů a prefabrikovaných charakteristik. Soudí se (ne nutně nesprávně), že je to spisovatel, kterého soudobá kritika, pokud k němu vůbec nalezla cestu, vnímala rozporně, že je to autor nezařaditelný a neuchopitelný.² Proto detailní sledování recepce jeho díla může představovat zajímavou kapitolu z dějin novější české literatury. Předkládaná přehledová studie budiž toliko jejím prologem.

Nepočítáme-li průkopnický text Bohumila Nováka, publikovaný rok po vydání Weinerovy *Hry doopravdy*³ ve Fučíkových *Listech pro umění a kritiku*,⁴ pak na začátku snahy o adekvátní interpretaci spisovatelova díla stojí proslulý a často citovaný esej F. X. Šaldy *Dvojí cesta do hlubin noci*.⁵ Weinerova *Hra doopravdy* se zde ocitá v sousedství Célinova znepokojivého románu, a ve srovnání s francouzským textem (přesněji řečeno s českým překladem francouzského originálu) se kniha českého autora jeví našemu kritikovi dokonce jako ještě „mnohem děsivější“.⁶ Uvedené sousedství kontroverzního Célinea a snad neméně kontroverzního Weinerja ovšem nemá dokládat organickou podobnost obou tvůrců. Jak Šalda doslova uvádí, je Weiner naopak v mnohém protikladem Célinovým, je oproti jakoby „rozbíhavému“ a vnějšek (jenž zakládá epický půdorys) přece jen respektujícímu Francouzovi mnohem uzavřenější, introvertnější, „propadlý do stínových krajů duše, úplně soustředěný do sebe, duch od břehů Stygu nebo Lethe“.⁷ Nicméně Šalda na druhou stranu připouští, že z vyššího hlediska – ovšem hlediska esejistou blíže nespecifikovaného – mohou být díla obou autorů některými svými rysy vzájemně komplementární. Přinejmenším tím, dodáváme, co je zřejmé na první čtenářský pohled: jak Céline, tak Weiner jsou autory knih, které přinášejí mučivý neklid, hrůzu, ale i podivnou krásu. Ne náhodou se Šalda při snaze o postižení Weinerova textu uchyluje k meta-

forám o pekelném kotli, mrtvých barvách, žalářních sklepeních, močalovitě půdě či dokonce upírech. To nejsou zbytečné verbální ornamenti, to je se vši vážností míněný pokus přetavit svůj čtenářský zážitek, bez pochyb intenzivní, v co nejuvstíznější povahopis umělce světa, z něhož Šalda-čtenář právě vystoupil. A patří ke stěžejním i koneckonců dobře známým znakům Šaldova intencionálně antisystémového, strohé racionalitě a noetickému redukcionismu se vzpírajícího kritického univerza, že stavbu svých metauměleckých textů přechasto buduje z uměleckého jazyka, obtíženého metaforami, že původní obraz nahrazuje obrazem jiným, opatřeným explikativní funkcí. „Příběhy Weinerovy,“ píše kritik, „působí jako paměti starých krevních pisarů psané při mihotavém svitu smolnic pod temným žalářním sklepením.“⁸ A dále: „Weiner nalézá nové odstíny děsu a hrůzy, odkrývá nová utrpení duše dosud nepojmenovaná a nepopsaná, vyráží nové stony a úpění mučení.“⁹

Už v tomto Šaldově metatextu (užíváme zde tohoto pojmu ve smyslu Genettovy typologie) se objevují dvě klíčová místa, jež se záhy stanou leitmotivem weinerovského metatextového diskurzu: je to (1) dvojjediný motiv hry a viny ve Weinerově díle a (2) otázka, zda byl Weiner surrealistou či nikoli; otázka, která je pak přirozeně spojena se zásadním tázáním se po spisovatelově pozici v soudobém literárním kontextu. Podle Šaldy hrají všechny postavy – u Weinerja spíše jakési „polopostavy“, jež by byly stíny „plnokrevných“, tradičně, tj. psychologicky věrně znázorněných literárních postav – „potměšilé a záluďné hry, které hrají po tajemných zákonech své vnitřní funkčnosti“.¹⁰ Ludický fundament Weinerovy poetiky se posléze stane jedním z východisek Chaluppeckého úvah o Weinerovi jakožto moderním umělci, tím ale předbíláme. Pro Šaldu jsou Weinerovy postavy opravdu více stíny, jsou „mrtvé“, byť provádějí gesta zdánlivě „živá“. Šalda v této souvislosti hovoří o transcendentní nekrofilii.¹¹ Weinerovy prózy jsou podle Šaldy příběhy lidí propadlých do nicoty a Weiner sám je hlavně velkým básníkem nicoty. Nabízela by se tu směrlá paralela s Máchou, tu však Šalda neuvádí, objeví se až o skoro třicet let později u Ivana Slavíka. Na otázku, zda je Weiner surrealistou odpovídá Šalda negativně. Aniž to sám může tušit, rázem se ocitá na začátku dlouhé a neblahými historickými okolnostmi přerušované diskuse o Weinerově umělecké metodě a její případné podobnosti s metodou surrealistů. Mnoho k tomu řekne, jak vzápětí uvidíme, již vzpomenutý Chaluppecký. Ovšem mnoho k tomu říká i sám Šalda. Weiner není podle Šaldova mínění surrealistou. Nezavrhuje logiku, ale jakoby pokouší její hranice, zjemňuje její mechanismus až do fantastických poloh; ta nabývá podoby nesmírně subtilní, nesmírně komplikované soustavy vztahů, vykroužené s až nemilosrdnou důsledností. Právě v této nemilosrdnosti tkví etický imperativ Weinerových děl, o němž se Šalda letmo zmiňuje. Je pak jen přirozeným vyústěním logického mechanismu Šaldova eseje, že kritik klade Weinerovo dílo hned vedle Dostojevského a Kafky. Pokračovali-li bychom dále v Šaldově duchu, třebaže už za hranicemi weinerovského eseje, mohli bychom Weinerja označit za představitele antiklasicismu, nového romantismu, nového dionýství – umělecké moderny par excellence. Podobně jako Dostojevskij i Weiner „chce rozpoutat demony a vrhnout je jako šílenou rozpěněnou povodeň proti kopuli panteonu“.¹²

Se Šaldovou geniální jasnozřivostí, ve weinerovské literatuře obvykle vysoce oceňovanou (jména Dostojevského a Kafky příhodně sloužívají k zaslouženému vyzdvížení opomíjeného autora), stěží může soutěžit nekrolog kritikova žáka Václava Černého, nazvaný prostě *Za Richardem Weinerem*.¹³ Jedná se o text rutinní, napsaný elegantním stylem, ovšem v některých aspektech snadno napadnutelný. Předně, zavádějící je už řazení Weinerja k pragmatické generaci – řazení mechanické, provedené na základě toliko vnějších historických údajů a okolností

víceméně nahodilých, na základě, použijme slov Věry Linhartové, dočasné konvergence –, s níž má svým autorským typem jen máloco společného.¹⁴ Je to stejně zavádějící jako vnímat Weinerja jednostranně prizmatem surrealistického projektu. Jen to potvrzuje nesnadné hledání místa pro Weinerovo dílo v dobovém literárním kontextu. V porovnání s uměleckými úspěchy Karla Čapka nebo Františka Langera musel Weiner vskutku působit jako umělec neúspěšný. Zatímco pragmatisté, píše Černý, viděli ve světě prostor pro lidskou aktivitu, Weiner se věnoval bezúčelnému „teoretizování“. Pěstoval strom nikoli pro plod, pro nějaký pevný účel, nýbrž pro pomíjivost květů, konstatuje chápavě Černý s explicitním odkazem na jednu Weinerovu ranou báseň. V tom podstatném, hlubinném se ale Černý s Weinerem nakonec mýlí. Hledá ve Weinerovi harmonizátora životního nesouladu, hledá v jeho díle sjednocující básnickou vizi a dokonce se zdá, že ji (nebo alespoň její obrysy) nachází ve zralých sbírkách veršů *Mnoho nocí, Zátíši s kulichem, herbářem a kostkami a Mezopotámie*: „[...] poněvadž prvky nového řádu nelze nalézt ve skutečnosti samé, dlužno pro ně jíti do tvořivého básníkovy nitra a vnutiti je realitě básnickým slovem. Básník začíná, kde člověk končí, tvůrce roste z oběti a pomáhá jí spořádat poetickou formou svět a tak jej zvládnout.“¹⁵ Černý definuje básníkovu uměleckou metodu poněkud expresivně a zároveň abstraktně jako „znásilnění skutečnosti básnickou vizí a formou“.¹⁶ Heroizace básníkovy tvůrčího zápasu plně koresponduje s Černého pojetím literatury a básnické osobnosti, je však v rozporu s povahou Weinerovy tvorby, jež vycházela z vědomí ztráty celistvosti a směřovala naopak k disharmonii, k rozkrytí nejspodnějších vrstev lidské existence.

Rok 1937, rok Weinerova úmrtí, přinesl po čtyřech letech takřka naprostého mlčení hned několik weinerovských reflexí, vesměs nekrologů a vzpomínek, ale i náběhů k prvním syntetickým pracím. Už citovaný F. X. Šalda se netajil svým záměrem napsat o Weinerovi rozsáhlejší studii. Josef Kopta vzpomíná, že se na kritikově stole „objevily všechny básníkovy knihy, které si dal z větší části přinést z dobřichovické vily. Měla to být velká studie a zůstalo při prvním rozběhu. Odešel rok po odchodu Boženy Benešové, kterou mnohokrát zasvěcoval do těžkých básnických jinotajů Richarda Weinerja.“¹⁷ Publikace se nicméně dočkaly dvě studie z pera Oldřicha Králíka a Jindřicha Chaloupeckého. Obě nalezneme na stránkách pátého ročníku *Listů pro umění a kritiku*.

Obdobně jako Václav Černý, avšak promyšleněji, řadí také Oldřich Králík Weinerja k pragmatické generaci. Připomíná Weinerův zájem o novinářství a z fejetonistické tvorby částečně čerpá při svém pokusu o charakteristiku spisovatelovy tvorby. V tom je Králíkovo nepochybné novum. Nadlouho pak zůstane Weinerova fejetonistika spíše opomíjenou, nejkuli trpěnou součástí jeho díla. Uvádí hned dvojí paralelu mezi Karlem Čapkem a Weinerem. První, když shledává u Weinerja „pramálo přímé reality“, „reality pravověrně objektivní a realistické“.¹⁸ Králík, pohybující se ve třicátých letech v okruhu katolických intelektuálů, představoval tehdy Čapkova ideového odpůrce a už v recenzi noetické trilogie uvažoval o světě Čapkových literárních postav kriticky: „Osoby Čapkovy nevnímají ostře a lačně, nic nechtějí, neboť vůle podle jejich základního názoru je pouze tušení skutečnosti.“¹⁹ K Weinerovi však jako by byl Králík smířlivější. Uváděná zjištění nepřerůstají v otevřený názorový střet, polemično je překryto exegezí. Všimá si i znakového charakteru Weinerových próz, v nichž označující převládá nad označovaným: „Weiner vůbec nevěří v dokonalost a pravdivost bezprostřední skutečnosti, přirozenosti, denaturuje ji úmyslností a rektifikuje profesionální znalostí. [...] Také slovo není pouhou jmenovací nálepkou, věci se mu proměňují ve své jméno a opačně

slovo je zúplna tím, co označuje. Weinerovi lidé nemohou být upřímně překvapeni, i když jsou z hloubi duše oťřeseni: tuší a podávají ruku záhadnému osudu. Vše se děje jakoby podle plánu [...].²⁰ Podruhé je Karel Čapek zmíněn při srovnání Weinerovy povídky *Prázdna židle* s Čapkovou *Šlépějí*. Tady to Weiner nad Čapkem u Králíka vyhrává: je logičtější, důslednější, nemilosrdnější. Je nadhozena Weinerova spřízněnost s Jakubem Demlem, jeho (tj. Weinerův) svět je nicméně zbaven usmíření a naděje, primárním pocitem je zde strach. Narozdíl od Šaldy se Králík domnívá, že Weiner je „do jisté míry“ surrealistou, surrealistou před surrealisty, nezná však jejich „revolučně osvobozující sílu snu“.²¹

Problematiku vztahu Weiner – surrealismus rozvine Jindřich Chaloupecký ve svém weinerovském *Fragmentu* a včlení ji do úvah o podstatě moderního umění.²² Jsou to vlastně úvahy časové, Chaloupecký se v nich po svém vyrovnává s fenoménem surrealismu, potažmo s celou avantgardou. Jestliže pro Šaldu byl Weiner básníkem metafyzické prázdnoty a pro Králíka básníkem strachu, pro Chaloupeckého je básníkem absolutna. Koncept hry nabývá metafyzické mohutnosti, neboť vůči absolutnu vše, co se odvíjí v čase, zůstává hrou. Weiner je Chaloupeckému představitelem literatury, která přestává být výrazem a stává se mimezí, hrou, „jejíž fiktivnost je ostatně schopná býti daleko více doopravdy než to, co se nazývá reálnem“.²³ Tvoří protipól té literatury, která, vycházejíc z Goetha, Puškina nebo Apollinaira, tvořila báseň in margine životní materie, připojovala se k životu jako „lyrický komentář, záznam prchavých vzruchů“.²⁴ Weinerovo osamocení, jeho zvláštní „mimokontextovost“, není zde již vztahována ad personam, jako důsledek tvůrčova povahového ustrojení, jak o tom psal např. Karel Čapek v proslulém nekrologu *Chudák Richard*,²⁵ nýbrž esteticky, jako výsledek Weinerova porušení apollinairovské tradice. V absolutním umění je překonán vztah subjekt – objekt, neboť je převeden na společného jmenovatele, bytí. Antropocentrismus, např. antropocentrismus surrealistů, „je zrušen ve prospěch *přímé* účasti na bytí vesmíru a kterékoli jeho částice. Tento společný jmenovatel jest to, co plným právem může býti označeno termínem absolutno.“²⁶ Přiznávána, ostentativní fikčnost literárního díla vymaňuje tvorbu z hranic empirie, tvůrčí koncentrace se obrací od individuální existence k existenci obecné. Takto filozoficky (a v jistém zřeteli též programaticky) definuje Chaloupecký Weinerovu „abstraktnost“, o níž hovořil intuitivní Králík. Chaloupecký se shoduje s Králíkem v tom, že i on dovoluje považovat Weinerja za surrealistu, ovšem za surrealistu *avant la lettre*. „Příbuznost obou koncepcí je nasnadě,“ říká doslova²⁷ a uvádí paralelu mezi *Lazebníkem* a Bretonovými *Spojitymi nádobami*. Ovšem vedle viditelných koincidencí nepřehlídí důležitý rozdíl, spočívající v jiném pohledu na poměr skutečnosti a snu, resp. tvorby a jejího výkladu. Jestliže pro surrealisty je podle Chaloupeckého báseň inteligibilním výtvorem, racionálně vyložitelným (čímž se surrealismus vrací zpět k onomu typu básnictví, jež píše na okraj života, a v tom osudově spočívá neúspěch surrealistického experimentu), pro Weinerja podobný předpoklad neexistuje. Jakékoli převedení básně do racionálního diskursu nic neřeší, nic neobjasňuje, jen poukazuje na její existenci jakožto existenci básně. Básnické poznání, o které Chaloupeckému jde, přesahuje možnosti racionality. „Vesmír není racionální, ale iracionální,“ prohlašuje apodikticky na závěr své úvahy.²⁸

V již citované knižní monografii z roku 1947 pak Chaloupecký akcentuje motiv, který se později objevuje rovněž v analýzách Věry Linhartové (k nimž se ovšem sám vysloví kriticky), že totiž Weinerova tvorba má výrazně neliterární charakter. Není – dle Chaloupeckého mínění – výsledkem autorových uměleckých ambicí, nýbrž existenciální nutností, podobně jako u Franze Kafky.²⁹ Chaloupecký dále modifikuje argumentaci svého tvrzení, podle něhož

Weiner nepatří do surrealismu. Weiner zavrhuje zjednodušující dichotomie vědomé/nevědomé a racionální/iracionální, ani – na rozdíl od surrealistů – nedůvěřuje snu. Weinerova antropologie (smíme-li užít tohoto pojmu) je, jak soudí Chaloupecký, opřena o kategorii absolutna, v němž jsou uvedené dichotomie překonány.

Na dlouho, vlastně až do samého konce uplynulého století,³⁰ zůstal Chaloupeckého *Richard Weiner* jedinou knižní monografií o tomto autorovi. Sám Chaloupecký se k Weinerovi ještě vrátí, obohacen znalostmi o spisovatelově publicistice, a znovu upřesní jeho vztah k surrealismu, jmenovitě k parasurrealistické skupině *Le Grand Jeu*. Především však rozvine svou koncepci expresionismu.³¹

Po roce 1948 nebylo možné celé roky o Weinerovi vůbec mluvit. Jeho dílo se vrátilo zpět do oficiálního komunikačního okruhu až v šedesátých letech, v souvislosti s globálním procesem rozšiřování literárního prostoru. V roce 1964 vyšel v edici Světová četba Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění výbor z Weinerových povídek *Prázdná židle a jiné prózy* s úvodem Jaroslava Mrnky.³² Šlo o průlom tak významný, že František Kautman oprávněně psal o návratu Richarda Weinerja.³³ Rok nato následoval výbor z Weinerovy poezie uspořádaný Ivanem Slavíkem, který k němu též napsal poučený doslov.³⁴ V roce 1967 pak vyšla *Hra doopravdy*, doprovázená studií Věry Linhartové, která už předtím publikovala na stránkách časopisu *Tvář své Předběžné poznámky k dílu Richarda Weinerja*. Šedesátá léta se tedy jednoznačně nesla ve znamení (znovu)objevování Richarda Weinerja, přičemž tento proces byl ovlivněn na jedné straně znovuoživením zájmu o avantgardu (viz studie Milana Kundery o Vladislavu Vančurovi, Květoslava Chvatíka o Bedřichu Václavkovi nebo Olega Suse o poetismu), na straně druhé naopak narůstající ambivalencí či přímo kritikou avantgardismu, a to zvláště od autorů kolem časopisu *Tvář*. Richard Weiner stejně jako třeba Jakub Deml reprezentoval typ autora, který stál mimo hlavní proud avantgardních programových aktivit; jeho „mimokontextovost“ či – lopatkovsky řečeno – outsiderství se počaly jevit jako hodnota sama o sobě, jako příklad neideologického, existenciálně zainteresovaného přístupu k umělecké tvorbě.

Dvakrát na toto téma promluvil básník Zbyněk Hejda. Jeho *Poznámka o Richardu Weinerovi*³⁵ je ve svém úvodu polemikou s Antonínem Brouskem, která přerůstá do obecného zamyšlení nad nenormalitou soudobé literární situace. Hejda se brání Brouskově obavě, že by obnovený zájem o Weinerja (ale i Josefa Floriana, Františka Halase, Vladimíra Holana) mohl vést k extrémům, k pokusu o nahrazení jednoho deformovaného (Brousek píše „zprzněného“)³⁶ literárního kontextu kontextem přesně opačným, rovněž deformovaným. Hejda jako by jinými slovy říkal: nelze stavět Nezvala proti Weinerovi (Florianovi, Halasovi, Holanovi), pokud za tím stojí jiné důvody než čistě literární (estetické). Především je třeba rekonstruovat literární kontext v jeho celku, umožnit normální fungování literární struktury, zbavit se jejího posuzování aktuálně politickým prizmatem. Navíc, přijmeme-li onen pohled „čistě literární“, i tady se podle Hejdy ukazuje, proč je nutné hovořit o outsiderech, jakými byli vedle Weinerja např. Ladislav Klíma nebo Jakub Deml. Jejich dílo lze totiž chápat jako orientující. Weinerovy prózy některými svými rysy anticipují soudobou prózu šedesátých let.³⁷ Nejde však jen o formální aspekt věci, nýbrž o celkovou existenciální naléhavost Weinerja díla, jež vznikalo z vnitřní nutnosti. (Už Chaloupecký v této souvislosti napsal, že psaní bylo pro Weinerja jediným možným způsobem bytí.)

V glose *K tématu avantgarda a ideologie*, navazující na článek Bohumila Doležala,³⁸ se Hejda explicitně vymezuje vůči avantgardě, jeho argumentace jakož i argumentace jeho generačních vrstevníků je však odlišná od argumentace Jindřicha Chalupeckého. Jestliže u Chalupeckého se odmítnutí avantgardního modelu literatury dělo na pozadí teoretikova úsilí programaticky ustavit nový typ literatury absolutní, a v tomto punktu byl Weiner považován za zástupce takové literatury, Hejdovu kritiku avantgardy podobné pretenze neprovázejí. Jeho argumentace se místy pohybuje spíše na úrovni literárně sociologické. Pojem umělecké avantgardy je mu spojen „s takovým pojetím vývoje umění, ve kterém se uplatňuje pochybná představa pokroku“ a „je spojen také s představou skupiny, houfu, který je vpředu vzhledem k jiným skupinám a houfům“.³⁹ Vědomí avantgardismu má podle Hejdy blízko k ideologii a politice; ostatně avantgardní hnutí byla často spojena s určitými politickými proudy či hnutími, jmenovitě s politickou levicí. Ke skutečné poezii, která vznikala v jejím stínu, neměla avantgarda podle Hejdy pochopení: nepřijala Halase, Demla, Ladislava Klíma ani Richarda Weinerja. Zde už je tedy Weiner stavěn do přímého protikladu k avantgardní tvorbě, stává se do jisté míry nástrojem Hejdovy textové strategie, která má za cíl jediný: vyřadit si účty s avantgardou a prohlásit její dějiny za uzavřené.

Z jiných pozic přistupuje k Weinerovi Ivan Slavík v doslovu, jímž opatřil výbor Weinerových veršů, nazvaný *Mezopotámie*. Weiner je zde sice opět – jako předtím u Černého a Králíka – zmiňován v souvislosti s pragmatickou generací, avšak toto konstatování je vzápětí zpochybněno a vytyčen jiný, případnější kontext, vymezený jmény Ladislava Klímy, Jakuba Demla a Franze Kafky. „Čtenáři je potřeba Weinerja objevit,“ říká Slavík a sám se pokouší tento úkol naplnit. Způsob onoho naplnění však není prost jisté libovůle: Slavík ve svém výboru zcela opomíjí Weinerovu ranou básnickou tvorbu, o sbírce *Usměvavé odřikání* prohlašuje, že „není sice bez zajímavosti, ale v kontextu ‚weinerovského‘ Weinerja nemá místa“.⁴⁰ Výbor zahrnuje pouze pozdější sbírky *Rozcestí*, *Mnoho nocí*, *Zátiší s kulichem*, *herbářem a kostkami* a titulní *Mezopotámii*, jejichž řetězec je proložen výňatky z prozaického *Lazebníka*. Podle Slavíka začíná Weinerův přerod ve zralého tvůrce tehdy, když se přestává přesvědčovat, že smí být šťasten, když se vzdává vnějškových civilistních šrámkových rekvizit a začne se přibližovat absolutnu nebytí, mimo čas a prostor. Na Slavíka však básník působí nejsilněji, je-li u něj bolest spojena s plachou nadějí a očistou, což nepochybně koresponduje se Slavíkovým katolicismem (k této otázce se záhy vrátíme). Weinerova osamělost – jak vidíme, další, v pořadí třetí leitmotiv weinerovských reflexí – nevnímá jako nějakou asociálnost, nýbrž porovnává ji s básnickým gestem Karla Hynka Máchy. Tak jako Mácha je rovněž Weiner podle Slavíka soustředěn na jediný problém a z této jednostrannosti, která je však nezbytným důsledkem právě oné maximální soustředěnosti, vyplývá vypjatý individualismus a ponechávání všeho ostatního stranou.⁴¹

Co se týče Slavíkova katolicismu, ten se projevil v interpretacích Weinerových děl celkem výrazně. Hana Svanovská, která se touto problematikou podrobněji zabývala, upozorňuje, že Slavík Weinerovo exkluzivní lexikum, tíhnoucí k abstraktnosti (vysledované a vyzdvihované Chalupeckým), často naplňuje konkrétními teologickými významy. Svanovská konstatuje, že „uspořádáním celé knihy [tj. výboru *Mezopotámie*] vyzývá Slavík čtenáře k souhlasu s vlastním výkladem Weinerova díla; totiž že zejména v posledním tvůrčím období se bez diskusí jedná o ‚via mystica‘, pozvolnou cestu ke křesťanské víře, která, byť se k ní sám autor nikdy oficiálně nepřihlásil, je v básních neustále latentně přítomna“.⁴² Ještě dále ve své

snaze po „pokřesťanstění“ Weinaera postupuje Slavík ve své původní tvorbě, která počínaje sbírkou *Snímání z kříže* je místy doslova protkána množstvím intertextuálních vazeb na dílo Weinaerovo. Jak dokládá Svanovská ve svých analýzách, ve Slavíkově prvotně je opakovaně apostrofován František, hrdina z Weinaerovy *Mezopotámie*, jen s tím rozdílem, že abstraktní krajina děsivého snu je vystřídána ještě děsivější realitou druhé světové války. – Zjišťujeme tedy, že proces objevování Richarda Weinaera má u Slavíka dvojí povahu: poprvé se Slavík s Weinaerem vyrovnává coby interpret a editor jeho díla, podruhé jako samostatný tvůrce jeho texty po svém přetváří, podle logiky a řádu vlastního uměleckého univerza.

Shodně dvoudomý charakter mají weinaerovské reflexe Věry Linhartové, weinaerovské vykladačky i samostatné tvůrkyně. Její *Předběžné poznámky k dílu Richarda Weinaera*⁴³ se vyznačují úsilím o komplexní, vnitřně soudržnou interpretaci jednoho autorského díla, nicméně zasahují až poloh polemičských, nesouhlasných. Studie vznikala ještě před vydáním Mrnkova výboru z Weinaerových próz *Prázdná židle a jiné prózy*. Pisatelka zdánlivě paradoxně soudí, že navzdory oficiálnímu mlčení o Weinaerovi není jeho pozice nijak otřesena, jeho místo v literatuře zůstává pevné. Nebezpečí vidí naopak spíše v tom, že by Weinaerovo dílo mohlo být opředeno legendami a jednoznačně souhlasně přijato či opracováno (jako dílo Kafkovo) názorovými systémy, jež s ním nejsou kompatibilní, natož interpretačně kongeniální. Linhartová volí zajímavou strategii: nemá zájem na didaktizujícím představení Weinaera čtenářům, na jeho znovuuvedení do literatury (jeho pozice je přece pevná), jak můžeme vypořádat např. ve výše citovaném Slavíkově doslovu k Weinaerovým básním. Klade si vyšší ambice: Weinaerovo dílo bere rovnou jako stálou, neoddiskutovatelnou literární hodnotu, vzdává se předem ochranné role a zapřádá s ním dialog, který zdaleka není pouhým přitakáváním. Linhartová, tak jako Slavík nebo před ním Chaloupecký, vyzdvihuje zvláště Weinaerovu zralou tvorbu z let 1928–1933; jeho činnost publicistickou (fejtonistickou) zcela odsouvá k okraji. Nachází v jeho díle dva vzájemně protichůdné rysy. Na prvním místě je to bytostné spojení Weinaerovy osobnosti a jeho díla, které Linhartová identifikuje jako natolik intenzivní, „že mnohá slova, verše, nebo i smysl celých prozaických útvarů před námi zůstávají enigmaticky uzavřeny, pokud je nerozšířujeme spojením s životními okolnostmi, zážitkovými daty a třeba i nejosobnější básnickovou zkušeností“.⁴⁴ Linhartová otevřeně hovoří o Weinaerově egocentrismu a na rozdíl od Slavíka necítí potřebu toto na svou dobu jistě provokativní označení jakkoli zmírňovat. Druhým rysem je potom Weinaerova snaha tvořit literaturu jakožto literaturu, tj. literaturu objektivovanou, nezávislou na autorově osobnosti. Oba tyto rysy, jejich srážení v jednom díle, však nelze dokonale harmonizovat, a vytvářejí tak ve Weinaerově díle trhlinu, do níž Linhartová vstupuje, vyzbrojena analytickým ostřím.

V doslovu k Weinaerově *Hře doopravdy* se Linhartová pouští do detailní „vivisekce“ textového materiálu. Soustředěně analyzuje textologické aspekty, sestavuje relativní chronologii jednotlivých rukopisů a zachycuje změny rukopisných variant. Textologie zde však není samoučelná, neslouží k pozitivistickému konstatování a úhlednému seřazení zjištěných faktů a už vůbec nechce být pouhou demonstrací pisatelčiny filologické akribie. Představuje prostředek k ozřejmění autorova tvůrčího postupu a zároveň k usvědčení autora z pozvolného ústupu od původně zamýšlené intence. Ve snaze o tvorbu objektivované literatury Weinaer oklešťuje text o řadu přímých autobiografických prvků, ba celou tuto dimenzi nakonec vypouští. Nejde samozřejmě o autobiografii ve smyslu autentického, historicky verifikovatelného dokumentu, nýbrž o výsledek autostylizace. Weinaer se chtěl původně vylíčit v tom nejhorším světle,

ale nakonec se tohoto osobně nesmírně nákladného záměru zřekl. Definitivní znění *Hry na čtvrcení* se zbavuje té metaroviny, která upozorňuje na fiktivnost celého textu, metaroviny, jež by zmnožila pochybnosti a vyvrátila jistoty. Jestliže *Lazebníka* chápe Linhartová jako celostní básnickou zkušenost, první *Hra* ve své výsledné úpravě a druhá *Hra* už v náčrtu „jsou rezignací na tuto celostní básnickou zkušenost a stávají se vskutku polemikou, a to polemikou o etických principech. Tímto posunem také končí básnická zkušenost a začíná literatura“.⁴⁵ Weinerovo závěrečné odmlčení, které následovalo po zveřejnění jeho poslední knižní práce, nebylo podle Linhartové způsobeno vnějšími faktory, čtenářským nezájmem či neúspěchem u literární kritiky, ale bylo výsledkem kardinálního pochybení, spočívajícího v příklonu k tradiční epické formě, k vnějšku (či povrchu), a odklonu „od naplnění vlastních možností“,⁴⁶ od vnitřku (či hloubky).

Osobnost a dílo Richarda Weinerja si navzdory relativně malému, ale snad o to pevnějšímu okruhu pozorných čtenářů uchovává svou podnětnost dosud. Cesty k Richardu Weinerovi, jeho objevování, interpretování, hledání jeho místa v literárním kontextu jsou pozoruhodným svědectvím dvojího druhu. Jsou v prvé řadě svědectvím o objevovaném, ovšem neméně jsou svědectvím o objevujících, o jejich dobové situovanosti, o povaze jejich myšlenkového resp. uměleckého univerza.

POZNÁMKY

- 1 Chalupecký, Jindřich: *Richard Weiner*. Aventinum, Praha 1947 (text na klopách knižního přebalu).
- 2 Viz např. studii P. Hružy „Svěcení Lazebnikovo (Připodotknutí k Weinerovi)“, *Host* 1997, č. 4, s. 3–23.
- 3 Weiner, Richard: *Hra doopravdy*. Kvasnička a Hampl, Praha 1933.
- 4 Viz Novák, Bohumil: „Richard Weiner“, *Listy pro umění a kritiku* 2, 1934, č. 6.
- 5 Šalda, František Xaver: „Dvojitá cesta do hlubin noci II.“, *Šaldův zápisník* 6, 1933–1934, s. 155–160.
- 6 Tamtéž, s. 155.
- 7 Tamtéž.
- 8 Tamtéž, s. 157.
- 9 Tamtéž.
- 10 Tamtéž, s. 156.
- 11 „Jsou to ukrutné stínohry, nebo lépe hry mrtvých prováděné s gesty zdánlivě živých, které v tomto případě působí zvláště mučivě, řekl bych oplzle – rozuměj v transcendentním smyslu – jako druh jakési transcendentní nekrofilie.“ (Tamtéž, s. 156.)
- 12 Citovaná slova pocházejí ze Šaldova eseje „Dílo Dostojevského a jeho položení evropské“, *Šaldův zápisník* 3, 1930–1931, s. 329–330.
- 13 Černý, Václav: „Za Richardem Weinerem“ [1937]; knižně in: týž: *Tvorba a osobnost I*. Eds. J. Šulc a J. Kabíček. Torst, Praha 1995, s. 591–592.
- 14 Musíme zde navíc připomenout, že koncem dvacátých let Weiner otevřeně vystoupil s ráznou kritikou Čapkových *Povídek z jedné kapsy* a s odmítnutím filozofie pragmatismu. Blíže o tom Chalupecký, Jindřich: *Expresionisté*. Torst, Praha 1992, s. 30–31.
- 15 Viz poznámka 13, s. 592.
- 16 Tamtéž.
- 17 Kopta, Josef: „F. X. Šalda a Richard Weiner“, *Listy pro umění a kritiku* 5, 1937, č. 6–8, s. 149.
- 18 Králík, Oldřich: „Richard Weiner (Pokus o studii)“, knižně in: týž: *Osvobozená slova*. Ed. J. Opelík. Torst, Praha 1995, s. 403.
- 19 Králík, Oldřich: „Trilogie Karla Čapka“ [1934]; knižně in: týž: *Platnosti slova*. Eds. J. Opelík a J. Schneider. Periplum, Olomouc 2001, s. 17. Vývojem Králíkových čapkan se zabýval Opelík, Jiří: „Od vladařů ducha

- k vladařům poezie“; in: *Badatelská metoda Oldřicha Králíka v kontextu soudobé literární vědy*. Ed. A. Štěrbová. DANAL, Olomouc 1998, s. 6–12.
- 20 Králík, Oldřich: „Richard Weiner (Pokus o studii)“. Op. cit., s. 404–405.
- 21 Tamtéž, s. 404.
- 22 O Chalupeckého interpretacích R. Weinerja píše Langerová, Marie: *Weiner*. Host, Brno 2000, s. 67–71.
- 23 Chalupecký, Jindřich: „Weiner (Fragment)“, *Listy pro umění a kritiku* 5, 1937, č. 1, s. 4.
- 24 Tamtéž.
- 25 Čapek, Karel: „Chudák Richard“ [1937]; knižně in: týž: *O umění a kultuře I*. ČS, Praha 1984.
- 26 Chalupecký, Jindřich: „Weiner (Fragment)“. Op. cit.
- 27 Tamtéž, s. 6.
- 28 Tamtéž, s. 10.
- 29 „Žil, aby psal; nebo správněji, potřeboval psát, měl-li žít. Žádné jiné možnosti existence pro něho nebylo.“ Chalupecký, Jindřich: *Richard Weiner*. Op. cit., s. 11.
- 30 Zatím poslední knižní monografií o tomto spisovateli je práce Marie Langerové *Weiner* (viz pozn. 22).
- 31 Vzhledem k značné obsažnosti této problematiky nelze o ní pojednat v rámci této studie. Nejnověji se otázkou expresionismu, mj. i polemicky vůči knize I. Fialové-Fürstové *Expresionismus* (Votobia, Olomouc 2000), zabývala J. Goszczyńska, „Expresionismus v české literatuře na začátku 20. století“, *Česká literatura* 52, 2004, č. 1, s. 82–89.
- 32 Weiner, Richard: *Prázdna židle a jiné prózy*. SNKLHU, Praha 1964.
- 33 Kautman, František: „Návrat Richarda Weinerja“, *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 46, 12. 11.
- 34 Weiner, Richard: *Mezopotámie*. Ed. Ivan Slavík. Mladá fronta, Praha 1965.
- 35 Hejda, Zbyněk: „Poznámka o Richardu Weinerovi“ [1965]; knižně in: *Tvář. Výbor z časopisu*. Ed. Michael Špirit. Torst, Praha 1995, s. 129–132.
- 36 Tamtéž, s. 129.
- 37 Hejda (tamtéž, s. 130) tyto rysy explicitně vyjmenovává: „Je to potlačení fabulace, až rezignace na ni, konstrukce, ve které básnické sdělení přechází na pomezí filozofické eseje nebo v polemiku, je to zkrátka básnický text, který nedrží fabulační osnovou, ale jako by jej sám ze sebe vyvíjel jazykový materiál.“ Jak po tomto výčtu nevzpomenout na prózy V. Linhartové, která si svými weinerovskými reflexemi mj. objasňovala i vlastní umělecká východiska.
- 38 Hejda, Zbyněk: „K tématu avantgarda a ideologie“ [1969]; knižně in: *Tvář*. Op. cit., s. 202–208. Doležal, Bohumil: „Avantgardismus jako ideologie“ [1969], knižně in: tamtéž, s. 194–201. Sám Doležal věnoval Weinerovi pozornost jako interpret ve studiích „Mrtví ptáci“, *Tvář* 1968, č. 1, s. 19–24 a „Anděl noci“, *Tvář* 1969, č. 2, s. 40–45.
- 39 Hejda, Zbyněk: „K tématu avantgarda a ideologie“. Op. cit., s. 202.
- 40 Slavík, Ivan: „Básně Richarda Weinerja“ [doslov], in: Weiner, Richard: *Mezopotámie*. Op. cit., s. 177–188; cit. s. 180.
- 41 Slova o Weinerově individualismu Slavík zmiňuje poukazem na solidaritu s trpícími, která prostupuje básnickovým dílem. Místy hovoří vysloveně sociologicky: „Ve skutečnosti i takové zjevy jako Weiner nebo kdysi Máchas jsou společensky užitečné, předbíhají svou dobu v průzkumu psychiky a senzibility člověka, která se vytvořila uprostřed nové společenské situace a na kterou už nestačí staré nástroje.“ Tamtéž, s. 187.
- 42 Svanovská, Hana: „Korunní slovo ‚Milost‘. Ivan Slavík jakožto čtenář a pokračovatel Weinerův“, *Česká literatura* 53, 2005, č. 1, s. 65.
- 43 Linhartová, Věra: „Předběžné poznámky k dílu Richarda Weinerja“, *Tvář* 1964, č. 9–10, s. 54–60.
- 44 Tamtéž, s. 55.
- 45 Linhartová, Věra: „Doslov“, in: Weiner, Richard: *Hra doopravdy*. Mladá fronta, Praha, 1967, s. 306.
- 46 Tamtéž, s. 310.

Summary

Roman Kanda: Discovering of Richard Werner

This article deals with the critical reception of Czech poet, prose-writer and journalist Richard Weiner (1884–1937). Registered changes of the contemporary and later interpretations

of Weiner's texts – i. e. the interpretations published in thirtieth, fortieth, and sixtieth years of the 20th century – were in accord with the historical changes of the literary context. Weiner was described as a poet of metaphysical emptiness (F. X. Šalda) or an abstract poet (Jindřich Chalupecký). His work was interpreted in several contexts: expressionistic, existential even Christian-spiritual (Ivan Slavík). Weiner anticipated experimental works of the authors of the 1960s (e. g. Věra Linhartová) too.

K RECEPCI ČAPKOVA FOLTÝNA. OMYLY V PŘEDPOKLADECH A CÍLECH INTERPRETACE NARATIVNÍ LITERATURY

JIŘÍ HRABAL

„... je dost pravděpodobné, že jsem se dopustil omylů. Také metody literárního interpreta jsou dobově podmíněny a omezeny.“¹

O. Králík

Památce Josefa Galíka

Ve svém příspěvku se nebudu věnovat recepci Čapkova *Života a díla skladatele Foltýna* v jejím dějinném vývoji.² Sledovat vývoj recepce tohoto díla a její specifika v době okupace, v šedesátých letech i v pozdějších obdobích by též jistě přineslo zajímavé výsledky, mým záměrem však bylo postihnout některé z omylů či pochybení obecnějšího rázu, jichž se interpreti narativních literárních děl podle mého názoru dopouštěli a dopouštějí.

Jsem přesvědčen o tom, že tatáž pochybení by bylo možno vyzorovat rovněž v interpretacích řady dalších děl. Důvody, proč jsem si vybral právě recepci Čapkova *Života a díla skladatele Foltýna* jako exemplární případ, však zcela nahodilé nejsou. Domnívám se, že na interpretacích tohoto díla se ukazují určitá pochybení lépe než na jiných právě z těchto důvodů: 1) jde o torzo, tedy autorsky nezavršené dílo; 2) chybí v něm autoritativní vypravěčský hlas; 3) hlavní postava přímo nevyovídá, dostává se jí hlasu jen v přímé řeči v rámci výpovědních celků jiných postav; 4) hlavní postava je umělec.

Ve svém příspěvku budu sledovat především tři typy omylů:³

- 1) omyl v důsledku záměny argumentativní promluvy fikční postavy za autorův názor
- 2) omyl v důsledku „intencionálního klamu“
- 3) omyl v důsledku projekce fikční bytosti v bytost reálného světa

K prvnímu pochybení v recepci Čapkova *Života a díla skladatele Foltýna* došlo ještě před prvním knižním vydáním tohoto díla. V 1. čísle XVI. ročníku časopisu *Přítomnost* (4. 1. 1939), který po řadu let přinášel vždy v prvním čísle počínajícího se ročníku nějakou Čapkovu esej, byl totiž v rubrice „literatura a umění“ otištěn Čapkův text pod názvem *Ješitnost ničí umělce*. Redakce sice k textu připsala, že se jedná o „teoretickou partii“ z Čapkova nedokončeného románu (rozuměj: úryvek z románu argumentativní povahy), nicméně jaksi opomněla zmínit,

že se jedná o románovou výpověď jednoho z fikčních mluvčích, Jana Trojana, nikoli o ne-fikční text vyjadřující názory na umění Karla Čapka. Ještě před prvním vydáním Čapkova románového torza⁴ tedy došlo k porušení elementárních pravidel fikce.

Nerad bych spekoval, nakolik tato okolnost ovlivnila následné interpretace Čapkova románu, zejména pak snahy interpretovat Trojanovu promluvu jako Čapkův názor na uměleckou tvorbu, pro následnou recepci Čapkova románu je však příznačná.

V jedné z prvních interpretací *Života a díla skladatele Foltýna* tvrdí Miroslav Rutte, že Čapek zřejmě pocítil nutnost „napsati cosi jako *poslední uměleckou vůli*, učiniti součet a vyznati svou víru dříve, než nadejde Veliké Mlčení. Proto jako poslední kapitolu napsal svědectví operního korepeticora Jana Trojana, které zřejmě přerůstá svou postavu a mění se v *poslední svědectví Karla Čapka*.“⁵

Podobně i Karel Sezima se domnívá, že Trojanovi „vkládá romanopisec do úst dokonce svůj osobní názor na uměleckou tvorbu“.⁶

V roce 1939 recenzoval v *Kritickém měsíčníku* Čapkova *Foltýna* i Václav Černý. V úvodu ocenil Čapkovo „mistrovské“ řemeslné zpracování tohoto díla, velmi zdařile vyložil, jak je román vystavěn a připojeně „svědectví“ Olgy Scheinpflugové nazval „neorganicky působícím přílepkem“.⁷ Dokonce si ani neposteskl (narozdíl od jiných recenzentů), že se jedná o torzo, dílo podle něj působí dostatečně celistvě a uzavřeně. Dále však vede Černý polemiku postavenou na chybném předpokladu – rovněž totiž zaměňuje promluvu jedné z postav (Trojana) s autorovým názorem na umění. Jeho polemika má být polemikou s Čapkovou filozofií umění či tvorby, je však polemikou s výpovědí fikční postavy. Černý vytýká Čapkovi, že kritiku a odmítnutí tvorby v jejím dionýském pojetí vyvodil pouze z jediného příkladu, z podvodníka, lháře a ješity Foltýna, který není pro tento způsob tvorby reprezentativní. A proto prý Čapkovo pojetí tvorby nemá dostatečnou platnost. Černý ovšem přečetl promluvu Jana Trojana jako Čapkův názor.

Stejně jako výše zmínění kritikové i Bohuslava Bradbrooková ve své čapkovské monografii usuzuje, že „poslední část, část Jana Trojana, přechází v jakousi argumentativní úvahu a vyjadřuje Čapkovu úzkost o mravní čistotu umění“.⁸

Proč si však vybrali výše zmiňovaní interpreti jako „tlumočníka“ Čapkových názorů právě postavu Trojana? Podle mého názoru to nebylo proto, že by Trojan tak zdařile a věrně vyslovoval Čapkovy názory na literaturu a umění, jak je můžeme znát z jeho esejů. Domnívám se, že tomu tak bylo z těchto důvodů: 1) Trojan je podán jako nejdůvěryhodnější mluvčí ze všech postav románu; 2) je zastáncem některých obecně sdílených hodnot, například že umělecká tvorba má být poctivá; 3) je mu dáno poslední slovo (že tomu mohlo být jinak, zde není podstatné), resp. jeho promluva uzavírá kompozici románového torza; 4) jeho výpověď potvrzuje předchozí strategii textu, tedy představit Foltýna jako nepoctivého, leč poměrně zručného pseudoumělece-pozéra.

Přestože je Trojanův hlas z hlediska konstituce fikčního světa autoritativnější než hlas ostatních promlouvajících postav (z výše uvedených důvodů), nelze zaměňovat Trojanův hlas za autorův názor. Trojan není nikým víc ani nikým méně než jednou z postav a jedním z hlasů románu, jenž se na výstavbě fikčního světa podílí, a jeho míra autoritativnosti i spolehlivosti je též omezená. Jsem tedy přesvědčen, že nic z toho, co bylo zmíněnými kritiky řečeno, nás neopravňuje tvrdit, že by autor-Čapek mluvil „Trojanovými ústy“. Nemohu to samozřejmě

ani vyloučit (mohu o tom na základě srovnání s některými Čapkovými esejí jen pochybovat), není to totiž rozhodnutelné tvrzení. Nicméně nenacházím důvod, proč bych to jako interpret tvrdit měl.

Ačkoli si nemyslím, že by následující mělo mít důsledky pro interpretaci Čapkova románu – neboť pak bych přistoupil na způsob uvažování zmiňovaných kritiků – pro zajímavost připomenu svědectví Edmonda Konráda o Čapkových úmyslech, které je v rozporu se ztotožňováním Čapkova názoru s Trojanovou výpovědí: „Po Trojanovi přijde ještě někdo, ten tu teorii a logiku sloučí s tím, co je v umění nevypočitatelného. Do řehole vtrhne život, krev, skutečnost. Poměr k člověku, srdce, tělo, smysly, duše, city. A to teprv budu já, moje kredo, můj názor na umění. Řehole, all right. Řád, logika, solidní řemeslo musí být. Ale musí splynout se světem, s vtefinou, s věčností, s trávou a s hvězdami, se vším vezdejším a lidským, čemu konec konců slouží.“⁶⁹

Domnívám se, že cílem interpretace by nemělo být snažit se skrze dílo dospět k názorům, postojům a hodnotám autora, a po té s ním případně vést v tomto polemiku. Pak by se dílo stalo pouze něčím, co je třeba překonat jako nadbytečnou překážku či okličku, abychom dospěli k „jádro“ našeho hledání, které spočívá někde mimo literární dílo. Proč bychom pak měli ztrácet čas čtením Čapkovy prózy, když v jeho esejích o literatuře a umění je vše podáno jasněji, přehledněji a koncizněji?

Dílo sice je „nositelem“ určité ideologie,¹⁰ ne však ideologie autora, ale své vlastní ideologie, přesněji ideologie *implikovaného autora*.¹¹ Tato ideologie nepřebývá v mysli psychofyzického autora, ideologie díla se utváří při každém čtení znovu, vzniká mezi čtenářem a textem. Teprve vůči této ideologii, již je sám čtenář spolutvůrcem, pak týž čtenář po další „hermenutické obrátce“ zaujímá postoj.

Někteří kritikové se ve svých úvahách nad Čapkovým *Životem a dílem skladatele Foltýna* nechali svést na scesti tzv. „intencionálním klamem“,¹² který byl ještě zesílen jednak tím, že dílo zůstalo nedokončeno a jednak tím, že již k prvnímu vydání díla připojila Olga Scheinplugová „svědectví“, v němž „dopověděla“ Foltýnův příběh.

„Zvláštnost Čapkova Foltýna spočívá však v tom, že jde o torzo: protože nemáme k dispozici to nejdůležitější z hlediska autorského záměru, totiž vyznění, závěr textu, zůstává platnost všech interpretací vždycky pouze hypotetická.“¹³ Toto tvrzení Josefa Galíka lze rozložit do dvou výroků: a) máme-li k dispozici autorem ukončené dílo (zejména pak jeho závěr, tedy v Galíkově formulaci „vyznění“), pak známe, resp. můžeme poznat autorský záměr; b) není-li znám autorský záměr, pak je platnost interpretace hypotetická.

Co však rozumí Galík pod pojmem „autorský záměr“? A co znamená „poznat“ autorský záměr? A co si počít s druhou částí Galíkova tvrzení? Lze snad tvrdit, že známe-li záměr autora, pak jsme schopni podat ne-hypotetickou interpretaci? A co máme rozumět pod výrazem „hypotetičnost“ interpretace?

Z první části Galíkovy formulace by se mohlo zdát, že „autorským záměrem“ rozumí něco, co autor do díla „vložit“ a co se má interpret snažit rozkrýt, tedy že autorský záměr se „rodí“ se vznikem díla jakožto intencionálního objektu; a v případě *Života a díla skladatele Foltýna*, kdy autor dílo nedokončil, pak nebyl autorský záměr de facto „zrozen“. Mohlo by se tedy zdát, že Galíkovo pojetí se podobá intencionalistické verzi zastávané například E. D. Hirschem. Pokud by ovšem cílem interpretace textu mělo být rozkrývání záměru empirického

autora, pak by v případě, že autorský záměr není znám (dílo nebylo dovršeno), nebylo možno o „hypotetičnosti“ interpretace vůbec hovořit. O „hypotetičnosti“ interpretace by bylo možno uvažovat pouze tehdy, pokud bychom byli přesvědčeni, že danou interpretaci lze vztahovat k nějakému intencionálnímu úběžníku, tj. autorskému záměru. Jestliže však Galík o hypotetičnosti přece jen hovoří, pak musí rozumět pod pojmem „autorský záměr“ něco jiného – něco, co existuje ještě před dovršením textu a v důsledku tedy i někde mimo text. Interpretovat dílo by pak znamenalo snažit se rozkrývat autorovy úmysly.

Tím by však byl porušen princip centralnosti textu, který je podle mého názoru pro interpretační praxi zásadní, jsme-li ochotni připsat dílu alespoň určitou míru autonomie. Pokud bychom totiž posuzovali zdařilost interpretace podle záměrů autora, které zamýšlel „vepsat“ do textu, měli bychom pro jejich rekonstrukci vzít v úvahu např. i interview s autorem, autorovy eseje, ale i svědectví jiných lidí, v našem případě „Svědectví autorovy ženy“ (viz níže) a pak bychom posuzovali jednotlivé interpretace vůči záměrům v autorově mysli, tedy vůči jakémusi „zamýšlenému“ textu. Domnívám se však, že vhodnější než konstruovat jakýsi hypotetický text v autorově mysli je uvažovat o „hypotetickém“, resp. „modelovém“ autorovi¹⁴ pro text *Život a dílo skladatele Foltýna*, který má čtenář k dispozici.

Se závěrem, že předmětem interpretace by však neměla být autorova mysl, ale dílo samo, by myslím souhlasil i Josef Galík. Nejsm si však jist, zda by souhlasil i s mou konstruktivistickou verzí hypotetického intencionalismu.¹⁵

Poznat či přiblížit se k záměru autora není podle mého názoru cílem interpretace a záměr autora není ani kritériem, podle něhož by bylo možno redukovat pole potenciálních čtení. Zdá se mi, že pokud bychom chtěli nějakým způsobem poměřovat možné interpretace, musela by nejdříve panovat shoda na tom, čím je pro nás literární dílo a jaká je jeho funkce. Pokud taková shoda existovat nebude – a vzhledem k proměnlivosti pojetí literárního díla v dosavadních dějinách to není příliš pravděpodobné – pak je vytýčení jakýchkoli jednotných interpretačních kritérií nespílitelným úkolem.

Podle mého názoru a z hlediska mého pojetí literárního díla není cílem interpretace porozumět tomu, co autor chtěl sdělit. Takto určený cíl interpretace vychází v zásadě z chápání díla jakožto sdělení, které má čtenáři zprostředkovat autorovy představy, názory, ideje či hodnoty a dílo samo je zde pouze prostředkem k tomu, abychom rozuměli „zprávě“, kterou nám autor zašifroval do díla. Takovéto pojetí díla – podle mne však chybné – pak umožňuje uvažovat v kategoriích správnosti či nesprávnosti interpretace.

Přisoudím-li však dílu autonomii na autorově záměru a je-li text vybaven dostatečnou intencionální strategií (resp. záměrností), aby bylo možno zkonstruovat modelového autora, pak mohu číst text jako celistvý, i když se jedná z hlediska tvorby o torzo. Toto pojetí díla mi však samozřejmě neumožňuje vylučovat některé interpretace jako nesprávné, jelikož modelový autor je konstrukcí jedinečnou vždy pro každého čtenáře. Hovořím-li tedy v tomto příspěvku o „omylech“, nemíním tím v zásadě pochybení proti interpretačním kritériím, ale rozpory vznikající z odlišného pohledu na literární dílo.

Řadu zmatečností do interpretací Čapkova románového torza vnesla Olga Scheinpflugová tím, že ve svém „svědectví“ dopověděla Foltýnův příběh, jak ho měl Čapek údajně v úmyslu dopsat.¹⁶ I kdyby však Scheinpflugová završila příběh tak, jak to měl Čapek v úmyslu – což je hypotéza, kterou nelze potvrdit –, dovyprávěla pouze příběh, nikoli dopsala román. Čapkův *Život a dílo skladatele Foltýna* je a zůstane torzem, a pro dějiny literatury a čtenáře

autonomním a uzavřeným dílem, ač o něm víme, že z hlediska tvorby zůstal nedovršen. Řada interpretů však Scheinpflugové „dokončení“ příběhu přijala jako základ pro své interpretační vývody – a pokud už někteří z nich nepostavili Scheinpflugové „svědectví“ na stejnou úroveň jako text Čapkův v rovině *diskurzu*, v rovině *příběhu* tak učinili.¹⁷ Minimálně v tom smyslu, že svou interpretaci začali vůči Scheinpflugové dořečení příběhu negativně vymezovat.

Exemplárním případem je tvrzení Bohuslavy Bradbrookové: „Bohužel však Čapek zemřel dříve, než mohl dokončit tak slibný román *Život a dílo skladatele Foltýna*; stejně ale i tak, dokončený jeho ženou, je jasné, co chtěl autor tímto dílem vyjádřit.“¹⁸ Bradbrooková tedy konstatuje, že Scheinpflugová nejenže dopověděla příběh, ale jako by přímo dokončila dílo. A jak se ukazuje dále na jejích interpretacích, z těchto závěrů bohužel i vychází: „Čapkovi šlo především o poctivost tvoření a uměleckých hodnot – a tu asi přehlédl, že ve Foltýnovi stvořil paranoika – jinak vzhledem k Čapkově povaze si lze jen stěží představit, že by byl ke svému hrdinovi tak krutý a vystavil ho veřejnému posměchu.“¹⁹ Pomineme-li podivné tvrzení, že Bradbrooková chce z Čapkovy povahy vyvozovat *plot* příběhu, nelze si nepovšimnout, že Bradbrooková se zde vlastně pozastavuje nad chimérou, resp. nad dílem, které Čapek nikdy nenapsal – její interpretace je interpretací interpretace O. Scheinpflugové, nikoli Čapkova románového torza.

Miloš Pohorský ve své studii *Torzo románu aneb román jako torzo*²⁰ tedy správně poznamenal, že „Svědectví autorovy ženy“ je první interpretací Čapkova románu. Přestože Pohorský označuje „interpretaci“ Scheinpflugové za „zkreslující výpověď“, jeho interpretační úsilí však nakonec ústí v konstatování, vycházející z toho, jak Scheinpflugová příběh dopověděla (dlužno dodat, že zčásti též ze znalosti předchozích Čapkových románů, v nichž se projevovala autorova tendence příběh završit „pragmatickým závěrem“). Pohorský se totiž domnívá, že postava Bedřicha Foltýna je „zřetelnější“ z torza románu, než by byla, kdyby byl text dokončen. Jenže podobu onoho dokončení přebírá právě od Scheinpflugové. Pohorský tedy nakonec paradoxně přistupuje na Scheinpflugové „svědectví“ o autorových úmyslech, aby jej mohl popřít.

Když Oldřich Králík charakterizuje Foltýna a zvažuje, jak z rozličných výpovědí určit, jak to vlastně bylo s Foltýnovými tvůrčími schopnostmi, uvádí: „Tu je kámen úrazu, z torza románu nepoznáváme dost nutkavě, jak to s Foltýnem ve skutečnosti stálo.“²¹ – Zde v Králíkovi vítězí touha po završení příběhu. Jenže před textem, za textem či mimo text nic není. Textem vytváříme příběh (fikční, představovaný svět), nezobrazujeme nějaký již existující. A Králík rovněž nakonec při posuzování Foltýnovy „tvůrčí potence“ sáhne po doslovu O. Scheinpflugové, bere si totiž na pomoc události s Foltýnova pohřbu, což už není součástí Čapkova románového torza.

Ohledně interpretace *Života a díla skladatele Foltýna* se Oldřich Králík dostal do sporu mimo jiné s Mojmirém Otrubou, který interpretoval toto dílo jako Čapkovu polemiku s romantikou.²² Králík Otrubovi vytyká, že Otruba „romantiku hypostazuje“ a že „to je typický názor literárního historika, který přeceňuje dosah termínů jako romantismus, klasicismus apod.“²³ Domnívám se však, že Králík zde podsouvá Otrubovi něco, co netvrdí. Mojmiru Otrubovi jistě nešlo o polemiku s romantismem jakožto literární směrem, ale o romantické pojetí umělce, které není spjata pouze s obdobím romantismu.

Otrubovu interpretaci bych nechtěl nikterak diskvalifikovat, považuji však za mylné její východisko. Otruba srovnal Čapkova Foltýna s příběhem Hornera, jenž vypravuje ve svých *Vzpomínkách*²⁴ Karel Sabina a jenž se nápadně podobá příběhu Foltýnovu. To postřehl už

Václav Černý ve své studii z r. 1940 *O problému vlivu a co s ním souvisí*.²⁵ Toto Otrubovo zjištění není důvod zpochybňovat, Čapek pro svůj román Sabinův příběh jistě využil. Jenže Mojmir Otruba tvrdí, že Sabinův příběh o Hornerovi „neměl poskytnout Čapkovu uměleckému záměru jen půdorys či kostru, nýbrž že měl zůstat zjevnou součástí díla“.²⁶ Avšak zde je již třeba ptát se, co v Čapkově *Foltýnovi* Mojmíra Otrubu k tomuto tvrzení přivádí, z čeho usuzuje, že Čapkův text má schopnost odkázat nás k Sabinovu příběhu. Myslím, že Otrubova argumentace je v tomto místě slabá a nemá dostatečnou explikativní sílu. Zdá se, že Otruba spíše Čapkovy přisuzuje určité úmysly a s nimi pak vede polemiku. Interpretace Čapkova *Foltýna* nevyžaduje znalost příběhu ze Sabinových *Vzpomínek*. Jde pouze o hypotézu, která je snad zajímavá z hlediska autorovy tvorby, ale k porozumění a interpretaci Čapkova románu nic nepřináší. Čistě totiž Čapkův *Život a dílo skladatele Foltýna* jako „polemiku s romantikou“ můžeme i bez něj.

Jaké úmysly Čapek měl, je podle mého názoru kvazi-interpretací otázka. Ať už jde o Čapkův možný záměr, aby byl *Foltýn* čten s odkazem na Sabinův příběh obsažený v jeho *Vzpomínkách* či o způsob dokončení románu. Dílo zůstalo v rovině tvorby torzem, ale bylo vydáno recepci, resp. čtením, která je byla schopna „scelit“. Ač je tedy *Život a dílo skladatele Foltýna* torzem, je možno ho vnímat jako ucelené dílo, neboť jeho znakové uspořádání (ve smyslu záměrnosti díla) poskytuje dostatečnou možnost dosáhnout v aktu čtení významové celistvosti. Veškeré domněnky o Čapkových úmyslech zůstávají na úrovni nepotvrditelných a nerozhodnutelných hypotéz.

Kdo je Foltýn? Götz, Šalda, Scheinpflugová, pražský knihkupec, nebo snad Čapek sám? Jako by byli interpreti uhranuti touto otázkou, která směřuje k nalezení Foltýnova protějšku ve skutečném světě. Tato někdy až zatvrzelá snaha interpretů označit někoho ve skutečném světě za „obžalovaného“, jinými slovy připsat fikční bytosti jinou existenci, než je ta fikční, dospěla nakonec až k mírně komicky působící řadě kandidátů na Foltýna.²⁷

Pomyslné prvenství ve vyslovování těchto domněnek náleží Oldřichu Králíkovi, který vyslovil ve své čapkovské monografii hned tři: „V celém románě vystupuje Foltýn jako verbalista, jako rádoby zasvěcený znalec umění, jako ochránce umělců – spíše jako teoretik umění než opravdový tvůrce. Podle řečí o erotickém běsovství by se dalo soudit na invektivu proti Götzovi, ale podle celkového tenoru Foltýnových řečí o intuici, o umění jako sebevyjádření atd. atd. dá se hádat, že Čapkův útok šel ještě výš, že mířil na F. X. Šaldu. Ten zemřel právě před psaním románu, Čapek s ním měl mnoho nevyřízených účtů. Bylo by zapotřebí srovnat Foltýnovy moudrosti s Šaldovými formulacemi. Nebo by se mělo lexikálně prozkoumat dílo významných našich moderních kritiků, tak by se dali určit nejpříznačnější uživatelé třípytných slovíček, v nichž si libuje Foltýn. Sotva bychom vyšli naprázdno pro Šaldu.“²⁸

I kdybychom si vzali k srdci pobídku Oldřicha Králíka a prozkoumali formulace „významných našich moderních kritiků“ a statisticky zjistili, že „Foltýnově mudrování“ se více podobá formulacím kritika X než formulacím kritika Y, nepřinese nám tento poznatek nic nového a prospěšného, co by přispělo k „vylepšení“ naší interpretace *Života a díla skladatele Foltýna*.

Z Králíkových vyjádření navíc není zřejmé, zda si uvědomuje, že „Foltýnovo mudrování“ nám v díle není zprostředkováno vždy přímo, v podobě přímé řeči postavy, ale mnohdy prostřednictvím promluvy některé z postav. Pak by totiž srovnávání formulací k rozkrytí „hledané

osoby“ vést nemohlo. Promluvy Čapkových postav se totiž vyznačují osobitým „kognitivním stylem“, který je charakterizuje, resp. ukazuje nám strukturu jejich „osobnosti“, a určuje míru jejich důvěryhodnosti.

Za zaznamenání v tomto případě stojí, že zatímco Králík poukazuje na to, že Foltýn by mohl mít předobraz v Šaldovi, Edmund Konrád naopak poukazuje na podobnost Trojany výpovědi s formulacemi Šaldovými: „Tak zní poslední věta Čapkova rukopisu. Stojí za povšimnutí, jak obdobná je její formulace k některým formulacím kritika, jež Čapek nejednou potíral: k formulacím F. X. Šaldy.“²⁹

Králíkovy domněnky se však nevyčerpávají označením Šaldy a Götze, Králík poukazuje ještě na možnost „vidět za“ Foltýnem Čapkovu ženu Olgu Scheinpflugovou: „Může se zdát zvrácené vidět O. Scheinpflugovou za ubohým břídilem Foltýnem. Ale není *Český román* podobnou slátaninou jako libreto *Judity v Životě a díle skladatele Foltýna?* [...] Už předem Čapek napsal zdrcující kritiku podvrženého svědectví *Českého románu* svým *Foltýnem*. Samozřejmě nemohl znát to dílo, ale zřejmě znal až příliš dobře jeho autorku. Smutek z ženy, kterou měl začátkem dvacátých let tak šíleně rád, Čapek zašifroval do svého románového torza a je ironie osudu, že O. Scheinpflugová to dílo z pozůstalosti vydala. Nejen to, opatřila je i ‚zasvěceným‘ doslovem, kde se tváří, že Čapek neměl před ní žádné tajnosti, že byla jeho spolupracovnicí.“³⁰

Expresivní náboj kritikových výrazových prostředků (Čapek na někoho „útočil“, nebo si z někým „vyřizoval účty“) dává tušit, že Králík jako interpret zde sledoval motivace, k nimž zřejmě nedostal podnět jen od díla samého.

Polská badatelka H. Janaszek-Ivaničková ve své čapkovské monografii *Karel Čapek czyli Dramat humanisty* zase spatřuje v postavě Foltýna autobiografické rysy Karla Čapka samého:

„Čapkův román obsahuje i autobiografické rysy, [...] je druhem tragického sebeobvinění, vyvolaného možná tlakem klevet a insinuací, jejichž obětí se stával v posledních letech života. Možná že se Čapek ve své až nepravděpodobné poctivosti snažil hledat vinu v sobě samém, možná se už vzdával schopnosti vlastního hodnocení událostí. V každém případě jedno je jisté, téma úpadku umělce ho přitahovalo proto, že sám podobný úpadek prožíval.“³¹

Hledání Foltýnova předobrazu se nevyhnul ani Ivan Klíma, přestože to označuje za „skutečnost podružnou“: „Pro Foltýna měl Čapek zřejmě předlohu v osobě velkého pražského nakladatele.“³²

Je zřejmé, že výše uvedené domněnky jsou nerozhodnutelné. Neexistuje žádné kritérium, podle něhož by bylo možno tvrdit, že pravdu má kritik X, a nikoli kritik Y. Je zřejmé, že při utváření postavy autor nepochybně užívá rysů reálných lidí, proto může mít pravdu zčásti i kritik X i kritik Y, přestože samotná jejich tvrzení se vylučují.

Pokud jsou jejich odpovědi nerozhodnutelné, proč si vůbec interpreti otázky tohoto typu kladou? Snad proto, že odpověď na ně by nám mohla poskytnout vodítko k lepší, více provokativní, koherentnější, hlubší nebo třeba angažovanější interpretaci *Života a díla skladatele Foltýna?* Za určitých okolností by opravdu tato otázka užitečná být mohla. V literatuře existují případy, kdy ztotožnění postavy se skutečným člověkem otevírá interpretovi nové způsoby čtení textu, lze si představit extrémní případ, kdy se dokonce může stát dílo jen tímto způsobem srozumitelným. Je tomu tak ale v našem případě? Výše jmenovaní kritikové nehledají Foltýnův předobraz ve skutečné bytosti proto, aby jim to pomohlo podat zdařilejší interpretaci románového torza. Postupují právě naopak: vlastnosti fikční bytosti se snaží připsat bytosti

skutečné. Výše uvedené domněnky kritiků proto považuji za samoúčelné a pro interpretaci neužitečné. Domnívám se, že tento obrácený postup staví dílo do služebné role a z hlediska estetické funkce a hodnoty je dehonestuje. Literární dílo není ilustrací skutečného světa, ale svěbytným fikčním světem, kterému sice rozumíme na základě naší zkušenosti se světem, v němž žijeme, a se světy jiných fikcí, avšak který funguje nezávisle na naší skutečnosti a jeho principy a konstitutivní složky (např. postava Foltýna s jeho vlastnostmi) nelze projektovat do skutečného světa (nepopírám přitom, že i našemu světu rozumíme v mnoha případech na základě zkušeností s fikčními světy literatury).

V našem v případě tedy zjištění, že Foltýn měl jako předobraz (třeba jen v některých rysech) pana X nebo paní Y, nevede k ničemu jinému, než výhradně k tomu, že můžeme konstatovat: Foltýn se podobá X (nebo X i Y). Tato snaha však de facto snižuje interpretaci díla na roveň luštění křížovky, kdy cílem luštitel je rozluštit tajenku. Domnívám se, že „tajenka“ skrývá v našem případě jediné smysluplné řešení: Foltýn je Foltýn. Není to sice nečekané odhalení, ale nezbyvá nám nic jiného než se s ním spokojit.

Spíše jako appendix bych zde chtěl na závěr připojit několik dílčích polemických poznatků, jejichž účelem již však není identifikovat pochybení týkající se předpokladů a cílů interpretace v obecné rovině v rámci tří výše vymezených oblastí, ale povšimnout si některých pochybení, jichž se někteří kritikové dopustili zejména při výkladu kompozice díla.

Někteří z interpretů (např. Rutte 1939; Králík 1972; Bradbrooková 2006) poukazují na shodnost či alespoň zásadní podobnost Čapkovy kompozice, resp. románového postupu využitého ve *Foltýnovi* a v *Povětroní* a označují jej jako „perspektivismus“. Například Oldřich Králík píše: „Nejokatější shoda [mezi *Životem a dilem skladatele Foltýna* a *Povětroněm*] je v kompoziční technice: podoba Foltýnova se vynořuje ze svědectví několika lidí – jako je potřebí z různých svědectví složit podobu Hordubalovu nebo z různých příběhů osud lidské trosky, která dopadla na nemocniční lože v *Povětroní*. Tato technika je výhodný způsob, jak do díla zašifrovat to, co autor nechce říci přímo.“³³

Miroslav Rutte se domnívá, že Čapek měl v úmyslu „převést pirandellovské ‚každý má svou pravdu‘ do psychologie a ukázat, že skutečnost člověka nezávisí na jeho vlastním já, ale stejnou měrou i na těch, kdo s ním žijí“.³⁴ Rutte míní, že Čapek tím, že nedokončil dílo, nevyužil tohoto svého „technického nápadu“ a nedal mu tak „hlubší básnickou a filozofickou náplň“.³⁵ Nevím, co měl Čapek v úmyslu a už vůbec ne, jak by román vypadal, kdyby ho Čapek dokončil, ale důsledek, k němuž se Rutte dobírá na základě výše řečeného, považuji za mylný. Rutte totiž dovozuje: „A tak vyprávění různých svědků nemá pro vnitřní tvar románu většího významu než střídání předčitatelů téhož textu: polyfonie je tu pouze vnější, aniž se stává skutečnou polyfonií psychologickou.“³⁶ Jistě, románové torzo neplní to, co po něm Rutte žádá. *Život a dílo skladatele Foltýna* není vystavěn jako „psychologická polyfonie“. Narativní postup je ovšem určující pro konstituci Foltýna jako postavy a pro etickou dimenzi románu.

Nejenže *Život a dílo skladatele Foltýna* a *Povětroně* jsou odlišné co do narativního postupu, ale především z hlediska konstitucí postav „letce“ a Foltýna fungují odlišně. Zatímco v *Povětroní* je daná postava čtenáři předložena ve třech možných pohledech, které neumožňují ujednocení, v *Životě a díle skladatele Foltýna* se z řady výpovědí Foltýnův obraz postupně konstituuje a zpřesňuje: čím méně důvěryhodný je vypravěč (ať už pro podjatost, neobeznámenost, nekompetentnost), tím méně informací přejímá čtenář z jeho výpovědi, když postavu

a její povahu postupně konstituuje. Příčina této odlišnosti tkví v tom, že mluvčí prvně zmiňovaného románu s „letcem“ nikdy nesdíleli fikční minulost, zatímco v druhém románu ano. Odlišné příčiny mají pak i odlišné důsledky: v prvním případě má román noetickou povahu, kdežto v případě *Života a díla skladatele Foltýna* má povahu spíše etickou.

Nemohu proto souhlasit ani s tvrzením Daniely Hodrové, že se v případě *Foltýna* jedná spíše o „relativizaci identity postavy“ než o „úplnější poznání cestou skládání hypotéz“.³⁷ Je zřejmé, že po přečtení románu před námi nestojí Foltýn jako komplexní bytost mající „plnokrevnou“ identitu, ale je v samé podstatě fikční bytosti, že je neúplná; postava Foltýna je navíc konstituována prostřednictvím promluv postav, jejichž autoritativnost je při výstavbě fikčního světa omezená. Z toho nelze ovšem vyvodit, že kompozice Čapkova románu spíše postavu Foltýna relativizuje, než ji „sceluje“. V tomto bodě se přikláníme k výkladu Ivana Klímy.³⁸

Daniela Hodrová dále interpretuje kompozici tohoto Čapkova románu jako „parodicky působící“, neboť román prý napodobuje „žánr sborníků věnovaných ‚velkým mužům‘“.³⁹ Myslím, že toto přirovnání není příliš přiléhavé: promluvy ve sbornících nejsou obvykle promluvy k někomu (kdo se navíc sám stává mluvčím v jednom „svědectví“), ale pouze o někom. Naopak „svědectví“ se nemusejí nutně podávat jen o „velkých mužích“. Vyloučíme-li Hodrové tezi o nápodobě oslavného sborníku, pak nám samo vymizí i konstatování o parodicky působící kompozici.

Tato studie nebyla primárně zamýšlena jako „cenzorské čtení“ interpretací proslulých kritiků, jehož cílem je určit, která z jejich interpretací je nesprávná a v čem, která je zdařilejší než jiná a proč apod. Chceme-li jakkoli posuzovat jednotlivé interpretace nějakého díla a určovat interpretační kritéria, musíme si nutně nejprve vyjasnit otázku co je to literární dílo jako takové, nebo přesněji: čím literární dílo chceme mít. Tři typy „omylů“, kterých se podle mého názoru interpreti dopouštěli, pramení právě buď z odlišného pojetí literárního díla, nebo z jejich nedůsledností při interpretační praxi. Ačkoli tedy otázka po povaze literárního díla nestála v popředí naší studie, naše sledování recepce *Života a díla skladatele Foltýna* bylo jejím dílčím promýšlením. Odpovědět na ni totiž znamená umožnit i tázání po předpokladech a cílech interpretace.

POZNÁMKY

- 1 Králík, Oldřich: *První řada v díle Karla Čapka*. Ostrava 1972, s. 206.
- 2 Když jsem se pokoušel v knihovnách a archivech důsledně shromáždit a zkompletovat velmi rozsáhlou recepci Čapkova *Života a díla skladatele Foltýna* bez ohledu na místo, dobu a jazyk vydání, narazil jsem v *Lidových novinách* (12. března 1939, s. 9) na drobnou zprávičku, která značně otrásla mou prvotní ambicí, neboť v ní stálo: „V Zemuni v Jugoslávii vyšla slepeckým tiskem v esperantském jazyce přednáška spisovatele Niko Bartuloviće o Karlu Čapkovi.“
- 3 Výraz „omyl“ zde používám spíše pro jeho shodu s názvem konference než pro jeho výstižnost, jak se ukáže níže, měl bych mluvit spíše o „rozporu“.
- 4 První knižní vydání *Života a díla skladatele Foltýna* vychází v únoru r. 1939.
- 5 Rutte, Miroslav: „Výpravy za skutečností“, in: Týž: *Mohyly s vavřínem*. Praha 1939, s. 207.
- 6 Sezima, Karel: „Z nové tvorby románové“, *Lumír* 66, 1939–40, č. 2, s. 89.
- 7 Černý, Václav: „Karel Čapek: Život a dílo skladatele Foltýna“, *Kritický měsíčník* 2, 1939, s. 178.
- 8 Bradbrooková, Bohuslava: *Karel Čapek. Hledání pravdy, poctivosti a pokory*. Praha 2006, s. 141.

- 9 Konrád, Edmond: „Fata morgana potlesku“, *Přítomnost*, 1939, č. 20, s. 305.
- 10 Výraz „ideologie“ zde užívám v širokém smyslu jako soubor názorů, postojů a hodnot.
- 11 Srov. Booth, Wayne: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago-London 1961.
- 12 Wimsatt, William K. – Beardsley, Monroe C.: „Intencionální klam“, *Revolver revue*, 2004, č. 55, s. 151–162.
- 13 Galík, J.: „Poslední Čapkův román“, *Acta universitatis carolinae. Philologica*. Praha 1989, s. 239.
- 14 Srov. Currie, Grogory: „Interpretation and Objectivity“, *Mind* 102, 1993, č. 407, s. 413–428; a rovněž Eco, Umberto: „Nadinterpretovanie textov“. In: Collini, S. (ed.): *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava 1995. Za vhodnější termín pro konstrukt vznikající při čtení textu považuji Ecův pojem „modelový autor“, než je Currieho „hypotetický autor“.
- 15 Srov. Levinson, Jerrold: „Intention and Interpretation in Literature“, in: *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*. Ithaca-London 1996, s. 175.
- 16 Několikrát jsem byl svědkem toho, že (nepříliš koncentrovaný) student dokonce přečetl „svědectví“ Scheinpflugové jako organickou kapitolu Čapkova díla. (Tomuto zmatení zřejmě napomáhá grafické ztvárnění „Svědectví autorovy ženy“ ve vydání z r. 1941. Je totiž shodné s názvy jednotlivých kapitol.) Scheinpflugová v takovémto čtení naplnila roli fikčního mluvčího Čapkova románu a její výpověď dovršila příběh.
- 17 Distinkci *příběh/diskurz* užívám ve smyslu: Culler, Jonathan: „Příběh a diskurz v analýze narativu“, in: Týž: *Studie k teorii fikce*. Brno-Praha 2005, s. 29–53.
- 18 Bradbrooková, Bohuslava, op. cit., s. 137.
- 19 Bradbrooková, Bohuslava, op. cit., s. 138.
- 20 Pohorský, Miloš: „Torzo románu aneb román jako torzo“, *Česká literatura*, 1974, č. 1, s. 60–65.
- 21 Králík, Oldřich, op. cit., s. 194.
- 22 Otruba, Mojmír: „Polemika Karla Čapka s romantikou“, *Česká literatura*, 1965, č. 1, s. 15–34.
- 23 Králík, Oldřich, op. cit., s. 185.
- 24 Sabina, Karel: *Vzpomínky*. Praha 1937, kap. III.
- 25 Černý, Václav: „O problému vlivu a co s ním souvisí“, *Kritický měsíčník* 3, 1940, s. 300.
- 26 Otruba, Mojmír, op. cit., s. 17.
- 27 Připomeňme, že vtípnou uměleckou reakcí na tato hledání je i povídka Jana Křesadla „Jak to bylo s Foltýnem“, *Aluze*, 1998, č. 1, s. 25–33; č. 2–3, s. 26–33; č. 4, s. 27–32.
- 28 Králík, Oldřich, op. cit., s. 194.
- 29 Konrád, Edmund: „Fata morgana potlesku“, *Přítomnost* XVI, 1939, č. 2, s. 308.
- 30 Králík, Oldřich, op. cit., s. 204–206.
- 31 Janaszek-Ivaničková, H.: *Karel Čapek czyli Dramat humanisty*. Varšava 1962, s. 252.
- 32 Klíma, Ivan: *Karel Čapek*. Praha 1962, s. 142.
- 33 Králík, Oldřich, op. cit., s. 186.
- 34 Rutte, Miroslav: „Výpravy za skutečností“, in: Týž: *Mohyly s vavřínem*. Praha 1939, s. 206.
- 35 Tamtéž, s. 207.
- 36 Tamtéž.
- 37 Hodrová, Daniela: „Sebereflexivní román“, in: *Poetika české meziválečné literatury*. Praha 1987, s. 170.
- 38 Srov. Klíma, Ivan, op. cit., s. 142–143.
- 39 Hodrová, Daniela, op. cit., s. 170.

LITERATURA

- Bradbrooková, Bohuslava: *Karel Čapek. Hledání pravdy, poctivosti a pokory*. Praha 2006.
- Buriánek, František: *Karel Čapek*. Praha 1988.
- Collini, Stefano (ed.): *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava 1995
- Culler, Jonathan: „Příběh a diskurz v analýze narativu“. In: Týž: *Studie k teorii fikce*. Brno-Praha 2005, s. 29–53.
- Currie, Grogory: „Interpretation and Objectivity“, *Mind* 102, 1993, č. 407, s. 413–428.
- Čapek, Karel: „Ješitnost ničí umělce“, *Přítomnost* XVI, 1939, č. 1, s. 10–11.
- Čapek, Karel: *Život a dílo skladatele Foltýna*. Praha 1939.
- Černý, Václav: „Karel Čapek: Život a dílo skladatele Foltýna“, *Kritický měsíčník* 2, 1939, s. 178–182.
- Černý, Václav: „O problému vlivu a co s ním souvisí“, *Kritický měsíčník* 3, 1940, s. 297–306.
- Galík, Josef: „Poslední Čapkův román“, *Acta universitatis carolinae. Philologica*. Praha 1989, s. 239–242.

- Hirsch, E. D.: „Objektivní interpretace“, *Aluze*, 2003, č. 2, s. 150–165.
- Hodrová, Daniela: „Sebereflexivní román“, in: *Poetika české meziválečné literatury*. Praha 1987, s. 156–177.
- Chatman, Seymour: *Dohodnuté termíny*. Olomouc 2000.
- Klíma, Ivan: *Karel Čapek*. Praha 1962.
- Konrád, Edmund: „Fata morgana potlesku“, *Přítomnost XVI*, 1939, č. 2, s. 304–309.
- Králík, Oldřich: „Nové romány“, *Výhledy I*, 1939, č. 5, s. 312–314.
- Králík, Oldřich: *První řada v díle Karla Čapka*. Ostrava 1972.
- Křesadlo, Jan: „Jak to bylo s Foltýnem“, *Aluze*, 1998, č. 1, s. 25–33; č. 2–3, s. 26–33, č. 4, s. 27–32.
- Kudělka, Viktor: *Boje o Karla Čapka*. Praha 1987.
- Levinson, Jerrold: *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*. Ithaca-London 1996.
- Malekovič, Oleg: *Bratři Čapkovi*. Praha 1999.
- Matuška, Alexander: *Člověk proti zkáze*. Praha 1963.
- Mukařovský, Jan: „Karel Čapek – spisovatel“, *Přítomnost XVI*, 1939, č. 10, s. 156–157.
- Mukařovský, Jan: „Vývoj Čapkovy prózy“, „Próza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog“, „Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka“, in: *Kapitoly z české poetiky*. Praha 1941, s. 427–520.
- Otruba, Mojmír: „Polemika Karla Čapka s romantikou“, *Česká literatura*, 1965, č. 1, s. 15–34.
- Pávek, Milan: „Sen života a život ve snu“, *Česká literatura*, 1967, č. 2, s. 143–152.
- Pohorský, Miloš: „Torzo románu aneb román jako torzo“, *Česká literatura*, 1974, č. 1, s. 60–65.
- Rutte, Miroslav: „Výpravy za skutečností“, in: Týž: *Mohyly s vavřínem*. Praha 1939, s. 171–215.
- Sabina, Karel: *Vzpomínky*. Praha 1937.
- Sezima, Karel: „Z nové tvorby románové“, *Lumír* 66, 1939–40, č. 2, s. 87–89.
- Trávniček, Jiří: „Na čem ztroskotál Čapek?“, in: Schneider, Jan (ed.): *Slovo – struktura(lismus) – příběh*. Olomouc 2000.
- Všetička, František: *Dílna bratří Čapků. Příspěvek k poetice jejich literární tvorby*. Olomouc 1999.
- Wimsatt, William K. – Beardsley, Monroe C.: „Intencionální klam“, *Revolver revue*, 2004, č. 55, s. 151–162.

Summary

Jiří Hrabal: On the Reception of Čapek's Foltýn.

Errors in Assumptions and Objectives of the Interpretation of Narrative Literature

The paper surveys the reception of the unfinished novel by Karel Čapek, *The Life and Work of the Composer Foltýn*, from 1939, when it was first published, up to this date. However, the focus is not on the historic changes in the reception of the work but the identification of erroneous assumptions and objectives of interpretation pursued by critics in interpreting this work. There are three types of such errors: 1) error as a result of mistaking argumentative utterances of a fictional character for author's opinion, 2) error as a result of intentional fallacy, and 3) error as a result of the projection of a fictional being into one from the real world. The author of the paper concludes that these errors stem from the different notions of a literary work as such rather than from the failure to follow interpretational criteria, as interpretational criteria are adjustable and may not be shared until agreement as to the notion of a literary work as such is reached.

KAREL VALTR ČERNÝ: ANI OMYL, ANI OBJEV...

VLADIMÍR NOVOTNÝ

Viki Shockovi s poděkováním

Česká psychologická próza z let třicátých a čtyřicátých, která v kontextu tehdejšího písemnictví představuje v mnoha případech předstupeň k válečné a poté i poválečné vlně naší existencialisticky zaměřené literární tvorby, zahrnuje celou řadu textů, na které tuzemská literární historie v následujících desetiletích, pohříchu zvláště po roce 1948, pohlížela v prvé řadě jako na tzv. dobové omyly, respektive jako na knihy, které byly poplatné tradičnímu způsobu psaní, podle poválečných hodnocení překonanému avantgardní poetikou – a v tomto smyslu také jako na literární texty, které postrádají průkopnických uměleckých ambicí.

Základní teze, že meziválečná reflexivní próza či analogicky pojatá vyprávění z první poloviny čtyřicátých let nejsou ničím jiným než slepou uličkou vývoje novodobé literární produkce, posléze vedla k výraznému zbagatelizování jedné její výrazné části. Evidentně se tato hodnotící tendence prosazovala především v příslušných kapitolách IV. dílu akademických *Dějin české literatury*.¹ V tomto kompendiu byly zvláště protektorátní tituly naší psychologické prózy, případně tehdejší experimentální „dušezpytné“ prózy, interpretovány povýtce jako cosi nepůvodního a neprůbojného, především však z hlediska poetiky a estetiky zřetelně protiantgardního – a v souladu s tehdejšími proklamovanými ideologickými měřítky takzvané nepokrokového. Tyto údajné umělecké nedostatky se stávaly záminkou k tomu, aby autoři podobných reflexivních příběhů byli v průběhu poválečného času vykazováni hluboko pod hladiny všech podsvětních řek zapomnění. Z nich je novější či nynější literární dějepisectví musí s velkým zpožděním vyzdvihovat – a též mnohdy do slova i do písmene „objevovat“.

Pomineme-li v tomto kontextu řadu dalších psychologizujících literátů z meziválečného období, kupříkladu Emila Vachka, Miroslava Nohejla a zvláště Egona Hostovského, za významnou ukázkou značného stylového rozpětí naší prózy z první poloviny let čtyřicátých a jejího tehdejšího psychologického experimentování můžeme pokládat román, respektive první a zároveň i poslední prozaickou knihu z pera jedné více či méně emblematické figury prvorepublikového a poté protektorátního kulturního světa – román vydaný nejprve v roce 1943 a o rok později ještě jednou, pokaždé v nakladatelství Českomoravský kompas a pokaždé s frontispice Františka Tichého pod názvem *Případ herce Haltera*. Autorem této přinejmenším nesporně unikátní prózy byl herec, kumštýř, kterého kupříkladu internetová Česko-Slovenská filmová databáze, koncipovaná na začátku nynějšího, třetího tisíciletí, charakterizuje dosti

svérázným způsobem – totiž jako „zvláštního herce“.² Jak se však tento autor jmenuje? A při odpovědi na tuto jednoduchou otázku, tváří v tvář nepochybně podstatnému fenoménu, jakým je jméno a přijetí zmíněného literáta a nejenom literáta, se dostáváme dobrovolně i nedobrovolně na zatroušené kluzkou půdu badatelských omylů a objevů.

Copak o této záležitosti praví lexikografický pramen nejpovolanější, totiž *Lexikon české literatury*? Dovídáme se v něm, že autorem románu *Případ herce Haltera* byl spisovatel Karel Valtr Černý, vlastním jménem Karel Černý, který se podle matčina dívčího příjmení podepisoval literárním jménem Karel Valtr Černý (tj. psáno po česku: Valtr), anebo i Karel Walter-Černý (neboli psáno po německu: Walter).³ Jenže ještě před tím, než prozaik v zmíněném protektorátním období vydal uvedený román, a to pod jménem Karel Černý, nikoli tedy Karel Valtr nebo Karel Walter, což by se také v protektorátních časech nabízelo, vstoupil tento všestranný umělec do české kultury a literatury nejprve jako básník: vždyť svou opožděnou prvotinu *Blahoslavený člověk* publikoval již v roce 1933, to znamená ve svých jedenačtyřiceti letech – tentokrát ovšem ne pod jménem Karel, nýbrž Valtr Černý.

A co uvádí připomenutá Česko-Slovenská filmová databáze? V té se dočteme řadu závažných údajů o kulturním účinkování Černého před rokem 1945 a včetně tohoto roku, především se v ní ale v poněkud málo vysvětlitelném rozporu s tvrzením *Lexikonu české literatury* tvrdí, že umělec se sice jmenoval Karel Walter (psáno německy), ale jako spisovatel byl uváděn pod jménem Karel Valtr-Černý (tj. psáno s pomlčkou) – zatímco jako filmový herec a předtím divadelní herec a režisér byl znám, praví databáze, výhradně pod jménem Karel Černý. A v připojené filmografii tohoto umělce stojí psáno, že jeho celé jméno zní „Černý K. V.“ a jeho rodné jméno je: Karel Walter Černý. Nicméně záhada autorova jména a přijetí tím nebyla a doposud není vyřešena!⁴

Nahlédneme-li totiž do obvykle spolehlivého Kuncova *Slovníku soudobých českých spisovatelů*,⁵ shledáme, že zkušený lexikograf se v dané kauze přiklonil k více či méně kompromisnímu řešení: u Černého (a v případě autora daného slovníku stojí za uznání, že neváhal inkriminovaného pisatele jedné knížky veršů a jednoho románu do své publikace vůbec zařadit!) uvádí za jménem Karel v závorce ještě druhé křestní jméno – Valtr. Lze tedy mít za to, že v tomto případě kráčí o poněkud netradiční variantu uzuálního autorství, při němž můžeme pokládat za jisté pouze tolik, že jak sbírka *Blahoslavený člověk* (1933), tak i román *Případ herce Haltera* (1943) jsou dílem stejného, jediného či téhož literárního tvůrce. Což potvrzuje i heslo o Karlu Černém ve slovníku Národní divadlo a jeho předchůdci, ve kterém je ovšem uvedeno, že tento herec je „vlastním jm. Karel Walter, literárním jm. Karel Valtr-Černý (též Karel Walter-Černý).“⁶

Sic. Jenomže v obecném povědomí zvláště tzv. první republiky a pamětníků jejího kulturního života Černý (nebo je přece jenom záhodno užívat i přijetí Walter?) dozajista nebyl v prvé řadě vnímán jako básník a prozaik, nýbrž coby divadelník a posléze, možná ze všeho nejvíce, jako filmový herec. Vždyť již od svých osmnácti let (Černý se narodil 12. prosince 1892 v Praze) účinkoval v různých „cestujících“ hereckých společnostech (mj. u Vladimíra Slavínského) a před válkou zakotvil ve Východočeském divadle. Vždyť ještě v průběhu první světové války získal stálé divadelní angažmá, a to na významných scénách, například v Národním divadle v Brně a poté i v pražském Vinohradském divadle.⁷ V letech 1922 až 1926 se Černý přes své mládí stal dokonce šéfem významných činoherních souborů.

Zpočátku měl tuto vedoucí funkci ve Státním divadle v Ostravě a později byl tzv. hlavním režisérem a zároveň i hercem činohry olomoucké, v níž působil od začátku sezony 1923–1924 až do poloviny ledna 1926. Právě v Olomouci prý Černý jako jeden z prvních našich režisérů „novátorsky, ale zároveň přínosně a podnětně“⁸ mj. nastudoval roku 1925 expresionistickou *Periferii* Františka Langra, dílo výrazné avantgardní poetiky. Potom však z pohnutých osobních důvodů, svým způsobem tragických, plných jedenáct let živil mimo divadlo a do divadelního světa se vrátil teprve za protektorátu: zprvu pouze jako hostující herec, poté, od sezony 1942–1943, již jako stálý člen činohry Národního divadla, ovšem angažovaný pouze „pro obor menších charakterních rolí výslovně bez nároku na role hlavní“.⁹

Již na konci třicátých let, rokem 1937 počínaje, však propuká poměrně strmá, byť i nedlouhá kariéra Karla Černého jako filmového umělce – přičemž především jako interpreta zmíněných charakterních rolí. Během pouhých osmi let vytvořil neméně než třicet šest výrazných filmových úloh, včetně komediálních, přičemž se objevoval nejenom v některých komerčně úspěšných snímcích jako *Včera neděle byla*, *Jarka a Věra* a *Ideál septimy* (vše z roku 1938) či *Ženy u benzínu*, *Lízino štěstí* a *Její hřích* (z roku 1939), anebo v oblíbených filmových veselohrách. Takto zaujal publikum například jako konzul Marek v *Katakombách* (1940) v režii Vlasty Buriana (s Burianem se setkal ještě ve filmu *Baron Prášil* z roku 1940), respektive jako vrchní ředitel pojišťovny ve *Valentinu Dobrotivém* (1942).

Černý si ale zahrál také ve vrcholných dílech české meziválečné a raně válečné kinematografie, kupříkladu ve filmových adaptacích národní klasiky – mj. ve filmu *Naši furianti* (1937), v proslulém *Cechu panen kutnohorských* (1938) ztělesnil císařova dveřníka a v *Muzikantské Lidušce* (1940) klarinetistu Jaroše. Hrál i v jiných hojně navštěvovaných protektorátních českých filmech jako *Maskovaná milenka* (1940), *Hotel Modrá hvězda* (1941) či *Těžký život dobrodruha* (1941). Býval tedy obsazován i takovými elitními režiséry jako Martin (Mac) Frič a Otakar Vávra. Naposledy se Černý ve filmu objevil v úloze konšela v historickém dramatu *Rozina sebranec* (1945), neboli v další filmové adaptaci známého literárního díla, tentokrát klasické novely Zikmunda Wintera.¹⁰ Promítání tohoto snímku se už ale Karel Černý nedočkal: dne 16. března 1945, osm týdnů před koncem protektorátu a druhé světové války, byl totiž ve svém bytě nalezen mrtvý, ve věku necelých třiapadesát let.

Na tehdejší filmovou produkci si rozpomeneme už jenom nevelký počet pamětníků, pravděpodobně by však také oni mohli potvrdit charakteristiku, již se Karlu Černému dostalo jako filmovému umělci. Nuže, prý byl podle novějšího tvrzení filmového archiváře Petra Bartoše „obsazován zprvu do rolí lyrických, později charakterních milovníků, pro které měl vynikající předpoklady. Byl štíhlý a urostlý a měl mužně zdrsňelý hlas. Především však vynikl jako představitel psychicky velmi složitých povah. Zvláště blízké mu byly role rozervanců, skrývajících za mužnou hrdostí a nepřístupností citlivé nitro a uzavírajících se před vnějším světem. Jako člověk byl až nesmírně přecitlivělý a své role prožíval se sebezničující důsledností až do stádia splnutí vlastní osoby s postavou.“¹¹

Předtím se ale Karel Černý, tvůrce nemálo renomovaný již ve svých mladých letech, v čtyřiatřiceti znenadání, nejspíše v důsledku psychické krize rozleptávající jeho soukromý život, zdravotně a morálně zhroutil. Na začátku roku 1926 propadl morfinismu, holdoval kokainu, kvůli tomu ztratil zaměstnání i svým způsobem záviděníhodné herecké a režisérské postavení – a téměř celé desetiletí, dozajista až nekonečné desetiletí se z této závislosti léčil, mj. v pražské psychiatrické léčebně v Bohnicích. V tomto kritickém období se pokoušel

uchytit v divadle Urania (roku 1927 a poté znovu roku 1930). Jak v *Lexikonu české literatury* konstatuje Jiří Opelík, nikoli náhodou „tuto tragickou etapu učinil výlučným námětem svých literárních prací“.¹²

Později si však znovu získal značné herecké renomé a u kritiky se těšil pověsti „skutečného mistra miniatur“. Svůj „největší výkon“ zřejmě podal v roli císaře Ferdinanda II. v dramatu Františka Zavřela *Valdštýn*, které mělo v Národním divadle premiéru v roce 1940; na této scéně účinkoval i ve hrách Shakespeara, Lessinga, Sofokla, Ibsena a Kleista, v české dramatické produkci vystupoval kupříkladu ve *Zpovědníku* Franka Tetauera i v národním repertoáru – ve *Strakonickém dudáku* Josefa Kajetána Tyla. Divadelní lexikografie a historie dále v této souvislosti konstatovala, že Černého „postavy působily sugescí navenek strohé a střízlivého, technicky zvládnutého tvaru, zároveň však vnitřní naléhavostí, jež měla základ v precitlivěle psychice tohoto nadaného herce.“¹³

Zatímco ale svou básnickou prvotinu, onoho *Blahoslaveného člověka*, vydal Černý – ostatně s pateticky emblematickým podtitulem *Knihy pravdy života choré duše* – dokonce ještě v průběhu ústavního léčení, několik let před stále odkládaným propuštěním,¹⁴ svůj jediný román *Případ herce Haltera* uveřejnil a zřejmě také napsal až v protektorátních letech, kdy podle všeho naopak prožíval všestranný lidský a zvláště tvůrčí vzestup. O tom, že text románu Karla Černého zřejmě skutečně vznikl až v prvních válečných rocích, nepřimo vypovídá i jedna zajímavá pasáž v úvodním slovu blíže nespecifikovaného „Vypravěče“: jakoby v naprostém souladu s dobovým raně existencialistickým krédem o „nahém člověku“, které nalezneme ve *Slovu k mladým* (1940) Kamila Bednáře.

Sám Černý totiž zdůrazňuje, že jeho román je zpovědí o lidech, „kteří se rozhodli pro morální sebevraždu a bludné tříštění nejkrásnějších lidských sil“ a že hrdina této knihy, člověk jménem Halter, přichází-li se svým svědectvím ke čtenářům, potom „se dává nahý, bez omluvy, bez obháje“, že „jen pravdou chce dosáhnout účinu“, nicméně v této knize „budete číst slova, jež budou připadat jako slova mrtvého“.¹⁵ Nejde však o vylíčení hrdinovy tragické zkázy, nýbrž o příběh „nahého člověka“, o příběh jeho znovunalezení a o překonání traumatické krize a hrozící naprosté duchovní stagnace. A spisovatel dodává: „Snad někdo poznamená, že vypravěč zachází ve snaze o psychické proniknutí svého hrdiny až do cynismu a hrubosti, ale k tomu ho přece nutí mravní živočišná pravda, která poroučí spíše zkreslit než nedokreslit. Vždyť se mu bída nezdála nikdy žalostnější než tehdy.“¹⁶

Na záložce tohoto výjimečného českého protektorátního románu jsme si mohli kromě jiného přečíst i tato slova: „Zralý dramatický umělec, který v prosinci minulého roku slavil své padesátiny, člen činohry Národního divadla Karel Černý, nachází ve vlastním pohnutém životě plno tvárné látky pro románové zpracování. *Případ herce Haltera* je dílo hned ze dvou důvodů významné: jako román i jako epická forma životní zpovědi. Autor vypráví v Halterově případě o herci, který prodělává rozvrat své tvořivé osobnosti, kdy vykořeněný člověk vykupuje své umění vlastním životem a klesá stále níže, až nachází útěchu v opojení z umělých rájů a neskutečných závratí. [...] Román Karla Černého je upřímnou knihou vykoupení bludů a mužného, nesentimentálního očištného procesu. I literární přínos je velký.“¹⁷

Proza *Případ herce Haltera* se ve své době nedočkala větší kritické odezvy, a proto dílčí, nevyhnutelně zkratkovitě či torzovitě umělecké hodnocení daného díla proto v současnosti objevujeme ve zkratce především v již zmíněných lexikografických příručkách. Podle autora hesla o tomto herci a spisovateli v *Lexikonu české literatury*, tj. Jiřího Opelíka, „pojímá Černý

své knihy jednak jako prostředek vlastního návratu do normálního života, jednak jako zpověď a varování“, přičemž „krátký román“ tohoto divadelníka a filmaře, v němž badatel spatřuje „obraz halucinačních stavů a zoufalého mnohaletého zápasu o záchranu“ je spojen s „otázkou, kde je v umění hranice mezi vytržením a nepřičetností“.¹⁸

V závěru slovníkového hesla Opelík ovšem dodává, že autorův obraz „tvorí osu těchto literárně ještě nezralých prací“; jedinou básnickou knížku Karla Černého *Blahoslavený člověk* pak badatel značně stroze charakterizuje coby „sbírku úsečného a jakoby vykřikovaného verše“.¹⁹ Tolik Opelík; je nemálo zajímavé, že s nemálo podobnou hodnotící dikcí promlouvá o románu i o sbírce z pera Valtra a pak Karla Černého také Jaroslav Kunc, který román *Případ herce Haltera* označuje za „otřásající novelu“ o „bludné pouti umělce-herce, který propadl morfiu a klesal pak stále hlouběji, až se dostal do ústavu choromyslných“. Kunc má zároveň za to, že v této prozaické knížce „bolestná opravdovost zážitků s patrnými svěživotopisnými prvky vyvažuje nesložité literární podání“.²⁰

Takto Kuncem a svým způsobem i Opelíkem spřízněně akcentovaná stylová „nezralost“, respektive „nesložitost“ autora vyprávění je ale přece dána zvláště v románu nebo rozsáhlé novele *Případ herce Haltera* v první řadě tím, že Karel Černý zde v úměrné míře potlačil psychologizující způsob líčení – čili tendenci, která se v soudobé próze dostávala výrazně do popředí – a souběžně s tím ve svém pojetí vyprávění zredukoval reflexivní, neboli duševně zpytné pasáže, které se zvláště u knih tohoto zpovědního typu zpravidla vyskytovaly ve velké intenzitě. Kromě toho Černý ve svém nepokrytě autobiografickém příběhu zdůraznil zvláště nejružnější konkrétní realie či jednotlivé detaily spjaté s historií hlavního hrdiny, propadajícího se do společenských i psychologických propastí a prožívajícího velkou část zralého či středně mladého věku tam „dole“ – v oněch prohlubních choré mysli, o nichž mj. deset let nato psala ve své světoznámé novele *Dole* britská prozaička Laura Cunninghamová a po ní mnozí další autoři, vyrovnávající se s analogickými, neméně traumatickými osobními prožitky.

Karel Černý se v líčení lidského pádu a potom postupného, trsovitého křivýmstání neboli zmrtvýchstání svého subtilního, v mnoha situacích zjevně hypercitlivého protagonisty zaměřil především na různé fenomény, které lemují krušnou hrdinovu cestu tam „dolů“ a zase zpátky k společenskému niveau – a zvolil si k tomu, v tehdejší prozaickém kontextu do značné míry výjimečný, autentický, z dobového hlediska expresionisticky temperovaný, zjevně dokumentaristický styl. Z věcnosti vlastního pohledu a z fakticity ztvárňovaných hrdinových autobiografických prožitků vytvořil působivý myšlenkový i žánrový tmel svého románu. Svým způsobem to platí také o jeho první a jediné sbírce *Blahoslavený člověk*, kde důraz na zachycení psychických vjemů z psychiatrické léčebny – jako psychologický fenomén sui generis – vedl k mimořádné hodnověrnosti umělecké výpovědi, kterou Černý (zde, v případě básnické sbírky: Valtr Černý) jako by předjímal pozdější estetické modely, spjaté zejména s poetikou civilismu a umělecké tvorby literátů sounáležících se Skupinou 42.

Ve spektru naší psychologické prózy z raných let čtyřicátých vyznívá román či novela Karla Černého *Případ herce Haltera* zdánlivě poněkud cizokrajně. Dokonce i z mnohaletého časového odstupu se nevyhneme závěru, jako by si tato autorova práce celým svým zaměřením a zacílením ze všeho nejvíc hledala své „legitimní“ místo ve vývojovém kontextu tehdejší české knižní produkce. Jde totiž o text ojedinělý jak zvolenou tematikou, opírajícím se o svěživotopisné vyličení vlastního životního ztroskotání, tak „uchopením“ daného problému prostřednictvím pásma dramaticky exponovaných situací a výjevů, které ztělesňují hledání,

nalézání i nenalézání nového smyslu života z pohledu „nahého člověka“, zároveň ovšem outsidera doby či cizince ve vlastní zemi. Z tohoto zorného úhlu má autorův román *Případ herce Haltera* asi nejbliže k exilovým knihám Egona Hostovského z první poloviny čtyřicátých let, zvláště k prózám *Cizinec hledá byt* a *Sedmkrát v hlavní úloze*. Podobné převtělování se do rozličných životních úloh, ať hlavních či nehlavních, erbovních nebo podružných, představovalo pro divadelníka a literáta Karla Černého počínání veskrze přirozené.

Pro svůj příklon k výrazně fenomenalistickému pojetí postav a jejich osudů, vesměs načrtnutých v působivé hutné zkratce, jímž se *Případ herce Haltera* zřetelně liší od valné většiny české psychologické protektorátní prózy, znamenal román Karla Černého nesporný „objev“. Demonstroval totiž „autentické“ možnosti, dokumentaristického, civilního nazírání reálií života, jeho každodenních fenoménů včetně procesů odehrávajících se v nitru postavy. Tato jeho určitá novost či netradičnost, ztělesňující transformaci psychologismu k dokumentárnímu vidění reality v rámci uměleckého svědectví, v daném případě k netradičnímu způsobu záznamu životní kalvárie morfinisty a kokainisty – herce Rudolfa Haltera, se však zejména v pozdějších, poválečných údobích chápala buď jako příslovečný „omyl“, anebo dokonce i po dalších desetiletích, taktéž jako výsledek údajně tvůrčí „nezralosti“ – respektive, eufemističtěji řečeno, velice diskutabilního tvrzení o „nesložitosti“ způsobu autora vyprávění.

Své vlastní umělecké krédo vložil Karel Černý do úst své autobiografické postavy již na samém začátku románu: jeho nadaný divadelní tvůrce, ještě než propadl zhoubné závislosti, celou svou bytostí směřoval k „lidsky prohloubenému jevištnímu výrazu“. Měl za to, že „umělec musí trpět, aby mohl tvořit. Umělec vidí vše bolestně a v mnoha variantách. Umělcova imaginace není jen modelem, ale symbolem vlastního osudu i zrcadlem, v němž se sám shlíží. I on je virtuosem, ale přitom vkládá do hry sám sebe, celého člověka, který se stává nástrojem jeho snu. Opravdovost, s jakou žije dramata, vášnivě zaujetí, s jakým se vystavuje stravujícímu ohni krásy – bez ohledu na to, co to lidsky stojí, ano, tím se pozvedávají jeho výkony nad všední lidský život. [...] Vzorem mu byl vždycky člověk s neměnnou, pevnou vůlí a prudkou životní silou, která vše překážející drtí a uváženě realizuje skutečnost, před kterou nikdy neuniká.“²¹

Ještě jeden moment stojí za to v dokumentárně psychologickém románu *Případ herce Haltera* vyzvednout: vypravěč Karla Černého, herec Rudolf Halter, totiž v blázinci, během svého léčení, začal psát básně, zaobíral se myšlenkou vydat knihu veršů, což by mu pomohlo znovu získat kontakt se světem – a sbírku, kterou vypravěč ve volných chvílích dával dohromady, nazval *Blahoslavený člověk*. Tedy záměrně úplně stejně jako sbírku, kterou vydal Černý pod jménem Valtr Černý – a ve které, podle romanopisce Karla Černého, „psal o životě, o svém starém i novém životě“ a hodně v ní prý i škrтал. Stojí za zmínku, že spisovatel, který se zde jako reálná postava zcela identifikuje nejenom s „pouhým“ vypravěčem, ale též s vypravěčem jako pisatelem jeho vlastní sbírky, cituje v textu své prózy z *Blahoslaveného člověka* i s určitými nepřesnostmi.²²

Konstatovali jsme, že román Karla Černého *Případ herce Haltera* se po svém vydání nedočkal větší kritické odezvy – a kdybychom vycházeli z údajů obsažených (případně: neobsažených) v *Lexikonu české literatury*, mohli bychom vynést nesmlouvavý verdikt, že kritická recepce autorovy tvorby byla naprosto nulová, že jeho umělecky a vypravěčsky průkopnický román nebyl vůbec recenzován. *Lexikon* totiž neuvádí ani jednu jedinou recenzi dané prozaické knihy Karla Černého, ačkoli v jiných heslech a u jiných knížek nejednou poskytuje kritické

údaje až minuciózní povahy. Paradoxně příslušné heslo o Černém odkazuje výlučně na několik teatrologických referencí, kupříkladu na zmínku o účinkování tohoto divadelníka v olomoucké činohře, o jeho „trnitě cestě k herecké slávě“, konečně se tu připomíná nekrolog Josefa Františka Munclingra, uveřejněný až v poválečném období.²³ Také slovník Národní divadlo a jeho předchůdci, jehož zaměření je samozřejmě odlišné od cílů *Lexikonu české literatury*, uvádí pouze teatrologické údaje, mezi nimiž zaujme odkaz na glosu Jaroslava Durycha, opět se týkající olomoucké divadelní štače Karla Černého.²⁴

Přes komplikované kulturní a tedy i mediální poměry v tehdejší protektorátu Čechy a Morava by bylo velice překvapující, kdyby se skutečně neobjevila vůbec žádná recenze *Případu herce Haltera*, jak se pokouší literárněhistorické obci vsugerovat Jiří Opelík v *Lexikonu české literatury*. Navíc to nebyla jedna jediná, ale hned tři, a to nikoli nevýznamné: pokud však deník *Venkov* označil román za „lidskou zpověď herce“, potom šifra J. K. v *Lidových novinách* přímo ztotožnila (k čemuž měla i v souladu s vlastním autorovým prohlášením na začátku knihy plné právo) spisovatele s vypravěčem a hrdinou příběhu (nic nezastírající název recenze zněl *Případ člověka Karla Černého*). O románu coby o „knize o herci“ pojednal také J. F. Munclinger v prestižní ročence *Divadlo*.²⁵

Také z tohoto důvodu pravděpodobně není v souvislosti s Valtrem či Karlem Černým na místě mluvit o tradičním literárněhistorickém „objevování“ – vždyť tento tvůrce figuruje v dostupných lexikografických příručkách. Je však určitě záhodno znovupřipomenout vlastní autorovu existenci i jeho postavení v české literární kultuře. Rovněž obě jeho knihy, ta básnická i ta prozaická, nepředstavují žádný evidentní omyl dobové české knižní produkce. Za „omyl“ zato můžeme považovat jisté nepochopení umělecké specifičnosti jediného spisovatelova románu, nerozpoznání výjimečnosti jím zvolených narativních postupů, což bylo zřejmě dáno také tím, že zvláště prozaická kniha Karla Černého, směřující k fenomenalistickému uchopení životních reálií, se – dokonce i Jiřím Opelíkem v *Lexikonu české literatury* – mechanicky, spíše necitlivě porovnávala s tradičním vypravěčstvím české psychologické prózy.

Stejně ale za jednoznačné badatelské selhání lze považovat skutečnost, že se Jiří Brabec v akademických *Dějinnách české literatury IV* (v kapitole Česká literatura 1939–1945. Próza) ani slůvkem, ani v nějakém výčtu či v závorce, vůbec nezminil o Karlu (Valtru) Černém a o jeho nemálo průkopnickém a nonkonformním psychologickém dokumentu – o románu *Případ herce Haltera*. Musel ho znát, mohl se s knihou seznámit, respektive měl o tomto básníkovi a prozaikovi vědět (přínejmenším ze slovníku Jaroslava Kuncce) – a přesto ho pomínil. Pod rouškou vědeckého objektivismu na to měl tzv. právo, k čemu však toto frapantní „objektivní“ opomenutí vedlo?

Například k tomu, že se Brabec v uvedené kapitole neúměrně rozepisuje o psychologických prózách Václava Řezáče z protektorátních let, namátkou i o autorově próze *Rozhraní*, u níž se případné srovnání s *Případem herce Haltera* přímo nabízelo. Ale tady Brabec místo toho oceňuje, že prý Řezáč „rozvinul pól tvořivé lidské aktivity“, vyzvedává odmítavé stanovisko „proti parazitismu“ a pochvaluje si jeho „pozornost k odpovědnosti za vytvářené osudy“. Budiž, v Brabcových časech kvetlo podobné publicistické ptydepe, stejně jako bylo pro ně příznačné i Brabecovo lamentování nad knihami Jaroslava Havlíčka, v nichž „objektivní“ badatel nalézá stereotypnost a „nedostatek analytické pronikavosti“, anebo jeho nářky nad mravními maximalisty z knih Egona Hostovského, kde prý „jejich intelekt byl vnitřně vyprahlý a prázdný“. Rozhodně méně než intelekt těch literárních historiků, kteří se dějiny

české literatury třicátých a čtyřicátých let snažili – využívající dvaceti – až čtyřicetiletého časového odstupu – demonstrovat taktéž v co nejvíce vyprahlém a prázdném světle.²⁶ Například i pominutím výjimečné knihy Karla Černého *Případ herce Haltera*.

Tento přístup či takové hledisko můžeme pokládat za interpretačně nešťastný a obecně vzato i za literárněhistorický omyl – stejně jako je takovým mrzutým „omylem“ i skutečnost, že ani neprávem zapomenutá sbírka *Blahoslovený člověk*, ani autorův román *Případ herce Haltera* už v průběhu následujících desítek let nebyly ani jednou reeditovány.

POZNÁMKY

- 1 Brabec, Jiří: Česká literatura v letech 1939–1945. Próza. In: *Dějiny české literatury IV*. Victoria publishing, Praha 1995, s. 475–496.
- 2 Bartoš, P. /Petr/: „K. V. Černý – filmografie“. *Česko-Slovenská filmová databáze* (vytvořená v letech 2001–2006). www.csfd.cz/herce/1636-cerny-i-karel/ – V této databázi umělec figuruje pod záhlavím: „Černý, Karel Valtr (1892–1945), čes. herec a režisér.“
- 3 Opelík, Jiří: Karel Valtr Černý. In: *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce*, díl 1, A–G. Academia, Praha 1985, s. 454.
- 4 Viz pozn. 2.
- 5 Kunc, Jaroslav: *Slovník soudobých českých spisovatelů. Krásné písemnictví v letech 1918–45*. Orbis, Praha 1945, s. 103.
- 6 B. S. /B. Srba/: Černý, Karel. In: *Národní divadlo a jeho předchůdci. Slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního*. Academia, Praha 1988, s. 67.
- 7 To uvádí *Česko-Slovenská filmová databáze*, podle níž byl Černý v sezonách 1919–1921 hercem Státního divadla Ostrava a v následující sezoně 1921–1922 hercem pražského Vinohradského divadla. Potvrzuje to i slovník *Národní divadlo a jeho předchůdci* (viz pozn. 6.).
- 8 Viz pozn. 2.
- 9 *Lexikon české literatury*, viz pozn. 3, tamtéž. Opelík zde též uvádí, že do roku 1921 hrál Černý v „Národním divadle moravskoslezském v Ostravě“, jak se až do sezony 1939–1940 nazývalo pozdější Státní divadlo Ostrava.
- 10 Viz pozn. 2.
- 11 Bartoš „Bart“, P.: Karel Černý. *Česko-Slovenská filmová databáze*, pozn. 2. Zmíněná databáze ovšem tyto charakteristiky spíše více než méně převzala ze slovníku *Národní divadlo a jeho předchůdci*: doslova, bez udání pramene, cituje například v našem textu tlumočenou slovníkovou formulaci „Především [...] s vnějším světem.“ Rozdíly jsou až kuriózní: Databáze píše o hercových „vynikajících předpokladech“, slovník mluví pouze o „dobrých“. Databáze praví, že Černý byl „štíhlý a urostlý“, ve slovníku je řečeno, že „měl urostlou štíhlou postavu“. Tamtéž.
- 12 *Lexikon české literatury*, viz pozn. 3, tamtéž.
- 13 Viz pozn. 6.
- 14 Černý, Valtr: *Blahoslovený člověk*. Tato sbírka vyšla roku 1933 jako první svazek edice *Člověk* nákladem Jana Vávry v impozantním počtu 1000 číslovaných výtisků s ilustracemi a v grafické úpravě Fr. Ketzka. – František Ketzek byl také herec, který na sklonku života hrál mj. ve *Sběrných surovostech* (v Herzově středometrážní adaptaci povídky Bohumila Hrabala). Sbírkou je uvedena mottem: „Nehledal jsem slova ale žil jsem život / dávám tuto knihu přírodě bohu / lékařům vědět a lidem“. Publikace nemá obsah a není paginována, začíná básní *Kostel a uzavírá se básní Hřbitov* (v obou případech jde o reálie spjaté s ústavem pro choromyslné v Bohnicích, tj. o bohnický kostel a o bohnický hřbitov).
- 15 Černý, Karel: *Případ herce Haltera*. Českomoravský kompas, Praha 1943, s. 9. Hned na začátku románu, v místě, kde dnes v knihách bývá copyright, čteme toto autorovo upozornění (podepsané iniciálami K. Č.): „Jedinou skutečnou postavou románu je herec Halter. Ostatní postavy, které jsem uvedl v tomto románovém zpracování svého životního osudu, jsou osoby zcela vymyšlené ve svých činech i vlastnostech.“ Román byl v obou vydáních, tedy z roku 1943 i z roku 1944, věnován „Rience“.
- 16 Tamtéž, s. 10.
- 17 Tamtéž; text na záložce (nesignovaný).

- 18 Viz pozn. 3.
 19 Tamtéž.
 20 Viz pozn. 5.
 21 Viz pozn. 15, s. 15.
 22 Tamtéž, s. 171. Karel Černý tady ústy svého vypravěče kupříkladu uvádí, že sbírka začínala básní Bohnický kostel – ve skutečnosti začínala básní Kostel. A část původního motta zněla, jak bylo uvedeno v pozn. 14: „[...] dávám tuto knihu přírodě bohu / lékařům vědě a lidem“, zatímco zde je drobná odchylka: „[...] Dávám tuto knížku lékařům, vědě, Bohu a lidem.“ Tamtéž.
 23 Viz pozn. 3. Stojí za zmínku, že Munclinger nazval svůj nekrolog: Zemřel Karel Walter-Černý – což znamená, že si zvolil podobu příjmení, která odpovídá rodnému jménu a příjmení autorovu. Umělcův nekrolog, stručně shrnující hereckou dráhu Karla Černého, podepsaný šifrou kov /=Koval, Karel/, vyšel pod názvem „Rozloučení s hercem Karlem Černým“ už 21. března 1945 v deníku *Venkov* (roč. 40). V deníku vyšla i zpráva o hercově pohřbu.
 24 Srov. pozn. 6.
 25 Srov. Hloch, V.: „Lidská zpověď herce“. *Venkov* 38, 30. 4. 1943. – J. K.: „Případ člověka Karla Černého“. *Lidové noviny* 51, č. 126, 10. 5. 1943, s. 3. Příl. Literární pondělí 9, č. 19. – J. F. Munclinger: „Tři knihy o hercích“. *Divadlo*, sv. 29/1943, s. 42.
 26 Srov. pozn. 1, s. 485 a 486. V textu se objevil i jeden nehorázný lapsus: jméno evropského klasika Grahama Greena (Greene) se tu píše jako „Green“ (s. 486). Mohlo sice jít o banální překlep či o redakční přehlédnutí (v akademických dějinách!?), leč neznalost světového literárního kontextu nebo nedbalost vůči němu je typickým neduhem nemalé části české literární bohemistiky!

Summary

Vladimír Novotný: Karel Valtr Černý: Neither Error nor Invention ...

While it must be said, that especially film and theatre lexicons and databases offer basic data on art career of the actor and director Karel Černý (1892–1945), the bohemistic literary history has devoted only to a small extent to Černý's literary heritage. Yet, in 1933, the artist published a remarkable expressive collection “Blahoslavený člověk” (“Blessed Man”; published under the name Valtr Černý) which came into existence as a reaction to his many years' stay in a psychiatric hospital. Similar dramatic experiences are welding together his only, thematically unique, novel “Případ herce Haltera” (“The Case of Actor Halter”; from 1934). These inventive works present the inclination to the civil or phenomenological perceiving of the world, and, in addition, especially “The Case of Actor Halter” demonstrates the step from psychologically intended narration towards the record of the actual reality.

Translation © Blanka Hemelíková

VLADIMÍR HOLAN – STRACH, ÚZKOST, NEBO VELIKOST OBAV?

LUKÁŠ NEUMANN

Náš příspěvek je polemikou s medicínskou diagnostikou profilu Holanovy osobnosti, kterou uveřejnil v Hostu v roce 2005 (v sedmém čísle) lékař a básník Norbert Holub, jenž se posuzování psychosomatických aspektů života umělců a básníků zejména, dlouhodobě věnuje. Holubův příspěvek nese, pro naše účely příznačný titul, *Zed' strachu*.

Následné uvažování je zároveň revizí našich dosavadních zjištění a závěrů týkajících se styčných bodů biografických okolností Holanova života a analýzy jeho textů, z nichž můžeme mnohé životopisné okolnosti odvodit, poukázat na ně, či, obráceně, užití motivů a témat básní lze verifikovat skrze znalost biografických údajů. Jsme si vědomi, že je to cesta (na niž hodláme spájet analýzu motivicko-tematickou, ve vyšší rovině filosofickou, se studií biografickou a autobiografickým průmětem, jež je u Holana specifický a v podstatě neoddělitelný od textu samého) hrbolatá, nicméně kupříkladu Zdeněk Kožmín upozorňuje na svébytnost a opodstatnění této relace: „Nalézt vstup do Holanovy jeskyně slov [...] znamená situovat tuto poezii do kontextů literatury a života. Je třeba rekonstruovat základní model vztahů jak v samotné básni, tak mezi básní a objektivní skutečností“.¹ Pravdou je, že tato konfrontace se v Holanově poezii odehrává mnohdy ve své vlastní skutečnosti, autonomním, imaginárním světě s vlastními pravidly formy a podob exprese, jež zdánlivě mohou být objektivní skutečnosti vzdálené. Jak již bylo zdůrazněno, zdánlivá nesounáležitost s autonomním světem básně, toto oddálení poezie a jejího napětí od žité skutečnosti, je však plně v intencích Holanova tvůrčího hledání smyslu bytí zde. Nepřílnavost, vyzývání z opačného pólu nebytí, popření, zneskutečnění, negace, touží být interpretovány jako autentické lidství.

Domníváme se proto, že proniknout k tajemství lidské existence, k šifře její nepoznatelnosti a nepodlehnutí přitom mamonu časovosti a konkrétní situovanosti, prostoru pouze-lidských, a tedy zranitelných počínů a slabostí, bylo lze v silách osobnosti nanejvýš statečné, „hledačsky“ trpělivé, která svoji tvorbu pojímá jako osud, úděl i dar poznání zároveň. S tím je samozřejmě nutně spjata riziko zklamání, podléhání úzkostem ve snaze obsáhnout bytí v celistvosti, pravdě a důstojnosti. K onomu sestupu do básnickovy „jeskyně slov“, k porozumění její komplikovanosti a hutnosti v maximalistickém záběru, je nutně užít též objektivní skutečnosti v rámci fiktivního prostoru básně, doložitelné z reálií Holanova života. Vydejme se nyní po stopách úvah o tom, zda se Holan ve svém životě opravdu toliko bál, ba přímo strachoval, anebo zda se jedná o polohu uvažování na hranicích jistoty / nejistoty či o významuplnou, byť sebevíc bolestnou a tragickou polohu pátrání po hodnotě lidského života a jeho údělu.

Je bez pochyb, že ke genezi básnického typu Holanova přispěla měrou výraznou setkání se smrtí – sedmnáctiletého bratra Jana, služebné ze sousedství (popsáno též jako „první smrt“ v Deníku Maximově v *Lemurii*) a otce Františka, který umíral v době, kdy syn Vladimír dokončoval *Triumf smrti*. Dle dokladů se soubor měl jmenovat *Hlubina*, tudíž můžeme usuzovat na možnost inspirování se touto tragickou zkušeností. *Triumf smrti* sledujeme jako sled iniciačních momentů prvotní poznávací zkušenosti a též osudové předurčenosti a zároveň již popřených, neuskutečněných citových vzplanutí a kontaktů. S faktem trojí revize sbírky, úpravami a zpřesněními vnímáme nesmírnou snahu básníkovu po absolutně přesném, vycizelovaném, vypointovaném tvaru. V třetí verzi básně *Mladost* (z r. 1948), jež je upomenutím na dětství prožité v Máchově kraji, čteme časově zpřesňující verše: „...bylo mi deset let... // prudký ohyb na cestě vzpomínky v čas snový / zdůrazní každou nepatrnost, všechny útky, / jež padly do osnovy, // nyní, kdy pomačkanou látku chvíle / ne a ne přihladit“.² Deset let bylo Holanovi právě v době bratrovy nešťastné smrti. Janova smrt je takto připomenuta až v třetí úpravě *Triumfu*, v předchozích dvou variantách je mluvčímu básně *Mladost* dvanáct let... Strofa s verši o útcích osudu ve znění z r. 1930 chybí zcela, o šest let později je sice připojena, nicméně až o čtyři strofy dále. Ve třetím zpěvu *Sezamu* pokládá mluvčí otázku: „Čím to, že klezáme, sotva jsme dali slib? / Jak tebe chápat, tělo, tuto ruku?“³ Nalézáme zde počátky nesmiřitelného tázání se po poznatelnosti smyslu života a našeho místa zde. Tázání nikterak bojácné, spíše chtivé poznání za každou cenu, skrze všechny „útky“, navzdory černému kuřátku smrti s klubajícími se drápkami ze závěru oddílu *Neotvírejte se, sezame...! Závěrečné verše úvodního zpěvu Zmizelé katedrály*, „Mučenka, šelest stroucí, / až na strach jemní. Svát / propadává se v mroucí / vzpomínky prstoklad“,⁴ můžeme posuzovat v dekadentně-symbolistním ladění. Poukaz na strach, zde přímo jako lexikální jednotku explicitně přítomnou, vnímáme v intencích hořce se vybavujícího mladistvého a milostného dramatu, popř. vzpomínky. V *Lemurii* smrt služebné rezonuje úžasem vůči neúprosnému osudu – „Teď červánkové nebe pohaslo a ztemnělé paprsky mé trudnomyslnosti, shrnutý zápalným zrcadlem té dívčí smrti, vznítily ve mně vzdor... neusmíření... rouhání... Co bych dodával? Jako dítě jsi pozoroval, sedě v kočáře, že dva pruhy na pokrývce hozené přes kolena jsou souběžné s kolejemi železnice. Kdyby se navzájem prořaly, mohly by to být popruhy, na nichž se spouští rakev... rakev. Nad touto zde vzešlo brzy hvězdné nebe. Pro toho, kdo nežasne, neplatí cudnost interpunkce.“⁵ Smrtníku samozřejmý svět se Holanovi stává nesrozumitelným. V přímé konfrontaci s drsně žitou skutečností trčí výroky typu „nedoslýcháš na můj svět“, „něco temného je mezi dušemi a tělem“ (*Kameni, přicházíš...*) anebo v jedné z máchovských básní čteme apoteózu lidského nepochopení výjimečnosti: „Jak málo o něm víme... // Že jeho skryté pohnutky jsme měli / za netrvalé a jen náhodné šílenství?“⁶ Holan zřetelněji než v dřívější tvorbě „volá“ po světě nelidském, nevýslovném (v prvním cyklu *Mozartian* je vzývána „nezemskost země“).

Od melancholických lamentací nad nevyjasněností existence ve sbírkách z třicátých let se v lyrice počínaje koncem let čtyřicátých výrazněji ozývá disharmonický tón nesouladu, sílí tvůrčí zápas o popis a objasnění vnitřní logiky dějů prostřednictvím disparátních vztahů mezi jevy reálnými a irrealními, abstrakty a konkréty. *Vanutí* z r. 1932, jež Holan považoval za svůj opravdový debut, a *Oblouk* z r. 1934 kráčeji stále ještě cestou hledání adekvátní formy a výrazu, v rovině tematické pak jde o průzkum zákonitostí fungování bytí: „Můj bože, to je chvíle ta, kdy zpívá za zpěvem tón neslyšený. // [...] Jen slyš, ó Bože, kterak přestrašen jsem odvahou všeho!“⁷ Jinak řečeno, vyzpívání budoucích cílů – mít dostatek odvahy ony

zákonitosti prozkoumat a dokázat naslouchat „tónům neslyšeným“. Nikoliv tedy strach jako nelibá emoce. Spíše krásná a láková závrať z nebezpečství...

Již v *Triumfu smrti*, konkrétně v *Sezamu*, zaznívají verše o nutnosti konfrontace básníka (zde vystupuje básníkovo alter ego – Maxim, hvězdář a zahradník ticha) se syrovou realitou: „A zvolna vykládáš // o umění být včelařem a o rybách, jimž rozumí jen ten, / kdo vody má alespoň po kotníky [...]“.⁸ Verše o nutnosti odlučky, o jinakosti, již bude Holan realizovat uzavřením se do katakomb Holanesie. Opravdu, „kdo nepocítí hrůzu ze samozřejmosti,“⁹ ten jakoby se nemohl stát básníkem, tvůrcem, jemuž by jinak bylo zamezeno (on by vlastně za „normálních“ okolností ani neměl mít tu potřebu) ohledávat nikoliv fenomény, tj. jak se jeví věci o sobě, ale noumena – tedy to, co se za těmito jevy skrývá. Znovu tedy nebezpečství nejasností a úzkostí...

To nás vede k závěru, že v Holanově předválečné tvorbě se strach zdaleka nevyjevuje jako leitmotiv či přímo téma básní. Jakési pnutí, nemůžeme mluvit o úzkosti, natož o strachování se, tu pramení z konfrontace, jež z domnívání se a tázání po tom, jak bytí uchopit, lyrickým mluvčím a subjektům básní, vyplývají – „Ne, nech mne, děším se, že k víčku tajemství / měl bych se okem stát.“¹⁰

V říjnu 1935 byl tehdy třicetiletý Holan penzionován. Zřejmě proti své vůli, i když tato skutečnost je v rozporu s jeho přáním důsledně realizovat své básnické poslání. Nabízí se tu srovnání s Franzem Kafkou. Také jeho profese úředníka svazovala, ubíjela jej a zbavovala sil, které by jinak mohl plně věnovat činnosti literární.

Pokud jsme do doby konce třicátých let považovali motivy a témata úzkosti, příp. strachu z hlediska poetologického za ornamentální („Po údech dívky proudí strach / ve strachu o svou přemíru“¹¹) a z hlediska sémantického za marginální, tak toto konstatování se rázem proměňuje a problematizuje po básníkově přestěhování na Kampu v srpnu 1948, kde strávil v izolaci dvě desetiletí, než se manželé Holanovi v prosinci roku 1968 přestěhovali do bytu v ulici U Lužického semináře, kde básník-havran pobýval až do své smrti v r. 1980 a kde přeci jen nebyl již v tak přísném odloučení od okolního světa. Předsevzetí o nutnosti tvůrčí izolace se proměňuje v holý fakt domácího vězení, pověstné tuskulum. Souhlasíme s Holubovými závěry, že od dětství Holan trpěl závažnou poruchou osobnosti, později se vyznačující symptomy sociální fobie a agorafobie. Přesto se nedomníváme, že by verše *Bolesti* („tep mého srdce je nestejný“¹²) musely nutně poukazovat na (zde konkrétně) tělesné obtíže jakožto příznaky panické úzkosti. Zdá se to být pojetí příliš romantizující, uvědomíme-li si, že v letech 1949–55 napsal nejen *Bolest*, ale též cykly *Víno*, *Strach*, *Z dětského světa*, *deset Příběhů*, *Noc s Hamletem* i druhou řadu *Mozartian*. Svědčí to o výrazné tvůrčí aktivitě a „horoucí odevzdanosti do vůle poézie“, jak zní poslední verš básně *Hory jdou, květy jdou*, z níž bylo citováno naposledy. Byla to sice izolace vykoupená samotou, ale zároveň přinesla soustředění na práci tak, jak si předsevzal. Obdobné verše ze sbírky *Bolest*, „Stále ta hrůza, / žijící nadivoko s rozbuchaným srdcem... / Cosi před tebou, cosi jako pomatenost lesa / se světlými okamžiky tmy...“¹³ vnímejme v celkovém kontextu sémantiky sbírky. Spíše než o poukázání na stavy deprese a náladovosti jde o konstituování absurdního stavu nekončícího „blížení se ke konci“. Stavu trvalého ohrožení, v němž jedině jsme autentičtí, v němž sebe (bohužel) rozpoznáváme – a to tváří v tvář deformovanému životu. Tvůrčí odmlka mezi léty 1955–61 úzce souvisí se zhoršeným zdravotním stavem, neboť Holan se domníval, že trpí rakovinou a nemocí srdce, přičemž po operaci slinivky břišní v roce 1969 se jeho stav opět zlepšuje.

Jakkoliv jsme až do údobí *Bolesti* usilovali o oddělení básníka od textu, tak v padesátých letech (zejména to platí o cyklech *Bolest*, *Strach* a o *Příbězích*) je nasnadě nerozlišovat důsledně mezi lyrickým subjektem básně a autorským subjektem.¹⁴ Autorova sebereprojekce je tu příznačná. Obavy o zdraví své, mnohdy přehnané (srdce měl zdravé – „I v mém srdci nic už není, / smrt však stále děsí mě“¹⁵), strach Holana-otce o zdraví postižené dcery Kateřiny a pocity viny s tím spojené, dále k neunesení prožívané a přeceňované poslání básníka-strážce (v dopisech se často táže, kdy že končí služba na majáku...). V básních *Strachu* je subjekt upřímně a bolestně přímočarý a až hříšně nevyrovnaný. Strach je tu explicitně obnažen, čemuž napomáhá také narůstající tíhnutí Holanovo k epickému výrazu. Není důvodu k zabstraktnění vztahů – „List nemusí tě, Bože, prosit o nic, / dal jsi mu růst a on to nepokazil. / Ale já...“¹⁶ Jedinou sbírku poezie pro děti, kterou Vladimír Holan kdy napsal, cyklus *Bajaja*, věnoval právě dceři Kateřině. Verše *Bajaji* představují lyrické rozmlouvání básníka Holana-otce-prince Bajaji s malou dcerkou. Nikde mezi řádky jeho básní neshledáme tak explicitně vytčený strach, lépe řečeno obavu, jako je tomu v *Bajajovi*: „Takové vlny berou / a nevracejí zpět... / dnes s bázní tisícero / nepřestávám se chvět. // Bojím se o tvé líčko, / o oči, mluvu tvou, / o srdce, o čelíčko, / o tebe celičkou!“¹⁷ Holanův psychický stav se zhoršoval po narození dcery v r. 1949 a jejím úmrtí v r. 1977; poté se na následující tři roky, až do své smrti, básnický odmlčel úplně.

Autoprojekce Holanovy skutečné samoty do básnických textů má pokračující tendenci. Vrcholí v šedesátých letech v souboru *Na sotnách* (závěrečné soubory *Předposlední* a *Sbohem* již akcentují gnómičnou poezii plnou rozhodných verdiktů.): „Nikam jsi nevycházel // [...] S nikým ses nestýkal, s nikým jsi nemluvil / sám celek na zlomky do všestrašliva.“¹⁸ Jaký rozdíl oproti obrazu z *Vanutí* „být přestrašen odvahou všeho“! Oslovující mluvčí a oslovený subjekt básně de facto splývají. Jde o situaci autokomunikace, spíše jakési samomluvy, jež signalizuje fakt mimoliterární zkušenosti (zde samoty subjektu). Miroslav Červenka nalézá paralelu mezi takovými formulacemi a zhodnocením života subjektu, jež se ve druhé osobě obrací k sobě samému. Holan „předkládá možnost“, jak nahlédnout do vlastního bytí prostřednictvím „nesubjektivní“ druhé osoby. „Jde o situaci subjektu,“ píše M. Červenka, „který si artikuluje obecnější sebezpoznaní, shrnuje, často kriticky, etapu vlastního života, hodnotí aspekty své povahy, formuluje dilema, v němž se nachází, atd. [...]. Užití druhé osoby je rozhodujícím nástrojem tohoto fiktivního zpředmětnění subjektu.“¹⁹ Sebeoslovení v lyrice zvyšuje míru naléhavosti a aktuálnosti komunikačního aktu v poezii. Zmínili jsme další aspekt proměňující se tematiky Holanových básní v souvislosti s uvažovanou „úzkostí samoty“, můžeme-li takto definovat pocit stále nejistější existence. Potřeba druhého, potřeba komunikace je v Holanových pozdějších textech hypertrofována do samomluvy, sebeoslovení (dokladem zmíněného je *Noc s Hamletem*).

Stěny, budeme-li užívat terminologii optiky básnického světa Holanova, zdi, si kolem sebe ponejprv vystavěl vědomě. Postupně však se mu stávaly samotou nehostinnou. V poetické rovině vede odkaz do raného období tvorby, kde čteme verše o samotě, která dosud nestvořila žádný pocit chránění. Po dvou letech života v izolaci na Kampě se z pocitu „nechráněné samoty“ vyznává Františku Hrubínovi: „Člověk musí být opravdu k neunesení zkrúšen, aby si vážil několika bytostí, že vůbec jsou, že žijí. A já si jich vážím, vždyť mám oči plny slz, vždyť se taky začínám bát samoty, o níž jsem ještě donedávna myslel, že je má rodná sestra, [...]“²⁰ Z básnickovy korespondence ční výkřiky o tom, že dosejpa na třetí hodinu ranní

a jak strašno je žít (Holan je obvykle uváděl na konci dopisů, představovaly pro něj v jistém smyslu post scriptum). Minimálně dvakrát (jak z epistolografických dokladů vysvítá) zamýšlel velkou část básnického díla zničit, ba dokonce ukončit svůj život skokem do Vltavy – „Ve tři hodiny v noci jsem chtěl skočit do Vltavy, byla černá jako inkoust, ale měl jsem ženu a dítě... Nemohl jsem.“²¹

Tematika zdi-vězení, sluje či cely je důsledkem již zmíněné autoprojekce do vlastních textů, jest pro něho až čímsi sakrálním. Zeď u Holana nemá jen fyzickou, faktickou stránku. Je především metaforou izolace, vězení, samoty. Znovu pátráme po vztahu mezi zdmi ve skutečném, osobním životě a zdmi v jeho poezii. Člověku je v konfrontaci se zdí vůči čemusi bráněno. Pojímáme-li zeď u Holana jako překážku metaforickou, pak je tím míněno dobrání se smyslu lidské existence a ozřejmení tragického údělu bytí. Skutečnost, že Holan ztotožňuje svůj život básníka s pobytem v cele (a to metaforicky i jako pobyt fyzický), dokládá jedna z reakcí během rozhovoru s rozhlasovým režisérem Miloslavem Dismanem, který se uskutečnil v r. 1975 u příležitosti literární pouti dějištěm díla K. H. Máchy a krajinou dětství V. Holana, kterou básníkovi oddaný Disman inicioval. M. Disman líčil návštěvu kláštera v Bělé pod Bezdězem: „Samozřejmě jsme nemohli vynechat modré opatství s dvěma sty mnišských cel. Bylo jich sotva šest.“ Holan reaguje: „Já vím, ale co je šest cel de facto proti dvě stě celám de iure poety?“²² V poezii sedmdesátých let je zeď stvořena dokonce přímo kvůli nenávisti k lidem: „Zeď... Zeď z lásky k sadu / a z nenávisti k lidem“. Báseň „Pro všechno“ pokračuje následujícími verši: „Ta zeď, byt' silná je a vysoká / a hrotitá, přece jen vábí. / Pro všechno v jejích škvírách / číhají zmije. Dobrá zeď!“²³

Domníváme se, na základě předchozích dokladů a předpokladů, že nicméně je třeba zde, neboť jde o pojmání strachu a obav značně odlišné, oddělit autorský (lyrický) subjekt, který v básních strach neprojevuje, od osobnosti básníka Vladimíra Holana, který v osobním životě strach měl – můžeme upřesnit: důvod k obavám. A to z objektivních příčin, jimiž bylo vlastní zdraví (a mnohdy to byly obavy ještě navíc nadnesené, zbytečné), zdraví dcery nebo fobie z lidí a ze společnosti. Povětšinou šlo spíše o neurotickou úzkost (přeneseno též na texty), která pocházela především z impulsů vnitřních, z nichž tím nejzávažnějším bylo složité myšlenkové ustrojení. Postupně s prožitými zkušenostmi je Holanova „úzkost“ více vázána na představivost. Zatímco v reálném životě sledujeme v posledních třech desítkách let skutečné epizody strachu, v poezii šlo o úzkostnost „chronického rázu“ (vědomí je strast!, jak je psáno v *Prvním testamentu*; v *Bolesti* čteme: „Kdo sestoupil do poézie, už nevystoupí“²⁴). Jedná se také o probojovávání se k nedostižnému tajemství smyslu bytí. Lákavě nedostižnému, protože má-li být poznáno, přestává být nadále tajemstvím a výzvou k odhalení. V *Prvním testamentu* z r. 1940 subjekt-básník touží přejít z básnění hned do vědění, aby zkušenostmi nabytý a „životem ošlehaný“ toto rozhodnutí korigoval – „Chcem z vědění hned do básnění...“²⁵

Dostáváme se k závěrečnému, shrnujícímu a stěžejnímu tématu našeho příspěvku, jež s předchozími citacemi z *Prvního testamentu* úzce souvisí – byl-li Holan ve svém životním opevnění osamocen, prožíval-li „útrpné právo němoty“, chyběl-li mu komunikační protějšek, pak tuto niternou potřebu komunikovat vyjadřoval prostřednictvím (většinou jen a pouze) básní, skrze písemný kód. Takto je opatřen *Nokturnál* (cyklus básní s tematikou zdi) motem: „Mluvil jsem patnáct let / do zdi / a zeď tu vláčím sám / ze svého pekla / aby teď ona vám / všechno řekla...“²⁶

Básnění, vyjádření se slovy, je možností bytostného prosazení se a sebevýrazu. Básněním, řečeno s Heideggerem, lze bytí uskutečnit. V básni *Ptala se tě...* mluví zprostředkovává subjektem-básníkem nevyřčenou odpověď na dívčinu otázku „Co je poezie?“ slovy „Chtěl jsi jí říci, že jsi, ach ano, to, že jsi.“²⁷ Holanovo totální zmocnění se jazykové složky je mu vlastně prostředkem nejen k tomu, aby bytí stvrdil, zaštitil jeho platnost a plnost (s čímž souvisí již několikrát zmiňovaná disharmoničnost a antitetičnost), ale též k tomu, aby dokázal „velikosti slov“ vzdorovat, což můžeme přeneseně vnímat jako zápas o nalezení přiléhavého básnického výrazu ve vztahu k dokonalému, nevýslovnému světu (a tedy nelidskému...)²⁸

Podle našeho názoru lze typologii Holanova básnického sdělení ozřejmit definicí úzkosti v pojetí Martina Heideggera, který ji pokládá za „zvláštní příležitost, kdy se pobyt setkává s bytím samým“. „Úzkost,“ připojuje Heidegger dále, „je základním pocitem člověka, tedy bytosti, která si je jako jediná ze všech tvorů vědoma své existence ve světě. Úzkost má blízký vztah k lidské konečnosti – ke smrti. Člověk uvědomující si časovou omezenost svého života žije v pravdě“²⁹ (viz Holanův verš z *Triumfu smrti* „Je dobře cypřiš znát“). Holan se této časové omezenosti ve verších vzpíral. V reálném životě mu mnohdy naháněla hrůza – „U sochy by to byla neznalost, / ale ty přece cítíš, / že všechno v životě / přichází tak pozdě, / že ve smrti je to záhy...“³⁰ Holanovu poezii rozhodně nemůžeme paušálně označit za temnou a chmurnou. Čiší z ní touha dostat se na dno a dopátrat se podstaty (*První testament*: „kdo jsou lehčí vody života, / nedostanou se nikdy na dno, [...]“³¹), případně se k ní „probolet“ skrze drásavou a tragickou zkušenost. Jinými slovy, jak píše Holan v *Lemurii* – „ten osud ale ta život. Ale tolik místností ve větě nevyplníme fialkami“.³²

Nesouhlasíme tak s poměrně jednostranným modelem *Zdi strachu*, tak jak jej ve své studii předkládá Norbert Holub. Vyplývá nám, že v Holanových textech nelze hledat jednoznačné paralely k duševnímu stavu básníkovu, jak se Holub snaží „pohádkově“ objasnit. Holan jako člověk se opravdu strachoval. Znovu podotkneme, lépe řečeno, obával (a měl mnohdy také proč). Zato autorské subjekty jeho textů rozhodně ustrašené nejsou. Holanův reálný strach naopak můžeme vnímat jako pozitivní zdroj až neskutečně rozměrného průzkumu sféry bytí, jež mluví a subjekty v jeho básních podstupují a jež nejsou zdmi strachu vůbec nijak ohraňované a omezené.

„Ať stále větší samotou jsi, / vždy ještě básník zbyde jí, / opustiv všecky, kteří lhají si, / sám, šílený snad, ale jist, / že věčná bolest každé doby / nám vypíchává bez přízraky / písmo, jež možná pomohlo by, [...]“³³ Není to halasovská velikost obav spíše než malost jistot? Ono „být přestrasen odvahou všeho“?

POZNÁMKY

- 1 Kožmín, Zdeněk: *Studie a kritiky*. Torst, Praha 1995, s. 171.
- 2 Holan, Vladimír: *Jeskyně slov (Spisy – svazek 1)*. Paseka, Praha-Litomyšl 1999, s. 10.
- 3 Tamtéž, s. 23.
- 4 Tamtéž, s. 27.
- 5 Holan, Vladimír: *Babyloniaca (Sebrané spisy – svazek 9)*. Odeon, Praha 1968, s. 206.
- 6 Holan, Vladimír: *Nokturnál (Spisy – svazek 8)*. Paseka, Praha-Litomyšl 2003, s. 66.
- 7 Holan, Vladimír: *Jeskyně slov (Spisy – svazek 1)*. Paseka, Praha-Litomyšl 1999, s. 40.
- 8 Tamtéž, s. 20–21.

- 9 Tamtéž, s. 152–153.
- 10 Tamtéž, s. 70.
- 11 Holan, Vladimír: *Ale je hudba (Spisy – svazek 2)*. Paseka, Praha-Litomyšl 2000, s. 23.
- 12 Holan, Vladimír: *Lamento (Spisy – svazek 3)*. Paseka, Praha-Litomyšl 2000, s. 185.
- 13 Tamtéž, s. 238.
- 14 Srov. kapitulu „Bolest, Mozartiana, Noc s Hamletem, Příběhy“ v *Holanovských náповědách* Jiřího Opelika na s. 112 a dále recenzi na tuto monografii, jejímž autorem je Karel Piorecký (Tvar 17, 2006, č. 3, s. 2).
- 15 Holan, Vladimír: *Lamento (Spisy – svazek 3)*. Paseka, Praha-Litomyšl 2000, s. 103.
- 16 Tamtéž, s. 80.
- 17 Tamtéž, s. 32.
- 18 Holan, Vladimír: *Na celé ticho (Spisy – svazek 4)*. Paseka, Praha-Litomyšl 2000, s. 73.
- 19 Červenka, Miroslav: *Obléhání zevnitř*. Torst, Praha 1996, s. 153.
- 20 Holan, Vladimír: *Bagately (Sebrané spisy – svazek 11)*. Odeon, Praha 1988, s. 406.
- 21 Tamtéž, s. 414.
- 22 Tamtéž, s. 432.
- 23 Holan, Vladimír: *Nokturnál (Spisy – svazek 4)*. Paseka, Praha-Litomyšl 2003, s. 93.
- 24 Holan, Vladimír: *Lamento (Spisy – svazek 3)*. Paseka, Praha-Litomyšl 2000, s. 145.
- 25 Holan, Vladimír: *Příběhy (Sebrané spisy – svazek 7)*. Odeon, Praha 1970, s. 71.
- 26 Holan, Vladimír: *Nokturnál (Spisy – svazek 4)*. Paseka, Praha-Litomyšl 2003, s. 61.
- 27 Holan, Vladimír: *Ale je hudba (Spisy – svazek 2)*. Paseka, Praha-Litomyšl 2000, s. 167.
- 28 V této souvislosti odkazujeme na četné studie zejména Ireny Vaňkové a Sylvie Richterové, které reflektují podoby mlčení, ticha a verbální aktivity v Holanově poezii.
- 29 Srov. Sokol, Jan: *Malá filosofie člověka a slovník filosofických pojmů*. Vyšehrad, Praha 1998, s. 373.
- 30 Holan, Vladimír: *Na celé ticho (Spisy – svazek 4)*. Paseka, Praha-Litomyšl 2000, s. 143.
- 31 Holan, Vladimír: *Příběhy (Sebrané spisy – svazek 7)*. Odeon, Praha 1970, s. 51.
- 32 Holan, Vladimír: *Babyloniaca (Sebrané spisy – svazek 9)*. Odeon, Praha 1968, s. 204.
- 33 Holan, Vladimír: *Příběhy (Sebrané spisy – svazek 7)*. Odeon, Praha 1970, s. 71.

Summary

Lukáš Neumann: Vladimír Holan – fear, anxiety or greatness of misgivings?

Our paper deals with the differences concerning biographical data and textual analysis of Vladimír Holan's poetry. The study tries to oppose the medical study of Holan's personality published by Norbert Holub in Host magazine in 2005 (issue 7). We disagree with Holub's conclusions that there are some inevitable parallels between Holan's feelings of a fear in his real life, his mental state and the texts of poems of the collection of Bolest. The typology of Vladimír Holan's poetry proceeds from existential topics and themes among which the fear is one of the most dominating in all his work. Nevertheless, it is clear that it has always been connected with the power of exploration of the spheres of human being. In this sense, we necessarily cannot regard author's subjects and lyric speakers of the poems as fearful or terrified. On the contrary, they realize the time and life limitations of a human life and they strongly resist against them (Holan himself resists through the words of the poems). Thus Holan's 'walls of the fear' shows indisputable signs of the courage or fortitude.

BLÍŽENCI PODOBOJÍ – VÝTVARNÁ SBLÍŽENÍ BÁSNÍKA FRANTIŠKA HALASE

MILADA ZÁBORCOVÁ

Těžiště výtvarné kritiky básníka, jenž se sám výtvarnou tvorbou patrně aktivně nikdy nezabýval, se nachází zejména v rozmezí let 1937–1945, v letech, kdy František Halas zároveň otevřeně reaguje na hrozbu sílícího nacismu, kdy jeho vlastní básnická činnost posléze podléhá tlaku cenzury i dopadu politického vývoje válečné doby, a kdy prostřednictvím kritik, esejů a referátů básník nad výtvarnými díly otevřeně prezentuje nejen svoji uměleckou reflexi, ale i občanské postoje a názory a nachází v publikování těchto statí do jisté míry i pole k vlastnímu, jinde omezenému básnickému vyjádření.

Na úvod budiž také řečeno, že mnohé z těchto zajímavých pohledů Františka Halase by bylo dnešním čtenářům utajeno bez pečlivé editorské činnosti snad největšího znalce Halasova díla, literárního vědce pana Ludvíka Kundery i obou básnických synů, Františka X. Halase a Jana Halase, kteří zpřístupnili básníkovu korespondenci, dokumenty z rodinného archivu i například rukopisné varianty básní pocházející ze soukromých tisků a kteří rovněž doprovdili Halasovy texty rozsáhlými edičními poznámkami.

Kritické recenzentské činnosti se mladý básník Halas věnuje již v průběhu dvacátých let – úplné počátky se datují rokem 1924, nejvíce recenzí výstav je pak otiskováno v Právu lidu v období listopadu 1926 až prosince 1927.

Zásadním vyjádřením Halasova vztahu k výtvarnému umění je jeho esej *Obrazy*, přednesený roku 1937 ve Skupině výtvarných umělců v Brně. Esej bude básníkem v průběhu dalších let doplňována a upravována, konečnou podobu získává pak v roce 1947.¹

Zde je již předestřen zásadní básníkův postoj k recepci výtvarného artefaktu – „To není malá věc, vidět a umět vidět.“² – jenž je posléze dokládán i v korespondenci přátelům, jimž se František Halas vyznává se svého okouzlení i z pochybností o možnosti slovního zprostředkování prožívaného, jež celoživotně provázely i jeho tvorbu básnickou:

„Nechce se mi psát! Nedůvěřoval jsem slovům vždycky. Já mám rád oči a zadívání. To je víc.“³

„Ty víš, že se neumím vyjadřovat a povídat něco, když to mám rád. To jen svítím očima.“⁴

Základním předpokladem recepce, zdůrazněným v esejí *Obrazy*, je aktivní participace diváka, jež teprve umožňuje „dohotovit“ malířovo dílo:

„Uvědomte si a buďte pyšní na to, že vám je dána moc dotvářeti umělcovo dílo, že vaše láska je oživuje, že jí sílí a roste.“⁴⁵

Spoluúčast i svoboda – to jsou konstanty Halasova naturelu, které se markantně objevují i v celé jeho básnické tvorbě.

Tyto rysy osobnosti i umělecké jsou vlastní i blízkému básníkovu příteli, „tvrdošíjnému“ zastánci picassovského pohledu v kubistické malbě, zásadovému a autoritativnímu malíři Emilu Fillovi.

František Halas v recenzi na výstavu Skupiny výtvarných umělců z Brna⁶ z roku 1927 obdivuje Fillovu věrnost kubismu, a i přes výhrady k jisté šablonovitosti jeho děl oceňuje jeho „kompoziční a barevnou harmonii“, která „nás nenechává netečnými“.

I v recenzi na výstavu prací členů S. V. U. Mánes v Obecním domě z podzimu 1927 neskrývá svůj obdiv k Fillovým kubistickým postupům:

„Fillův „tvrdošíjný“ kubismus je nadevše jasným svěděním o životosti a bohatosti této metody. [...] Kubismus nám objevil pravou tvářnost věcí, odstranil živost iluzionismu, objevil lyričnost formy, její zákony a řád.“⁴⁷

Roku 1936 pak věnuje Emilu Fillovi do sborníku o díle tohoto malíře svoji báseň, kterou později s úpravami zařazuje i do své sbírky *Dokořán* a která je holdem vzdaným umění obrazu i básně:

*Oslavme štětec křtici krásy
chocholku ptáka Ohniváka
[...]
Oslavme tvar z bláta vytažený
kostroví křehké od bran ráje
[...]
Oslavme řád rámem daný
cop zlatý z klubka zmuchlaného
[...]
Oslavme slova vosk kterým roubované
jsou tiché verše na kmen let
oslavme hrůzu když muž stane
před hvězdou času co sluje Hladolet⁸*

Roku 1935 vydává František Halas svoji sbírku *Staré ženy*. Totožný motiv je rozpracován i na Fillově stejnojmenném obraze z téhož roku.

K nejvýraznější vzájemné spolupráci obou umělců dochází až v poválečných letech, kdy k cyklu deseti Fillových leptů zprostředkujících příběhy mýtického řeckého hrdiny Hérakla⁹ připojuje po několika rukopisných verzích a korespondenčních radách a požadavcích Emila Filly František Halas své texty básní v próze jakožto doprovod k celému cyklu.

„JMÉNO JEHO HÉRAKLES, SÍMĚ JEHO LIDSTVO VNUKNUTÍM ŘÁDU a uzrálou kázní ustaluje víry nestálosti. Dáváje, kam co patří, neporušuje věčnou zázračnost a překvapivost země. Rozlišuje časnost nepoznaného od tajemství věčného, pln pokory před ním. Rozevrlaté, tušené a hledající řetězí duchem, korunuje jeho cílení láskou.“¹⁰

Charakteristika věnovaná bájnému hrdinovi pak může být aplikována v podtextu stejně i na malíře, o němž básník František Halas v úvodu ke katalogu výstavy pořádané v Praze ve velkém sále S. V. U. Mánes roku 1947,¹¹ nazvaném *Zase u palety*, s neskrývaným obdivem i patosem píše:

„Jeho cílení se podivuhodně ztotožňuje s hledáním poezie, a je-li většina slov ‚malbou myšlenky‘, je jeho malba často zase jejím slovem.

On také ví, že za smutkem rámu obkličujícího dokončený obraz jsou pro tvůrce rozechvívající a zúzkostňující prostory, ‚kde čím ostřejší budou teleskopy, tím větší bude počet hvězd‘.¹²

Těmto počínům však předcházelo tragické období Fillova uvěznění v koncentračním táboře Buchenwald, kam byl pro své předválečné silně protinacistické postoje, prezentované mimo jiné i cyklem *Boje a zápasy*, odvečen po svém zatčení již v prvních dnech druhé světové války. V hrozivých podmínkách nacistického vězení také vzniká pro Fillova převážně esejistickou a filozofickou písemnou tvorbu výjimečný literární počín – básnická sbírka *Psí písně v Buchenwaldě*, v níž tento autor, poukazující na hrozbu nelidskosti tyranie a vyzývající k zápasu s ní, výtvarník inspirovaný symboly, mezi jejichž zvířecími podobami býků zuřících, rozpoutávajících stejně jako nacismus třicátých let nezkrotitelné zlo, a v neposlední řadě i přítel a milovník psů, volí básnickou cestu dialogu se zvířetem, jež mu představuje neohroženou vůli po svobodě i cestu k její obraně.

Právě v neustálém boji za svobodu i v niterně prožívaném prožitku neopouštějící přítomnosti milovaného kraje, třebaže pro Fillova jím bylo na rozdíl od Halasovy Vysočiny České středohoří, zejména okolí Peruče, se projevuje nápadná shoda v literárním vyjádření obou zmíněných osobností:

„I v Buchenwaldu myslíme svobodně, vzpomínáme svobodně – jen svobodou se protrpíme a žijeme. [...] Umělci stačí zde se zamyslet a rozpomenout. To je ten kraj můj milovaný, duše má i touha, má podstata, osud a úděl, a marně v řeči i v pojmu hledán jiný výraz než slovo velebné a čarovné: Svoboda. [...] Kdo chce svobodu, ten ji nemá, kdo je svobodný, i v smrti ji drží.“¹³

František Halas se v odpovědi na rozhlasovou anketu „Proč mám rád venkov“ z roku 1940 zase vyznává:

„Můj kraj je mé bezpečí, má věrnost, má zatvrzelost a také moje věčnost.“¹⁴

A později ve své básni v próze *Já se tam vrátím* (1948) variuje:

„Ty můj kraji, ty mé bezpečí, ty má zatvrzelosti, ty má věčnosti. Tvá hlína, mnuta v prstech, voní po zetlelých vlasech dávno pohřbených tkalcovských dědů a báb a je přísadou mé krve. [...] Už aby bylo po tom pekelcování místy, kam nepatřím. [...] Ať si jen země letí do prázdna, ať si jen letí, jen když zbude jistota jednoho místa, místa posledního, místa jen pro hrob. Chci ho mít tam, jen tam u nás. Kdyby mi jen oči pro pláč zbyly, já se tam vrátím, já se tam i poslepu vrátím.“¹⁵

Halas věnuje Fillovu návratu z Buchenwaldu báseň *Emilu Fillovi na uvítanou*, v níž zní velká poklona i víra v malířovo dílo příští:

[...]

*Uvítán malíř buď který jen číslem byl
tak násoben je hlad a žízeň jeho dnes
že nic na místě svém on jistě nenechá*

*až zaschlou paletu rozpění varem svým
a hmatne do linií Chytnou zasyčí
tím připomenou nám že zase živi jsme
za kostnic průčelím¹⁶*

Daleko smutnější je však obdobné věnování básně dalšímu z jeho velkých blízců, jímž je na sklonku války v neznámou koncentračního tábora Bergen-Belsenu zahynulý malíř a spisovatel Josef Čapek.¹⁷ Stejně jako Emil Filla, potýká se Čapek v krutých vězeňských podmínkách s nemožností věnovat se výtvarné činnosti a nahrazuje ji – pro něj obdobně netypickým psaním poezie. Svěbytný celek stodvaceti básní, psaných v období od prosince 1942 do února 1945 v Sachsenhausenu a pronášených ven propouštěnými spoluvězni,¹⁸ které uspořádal anonymně po válce do sbírky *Básně z koncentračního tábora* Vladimír Holan, je výpovědí nejniternějších promluv autora samého, které se postupně stávaly – tak jak byly posléze předčítány ostatním uvězněným – i výpovědí celého společenství spoluvězňů, pro něž se slovy Jiřího Opelíka stal Josef Čapek „nepoznaným autorem ‚jejich‘ poezie, bezejmenným mezi bezejmennými“.¹⁹

Ve svých juvenilních recenzích z roku 1927 se ještě František Halas věnuje rozboru Čapkovy kubistického výrazu a vytýká mu jistě „přejímání hranatosti kubismu bez domýšlení jejích příčin“. Spíše než vlastní tvorbu oceňuje zejména Čapkovy objevné analýzy v jeho knihách o výtvarném umění, např. v studiích pozoruhodných forem primitivního umění, z nichž později roku 1938 vychází knížka *Umění přírodních národů*.

Roku 1936 je však již Halas zcela nadšen Čapkovou tvorbou pro děti viděnou na výstavě dětských kreseb v Mánesu a posléze i otištěnou na deseti pohlednicích, které vyšly ve sbírce České galerie XVII vydaných Družstevní prací. V Panorámě publikuje stať nazvanou *Josef Čapek a děti*,²⁰ v níž kromě recenzentského partu jsou připojeny i věty – pomyslné repliky vzpomínek útržků rozhovorů „zaslechnutých“ kdysi dávno v Halasově dětství.

Nejdůležitějším rysem Čapkovy tvorby, rysem tak vysoko básníkem Halasem oceňovaným, je ovšem jeho schopnost vidět – v tomto případě vidět očima dítěte:

„Neviděl jsem ještě nic krásnějšího, co by postihovalo s takovou jedinečností a s takovým uměním život a svět dětí. [...] Neříká se v nich dítěti, tak to vypadá a tak to máš vidět, ale vidí se, jak dítě vidí. [...] Umění rozpomenout se na dětské vidění je Čapkovým objevem, za který mu nepřestanem nikdy být vděční.“²¹

Ještě o dvanáct let později Halas ve zmiňované básni v próze *Já se tam vrátím* zdůrazňuje: „Mít dětské srdce, to je to, dětské srdce!“²²

Prátelské porozumění i naladění „na stejnou strunu“ je patrné i z úsměvného dopisu, který společně se „školáčkou“ změní kaněk a pravopisných chyb na oplátku za pěknou referenci v Panorámě poslal „Milímu Frantíkovi, za to, že to mněl dobře nabiflovaný o těch čapkověch obrázkách věrný Pepik“.²³

Cesta za přiblížením se dětskému vidění světa byla vlastní oběma umělcům. František Halas o ni usiluje i ve své tolik přepracované a bohužel i cenzurované válečné sbírce *Ladění*,

v níž je oddíl *Do usínání* věnován dětem – stejně však jako v Čapkově tvorbě je svým mnohým poselstvím určen zároveň i divákům a čtenářům dospělým.

Nakolik mohla být tvorba Josefa Čapka inspirací pro vlastní básnickou tvorbu Halasovu se již dnes patrně nedozvíme, okouzlení z Čapkovy umělecké „dvojdomosti“ však vysvítá v básni *Přes smrt*, jejímiž verši se František Halas vyznává z lásky k nenavrátivšímu se básníku i malíři:

*Jenom ta stará pohádkářka noc
si sem tam zamane
travičsky vykládat
že už se vrátí
a co nevidět
ztracený básník
uměním podobojí
[...]
Bláhový Stalo se kolikrát
s lampičkou vína že jsem vyběhl
do karbolové noci
a nikde nic
[...]
Teď někde tam až
tam až v Svobodě
a už bez strachu
hoden údělu svého
jako málokdo
maluje nedočkavě
konečný modrý obraz
[...]
Být trošku jako on
ztracený malíř
způsoby podobojí
je vše co bych dnes chtěl²⁴*

Jedním z nejhlubších Halasových sblížení je od roku 1941 vzájemné přátelství s malířem – z Vysočiny rovněž pocházejícím Bohdanem Lacinou. V rámci spolupráce obou umělců tak vznikly dřevorezy k básním pozdější Halasovy sbírky *Ladění* (1942) či básně v próze *Já se tam vrátím* (1948). Roku 1948 také píše František Halas předmluvu ke katalogu výstavy B. Laciný,²⁵ kde se formou stylizovaného dopisu malíři básník přímo vyznává z vnímání osudové nevyhnutelnosti, díky které došlo k jejich vzájemnému setkání: „[...] zdá se, že už dávno patříme nějak k sobě [...] Tehdejší šedivé dopoledne našeho prvního setkání se rozhodně vzpříčilo náhodě a vyloučilo ji pak každým promluveným slovem. Co si nás navzájem připravovalo. To se stává. [...] Mám vždycky pocit, jdu-li k Vám, že si tam jdu pro něco ze sebe i pro sebe, že tam najdu, co je jiné pro mne než pro ostatní. Vy hledáte něco za mne, na

co nějak nestačím. Snad je to nejistá pravda básně, která teprve sejitím s pravdou některého z Vašich obrazů se požehnáva jistotou.²⁶

Společné uhrnutí básníkem Georgem Traklem,²⁷ senzitivní vnímání předávaných poselství rodného kraje, a zejména vnitřní zápasy o podstatu i možnost metafyzické dimenze, nastolující znepokojující neklid i trvalé hledání odpovědi ke smyslu chápání života i smrti, vedou roku 1943 obě osobnosti ke společnému vydání cyklu Lacinových šesti rytin, jež jsou doprovovzeny Halasovými texty. Sám František Halas, navrhujeji tomuto obrazovému cyklu nejprve jméno *Tváře pod rouškou*,²⁸ které posléze přeměnil na publikovaný název *Ženy v rouškách*,²⁹ se zobrazené motivice zastřené tváře věnuje ve své tvorbě již od počátku, jedna z jeho sbírek je pak názvem *Tvář* (1931) i pojmenována.

Již ve druhé – a navzdory častému nepochopení i kritikám samotným básníkem velmi ceněné i pro něj cenné sbírce *Kohout plaší smrt* (1930) se objevuje obraz záměny vnímání tváře jakožto závoje znejasňujícího pravou podstatu. Současná podoba lidského individua se jeví být jen zdánlivou rouškou, jež bude jednou sňata:

*Má tvář mi nepatří toť závoj vypůjčený
proň lichvář po špičkách jde v stopách mých
v márnících zřel jsem dluh jiných zaplacený
a smích tváří konečně pravdivých.*³⁰

František Halas je básníkem, který byl v osobní rovině bezesporu zasažen hluboko realitou smrti.³¹ Nemůže nereflektovat osobní bolest a nepromítnout ji do výpovědi svého lyrického mluvčího. Za jeho nejdůraznější vyrovnání se s touto problematikou bývá považována právě jeho druhá sbírka *Kohout plaší smrt*, jež však byla zároveň v souvislosti s básnickým uchopením tématu smrti opakovaně napadána jako nihilistická a pesimistická. Navzdory těmto kritickým soudům však nemůžeme nezaznamenat, že mezi verši znázorňujícími válečnou zkázu, či naturalisticky popisnými metaforami zániku, rozkladu a ošklivosti prosvítá daleko vznešenější podoba smrti i její úloha v lidském životě, která každou tvář poznamenává společně s postupujícím časem svou neodvratnou přítomností, a možná i nadějí:

*Vysmát se stínu když za zády se krčí strachy
bez sebe
smrt rychle zhasí tvář
a novou hvězdu rozžehne*³²

Pravé poznání je však skryto „někde za“ – za hranicemi času i smyslově vnímatelné existence. K tomuto tajemství směřuje i gradace Halasových úvah nad podobami Lacinových *Žen v rouškách*, nad „tvářemi vyplouvajícími ze dna smutku,“ závislými na sebe do té míry, že „položeny na sebe, proluly by se v konečnou podobu tváře, kterou hledá malíř a kterou po celý život hledáme i my“.

Odevzdání i melancholie, láska, život, propadliště tmy i věčně prohlédnutí, všechny tyto prožitky vepsané ve tvářích však směřují přes bolest k nedefinovatelnému přesahu, o nějž se dělí básník i malíř, a jehož interpretační klíč přenechávají divákovi:

„Ta šestá je tragická. O takové bolesti se nemluví. Už nechce vědět, už nechce vidět. Mrtvý odkudsi po ní volá a ona slyší! Soustředí více bolesti, než jediná bytost může unést. Ale vím já, jak zmlknete před ní?

Ale co s vtíravostí slov? To právě vás čeká za touto.⁴³³

Malířské lásky Františka Halase doznávaly mnoha dalších podob. Ne všemi byl pochopitelně ovlivňován, z jeho statí o výtvarných dílech a výstavách však vyplývá jeho zájem, schopnost reflexe a především jím tolik zdůrazňované „umění vidět“. Obdivoval tvorbu Josefa Mánesa či Mikuláše Alše, se kterým ho pojilo společné téma zobrazení lidové tvořivosti, moudrosti, národního charakteru i „lidové citovosti“,³⁴ byl fascinován „kouzlem umění“ Františka Tichého, který se dle něho „vrhá na viděné, aby je proměnil smělou jistotou vidění duchovního v zkratku, která svou typičností je jedinečná a bezpečně jen jeho“,³⁵ miluje krajiny, jimiž „proběhlo dětství“ Jana Zrzavého, v nichž malíř – stejně jako básník v těch svých – nachází „svoji hlubinu bezpečnosti po labyrintu světa“,³⁶ „vchází po špičkách do malování“ Antonína Procházky,³⁷ je uhranut „barevnou básnivostí“ obrazů Jana Baucha. V úvodní stati ke katalogu výstavy *Obrazy Jana Baucha* roku 1942 pak opakovaně Halas přiznává nedokonalost slovům a jejich „marnosti sdělití vše milované tak, aby se zamilovali i ti, kdož lásce jen naslouchají“ a zároveň připomíná své krédo, které se pro jeho recenzentskou činnost stává symptomatickým:

„A zdůrazňuji, že se nesnažím o objektivitu, nýbrž že chci druhým přiblížit, jak já to viděl; nic víc.“³⁸

Vzácné pochopení a souznění s obrazy malířů, k nimž si básník Halas nacházel cestu, se odehrávalo v mnoha rovinách – od závažných, filozoficky reflexivních, až po vzácnou shodu v pojetí domova, kraje, uhranutí příběhem, ale i ve spříznění v rovinách zábavy a humoru. Právě jeho pověstná přátelskost a smysl pro humor mu získávaly i mezi umělci řadu přátel, kteří jeho dílo i osobnost ctíli a milovali.

Ilustrující připomínkou jeho naturelu tak jsou i verše z Halasem načrtnutého *Autoepitafu*:

*Zde hnije ten jenž kdysi býval
leží si rád a nehřeší
víno rád pil o mrtvých zpíval už jej to netěší
[...]
Nebe a peklo stokrát měl
proč by je znova žil
už za živa té hře rozuměl
a často ji zneužil
[...]
Nesmrtelnost jím často ždaná
možná se takto dostaví
že podstata jeho z révy vymačkaná
jiným stoupne do hlavy³⁹*

Navzdory všem pokrouceným dezinterpretacím Halasovy tvorby z poválečné totalitní éry se můžeme dnes stále nechat obohacovat hodnotou básní i autorova rozvažování nad uměním – slovesným i výtvarným. A protože toto rozjímání o tazích štětců a dimenzích přesahují-

cích rámy obrazů pochází z pera básníkovy, můžeme důvěřovat naléhavosti jeho sdělení i pro inspirativnost pro něj tak charakteristické velkorysosti svobody, kterou nám prostřednictvím svých úvah nabízí, a již se pokaždé nedostává všem referentům...

POZNÁMKY

- 1 Ludvík Kundera uvádí varianty textu upraveného k vydání jako prémie Skupiny výtvarných umělců na rok 1938 a definitivní verzi připravenou k tisku ve Zlíně roku 1947, která se nakonec ale dočkala vydání až ve Výtvarné práci roku 1965. viz Halas, František: *Obrazy*. In: *Dílo Františka Halase*, sv. 5, ed. F. X. Halas a L. Kundera. ČS, Praha 1968, 1. vyd., s. 232.
- 2 Tamtéž, s. 233.
- 3 Z dopisu Jiřímu Ortenovi do Kunštátu, Praha, srpen 1938. In: Halas, František: *Dopisy*. Ed. J. Halas a L. Kundera. Torst, Praha 2001, s. 145.
- 4 Z dopisu Josefu Palivcovi o sbírce Pečetní prsten, Praha, březen 1941. In: Tamtéž, s. 170.
- 5 Halas, František: *Obrazy*. In: *Dílo Františka Halase*, sv. 5, ed. F. X. Halas a L. Kundera. ČS, Praha 1968, 1. vyd., s. 233.
- 6 Halas, František: „Skupina výtvarných umělců z Brna (XXVII. výstava S. V. U. Mánes, „Síň Mánesa“)“, *Právo lidu* 36, 1927, č. 115 (15. 5.), s. 9.
- 7 Halas, František: „Výstava prací členů S. V. U. Mánes (Obecní dům)“, *Právo lidu* 36, 1927, č. 275 (20. 11.).
- 8 První verze básně in: Halas, František: *Obrazy*. In: *Dílo Františka Halase*, sv. 5, ed. F. X. Halas a L. Kundera. ČS, Praha 1968, 1. vyd., s. 72. Druhá, zkrácená a upravená verze viz např. Halas, František: *Dokořán*. In: *Básnické dílo*. ČS, Praha 1978, s. 190.
- 9 Filla, Emil: *Hérakles*. Praha, Edice Zodiak, 1946.
- 10 Halas, František: *Obrazy*. In: *Dílo Františka Halase*, op. cit., s. 77.
- 11 Filla, Emil: „...Emil Filla, práce z let 1946–1947“. Praha 1947, s. 5–6.
- 12 Halas, František: *Obrazy*. In: *Dílo Františka Halase*, op. cit., s. 80.
- 13 Citace z textu Fillova rukopisu „*O svobodě*“, viz Filla, Emil: *Myšlenky*. Most 1990, s. 118.
- 14 Halas, František: *Čára obzorů*. Ed. J. Hilčr a V. Sainer. Nejmenší Nezávislé Nakladatelství, Praha 1992, s. 5.
- 15 Halas, František: *Já se tam vrátím*. In: *Básnické dílo*. Ed. B. Štorek. ČS, Praha 1978, s. 247–250.
- 16 Halas, František: *V řadě*. In: Tamtéž, s. 393.
- 17 Po druhé světové válce to je vedle Františka Halase i Emil Filla, kdo mezi prvními vzpomíná svého významného kolegy, někdejšího oponenta a polemika při koncepčních sporech o umění kubismu i spoluvězně z Buchenwaldu, při příležitosti souborné výstavy prací Josefa Čapka pořádané v Praze roku 1945 In memoriam k složení poklonny autorovi, jehož malířské schopnosti a dílo přesáhlo dalece hranice jeho rodné země a svým zcela osobitým způsobem vyjádření se stalo v celosvětovém kontextu nezaměnitelným.
- 18 Jednalo se zejména o Josefa Dobeše a Josefa Pekárka, básně dále pronášeli i postupně propouštění čeští vysokoškoláci.
- 19 K celé sbírce Jiří Opelík významně podotýká: „Nuže, v dobovém kontextu české poezie neexistuje sbírka, která by si tak programově a zároveň tak harmonicky vypomáhala dědictvím básnického minula a která by svým ustrojením byla jak pozorná k potřebám i úrovni svého publika.“ In Opelík, J., Slavík, J.: *Josef Čapek*. Torst, Praha 1996, s. 522.
- 20 Halas, František: „Josef Čapek a děti“, *Panorama* 14, 1936, č. 4, s. 56–57.
- 21 Halas, František: *Obrazy*. In: *Dílo Františka Halase*, op. cit., s. 93.
- 22 Halas, František: *Já se tam vrátím*. In: *Básnické dílo*. ČS, Praha 1978, s. 248.
- 23 Otisk dopisu viz: Halas, František: *Obrazy*. In: *Dílo Františka Halase*, op. cit., s. 97.
- 24 Halas, František: *A co?* In: *Básnické dílo*. ČS, Praha 1978, s. 415.
- 25 Bližší údaje o rukopisné verzi textu viz ediční poznámka Ludvíka Kundery. In: Tamtéž, s. 267.
- 26 Tamtéž, s. 134.
- 27 Bohdan Lacina maluje v letech 1938–39 obraz *Imaginární portrét G. Trakla*.
- 28 Více k rukopisným variantám viz ediční poznámka Ludvíka Kundery. In: Halas, František: *Obrazy*. ČS, Praha 1968, s. 263.
- 29 Cyklus vydán roku 1943 jako svazek I edice Pečetě – edice původní české grafiky ve Frenštátu pod Radhoštěm.

- 30 Halas, František: *Kohout plaší smrt*. In: *Sépie. Kohout plaší smrt. Tvář*. Akropolis, Praha 2001, s. 70.
- 31 Svědectví o prožívání umírání i o dramatickém vyústění smrti matky Františka Halase, mající nepochybně dopad na jeho tehdy ještě dětskou psychiku, podává Bedřich Fučík: *Čtrnáctero zastavení*. Arkýř a Melantrich, Praha 1992, s. 196.
- 32 Halas, František: *Kohout plaší smrt*. In: *Sépie. Kohout plaší smrt. Tvář*. Akropolis, Praha 2001, s. 64.
- 33 Halas, František: *Obrazy*. In: *Dílo Františka Halase*, op. cit., s. 134.
- 34 Přičiněním básníků Františka Halase a Vladimíra Holana je roku 1938 uspořádán výbor veršů lidové poezie; viz: Halas, F.; Holan, V.: *Láska a smrt*. Melantrich, Praha 1938.
- 35 Halas, František: *Obrazy*. In: *Dílo Františka Halase*, op. cit., s. 105. Článek *Svět Františka Tichého* otištěný roku 1940 v Hollaru byl doprovázen třemi reprodukcemi leptů F. Tichého z prostředí cirkusu. Pozdější báseň věnovaná F. Tichému *Don Quichot míří k věčnosti* nemohla v roce 1941 vyjít, díky zprostředkování editora je otištěna ve zmíněném svazku *Obrazy*, s. 109.
- 36 Halas, František: *Krajiny Jana Zrzavého*. Tamtéž, s. 101–103.
- 37 Verše z básně *Pro Antonína Procházku* společně s nekrologem a neotištěnou statí *Výšky milují slovo* tamtéž, s. 80–86.
- 38 Halas, František: *Obrazy Jana Baucha*. Tamtéž, s. 109–114.
- 39 Verše údajně byly napsány ke karikatuře, kterou nakreslil František Bidlo pro básníka Josefa Palivce, citováno podle Rambousek, Jiří: „Neznámé verše Františka Halase“. *Literární čtvrtletník KLUB*, č. 1, PedF MU, Brno 1992. Blíže viz Halas, F.: *Čára obzorů*. Ed. J. Hilčr a V. Sainer. Nejmenší Nezávislé Nakladatelství, Praha 1992, s. 33–34.

LITERATURA

- Čapek, J.: *Básně z koncentračního tábora*. Fr. Borový, Praha 1946.
- Čapková, J.: *Vzpomínky*. Torst, Praha 1998.
- Filla, E.: *Myšlenky*. Vybral a uspořádal Čestmír Berka. Severočeské nakladatelství, Most 1990.
- Filla, E.: *Psi písně v Buchenwaldě 1943*. Jan Pohořelý, Praha 1945.
- Halas, F.: *Čára obzorů*. Ed. J. Hilčr a V. Sainer. Nejmenší Nezávislé Nakladatelství, Praha 1992.
- Halas, F.: *Dopisy*. Ed. J. Halas a L. Kundera. Torst, Praha 2001.
- Halas, F.: *Já se tam vrátím*. In: *Básnické dílo*. Ed. B. Štorek. ČS, Praha 1978.
- Halas, F.: *Kohout plaší smrt*. In: *Sépie. Kohout plaší smrt. Tvář*. Akropolis, Praha 2001.
- Halas, F.: *Obrazy*. In: *Dílo Františka Halase*, sv. 5., Ed. F. X. Halas a L. Kundera. ČS, Praha 1968.
- Hořec, J.: *Halasové*. Scholaris, Brno 1992.
- Lamač, M.: *Osma a Skupina výtvarných umělců*. Odeon, Praha 1988.
- Lamač, M., Padrta, J.: *Osma a Skupina výtvarných umělců*. Odeon, Praha 1992.
- Michl, K.: *Chvilce setkání věčnost vzpomínky*. Kruh, Hradec Králové 1976.
- Opelík, J., Slavík, J.: *Josef Čapek*. Torst, Praha 1996.
- Sedlář, J.: *Bohdan Lacina*. Brno FF UJEP 1980.
- Šulcová, M.: *Prodloužený čas Josefa Čapka*. Paseka, Praha-Litomyšl 2000.
- Winter, T. (ed.): *Zajatek kubismu. Dílo Emila Filly v zrcadle výtvarné kritiky [1907–1953]*. Artefactum, Praha 2004.

Résumé

Milada Záborcová: «Des gémeaux sous les deux espèces» – des rencontres artistiques du poète František Halas

Dans les années trente et surtout à l'époque de la Seconde Guerre mondiale le poète František Halas consacre une grande partie de son oeuvre à la critique d'art plastique. Dans ses articles Halas prête attention aux expositions contemporaines et exprime l'enchantement

suscité par son expérience esthétique individuelle. Parmi les artistes qu'il présente, Halas trouve également des collaborateurs qui illustrent plus tard ses recueils de poésie (Bohdan Lacina, par exemple). Protestant contre le nazisme, František Halas se trouve sous la menace d'emprisonnement, comme ses proches amis, les peintres et écrivains Josef Čapek et Emil Filla qui étaient déjà incarcérés dans les camps de concentration.

Réagissant à la peinture contemporaine, ses comptes rendus présentent donc non seulement des analyses d'expression artistique mais aussi les attitudes morales de l'auteur même.

- „Nechce se mi psát! Nedůvěřoval jsem slovům vždycky. Já mám rád oči a zadívání. To je víc.“



- Z dopisu Jiřímu Ortenovi do Kunštátu, Praha, srpen 1938

- 1935 - vycházejí Halasovy „Staré ženy“
- 1935 - E.Filla maluje stejnojmenný obraz



Bohdan Lacina

- 1943 – František Halas doprovází Lacinův cyklus mědirytin Ženy v rouškách.
- Tváře žen definoval Halas jako hlavy „ze dna smutku“ – Bakchantskou, Odevzdanou, Náměsíčnou, Melancholickou, Slepou a Tragickou

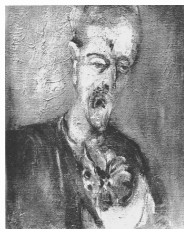


TA ŠESTÁ JE TRAGICKÁ...



- „... Soustřeďuje více bolesti, než jediná bytost může unést. Ale vím já, jak zmlknete před ní? Ale co s vtíravostí slov? To právě vás čeká za touto. „
- F. Halas

Společnou Halasovou i Lacinovou láskou je i básník G. Trakl



- Imaginární portrét básníka Trakla, B. Lacina, 1938-39

- 1948 - Bohdan Lacina doprovází dřevoryty Halasovu báseň v próze „Já se tam vrátím“



„JMÉNO JEHO HÉRAKLES, SÍMĚ
JEHO LIDSTVO“ F. Halas



- Roku 1946 dokončuje Halas doprovodný literární text básní v próze jako úvod k Fillovu cyklu deseti leptů s námětem Hérakla



- „A zdůrazňuji, že se nesnažím o objektivitu, nýbrž že chci druhým přiblížit, „jak já to viděl“; nic víc.

■ F. Halas

SKUPINA 42. MEZI IMANENCÍ A TRANSCENDENCÍ. SÉMIOTIKA FRAGMENTU

PETR KOMENDA

V druhé polovině třicátých let se prohlubovaly aporie v dosavadním projektu české moderny, v níž sice byly přejímány nejnovější mezinárodní vývojové trendy, avšak tyto tendence zároveň podporovaly estetizaci moderních směrů (jak se to ukazovalo například na poválečné kubistické tvorbě Emila Filly). To vedlo k zřejmě nepředpokládanému prohlubování rozestupu mezi vznikajícími uměleckými artefakty a každodenním životem, takže zde vznikalo specifické napětí mezi touhou po harmonizaci – melodickou intonací verše ve třicátých letech – a reflexivními procesy, které v tvorbě mnohých básníků předjímaly existencialismus. Estetizace a nechuť uskutečňovat revoltu (anarchistické gesto), která by dokázala oponovat nadcházejícím ideologickým zápasům a procesům odlidštění, před níž varovali již v době meziválečné zejména katoličtí intelektuálové (Gabriel Marcel, Ortega y Gasset, Romano Guardini, u nás Jan Čep či Josef Florian), poznamenala v druhé polovině třicátých let český literární surrealismus. Umění se stalo pouhým rezonátorem krize modernity a umělecké dílo bylo mnohdy prostřednictvím tržní manipulace vtaženo do procesu nivelizace. V českém prostředí byla krize o to zjevnější, že až na nepatrné výjimky (Halas, Václavek, později Jindřich Chaloupecký) se česká kultura vyvarovala dadaistické revolty, čímž se stala vůči utilitaristickým tendencím mnohem zranitelnější.

V této situaci – v polovině třicátých let – stranou zavedených literárních skupin – začíná psát Jindřich Chaloupecký své existenciální reflexe, v nichž usiluje o uchopení situace moderního umění jako oblasti úniku či postoje neautenticity, který jen prohlubuje v kultuře probíhající proces atomizace a v němž se proklamovaná nadvláda tvůrčího (i lyrického) subjektu jevila jako iluze zastírající skutečnou situaci moderního člověka: „Neuvěřím, že umění má svou vlastní platnost oddělenou od ostatního lidského života, že cena umění záleží jen v sobě samé, že člověk jde k obrazu bez praktického zájmu, že potřeba umění je potřeba nějakého jiného světa, světa krásna, vznešeného kosmu, kam odcházíme, abychom změnili ovzduší našeho přítomného života snad za svěžejší a jasnější van ducha.“ (stať *Krásné umění*, 1934)¹

Existenciální zkušenost Chaloupeckého je výrazem proměny paradigmatu, v níž se básnictví odklání od mallarméovského postoje, projevujícího se odhmotněním, oproštěním od časových vazeb, oslabením až potlačením tělesnosti lyrického subjektu, ale i od rimbaudovského postoje s důrazem na metaforu a nespoutanou imaginaci.² Chaloupeckého pojetí klade důraz na situaci, místo člověka v současném světě, což znamená soumeznost a nastolení metony-

mických souvislostí mezi lyrickým subjektem a fikčním lyrickým světem, zdůraznění lidské tělesnosti a fenoménů vypovídajících o existenciální krizi jednotlivce, důraz na přítomnost, na kategorie „tady“ a „ted“³. Jestliže ještě před několika lety v Halasově básni *Podzim* ze sbírky *Tvář* byl básnický obraz podobenstvím lyrického subjektu (Hleď na husy jak o plot lámou křídla / když šedé sestry k jihu odlétají / toť obraz duše která chvilku zhlédla / krásu návratů již snad jen mrtví znají³), Chalupecký se vymezuje proti pojetí, které skrze selekci umožňuje uchovat meditativní odstup, distanci vůči časovému toku. Návrat k lidské existenci pak znamenal u Chalupeckého snahu řešit otázku komunikace v umění a znovuoobnovit napětí mezi opozicemi soukromé / veřejné, profánní / sakrální. Smyslem bylo vnést princip sakrálního, které svázal s uměleckou tvorbou, zpět na veřejné prostranství, a prostřednictvím umění tak obnovit princip svobodné „polis“.⁴

Chalupeckého texty z počátku čtyřicátých let (viz *Svět, v němž žijeme* (1940); *O vznešenosti umění* (1941); *Umění napodobí skutečnost* (1942); *Smysl moderního umění* (1944)) byly domyšlením předpokladů: prožitek velkoměsta se stal existenciálním prožitím v situaci, do níž je jedinec vržen, ale kterou musí přijmout se všemi jejími aspekty, s veškerou její rozporuplností, včetně pocitu úzkosti. Argumentace užívaná v těchto textech má jednoznačný charakter rozhodování se mezi neautenticitou, zapomením, vytěsněním velkoměstských stresorů aktem pascalovského rozptýlení, a volbou autentického prožití k sobě samému, tj. přijetí recepčního horizontu utvářeného městskou periferií: „Skutečností moderního malíře a básníka je prakticky město; jeho lidé, jeho dláždění, stojany jeho lamp, návštěví jeho krámů, jeho domy, schodiště, byty. A tuto skutečnost zapírá, a zapírá ji, protože se jí bojí, poněvadž je to svět, v němž žije, a moderní člověk se bojí tohoto světa, poněvadž by se v něm upamatoval na sebe – a on se sebe bojí. [...] Má-li umění nabýt ztraceného významu v životě jednotlivcově, musí se vrátit k věcem, mezi nimiž a s nimiž člověk žije. [...] Umění objevuje skutečnost, ten svět, v němž žijeme, a nás, kteří žijeme. Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti.“ (*Svět, v němž žijeme*)⁵

Chalupeckého koncepcí velkoměsta poskytla předpoklady pro vznik specifické poetiky Skupiny 42, jejímž fundamentem se stala sémiotika fragmentu.⁶ Diskontinuitní každodennost vytvořila opozici vůči bergsonovskému durée a otevřela mnohohlasí v poezii, což vedlo k zániku tradičního pojetí lyrického subjektu, a to vše se promítlo do počátků tvorby Skupiny 42, do básní Ivana Blatného z roku 1942 i do textů Kolářových – zejména jeho *Ód a variací*. Základní strukturující princip – diskontinuita výpovědí, kdy fragmenty žitého světa jsou ponechány samy sobě, je zřetelná v prvních textech sbírky Ivana Blatného *Tento večer*. Je rušena distance mezi literárním textem a promluvami města, text se stává v syntaktickém členění promluv ekvivalentem chaosu, avšak jako protiváha je zde postavena specifická rytmizace, která je sugerována nejen grafickými předěly uvnitř verše vyznačujícími hranice mezi fragmentarizovanými a zcela nespojitými výpověďmi a které se vyznačují jistou pravidelností, ale také je zvýrazněna sporadickým variováním větých sekvencí i větých vzorců: nominálních výpovědí, osamocených adverbii, oslovení posluchače. Na rytmickém účinku textu se podílí rovněž pozadí jambického spádu ve volném verši (b. *Tento večer*):⁷

*Pozoroval jsem zrníčka a nitky,
opřel jsem nůž Naslouchejte tramvajím,
rád bych promluvil, jak řeknu tento večer,
zaštekání Opět Nořící se vzhůru,
svou velkou knihu, v které listují,
šumot kroků Hustý Stále na jednom místě
Něžně jsem sfoukl popel Bilo půl deváté
V stínítku lampy jsem slyšel Anebo snad
Signály, křížící se jako stébla
Zhasl jsem A zvenku zavanula*

*Tento večer Jak řeknu tento večer
Teď například A jak se jmenuje ten pavouček
Vstanu, беру si své staré zápisky
Rouaultův obraz Myslím na
Kdy vás poznám, zdálo se mi o vás
Dnešek Neustále vzniká na všech místech,
na tratích, v městech, v lesích, na frontách
Náhle Zazvoní zdola Trapná vzpomínka
Hmyz mezi řádky
S štíhlým, žlutě kroužkovaným trupem*

Prostřednictvím opakování rytmu je ritualizován bezbřehý prostor vnějšku, je nalezena orientace a text města je zposvátněn. To však nic nemění na skutečnosti, že byly potlačeny základní atributy tradičních poetik: princip úplnosti a integrity ve prospěch neúplnosti a diskontinuity. Vznikla tak mezera mezi intencí textu a (ne)možností tuto intenci beze zbytku uskutečnit; záměr tvůrčího subjektu rezignoval na pozici lyrické zpovědi. Fragment jakožto znak je nucen obstát sám o sobě, bez odkazu k dimenzi vzpomínky (minulostní časový aspekt), bez důrazu na projekci završení v rámci intence díla (budoucnostní časový aspekt); setrvává pouze ve fragmentarizované přítomnosti. Ve fragmentu se proto mohou vyskytovat dva protichůdné pohyby: odstředivá složka, referenční rozptyl, ale i koncentrace, soustřednost.

V syntaktické dimenzi fragmentárního psaní jsou zdůrazněny principy kombinace, nepředvídatelné spojování nesourodých elementů (což je založeno na náhodném generování), nečekané přerušení výpovědi, zároveň elipsa, nominalizace, apozice větných členů, abstrakce, redukce obligatorních větných členů. V sémantické dimenzi fragmentarizace vedla k metonymii, polysémii, neukončenosti, referenční rozmanitosti, nekončící expanzi významů, které však dohromady nedávají úhrnný smysl. Přestože si fragment uchoval schopnost in absentia vyzdvihnout zamlčovanou celistvost, de facto rozvrátil princip „díla“, neboť jeho cílem bylo nikoli uzavření se v osamocení umění, již tolik kritizoval Chalupecký, ale naopak otevřenost vůči neznámému, rozplynutí ve věcech, uhranutí mezerou mezi světem a transcendentem, vstřebání rozvratné síly náhody. V pragmatické dimenzi, v oblasti literární komunikace, fragmentarita otevřela oblast autokomunikace; deníkovosti, samotný ztvárněný lyrický subjekt se

stal médiem zprostředkovávajícím vjemy, bezprostřední emocionalitu. Tělesnost byla rehabilitována, kdežto psychologické aspekty byly potlačeny. Deníkový charakter zapisovaných textů se projevil nejen ve sbírkách Jiřího Koláře, ale určil i podobu sbírky Ivana Blatného *Tento večer* – každá báseň je přesně datována, kompozice sbírky je přísně chronologická.

Vzniklá estetika fragmentu se stala pro Skupinu 42 výrazem krize subjektu, krize díla, krize generování textu k završenému invariantu, rezignovala na úhrnnou celistvost, v níž by jednotlivé strukturní složky do sebe harmonicky zapadaly, a poskytla proto předpoklady pro existenciální rozpoznání stavu tohoto světa a zároveň byla faktickým přiznáním jeho ztraceného smyslu.

Přesto se lze domnívat, že princip fragmentu nebyl jediným kompozičním záměrem tvůrců. V próze Josefa Jedličky *Kde život náš je v půli se svou poutí*, jež svou poetikou navazuje na tvůrčí metody Skupiny 42, existuje dvojí možný způsob čtení tohoto textu, syžetový (kauzální, determinující osud člověka), v němž je člověk destruován pohybem dějin, a asyžetový, deníkový, poskytující svědectví budoucímu pokolení o debaklu avantgardy a principu revolty, avšak přesto prostřednictvím svědectví uchovávaní víru v hodnotu lidského subjektu, který svým činem může oponovat dějinám. Podobně také v literárních textech Skupiny 42 lze básně pojímat jako mozaiku nespojitých prvků, jež rezonovala s disharmonií přítomného světa,⁸ i jako texty řízené kompozičním záměrem a zvoleným generujícím principem, jenž však není z čtenářské pozice na první pohled patrný, neboť se neopírá o tradiční žánrová schémata.⁹

Napětí mezi principem fragmentu a různorodými generujícími kódy i dozvuky předchozích tvůrčích metod vedly k diferenciaci poetik. Například Ivan Blatný původně první texty sbírky *Tento večer* založil na maximu nespojitosti a jako sjednocujícího jmenovatele ponechal pouze pozůstatky jambického spádu, utvářející rytmický impuls. V pozdějších textech se však přiklání k elegickému ohlédnutí se za minulým, k lyrické vzpomínce, jejíž atmosféra je navozena vrstvením paralelismů a užitím anaforického sjednocování. Různořečí fragmentálních promluv města je postupně u Blatného orámováno tendencí zadržet či znovuvyvolat uplývající čas. V básni *Krajina* ze sbírky *Tento večer* jsou fragmentární promluvy dívky evokující každodenní životní starosti a povinnosti graficky odděleny od ostatního textu kurzívou, zatímco vlastní text básně je nesen úsilím o zpřítomnění uplývajících okamžiků: „Ó večere / Dávno dávno dávno teď právě uplynulý / Nezaměnitelný neopakovatelný večere / Zastav se vrať se vrať se vrať se mi v mé básni!“¹⁰

Naproti tomu Jiří Kolář ve svých textech, postavených na variování perspektiv, stylových vrstev, promítá do jednoho časového okamžiku hned několik průmětů, čímž se jeho postup podobá analytickému kubismu. Časové utkvění vede k uzávorkování minulosti i budoucnosti, aby tím více vyniklo břemeno přítomného okamžiku, jenž je často k neunesení a jímž jen někdy prokmitne kosmický horizont. Věčnost je však lhostejná k lidským osudům: „A město přizvukovalo všem / Všechny jej proklínaly / A všechny chválily krásnou noc / Přály věčný život / Všechny pojednou věděly o její vznešenosti / Za jak velkým kráčí cílem / A všechny bolelo za krkem a vybízelý hvězdy padat / Byla to divná přání / Ale hvězdy stály jako železné krávy“ (*Zpěv druhý*; oddíl *Den noci*; sb. *Ódy a variace*)¹¹ V tomto smyslu je Jiří Kolář z literárních druhů asi nejbližší Chalupeckého snaze odkrývat přítomnost bez snahy hledat únik v minulosti či budoucnosti. Ačkoli Kolář utkvívá v přítomnosti a vytváří nové soumeznosti, podstatu synekdochy překonat nemůže. Fragment nedosáhne úplnosti, a proto jeho údělem je

vždy vědomí nedostatku. Kolářova tvorba tak nadále stojí na hraně mezi řádem a vše ohrožujícím chaosem. Skutečnost se vlévá do šifer, zlověstných znamení ambivaletního světa.

Postupně vlivem dějinných událostí se v tvorbě i v životě členů Skupiny 42 vyhrtilo dilema, zda vytrvat v přítomnosti, a tedy v krizi světa, nebo se pokoušet hledat překlenutí oné krize v projektu socialismu, který se začal uskutečňovat v poválečném Československu již po roce 1945, přičemž se rozhodovalo o tom, zda se přiklonit spíše k sovětskému modelu, nebo se pokusit hledat vlastní domácí alternativu. Články Jindřicha Chalupického z roku 1946 *Konec moderní doby a Kultura a politika* jsou svým vyzněním zcela protikladné. Nejprve Chalupický vylíčí volbu mezi socialismem a fašismem s upřednostněním socialismu, i kdyby to mělo znamenat omezení autonomie umění,¹² a vzápětí si pod dojmem moskevských procesů s Achmatovou a Zoščenkem klade kardinální otázku, zda je skutečně nutné se zřeknout svobody jedince, svobody rozhodování v této přítomnosti (na níž přece spočívala celá dosavadní poetika Skupiny), a obětovat tuto svobodu ve jménu budoucího uskutečnění socialismu.¹³ Je třeba připomenout, že setrvání ve fragmentarizované přítomnosti, ve fragmentu jako takovém, snad ani nebylo možné nést natrvalo. Fragment je vždy vědomím nedostatkem. Jestliže Blatný směřoval od fragmentu k bergsonovskému uchopení časového toku, aby si ve vzpomínce znovuvyvolal ztracenou plnost, Jiří Kolář na sebe vrstvil mnohohlasí, které v posledku poukazovalo k věčnosti. Byla to tato touha po překlenutí diskontinuity, jež zavedla k úniku z přítomnosti do utopické budoucnosti, v níž měla být situace moderního člověka řešena náhlým revolučním zlomem, proměnou společenského systému. Tato vize se pochopitelně rozpadla záhy po únoru 1948.

Poetika Skupiny 42 představovala tíhu objevu, zda je možné vzdorovat i v okamžiku rozpadu – fragment představoval model současného světa. Jestliže romantismus, který se první ve své tvorbě opíral o poetiku fragmentu, viděl v „ruině“ pozůstatek ztraceného celku, nenávratný uplynulý věk, Chalupický a jeho tvůrčí souputníci šifru fragmentarity směřují k projektu, který však záhy ztroskotává. V okamžiku ztroskotání modernistických snah sehrál zásadní roli pro uchování kontinuity literárního vývoje a experimentálních výbojů příklad Františka Halase. Ten v pozdním období navázal na experimentální texty z meziválečné tvorby, v nichž se pokoušel rozložit dosavadní písňovou intonaci, dominující zejména sbírce *Tvář* a některým textům sbírky *Dokořán*. Prostřednictvím enumerativních postupů a litanie postupně začleňoval fragmentární záznamy například do geneze skladby *Nikde* či básně *Malé radosti*. Na variaci fragmentů i jejich montáži jsou postaveny texty z projektu *Potopa* nebo básnická próza *Já se tam vrátím*. Jestliže ještě koncem třicátých a počátkem čtyřicátých let Halas usiloval o začlenění fragmentárního psaní do úhrnné intence textu, do završeného tvaru díla, postupně posiluje autonomii záznamu, takže se text stává mozaikou heterogenních výpovědí, a lyrický subjekt ustupuje do pozadí: stává se zprostředkovatelem hlasu poezie. Typickými průvodními jevy těchto postupů jsou intertextualita, zejména odkazy na předchozí básnické texty, z nichž autorský subjekt sestavuje nové auto-koláže, kombinující hned několik textů.

*Podívejme¹⁴
Jeden za nehty
druhý na sklo
oba stejní*

*Přítisklá maluje mi na má skla
vzpomíná si na ty časy*

Voda

*Stoupala kapradím
palmami hvězdami Háfizií
Teď' vzpomínku tapetuje*

Paměť vody

*Ze dna chtěl bych se utrhnout
rozpárat Poezii
bez svádění*

Fragment může být vnímán jako nostalgická stopa za ztraceným dílem, které je ve své podstatě nezavršitelné, nebo jako nejistý krok k budoucí celistvosti. U Halase je ale princip mozaiky jednoznačným odklonem od dosavadní virtuozity psaní. Záměrem tohoto zvoleného generativního modelu byla indexalita, důraz na existenciální situaci, posílení autokomunikace, synekdocha, mluvnost, tj. důsledky, které jsou vlastní rovněž členům Skupiny 42. Rysem, jež však nenacházíme u přátel Jindřicha Chalupeckého, je důraz na koncentraci jednotlivých fragmentů na minimální ploše textu, což potlačuje jeho sdělnost. Stylová vrstva textů zde nemá odkazovat na svrchovaný tvůrčí subjekt, na jeho individualitu, ale je jí míněno něco víc. František Halas své předchozí dílo prostě nechává za sebou a fragmentem otevírá to, co ví, že už nebude moci beze zbytku artikulovat, a přesto je důležité to vyslovit (b. *Podzimní list*): „A šustí jen / Přidej den Přidej den / Ještě den jden jen // A srdce naše léčí / jen zpovzdálečí jen zpovzdálečí / úzká tvář listopadu // Co slunce nedá ti požádej tmu o to“.¹⁵ Je to meditace tváří v tvář smrti, kdy smrt uzavře nezavršené, a proto se vědomí konce stává součástí básnickových pozdních textů. V bezmoci vůči dějinné situaci (Halas si minimálně od návštěvy Sovětského svazu v roce 1947 nedělal iluze o nadcházejícím socialistickém režimu) se pokoušel sdělit svým žákům – následovníkům a přátelům (Jiřímu Kolářovi, Jindřichu Chalupeckému, Janu Hančovi a některým dalším básníkům), že básnicko slovo je bezprostředně spjata s osobní zodpovědností vůči poezii, že je to služba tomuto hlasu svobody a transcendentna a vše ostatní je navíc. Halasův tvůrčí i osobní příklad se stal do dalších let zárukou kontinuity podzemní literatury padesátých let, jejímž nositelem byl zejména Jiří Kolář (nelze dost zdůraznit, co pro Koláře Halas znamenal). Ten si do svého básnického deníku *Očitý svědek* zapsal slova z konce Halasova života: „Mně nějak už nejde o poezii ani o pravdu, něco je za tím vším, co je víc než toto všechno dohromady, to důležitější v životě.“¹⁶

POZNÁMKY

- 1 Chalupský, Jindřich: *Obhajoba umění*. ČS, Praha 1991, s. 24.
- 2 Friedrich, Hugo: *Struktura moderní lyriky* (od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století). Host, Brno 2005.
- 3 Halas, František: *Básně*. ČS, Praha 1957, s. 140.
- 4 Krize moderny a proměna paradigmatu se promítla i do jejího teoretického diskurzu – do přehodnocení „imanentního“ strukturalismu v literární vědě počátkem čtyřicátých let i do kritiky striktního funkcionalismu v architektuře. V obou případech byla kritizována imanence znaku vůči „věci“, tj. neutralizace až nepřátelský postoj vůči přírodě. Mukařovský se snažil překlenout funkcionalitu zdůrazněním díla – věci a principem nezáměrnosti v umění, Karel Teige ve své předmluvě ke knize Ladislava Žáka *Obytná krajina* podtrhl potřebu architektonicky začlenit stavbu do přírodního prostředí se zdůrazněním symbiotického srůstu. Viz Karel Teige: „Předmluva o architektuře a přírodě“; in: Týž: *Osvobozování života a poezie (studie ze 40. let)*. Aurora, Praha 1994, s. 257–290.
- 5 Chalupský, Jindřich, op. cit., s. 73–74.
- 6 O fragmentu jako specifickém žánru pojednává Françoise Susini-Anastopoulosová: *Fragmentárne písanie*. Kalligram, Bratislava 2005.
- 7 Miroslav Červenka: *Dějiny českého volného verše*. Brno, Host 2001, s. 133: „Blatného volný verš se ustavuje na pozadí volného jambu (jambotrocheje) s nečetnými odchylkami od dvouslabičné alternace. [...] úvodní a titulní báseň Tento večer [...] psaná volným veršem se silným jambickým rytmickým spádem (55% jednoslabičných mezipřívukových intervalů místo standardních 40%) ...“
- 8 Kolářovy sbírky jako rezonanci chaosu současného světa čte tímto způsobem ve svých kritikách Václav Černý: „[Jiří Kolář] Má dar, ještě chaotický – ale chaos je tu často jen synonymem prudkosti a síly – přísávat se k skutečnosti přímo, na široké ploše, plnými ústy. [...] Jeho vize, jakoby dýmem pozahažená nebo v hustém vzduchu těžce visící, narůstá – nikoliv bez vlivu surrealistické techniky – [...] těkavě jednotlivými doteky a skvrnami, jakýmsi nesouvislým pointilismem detailů a obrazů [...]“ Viz „Další pohled na naši poezii nejmladší“; in: *Tvorba a osobnost I*. Odeon, Praha 1992, s. 798.
- 9 Jan Zábřana: *Celý život*. Torst, Praha 2001, s. 175: „Snaha o formu ztrácí smysl ve chvíli, kdy přestane být pociťována. Víc než Šklovskij mě o tom přesvědčil Kolářův omyl v období, kdy psal „Limb“. Vnější aplikace, v jeho případě číselná – měla smysl pouze pro něho, nikoli pro čtenáře – udržela jej (básnika) v iluzi, že je ještě v mezích formy, když se už dostal mimo ni. Jenom tato iluze mu umožnila kontinuitu s dalšími básněmi.“ O Kolářově „aktivitě formy“ pojednává Vladimír Karfík ve své monografii *Jiří Kolář*. Český spisovatel, Praha 1994, s. 23–35.
- 10 Blatný, Ivan: *Verše (1933/1953)*. Atlantis, Brno 1995, s. 134.
- 11 Kolář, Jiří: *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Odeon, Praha 1992, s. 126.
- 12 Chalupský, Jindřich: „Konec moderní doby“; in: *Obhajoba umění*. ČS, Praha 1991, s. 163–164: „Ten, kdo chápe a srovnává nesmírné dějinné perspektivy socialismu a nepochybnou přejemnělost a nezemskost až morbidní, do níž ústí moderní poezie a filozofie – a do níž ústí za daného svého společenského umístění nezbytně –, ten nemůže se rozhodnout jinak než pro socialismus, – i když to znamená, že se rozhoduje proti sobě: proti své poezii, proti svému umění, proti své filozofii, proti všemu, čím žil, čemu se obětoval a co mu bylo na světě poslední jistotou a nejvyšší hodnotou.“
- 13 Chalupský, Jindřich: „Kultura a politika“; in: *Obhajoba umění*. ČS, Praha 1991, s. 185–186: „A přece, pro socialistu, situace je paradoxní. Znamená ničit kulturu, aby mohla žít, lhát, aby došlo na pravdu, činit násilí, aby nadešla svoboda. Je to možné? [...] Žijeme v podivném věku; zdá se, že se nijak nepřibližujeme času, kdy člověk nebude ničen nepřevídatelnými a nezvládnutelnými silami, kdy vezme svůj osud do svých rukou a vykročí, jak tomu chtěl Engels, „z říše nutnosti do říše svobody“. Ale je-li tomu tak...“
- 14 Halas, František: *A co básník*. ČS, Praha 1983, s. 229. Samostatná varianta básně *Nechce být sám* (tamtéž, s. 101) ze sbírky *A co?* Jinou variantou tohoto textu je báseň *Paměť vody* (tamtéž, s. 416): „Je jí zima K oknu přitisklá / vzpomínku kreslí na má skla / Když jsem byla v kapradí / a když jsem v palmách byla / a když jse kvítím prolínala / Je jí zima K oknu přitisklá / kapradí kvítí kreslí na má skla / paměť vody.“
- 15 Halas, František: *A co básník*. ČS, Praha 1983, s. 308.
- 16 Jiří Kolář: *Černá lyra; Čas; Očítý svědek*. Mladá fronta, Praha 1997, s. 197.

Summary
Petr Komenda: Group 42. Between Immanence and Transcendence.
Semiotics of Fragment

The current study deals with the situation of Czech literary culture in the period of crisis of existing avant-garde concepts and European modernism. The crisis was a foretoken of the rising existential generation. In his existential reflections, Jindřich Chalupecký, Group 42's generational critic and spokesman, attempted to define the position of art in the after-modern period. Emphasis was made on the authentic experience of a metropolitan periphery which helped to define the new thematic starting point of the Group 42 artists.

Translation © Jindřiška Pilátová

LZE MLUVIT V ČESKÉ LITERATUŘE O EXISTENCIALISMU?

JIŘÍ PECHAR

Když se ve vědě o literatuře užívá označení různých literárních směrů, je třeba mít na zřeteli, že přitom dochází nevyhnutelně k jisté dvojnáčnosti. Jestliže takové označení bylo původně spjato s určitou literární skupinou a případně s manifesty, kterými vystoupila na veřejnost, později se jím míní obecnější tendence, které někdy nemusí být ani nijak přesně zařazené v historickém čase. Tak je tomu už třeba v případě symbolismu. Toto slovo se ve Francii objevuje v roce 1886, kdy Jean Moréas publikuje *Manifest symbolismu*, ale už pět let nato se objevují hlasy mladých básníků, kteří tento pojem zpochybňují; a sám Moréas zaujme posléze stanovisko zcela protikladné tendencím, které charakterizovaly symbolistickou poezii. Ale o symbolismu se pak bude hovořit v souvislosti s určitými obecnějšími tendencemi, které lze shledat u básníků starších, než je toto označení samo, i u básníků pozdějších, kdy se ovšem mluví také – jako v případě Paula Valéryho – o postsymbolismu. A když se k tomuto označení budou hlásit i básníci jiných národů nebo budou pod ně zahrnováni, pojem, který s ním bude spojován, nebude vždy zcela týž: tak třeba symbolismus Březinův je zajisté svým formálním výrazem a do jisté míry i myšlenkově bližší pozdní poezii Hugově než poezii Stépšana Mallarméa. Jiným příkladem pro nás může být i výraz naturismus: jestliže se ho používá k charakterizování určitých uměleckých a životních postojů – u nás třeba v souvislosti s první sbírkou Wolkerovou –, nikdo přitom už nevzpomene na manifest francouzské „naturistické školy“ z roku 1897, který hlásal především „procitnutí národního ducha“ a občanskou energii živenou „kultem země a hrdinů“. A i když expresionismus má v německé literatuře podobu dost zřetelně vymezenou a spjatou třeba i s konkrétními časopisy, tohoto označení se bude nicméně užívat i pro určité obecnější rysy uměleckého výrazu, bez přímé návaznosti na expresionismus německý. Zcela odlišná je ovšem situace v případě surrealismu, který chtěl být organizovaným hnutím: ale i tady se u nás jako surrealistická označují někdy i díla, v nichž se ve větší míře objevují snové prvky, aniž by jejich autoři měli přímý vztah k surrealismu ve vlastním slova smyslu.

V případě existencialismu je upozornění na takovouto mnohoznačnost rozhodně na místě. Jestliže zejména Jean-Paul Sartre toto označení po určitou dobu přijímal nejen pro svoje filosofické i umělecké zaměření, ale dokonce i pro postoje, které se od jeho vlastního postoje dost podstatně lišily, a byl tak s to mluvit o existencialismu křesťanském, Gabriel Marcel, kterého v této souvislosti zmiňoval, výslovně odmítl, aby byl označován za existencialistu. A za „existencialistu“ se nepokládal dokonce ani Albert Camus. Sartre sám ostatně v inter-

view pro Le Nouvel Observateur z roku 1975 prohlásí nakonec, že toto slovo „je stupidní“ a že si je sám nezcivilil: „přilípl mi je a já jsem je přijal,“ říká a zdůrazňuje, že „dnes už by je nepřijal“. A dodává, že jako existencialistu ho ostatně označují už jen příručky, „kde to nic neznamená“.

V české literatuře se toto označení užívá někdy o literatuře protektorátního období a tím, kdo tak učinil jako první, byl Václav Černý. Tak když po svém *Prvním sešitu o existencialismu* věnovaném francouzským myšlenkovým a uměleckým tendencím spojovaným s tímto pojmenováním, chtěl *Druhý sešit*, který už ovšem vyjít nemohl, věnovat právě oné generaci, jejíž poezie se za války objevovala na stránkách jeho Kritického měsíčníku a jejíž almanach z roku 1940 doprovodil tehdy i svým úvodním slovem. Šlo mu přitom především o to ukázat, že izolace české literatury od západního dění ve válečném období nezabránila tomu, aby se v jejím vývoji objevily rysy příbuzné literatuře francouzské. A že k postojům, které připomínají francouzský existencialismus a představují v podstatě reakci na krizový prožitek evropského lidstva, byla s to dospět samostatně a bez jakékoli imitace cizího vzoru. Černý ostatně říká i sám o sobě, že se s tématy existencialismu setkal ve svých vlastních úvahách už v době, kdy o něm nemohl mít žádné informace, a je zároveň přesvědčen, že jeho personalistický postoj je odpovědí i na ty problémy, které francouzský existencialismus nebyl s to vyřešit.

Výrazovým prostředkem francouzských existencialistů byla ovšem především próza a drama, kdežto Černý vidí nejvýraznější příklad českého „existencialismu“ v poezii Jiřího Orteny, i když věnuje pozornost také básníkům, jako je Hanuš Bonn, Kamil Bednář, Blatný, Kainar, Hiršal, Mikulášek nebo Valja. Je právě přesvědčen, že přednostní role, které se při vyjádření existenciálního pocitu těšil ve Francii výraz prozaický a dramatický, vyplynula jen z té náhodné okolnosti, že existencialismus „nenašel ve Francii dosud svého básníka“. (1, s. 27) A ani v české literatuře Černý nehodlá na druhé straně pomíjet v této souvislosti protektorátní prózu, i když přitom výtky, které jí adresuje – hovoří o „paroxystickém sentimentalismu“ a „polozakryté a přestrojené tendenčnosti“ –, ji ovšem k Sartrovu a Camusovu pojetí umělecké tvorby staví do přímého protikladu: i Sartrovo chápání spisovatelovy angažovanosti jakoukoli tendenčností výslovně vylučuje. (1, s. 99)

Největší část *Druhého sešitu o existencialismu*, který zůstával pouze v rukopise až do začátku devadesátých let minulého století, zaujímá tedy rozbor poezie Ortenovy. Její příbuznost s francouzským existencialismem Černý přitom nehledá ani tak v rovině myšlenkové – u francouzských existencialistů postrádá ostatně uspokojivou odpověď na problémy, kterým dali vyvstat – jako spíše v rovině tematické. Bude si tedy všimnat role, jakou v Ortenových básních hraje prožitek úzkosti, i když přitom není zdůrazněn jako u Sartra jeho smysl jakožto sebereflexe lidské svobody, ale také určitých představ, jako jsou představy zazděnosti, pobytu v kleci, zamřížovanosti a slepoty. Zároveň ovšem u Orteny nachází i odpověď na onen prožitek absurdity, který byl charakteristický pro první prózy Sartrovy i Camusovy. Touto odpovědí je láska jako akt životní vůle absurditu potírající. Tady je ovšem na místě připomenout, že zachycení prožitku absurdity Camus už v roce 1951 (tedy o něco později, než byly napsány Černého sešity o existencialismu) označil jen za „diagnózu určité choroby, tak jak se projevuje u nás i druhých“, a to diagnózu, která může být pouze výchozím bodem; a postoj revolty, kterým člověk na tento prožitek reaguje, vyžaduje podle něho ospravedlnění ve vědomí lidské solidarity. (2, s. 19) A když Černý Ortenův životní postoj charakterizuje jako „světectví bez Boha“, užívá výrazu, který našel právě v Camusově románu *Mor* z roku 1947. Albert

Camus Černému ostatně zůstal blízký i později, kdy český kritik k Sartrovi zaujal v podstatě odmítavý postoj.

Jestliže Černý sám používá někdy pro tendence analyzované české poezie místo označení existencialismus výrazu existenciální poezie, bylo by zajisté žádoucí přidržet se právě jen tohoto druhého pojmenování. A naskytá se pak ovšem otázka, do jaké míry lze takto označovat právě jen poezii oné generace, která se prvními básnickými debuty ohlašuje v letech 1936 a 1938. Existuje tady skutečně zřetelný předěl oproti tvorbě básníků, kteří už od konce dvacátých let představují v básnictví to, co Černý označuje jako „obnovený spiritualismus“? I on sám ostatně hovoří o tom, že třeba Halasova báseň *Nikde* je „existenciální před existencialismem“. Zdůrazňuje ovšem, že básníkům oné generace, na kterou zaměřil svoji pozornost, je cizí „litanická metafora“ Halasova a že jejich poezie je charakterizována přímým výrazem konkrétních existenčních situací. (1, s. 91) To platí zajisté především o Ortenovi, a Černý připomíná právě, že v Ortenových rukopisech se jeho básně objevují s daty svého vzniku a zasazené do souvislosti s konkrétními prožitky. Ale je tomu tak u všech básníků této generace? A nebylo by na druhé straně oprávněné hovořit o existenciální poezii třeba i v případě určitého období tvorby Horovy, a zejména v případě pozdější tvorby Vladimíra Holana?

Pokud jde o Halase, s Ortenem ho spojují i určité shody tematické, které jsou dokonce možná výraznější než tematické analogie, které Černý nachází mezi Ortenovou poezií a tvorbou francouzských „existencialistů“. Je to především motiv existence v mateřském lůně, v níž není ještě protikladu mezi já a ne-já. Setkáváme se s ním u Halase třeba v jedné z básní knihy *Hořec*: „Té živně tmy a vody mateřské / v níž skryt jsem byl už není / tak vzdálen narození // klid nacházím zas v schoulení / kde ve snění jen srdce tiše bije..“ I smrt je tu pak pojímána jako návrat do tohoto prastavu, a Halas tak může napsat: „Až do tmy vrátím se jak před zrozením / do modré nahoty žil svlečený / v žehráni slávu návratu já neproměním ...“ (3, s. 142) U Orteny setkáváme se s tímto tématem třeba v básni *Nenarozený* ze sbírky *Ohnice*, evokující život v mateřském těle, kde dítě „sladce povívá nekonečnými láný“ v čekání na chvíli, kdy je kdosi „vyruší a dá mu lehká víčka / na chvíli kratičkou, na chvíli života“. (4, s. 182) Už v *Cestě k mrazu* čteme báseň *V mamince*, kde v jakési inverzi vztahu mezi životem a smrtí je jako smrt chápáno právě zrození: „Tam zvenku měkce ťuká / nějaká cizí ruka / a říká: pojď již zemřít!“ A tato inverze je dokonce s to zbavovat smrt zakončující náš život její hrozivostí: „To, čemu se později naučil říkat život, / byla jeho smrt, jež prý končí smrtí, / ale on nevěřil, že zemře, když nyní nezemřel.“ (4, s. 77, 80) Proto také onen prostor, do něhož se touto druhou smrtí vstupuje, může v básni *Po smrti* ze sbírky *Ohnice* být naplněn rytmem nevědomé volnosti, kde bude možno „v čirém bezpečí [...] svobodně trvat, navždy, bez řeči, / životem nikdy neskonavším“. (4, s. 120)

Tyto motivy jsou nepředstavitelné u oněch francouzských autorů, kteří byli zařazováni pod hlavičku existencialismu: předpokládají právě postoj básnický, který ruší určité protiklady vyvstávající pro náš intelekt a dává vyvstat jednotě tam, kde uvažující rozum vidí jen rozpor mezi racionálním úsilím lidského ducha a s ním nesjednotitelnou iracionalitou světa. Onen rozpor, v němž Camus ve svém *Mýtu o Sisyfovi* viděl podstatu prožitku absurdity. A pokud jde o Sartra, ostrý předěl, který spatřuje mezi prózou a poezií, souvisí právě s tím, že poezie ruší protiklad mezi vědomím, jež není nikdy samo se sebou totožné, a bytím v jeho neproměnné identitě; ten protiklad tedy, z kterého vycházela jeho existencialistická filosofie. Zdá se tedy, že neexistence poezie ve francouzském „existencialismu“ není jen náhodným faktem, jak

chtěl soudit Václav Černý. A že francouzské období k existenciálním prožitkům české poezie by bylo třeba hledat spíše u některých francouzských básníků, kteří se za existencialisty neoznačovali a nebyli takto označováni.

Vrátím-li se nyní k tomu, čím jsem začal, ukazuje se, že pojmy, kterými bývají definovány určité „literární směry“, nesmějí sloužit k tomu, aby nám zakryly protiklady, jejichž rozbor je vlastním smyslem literárněvědného zkoumání.

LITERATURA

- (1) Černý, Václav: *První a druhý sešit o existencialismu*. Mladá fronta, Praha 1992.
- (2) Camus, Albert: *Člověk revoltující*. (Přeložila K. Lukešová) ČS, Praha 1995.
- (3) Halas, František: *Básnické dílo*. ČS, Praha 1978.
- (4) *Dílo Jiřího Ortena*. Václav Petr, Praha 1947.

Summary

Jiří Pechar: Peut-on parler de l'existentialisme dans la littérature tchèque?

C'est le critique littéraire tchèque Václav Černý qui voulait désigner la littérature tchèque des années de la seconde guerre mondiale comme existentialiste, mais il se limitait à signaler des thèmes communs à certains poèmes de cette période et à la littérature existentialiste française. Dans son second Cahier sur l'existentialisme qui n'a pu être publié qu'après la chute du régime communiste, il analyse surtout la poésie de Jiří Orten. Or il y a un motif très caractéristique de sa poésie qui paraît difficilement conciliable avec la pensée existentialiste dans la philosophie et la littérature françaises: c'est le motif de la vie prénatale dans son contraste d'avec la vie après la naissance. Et on trouve le même motif dans la poésie de František Halas qui appartient à ce groupe de poètes dont l'activité poétique commence dans les années 30. Il serait sans doute préférable de parler, dans la littérature tchèque, non pas de l'existentialisme, mais de la poésie existentielle, et il faudrait ne pas limiter cette désignation à la poésie du temps de la guerre: elle pourrait être appliquée non seulement à la poésie des années 30, mais aussi à la dernière période de la production poétique de Vladimír Holan.

OMYL, KTERÝ SE STAL OBJEVEM (KURŠOVA ANTIGONA 1946 A NÁSLEDNÁ POLEMIKA JAKO DRUHÝ ŽIVOT INSCENACE)

VLADIMÍR JUST

V dějinách českého divadla minulého století si těžko lze představit produktivnější omyl, než jakým byla skandální *Antigona* Jean Anouilha v inscenaci režiséra Antonína Kurše (1901–1960) v **Divadle 5. května**. „Produktivní omyl“ je spojení zajisté paradoxní. Ale jak jinak nazvat tu situaci, ten kontext a koneckonců i ten výsledek? Militantní komunistický režisér a přesvědčený stalinista, spoluzakladatel divadla pro děti a mládež přísně po sovětském vzoru, odborářský kulturní činitel spíše než invenční tvůrce – a také jeden z nejhrolivějších aktivistů tzv. divadelní revoluce z jara a léta 1945, v níž si komunisté na divadelním modelu vyzkoušeli mnohé z toho, co pak o tři roky později provedli ve velkém s celou společností – vzepjal se nejprve k pozoruhodné inscenaci. A poté se z díla, jež ho přerostlo, upřímně vyděsil. Kurš, pravověrný vyznavač nové, gottwaldovské orientace Svazu DDOČ a v Divadle 5. května umělecký i lidský protipól Alfréda Radoka, věru neměl rád v umění ani v životě jemnou a složitou hru paradoxů. Miloval přímočarost, ironie jako básnický tropus mu byla cizí. Určitě byl v poválečném českém divadle tím posledním, komu by konvenoval Dürrenmattův 19. a 20. bod k *Fyzikům*:

„V paradoxu se jeví skutečnost. Kdo je proti paradoxu, vydává se napospas skutečnosti.“ A přece se i tento muž stal proti své vůli potvrzením pravdivosti obou bodů. Minimálně jednou se, snad právě proto že byl nepřítelem paradoxu, beze zbytku vystavil „na pospas skutečnosti“, jež ho k jeho údivu nakonec dalekosáhle přesáhla a zaskočila. Touto zrádnou skutečností byla Kuršova umělecky pravděpodobně nejlepší divadelní režie – právě inscenace Anouilhovy kontroverzní hry *Antigona* v Divadle 5. května, jež měla slavnostní premiéru 15. února 1946.

I.

Připomeňme si nejprve relativně známý historický kontext: ještě v květnu 1945 Antonín Kurš, vyznavač přímé revoluční akce, obsazoval se zbraní v ruce bývalé *Neues Deutsches Theater* (pozdější Smetanovo divadlo, nyní Státní opera). Po přizvání skladatele Aloise Háby a dirigenta a režiséra Václava Kašlíka zde založil divadlo, jež v názvu symbolizovalo datum vypuknutí Pražského povstání – Divadlo 5. května (zde byl Kurš šéfem činohry). Jako režisér i umělecký šéf (v Praze, v Ostravě, v Brně aj.) málokdy Kurš překročil hranice ortodoxního, přízemního a popisného realismu, jež se domníval povyšovat adjektivem *socialistický*. Provoz

v Divadle 5. května zahájil příznačně monstózním davovým divadlem – inscenací Vsevoložského dramaturgie Serafimovičova románu *Železný potok*, v níž vystupovali v mohutném bezmála stohlavém komparsu i reální sovětsští vojáci, kteří dleli v tu dobu ještě v Praze.¹

V té době prohlašoval:

„Chceme se opírat o nejlepší vrstvy v ČSR, přimknout se k SSSR, bez výhrad. Chceme ukazovat na staré revoluční tradice v národě...“²

Takto ideově „vybaven“ přistoupil Kurš jako umělecký šéf činohry na prahu roku 1946 ke svému patrně největšímu životnímu omylu – k umělecky složitě strukturovanému, na moderní psychologii (S. Freud, C. G. Jung) a filosofii (existencialismus) založenému Anouilhovu přepisu Sofoklovy *Antigony*. Anouilh snesl základní etický konflikt dávného příběhu, obrazně řečeno, z nebe na zem – u něj už nelze mluvit o konfliktu mezi pozemským (Kreon) a božským (Antigona) chápáním spravedlnosti, ale maximálně o konfliktu mezi dvěma ryze pozemskými postoji k morálce i k politice (mezi postojem, řekněme, pragmaticko-realistickým a postojem individualistickým, mezi moderně chápaným morálním relativismem a morálním maximalismem). Nově, až provokativně působil již způsob vedení tohoto sporu: dramatik vybavil obě strany rovnocennou argumentační municí, psychologicky prohloubenou, často paradoxní, vyhrocenou a záměrně absurdní motivací postav i nápadně moderním slovníkem. Aktuálně a eticky naléhavě působilo i rozvinutí motivu stráží jako přízemních, bezduchých katanů každého totalitního režimu. Významná byla i koncentrace roviny reflexe: Anouilh zredukoval antický Chór na jednoho uhlaženého *konferenciéra* s motýlkem a ve fraku, familiérního, elegantního, duchaplného i lehce vlezlého a oportunního průvodce večerem (příběhem). Tím vším, daleko víc než pouhým mechanickým převlekem postav do moderních kostýmů, přenesl dramatik příběh z antiky do současnosti:

„Neboť co učinil Anouilh s Antigoną, přeloživ její příběh z Théb antických do Théb století dvacátého, do Théb evropského zatmění?“ ptá se dva měsíce po premiéře v bezesporu nejhlubší reflexi obsáhlé diskuse o *Antigoně* František Roháč, nejprve ve veřejné přednášce, později časopisecky.³ A takto si odpovídá: „Ponechav ji dějové ustrojení, naplnil ji psychologii, morálkou a metafyzickou problematičností dnešního člověka – změnil ji celou v neodbytnou a otřesnou, do duše se zadírající otázku [...] Anouilh ví, že mají-li být osoby jeho tragédie lidmi dneška cele, linie konfliktu nemůže probíhat mezi zákonem božským a zákonem lidským. Tato Antigona nepodnikne svoji vzpouru proti nařízení Kreontovu proto, že by věřila, že tím plní vůli boží. Konflikt je jiný – v jistém smyslu strašlivější, poněvadž cele náš, lidský. Ne mezi světem pravdy božské a lidské, nýbrž mezi světem dvojí pravdy lidské, mezi dvojím lidstvím vůbec [...] Ba víc, Antigona bojuje na dvě fronty: proti řádu světa Kreontova a proti ustrojení světa, jehož typem jsou stráže. A on je to i zde zápas – vždyť co jiného jest dialog Antigonin se strážným ve scéně, kdy už je rozhodnuto a oni jsou sami, než pokus Antigonin otřást touto bytostí, najít v ní místo, v němž by bylo možno zanítit jiskérku ducha v této bezduché spokojenosti, zasít sémě neklidu svědomí do této živočišné nepohnutelnosti? Teprve z tohoto zápasu na dvě fronty stává se Antigona srozumitelnou. Ostatně Kreon a jeho stráže jsou jenom dvojí půle jednoho světa, dvojí navzájem sice nepřevoditelná, ale přece komplementární podoba téhož typu lidství: stráž je ještě bezduhá, onou primérmí, neodvozenou a přírodní bezduchostí, jež je krutá nevědomky. Kreon je už bezduchý sekundárně, odvozeně – s krutým toho vědomím. Plamen, jenž hoří v Antigoně, se strážným se ještě neroznítíl (a ona se o to pokouší vykřísnout jej v něm se vznešenou marností) a v Kreontovi již vyhasl. Oba, stráž i Kreon, jsou

cyničti – jeden s brutalitou jaksi naivní, druhý s brutalitou rafinovanou, jeden pro jakýkoli nedostatek ponětí o poloze, v níž vede svůj zápas Antigona, druhý proto, že chce existenci této polohy vyloučit ze života, popřít ji, absolutně negovat její realitu [...] Její pravda je pravda života vskutku lidského proti životu ne už (Kreon) a ne ještě (strážce) lidskému...“⁴

Toto triadické rozdělení postav je nám trochu povědomé. V něčem připomíná až dávné gnostické dělení na bytosti dosud spící, neprobuzené poznáním, protože uvězněné v hmotě („hyletici“, od hmota = hylé), bytosti částečně probuzené, tj. bytosti s duší („psychici“, od duše = psyché), ovšem dosud materiálně připoutané k hmotě a v našem případě zazděné v nějaké pragmatické ideji, a konečně nejvyšší a plně probuzené bytosti s božskou jiskrou, tedy bytosti vpravdě duchovní („pneumatici“, od duch = pneuma).⁵

Na rozdíl od hierarchičnosti gnóze však citovaná triáda nemá tak přísně stupňovitý charakter, spíše charakter návratu a odumírání. Vyhaslý Kreon, který na Antigonu pohlíží jako na své mládí, vidí v ní jako v zrcadle svou vlastní dávno zapomenutou a zavrženou tvář: je sice jakýmsi „třetím“, ale zdaleka ne nejvyšším stádiem vývoje lidské duše, spíše jejím opětovným poklesem do pragmatické hmoty, do prázdnoty bytí, pojatého jako pouhé setrvačné biologické a sociální vegetování, mechanické fungování „společenského pořádku“ bez vyššího duchovního rozměru. Ostatně – z tohoto upadání do pouhé biologické „zvířecosti“ se ve hře Kreon usvědčuje sám ve svých vladařských vizích, jimiž se snaží čelit údajnému či skutečnému Antigoninu nihilismu, jejímu kategorickému „ne“ jako životnímu programu:

Kreon: Dovedeš si představit svět, kde by takové stromy řekly ‚ne‘ míže, kde by zvířata řekla ‚ne‘ puđu sebezáchovy a lásky? Zvířata, ta jsou aspoň dobrá a prostá a tvrdá. Jdou za sebou strkající jedno do druhého, jdou statečně po jedné cestě. A když padnou – druhá jdou dál. A může se jich ztratit kolik chce, a přece jich bude dost z každého druhu, udělají nová mláďata a dají se na stejnou cestu se stejnou odvahou, docela tak, jako ta, co přešla před nimi.

*Antigona: Jaký to sen, co? Královský sen! Zvířata! Jak by to bylo jednoduché!*⁶

A tady si Roháč nenechá ujít skrytou polemiku s nastupujícím marxistickým totalitarismem, s jeho redukcí člověka na pouhou biologickou a sociální jednotku: „Hle, metafyzika Kreonta, přeložená do politiky: kéž řád sociální podoben jest stádu – kéž je zbiologizován, zoologizován, mechanizován – kéž i on je odlidštěn. Tato politika není úsilím o takovou organizaci společenského života, aby osvobozeno bylo právě to lidské a nejlidštější, aby všichni mohli žít *plností* své osobnosti mravní a duchovní. Ne, tato politika jest naopak organizací odlidštění, metodickým návodem k samovolnému přitakání cynismu pouhé moci, absolutního mechanického pořádku. – Ach, odkud známe *tuto* melodii?“⁷

Zdá se tedy, že Anouilh vepsal do Sofoklova dávného příběhu tragédii zcela novou – tragédii lidství ve světě, odlidštěném politikou.

Roháč v duchu této logiky odmítá jak ideologicky předpojaté, výslovně materialistické a prvoplánově politické čtení příběhu (takovéto vulgárně materialistické „čtení“ příběhu je vlastně čtením z omezeného obzoru bezduchých stráží), tak i jen jinak zjednodušené čtení čistě apolitické, výhradně psychologické (jaké v nastalé debatě reprezentoval např. Jiří Kárnet).⁸ Roháč říká: „Konflikt, který zpracovává Anouilh, byla by tragédie 16. století musela nechat probíhat jako drama náboženské a tragédie období řekněme Ibsenovského jako drama erotické s touž nutností, s jakou jej Anouilh musí nechat probíhat jako drama politické.“⁹

II.

Už z těchto několika citátů je zjevné jedno: Antonín Kurš se tu setkal z hlediska své dogmatické ortodoxie vlastně s extrémním „protiúkolem“ – s krajně podezřelým, existencialistickým textem, jehož interpretační rizika jej mohla už předem varovat. Nepochybně znal i podivnou reputaci hry. Vždyť už při prvním uvedení ve Francii (1942, ilegální komunistické L'Humanité), i krátce po osvobození vyvolala hra opakovaně prudce odmítavé reakce právě z okruhu podobně levicově smýšlejících radikálů, jakým byl sám Antonín Kurš. (Paul Gaillard ji odsoudil jako „fašistickou“ a „nihilistickou“!). Suma sumárum: podle všech papírových předpokladů mělo s železnou nutností dojít k fatálnímu míjení interpreta s předlohou, a následně k inscenačnímu krachu. Nedošlo.

Kurš předtím a zejména potom interpretačně selhal mnohokrát, tentokrát se však stal pravý opak: premiéra za přítomnosti prezidenta Edvarda Beneše a francouzského velvyslance se kupodivu stala nejen společenskou, ale i uměleckou událostí sezony. Vyvolala nečekaný zájem diváků a nekonečný proud recenzních ohlasů (zprvu, od komunistického Jiřího Hájka až po „lidoveckého“ Pavla Tigrida, nadšených, později tvrdě kritických, následně pak kritických ke kritickým). Nestává se českému divadlu tak často, aby se k jedné jediné inscenaci sešly tři desítky recenzních ohlasů – a nejen to, aby k ní byla uspořádána – za obrovského zájmu studentstva i kulturní veřejnosti – bouřlivá veřejná debata ve velké posluchárně Filosofické fakulty (5. 4. 1946), za přímé účasti hlavních protagonistů sporu. (Celá polemická diskuse je i s hrou zdokumentována v publikaci *Jean Anouilh: Antigona*, sestavené Janem Kopeckým). Zřejmě se inscenačnímu týmu – od dramaturga Jana Kopeckého přes režiséra, překladatele Ivo Fleischmanna a výtvarníka Josefa Gabriela až po hlavní herecké představitele: Miladu Matysovou (1905–1970) jako Antigonou, Víta Vejražku (1915–1973) jako Kreontem a Felixe le Breux (jako Chórem = konferenciérem večera) – podařilo dotknout něčeho podstatného a bytostného. Něčeho, co si oni sami ani kulturní veřejnost zprvu neuvědomovali a co jim ozřejmila teprve následná veřejná debata, jež se stala jakýmsi druhým – možná ještě důležitějším – životem inscenace. Projevil se v ní latentně svár ohroženého života a jeho reglementace, svár empatie a ideologie. Střetlo se tu účelově redukováné ideologické čtení – ať už velebení či popravování – a naopak vnímavé chápání, otevření se aktuálnímu tématu. Snad se tu – v okamžiku jejího nového, ještě nereflektovaného ohrožení – divadlem klubala na povrch i podvědomá obava o občanskou svobodu, o její míru a meze v okamžiku, kdy se zájem „obce“ (reprezentované Kreontem jako silným, chytrým a výmluvným představitelem „reálpolitiky“, politiky bez svědomí, politiky jako technologie moci) dostává do neřešitelného a nadčasového rozporu se zájmem individua. Tedy s postojem etickým, s morální sférou, jíž Jan Patočka o dvacet let později bude znovu a znovu definovat jako: „něco o sobě, pro sebe oprávněného a ospravedlňujícího“, sféru, „která bezpodmínečně platí, mluví ke všem vždy za všech okolností touž pochopitelnou řečí, sféru svědomí“.¹⁰

Snad se tu – médiem divadla a jeho veřejné reflexe – v předstihu, poprvé a nesměle, projevíly smrtící reglementující tendence, jež se za dva roky poté již staly – tentokrát bez oponentury lidí typu Františka Roháče – tendencemi jediné povolenými a možnými.

III.

Jak jsme řekli, významový posun hry nespočívá jen v tom, že dramatik nahradil chór konferencierem, který v úvodu představí postavy příběhu, komentuje a zakončuje hru. Hlavní změnou není ani soudobý slovník a kostým, nýbrž **nová motivace jednání**. Antigonin čin – pohřbení bratra Polyneika – je u Anouilhe „zbaven aureoly zákona božského“ a je podáván jako „zákon prostého lidství“ (Jindřich Černý).¹¹ Kdyby bratr přišel utmáčený domů, tvrdí Antigona, dala by mu také najíst, ustlala lůžko: „Co je mi po vaší špinavé politice? Po vašich aférách? Já mohu říci NE ještě ke všemu, co nemám ráda a já jsem jediná soudce...“¹²

Kreon, zastánce „klidu a pořádku“, však Antigonu i diváky odzbrojuje v zásadě sympatickou, kritickou otevřeností, s níž před ní odhaluje politické zákulisí: nejen že její milovaný bratr Polyneikos, který se spojil s nepřáteli proti bratrovi, jenž mu předtím upřel vládu, byl stejný ničema jako oslavovaný Eteokles, ale jejich mrtvolky byly v boji natolik zohaveny, že ani Kreon netuší, která je která – a koho nebo co to vlastně Antigona proti zákazu pohřbívá. Důležitá nejsou fakta, ale jejich interpretace, legenda (dnes bychom řekli: mediální obraz). A ta vyžaduje oslavovat obránce a eliminovat zrádce: jen tak se zajistí klid, mír a prosperita obce. To, jak překvapivou aktuálnost může mít zdánlivě odtažitý problém „pohřbívání zrádce“, po letech prozrazuje dramaturg Karel Kraus. Podle něj v obecné poválečné euforii veřejnost tehdy téměř nezaznamenala potupnou smrt bývalého protektorátního prezidenta Emila Háchy, který vědomě obětoval svou čest i pověst, aby zachránil určitý počet lidí: „Představitelé osvobozeného lidu [...] odmítli vydat rodině jeho mrtvolu. Epizoda. zakázaného pohřbu mohla předvídatému už tenkrát leccos napovědět o příštích osudech našeho státu.“¹³

I po tomto odhalení však Antigona svéhavě trvá dál na své vzpouře proti Kreontovu zakazu – a tím také na své smrti (zatímco Kreon zůstává – opět v důsledku svého zakazu – jako jediný z hrdinů tohoto příběhu osamělým „odsouzencem k životu“). Svéhavost to však může být jen zdánlivá – Antigona dobře ví to, co z téže doby víme přinejmenším od Karla Jaspersse,¹⁴ že jediným arbitrem posuzování mravní viny – na rozdíl od viny kriminální, politické či metafyzické – je naše vlastní svědomí:

Kreon: A teď riskuješ smrt, protože jsem tvému bratru odmítl ten směšný cestovní pas, to žvanění na pokračování nad jeho ostatky, tu pantomimu, za kterou by ses ty první styděla a ze které by ti bylo špatně, kdyby ji sehráli? – To je nesmysl.

Antigona: Ano, je to nesmysl.

Kreon: Proč tedy to gesto? Pro ty ostatní? Pro ty, co na to věří? Abyš je postavila proti mně?

Antigona: Ne.

Kreon: Tedy ani pro ty ostatní, ani pro bratra? Pro koho tedy?

Antigona: Pro nikoho; kvůli sobě.¹⁵

Tato Antigona je opravdu maximalistická: chce „všechno a hned, a aby to bylo pohromaďe“, chce, „aby to bylo tak krásné, jako když jsem byla malá – nebo chci zemřít.“ (*Antigona*, s. 149)

Některým kritikům připadala tato její touha po smrti, kam odmítala vzít sebou kohokoliv jiného (Isménu, ale i Haimóna) až infantilní, dětinská – také oni nebyli ve znepokojivě

nejednoznačném světě, který před ně postavil dramatik, daleko od pravdy. Jak konstatovali prozíravější z nich, téma hořce „vědoucího“, pragmatického stáří a sladce „nevědoucího“, intuitivního mládí (dětství) bylo dalším nadčasovým momentem, jež Anouilh objevil a akcentoval v antickém příběhu. Viděli jsme, že Anouilhův Kreon se na revoltující Antigonu dívá shovívavě jako na obraz svého vlastního dětství: účtování s Antigoną je tedy pro něho „rozumným“ a „odpovědným“ účtováním se svou vlastní „neodpovědnou“ minulostí.

Nadčasovost Anouilhova dramatu je v tom, že převedl základní konflikt z náboženské do občanské roviny a obě strany sporu vybavil fundovanou argumentací. A tak ti, kteří inscenaci přivítali či hájili především ideologicky (Jiří Hájek, ale i samotný Kurš) mohli Anouilhovu hru interpretovat jen za cenu zjednodušení, překlopení „rovnoprávního“ sporu na jednu stranu. Antigona (hraná Miladou Matysovou – mimochodem o deset let starší, než byl představitel Kreonta Vejražka!) působí vzorněji spíše jako „královna“, nebo jako Elektra. Není to tedy Anouilhovo hubené, nedospělé dítě. Přesto – nebo právě proto? – je pro tyto kritiky prostě představitelkou odboje, francouzského nebo českého, její smrt „mravně otrásá až do hloubi světem vládce Kreonta, [...] jenž je zde zosobněním [...] zbabělé vládnoucí francouzské vrstvy, která se [...] dává na špinavou cestu kolaborace s násilím a lží fašismu“.¹⁶ Její vzpoura není vůbec „individualistická“, neboť „strhuje svým příkladem Isménu a ví, že desítky jiných ji budou následovat“.¹⁷ Nejdále v tomto ideologickém jásetu nad inscenací došel Míla Kolář, jenž se uvědoměle distancoval od dramatického textu („který je možná přece jen psán ve stínu Pétaina z r. 1942“), ale pochválil Kurše za to, že „co chvíli klepne autora přes prsty změněným slůvkem, jinak umístěným přízvukem atd. [...] A zde se opět Kurš rozchází s francouzským intelektuálem [...] České divadlo v jistém smyslu autora překonalo tím, že ho přesadilo poněkud na východ, kde je o něco jasněji, protože sem slunce dospěje o něco dříve než do Francie. U nás je zítra, když je ve Francii dnes.“¹⁸

IV.

Do tohoto jásetu – v němž se téměř všichni recenzenti shodli na mimořádných výkonech trojice protagonistů (Matysová, Vejražka, le Breux) i výkonu výtvarníka (Gabriel vysunul hluboko do hlediště šikmé proscénium, jakýsi bílý terč, v jehož středu stála dvě křesla a stůl s rozehranou šachovou partií – symbolu nerozhodné partie Kreon + Antigona) – zahřměl po prvních opatrně kritických hlasech (Edmund Konrád, A. M. Brousil) zčistajasna hrom. Ideologické hromobití spustil A. J. Liehm v týdeníku Kulturní politika E. F. Buriana (bylo to tedy do jisté míry logicky chápáno i jako konkurenční pomluva). Opřen o Gaillardův radikalismus označil Liehm hru i inscenaci – a nepřimo i ty, kteří ji chválí – za rozkladný „fašizující jed“. Divadlo obvinil z toho, že „tento jed nesmírně obratně podává obecnstvu po způsobu uměleckého díla“, postavu Kreonta označil za „obhajobu amorálnosti, politického cynismu a nacistického přísluhovačství“.¹⁹ (K tomuto soudu paradoxně přispěl i fakt, zdůrazňovaný mnohými kritiky, že Vejražkův výkon se zdál na premiéře oproti Matysové až „nebezpečně“ přesvědčivý). Antigona není v téhle konstelaci Kreontovi důstojným soupeřem, je to jen hysterka, „poblouzněná nemotivovanou touhou po jakési svobodě“.²⁰ V další polemice v Kulturní politice se A. J. Liehm ještě návdavkem obul do *Obzorů* a tamní pochvalné Tigridovy kritiky (psané pod jménem Jiří Pauer), což v jeho očích inscenaci přitížilo.²¹ Všechny, kdo inscenaci pochválili, ve svých člancích Liehm v podstatě obvinil z fašistického myšlení.

Jiří Hájek Liehmovi odpověděl v Rudém právu po marxisticku – a neméně řízně: „Nachází-li někdo zalíbení v tomto Kreontovi,“ pak si to neumí vysvětlit jinak, než že je sám nasáklý prostředím, z něhož Kreontové rostli a stíhali Kreonta zaslužený osud, měl by stihnout u nás „i ty v hledišti, kteří jej berou za svého hrdinu“.²² Jenže jednou odjištěná ideologická lavina už byla spuštěna, takže hromobití těžkých obvinění jaksi samospádem pokračovalo i v dalších tiskovinách. „Přes dvě hodiny je v Antigoně vynakládáno veliké umění na to, aby se divákovi všechno zhnusilo, zašpinilo, zošklivilo“, píše se například v Nedělních novinách. „Přes dvě hodiny se hraje o ničem – všechny mrtvolky jsou stejně nataženy a stejně smrdí – tak se to tam říká. [...] Je to záměrná perverzita, vyjádřená dokonalým podáním.“ – „My komunisté máme v některých věcech úplně stejné názory [...] Nám zůstaly postavy tragédie cizími [...] Došli jsme k závěru, že je to individualismus a fanatismus, který ovládá tento svět a že oboje v této formě odmítáme“.²³

Osud inscenace byl, zdá se, zpečetěn. Nepomohly ani pronikavé statě Jiřího Kárneta,²⁴ v nichž kritik bystře dovedl stranickou zaslepenost obou stran, jež si do hry vkládají něco, co v ní není. Obviňování Kreonta z fašismu je stejně pitomé jako glorifikování Antigony coby revolucionářky (jak Hájek, tak Liehm by si hru měli nejprve přečíst). Nepomohla ani citovaná nejhlubší stať celé debaty, již František Roháč nejprve přednesl na Filosofické fakultě a později publikoval v „menšinové“ revui. Dovedl v ní dvojznačnost Antigonina postoje i postoje Kreonta jako pouhého technologa moci – a jako jediný poukázal na ideologický posun, jehož se dopustil Kurš v závěru inscenace.

Zde konferenciér – Chór říká nad mrtvou Antigonou, Haimonem i Eurydikou věty, jež mají doznít až v divákovi. Ten v sobě nosí jak Kreonta tak Antigonu a musí se sám mezi nimi rozhodnout – „aby se příběh Antigonin stal otázkou, které nikdo neunikne“. Chór: „A hle. Bez malé Antigony by doopravdy byli docela klidní. Ale teď je po všem. Všichni, kteří měli zemřít, zemřeli. Ti, co věřili jednomu i ti, co věřili opaku – ba i ti, co nevěřili ničemu a byli pojatai do příběhu, aniž z toho něčemu rozuměli. Mrtví jsou stejní, všichni. Jsou úplně nataženi, úplně zbyteční, úplně prohnili. A ti, kteří ještě žijí, začnou zapomínat a začnou zaměňovat jejich jména. Je po všem. Antigona je teď uklidněna a my nikdy nezmíme z jaké horečky. Její úkol jí je vrácen. Velké smutné utěšení padá na Théby a na prázdný palác, kde Kreon začne čekat na smrt... Zbývají jenom strážé. Těm je tohle všechno jedno; mají z toho jen mozoly. Hrají dál karty...“²⁵

Kurš však přidává absurdní ideologický přílepek, jímž – podle Roháče (i každého soudného čtenáře či diváka) – hru de facto ničí, ač ji chtěl ideologicky zachránit. Další z režisérových osudových – tentokrát nešťastných – omylů. Chór: „Je tedy konec? Ne. My musíme hrát dál...“²⁶

Je typické, že právě touto polopatisticky schematickou větou zakončí svou nepřesvědčivou ideologickou obranu sám Kurš: „Pražská Antigona řeší problém Anouilhovy hry jako boj proti přizpůsobování se starému světovému řádu v jakékoliv formě [...] Není na místě při hodnocení inscenace přenášet na pražské představení měřítko z inscenace pařížské [...] Naše inscenace všemi prostředky podtrhla pozitivní charakter tohoto boje proti tupé konvenci reakčního konformismu. Nikoho nenecháváme na pochybách, co s Kreontem [...] a co s námi, kteří na trumfy jeho nohsledů říkáme NE s přesvědčením, že ‚není po všem‘ a s odhodláním, že [...] ‚my musíme hrát dál‘“²⁷

Hořkou pointu celé debatě nakonec nasadí sám režisér: vylekán, co způsobil, nedohranou a hojně navštěvovanou inscenaci předčasně stáhl z repertoáru (obnoví ji dočasně až v březnu

1947). Nakonec mu to nebylo nic platné. Jak připomíná Jindřich Černý, „na jaře 1947 mu vyslovila nedůvěru i komunistická organizace souboru (už tehdy významný činitel v řízení podniků) a vzápětí nato Kurš z divadla odešel...“²⁸ Přes tyto nevěrohodné přemety a kotrmelce Antonína Kurše pochvalme. Nikoli za přilepený závěr, ale za jeho prvotní a základní omyl, s nímž nerozpoznal potenciální vyznění hry – a také za vysoce produktivní pietu a zdrženlivost, s níž k textu přistupoval a spolu s Gabrielem zvolil až geniálně jednoduché a přitom působivé výtvarné řešení. Jeho největší zásluhou tak zůstává omyl: ze svého hlediska mylně zvolil k inscenování, načež s pokorou inscenoval a dal jako režisér plně vyznít hře, jež de facto popírala jeho vlastní ideologii. Kurš tak pomohl na svět nadčasovým tématům, jež se zcela vymykaly ideologickým záměrům tvůrců komunistické divadelní revoluce, pojmenovaly v předstihu doutnající společenské i etické konflikty a inspirovaly dosud nevídanou a neslýchanou veřejnou debatu. Tato společensky rezonující etická témata povýšila pouhou rutinní inscenaci na největší kulturně politickou – tedy nejen divadelní – událost poválečných sezon. Takový omyl snese myslím bez nadsázky označení objev.

POZNÁMKY

- 1 Srov. Otčenášek, Š.: „Činohra 5. května“, *Divadlo nové doby*, 1990, s. 35.
- 2 Fikar, L.: „Divadlo 5. května, interview s A. Kuršem“, *Mladá fronta*, 10. 6. 1945.
- 3 Roháč, F.: „Do antického příběhu...“, *Náboženská revue* č. 1, duben 1946; též in: Anouilh, J.: *Antigona* (Přehled diskusí a kritik, ed. J. Kopecký). Praha 1948, s. 134.
- 4 Tamtéž, s. 134–135.
- 5 Srov. Just, V.: „Faust a gnose (I)“, *Divadelní revue* 12, 2001, č. 2, s. 30.
- 6 Anouilh, J., op. cit., s. 138.
- 7 Roháč, F., in: *Antigona*, s. 138.
- 8 Kárnet, J.: „Relativismus a tragédie“, *My* 46, č. 8, 22. 2. 1946; též in: *Antigona*, s. 104; „Antigona šestnáctkrát nešťastná“, *My* 46, č. 11, 16. 3. 1946; též in: *Antigona*, s. 117.
- 9 *Antigona*, s. 137.
- 10 Srov. Patočka, J.: *O smysl dneška*. Praha 1969, s. 135–136 aj.
- 11 Černý, J.: „1946“, *Divadelní revue* 14, 2003, č. 4, s. 22.
- 12 Tamtéž.
- 13 Kraus, K.: *Cestou k Antigone*. 1992.
- 14 Jaspers, K.: *Otázka viny (Příspěvek k německé otázce)*. Mladá fronta, Praha 1991.
- 15 *Antigona*, s. 136.
- 16 Hájek, J.: „Na vrcholu divadelní sezóny“, *Rudé právo*, 17. 2. 1946.
- 17 Týž: *Rudé právo*, 1. 3. 1946.
- 18 Kolář, M.: „Anouilhova Antigona“, *Lidová kultura*, únor 46; též in: *Antigona*, s. 112.
- 19 Liehm, A. J.: „Na vrcholu divadelní sezóny?“, *Kulturní politika*, č. 19, 22. 2. 1946; též in: *Antigona*, s. 107.
- 20 Tamtéž.
- 21 Liehm, A. J.: „O Antigonu“, *Kulturní politika*, č. 20, 1946; též in: *Antigona*, s. 116.
- 22 Hájek, J.: „Divadla mezi sebou aneb jak se diskutuje“, *Rudé právo*, 1. 3. 1946; též in: *Antigona*, s. 114.
- 23 J. k.: „Jak se dívat na Antigonu“, *Nedělní noviny*, č. 11, 17. 3. 1946; též in: *Antigona*, s. 125; Friedmannová, C.: „Ještě jednou o Antifoně“, *Nedělní noviny*, č. 13, 13. 3. 1946.
- 24 Kárnet, J.: „Kdyby Hitler uviděl tuto hru, dal by Anouilha bezpochyby zavřít [...] a víme přesně, jak by ji v tom případě nacistický tisk napadl: slovy Liehmovými. Křičel by jako on o zdraví lidu, které musíme střežit, oblíbený fašistický způsob, jak dělat z lidí nemluvnata a obratem ruky jim lichotit; prohlásil by ji za umění zvrhlé a úpadkové [...] Bud' je Antigona fašistický jed nebo je uměleckým dílem a fašistický je jen Liehmův článek o ní.“ Viz „Antigona šestnáctkrát nešťastná“, *My* 46, č. 11, 16. 3. 1946; též in: *Antigona*, s. 117.
- 25 Roháč, F., in: *Antigona*, s. 140.

26 Tamtéž, s. 141.

27 Kurš, A., *Rudé právo*, 23. 2. 1946; též in: *Antigona*; *Tvorba* č. 11, 13. 3. 1946; též in: *Antigona*, s. 122.

28 Viz pozn. 11, s. 23.

Summary

Vladimír Just: Mistake Which Became The Discovery (Kurš's *Antigona* 1946 and the following polemics as the second life of staging)

Though the Czechoslovak premiere of Jean Anouilh's play *Antigona* in Theatre Of 5th May in February 1946 was the event of the season, it was the event full of paradox. We can put in the category "useful" of "productive" mistake. Difficult existential drama where the chorus was substituted by the war in France. In Prague it was directed by orthodox communist and stalinist director Antonin Kurš. Never before and after he met so controversial text – and such inconsistent critical reaction. But never before and never after he achieved so remarkable artistic result. After the premiere the first reaction from the viewers and the press were positive. But polemical article of A. J. Liehm (*Kulturní politika*) invoked great critical debate. Liehm from the orthodox communist point view charged the play with collaborant tendencies (celebration of Kreon, Antigona isn't the equivalent partner for him) and director was charged with diffusion of Fascist poison. It was followed by other reactions (30 together) and wild public debate. Director was frightened by this own work which started to live its own autonomous life on the stage and the society. But we must appreciate him and all the creative team (dramaturg J. Kopecký, scenographer J. Gabriel, actors V. Vejražka, M. Matysová and F. le Breux) that two years before the February putsch they were able to formulate on the stage the timeless topics and conflicts which didn't lose the ethical acceptance till now.

VÁCLAV ČERNÝ A FERDINAND PEROUTKA O ŠKVORECKÉHO ZBABLČÍCH. V ČEM SE MÝLILI?

ALEŠ HAMAN

V tematickém zadání této konference se říká: „Půjde nám o připomenutí a nalezení těch děl, která výrazně narušila stávající estetickou normu a přispěla k jejímu překonání.“ Mluví se tu též o přecenění nebo nedocenění uměleckých literárních děl. Román Josefa Škvoreckého *Zbabělci* je příkladnou ukázkou díla, jež „narušilo stávající estetické normy“ a zároveň podléhalo na jedné straně vážnému neporozumění, na druhé straně tvrdému odsouzení ze strany dobové, ideologickými předsudky ovlivněné marxistické literární kritiky. To názorně ukázal editor Škvoreckého románu Michal Špirit v komentáři k edici *Zbabělci* v České knižnici (1994). Výtka neporozumění se také může týkat zejména dvou výrazných kritických ohlasů *Zbabělci*, přesto že šlo o komentáře pohlížející na dílo takříkajíc „z druhého břehu“ – jedním byla recenze Václava Černého, která v době svého vzniku nemohla být publikována, vyšla až v roce 1994 (Černý 1994: 9–24), druhým rozhlasová kritika Peroutkova přednesená ve třech relacích v Rádiu Svobodná Evropa v srpnu a v září 1959 (Peroutka 1984: 97–116).

Obě kritiky jsem komentoval v článku *Zbabělci z pohledu „starých pánů“* (Haman 1994: 8). Poukázal jsem tam na rozdíl od Špirta na některé názory, které mají obě kritiky i při odlišných přístupech společné. Byl to například záporný postoj k některým slangovým prvkům jazyka Škvoreckého prózy. Peroutka se v tomto ohledu vyslovil mnohem otevřeněji, když řekl: „F. X. Šalda napsal o Janu Nerudovi, že vzal „slova z ulice, nemytá a nečesaná, jak je nalezl“ [v přesném znění „a učinil z nich posly věčnosti“]. Ale nemytost a nečesanost Nerudových slov je nic proti nemytosti a nečesanosti slov, jakých užívá Škvorecký. Ještě nikdy český spisovatel nedovolil si mluvit tak obscénně“ (Peroutka 1984: 97). Dnešnímu čtenáři, navyklému na drsný styl některých současných prozaiků počínaje Pelcem a konče třeba Topolem a Kahudou (výčet by bylo možno rozmnožit), připadne patrně Peroutkovo označení jazyka Škvoreckého románu za obscénní jako zcela nepřipadné, ne-li komické.

Však ani Václav Černý, znalec moderní světové prózy, nejevil nad výrazivem autora *Zbabělci* přílišné nadšení, i když byl ve svém soudu opatrnější; přičítal (v tehdejší době nezvyklou) drsnost řečového projevu celkovému stylu díla založeného podle jeho názoru na metodě filmové kamery, „která zároveň vysvětluje i omlouvá leckteré slovo, jež ve zjitřených ulicích zachytí a nemůže je zachytit přece v jiném znění, než bylo proneseno: v tom je také smysl této techniky, bylo tu prostě z dobře odůvodnitelných příčin sáhnuto po metodě zahrnující

představu neživého mechanismu, jenž absolutně věrně registruje, ale nečervená se“ (Černý 1994: 15). Tu se ovšem kritik dal zlákat efektním obrazem, jenž však neodpovídá povaze díla. Nejde tu o neosobní vyprávěcí funkci typu „oko kamery“, vyprávějící postava, Danny, je živá, to znamená volí způsob řeči, jaký odpovídá jejímu věku, její povaze a společenskému statutu v situaci, jaká tvoří rámec vyprávění.

Vcelku shodný vztah obou kritiků k základní rovině výstavby literárního uměleckého díla, k rovině řečového projevu naznačuje, že oba ve svém pohledu na Škvoreckého román vycházeli z východisek, která jim byla nějak společná; byl to esteticky funkční model literatury odlišný od toho, jaký přinášeli *Zbabělci*. Týkalo se to již jejich vztahu k literárnímu žánru. Pro oba byl román stále ještě klasickým žánrem epickým, jenž vyžaduje, aby hrdina jako reprezentativní sociální typ překonával překážky na cestě za splněním nadosobních cílů a plnil tak ideové, přesněji řečeno axiologické poslání odpovídající jeho sociálnímu statutu nebo překonávající jeho meze. Takové byly některé romány z druhé světové války, ale hrdiny v tomto významu měly i tradiční romány z předválečného období (pokud právě nemáme na mysli Prousta, Joyce, Woolfovou, Musila, Brocha a další modernisty nebo u nás Haška, jehož Švejk byl pro Černého odstrašujícím příkladem právě pro údajné ideové nedostatky). Takovým románem, jenž by odpovídal funkčnímu modelu literatury obou kritiků, by byla pro Černého patrně Čapkova *První parta* nebo pro Peroutku někteří představitelé amerického, anglického či francouzského meziválečného románu. Černý také srovnává Škvoreckého se Scottem Fitzgeraldem a zejména s Hemingwayem, v jehož tvorbě, již se stal představitelem „ztracené generace“, spatřuje období českého autora. Do Černého modelové představy románové prózy tehdy zatím ještě nevstoupila například díla anglických „rozhněvaných mladých mužů“. Peroutka byl současným trendům v oblasti románu mnohem blíže, když citoval Osborna a srovnal *Zbabělce* s románem J. D. Salingera *Kdo chytá v žitě*; ani on však nedokázal překonat vžitě představy o románovém hrdinovi jako reprezentantu mládí spojeného s ideály.

Každý z nich přitom vycházel z jistého chápání funkce literatury, které bylo založeno v jejich předválečném přístupu a na jejich osobitých ideových a estetických předpokladech. Ferdinand Peroutka jako publicista názorově souznící s čapkovskou „pragmatickou“ generací patřil od počátku k odpůrcům levicové avantgardy, což dosvědčil v řadě statí z dvacátých let minulého století. V jedné z nich nazvané *Krise literatury*, z roku 1922, vytýkal moderní české literatuře formalismus a přílišnou sebestřednost umělců: „Dříve psávali spisovatelé z toho důvodu, že měli světu co říci, nyní, jak se zdá, píšou spisovatelé většinou z toho důvodu, z něhož černoch prostrkuje si nosem kroužek: aby ozdobili svou vlastní osobnost.“ (Peroutka 1993: 26). V roce 1927 v známé stati *Sluší-li se býti realistou* zřetelně vyjádřil své (konzervativní) estetické názory na umění jako nositele životní pravdy. Nepopíral přitom snahy moderních umělců, kubistů či futuristů, i jim přiznával snahu zachytit skutečnost. Nešlo mu tedy o kopii jevových podob, nýbrž o snahu „podati život v zhuštěné, výraznější formě; umělec podává přehledně formu našich osudů, kterou my často přehlízíme nemohouce se vymanit z podrobností.“ (Peroutka 1993: 46). Ve Vančurově románě *Poslední soud* však odsoudil autorovy stylové postupy jako samoučelné prostředky, které se stávají pouhými schválnostmi; stejně kriticky se však postavil i proti Poláčkovu sklonu k uvádění publicistických prvků do beletrie. Ta pro něho byla uměním jen potud, pokud přinášela čtenáři poznání života; ovšem ne jakékoli poznání, nýbrž – jak dokládá jeho kritika Célinova románu *Smrt na úvěr* z roku 1937 (Peroutka 1993: 124–138) – poznání, které je zároveň zápasem s jeho bídou a ošklivostí, které

tedy nepostrádá rozměr mravního soudu. Tu všude můžeme sledovat předpoklady, z nichž se rodily Peroutkovy výhrady k Škvoreckého *Zbabělcům*, v nichž tento rozměr postrádal.

Vztah Václava Černého k poslání umění a krásné literatury zvláště nebyl tak přímočarý jako u Peroutky. Základní hodnotou pro něho byla umělecké svoboda, jež ovšem klade na umělce nebývalé nároky, aby naplnil své tvůrčí poslání: „Člověk, jenž ví, co musí, má-li splnit sebe, a tím i svoje poslání a vybere si, může tvrdit, že je sebe-vědom a že je svobodný“ (Černý 1993: 383). Tato slova byla napsána v roce 1966, ale kritikovo stanovisko zůstávalo nezměněno od čtyřicátých let, kdy vznikala jeho kniha *Osobnost, tvorba a boj* (1947) a nebylo v zásadě odlišné ani od jeho názorů předválečných, jaké hlásal v Kritickém měsíčníku. Neměnilo se na nich nic, ani když v polovině šedesátých let vyslovil svůj finální soud o Haškově Švejtkovi. „[...] Švejk je umělecky vzato úžasně zdařilá figura. Ale hned nato *zapomeňme na umění* [podtrhl A. H.] a zastydíme se za Švejka spolu s českými patetiky a heroiky, Šaldou na prvním místě“ (Černý 1993: 348). Jak to kritik myslel – „zapomeňme na umění“? – Co zbude z uměleckého díla, vyloučíme-li z něho umění? Neznamená to okleštění na holou ideovou kostru, respektive holý morální aspekt?

Něco podobného se Černému stalo právě se Škvoreckého *Zbabělci*. Oddělil jejich uměleckou stránku a zbyl mu pouhý sociologický pohled na postavu jako typ mladého člověka poválečné doby. „Danny je typ bytosti naprosto obsahově vyprázdněné v tom smyslu, že v něm vyhnily veškeré vztahy mravně sociální“ (Černý 1994: 22). Ostatně podobné stanovisko zaujal i ve svém článku *O všem možném, dokonce i o „hippies“ a „novém románu“* z roku 1979; konstatoval v něm, že v základech tohoto hnutí tkví „čirá prázdnota, absolutní absence jakékoliv obecně uznávané, nepochybné a neposkvřené hodnoty, holé vakuum Absolutna“ (Černý 1993: 556).

Tak mohlo dojít k tomu, že přes všechny rozdíly uměleckých stanovisek výtky, s nimiž oba kritici přicházeli – jakkoli oba uměleckou kvalitu Škvoreckého románu uznávali, byly zaměřeny především na sféru axiologickou, a to mimoestetickou, na mravní kvality ústřední postavy, vypravěče Dannyho Smiřického. Právě to bylo zdrojem jejich mylného přístupu k aktuálnímu smyslu románu v situaci, kdy vyšel. Kritizovali totiž autora za to, že jeho „hrdina“ postrádá ideový (vlastně axiologický) záměr, jaký by mohl určit směr jeho dalšího života. Peroutka sice chápal zklamání mladé generace pramenící ze zhroucení předválečného ideového světa, světa demokracie, s nímž oba kritici byli těsně spojeni, ale odmítání ideologie, což splývalo jemu i Černému s lhostejností k ideálům, respektive k hodnotám, považovali oba za postoj indiferentní k cílovým hodnotám života, a tedy nezodpovědný k budoucnosti. Peroutka přímo charakterizuje tento postoj mladé generace (jakou pro něho Danny ztělesňoval) slovy: „Patří k tomu širokému a nedisciplinovanému hnutí mládeže, která si nyní přeje spíše vyjádřit své pocity, než převzít za něco zodpovědnost“ (Peroutka 1994: 99). Její tíhu podle něho nesli v té době jiní, mladí se věnovali jazzu. V obou kritikách zazněla dokonce slova o cynismu a nihilismu mladých.

Měl však pravdu autor komentáře k vydání *Zbabělců* v České knižnici (1998), když o kritice Černého napsal? „Shodně s marxistickou kritikou Škvoreckému vyčítá, že Dannyho neodsoudil, a na důkaz protagonistovy nemorálnosti cituje z románu po Mináčovi, Svobodovi, Běhounkovi a Rybákovi [autoři ideologických kritik z marxistických pozic]: ‚Neměl jsem nic proti ničemu, dokud jsem mohl hrát v jazzu na saxofon a dívat se na holky.‘ Se závěry recenzí na přelomu let 1958/1959 se Černý zásadně rozchází jen v tom, že nevolá po

zákrocích proti autorovi, nýbrž „jen proti Daničkům“ (Špirit in Škvorecký 1998: 468). Bylo řečeno, že Černý se s Peroutkovou kritikou na řadě míst, především v odsouzení morálního profilu Dannyho jako ztělesnění mladé generace, shodl. Znamená to, že oba kritici se ve svém mylném přístupu k Škvoreckého románu dostali na pozice marxistických dogmatiků, pouze s obrácenými znaménky?

Peroutka jako příslušník pragmatické čapkovské generace, která ctíla praktický život, a také na základě své znalosti současné mladé angloamerické prózy měl pochopení především pro antiideologičnost mládí (i když s ní nesouhlasil): „Je to generace, která se zdá být unavena rozumem a jeho dosud marnými pokusy. Je to snad nejen v Čechách, ale i jinde na světě, první neideologická, ba protiideologická generace“ (Peroutka 1984: 109–110). Tím se poněkud lišil od Černého, jenž byl v duchu své heroické koncepce umění ve vztahu k Dannymu radikálnější; vycházející ze své tvořivě personalistické koncepce postrádal u románového protagonisty „tragický heroismus boje pro boj“ a s tím související vědomí osobnosti. Kritik dokonce neváhal tvrdit, že „Danny je typ bytosti naprosto obsahově vyprázdněné v tom smyslu, že v něm vyhnily veškeré vztahy mravně sociální. Živoří v něm – a dosti nízce – vztahy individuální“ (Černý 1994: 22).

Nicméně to neznamenal, že Černého kritika nepřinesla nic objevného; v souvislosti s morálním stanoviskem totiž pojmenoval nebezpečí, jež se v době, kdy svůj článek psal, projevovalo v našich podmínkách jen skrytě, ale pro přelom století se mělo stát rozhodujícím rysem globální civilizace: „A ještě jinak bychom vyjádřili, co na Dannyho typu je reálným nebezpečím pro společnost, ba vůbec pro lidskost: jeho morálka je morálkou čirého konzumenta“ (Černý 1994: 23). – Jestliže Peroutka se nemýlil v diagnóze antiideologičnosti, která se pak následně rozvinula v hnutí beat generation v USA v šedesátých letech, pak Černý odhadl správně nebezpečí pasivního a planého spotřebitelství, jehož možnost v sobě tajil Dannyho požívačný vztah k světu (i když u něho se o konzumentství v pravém slova smyslu nedá ještě hovořit, neboť šlo především o hédonistický protějšek proti ideologicky a mocensky vynucované „estetické“ askezi válečného období, kdy okupační moc odírala mládeži jazzovou hudbu).

Omyl obou kritiků spočíval v tom, že soudili román především z hlediska toho, co autor sám chtěl diskvalifikovat, tj. z hlediska ideové angažovanosti, přičemž u nich došlo k osudové záměně ideologie a axiologie. Jakkoliv ideje, o něž Peroutkovi i Černému šlo, byly protikladné ideologii marxistické, neuvědomili si, že mezi dobou, kdy román vznikl, a dobou, kdy se dostal na veřejnost, uplynulo zhruba deset let a že situace se zatím v našich podmínkách zásadně změnila. Původně to měl být provokativní projev intelektuálního mládí, které chtělo podvracet iluze a ideje, jež nenávratně rozvrátila válka. *Zbabělci* se však objevili na veřejnosti v době, kdy esteticky významová výstavba díla nabyla nového aktuálního smyslu: svět vlasteneckého pokrytectví měšťanského, jenž byl původně terčem výsměchu, vystřídal svět pokrytectví nového, socialistického. Pokrytecká podstata se však nezměnila, a tak román začal působit silou subverzivní intence své estetické významové výstavby jako kritika komunistického ideologického dogmatismu.

To oběma kritikům, setrvávajícím na ideových a hodnotových pozicích předválečného demokratismu, unikalo. Zaměřili se příliš na ideovou, respektive mimoesteticky hodnotovou (morální) rovinu díla, navíc omezenou převážně na názorové vlastnosti protagonisty-vypravěče; unikala jim proto schopnost postřehnout celkovou esteticky významovou výstavbu díla

a možnosti její aktualizace ve změněné situaci. Tak si také zahradili cestu k uchopení uměleckých kvalit románu; ačkoli oba po této stránce román vysoce ocenili, nedokázali o těchto kvalitách říci takřka nic. A přece teprve uchopení estetické hodnoty fikčního světa vytvořeného spisovatelem by jim bylo otevřelo výhled na univerzum mimoestetických hodnot, které jsou s ní spjaté a jež se zdaleka neomezují jen na hodnoty mravní; stranou v jejich kritikách například zůstaly emotivní hodnoty spojené s jazzovou hudbou, na které upozornili teprve pozdější interpreti; nepovšimnuta zůstala i komická stránka Škvoreckého románu podivuhodně nenápadně kontrastující s prvky tragickými atd.

Hlavní omyl obou dobových kritik Škvoreckého *Zbabělci* z „druhého břehu“ spočíval v tom, že se minuly s uměleckou stránkou díla a s jí prostředkovanou estetickou hodnotou. Přistoupily k němu jako k dokumentu či svědectví o mravní situaci mladé generace a tento apriorní přístup jim zastřel možnost pochopit jeho životnost, tj. schopnost vlastní opravdovému umění – nabývat při zachování esteticky významové totožnosti díla proměnlivého aktuálního hodnotového smyslu.

LITERATURA

ČERNÝ, Václav

1993 *Tvorba a osobnost II.* Odeon, Praha

1994 *Eseje o české a slovenské próze.* Torst, Praha

HAMAN, Aleš

2004 „Zbabělci z pohledu ‚starých pánů‘“, *Tvar* 15, č. 15

PEROUTKA, Ferdinand

1984 *Budeme pokračovat.* Sixty-Eight Publisher, Toronto

1993 *Sluší-li se býti realistou.* MF, Praha

ŠKVORECKÝ, Josef

1998 *Zbabělci.* NLN, Praha

Résumé

Aleš Haman: Václav Černý et Ferdinand Peroutka du roman *Zbabělci* de Josef Škvorecký. Quelle était-elle leur erreur?

La conférence traite de l'erreur de deux critiques tchèques, V. Černý et F. Peroutka, qui avaient condamné le protagoniste du roman *Zbabělci* (*Les Lâches*) de Josef Škvorecký. Leurs opinions montrent une incompréhension de la jeune génération tchèque après la 2^{ème} guerre mondiale. Bien que les critiques étaient limités par la idéologie de la culture tchèque du temps de l'avant la guerre, leur critiques avaient ouvertes quelques questions de la morale et de l'orientation anti-idéologique. L'erreur principal était fondé sur la sousestimation de la spécificité artistique du roman.

SPOR VÁCLAVA ČERNÉHO S VÁCLAVEM ČERNÝM O BOHUMILA HRABALA

JAN SCHNEIDER

Václav Černý (nar. 1905) začal publikovat už v roce 1923, tedy jako osmnáctiletý student. Nedebutoval však jako literární kritik, své první články věnoval problémům politickým, společenským a historickým. Dění literární začal pravidelně sledovat až o tři roky později. Na samém počátku jeho bohaté, leč vícekrát vnějšími okolnostmi přerušované literárněkritické a literárněhistorické dráhy stojí obšírná studie otištěná v časopise *Host* nazvaná *K surrealistickému manifestu*,¹ která jako by byla předznamenáním jeho dalšího uvažování o literatuře: už zde, ač se tehdy jistě mohl docela dobře stát kritikem spřízněným s tehdejšími avantgardními směry či dokonce přímo jejich mluvčím, rodí se ve Václavu Černém zarputilý oponent v podstatě veškerých nových ismů s výjimkou existencialismu, které hýbaly 20. stoletím. Jelikož argumenty, jež tehdy Černý proti surrealismu vynesl, osvětlují v mnohém jeho nedůvěru vůči modernímu umění obecně, podívejme se na jeho úvahy o surrealismu podrobněji.

Jedním ze vstupních argumentů, které Černý použil proti surrealismu, byla jeho odvozenost. Hned v úvodu své věcné a informativně zaměřené studie vyčítá Černý zakladateli surrealismu, André Bretonovi, že nezávazně střídá ismy: „až do roku 1920 nadšený kubista, od vpádu dadaismu do Paříže neméně nadšený přívrženec tohoto hypervitalismu; z kubismu přesešel napodiv snadno a rychle, což překvapuje [...]“² Černý považuje surrealismus poněkud zjednodušeně za pokračování dadaismu, pouze obohacené Freudem: „nová jména zakrývají často staré věci a v nové hosti, surrealismu, vrací se k nám vlastně starý známý dadaismus; jen trochu oplodněný Freudovou psychoanalýzou, již se Breton v poslední době hodně zabýval [...], kterou však poznal možná dost špatně.“³ Zásadním bodem kritiky surrealismu je pro Václava Černého jeho iracionálnost, jež vede k zavržení skutečnosti: „Surrealism znamená: snahu vyjádřit podstatu duševního života subjektivního, jež ležíc v podvědomu do plánu vědomí přichází hlavně ve snu, záleží v anarchicky volné hře představ, pro něž neplatí normy ethické ani zákon kausální a kategorie rozumové; proto je surrealism zahrocen antiliterárně, neboť naše řeč, nástroj literární, byla potřebám rozumovým, k službě našeho vědomého života cele rozumem ovládaného.“⁴ Připomínka etické stránky, která s vyžadovaným sepětím umění se společností úzce souvisí, už vlastně anticipuje tu složku umělecké literární tvorby, již bude Černý v budoucnu ve svých kritických úvahách o literatuře klást do popředí. Mladý kritik vidí v surrealismu poslední výhonek básnického antiracionálního subjektivismu a Bretonovi vyčítá, že ve svém Manifestu vlivy, které jsou podle Černého v surrealismu zřejmé, zamlču-

je: dadaismus, Mallarméa a Rimbauda. Vytýká mu rovněž, že mlčí o vlivu filozofie Henriho Bergsona. Právě v Bergsonovi totiž Černý spatřuje ideový a estetický zdroj veškerého umění: „od italských futuristů a francouzských malířů kubistických a básníků créacionistických, po surrealisty a španělské ultrasty, všichni byli si pro hlavní tvrzení svých estetik u Bergsona,“⁵ vyhláší na jiném místě, ve své knižní prvotině, zásadní studii *Ideové kořeny současného umění. Bergson a ideologie současného romantismu* z roku 1929. Na závěr svého prvního střetu se surrealismem vyjadřuje zásadní pochyby o jeho přínosu: „A tak po všem, co předchází, je se opravdu třeba obávat, aby surrealismus nebyl tím, zač burleskní Tzara prohlásil kdysi radiem, své dítě: tanec impotentních, snažících se родit.“⁶

Nelze tvrdit, že by Václav Černý k novým směrům v moderní poezii přistupoval apriorně negativně, bez znalosti věci, nebo že by je dokonce zcela ignoroval. Jeho odsudek naopak vychází z důkladné analýzy, vyjadřující úsilí proniknout k podstatě těchto směrů, ať už zdůrazněním historických souvislostí, nebo reflexí poetologické problematiky. To ostatně dokumentuje v jiné své rané studii „Metafora, její druhy a úloha v nové poesii“, která vyšla ještě v témže roce jako jeho studie o surrealismu.⁷ Černý se zde opět odvolává na Bergsona a o metafoře tvrdí, že je „rozhodně nejučinnějším a nejvýraznějším nástrojem k vyjádření nové, nadrealistní vize světa; slouží k vyslovení vzdálených analogií a obdob, jež zůstávají ukryty obvyklému logickému patření a soudu, ale jsou zjevné básnickově intuici.“⁸

Ačkoliv Černý přiznává surrealismu i jistou inovativnost, jeho nechuť k němu postupem času spíše roste. Jako dobrý doklad může sloužit studie *Surrealismus* z roku 1935,⁹ v níž své dřívější poznatky o filozofické, estetické i poetologické podstatě rozšiřuje o dimenzi ideologickou a nakonec i politickou. Poukazuje na souvislosti surrealismu s marxismem a komunismem a jasnozřivě dokládá, že spojení smíření Marxe s Freudem, historického materialismu se surrealismem, jehož se surrealisté vehementně dovolávají, je ve skutečnosti „protimluvem“. V surrealismu postrádá Černý to, co považuje pro umění za podstatné: skutečnou tvorbu: „Odevzdání se snu, mechanickému spádu představ má se k tvoření jako mletí motlíteb na tibetském mlýnku k pravé zbožnosti, Bez dřiny, bez vědomého, napjatého, mučivého úsilí, bez hledání, odpovědnosti a vyrovnávání se s problémy a překážkami. Ve světě myšlení, stejně jako jinde, nikdy nic nemůže vzniknout z nemyšlení, inercie a potlačení tvůrčích sil, ze vzduchu [...]. Surrealismus hrozí zavést tyranii slova jednotlivého, zbaveného smyslu, nesrozumitelného útržku z čínského slovníku. Je-li kde barbarství, je zde.“¹⁰ A jak se stává pro Černého typické, svůj literárněkritický soud opírá o rozsáhlou, i když nejednou poněkud velkoryse chápanou literárněhistorickou argumentaci. Vrací se ještě dál do minulosti a hledá a nachází kořeny a spřízněnce surrealismu v literární minulosti. Znovu podtrhuje, že surrealismus je „posledním paradoxním výhonkem jisté žily *romantismu*, ne té nejzdravější, ne té umělecky nejhodnotnější, ale rozhodně té nejbouřlivější, nejrozervanější, nejpudovější a nejpropadlejší naturismu.“¹¹ Vrací se až k tzv. „romantismu osvícenství“, černému románu a nalézá zde prvky rousseauismu. Svou analytickou úvahu zakončuje ironickým zvoláním: „Starý, ó starý je náš revoluční surrealismus, toto dítě budoucnosti, a Jean Jacques Rousseau je jeho prorok!“¹² Jinde shrne surrealismus ironickými slovy: „surrealismus jako jistá forma nebo výstřelek rousseauovského naturismu, mystiky citu a podvědoma. Je to obnošená věcíčka.“¹³ Černý vidí surrealismus jako součást jakého širokého „panromantismu“.

Když se Černý zamýšlí nad plody surrealismu v české literatuře, jeho odmítnutí je ještě nekompromisnější. Nezvalova poezie¹⁴ podle něj odhaluje prázdnotu surrealismu ještě zřej-

měji: tím, že popírá vše předchozí, všechny dosavadní závazky a hodnoty, „jakožto nové hnutí za nové umění a nový život, se počal tudíž vyvíjeti v prostoru úplně vyklizeném, do nesmírna otevřeném, v jakémsi *absolutnu* možnosti. [...] Ale v téže chvíli, kdy odmítal veškerou *starou* formu uměleckou a obecněji kulturní a životní, veškerém *starý* zákon, propadl omylu, jenž jej měl stát celý jeho význam a učinit z něho pouhé anarchické skotačení bez tvůrčí transcendence: popřel formu a zákonitost *vůbec*, a zbavil-li se tím povinnosti hledat a vytvořit si svůj vlastní zákonný a organický řád, škrtl tím z valné míry i svou ‚raison d’être‘, svou oprávněnost.“¹⁵ Ve sbírce *Žena v množné čísle* nalézá jen „šedí, délku a nudu“, kterou může „snést opravdu snad pouze surrealistický snob!“¹⁶ Svůj esej končí definitivním zamítavým ortelem: „Ale celý surrealismus, zvláště náš, byl *hokusem-pokusem* bezmála zajímavým. Zajímavost je zásluhou celkem malou, když se pokus nepodaří a výsledků není. A dnes opravdu před vchodem pod plachty surrealistického cirku přešlapuje a obchází jen pár snobů.“¹⁷ V úvahách nad Nezvalovými surrealistickými prózami¹⁸ už jen znovu konstatuje zásadní rozpor mezi surrealismem a realitou podle marxistických představ: „mezi světem historického materialismu s jeho budovatelskými projevy na sovětské půdě a světem surrealismu, jenž donedávna do rámce marxismu okázale tlačil, není vnitřní souvislosti.“¹⁹ Rovněž tuto úvahu o surrealistické tvorbě, v níž dochází k závěru, že Nezvalovy románové prózy „jsou daleko nejslabší součástí jeho tvorby, lze říci, že vlastně vůbec neobsahují osob, charakterů, duševních substancí“²⁰ Černý uzavírá slovy o snobství. Krátce poté ještě komentuje Teigovu publikaci *Surrealismus proti proudu*, v níž jde, jak sdostatek známo, o spor dvou bývalých spojenců, komunistů a surrealistů. Karel Teige v rozporu s oficiální komunistickou linií, jež surrealismus, jakož i další moderní umělecké směry označuje a odsuzuje jako produkty buržoazního umění a od počátku třicátých let 20. století proti nim prosazuje program socialistického realismu, se snaží surrealistickou tvorbu uhájit pro revoluční marxismus. Požaduje proto prostor pro svobodnou diskusi. Václav Černý právě zde velmi dobře odhaluje politickou stránku problému vztahu surrealismu a komunistické ideologie a považuje Teigovo volání po svobodě za poněkud paradoxní, neboť svoboda, kterou teoretik surrealismu žádá, je podle Černého „svoboda být oficiální“.²¹ Celou věc nadto už ani nepovažuje za významnou, protože „velikými slovy: svoboda, diskuse, demokracie v umění, atd. je tu děláno mnoho povyku pro nic.“²² Černý dobře chápe, že se zde individualistický postoj nutně střetá s kolektivistickým či skupinovým myšlením, jež vždy osobní tvůrčí svobodu nějak omezuje. Omezuje ji direktivami nejen estetickými, ale také – jak dokládá osud Surrealistické skupiny – ideologickými a dokonce politickými. Přitom svoboda – ani svoboda tvůrčí – pro Černého neznamena anarchii, která nedbá reality společenské situace, spíše naopak, svoboda je mu závazkem vůči skutečnosti.

Meziválečný surrealismus se pro Václava Černého stal určitým ztělesněním avantgardy a jeho odmítavý postoj k němu je tedy i pars pro toto odmítnutí celého avantgardního hnutí. A můžeme to ještě rozšířit: jak ukazují jeho historické úvahy o kořenech surrealismu a nejrůznějších dalších meziválečných ismů, rodí se už v samých počátcích Černého literárněkritické a literárněhistorické dráhy i přinejmenším velmi rezervovaný vztah k modernismu v tom nejširším pojetí. A na něm se nemění nic ani v desetiletích pozdějších: podobně odmítavý je v letech šedesátých jeho postoj k francouzskému novému románu, absurdnímu divadlu či undergroundu. Jiří Zizler zobecňuje: „Rozklad struktury uměleckého díla mu symbolizuje i rozklad celé epochy a zhroutení mravního řádu, v němž umění chaos prorokuje, přivolává, přímo produkuje či mu alespoň nijak nehodlá bránit.“²³ Zizler celou svou studii pointuje s Ja-

nem Patočkou (souhlasil by s touto personální unií Václav Černý?), když tvrdí, že Černého programem byla mytologie, která člověka nerozkládá, nýbrž ho umocňuje.

Chceme-li dospět k setkání Václava Černého s Bohumilem Hrabalem, musíme připomenout ještě jeden moment v Černého myšlení o literatuře, který s jeho negativním vztahem k modernistickým směrům v umění a literatuře ostatně těsně souvisí. Je to jeho pojetí literární postavy. Posloužíme si výmluvnými příklady. Prvním z nich je Haškův Švejk. Černý s ním zachází spíše – podobně jako svého času Masaryk v roli literárního kritika – jako se skutečným lidským typem a z toho pak vyvozuje příslušné závěry: „Švejk je, umělecky vzato, úžasně zdařilá figura. A hned nato zapomeňme na umění a zastyďme se za Švejka spolu s českými patetiky a heroiky, Šaldou na prvním místě. Švejk totiž ztělesňuje dokonale boj proti ubiánství, ale v tom nejskrovnějším formátu, jež tento boj může na sebe vzít. Braňme se tomu zuby nehty, že by Švejk velická figura české literatury, byl něčím víc a něčím jiným než – vždyť pro to máme úžasné jméno – pouhým *čecháčkem*. [...] Švejkův boj proti Ubuům je typický boj marný. Je to boj o záchranu svého jednotlivého představitele. Boj o smutně žalostné, téměř ubiánsky nízké minimum. Něco kapesního, přízemního. Švejk se chce z té mely *sám* dostat, a také se z ní opravdu zachrání: toť vše.“²⁴ Více Černý z postavy Švejka nevyčte. Do protikladu k ní staví Solženicynova Ivana Děnisoviče. Ten sice „chce zachránit rovněž holý život, ale ví už teď, tj. v této situaci, k čemu má život vůbec a k čemu ho použije, zachrání-li jej.“²⁵ Nesouhlas s postavou Švejka, které podle něj schází aktivní mravní rozměr, jenž by její činy vzpínal k vyšším ideálům společenským, vede Černého až k zoufalému zvolání, že Haškův román je povinnou školní četbou.

O nic lépe nedopadá ani postava Dannyho Smiřického v románu *Zbabělci* Josefa Škvoreckého. Černého výtky vůči ní jsou velmi podobné. Ve svém eseji *Talent pohoršlivý (na okraj Zbabělců Josefa Škvoreckého)*, jenž byl sice napsán bezprostředně po vydání románu, avšak vyjít mohl teprve až takřka o čtyři desítky let později (byl zařazen do souboru *Eseje o české a slovenské próze*), Černý sice uznává, že „Josef Škvorecký je snad největší talent, který se v naší próze objevil v posledních letech,“ nicméně jedním dechem dodává, že mistry soudobého českého románu jsou Edvard Valenta a Vladimír Neff: jeden tvůrce románu „psychologicko-analytického“, druhý „sociálně-epického“, což ve skutečnosti znamená románu tradičního, uhněteného z realistického těsta. Tato chvála s výhradou je však pouhou úvodní tezí k antitezi postavené na analýze hlavní postavy románu, na analýze Dannyho Smiřického. I Dannyho nazývá Černý ne jako typ literární, spíše jej posuzuje jako typ společenský, hodnocený na prvním místě prizmatem mravních kategorií. I Škvoreckého protagonistu řadí do skupiny „čecháčků“. Srovnává jej s hrdiny Hemingwayovými a píše, že Danny je „typ bytosti naprosto obsahově vyprázdněné, v tom smyslu, že v něm vyhnily veškeré vztahy *mravně-sociální*. Živoří v něm – dosti nízce vztahy *individuální*.“²⁶ Jeho morálku označuje za morálku „čirého konzumenta“ a dokonce hovoří o „reálné sociální nebezpečnosti Dannyho typu“, protože jeho „mdlobnost ohrožuje jak národní morálku, tak schopnost tvořivou“. Na závěr volá pedagogy a dokonce státní moc k zásahu ne proti Škvoreckému, ale „proti Danničkům“.²⁷ Mnohem více Václavu Černému odpovídá představám o moderní literatuře tvorba Vladimíra Neffa. Píše-li o panu Humblovi, titulní postavě románu *Trampoty pana Humbla*, i zde registruje jeho maloměstšáctví a čecháčkovství: „čecháček je jeho pravé jméno a pravá národnost, a třebaže malé měšťanství, drobná buržoazie je jeho třídní kolébkou, od počátku dovedl sdělit nákazu své malosti, především mravní, všem národním vrstvám, veškerému společenskému celku:

čecháčky najdeš všude, v čele politických stran, v literatuře, za univerzitními katedrami.⁴²⁸ Rysy tedy podobné jako Danny nebo Švejk („Švejk je svým způsobem protějšek Neffova pana Karla Humbla, jeho bratranec“²⁹); jenže zatímco Švejka vidí jako sympatického dobráka, a to je nebezpečné, Neffovi přičítá k dobru, že díky své „analytické břitkosti“ „svému tristnímu hrdinovi nepřiznal a neponechal kvalitu Švejkova reálného dobráctví [...] a „pan Humbl je prostě svou podstatou rozený a celoživotní kolaborant.“³⁰ Josef Švejk a Danny Smiřický jsou svými autory ušetření explicitní kritiky svého čecháčkovství, k panu Humblovi Vladimír Neff zaujímá jasné kritické stanovisko. Černý nevidí, že role Josefa Švejka i Dannyho Smiřického jsou v románové struktuře jiné: odhalují falešné společenské mýty, fungují jako demystifikátoři velkých společenských vyprávění.

Konečně se dostáváme k Hrabalovi. Připomínám, že Václav Černý po roce 1948 dlouho nesměl publikovat. Teprve po čase mu bylo umožněno, aby čas od času referoval o svých literárněhistorických výzkumech, a až v průběhu šedesátých let, s postupným společenským táním se postupně začal rozšiřovat „zúžený prostor“, který mu byl ke psaní vykolikován režimem. Tak se nakonec přes Lidovou demokracii a slovenské časopisy vrátil na scénu jako literární historik a kritik, zejména v Hostu do domu. Jeho kritické psaní však zdaleka nebylo tak intenzivní jako v letech třicátých. Zájem o soudobé literární dění zůstal u něj spíše na okraji: napsal kritické studie o francouzském „novém románu“, v tom je jeho role podobná jako v období meziválečné při kritickém zprostředkovávání surrealismu, o Janu Skácelovi, o Milanu Kunderovi a Ludvíku Vaculíkovi a Vladimíru Neffovi. Bohumil Hrabal, byť tehdy jeden z kriticky nejdiskutovanějších a nejoceňovanějších autorů, nehrál v šedesátých letech v kontextu Černého psaní o literatuře žádnou roli. Na knihy, které tehdy Hrabal vydal, neměl Černý potřebu nijak reagovat, ať pozitivně či negativně. Svým způsobem proto překvapuje, že v polovině let sedmdesátých, kdy se znovu ocitl na seznamu osob nežádoucích, kdy byl už potřetí vyhnán z univerzity, kdy mu bylo opět zapovězeno publikovat, napsal Černý o Bohumilu Hrabalovi rozsáhlou studii, kterou na přebalu výboru z pozdní kritické a esejistické tvorby *Eseje o české a slovenské próze* Jan Šulc přiřadil „k tomu nejlepšímu, co v české esejistice za posledních dvacet let vzniklo“. Černý svůj esej nazval *Za hádankami Bohumila Hrabala* a opatřil podtitulem „Pokus interpretační“. Text vyšel nejprve v roce 1975 v samizdatu (edice Petlice, poté ještě v edici Expedice), o rok později byl otištěn Tigridovým *Svědectvím*. Oficiálně byl vydán až v roce 1994, kdy se stal součástí jmenovaného souboru.

Výběr Hrabala a jeho tvorby pro rozsáhlý esej překvapuje i proto, že Hrabalovo pojetí tvorby, v níž najdeme postupy navýsost moderní, z čehož vyplývá i koncepce literární postavy jako antihrdiny, outsidera, korespondují v podstatě s tím, co Černý ve své kritické tvorbě od samého počátku odmítal. A Černý už v samotném úvodu textu Hrabala také označil za autora problematického, který „staví tě před otázku, rodí spornost a nedorozumění, tropí nesnáz, a to je nesnáz tím nesnázovatější, že ji způsobil nevědomky a nevolky, nechtěl ji způsobit, nechce být problematický.“³¹ Hrabal podle něj náleží k autorům, pro které je třeba „vytvořit metodu zvláštní a novou, není vůbec dána předem, nadiktuje ti ji samo jeho dílo a jeho osobnost teprve během procesu, jímž ji odkrýváš a luštíš. Improvizuješ ji jedenkrát a pro něj zvlášť, bitvu s ním a o něj svádíš tak říkajíc na pochodu.“³²

Je třeba připomenout, že podstatné jméno „pokus“ nemělo znamenat, že by se Černý stavěl k interpretaci Hrabalova díla s přílišným ostychem nebo že by snad chtěl už předem relativizovat své vývody. Černý jen sáhl po málo používaném českém ekvivalentu pojmu

esej, žánru, který jeho uvažování o literatuře plně odpovídá: vykládá svého autora v širokých literárních i filozofických souvislostech, s plným nasazením své vědecké, literárněhistorické erudice a za využití velmi bohaté jazykové výbavy, která je, myslím, více než kdy jindy, silně expresivní. Přitom základní osnova studie je spíše tradiční: Černý sleduje Hrabalovu tvorbu chronologicky. Poučen Lopatkou o komplikované historii Hrabalových textů s její pestrou prehistorií ur-textů začíná *Poupaty*, pokračuje texty, jež vyšly v průběhu šedesátých let, a končí texty, které Hrabal napsal na počátku let sedmdesátých, jež však tehdy ještě oficiálně nemohly vyjít a jež patří už do jeho nové tvůrčí etapy: *Postřížiny*, *Obsluhoval jsem anglického krále*, *Městečko, kde se zastavil čas* a *Něžný barbar*.

Centrem Černého eseje je ovšem koneckonců postžení Hrabalova principu psaní. Ten spatřuje v tzv. hospodském kecu, vychází tedy nakonec hlavně z textů let šedesátých. Nelze přehlédnout, že právě tady není Černý originální, ale využívá postřehů Emanuela Frynty, který ve svém pronikavém doslovu k výboru z Hrabalových povídek *Automat svět* (1966) označil za základ Hrabalova poetického principu „hospodskou historku“ a který v této souvislosti vyzdvihl Hrabalovu spřízněnost s Jaroslavem Haškem.³³ Frynta „hospodskou historku“ charakterizuje jako vyprávění o skutečné události, zdůrazňuje její „groteskní, komediální, absurdní hyperbolicnost“³⁴ a podtrhuje její zaměření na sám akt vyprávění, čímž jí dává rozměr mýtu (např. využitím nadsazujícího slangu). Václav Černý hospodský kec charakterizuje jako „odposlouchaný hovorový snímek“ (Frynta přirovnává Hrabalovu tvůrčí metodu k „moderní“ „totální“ fotografii³⁵), v němž dominuje „hovorová řeč“, „lidový slang“, který je přístupný „mluvě profesní“³⁶. Za další základní znak považuje „Profúzi, nadměrnou štedrost slova“, pro kterou ovšem nachází synonymum „slovní průjem“.³⁷ Výrazné rysy Hrabalovy poetiky tvoří podle Černého „nadsázka, přehánění, hyperbola“³⁸ a nakonec také „sexuální *oplzlost*“. Václav Černý Hrabala za nadužívání sexuálních motivů kritizuje: „Pro nás to znamená především a pouze, že tedy sexu a erotu přičítá rozhodující význam...“³⁹ a prohlašuje, že opakováním (tedy i sexu) se do textu vkrádá „nuda“, což zároveň znamená i „estetická diskvalifikace“.⁴⁰

Černý zdůrazňuje, že Hrabal ve svých textech staví na nevkus a připomíná v této souvislosti, že ten, kdo takovou praxi zavedl do literatury, byl sám Jean-Jacques Rousseau. Právě jeho činí zodpovědným za to, že se v moderní literatuře tak často nerozlišuje mezi upřímným a pravdivým. „Upřímnost záleží v tom, že o sobě povíte všecko, všecičko, až po vlastní hanbu. [...] A pravdivost zase v tom, že povíte jen výběr, že vyslovíte jen to, co na sobě pokládáte za obecně cenné, ale cokoli už potom povíte, je bezpodmínečně a úplně pravda.“⁴¹ Taková představa pravdivosti v literatuře je však zcela v rozporu s Hrabalovým pojetím tvorby, v němž se v proudu řeči pravda vyjevuje právě tím, že o sobě říkáte něco, co říkáte nechtě; freudovské chybné výkony, jichž se Hrabal nejednou explicitně dovolává, nejlépe odhalují „pravdu“, chceme-li použít vůbec tohoto pojmu, a to nejen pravdu o postavách samotných, ale především o světě, ve kterém je jim žít, vůbec.

Pro tuto studii více než pro jiné Černého texty, je příznačné, že se vyznačují značnou expresivitou i mnohomluvností. Obojí se projevuje např. hromaděním synonymických alternativ: „Kec autobusový, vlakový, čekárenský, tlach u karet, pouliční, polední přestávkový, v sobě samém se do zblbnutí otáčející plk životaprázdných chvil v koncentráku nejsou jiné než kec hospodský, pravidelně chudší o alkoholickou stimulaci a její opojně osvobodivou rozkoš. Kec, tlach, žvást, plk, blábol, *pábení*.“⁴² Samé negativní konotace. Už Černého klíčové slovo *kec* je ve srovnání s historkou slovem, které narativní promluvu degraduje: na rozdíl od historky,

jež se vyznačuje jako každý správný příběh, jak známe už od Aristotela, počátkem, středem a koncem, se vyznačuje beztvarostí a samoučelností a především zbytečností.

Černý s Fryntou nacházejí zdroj hrabalovského vyprávění v surrealismu. Černý zde do jisté míry – oproti svým raným úvahám o surrealismu – rehabilituje necenzurovaný mluvní projev, přiznává mu, že o člověku říká víc, než projev kontrolovaný. Dříve mu automatické psaní, používané surrealisty zavánělo absencí tvůrčího činu. U Hrabala přiznává takovému postupu „dojem životní pravdivosti a autenticity“.⁴³ Ale opět: nedegraduje tentokrát substantivum dojem jakoukoliv pozitivní hodnotu takového tvůrčího postupu?

Václav Černý jako bytostný komparatista srovnává, hledá, jak je u něj zvykem, literární příbuzné, genetické i analogické souvislosti v literatuře světové i domácí, a dokonce také v ústní slovesnosti. Spolu s Fryntou i on Hrabala spojuje s Haškem (ani tentokrát nezapomene vyjádřit svůj odpor vůči Švejkovi jako vzoru chování, tj. vůči „švejkování“), připomíná však rovněž Hrabalovu příbuznost s Jaromírem Johnem. I samotnému hospodskému kecu sestavuje rodokmen: hospodský kec řadí do souvislosti s „lidovým orálním slovesným projevem, s postupy středověkých žakěřů, trhových a jarmarečních dramatických výstupů, připomíná jejich vliv na Rabelaise. Vyzdvihuje však rozdílnost funkcí vyprávěných historek.

A dostáváme se k aktérům Hrabalových příběhů, k „původcům“ hospodského kecu. Černý vyžadující zjevný mravní rozměr postav jen stěží skrývá, ale spíše ani neskrývá despekt vůči jeho protagonistům. Hrabal, jak víme, své postavy jen zcela výjimečně hodnotí, a protože nezaujímá k postavě příslušné stanovisko autor, zaujme ho interpret, Václav Černý. V jeho čtení však převažuje doslovnost. O strýci Pepinovi z *Tanečních hodin* píše: „mele páté přes deváté, všechno dohromady, chrlí, co mu slina přinese na jazyk, honí se, až mu dech nestačí, jen aby ty slečny ohromil, slečny se zalykají jak úžasem tak smíchem, ale k slovu se nedostanou, Pepin přece žádá jejich úžas, nikoliv jejich konverzační účast, vlna jeho kecu se vzdouvá, už je jí moře, kypí to vzhůru k nebesům, roztéká se to všemi směry bez konce [...] starý senila tu chce sobě, slečnám, i nám namluvit svou neztenčenou sílu. Držíme tu přímo prst na lidském významu pábitelské profúze: purgace, kompenzace, náhrada, úleva. Svěřím se, a bude mi lehčeji.“⁴⁴ Jinde o něm čteme: „žvanivá směs senilního taškářství, usmolené lenosti a vliďné uzrálé životní moudrosti.“ V povídce *Láska* charakterizuje Černý postavy opět velmi moralistně (sociální zařazení ženy) a velmi expresivně: „Drobný nemrava prožívá svoje první nebo enté sexuální dobrodružství s kurvičkou nebo nekurvičkou, a jeho kanape narůstá na vesmírný lunapár Života, jeho sperma stříká veletokem k nebesům rozkoše, pozemský bůh na kanapi rve z rukou Věčného žezlo vlády nad Radostí.“⁴⁵

Černý tuší, že tyto postavy se svým „pábením“ jsou nositeli hlubších významů, skutečnou psychologickou motivaci hrabalovského proudu vyprávění však nachází na nesprávném místě: „Hrabale, Hrabale, musel jste, chudáku starý, zpropadeně těžko snášet křivdu, kterou jste na sobě i na tisícerých jiných zažil v davech Poldovky i jinde, abyste se potřeboval ze své lidské sklíčenosti z člověka vypovídat tolikerým a pořád opakovaným pábením. [...] Ale kromě lidským svědomím jste i velkým umělcem a rozeznal jste v hospodském pábení vedle jeho původní a primitivně dané funkce lidské i možnost vyšší polohy...“⁴⁶ Chápat pábení jako terapii společenských křivd, ať spáchaných na samotném Hrabalovi nebo i na jeho postavách je poněkud zjednodušující, ne-li přímo mylný výklad. Biografismus tohoto výkladu pokulhává např. už v tom, že Hrabal, přestože nepochybně zachycuje i osudy lidí, kterým společnost křivdu způsobila, se do kladenských hutí přihlásil dobrovolně, a proto brigádu zde nemohl cítit

jako křivdu. Především však přes veškerou společenskou kritiku, kterou v textech nejen z hutí a o hutích můžeme číst, odhaluje Hrabal něco mnohem podstatnějšího, něco, co přesahuje autobiografickou dimenzi jeho textů. Hrabal podává zprávu o situaci člověka v moderním světě. Má-li Hrabalovo psaní nějaký terapeutický smysl, pak že se jím vypisuje ne ze společenské křivdy, nýbrž z pocitu viny. Samozřejmě, že poněkud zjednodušíme, spíše uvádíme opozice k Černého závěrům.

Esej Václava Černého *Za hádankami Bohumila Hrabala, pokus interpretační* je pozoruhodný v mnoha směrech. Černý si je rozhodně si je vědom, že se setkává s autorem obecně ceněným. To je premisa Černého eseje, s níž k Hrabalovu dílu přistupuje, to je i závěr, z Černého interpretace vyplývající: „Hrabal je smíchem, jež probouzí, velikým obhájcem životní svobody, je jedním z nejoriginálnějších humanistů naší dnešní prózy“⁴⁷ – není právě vyzdvížení role smíchu dokladem poněkud zjednodušujícího čtení? – nebo „Hrabal je velikým básníkem naší nové prózy,“ píše někde ve druhé třetině textu.⁴⁸ Černý se setkává s autorem, s nímž v době psaní eseje sdílí společný osud: oba patří mezi oběti tzv. normalizace, řečeno s Hrabalem: oba se stali spisovateli v likvidaci. Tato spřízněnost představovala, zdá se, pro Černého významnou motivaci k tomu, aby se Hrabalovi jako autorovi věnoval. A tak jej přijímá, přestože umělecké postupy a prostředky, kterých tento autor používá, ale především jeho pohled na svět, jsou mu zcela cizí a odpovídají spíše tomu, co po celou dobu své kritické praxe odmítal. Černého eseje je proto spíše než meditací nad Hrabalovým dílem, vnitřním dramatem, zápasem o Hrabalovo dílo se sebou samým, ne pro dějiny literatury, ne pro normalizovanou společnost poloviny sedmdesátých let, ale pro sebe samotného. Proto je více než jindy, jak jsem naznačil, mnohomluvný, proto je velmi expresivní, řekl bych hlasitě expresivní, jakoby chtěl překřičet sám sebe a své požadavky na literární tvorbu.

Esej je svědectvím střetu kritika a spisovatele, kteří výrazně zasáhli do české literatury a kultury, kteří však byli nanejvýš protikladnými osobnostmi. A zdaleka nemám na mysli jen střet typu kavárenského s hospodským. Černý i Hrabal ztělesňovali dva diametrálně odlišné světy: Černý mýtický svět intelektuální i morální aristokratičnosti vyvzdorované na opakované nepřízní osudu, svět, v němž pravda a lež, dobro a zlo, krása a ošklivost, lidskost a nelidskost byly jasně definovány a zřetelně od sebe odděleny; Hrabal pak svět, v němž lidskost je bytostnou vlastností i toho, kdo podle měřítek většinové společnosti, ať je jakákoliv, selhává, v němž ošklivé a krásné existují v nedělitelné jednotě, svět, v němž radost je dočasnou maskou bolesti, v němž tragédii nelze často odlišit od absurdní komedie, svět, v němž není apriorních vznešených pravd a v němž není sdostatek vysokých kopců, aby bylo možné druhé soudit svrchu. A v tomto světle je Černého eseje i pozoruhodným dokladem vnitřního sporu Václava Černého s Václavem Černým o dílo Bohumila Hrabala.

F. X. Šalda napsal kdysi v *Kritice patosem a inspirací*, že skutečný tvůrčí kritik „přehlíží celou řadu věcí, aby jiné zjevy viděl intenzivněji, vášnivěji, zvýšenou vnímavostí.“⁴⁹ Hovořil v této souvislosti o „charakteristické slepotě“ a doložil ji celou řadou příkladů z dějin evropské kultury; svůj výčet završil dokonce příkladem Johanna Wolfganga Goetha, jenž mu byl mimořádnou autoritou. Černého eseje *Za hádankami Bohumila Hrabala, pokus interpretační* můžeme v této souvislosti považovat za výmluvný doklad „charakteristické slepoty“ velkého tvůrčího kritika.

POZNÁMKY

- 1 *Host* 5, 1925–1926, č. 7, s. 190–195.
- 2 Tamtéž, s. 190.
- 3 Tamtéž.
- 4 Tamtéž, s. 192.
- 5 „Ideové kořeny současného umění. Bergson a ideologie současného romantismu“, in: *Tvorba a osobnost I*, s. 304.
- 6 *Host*, op. cit., s. 195.
- 7 *Host* 5, 1925–1926, č. 10, s. 295–299.
- 8 Tamtéž, s. 298.
- 9 „Surrealismus“, in: *Tvorba a osobnost I*, s. 381–396.
- 10 Tamtéž, s. 391 a 392.
- 11 Tamtéž, s. 393.
- 12 Tamtéž, s. 397.
- 13 „Je naše doba romantická?“, in: *Tvorba a osobnost I*, s. 406.
- 14 „Několik poznámek k Nezvalově surrealistické poezii“, in: *Tvorba a osobnost I*, s. 601–608.
- 15 Tamtéž, s. 606.
- 16 Tamtéž, s. 605.
- 17 Tamtéž, s. 608.
- 18 „Několik poznámek k Nezvalově surrealistické próze“, in: *Tvorba a osobnost I*, s. 618–624.
- 19 Tamtéž, s. 618.
- 20 Tamtéž, s. 621.
- 21 „Karel Teige: Surrealismus proti proudu“, in: *Tvorba a osobnost I*, s. 417.
- 22 Tamtéž.
- 23 Zizler, Jiří: „Václav Černý a modernismus“, in: *Václav Černý: osobnost a dílo. Materiály z mezioborové konference (Náchod 23.–25. března 1995)*. Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, Praha 1996, s. 282.
- 24 Tento názor Černý formuloval v roce 1965 v eseji „Král Ubu a pan Josef Švejk, jeho poddaný“, in: *Tvorba a osobnost II*, s. 348.
- 25 Tamtéž.
- 26 *Eseje o české a slovenské próze*. Ed. Jan Šulc. Torst, Praha 2004, s. 22.
- 27 Tamtéž, s. 24.
- 28 „Neffův poslední román“, in: *Eseje o české a slovenské próze*, s. 49.
- 29 Tamtéž, s. 50.
- 30 Tamtéž, s. 50–51.
- 31 „Za hádankami Bohumila Hrabala, pokus interpretační“, in: *Eseje o české a slovenské literatuře*, s. 89.
- 32 Tamtéž, s. 90.
- 33 Frynta, Emanuel: „Náčrt základů Hrabalovy prózy“, in: Hrabal, Bohumil: *Automat svět*. Mladá fronta, Praha 1966, s. 321.
- 34 Tamtéž, s. 322.
- 35 Tamtéž, s. 320.
- 36 „Za hádankami Bohumila Hrabala, pokus interpretační“, s. 110.
- 37 Tamtéž, s. 111.
- 38 Tamtéž, s. 112.
- 39 Tamtéž, s. 114.
- 40 Tamtéž, s. 115.
- 41 Tamtéž.
- 42 Tamtéž, s. 103.
- 43 Tamtéž, s. 111.
- 44 Tamtéž.
- 45 Tamtéž, s. 113.
- 46 Tamtéž, s. 112.
- 47 „Za hádankami Bohumila Hrabala, pokus interpretační“, in: *Eseje o české a slovenské próze*, s. 113.

48 Tamtéž, s. 121.

49 Šalda, František Xaver: „Kritika pathosem a inspirací“, in: *Boje o zítřek*. 6. vydání. Melantrich, Praha 1948, s. 169.

LITERATURA

BĚLOHOUBEK, Antonín: *Rozmluvy s Václavem Černým*. Primus, Praha 1998.

ČERNÝ, Václav: *Eseje o české a slovenské próze*. Ed. Jan Šulc. Torst Praha, 2004.

ČERNÝ, Václav: „K surrealistickému manifestu“, *Host* 5, 1925–1926, č. 7, s. 190–195.

ČERNÝ, Václav: „Metafora, její druhy a úloha v nové poesii“, *Host* 5, 1925–1926, č. 10, s. 295–299.

ČERNÝ, Václav: *Tvorba a osobnost I*. Ed. Jan Šulc. Odeon, Praha 1992.

ČERNÝ, Václav: *Tvorba a osobnost II*. Ed. Jan Šulc. Odeon, Praha 1992.

FRYNTA, Emanuel: „Náčrt základů Hrabalovy prózy“, in: HRABAL, Bohumil: *Automat svět*. Mladá fronta, Praha 1966, s. 319–331.

HRABAL, Bohumil: *Spisy Bohumila Hrabala*. Pražská imaginace, Praha 1991–1997.

ŠALDA, František Xaver: *Boje o zítřek*. 6. vydání. Melantrich, Praha 1948.

ZIZLER, Jiří: „Václav Černý a modernismus“, in: *Václav Černý: osobnost a dílo. Materiály z mezioborové konference (Náchod 23.–25. března 1995)*. Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, Praha 1996, s. 277–282.

Zusammenfassung

Jan Schneider: Václav Černý Streit mit Václav Černý um Bohumil Hrabal

Václav Černý hat sich schon von Anfang seiner kritischen Laufbahn in den zwanziger Jahren als Kritiker der avantgardistischen Strömungen in Kunst und Literatur profiliert, was z. B. seine Artikel zum französischen, sowie tschechischen Surrealismus gut zeigen. Auch später in den sechziger Jahren hat er zu modernen Literaturscheinungen wie zum Roman nouveau oder zum absurden Drama eine kritische Stellung genommen. Unversöhnlich bleibt auch zu literarischen Gestalten, die durch ihre Eigenschaften als Vorbild des kleinen, unmutigen Lebens dienen können: so sieht er z.B. Hašeks Švejk oder Škvoreckýs Danny Smiřický. Hrabal blieb längere Zeit außer Černýs kritischer Aufmerksamkeit. Erst in der Hälfte der siebziger Jahren, zur Zeit der sog. politischen Normalisation in der Tschechoslowakei, als beide als Feinde des Regimes unter einem Berufsverbot gestanden sind, hat er sich entschieden, Bohumil Hrabals Werk ein Essay zu widmen. Černý drückt hier auf einer Seite verbale Anerkennung dem Hrabals Werk aus, auf anderer Seite eine Diskursanalyse zeigt, dass diese Anerkennung nicht in Einklang mit Černýs ästhetischen Postulaten steht. Černý sieht als das Wesentliche in hrabalschen Texten (im Anschluss an Emanuel Frynta) den „Kneipenschwatz“, deren Inhalte ihm fremd sind: er liest nur „realistische“ Dimension von Bafeln. Genauso fremd, sogar abscheulich sind ihm Menschen der Hrabals Welt, die am Rande der Gesellschaft leben. Černý im Angesichts der Texten von Bohumil Hrabal leidet – paradoxerweise im Licht seines verbalen Lob, logischerweise im Licht seiner lebenslangen Stellungnahme zur modernistischen literarischen Strömungen – an „charakteristische Blindheit“, wie dieses Unverstehen F. X. Šalda benannt hatte. Diese „charakteristische Blindheit“ lässt nach Šalda als typisch für schöpferische Kritiker bezeichnen. Diese, um etwas tiefer zu sehen, müssen zwangsläufig etwas nichtsehen. Dieser Černýs Streit zwischen seiner Anerkennung von Hrabal, die zur Zeit der Normalisation ein bedeutsamer politischer Akt war, und innerer Abneigung seiner Ästhetik spiegelt sich in seinem außergewöhnlich expressiven und wortreichen Stil wider.

OD PEKELNÝCH NOCÍ K RADOSTNÉMU RÁNU (OBJEV A OMYL À LA PÁRAL)

LUBOMÍR MACHALA

„Hned na počátku své tvůrčí dráhy se V. P. projevuje jako překvapivě vyzrálý autorský typ s nezaměnitelným stylem, formálně charakterizovaným hutným, heslovitým vyjadřováním, dosahovaným používáním zkratk, závorek, bespoječně připojených vět a vět neslovesných, a expresivní slovní zásobou, útočící na vnímatelovu pozornost. Jeho výrazně modelové prózy, publikované v 60. letech, tvoří ucelenou monotematickou řadu v různých obměnách variující téma hodnotového konfliktu mezi stereotypní každodenností a autentickým prožitkem, přičemž každodennost se svými pracovními a milostnými stereotypy je v tomto sporu apriorně negativně vymezena jako odcizující prvek lidského bytí.“ Tak začíná Milena Vojtková interpretační část hesla o spisovateli Vladimíru Páralovi, které najdeme ve *Slovníku českých spisovatelů od roku 1945*. (Vojtková 1998: 171).

Objev Páralova stylu a jeho autorské metody se však nemusí jevit tak náhlý a překvapivý, jak plyne z citovaného slovníkového hesla, jestliže vezmeme důkladněji v potaz román *Šest pekelných nocí*, tedy autorovu skutečnou prozaickou prvotinu publikovanou během roku 1963 v deníku Průboj pod jménem Vladimír Laban a knižně vydanou o rok později s pozměněným pseudonymem Jan Laban Východočeským nakladatelstvím v Havlíčkově Brodě.

V tematickém plánu opomíjeného románu *Šest pekelných nocí* a také v jeho tvárném zpracování totiž lze identifikovat mnohé prvky či postupy, které budou posléze považovány za typicky páralovské. Zatím však pouze v podobě zárodečné, která nahlížena z odstupu umožňuje názornou demonstraci rozdílu mezi příslibem a prokázanou (dosaženou) kvalitou.

Jedno z ústředních témat Páralovy prvotiny signalizuje už její motto pocházející od Alberta Einsteina: „Představitost je důležitější než vědění“ (Páral 1964a: 7). Přebujelá obraznost pak pronásleduje třidvacetiletého protagonistu a zároveň i vypravěče Lubomíra Dvořáčka, laboranta z ústecké textilky Primatex. Hlavní postavu trápí rovněž milostné neúspěchy a tápání v oblasti partnerských vztahů, bloudění v džungli protikladných strategií, zásad, praktik a motivací. Opakovaně se v textu vrací téma velkého činu, mimořádného díla, dávajícího jedincově snažení i celému životu smysl. Přímočaře kriticky je v *Šesti pekelných nocích* prezentována redukce lidské aktivity ústící nakonec v mechanické spotřebovávání, včetně uplatňování konzumačního přístupu k erotice a sexu. Jinotajná kritika praktik soudobého režimu je pak traktována prostřednictvím snu, majícího jednu podobu bajky, podruhé zase sci-fi. Autor v debutu rovněž předznamenává, jak důležitou roli pro něj budou při tvorbě hrát

díla jiných autorů – prvotina je intertextuálně provázána s texty Kafkovými, Stendhalovými nebo Čechovovými.

Už v *Šesti pekelných nocích* uvádí Laban-Páral své postavy na pomyslnou literární scénu co nejpřímočařeji, konkrétně pomocí stručných informací o věku, vzhledu, a základních povahových rysech. Prozatím pouze naznačuje možnost využít technicistní jazyk a styl laboratorních zpráv a spokojuje se s víceméně tradičním vypravěčským diskurzem, který prokládá lyrizujícími pasážemi, založenými především na synesteticky pojatých popisech s dominantní snahou zprostředkovat barvitost reality. Za primární nositele humoru autor volí nejednou vskutku originální a vtipné přirovnání a charakteristiky, ovšem výsledný efekt problematizuje jejich přemíra.

Právě redukce těchto přirovnání pak patří k základním změnám, které lze zaregistrovat při srovnávání textů Páralovy skutečné prvotiny *Šest pekelných nocí* s prózou obvykle za debut považovanou, tedy *Veletrhem splněných přání*, vydaným s podtitulem *Příběh pokleslé aktivity* v roce 1964 pražskou Mladou frontou. Více než zřetelné je také odosobnění později vzniklé prózy, její neosobní atmosféra, která není pouze výsledkem záměny ich-formy er-formou, ale především jde o důsledek přesunu od vyprávění jakožto epického líčení k věcnému konstatování. Dalším průvodním efektem zmíněného přesunu je zvýraznění kontrastu mezi malebnými, lyrizujícími pasážemi a základní stroze popisnou intencí textu. Evidentní snaha o maximální kondenzaci vyjadřování se tak neprojevuje pouze výše zmíněnou minimalizací rozvitých přirovnání, ale také spojováním popisného a imaginativního způsobu vyjadřování v jedné výpovědi: „Pak hráli kanastu až (ohnivé plání nebe vykřvácelo na silonové síťce záclonoviny) do tmy“ (Páral 1964b: 14). Jako zásadní proměnu pak lze označit odlišnou funkci opakování některých motivů: místo běžného leitmotivického zvýznamnění určitého prvku či myšlenky, začíná Páral ve *Veletrhu splněných přání* repetici motivů či textových bloků užívat k prezentaci životních stereotypů, navození patologické atmosféry mechanického opakování, ubíjejícího aktivitu postav.

Změny v Páralově tvůrčí metodě podnítila, jak prozradil sám autor v jednom z rozhovorů, nakladatelská redaktorka z Mladé fronty Irena Zitková, která nad rukopisem novely *Případ stříbrného zapalovače* konstatovala „je to dobré, ale musí se to napsat úplně jinak. [...] Za dalších deset týdnů jsem napsal Veletrh splněných přání, který už vyšel prakticky bez jakýchkoliv změn.“ (Páral 1967: 6) Jak všeobecně známo, následoval mimořádný zájem čtenářů i pozitivní kritický ohlas, první zahraniční překlady. Úspěch potvrzovaly a umocňovaly další díly tzv. černé pentologie, které nadále využívaly a rozvíjely objevenou metodu, ústící ve výpovědi s rysy až sociologických sond, nemilosrdně kriticky odhalujících a karikujících negativní jevy v životních způsobech a praktikách jedinců i celé společnosti. Což plně rezonovalo s pohnutkami a názory iniciujícími současně v politické sféře liberalizační a demokratizační procesy. Jejich násilné ukončení pak vyvolávalo otázku, jak na zásadní změnu politického klimatu zareaguje tento Neo-Balzak z Ústí nad Labem, jak Párala označil v roce 1968 Jiří Opelík.

Na první pohled se mohou Páralovy prózy ze sedmdesátých let dvacátého století, označované jako „bílá série“, jevit jako vcelku jasný příklon k pozitivním vyzněním a optimistickým závěrům, čili oportunistický krok vstříc normalizačním požadavkům a představám o literatuře, potažmo umění, motivovaný autorovou snahou uchovat si publikační možnosti i za posrpnového režimu.

Pavel Janoušek ovšem před časem připomněl, že projekt tzv. bílé série Páral anoncoval už v roce 1967 (srov. Janoušek 1994: 47). Tezi o utilitárním Páralově příklonu k oficiální normalizační doktríně nepodporují ani interpretace a hodnocení první části bílé série, tedy novely *Mladý muž a bílá velryba* (1973), z pera H. Raka (= Aleš Haman) a Josefa Škvoreckého (srov. Haman: 1976; Škvorecký: 1999a), které nepochybně nelze označit za normalizační exponenty.

Jak je tomu ovšem v případě nerozsáhlého románu *Radost až do rána. O křečcích a lidech* (1975), který se k hledání životních kladů takřka okázale hlásí už svým titulem? A nad nímž se oficiální kritička rozplývala, že Páral zde našel „svého“ člověka, schopného životního, družného a smysluplného, a spisovatelův tvůrčí vývoj popisovala ve smyslu proměny umělecké konkretizace utkvělé autorovy ideje, ve smyslu proměny interpretace skutečnosti (srov. Hrzalová 1987: 126).

Vyprávění o životních outsidersch Viole a Kazanovi, kteří se nejprve bytostně hrozí křečkovského kolotoče všedního života na sídlišťích (zcela v duchu autorových próz z předchozí dekády), aby pak najednou sami shledali svou vzpouru nesmyslnou, stali se běžnými účastníky sídlištní „atrakce“ a radovali se z věcí dříve ostře odsuzovaných, vskutku možno vnímat jako příklon k dobově preferovanému aktivizujícímu a optimistickému vidění okolního světa.

Ovšem také jako jeho skrytou parodii – klíč k takovéto lektuře vystihl Aleš Haman, který v textu odhalil literární šablonu milostných romancí a připomněl, že „formy pokleslé literatury, bulvární, populární jsou totiž charakterizovány ve svém syžetovém plánu právě výrazným a ‚černobílým‘ protikladem ideálu a reality, jenž je povinně řešen ve prospěch ideálu, vítězství dobra, pravdy a krásy jakožto ideologicky kanonizovaným smyslem dění, ježž tato pokleslá literatura ilustruje“ (Haman 1976: 16–17). Hamanovo pojetí podporují i Violina slova ze závěru knihy „Druhá kapitola naší Love Story začíná stejně jako Katčina s Bédou,“ (Páral 1975: 166) a konečkonců též váhavá reakce kritického kolegy Hrzalové: „Jeden z kritiků nazval poslední Páralovu prózu ‚radostnou knihou‘; její optimismus ulpěl však jen na povrchu, na vnějšku. Možno konstatovat, že autor nakouzl závažné otázky socialistického životního stylu, smyslu života, lidské svobody, že však v závěrečném řešení utekl do kompromisu, který působí pramálo radostně. A navíc dává čtenáři dvojí možnost chápání, ‚dvoupatrovost‘ Profesionální ženy prosazuje se i tu: vedle chápání smířlivého, rezignovaného zůstává tu i potenciální druhá rovina autorského satirického nadhledu ‚až do konce‘“ (Vlašín 1980: 165).

Příznačný detail, který sice možno vykládat jako projev autorské nejistoty, ale podle všeho mnohem oprávněněji jako náznak Páralova vědomého pohrávání si se zcela ambivalentními významy své prózy, obsahuje explicit knihy, kde spisovatel prosí čtenáře (zejména mladé), aby mu napsali svůj názor na ni.

Netuším, kolika čtenářských reakcí se Páral na svou výzvu dočkal. Prokazatelně mu však tehdy napsal Karel Milota, který sám sebe charakterizoval v dopise dodatečně zveřejněném v Literárních novinách roku 2004 jako nekompromisního, až militantního Páralova literárního přítele (srov. Milota, datováno 17. 5. 1976: 11). A tento nadmíru fundovaný a dlouholetý autorův příznivec označil román *Mladý muž a bílá velryba* za „autorův omyl“ a knihu *Radost až do rána* „doslova za krach“ (obé Milota 11). Dopis obsahuje i zdůvodnění, proč *Radost až do rána* v Milotovi „vyvolala, bez jakéhokoliv přehánění, vyslovený odpor“ (11). Po vynikající expozici totiž dle Miloty následovala próza nedbale napsaná, nikoliv však v souvislostech mikrostrukturních. Autor dopisu prozaikovi vytýkal především „vágní, nesolidní, slovem odbytou

[...] psychologickou motivaci celého toho převratného vývoje obou postav,“ přičemž zdůrazňoval, že „jde opět o příběh posazený zcela realisticky a po technické stránce zpracovaný už zcela konvenčně,“ tudíž „dopadají obě postavy, na začátku tak sugestivně exponované, na konci už doslova směšně“ (Milota: 11). Násilný happy-end pak Milota vnímal už nejen jako otázku literární, ale i morální, probouzející úvahy o zradě na talentu i na čtenářích.

Dodávám, že v případě *Radosti až do rána* reagoval přinejmenším rozpačitě rovněž Josef Škvorecký, který s uznáním psal ještě o *Mladém muži a bílé velrybě*.

Reflexi Páralovy knihy *Radost až do rána* a zejména pak jejich ohlasů, lze shrnout v lapidární konstatování, že se jedná o tvůrčí omyl. Jeho problematičnost však nespočívá v přílišné vstřícnosti vůči dobové doktríně, nýbrž v nedostatečné čitelnosti signálů, že se jedná o její parodizaci.

LITERATURA

BURIÁNEK, František

1977 „Doslov“, ke knize Vladimíra Párala *Tři ze zoo* (Praha: Melantrich 1977) s. 427–432, přetištěno pod titulem Vladimír Páral in: *O současné české literatuře. Výbor z kritických statí 1945–1980* (Praha: Československý spisovatel, 1982) s. 182–187

DOBROVSKÝ, Luboš

1976 „Páralova konformita a právo na naději“, in: *Dvakrát Páral* 1976 (Praha: Edice Petlice, 1976)

DOSTÁL, Vladimír

1987 *Zrcadla podél cest (K české próze 1969–1974)* (Praha: Československý spisovatel, 1987) s. 136–141, původně: „Vskutku láska?“, *Tvorba* 1974, č. 15, s. 9

HAMAN, Aleš

1976 „Čist Vladimíra Párala aneb hra na literaturu“, in: *Dvakrát Páral* 1976 (Praha: Edice Petlice, 1976) podepsáno H. Rak

HRABÁK, Josef

1982 „Sonda do naší prózy z první poloviny sedmdesátých let“, in: *Jedenáct století* (Praha: Československý spisovatel, 1982) s. 287–321

HRZALOVÁ, Hana

1987 „Třikrát Vladimír Páral“, in: *O české literatuře dneška* (Praha: Československý spisovatel, 1987), s. 126–139, původně: *Literární měsíčník* 1976, č. 3, s. 104–106; *Literární měsíčník* 1982, č. 1, s. 79–81; *Literární měsíčník* 1983, č. 4, s. 127–128

JANOUŠEK Pavel

1994 „Vladimír Páral mezi modelovou literaturou a kýčem“, in: *Literatura a komerce* (Olomouc: Univerzita Palackého) s. 46–49

JUNGMANN, Milan

1988a „Cena za seberealizaci I. II“, in: *Cesty a rozcestí* (Londýn: Rozmluvy) s. 122–145

MILOTA, Karel

2004 „Karel Milota Vladimíru Páralovi“, *Literární noviny* 15, 2004, č. 13, s. 1, 10–11

OPELÍK, Jiří

1968 „Neo-Balzac z Ústí nad Labem“, *Literární listy*, 1968, č. 4, s. 9n.

PÁRAL, Vladimír

1964a *Šest pekelných nocí* (Východočeské nakladatelství: Havlíčkův Brod)

1964b *Veletrh splněných přání* (Mladá fronta: Praha)

1975 *Radost až do rána* (Mladá fronta: Praha)

PYNSENT, Robert B.

1987 „Společenská kritika v české literatuře 70. a 80. let“, *150 000 slov* 6, 1987, č. 17, s. 4–25; původně jako „Social criticism in Czech literature of 1970s and 1980s Czechoslovakia“, *Bohemia (Collegium Carolinum)* 1986, č. 1, s. 1–36

ŠKVORECKÝ, Josef

1999a *Podivný pán z Providence a jiné eseje* (Praha: Ivo Železný) s. 265–279; původně: „Kvadratura kruhu“, *Listy* 5, 1975, č. 1; přetištěno též v knize Josefa Škvoreckého a Antonína Brouška *Na brigádě* (Toronto: 68-Publishers, 1979)

1999b *Podivný pán z Providence a jiné eseje* (Praha: Ivo Železný) s. 330–345; původně: „Páralovo permanentní posvícení“, *Listy* 7, 1977, č. 1; přetištěno v knize Josefa Škvoreckého a Antonína Brouška *Na brigádě* (Toronto: 68-Publishers, 1979)

VLAŠÍN, Štěpán

1980 *Ve škole života (O české próze sedmdesátých let)* (Praha: Československý spisovatel), s. 155–165; původní a kratší verze: „Trpký moralista Vladimír Páral“, *Impuls* 1968, č. 3, s. 184–187

VOJTKOVÁ, Milena

1998 „Vladimír Páral“, heslo in: *Slovník českých spisovatelů od roku 1945, díl 2, M–Ž*. (Praha: Brána) s. 170–172.

Summary

Lubomír Machala: From Infernal Nights to a Joyful Morning (A Discovery and a Mistake Concerning Vladimír Paral)

The study corrects the idea of a sudden and surprising appearance of Paral's typical creative method and points out that it had already been used, though in an embryonic form, in Paral's forgotten novel *Šest pekelných nocí* (*Six Infernal Nights*) that had been published under a pseudonym of Jan Laban before the publication of *Veletrh splněných přání* (*A Fair of Fulfilled Wishes*) a novel that is generally taken for Paral's debut. Author of the study also proves that Irena Zítková, a publishing editor, played an important part in finalizing *Veletrh splněných přání* (and therefore even in finalizing Paral's method). In its second part, the study tries to answer the question whether in the beginning of the 1970s, Vladimír Paral opportunistically conformed to the normalization policy of creating optimistic literary works or only realized the second part of his own literary project that he had planned before the change in the political climate. In the project, a sceptical (black) pentalogy should have been followed by a series of positive (white) proses. The reason why one of the most problematic parts of the white series, a novella titled *Radost až do rána* (*Joy till the Morning*) is rightfully considered as the author's mistake should not be seen in Paral's alleged conformity with the official policy but in unclear signals that the novel is a parody of the prescribed literary model.

Translation © Josef Línek

OMYLY A OBJAVY V SLOVENSKEJ PRÓZE (MARGINÁLIA Z AUTORSKEJ DIELNE)

VIERA ŽEMBEROVÁ

„Dejiny literatúry vždy boli a osudovo zrejme aj vždy budú dejinami jej podlžností k jednotlivým autorom.“

Ján Lenčo¹

Názov príspevku sa svojou ponukou javí v literárnohistorickom kontexte tak široký, že by sa mu mala venovať rovnako široká aj koncentrovaná pozornosť vývinového či druhového zacielenia, ale je tak sľubný v literárnokritických súvislostiach, že vyzýva na korektné premýšľanie o čase a dobe, o kultúre a jej spektrálnych kritériách, o ideológii a umeleckom smerovaní (národnej) kultúry v konkrétnom čase, teda o „konkrétnostiach“ a o „konkrétnych“ vo vzťahu príčiny a následku, povedzme pre žáner a jeho vnútrotextovú organizáciu atď. Teda je isté už vopred, že jeden i druhý smer ostávajú výzvou na zdôvodňovanie vývinových pohybov, ale aj na relatívnosť toho v kultúre, čo súvisí s (dejinným, ideologickým a i.) časovým (ná)tlakom neliterárnych procesov na ňu, na jej obsah i štruktúru v konkrétnej národnej literatúre, teda na jej tvorcov i (kultúrne, umelecké, autorské) následky, čo prináša i dôsledky, ktoré ponecháva.

Pravdepodobne by sa vzťah medzi pojmami objav a omyl mohol segmentovať tak v časovom, umeleckom, druhovom, generačnom, ale v iných „vzorcoch“, ktoré by nastali pri nachádzaní odpovedí na to, čo je objav a čo je omyl. Už sa naznačilo, že v slovenskej próze (druhej) polovice 20. storočia zohráva nie zanedbateľnú rolu profilovanie „celej“ kultúry v súlade s politickým smerovaním štátu po ukončení druhej svetovej vojny a po februárových a októbrových udalostiach v roku 1948, po „odhalení“ kultu osobnosti v päťdesiatych rokoch, po aplikovaní „inštrukcií“ z Poučenia z krízového vývoja [...] v sedemdesiatych rokoch v kultúre i umeleckej literatúre...., teda pripomíname omyly a objavy, ako keby boli „naprogramované“ už do tohto reťazca spoločenských dejov, ktoré kultúru a literatúru neobišli, ale ani ona sa od nich nevzdialila. Príčiny, prečo sa to tak udialo, treba z odstupu času a získaného poznania jemne rozlišovať.

Prosté pripomínanie si objavov a omylov v slovenskej próze druhej polovice 20. storočia by sa mohlo uspokojiť lustrovaním dobových denníkov (recenzná rubrika denníka Pravda) alebo kultúrnych periodík (za všetky možnosti Nové slovo, Kultúrny život v čase prípravy rokovania spisovateľov 1955–1956, Slovenské pohľady a ich bilančné príspevky alebo diskusie o slovenskom románe 1976–1977, publikované diskusie „o“ v Romboide v osemdesiatych rokoch).

Naisto by nebolo nadbytočné sústrediť sa na požiadavky dobovej kultúrnej politiky a jej praxe, na „fungovanie“ spisovateľskej organizácie alebo na „tvár“ i „masku“ literárneho života (Drug, 2003, s. 7–124). Sústredeným, rozlišujúcim a klasifikujúcim pohľadom do vnútra omylov a objavov slovenskej prózy druhej polovice 20. storočia sú monografické práce so syntézou druhej alebo tematickej problematiky (za všetky Břetislav Truhlář, 1983), pedagogické dejiny literatúry, slovníky a encyklopédie, v ktorých sa profiloval na podloží dobových myšlienok a ich praktickej realizácie, ako sa to pripomenulo vyššie, formoval vývinový obraz modernej národnej literatúry, jej autora a jeho tvorby, všeličo napovedia dostupné literárne rozhovory, ankety, udeľované ocenenia za konkrétnu literárnu tvorbu pôvodnú či literárnovednú atď.

Literárna história v tak členitom, odlišnom a tenzijnom postupne navrstvovanom autorskom, literárnovednom kultúrno-publicistikom „archíve“ materiálov získava nezastupiteľné dôvodenie, argumenty a poznanie o tom čo, ako, kto, prečo a pre koho v istej dobe činil práve to, čo vykonal. Osihotená absolutizácia „dokumentu“ by však nemala prevážiť, lebo konkrétne okolnosti, za akých sa isté veci v kultúre, v praxi literárneho života či v autorskom prostredí „dejú a stanú sa“, si žiada predovšetkým vertikálne a všestranné zhodnotenie kontextu.

Literárna história však zužitkúva aj svoj prirodzený odstup od toho, čo sa spomenulo vyššie a má čas, aj keby nemala optimálne podmienky, zorientovať sa v navrstvovaní dôkazov i odkazov doby ako celku, ktorej sa venuje. Pri tomto úkone sa stretne aj s autorskou tvorbou, kritickou praxou, skupinovými ozvenami, ktoré – z najrozličnejších príčin – sa dostali do odstredivého poľa účinkovania tých síl, ktoré podmieňovali dobový literárny život a pohyb v kultúrnom živote. A tak nemôže prekvapiť zistenie, toľkokrát už overené práve literárno-historickým výskumom, že sa hodnoty a ich iniciácie prevrstvujú, preto má zmysel dôsledné sledovanie práve priesečníka dobových dostredivých a odstredivých „procesov“ v pôvodnej tvorbe a v pôvodnej kritickej praxi o nej. Jeden z paradoxov takto nasmerovaného (rekonštruovania) poznania o dobe, jej ideách, ideáloch, umeleckých ambíciách, o vzťahu k tvorcovi a jeho dielu môžu vyústiť na jednej strane do konštatovania látkovej a tematickej prevahy tvorby o druhej svetovej vojny a Slovenskom národnom povstaní, aby ako protipól táto dominantna vývinu slovenskej literatúry po roku 1945 už v nie oznamujúcom, ale hodnotiacom úkone dostala aj voľné podobnenstvo, keď sa v súvislosti s látkou a témou vojny a Povstania hovorí o konkrétnych autoroch a textoch s „nádychom“, povedzme, plochého dobrodružného nánosu. Napokon literárny historik, ktorý sa sústreďí na texty zahrnuté do okruhu prozaickej tvorby, v ktorej prevažuje román (prvá epická syntéza) a bude látku i tému sledovať v próze v sedemdesiatych rokoch i v dráme osemdesiatych rokov, nemôže si nevšimnúť a nezhodnotiť vo vývinovom kontexte druhu, témy, novej – mladšej generačnej ambície tento (žánrový, typologický) posun i (výkladový a hodnotiaci) odstup od závažnej historickej udalosti v moderných národných dejinách. Príčiny naznačenej situácie sú napokon aj literárnymi historikmi (dnes) pomenované, a predsa ostáva skupina autorov, ktorá buď v emigrantskom prostredí, alebo doma ostávala (za)vytlačená na okraj literárneho života so všetkými dôsledkami, a predsa zasahuje do látky a témy vojny a Povstania ich „dopovedaním“ prostredníctvom „príbehov“, aké prinášali päťdesiate roky pre tých, ktorí boli tam a vtedy a svojim občianskym podielom vstupovali do súkolesia udalostí, čo aj len v role štatistov, teda i tým, že uverili, súhlasili, podporovali, kalkulovali, ľahostajne sa prizerali, jednoducho boli pritom.

Osud „moderného“ človeka 20. storočia býva určený rozpätím verifikovateľného času aj s jeho drámami veľkého dosahu, rozpätím kvality bytia človeka v určitej spoločnosti a v jej, či

ňou vymedzenom „priestore“ ako príležitosť či možnosť na uskutočnenie seba samého. A do priestoru, o ktorom je reč vo vzťahu k jednotlivcovi patrí aj „intenzita“ jeho osobného prežitku a „naliehavosť“ jeho osobnej pamäti. Moderný človek v európskom priestore zvlášť od druhej polovice storočia sa, napovedajú tomu dobové izmy v umení aj v umeleckej literatúre, (ne)mohol rozhodnúť sa, ale mal konať tak, že ostane solitér, alebo sa včlení do kolektívu. Juraj Váh v próze *Urážka majestátu* osnoval práve na tomto „rozhodnutí“ prozaickú rekonštrukciu Ja, teda mravného, citového, rozumového, no nie raz s oživovaním archetypového chápania literárnej postavy seba, svojho osudu, poznávania seba samého v okružení „platných“, či jedine možných spoločných názorov, noriem, postojov, hodnotení v modelovej situácii zo zosnovanej intrigy, no a z tej, ako sa dá predpokladať, niet úniku. Próza *Urážka majestátu* dotvára líniu tých prozaických oslovení dobovej spoločnosti, aká sa druží k autorskej dielni Petra Karvaša, Leopolda Laholu, Alfonza Bednára či Antona Ťažkého. Navonok nešpecifikovaná záťaž textov týchto autorov voči čitateľovi, isto sa nájdu aj ďalší autori či čitatelia, spočíva v tom, že texty „hovoria“ prostredníctvom príbehu o (všeobecne) verifikovateľných veciach praktík dobovej moci, o modelových skúsenostiach občianskych, politických, verejných, kolegiálnych, pracovných, vzťahových, a predsa ide o udalosti okolo literárnej postavy, ktoré sa predierajú spod ideologického nánosu konkrétnej spoločnosti do otvoreného priestoru mravného „videnia“ seba ako (ľudskej) zovšeobecnenej jednotlivosti dobových zvyklostí a ich spoločenských mechanizmov v paralyzovanej role nečloveka.

Do dvojprózy, ktorá vyšla pod spoločným názvom *Urážka majestátu* patrí aj druhý text *Lamed vaf*, ktorá problém mravnej zodpovednosti jednotlivca za zlo všetkých, teda za (anonymné) spoločenské zlo, personalizuje do postáv mužov, ktorí sa z postu podporovateľov dostali do role obetí systému, ktorému pomáhali „na nohy“. Prvá línia prózy len v retrospektíve a ako torzo na podnietenie vnútorného dramatismu pre všedný „príbeh“ z pádu a znovuzrodenia človeka medzi ľuďmi naznačuje, čo postava prežila pri zatknutí, procese, v bani, ale druhá línia z detailov, s minimálnym pohybom v priestore, sujete komentuje odvahu, podmienku a spôsob, akým sa možno vrátiť medzi tých, ktorí zapríčinili jej osobný pád. Teda, zlo i znova raz prispôsobené „odpustenie“ sa personalizuje v generácii „otcov“, aby ostali otázky bez odpovedí, preto: „Albert Hubočan chodil mestom, pozeral výklady a myslel si lamed vaf, lamed vaf, každý z nás, ja. Ale či uvládzem svoju ťažobu sveta tak ako ona? Nie iba za seba, ale za čosi viac?“ (*Lamed vaf*, s. 184)

Próza *Urážka majestátu* posunula dobu, praktiky moci, všeobecný alibistický strach jednotlivca o seba, svoju prácu, svoju kariéru, svoje jestvovanie a z neho plynúce deformovanie humanizovanej spoločenskej (mravnej) normy, do generácie – obrazne – detí, teda medzi mladších, pred ktorými je ešte nie zanedbateľná časť profesijného života, už získané posty v profesii a spoločnosti. Váh pracuje s témou a postavou tak, že už svojím mravným, filozofujúcim a aj autorským „emprickým“ vymedzením navodzuje problém a nie konflikt v línii dramatického a tragického prístupy k všetkému, čo patrí do „reálií“ zobrazenej spoločnosti, do dejín reálneho, hoci adaptovaného európskeho (geo)priestoru a do časti verejného a súkromného života vojnovnej a povojnovnej generácie, do ktorej patril sám. Autorská stratégia Juraja Váha je vymedzená a priori isto aj osobnou skúsenosťou, skôr sa v komponovaní problému a pri organizovaní sujetu počíta s tým, čo sa do tematického rozpätia dostáva ako problém (retušované pornofotografie, Kostrova báseň Na Stalina, hľadanie post factum udavača), ktorý zmrzačí, potom ničí až zničí život jedného (na všetkých) človeka. Pri takto otvorenej kompo-

zičnej ploche, ktorej dominuje problém daný alebo iba aktualizovaný po zvonom dávnejšom dození, ťažisko funkcie i sémantiky textu sa „oprie“ o postavu. Pre Juraja Váha, obdobne pre Petra Karvaša, ide o typy postáv, ktoré sú v danej chvíli „pri prameni“ dobových praktík a rovnako Váh i Karvaš, ale aj A. Bednár či L. Ťažký zúžia akčný priestor postavy a prehľbia pôdorys mravného a typového rozčlenenia postavy, ktorá „môže“ priniesť riešenie, alebo ho aspoň naznačiť.

I Váhov text *Urážka majestátu* a Váhova autorská rola v slovenskej próze druhej polovice 20. storočia naznačujú, aká je funkčne, hodnotovo i esteticky premenlivá noetická pozícia konkrétneho umeleckého textu v druhovom, žánrovom, poetologickom, ale predovšetkým v „metonymickom“ (po)vedomí dejín literatúry. Napokon, keď sa národná literatúra a jej dejiny rozhodnú hľadať, poznať a reflektovať svoje(hodnotové) omyly a objavy v súvislostiach literárneho a neliterárneho súkolesia národnej kultúry a národných dejín, môže to napomôcť poznávaciemu procesu, paradoxne, literatúry tu a teraz. No ostáva to práve v pôsobnosti dejiny literatúry, ich tvorcov, veď to spočíva v moci ich materiálového zázemia a schopnosti literárnovednej reflexie, aby sa aj v slovenskej próze druhej polovice 20. storočia metonymické premenilo na metaforu literárne adaptovaného (dejinného, spoločenského) času a jeho (ľudských) obsahov.

POZNÁMKY

- 1 Lenčo, Ján: „Z mladosti“. In: *Juraj Váh v spomienkach*. Zostavili Ivan Giač, Jozef Beňovský. Divadlo SND, Martin 2002, b. č.
- 2 Juraj Váh, občianskym menom Henrich Herzog (29. 8. 1925 – 3. 10. 1976), prozaik, dramatik, dramaturg.

LITERATÚRA

- DRUG, Štefan: *Literatúra a politika po slovensky*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 2003 (časť Od Hosana po Ukrižujúho. Zopár sond do literárneho života po roku 1945).
- TRUHLÁŘ, Břetislav: *Próza socialistického realizmu 1945–1980*. Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo 1983.
- VÁH, Juraj: *Urážka majestátu*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1966, s. 7–75.
- ŽEMBEROVÁ, Viera: *Kontinuita a kontext textu*. Prešov, Náuka 2004.

Summary

Viera Žemberová: Mistakes and Revelations in the Slovak Prose (Marginalia from the Author's Workshop)

The contribution deals with the conditioned relationship between literary science and social and cultural practice in the second half of the 20th century. It was the ideology intervention into the author's work. The concrete text of Juraj Váh demonstrates that besides the authors who accepted the after-war culture practice, there were also the authors who thematically concentrated on this deformation in the morality of society.

Translation © Renáta Gregová

PROZAICKÉ DEBUTY LET ŠEDESÁTÝCH

VERONIKA KOŠNAROVÁ

Na přelomu padesátých a šedesátých let vstupuje do literatury nová generace mladých básníků a prozaiků. Prvním předpokladem jejich uplatnění bylo rozšíření publikačních možností. Vedle rozšíření spektra literárních periodik vyšla dobová kulturní politika autorům vstříc vytvořením několika nových edic. Jmenovat lze velkou a především malou řadu edice *Život kolem nás* v nakladatelství Československý spisovatel, dále v tom samém nakladatelství edici *Žatva*, nahrazenou v letech 1967–1970 edicí *Nová próza*¹ či edici *Mladé cesty* nakladatelství Mladá fronta. Mnozí autoři také debutovali v krajských nakladatelstvích – v budějovické *Růži* (Linhartová, Vachková), brněnském *Bloku* (Preisner) nebo královéhradeckém *Kruhu* (Friš).

Navzdory prolamování doktrinní estetickej normy ze strany prozaiků i kritiků zhruba od poloviny padesátých let přetrvávají někteří stále na pozicích více či méně poplatných socialistickému realismu. Je sice znát snaha reflektovat pohyb a proměny v literatuře a společnosti, avšak pozice mnohých autorů zůstávají často silně ideologizované a zjednodušené. Výjimkou také není, že jejich ideologizovaný pohled má stále podobu naivně romantickou, stále se tu udržuje komunistický mýtus světové proletářské revoluce a víra (či vůle po víře?) v možnost pozitivní přestavby společnosti. A tak právě ti, kteří nejvíce hlásali potřebu kontaktu se skutečností, se jí s odstupem let zdají být nejvíce vzdáleni, neboť lidské osudy, skutky, umělecká díla, vztah člověka a světa neviděli v jejich znepokojivé, složité podobě, ale přistupovali k nim stále s primitivními, černobílými hodnotícími schémata.

Velmi „pозvolnou“ proměnu estetickej názorů lze v první polovině šedesátých let sledovat např. v člancích M. Jungmanna. Jungmannův přístup k proměnám prózy je z dnešního pohledu rozporuplný: na jedné straně je patrná podpora mladých autorů a některých tendencí, které svými knihami přinášejí, důraz na estetickej stránku díla, snahu zachytit skutečnost v její komplexitě (tedy i jevy negativní). Na druhé straně je pro Jungmanna neoddiskutovatelná společenská angažovanost díla. Umělec je pro něho stále bojovníkem na frontě. Má „neustále cítit bojovou pohotovost v šiku světové komunistické kultury“, svůj umělecký počín má vnímat „jako částku revolučního zápasu internacionálního“.²

Jungmannův přístup se v průběhu šedesátých let proměňoval, čím dál tím více se vzdaloval počátečnímu ideologickému hodnocení umění. Přesto byl zastáncem spíše tradiční literatury. Důležitým kritériem při hodnocení díla pro něj byla jeho čtivost, poutavost. Jak vyjádřil ve svém článku o experimentální próze,³ literatura by měla naplňovat potřebu zábavy, napětí a krásy, zprostředkovat spojení s bohatším vesmírem zajímavých lidských bytostí, jít etické

cítění.⁴ Jeho přístup stále spoutává uměleckou literaturu jakýmiisi požadavky zvnějšku, podřízeností společenské skutečnosti. Jako by u něho byl stále přítomen „obroditelský komplex“, kladoucí na literaturu funkce, jež bylo potřeba naplňovat v zájmu emancipace české literatury a zrodu autonomní české společnosti. O více než sto let později jsou však tyto názory již anachronické.

Skutečné napětí nebylo v šedesátých letech většinou soustředěno do nějakých oficiálních vystoupení a prohlášení, ale spíše do polemik s nimi. Jedním z takových vystoupení, které ve svém důsledku odstartovalo první závažnou dlouhodobější diskusi o próze, byla diskuse nad edičním plánem nakladatelství Československý spisovatel. Diskuse, jež proběhla v rámci zasedání předsednictva SČSS, se uskutečnila 14. ledna 1964 a její záznam přinesly pod názvem *Současná česká próza a její problémy* ve svém čtvrtém čísle Literární noviny. Diskutujícím tu byli B. Březovský, J. Hájek, J. Putík, I. Skála, I. Kříž, J. Pilař a J. Kristek. Do následné diskuse pak polemicky zapojili autoři mladší generace – např. Aleš Haman, Alexandr Kliment⁵ a Vladimír Přibský.⁶ Z celé diskuse⁷ vyplývá, že rozhovory o próze stejně jako proměny prózy se od počátku vyhraňovaly nejen jako spor ideologický, ale i generační. Zároveň je třeba zdůraznit, že jde i o konfrontaci metodologickou – proti primitivním kritériím jsou stavěna východiska inspirovaná filosofií (především existencialismem a fenomenologií) a obnovenou strukturalistickou tradicí, obohacenou navíc nyní o nové podněty západoevropského myšlení.

Je ovšem důležité také připomenout, že žánrová proměna, na niž většina aktérů diskusí o próze v průběhu šedesátých let upozorňuje, tj. pohyb od (budovatelského) románu směrem ke kratším žánrům, povídce a novele, „nespadl shůry“, byl dán i neúspěchem budovatelského románu a nezájmem u čtenářského publika. Čtenáři byli neustálým omíláním a opakováním stejného fabulačního schématu i výrazových prostředků (čerpajících z uměleckých postupů literatury devatenáctého století) zřejmě přesyrceni.⁸

Z odstupu let se zdá, že hlavní funkcí próz, jež byly předmětem prvních diskusí o próze v první polovině šedesátých let (Klíma, Přibský, Trefulka, Kliment, Bělohradská) bylo – až na výjimky⁹ – rozpořádání diskusí a „vytřibení“ literárněkritického i čtenářského vkusu a smyslu pro hodnoty, neboť v konfrontaci s těmito knihami možná snáze vystoupily do popředí literární texty, které byly skutečnými literárními událostmi, a to nejen let šedesátých.

Vezměme jako příklad jednu z prvních knih edice *Život kolem nás*, povídkový soubor Vladimíra Přibského *Celý den do konce týdne*.¹⁰ Kniha dnes může být zajímavá možná pro literární historiky – přesun od vševědoucího vypravěče k různorodějším formám vyprávění (ich-forma, subjektivní er-forma), lyrické zachycení okamžiku, zaměření pozornosti na všednodenní a každodenní život pracujícího člověka, oživení jazykové stránky díla (pracovní slang, oživení dialogů obecnou češtinou a dialektem), snaha o přiblížení ke skutečnosti a dokumentární charakter díla včleněním fotografií apod. Pro jiného čtenáře, a to jak konzumního, tak kultivovaného však Přibského kniha bude zřejmě těžko přitažlivá. Masového čtenáře bude obtěžovat ideologický balast, který dnes bývá vnímán v posunuté, groteskní či dokonce komicke rovině. Kultivovaného čtenáře bude dráždit schematičnost a obsahová mělkost próz. Nejen u Přibského, ale i u dalších autorů – u Klímy, Trefulky nebo např. v próze H. Bělohradské *Vítr se stočí k jihovýchodu*¹¹ – lze najít řadu banalit a tematických i jazykových klišé.

Naivně dnes také působí snahy některých autorů o oživení formální stránky díla využitím dobových experimentálních tvůrčích přístupů. O Klimentově *Setkání před odjezdem*¹² se ve své době např. mluvilo jako o české podobě francouzského „nového románu“.¹³ Na Klimentově

novele je patrné úporné úsilí o intelektualizaci prózy. „Novému románu“ se snaží přiblížit na formální rovině – zařazením detailně popisných pasáží, krátkých jmenových vět, dokonce téměř explicitním přihlášením se k metodě a názorům novoromanopisců: „Nikdo na světě nemohl tušit, co se děje v jejich nitru, ale byly tady věci a ten kulatý předmět přichystaný mezi nimi, zrak, vůně a hmat. Způsob, jakým ty věci pozorovali a jak se jich dotýkali, oni těch věcí a ty věci těchto dvou cestujících, byl výmluvnější nežli nezachytitelný proud jejich vnitřního vědomí.“¹⁴ To, co je v novém románu za těmito postupy, tj. pocit odcizení člověka a světa, mezilidského odcizení, nepoznatelnost a nerozpoznatelnost člověka, mezilidských vztahů a složitých vazeb člověka a skutečnosti, snaha osvobodit se od poznávacích i zobrazovacích schémat, však u Klimenta chybí. Z tohoto hlediska jsou zajímavějším českým pokusem o „nový román“ např. díla Aleny Vostré či Jiřího Frieda.

Ve *Vlažné vlně* (1966) se Vostré podařilo vystihnout nejen onen pocit odcizenosti, ale také zmechanizování a zbanalizování lidské existence, lidského pobytu ve světě a spolu-žití. O Jiřím Friedovi se v souvislosti s „novým románem“ mluvilo především ve vztahu k jeho próze *Abel* (1966), nesoucí příznačný podtitul *Pohyby jednoho rána*. Formálně se tu skutečně Fried zřejmě nejvíce přiblížil postupům a důsledné popisnosti „nového románu“. Zajímavější však podle mého názoru je novela *Hobby* (1969), v níž zpracování tématu – zvláštního koníčku hlavního hrdiny, jímž je opisování knih, dovedené téměř do absolutní estetické dokonalosti – vstupuje do vztahu s dalšími experimentálními aktivitami padesátých a šedesátých let. I v konkrétní, vizuální poezii byl důraz přenášen od obsahu sdělení na jeho ryze formální stránku. Nejenže se tak stíraly hranice mezi uměleckými druhy a docházelo tak ke sblížování literatury a – v tomto případě – výtvarného umění, ale prostřednictvím těchto postupů byly pojmenovány příznačné rysy proměny reflexe lidské existence, jazyka a komunikace.

Zproblematizována byla sdělnost slova a kategorie významu, jeho vyprázdnění. Poukázáno též bylo na odtržení jazyka a světa, jazyk je univerzem autonomním, fungujícím nezávisle na objektivní realitě a člověku.¹⁵ Na jedné straně to sice tvůrcům i recipientům přináší větší svobodu, na druhé straně ale také uvrhá do pocitů skepse o možnosti komunikace a jakéhokoli sdělení. Na to se rezignuje, z jazyka, slov, písma se pak stává objekt čistě estetický, ornamentální, dekorativní.¹⁶

O „časovosti“ některých prozaických knih z první poloviny šedesátých let svědčí i to, že v diskusích a projevech o současné próze se od druhé poloviny let šedesátých objevují již jiná jména – přetrvává Klíma, nyní však některými autory reflektovaný v kritičtější podobě,¹⁷ opakovaně se vracejí jména M. Kundery, V. Linhartové, V. Párala, J. Vohryzka či I. Vyskočila.¹⁸ Zvýšená pozornost je oproti první polovině let šedesátých věnována B. Hrabalovi. O této proměně se lze přesvědčit v druhé dlouhodobější diskuse o próze, jež proběhla v *Literárních novinách* číslo 10 až 29 v roce 1966. Tentokrát dala podnět k diskusi sama redakce *Literárních novin*. Do redakce byli pozváni odborníci z řad mladší a střední generace (A. Jelínek, Z. Kožmín, M. Suchomel), kteří spolu s redaktory *Literárních novin* (V. Karfík, Z. Pochop) diskutovali z různých hledisek o současné próze. Rozhovor byl pod názvem *Proměny české prózy* otištěn v desátém čísle *Literárních novin*.

Stále tu přetrvávaly otázky vztahu umělce a světa, otázka angažovanosti spisovatele, palčivý byl pořád problém možnosti epického umění, konkrétně románu.¹⁹ Ovšem větší pozornost se evidentně upínala na jiná témata. Literární dílo je v první řadě hodnoceno jako autonomní skutečnost, která není v přímém vztahu s nějakým objektivně daným historickým vývojem.²⁰

Spíše než o kontext historický a o působení „dějinných sil“ se kritici zajímají o intelektuální klima, o filosofický kontext, v němž dílo vzniká i v němž je přijímáno. Stranou nezůstává ani velmi důležitý vztah soudobé prózy k filmu či k myšlení o literatuře a k filosofii. Kvitována je intelektualizace prózy a diferenciací čtenářského publika. Kritiky zajímají prózy, které podněcují myšlení, aktivizují čtenářskou pozornost, provokují, kladou otázky, aniž by na ně předkládaly jednoznačné odpovědi. Do popředí se dostává problém komunikace a jazyka.

Česká literární kritika se v šedesátých letech jen velmi obtížně a pozvolna vymaňovala z literárního diskursu padesátých let. Zůstávala či se variovala některá témata a pojmy: rozlišování obsahu a formy, literatura a její **vztah k životu**, literatura jako **odraz skutečnosti**, prozaické dílo jako prostředek **poznání** lidské existence, požadavek **realistického zpodobňování** skutečnosti, problém angažovanosti umělce, vztah díla k soudobé skutečnosti, jeho sociální „náboj“ (byť v širokém slova smyslu). Výjimkou v tomto ohledu byli především kritici z okruhu *Tváře*, např. Jan Lopatka. Ten již v šedesátých letech upozorňoval na vznik nového schematismu v próze šedesátých let,²¹ zjevný schematismus je podle něho překonáván schematismem „kamuflovaným“.²² Toto ostré hodnocení se samozřejmě dotklo nejen tvůrců, ale i samotných literárních kritiků, kteří to vnímali jako útok do vlastních řad. Pro mnohé z nich byl Lopatkův postoj tehdy příliš radikální.²³

Třebaže lze u kritiků šedesátých let konstatovat těžké odpoutávání od primitivních a mimouměleckých hodnotících kritérií, je možno říci, že zhruba od poloviny šedesátých let se jejich pozornost soustředí na díla, jež jsou i s časovým odstupem považována za klíčové texty nejen literatury let šedesátých, ale celé druhé poloviny dvacátého století (Linhartová, Kundera, Hrabal, Páral, Jedlička ad.).²⁴ Pozdější literární historie jim také většinou věnovala a věnuje náležitou pozornost. Jednou z výjimek je próza Josefa Vohryzka *Chodec* (1964).²⁵ Ta sice byla v dobových diskusích často zmiňována, ale v pozdějším období – a platí to do dnešních dnů – neprávem opomíjena, přestože se jedná o další ze zajímavých pokusů o českou verzi „nouveau roman“. Kniha by si jistě zasloužila např. komparaci s Milotovým *Sudem*,²⁶ samozřejmě také s texty Butorovými a Robbe-Grilletovými, taktéž s F. Kafkou a poválečnou literaturou absurdity (Camus, Beckett).²⁷

Jsou tu však další prózy, které zůstaly stranou dobových diskusí. V šedesátých letech lze o nich pouze poskrovnou najít drobné recenze či zmínky v recenzních rubrikách a dalších článkách. Tyto knihy dodnes čekají na odborné zpracování – např. *Ego-kuchařská kniha* Ludmily Vachkové či *Kapiláry* Rio Preisnera.²⁸ Na mé dosavadní cestě literaturou šedesátých let je pro mne však zatím největším „opomenutým objevem“ *Svědectví o deštivém odpoledni ztráveném v čekání*, jediná kniha Martina Friše.²⁹

Frišovo *Svědectví* vyšlo v roce 1968 v královehradeckém nakladatelství Kruh.³⁰ Na knihu se v dobovém tisku objevilo několik stručných recenzí,³¹ ve svém bilančním článku o experimentální próze se o něm zmínil Aleš Haman.³² Název Frišovy knihy byl či bývá zkracován na jeho počáteční slovo. Pokud je uveden v celé podobě – jako např. v připravovaných *Dějínách české literatury 1945–1989*³³ – tak většinou s pravopisnou úpravou. Ve Frišově knize je slovo „ztráveném“ totiž záměrně psáno s počátečním „z“. V odborné literatuře se však slovo objevuje se „s“. Myslím ale, že tím se ruší formální i sémantické napětí, které Frišovým odklonem od pravopisné normy vzniklo.

Uvolnění gramatických vazeb a pravidel ve prospěch maximálního osvobození výrazu a možnosti složitě hry souvislostí a významů je přitom jedním ze základních konstitutivních

prvků Frišovy prózy. Dynamika textu často pramení z toho, že odstraněním interpunkce se jedno slovo zapojuje do různých vazeb a mnohokrát je tak zároveň použito ve svém doslovném i přeneseném významu. Autor svůj text píše důsledně malými písmeny, bez interpunkce, stránky nejsou číslovány. Nejenže je próza takřka bezsýzjetová, a postrádá proto tradiční výstavbu narativního textu, ale i z hlediska vnějšího se tu rezignuje na hierarchii, pevný řád a sled částí. Próza je rozčleněna do 161 krátkých textových útvarů, v jejichž čele vždy stojí podílné číslo – např. 1/5 (první textový útvar); první číslo označuje pořadí útvaru, zde je dodržena chronologie, ovšem druhá čísla se proměňují, odkazují k jakémusi vyššímu, spíše tušenému většímu celku. Některé útvary se tedy sice rádobý seskupují, přesto tu těžko lze najít alespoň jeden patrný ucelený soubor, spíše jen útržky z různých „knih“, textů, úvah, vyprávění.

Některé fragmenty jsou tvořeny jedním slovem nebo spojením slov. Mnohé z nich díky výrazné lyrizaci a rytmizaci představují samostatné básně v próze, jsou v tomto ohledu srovnatelné např. s texty ze souboru Věry Linhartové *Dům daleko* (1968) nebo s tvorbou Milana Nápravníka.³⁴ S tvorbou Linhartové Friše také spojuje bohatství obrazů a podobné motivy (např. motiv tajemného víceznačného hlasu, motivy domu a zdí, jež nejsou pevné, ale proměnlivé, pohyblivé, motiv „oživlého“ prostoru obecně), mající často metaforický nebo symbolický význam. Frekventované je také využití a sémantické ozvláštňení biblických motivů (motivy přírodních úkazů, mluvící keř, proměna krve ve vodu atd.).

Frišův vypravěč otevírá svou promluvu metatextovou úvahou o možnostech psaní prózy a žánrové klasifikace. Zpochybňuje tu literární konvence, jako je právě např. pevně daná kompozice. Vytvářený fikční svět také vypravěč představuje jako nezávislý na světě aktuálním – je zde tedy vše dovoleno, vše možno. Opakovaně se vypravěč obrací k fiktivnímu adresátovi. Zřejmě se též počítá s jeho dotvářením textu – neboť pokud tu někdo má text komponovat a strukturovat, pak je to čtenář, už třeba jen proto, že text plyne jakoby bez zastavení a recipient sám si musí vytvářet pomlky a zastavení.

Svědectví je text výrazně intelektualizovaný; analyzovat ho nelze bez vědomí souvislosti s literaturou zaměřenou na zobrazení existenciálních fenoménů, se surrealistickou estetikou (např. motiv neznámé dívky, již vypravěč opakovaně potkává v tramvaji odkazuje k Bretonově *Nadje*, setkávání s tajemnou femme-fatale) a samozřejmě s dalšími díly experimentální prózy druhé poloviny dvacátého století. Jediný prvek, který prózu drží – či by spíše mohl držet – pohromadě, je vyprávějíci subjekt, ale i ten je těžko polapitelný, uchopitelný. Čtenář se o něm téměř nic nedozví. Navíc je do určité míry neidentický. Neexistuje totiž jistota, zda to, co vypráví, jsou jeho úvahy a vzpomínky, či zda reprodukuje knihu, již čte, či zda vypráví příběh někoho jiného (svého bratra). Nerozlišuje se tu také mezi fiktivní realitou (vypravěčův přítomný i minulý život, jeho myšlenky) a fiktivní fikcí (domyšlení čteného fiktivního textu, sny, halucinace). V určitém okamžiku – po vraždě průvodce v tajemném mrakodrapu (jenž je metaforou světa a lidského života) – také vypravěč přechází z ich-formy do neosobní er-formy, po nějaké době se bez – v rámci kontextu prózy – přesvědčivého zdůvodnění („toto byl konec legendy když jsem ji dočetl...“, 140/103) vrací k ich-formě.

Životní pocit zde vyslovený má daleko jak k pseudokritičnosti některých próz z počátku šedesátých let, tak i ke smířlivým závěrům, ke kterým přes zvyšující se obecný pesimismus mnozí prozaici stále „dospívali“ či se snažili dospívat. Vypravěč, zaštiťující svou cestu touhou po svobodě a osvobození se od myšlenkových schémat a předsudků, osciluje mezi úplným negativismem a nihilismem na straně jedné a zoufalou snahou po přiblížení se lidem, touhou

po pomoci druhých na straně druhé. Tato snaha je však marná, končí vždy neúspěchem – lidem se buď nemá odvahu přiblížit (tajemná dívka v tramvaji), nebo se lidé v blízkosti něho ukáží být pouhou chimérou. Navzdory tomuto tragickému, úzkost nahánějícímu vyznění však jistě stojí za to Friše číst.

POZNÁMKY

- 1 Srov.: Pracovní verze *Dějiny české literatury 1945–1989, III.* (1958–1969), publikovaná na stránkách ÚČL AV ČR (www.ucl.cas.cz), s. 44.
- 2 Jungmann, Milan: „Čeho je zapotřebí naší próze“, *Literární noviny* 11, 1962, č. 45, s. 3.
- 3 Původně in *Host do domu*, 1968, č. 1.
- 4 Jungmann, Milan: *Obléhání Tróje*. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 128.
- 5 Jeho diskusní příspěvek byl uveřejněn v šestém čísle LtN, Kliment tu polemizoval především s vágním pojmem tzv. „normálního čtenáře“, který je podle jeho názoru pouze abstraktním pojmem, za nějž účastníci březnové rozpravy schovávali požadavek výchovné funkce literatury (srov. Haman, Aleš: „Dvě koncepce“, *Literární noviny* 13, 1964, č. 9, s. 4). Další Klimentův článek na toto téma byl spolu s příspěvkem Milana Suchomela (*Průlom byl učiněn*) uveřejněn pod názvem *Máme prózu s koncepcí* v Literárních novinách č. 26 na straně 4.
- 6 Stanoviska starší generace pak hájil v osmém čísle LtN Bohuslav Březovský.
- 7 Publikování samotné diskuse mohlo ale působit zkrslujícím dojmem, protože jednak šlo pouze o výňatek z diskuse, a jednak šlo o záznam mluveného projevu vícero mluvčích. Napovrch tu vystupuje problém kontextu, který sice není sdělován, ale výpověď ovlivňuje. Lze si ho přitom pouze domýšlet, nově ho konstruovat, jak na to poukazuje ve své knize o vztahu literatury a institucí na přelomu čtyřicátých a padesátých let (s odkazem na Gadamerovu hermeneutiku textu) Michal Bauer. Srov. Bauer, Michal: *Ideologie a paměť*. H&H, Jinočany 2003, s. 6, 32.
- 8 Srov. Brabec, Jiří: „Estetická norma a historie literatury v totalitním systému“. In: „Zlatá šedesátá“ – Česká literatura, kultura a společnost v letech tání, kolotání a... zklamání. Red. Radka Denemarková, ÚČL AV ČR, Praha 1999, s. 17.
- 9 Mezi něž lze kromě Frieda přiřadit např. Jaroslava Putíka, jehož próza *Zed'* (1962) byla v těchto diskusích také často zmiňována.
- 10 Vyšel jako třetí svazek velké řady edice Život kolem nás.
- 11 Próza vyšla jako druhý svazek malé řady edice Život kolem nás.
- 12 Vyšlo jako třetí svazek malé řady edice Život kolem nás.
- 13 Zmiňuje ho Milan Jungmann v anketě o „novém románu“ v časopise *Orientace* (*Orientace* 2, 1967, č. 1, s. 24). Jako výraz snahy o český „nový román“ novelu uvádějí i připravované *Dějiny české literatury 1945–1989, III.* (1958–1969), op. cit., s. 268.
- 14 Kliment, Alexandr: *Setkání před odjezdem*. Československý spisovatel, Praha 1963, s. 27–28.
- 15 Srov. „Český proud experimentální poezie však zdůrazňoval i etický impuls a grotesknost [...]. Jeho výpravy pod povrch jazyka směřovaly k demontáži frází a klišé a v dobovém kontextu získávaly aktuální rozměr tím, že ukazovaly, jak vyloučit z jazyka to, co ho může učinit nástrojem ideologií. Jedním z naléhavě pocítovaných teoretických východisek proto bylo Wittgensteinovo pojetí jazyka jako univerza o sobě, které odráží svět, ale neudrhuje s ním vztahy.“ Pracovní verze *Dějiny české literatury 1945–1989, III.* (1958–1969), op. cit., s. 195.
- 16 K Friedově novelám *Abel a Hobby* srov. pracovní verzi *Dějiny české literatury 1945–1989, III.* (1958–1969), op. cit., s. 271; a studii Aleše Hamana „Krise epičnosti próze 60. let“, in: Týž: *Východiska a výhledy*. Torst, Praha 2002, s. 384–390.
- 17 Srov. „rezervované“ hodnocení Miroslava Petříčka v jeho diskusním příspěvku v Literárních novinách v roce 1966 („Próza v pohybu“, *LtN* č. 21) a především pak kritiku Přemysla Blažička („Svědectví – a čeho?“, in: Týž: *Kritika a interpretace*. Triáda, Praha 2002, s. 281–285), jenž svou kritiku Klímova románu *Hodina ticha* uzavírá tím, že Klíma „nepřekročil hledisko průměrného funkcionáře té doby, kterou sám odsuzuje“ (tamtéž, s. 285).
- 18 Prozaickým debutem Milana Kundery jsou *Směšné lásky* (1963), hojně byl diskutován jeho román *Žert* (1967); u I. Vyskočila představuje prozaický debut povídkový soubor *Vždyť přece léhat je snadné* (1963), V. Páral debutoval (pod pseudonymem Jan Laban) knihou *Šest pekelných nocí* (1964), ale do povědomí kritiků se zapsal až knihami *Veletrh splněných přání* (1964) a *Soukromá vichřice* (1966). Věra Linhartová píše své první prozaické

texty v druhé polovině let padesátých, ale první knižní soubory jí vycházejí až v roce 1964 – *Meziprůzkum nejbliž uplynulého a Prostor k rozlišení*.

- 19 Kritici se tu však rozcházejí. Zdeněk Kožmín vyjadřuje politování nad absencí „velkého románu“ a považuje ho za žánr nezastupitelný: „Velká epická stavba by patrně umožnila nějaké další prohloubení nových aspektů skutečnosti [...]“, román zkrátka „řekne o světě něco jinak“ než povídka. Vladimír Karfík mu však oponuje, podle jeho mínění „mikrostavba může se světem souznít stejně“. Kdesi „mezi“ je Milan Suchomel – je podle něho zapotřebí románu, který by zaujal širší publikum než „exkluzivní meziprůzkumy“ (narážka na Věru Linhartovou). Ovšem i u takového románu požaduje Suchomel nějakou inovaci, ozvláštnění, „disociaci, rozpouštění pevných skupenství“. (A. Jelínek – V. Karfík – Z. Kožmín – Z. Pochop – M. Suchomel: „Proměny české prózy“, *Literární noviny* 15, 1966, č. 10, s. 5)
- 20 Na nutnost pohlížet na literární dílo jako na skutečnost autonomní poukazoval ve svých úvahách na počátku šedesátých let Karel Kosík (knižně: *Dialektika konkrétního*. ČSAV, Praha 1963), z umělců např. M. Kundera („O světočnosti literatury“. In: Hájek, J. – Benhart, F. (edd.): *Souvislosti a perspektivy prózy*. Československý spisovatel, Praha 1963, s. 25–26).
- 21 Srov. Lopatka, Jan: „Triumf skutečnosti“, *Literární noviny* 15, 1966, č. 11, s. 5.
- 22 Lopatka, Jan: „O diskusích, velké literatuře a Bohumilu Hrabalovi“, *Tvář* 1, 1964, č. 5–6, s. 57.
- 23 Do polemiky s Lopatkovým diskusním příspěvkem (*LtN* 15, 1966, č. 11) vstoupili např. Z. Heřman (č. 13), O. Chaloupka (č. 17), M. Petříček (č. 21) či V. Dostál (č. 26).
- 24 Předkládaný text neaspiruje na připomenutí všech významných prozaiků a prozaických knih šedesátých let. Všimám si jednak próz, které byly katalyzátorem diskusí, jednak próz usilujících o (radikální) proměnu prozaického tvaru. K výraznému pohybu dochází ovšem také v oblasti prózy s historickými náměty (Jiří Šotola, Vladimír Körner, Karel Michal), próz s válečnou tematikou (Arnošt Lustig, Ladislav Fuks) nebo autenticitní literatury (Karol Sidon). A tak by se dalo pokračovat dál.
- 25 Vyšel jako devátý svazek edice *Mladé cesty*.
- 26 První verze románu *Sud* byla dokončena v roce 1971, druhá a definitivní v roce 1980. Román mohl vyjít až v roce 1993 (Československý spisovatel, Praha).
- 27 Srov. Hodrová, Daniela: *Citlivé město*. Akropolis, Praha 2006, s. 120, 241. K *Chodci* dále Opelík, Jiří: „Nepřetržitá svoboda kroků“ (1965), in: Týž: *Nenáviděné řemeslo*. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 144–146; a Lopatka, Jan: „Cesty za prózou“ (1965), in: Špirit, Michal (ed.): *Tvář. Výbor z časopisu*. Torst, Praha 1995, s. 254–255.
- 28 Mezi dalšími knihami experimentujícími s prozaickým tvarem možno uvést *Povídky pod polštář* (1963) Miroslava Stoniše, *Kámen ke kameni* (1967) Otakara Chaloupky, *Hledání uzlu* (1967) Bohumila Nusky, *Zrcadla* (1968) Vojtěcha Steklače, prozaické knihy Petra Pujmana (*Jeroným na pouť*, 1968, *Previt a zvířátka*, 1969), *Anonymní povídky* (1967) Pavla Švandy nebo *Krásku s cejchem* (1961) Věry Sládkové (za upozornění na Věru Sládkovou vděčím Lubomíru Machalovi).
- 29 Před knižním vydání vyšly dvě časopisecké ukázky Frišova textu – ve *Tváři* (*Tvář* 1, 1964, č. 4, s. 11–16) a *Sešitech pro mladou literaturu* (*Sešity pro mladou literaturu* 1, 1966, č. 4, s. 16–21).
- 30 Není výjimkou, že prózy nejvíce se vymykající dosavadnímu kánonu vycházely v krajských nakladatelstvích. Svě první knihy vydala v budějovickém nakladatelství Růže i Věra Linhartová.
- 31 Srov. Zitková, Irena: „Trojí cesta“, *Rudé právo* 48, 1968, č. 23 (24. 7.), s. 5; Dvořák, Jan: „Svědectví“, *Nové knihy*, 1968, č. 21, s. 1; Týž: „Období etud“, *Texty*, 1970, č. 2, s. 12–13; Chaloupka, Otakar: „Hledání tvaru“, *Pochodeň* 57, 1968, č. 121, s. 4.
- 32 Srov. Haman, Aleš: „Experimenty a exhibice“, *Plamen* 10, 1968, č. 12, s. 44.
- 33 Srov. Pracovní verze *Dějin české literatury 1945–1989, III.* (1958–1969), op. cit., s. 294.
- 34 V šedesátých letech (1969) mohla vyjít pouze cenzurovaná verze Nápravníkovy *Knihy moták* pod názvem *Moták*. V necenzurované podobě kniha vyšla až v roce 1995. K Nápravníkovy a jeho básním v próze srov. Haman, Aleš: *Východiska a výhledy*, op. cit., s. 378–383.

Résumé

Veronika Košnarová: Les débuts en prose des années soixante

Au tournant des années cinquante et soixante, il entre dans la littérature tchèque une nouvelle génération des poètes et des romanciers. Leurs possibilités de publier s'enrichissent grâce à la naissance de nouvelles revues littéraires et de nouvelles éditions. Les modifications de la norme esthétique sont d'abord suivies dans les discussions et des articles des critiques littéraires. Ensuite, on montre les modifications de la poétique (les poétiques) – insistant sur la prose expérimentale – par le biais de l'interprétation de quelques livres et auteurs choisis – Alexandr Kliment (*Setkání před odjezdem*), Jiří Fried (*Hobby*) et Martin Friš (*Svědectví o deštivém odpoledni ztráveném v čekání*).

BÁSNĚ JANA KAMENÍKA – POEZIE, NEBO MYSTIKA?

ZITA EL-DUNIA

Dílo Jana Kameníka bývá označováno za neobyčejně výrazné a v české literatuře ojedinělé. Jedná se přitom o dílo ne příliš rozsáhlé: pět básnických sbírek, sbírku povídek a několik dalších jednotlivých textů. Důvody pro specifickou recepci Kameníkových textů můžeme najít v zásadě dva. Prvním z nich je fakt, že autorem básní a povídek, v nichž promlouvá mluvčí muž, navíc podepsaných jménem Jan Kameník, je ve skutečnosti žena, Ludmila Macešková (1898–1974). Druhým důvodem je souvislost autorčiny tvorby s její mystickou praxí, o Kameníkovi/Maceškové se někdy mluví jako o jediném básníkovi-mystikovi v české literatuře a jeho texty někteří interpreti chápou jako autentické záznamy mystické zkušenosti. V první části tohoto příspěvku bych chtěla krátce představit a zhodnotit dva způsoby čtení Kameníkovy básnické tvorby – jako stylizovaných literárních útvarů a jako autentických mystických záznamů. Ve druhé části bych chtěla ukázat, jak lze vztah poezie a mystiky nahlížet pomocí kategorie mluvčího v básni, resp. jakým způsobem se mystická tematika básní odráží v podobě lyrického mluvčího a opačně: jaké charakteristiky lyrického mluvčího podporují „mystické“ čtení Kameníkovy poezie.

Diskuse o Janu Kameníkovi se rozvinula nad vydáním sbírky *Zápisky v noci* v roce 1993. *Zápisky v noci* byly prvním Kameníkovým dílem vydaným knižně po roce 1989. Někdy se mluví o posmrtném „třetím debutu“ do té doby téměř neznámé autorky. Skutečná prvotina Ludmily Maceškové, sbírka *Okna s anděly*, vyšla v roce 1944. Poměrně pozdnímu debutu (sbírku autorka vydala ve věku 46 let) předcházely trpké životní zkušenosti. Kvůli prvnímu manželství s Josefem Rónem roku 1921 nedokončila výtvarná studia na AVU (byla žákyní J. Obrovského a M. Švabinského) a po dramatickém rozvodu, při němž se musela vzdát výchovy syna Dalibora a všeho majetku, žila v zoufalých poměrech. V té době začala navštěvovat spolek Psyché vedený okultistou a popularizátorem mystických praktik Karlem Weinfurtrem. Tam se seznámila se svým druhým manželem Jiřím Maceškou a roku 1932 se narodil druhý syn Ivan. I toto manželství ztroskotalo, prakticky v roce 1945, formálně o pět let později. V té době Ludmila Macešková prodělala tuberkulózu kostí, ke které se postupně přidružovaly další zdravotní problémy znásobené existenční nouzí a samotou. Od začátku 50. let žila s Marcelem Kabátem, přítelem o sedmáct let mladším, který se o ni staral až do její smrti v roce 1974.

Osudy díla Ludmily Maceškové byly bezmála tak pohnuté jako její osudy životní. Její prvotina *Okna s anděly* zůstala s výjimkou jediné kritiky bez povšimnutí, po ní následovala sbírka *Neviditelný let* v roce 1947, rovněž s minimální odezvou.¹ Z politických důvodů ne-

mohla Macešková po roce 1948 publikovat a jistého uznání se dočkala až na konci 60. let, na opakovanou žádost byla dokonce přijata do Svazu československých spisovatelů.² V roce 1969 vyšla poslední, vrcholná sbírka *Pubertální Heno*ch, označovaná za její „druhý debut“. Ani *Pubertální Heno*ch, ani sbírka sonetů *Malá suita pro flétnu* vydaná roku 1971 a soubor povídek *Učitelka hudby* z roku 1970 však už z pochopitelných politických důvodů nemohly vyvolat širší odezvu. Proto bylo vydání *Zápisů v noci* v roce 1993 zároveň první příležitostí k plnohodnotné recepci Kameníkovy tvorby. Sbírkou k vydání připravil Jaroslav Med a opatřil ji komentářem, který vyvolal zmíněnou diskusi. Polemika se týkala především dvou Medových tvrzení: zařazení Jana Kameníka mezi katolické básníky a chápání jeho poezie „spíše jako záznam duchovní praxe, jenž je až v druhém plánu a jaksi mimochodem také poezí“.³

Přirazování Ludmily Maceškové ke katolickým básníkům se nabízí zejména na začátku její literární činnosti. Své první básně publikovala v letech 1943–45 v časopise *Akord*, prvotinu *Okna s anděly* vydal Bedřich Fučík ve Vilímkově nakladatelství a je uvedena mottem ze Zahradníčkových *Jeřábů*. Ludmila Macešková udržovala s katolicky orientovanými autory osobní kontakty – kromě korespondence s Bedřichem Fučíkem se dochovala korespondence s Věroslavem Mertlem, Ivanem Divišem, Jaroslavem Medem aj. Proti zařazování Ludmily Maceškové ke křesťanským autorům mluví zejména její náboženský synkretismus, vedle křesťanství čerpala také z hinduismu a buddhismu. Tento rys její tvorby a mystiky nakonec shodně konstatují všichni komentátoři díla Ludmily Maceškové, včetně Jaroslava Meda. Vliv Jana Zahradníčka na její literární začátky je však nesporný, stejně jako vliv Paula Valéryho a Otokara Březiny.⁴ Výstižně charakterizuje postavení Jana Kameníka v české poezii Petr A. Bílek.⁵ Mezi různými tendencemi v české poezii (např. pojmání básně jako svědectví – Kolář, Zábava; nebo hry – Wernish, Řezníček, Juliš; nebo sebevýrazu – Havlíček, Diviš atd.) jmenuje také tendenci mystickou, která může jít i napříč jinými tendencemi nebo se s některou z nich překrývat. Tato linie začíná Březinou, přes pozdního Holana k Jelínkovi a náleží do ní také Jan Kameník. I přes mystickou tendenci vidí jako jedno z hlavních témat Kameníkovy poezie slovo a jeho možnosti. Do sousedství Vladimíra Holana je poezie Ludmily Maceškové stavěna snad nejčastěji (B. Fučík, J. Med, M. Exner, J. Pelán, I. Harák, aj.). Slova, kterými Bedřich Fučík charakterizoval její prvotinu – „někde mezi Janem Zahradníčkem s jeho žízni pravdy a Vladimírem Holanem s jeho odvahou formy“ – se stávají nejčastěji citovaným výrokiem o Janu Kameníkovi. Zajímavé v této souvislosti je, že sama Macešková se o Holanovi vyjadřovala velmi nechvalně.⁶ Milan Exner také upozorňuje na podobnosti s Jiřím Kolářem (*Mistr Sun o básnickém umění, Nový Epiktet*)⁷ a Josefem Palivcem.⁸ Ve sbírce *Pubertální Heno*ch také najdeme prvky společné s *Chrlením krve* Ivana Divíše.⁹ Co se týče Kameníkovy prozaické tvorby, bývá srovnávána s prózami mladých bratří Čapků, Richarda Weinera či Ladislava Klímy.¹⁰

Poukazování na různá literární příbuzenství a hledání Kameníkova místa v české literatuře jde často ruku v ruce s obranou autonomnosti poezie v jeho díle a s korigováním přílišné exkluzivity, která je někdy Kameníkovi připisována. Např. Jaroslav Med představuje Jana Kameníka jako básníka-mystika, resp. především jako mystika, který, ač „píšíci výsostnou poezii, vlastně poezii psát nechtěl“¹¹ a jeho verše vznikaly „spíše jako záznam duchovní praxe, jenž je až v druhém plánu a jaksi mimochodem také poezí“.¹² Právě proto je podle něj Jan Kameník osobností v české literatuře zcela výjimečnou, jeho sbírka *Pubertální Heno*ch je mystickým textem, v novodobé české literatuře zcela bezprecedentním. Radikální pojetí představuje Mar-

cel Kabát, dlouholetý životní partner Ludmily Maceškové. V doslovu k výboru z Kameníkových deníků odmítá jakékoliv literární vlivy na její tvorbu, podle něj se Kameníkovy básně rodí „z přímého tlaku vnitřních zkušeností, jež nemají vnější předlohu, jsou samotnou trestí duchovního prožitku, těžko srozumitelného těm, kteří tyto zkušenosti nemají“.¹³ Naproti tomu jiní autoři, zejména Milan Exner a Jiří Pelán dokládají řadou argumentů, že „poezie byla pro Kameníka svébytnou činností, činností, která se řídí vlastními pravidly“.¹⁴ Zdůrazňují přitom formalismus a cizelérství Ludmily Maceškové, které se projevují jak v její původní tvorbě (jejími oblíbenými formami byl sonet a sestina), tak v jejích překladech Valéryho, Nerval a jiných francouzských básníků.

Další zvláštností v recepci díla Ludmily Maceškové je reflexe mužského pseudonymu. Za pozornost stojí fakt, že stylizace mluvčího básní do autora-muže volbě pseudonymu předcházela, roku 1944 Ludmila Macešková publikovala své básně v časopise Akord ještě pod vlastním jménem. Pseudonym přijala na návrh nakladatele své prvotiny Bedřicha Fučíka, který se podle svědectví Marcela Kabáta¹⁵ obával předsudků proti literárně činným ženám. V dalším ročníku Akordu, po vydání své prvotiny, publikuje už pod jménem Jan Kameník. Marcel Kabát¹⁶ uvádí, že si znění pseudonymu vymyslela Ludmila Macešková sama na základě symboliky duchovního zednářství, zatímco Věroslav Mertl¹⁷ ho připisuje spíše Bedřichu Fučíkovi. Pro znění pseudonymu lze hledat vysvětlení i v samotném díle, někdy bývá dáván do souvislosti s veršem básně Okna s anděly ze stejnojmenné Kameníkovy prvotiny: „Co jsi [Bože] ke mně dohodil – ó kdys – a zasáhlo mne zcela [...] Co jsi dohodil je kámen, kámen, kámen do základu, jeho ránu nesu na svém bytí jako emblém.“ Mužský pseudonym pro autorku-ženu je v české literatuře jev neobvyklý, třebaže ne ojedinělý; např. Felix Téver, vl. jm. Anna Lauermannová (1852–1932). V případě Ludmily Maceškové se navíc jedná o důsledně mužský rod mluvčího všech básnických textů (s několika specifickými výjimkami). Je zřejmé, že disproporce mezi autorkou-ženou a mluvčím-mužem hraje při fungování jejího díla v literární komunikaci důležitou roli. Odhalení totožnosti autorky, jejíž anonymita je volbou mužského pseudonymu ještě znásobena, souznívá s tématem mystiky a dodává textům další, tajemný rozměr.¹⁸ Jakkoliv nelze výjimečnost postavení Jana Kameníka v české literatuře přeceňovat ani ignorováním literárních vlivů, ani poukazováním na zcela jedinečné zdroje inspirace a tvůrčí postupy, přesto jen stěží najdeme jiného českého autora, jehož dílo by upoutávalo pozornost čtenářů i kritiky způsobem, jaký můžeme sledovat v případě Ludmily Maceškové/Jana Kameníka – vyhraněnou mystickou tematikou a mužským pseudonymem pro autorku-ženu.

Jsou tedy básně Jana Kameníka autentickým záznamem mystické zkušenosti, kde si sama zkušenost diktuje výraz? Nebo jsou především básnickými útvary, které ztvárňují mystický zážitek? První způsob recepcce představuje ze zmiňovaných autorů především Marcel Kabát. Podobně jako on vnímali podle slov Milana Exnera¹⁹ poezii Jana Kameníka na počátku 70. let také členové komunity, kteří četli Kameníkovu sbírku *Pubertální Heno* jako meditativní text a Jan Kameník byl pro ně duchovní autoritou. Mimo jiné i tento fakt svědčí tom, že recepcce díla Ludmily Maceškové se pohybuje na škále od vnímání básní jako spirituálně orientované poezie s menším či větším důrazem na formální stránku až po vnímání jejích textů výhradně jako autentických výpovědí mystika. Myslím, že bude-li čtenář vnímat Kameníkovu dílo spíše jako výpověď básníka nebo spíše jako výpověď mystika – jinými slovy, převáží-li v jeho vnímání funkce estetická nebo funkce náboženská – záleží do značné míry na jeho vlastním

rozhodnutí. Za předpokladu, že umělecká literatura je vyznačena primárně svou estetickou funkcí, není v povaze díla, že by jednu z uvedených možností přímo vylučovalo. „Literární díla stejně jako jejich tvůrci a vnímatelé jsou polyfunkční útvary a absolutní převaha estetické funkce, rovnající se úplnému vytěsnění všech funkcí ostatních (stejně jako úplné potlačení estetické funkce ve výtvorech, kde dominují funkce jiné), může být nejvýše teoretickou idealizací, vhodnou pro účely modelování [...]“²⁰ Tak např. to, jestli bude čtenář číst biblické žalmy nebo poezii barokní mystičky Terezie z Avily jako literární nebo jako náboženské texty, závisí na jeho osobním nastavení mnohem spíše než na kvalitách samotného textu. Nic také nebrání tomu, aby dělal obojí najednou. Ve zcela jiném kontextu než dnes byly tyto texty vnímány v době svého vzniku. „Jediný teoreticky zřetelný bod přesmyku mezi literárností a neliterárností leží tam, kde je i rozhraní mezi dominací (nikoliv výlučnou vládou [...]) estetické funkce a jejím podřízením se nějaké funkci jiné. Také tento bod se však pochopitelně přemisťuje podle toho, do jaké komunikace a s kým se dílo v konkrétním případě začlení“²¹ Receptce díla je tedy výsledkem působení různých faktorů daných jak společensky, tak individuálně. Dvojí způsob čtení díla Jana Kameníka – jako textů literárních a jako textů náboženských – můžeme chápat jako důsledek přirozené polyfunkčnosti díla.

Diskusi o Janu Kameníkovi, resp. o vztahu poezie a mystiky v jeho díle, můžeme v zásadě shrnout do otázek typu: Chce Ludmila Macešková / Jan Kameník psát poezii, nebo zaznamenávat mystické zážitky? Je v Kameníkově díle primární poezie, nebo mystika? Interpreti se přitom opírají se o autorčiny výroky a biografická fakta. Např. Jaroslav Med na základě osobních rozhovorů a korespondence prezentuje Jana Kameníka především jako mystika, říká, že *Pubertální Henoch* „v prvním plánu vůbec nechtěl být poezií“²² jeho poetické kvality jsou „paradoxním“ důsledkem Kameníkova autentického mysticismu a že Kameník „poezii psát nechtěl“²³ Naproti tomu zastánci Kameníka-básníka, např. Milan Exner a Jiří Pelán, uvádějí řadu výroků Ludmily Maceškové, které svědčí o jejím ryze básnickém přístupu k tvorbě. O tom, že se Ludmila Macešková sama jako literátka chápala a prezentovala, svědčí např. i její úsilí o členství ve Svazu českých spisovatelů, kam byla nakonec r. 1970 přijata, získání pozůstalosti Ludmily Maceškové do Památníku národního písemnictví v Praze ještě za jejího života atd. Myslím, že tato fakta hovoří výmluvněji o autorčiných literárních ambicích než její výroky, kterými bývá dokládána „primárnost“ poezie. Proti nim lze totiž citovat jiné, stejně autentické autorčiny výroky o „primárnosti“ mystiky (např. dopis Jaroslavu Medovi, ve vlastnictví adresáta).

Myslím, že problematiku poezie a mystiky u Kameníka není možné formulovat jako otázku po „primárnosti“ jednoho či druhého. Nelze rozhodnout – lapidárně řečeno – co bylo dříve, jestli poezie, nebo mystika. Takto položená otázka směřuje výhradně k autorově osobě, resp. k reálnému tvůrčímu procesu, přitom je zřejmé, že reálný tvůrčí proces proběhl jedinečným, pro nikoho, včetně autora, nepoznatelným způsobem.²⁴ Myslím, že v případě básní a povídek Ludmily Maceškové je „literární“ čtení adekvátnější z prostého důvodu, že nesou vnější signály literárního komunikátu, tj. texty byly z rozhodnutí autorky publikovány v jistém nakladatelství, v jisté edici atd. Jiná je situace u Kameníkových deníků, ty však v této práci nechávám stranou. Básnické sbírky a povídky Ludmily Maceškové považuji za texty literární z prostého důvodu, že fungují jako komunikáty převážně v komunikaci literární, a ne jiné.

Pro interpretaci básní Ludmily Maceškové je přínosnější zkoumat vztah poezie a mystiky nikoliv ve smyslu „primárnosti“, ale spíše sledovat, jakým způsobem a jakými prostředky

je mystická zkušenost vyjadřována v textu. Zvláště vhodným interpretačním prostředkem se pro poezii Jana Kameníka zdá kategorie subjektu/mluvčího.²⁵ V tomto příspěvku bych chtěla poukázat na jeden z charakteristických rysů mluvčího v Kameníkově poezii, který je zřetelný už v prvotně *Okna s anděly*, a v pozdější tvorbě, zejména v závěrečné sbírce *Pubertální Henoch*, je dále systematicky rozváděn. Tímto rysem kameníkovského subjektu je „trpnost“, na jejímž utváření se podílí mimo jiné tzv. pasivní větná perspektiva. Báseň *Vyražený z prachu* pochází ze čtvrtého, závěrečného oddílu sbírky *Okna s anděly*. V textu jsou vyznačeny výrazy, které se nějakým způsobem vztahují k lyrickému „já“ a zároveň přispívají k vytváření právě pasivní větné perspektivy. Pasivní perspektivou se rozumí „takové uspořádání lexikálního a gramatického materiálu ve větě, které vyslovuje, že osoba nebo věc stojící v kontextovém centru pozornosti [...] byla zasažena, je zasahována nebo bude zasažena děním vycházejícím odjinud“.²⁶

*Vyražený z prachu, na vichřici nenadále vznesen,
váhavým a vyviklaným letem pocuchaný v chvostu
odvlečených drnů z údolí, tu vlaji, znameními neotřesen.
Jara, prostupující mé tělo zastřené a klesající,
tlukou v kůry – mrazy popukané – krupobitím bývávalých vesen.
Hýbá vánek koutky úst, by zachvěly se, již se neusmívající,
ze své mzdy si běře po posledním penízi, bych splatil
splatná léta svá až k smrti vítězíci.*

*Vznesla mne má vichřice, až stál jsem mimo čas a bez měřítka.
Hledím: prázdnem balancuje člověk o posunu drah svých bez názoru,
osud lámaje, se zmitá nalezištěm nových hvězd, jež objevuje zřídka.
Osev jimi pole tmy, je zavěšen v své meze teskně do obzoru,
očekává víc než zasil.
O výsosti křeše nebezpečně, nemající vzoru,
ani sebe sama, ani čím by spasil.
V dosahu svých sil je bez prostředí,
slepá hlídka nadhvězdna – ten stín mi cestu zatarasil.*

Proč se stínat mečem prázdná?

*Žádej na svém vraku, aby – pluje noci, jež se ředí –
donesl tě k hlubokostem víry,
aby láska provanula do popředí
v obzor, obestřený svity vln, jež plní škvíry
v lampách hvězd se vzdalující do zámezí
pramír, strží, propadlin všech zabloudilých z míry.*

Naleh, v naděj nenaváhl, vězí, vězí –

*Unesla mne vichřice má za mez letem světých,
 zachytiv se ale za překážku plotů plných rezi,
 zalkl jsem se spoustou mlh a prachů za mnou slétých.
 Trhán, brzděn, zdržuji se na pomezí času,
 hledě vzad, mne klame zrak, ach – přeludem všech zahrad neodkvetlých.*

V citovaném textu pasivní perspektivu nejčastěji vyjadřují trpná slovesná adjektiva „vytržený“, „vznesen“, „pocuchaný“, „trhán“, „brzděn“ a další. Adjektivum činné se zde vyskytuje pouze v negativním tvaru „neusmívající se [koutky úst]“. Pasivní perspektiva je vyjádřena také pozicí lyrického „já“ v objektu: „unesla mne vichřice má; jara prostupující mé tělo; hýbá vánek koutky úst“. Sloveso „béře“, jehož podmětem je personifikovaný „vánek“, rovněž implikuje trpnost lyrického subjektu, kterému je bráno, nikoliv že by on sám splácel, aktivně dával. Lyrické „já“ se nachází v pozici gramatického podmětu jen výjimečně („stál jsem“, „hledím“). Celková pasivní perspektiva vzhledem k mluvčímu vytváří představu vnější síly, kterou je lyrický subjekt zasahován. V citované básni nemá vnější síla příliš zřetelné kontury, je to „má vichřice“. Nejčastěji se v *Oknech s anděly* touto silou rozumí Bůh, Kristus. Ne vždycky je ale původce transcendentní síly přesně pojmenován a ne vždy má také povahu osoby – i v *Oknech s anděly* se vyskytne neosobní „To“, které se potom častěji objevuje v Kamenikově pozdější poezii. Lyrický mluvčí není vždy zasažen pouze silou zvenčí, ale i on vyvíjí řadu aktivit sám k sobě. Ani v citované básni není „vichřice“ zcela anonymní, ale „má“. S aktivitou mluvčího vůči sobě samému souvisí také zvrtné sloveso „stínat se“.²⁷

Tyto aspekty lyrického mluvčího jsou velmi systematicky rozvíjeny i ve sbírce *Pubertální Henoč*. Lyrický subjekt se ve vztahu k vnější síle (Bůh, To, Pták Světloňoš, Velká Milost) udržuje v pozorné oddanosti, v „aktivní pasivitě“, kdy sám koná pouze do té míry, do jaké jeho aktivita souzní s působením Milosti. Tato „aktivní pasivita“ subjektu spočívá ve sebeztišení a naslouchání, díky němuž se může udát vnitřní proměna („Ponechám zázraku / ať sám mi šeptá znamení [...] / má-li se jednou Henoč státi dospělým.“²⁸ „odčiním-li pozorností myšlenku, tu lianu, co poutá [...]“²⁹). Mluvčí si tento trpný postoj ukládá jako úkol a vynakládá velké úsilí, aby ho dosáhl. „Trpnost“ se pro něj stává metodickým postupem, který je třeba systematicky aplikovat („čeho je třeba, / je má trpnost.“³⁰).

V uvedené básni *Vyražený z prachu* je také nenáležitě použito sloveso „vlát“. Sémantika tohoto slovesa je rovněž pasivní a vyžaduje poměrně přesně sémanticky určený podmět: vlát = být uváděn (nejčastěji kus tkaniny, látky) do pohybu vanutím větru. Obraz lyrického mluvčího jako kusu látky se v *Oknech s anděly* vyskytuje častěji („Ty nejsi já [...] / vlajko pohybu, [...] / já tebou mávaje jsem lhal. / Ted' strhán s žerdi své se snáším v hloubku temnou“³¹ „jsem hábit svlečený, plášť noci jeho ránu“³² „jak vlavý závoj vdov, o trny cesty té rvu se kus po kuse“³³). Vedle motivu „vlajky“, který souzní s celkovou „trpností“ lyrického mluvčího, se zde aktualizuje další významový aspekt motivu „látka, tkanina“: látka pouze přikrývá povrch, zde nejčastěji povrch těla (hábit, plášť, závoj), a sama o sobě nemá žádný objem a tvar. S obrazem „já = kus tkaniny“ přistupuje spolu s „trpností“ k charakteru lyrického mluvčího další rys, který můžeme nazvat „vyprázdňenost“. Lyrický mluvčí se neomezuje pouze na vlastnosti tkaniny, ale objevuje se i jako kov („V své lásky tyglíku se zvolna roztékám“³⁴) nebo struna („ó není jistějšího jasna, než – být přehráván Tím sám“³⁵) nebo abstraktní pojem („zbývám počet odečtený na nejmenší číslo“³⁶). Podobně jako v kolokacích „já – kus látky“ se zde lyrické

„já“ představuje jako subjekt nadaný vlastnostmi vzhledem k vlastnostem člověka příznakovými. Příznaková je rovněž častá pasivní perspektiva, která implikuje subjekt neživotný, zatímco subjektu životnému je vlastní aktivita. Mluví v Kameníkově poezii má samozřejmě více tváří, např. v prvotině *Okna s anděly* se vliv Jana Zahradníčka a Otokara Březiny odráží i v podobě lyrického mluvčího. S Janem Zahradníčkem má společnou polohu, kterou můžeme charakterizovat jako „já – člověk proměňovaný milostí“; se symbolisty je to např. samota a s ní společná introverze. Přesto na sebe lyrický mluvčí u Jana Kameníka strhává pozornost specifickými rysy – „trpností“, „vyprázdněností“ a „zpředmětněním“.

S celkovou neurčitostí lyrického subjektu v poezii Jana Kameníka souvisí i mužský rod lyrického „já“. V *Oknech s anděly* se objevují mluvčí ženského rodu, jsou to ovšem výhradně personifikované mluvčí jako „starodávná země“ a „řeka bolesti“. I když má ženský rod u těchto mluvčích rovněž řadu významových konotací, např. země coby matka bude promlouvat specifickým způsobem, lze si představit v podobné roli i personifikovaného mluvčího mužského rodu, např. „oceán bolesti“. V básních s personifikovanými mluvčími by změna gramatického rodu měla důsledky pouze v rámci metaforického plánu básně. V básních, které se blíží žánru lyrické konfese, kde se lyrické „já“ prezentuje jako prožívající subjekt, by změna Kameníkova mužského rodu na ženský – v případě Ludmily Maceškové autentičtější – měla závažné důsledky pro celou koncepci lyrického „já“ v poezii Jana Kameníka. Při představě, že by např. v básni citované v úvodu měla všechna adjektiva ženské koncovky („vyražena z prachu“, „pocuchána v chvostu“ atd.), lyrický subjekt by byl okamžitě o jeden příznak bohatší. Už to samo by bylo v rozporu s tendencí k vyprázdněnosti a celkovou neurčitostí lyrického subjektu. Na rozdíl do ženského a středního rodu funguje mužský rod nejen v češtině jako nepříznakový, neutrální. Ženské koncovky obrazejí pozornost k pohlaví mluvčího, resp. mluvčí-ženy, zatímco mluvčí-li se v mužském rodě, otázka pohlaví se neaktualizuje. Ženskými koncovkami se obrací pozornost k promlouvající osobě jako takové a promluva s ženskými koncovkami má proto subjektivnější charakter. Subjektivita je pro kameníkovského mluvčího rovněž nežádoucím příznakem, zejména ve sbírce *Pubertální Henoch*, kde mluvčí často předkládá své zkušenosti jako obecně platné závěry.

Problematika subjektu vystupuje v případě Ludmily Maceškové/Jana Kameníka do popředí ve zvláštních souvislostech. Disproporce mezi mužským pseudonymem a autorkou-ženou čtenáře upoutá ještě před vlastním setkáním s textem. V textu samém na sebe lyrický subjekt/ mluvčí strhává pozornost specifickou obrazností, která souvisí právě s mystickým zaměřením Ludmily Maceškové. Podle *Teologického slovníku* znamená mystika „zkušenost vnitřního sjednocujícího setkání člověka s božskou nekonečností, z níž pochází on sám i všechno jsoucí. [...] Mystika dále znamená i snahu o vědecký výklad, reflexi této zkušenosti (a proto je vědeckou disciplinou). [...] sdělování [mystických poselství] a pojmový výklad zůstávají vždy nepostačujícím ‚zajikáním‘, neboť nadsmyslová mystická zkušenost jako taková nedává žádnou záruku pravdivosti a přiměřenosti následného pojmového sdělení. Zatímco magie se snaží opatřit si styk s božskými silami pomocí zvláštních prostředků, zakouší se mystické nazírání vždy jako dar. Askeze může být (což zdůrazňuje zejména mimokřesťanská mystika) přípravou mystického sjednocení [...].“³⁷ Trpnost Kameníkova lyrického „já“, realizovaná zejména tzv. pasivní větou perspektivou, je v přímé závislosti na působení vnější síly. Tato síla vychází zvnějšku a zasahuje mluvčího neočekávaně, jako milost, dar. V okamžiku zásahu je subjekt doslova „přetavován“ do té míry, že až pozbývá lidských vlastností. Působení této

síly jde ruku v ruce s paradoxní „aktivní pasivitou“ lyrického subjektu, on sám se k zásahu Milosti a jejímu působení uschopňuje sebeztišením a trpností „programovou“. Asketické rysy těchto akcí vůči sobě samému někdy zaznívají zejména ve sbírce *Pubertální Heno*ch. Mluví se v této poslední Kameníkově sbírce jako mystik „profesionalizuje“, objevuje se zde zřetelně aspekt mystiky jako vědecké disciplíny (názorné výklady, terminologie, atd.). Jeho projev je skutečně „zajímavý“ a naráží na nedostatečnost lidské řeči a lidského pojmosloví.

Zatímco volba způsobu čtení Kameníkových veršů, tj. jako básní, nebo jako mystických záznamů, náleží čtenáři a je v povaze díla, že obojí čtení umožňuje, pro vlastní interpretaci básní Ludmily Maceškové se nabízejí různé možnosti, jak zkoumat mystiku v její poezii. Jednou z nich je také charakteristika lyrického mluvčího. I ve specifické podobě „mystického“ mluvčího v Kameníkových básních můžeme vidět příčinu, proč dílo Ludmily Maceškové provokuje právě k otázce v názvu příspěvku – „poezie, nebo mystika?“

POZNÁMKY

- 1 V literatuře o Janu Kameníkovi bývá uváděn chybný časový údaj vydání *Neviditelného letu* a v souvislosti tím se někdy i poněkud nepřesně mluví o tom, že sbírka nevyvolala žádnou odezvu. Bedřich Fučík (Fučík, Bedřich: „Jeden český básnický osud“, in Fučík, Bedřich: *Setkávání a mjení*. Melantrich, Praha 1995, s. 356) vzpomíná, že *Neviditelný let* vyšel na podzim 1947 a vzápětí byl stažen z distribuce. Tento údaj přejímá i Jiří Chocholoušek (Chocholoušek, Jiří: „Básnické dílo Jana Kameníka“, *Aluze* 3, 1999, č. 2, s. 108). Josef Jedlička dokonce posouvá datum vydání až na začátek roku 1948 (Jedlička, Josef: „Ediční poznámka“, in Kameník, Jan: *Pubertální Heno*ch. Dialog, Most 1969, s. 52). Sbírka však vyšla už na jaře 1947 a komentovala ji, i když minimálně, i literární kritika. Jak vzpomíná Bedřich Fučík i sama autorka, sbírka *Neviditelný let* se vůbec nedostala do distribuce. Fučík to vysvětluje úředním zásahem, který byl reakcí na vystoupení Ludmily Maceškové z KSČ. Členkou KSČ se Macešková stala na začátku roku 1946, ale podle Marcela Kabáta (Kabát, Marcel: „Nebyla žádná naděje“, *Revolver Revue* 1998, č. 38, s. 125) členskou legitimaci vrátila až koncem roku 1947. Vzhledem k tomu, že sbírka vyšla už na jaře roku 1947 a byla i recenzována, není pravděpodobné, že by hned po svém vydání byla stažena z distribuce úředním zásahem. Spíše lze osud sbírky vysvětlit nedbalostí nakladatelů, politický podtext ovšem nelze vyloučit.
- 2 Korespondence se SČS otištěna v *Revolver Revue* 1993, č. 38.
- 3 Med, Jaroslav: „Slov marné pokusy to nikdy neoznačí“, in: Kameník, Jan: *Zápisky v noci*. Český spisovatel, Praha 1993, s. 79.
- 4 V souvislosti s Březinou narážejí komentátoři také na téma mystiky. Med vidí mezi Březinovým mysticismem a mysticismem Jana Kameníka podobnost jen zdánlivou. Zatímco Březinův mysticismus je podle Meda svázán s dobovou estetikou symbolismu, Kameníkova mystika je autentická, stejného rodu jako byla mystika sv. Terezie z Avily a Jana z Kříže. K Březinovi a také k Zahradníčkovi má Kameník podle Meda nejbliže oslavou přírody, sladkostí země, Stvoření. Podle Exnera je Kameník Březinovi bližší než komukoliv jinému svým náboženským synkretismem. Z deníkového záznamu Ludmily Maceškové pak víme, že právě Březinu, Baudelaira, Valéryho a s výhradami Rilka považovala za reprezentanty „dokonalé poezie“. Mnohé z básní Kameníkovy prvotiny mají zřetelně symbolistický charakter, vliv Březiny na Kameníka po stránce estetické je proto zřejmý bez ohledu na to, jaké místo v tvorbě obou autorů přisuzujeme mystice.
- 5 Bílek, Petr A.: „Poselství bezmocné věštkyň“, *Nové knihy* 1993, č. 25, s. 3.
- 6 Ivo Harák cituje slova Ludmily Maceškové o Vladimíru Holanovi: „Kritika krásně vykroužené věty pinzetou se dotýkající hoven s elegancí“ (Harák, Ivo: „Mystické deníky Jana Kameníka“, *Host* 1996, s. 134)
- 7 Exner, Milan: „Kam má láska, tam jdu celý“, *Tvar* 7, 1996, č. 9, s. 20.
- 8 Exner, Milan: „Několik poznámek na okraj díla Jana Kameníka“, *Tvar* 4, 1993, č. 37/38, s. 20–21.
- 9 El-Dunia, Zita: *Subjekty v poezii Jana Kameníka*. Diplomová práce, FF UK, Praha 2002.
- 10 Pelán, Jiří: „Překlady Jana Kameníka“, in: Kameník, Jan: *Překlady*. Triáda, Praha 1996, s. 230.
- 11 Med, Jaroslav: „Výjimečnost básnické osobnosti Jana Kameníka“, *Proglas* 4, 1993, s. 74.
- 12 Med, Jaroslav: „Slov marné pokusy to nikdy neoznačí“, in: Kameník, Jan: *Zápisky v noci*. Český spisovatel, Praha 1993, s. 79.

- 13 Kabát, Marcel: „Doslov“, in: Kameník, Jan: *Mystické deníky*. Trigon, Praha 1995, s. 73.
- 14 Pelán, Jiří: „Překlady Jana Kameníka“, in: Kameník, Jan: *Překlady*. Triáda, Praha 1996, s. 238.
- 15 Kabát, Marcel: „Nebyla žádná naděje“ (Rozhovor R. Krumphanzla s M. K.), *Revolver Revue* 1998, č. 38, s. 121.
- 16 Tamtéž, s. 121.
- 17 Mertl, Věroslav: „Jan Kameník“, in: Týž: *Tiché zahrady*. Host, Brno 1998, s. 173.
- 18 Jedlička, Josef: „Ediční poznámka“, in: Kameník, Jan: *Pubertální Henoch*. Dialog, Most 1969, s. 51–53.
- 19 Exner, Milan: „Estetika slepé skvrny aneb Mystika poezie“, *Tvar* 6, 1995, s. 12.
- 20 Červenka, Miroslav: *Fikční svět lyriky*. Paseka, Praha 2003, s. 19–20.
- 21 Tamtéž, s. 20.
- 22 Med, Jaroslav: „Český mystik“, *Literární noviny* 7, 1996, č. 24, s. 5.
- 23 Med, Jaroslav: „Slov marné pokusy to nikdy neoznačí“, in: Kameník, Jan: *Zápisky v noci*. Český spisovatel, Praha 1993, s. 79.
- 24 Mukařovský, Jan: „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, in: Týž: *Studie I*. Host, Brno 2000, s. 366–368.
- 25 Problematice subjektu u Kameníka se věnuji v práci *Subjekty v poezii Jana Kameníka*, cit. v pozn. 9.
- 26 Mathesius, Vilém: „Vyjadřování pasivní perspektivy v české větě“, in: Týž: *Čeština a obecný jazykozpyt*. Melantrich, Praha 1947, s. 294.
- 27 Stojí za pozornost, že v teologické literatuře se rozlišuje speciální způsob použití pasiva, tzv. teologické pasivum (pasivum divinum). „Teologické pasivum je biblický způsob, jak diskrétně sdělit, že subjektem činnosti je sám Bůh. Sloveso v pasivní formě vyjadřuje, že cosi bylo, je nebo bude vykonáno Bohem. Jméno Boží se z úcty neuvádí, ale to, že Bůh je skutečným podmětem akce, vyplývá z kontextu.“ (Pospíšil, Ctirad Václav: *Ježíš z Nazareta, Pán a Spasitel*. Krystal, Praha 2000, s. 63)
- 28 Kameník, Jan: *Pubertální Henoch*. Ursus, Praha 1996, s. 36.
- 29 Tamtéž, s. 15.
- 30 Tamtéž, s. 31.
- 31 Kameník, Jan: *Okna s anděly*. J. R. Vilímek, Praha 1944, s. 20.
- 32 Tamtéž, s. 25.
- 33 Tamtéž.
- 34 Tamtéž, s. 26.
- 35 Tamtéž, s. 57.
- 36 Tamtéž, s. 53.
- 37 Rahner, Karl: *Teologický slovník*. Zvon, Praha 1996, s. 190–191.

Summary

Zita El-Dunia: Jan Kameník's poems – poetry or mystique?

Jan Kameník's (Ludmila Macešková's) poems are read either as literary texts or as authentic mystic notes. The first part of the article focuses on the discussion about the relation of poetry and mystique in Macešková's texts and on the reception of her masculine pseudonym. I consider the two different ways of reading Kameník's poetry to be the result of the multi-functional nature of every literary work. In the case of Kameník's books of poetry, I regard the "literary" approach as more adequate because they contain specific signals of "literariness" – published by author in a certain publishing house, in a certain edition, etc. (Kameník's diaries are a different case). In the second part of the article, an analysis of textual speaker in Kameník's poetry is presented. Kameník's textual speaker has specific features realized by grammatical and semantic categories, e.g. passive sentential perspective. The masculine gender, which is "symptomless" in Czech as opposed to feminine and neutral, corresponds with the specific "mystic" image of the speaker – a subject stricken and transformed by external power.

DOSTAVNÍKEM DO EJČI POD MEJKNÍNEM

EVA FORMÁNKOVÁ

V roce 1968 se v časopise *Divoké víno*¹ rozhořel spor mezi T. R. Fieldem a E. Hrychem o *Krhútskou kroniku* vydanou Ervínem Hrychem o rok dříve. Jeho podstatu vystihuje T. R. Field: „Ervín Hrych, spáchal hřích, psal, co slyšel od jiných. Prapršeno však nevymyslel žádný z nich. [...] Kuš, nepiš to! Sice poznáš do lhůty, jediného autora, který stvořil Krhúty, jímž jsem jen já. Taková jsem potvora, a než se rok sejde s rokem, poženu Tě svinským krokem za pochodu plagiátorů v průvodu všech lží autorů.“²

Dodnes vystupují zastánci obou stran. Naším záměrem však rozhodně není soudcovat tento spor či hledat literární senzace. Předmětem našeho zájmu budiž cesta od Jakuba Hrona přes *Krhútskou kroniku* až k divadlu Dostavník, které mělo v podtitulu Krhútské národní divadlum.

Nejprve několik faktů:

Divadlo Dostavník je pražský amatérský soubor kabaretně revuálního typu, na jehož poetiku spolupůsobili zakladatelé recesistického hnutí tzv. Krhútů. Dostavník vznikl v roce 1965, těžiště působnosti bylo v Malostranské besedě, kde se v roce 1965 konalo vědecké krhútské Symposium, v letech 1969 a 1971 pořady krhútské poezie. Těžištěm však byly frašky, pásma a satiry psané E. Hrychem, uváděné pod jmény členů Dostavníku, z nichž nejpopulárnější byla *Bedna od Slavkova*.

Vraťme se na počátek naší cesty, tj. na přelom 19. a 20. století k Jakubu Hronovi, středoškolskému profesoru matematiky a fyziky, samorostlému vynálezci, filozofovi a básníkovi, kterého lze pokládat za bezděčného předchůdce patafyziků. Jarryho patafyzika jako perzifláž sebevědomé racionální vědy i jako restituce humoru nesmyslu s důrazem na jeho mýtotvornou podstatu je ostatně jednou ze spojovacích linek na naší cestě.

Vladimír Borecký pokládá Hrona za vzor tzv. Mašiblů,³ za předchůdce poetiky verbálních ludismů, a to spojením postupů vědy a hry v ambivalentních pozicích naivně poetických a pseudovědeckých. Pravověrný mašibl ve své podstatě nedělá nic jiného, než řadí do vzájemných souvislostí to, co každý dobře zná, ale řadí všechno jinak a tím tomu dává jiný smysl, buduje moderní mytologii. Slovy Hrona samého (*Společná modlitba 1906*): „Mocný bože na nebi, osvět' mysl pod lebí, chraň zahrady naší statky, nedopouštěj u nás zmatky, k dobrým činům sílu dej.“⁴

Již sám Hronův život budil neustálou pozornost, stal se dokonce tématem mnoha legend. Jeho převážně vědecké knihy pak působí jako parodie či grotesky plné situačního i jazykového

humoru. Proč? Profesor nevědomky, osobitou obrazností, spojuje na první pohled nespojitelné, nezdržuje vztahy mezi věcmi, ale věci samé vytržené ze souvislostí. Nepřiměřenost, diletantismus i naivita jsou určující přívlaskty. Často popisuje sám vznik vědeckého nápadu, klíčová je však snaha proniknout ke zdroji smyslu slov či imaginace, klíčová je tedy etymologie, vizuální názornost, jazykové experimenty, často bizarní, (vzpomeňme alespoň veleslavný buňát), kromě nichž jsou určující dle Vladimíra Boreckého fonosémantické a fonosymbolické postupy. Nezbytnou součástí Hronovy poetiky jsou neologismy, jako ostatně u většiny ludických děl, na bezprostřední komice jazyka se však podílejí nezanedbatelnou měrou i archaismy. Hron se pouští do komplexní jazykové reformy, veden snahou o zvýšení libozvučnosti češtiny. S citem pro paradox mísí systémy různých povah, kontexty vědecké a umělecké. Tak vzniká burleskní atmosféra, groteskní svět přímo vybízející k fantaskním pokračováním. Ocitáme se přímo uprostřed patafyzického světa. J. Hron je bratrancem doktora Faustrolly s jeho patafyzikou zkoumající zákony, ovládající výjimky a vykládající svět, který je doplňkem tohoto světa. Nejsou Hronovy objevy tak blízko vědě o pomyslných řešeních, která pouhým náčrtkům symbolicky přiznává vlastnosti věcí zahrnutých do jejich možností?

Obdivovatele a do značné míry i pokračovatele našel Jakub Hron, básník, právě v T. R. Fieldovi, který svůj obdiv explicitně vyjádřil *Pisní o Hronu*. K Josefu Váňovi a Jakubu Hronovi se Field hlásil nejen jako k básníkům, ale sdílel i jejich odpor ke všemu oficiálnímu, usílil o demytizaci národních legend, zlehčování všeho, co se bere příliš vážně. Výše zmíněné lze u Fielda ilustrovat ironickým postojem k oslavám stého výročí K. H. Máchy v roce 1936. T. R. Field, básník a bohém, je stejně jako Hron předmětem mnohých legend, jež sám rád vytvářel či spoluvytvářel. (Příkladem budiž i jeho jména – vlastním jménem T. A. Rosenfeld, později se nechal úředně přejmenovat na Bohdana Vojtěcha Šumavanského, literární pseudonym T. R. Field).

Field je básníkem mnoha tváří, nás zajímá především jako tvůrce Prakršna a myticko-mystifikačního kultu Lomikela, boha kanálů. Jeho vlastní mikrosvět vychází z originálního básnického jazyka, ze slovesné imaginace. Bůh Lomikel není obklopen názornými božstvy, ale shlukem neobvyklých substantivních a verbálních forem plných akusticko-vizuálních asociací zvuků a barev – smyslových odkazů, onomatopoetických neologismů – pustorálek, kvakev, mruléf. Lze hovořit o tzv. hláskovém symbolismu. Básník hledá zvukové-akustické ekvivalenty smyslu slov, pracuje s expresivitou zvuků.

Prakršno je svět vytvářející si vlastní zákonitosti i jazyk. Nechme hovořit Fielda: „Narodí-li se křehé dítě, tj. Podivínské, je zpravidla geniální, a protože své okolí nenachází ideálním, snaží se vytvořit svět nový, zcela jiný, plný kouzla a půvabu, v němž by se mu volněji dýchalo, přiměřeněji žilo.“⁵ Jaký? Plný (dadaistické) hravosti, (morgensternovské) poezie nonsensu, lingvistické invence, ale i naivity a lyrismu. Mnohými je však tento svět chápán především jako surreálný až hororový, coby říše melancholické touhy zpomalit svět v jeho věčném pohybu. Vše, co se v tomto světě stane, má podobu stínů na přechodu noci a dne, jejichž kouzlo tkví v neuchopitelnosti. Řečeno slovy Jiřího Trávnicka⁶ jde o za-reálné neskutečné krajiny plné nepředvídatelného sémantického pohybu ukrytého ve slovech. Slova budí aluzivní dojem, jen jaksi nelze aluzi rozkódovat. Slyšíme známé slabiky, ale nedávají smysl, byť jde často jen o hláskové posuny (viz žalobej). Vladimír Papoušek⁷ dokonce mluví o starobyle sakrální řeči zcela oddělené od skutečnosti, o mystickém světě tu a tam se přelévajícím do reality. Prakršno, byť plné absurdity,

jazykové hravosti i snové fantazie, na nás působí jako dějiště mýtů, často hrůzných, nemajících daleko k hororu.

Problémem je minimum zachovaných textů týkajících se Prakršna. Většina se již za Fieldova života šířila ústně. Existuje nejen mnoho nepublikovaných verzí, ale dle svědků, jak uvádí Vladimír Borecký,⁸ vybudoval Field dokonce kdesi ve skepních prostorách Lomikelovu svatyni – podoba figuríny je známa z básníkovy náčrtku, tajemné krhútské město se pak objevuje i na z velké části nedochovaných vykládacích kartách.

Udělejme si malou inventuru psaných dokladů Prakršna: prvním z nich je náčrt nesourodých slovníkových hesel datovaných mezi roky 1913–1914. Fielda však podle jeho vlastního tvrzení Lomikel provází celý život, vždyť se mu poprvé zjevil již v roce 1898, tj. v sedmi letech. První text Prakršna je jakýsi slovník bizarně znějících symbolických slov, z nichž většina se k Prakršnu přímo nevztahuje. Prakršno samo je definováno jen jako hlavní výklad nauky Kromžincovy (pod tímto jménem Field v Prakršnu sám vystupuje), setkáváme se zde s hlavním pojmoslovím, tedy s Lomikelem „93 cm vysokým, z rudé pálené hlíny, hlava hruškovitá a úplně hladká, oči pouze namalovány, ústa, pouhá to černá elipsa, z níž se line klášterní chorál. Nohy mají toliko chodidlo z poklopu kanálového, jenž má osobitý zvuk při chůzi“,⁹ dlásnem – jako „místy propadlými a srovnanými, hlavně celé řady hrobů“, pusto-rálkem – „opuštěným místem se stavením, jen staré harampádí v něm, víří tu kolo věčnosti, obchází Lomikel“.¹⁰ Heslo krhút je s nejvyšší pravděpodobností dopsáno později, jak ukazuje již jeho jazyk – krhút – „půl strašidlo, půl člověk, třeba i vraždí a čtvrtí ženy na dlásnech, v rodině a zaměstnání vzorný“.¹¹ Krhút nemá v těle stud, mezi lidmi se staví dobrým, ale na dlásnech dopouští se bestialit. Field však na rozdíl od Hrycha nedává etická a hodnotící kritéria či známky, „není dobr ani zel bůh kanálů Lomikel“¹².

Zánik Lomikela líčí text z 20. či 30. let s názvem *Katastrofa*.

Ve třetí básnické sbírce z roku 1937 *Lomikel na dlásnech* se Field uvádí jako prorok Lomikela.

Poslední lomikelovské texty – *Rukopisy Prakršna* z let 1967 a 1968 – jsou již reakcí na vydání Hrychovy *Krhútské kroniky*, v nichž je hlavní Fieldova snaha obhájit autorství, avizuje dokonce záměr napsat Prakršno celé znovu. V posledním textu *Prakršna* z roku 1968 vykládá Field jeho vznik – ukažme si zde obě analyzované polohy Prakršna: „Vratiprst Choromysl Krombožnec vytvořil Prakršno, tj. nové náboženství, Náboženství úsměvné pohody, zdravého humoru, nebolestného smíchu, plesné jásandy, tělesného i duševního zdraví.“¹³ Zároveň ve stejném textu definuje žalobej vytvořený dle hláskového symbolismu jako hlas velikého hlubokého žalu ze zániku toho, co už je na věky minulostí, ponikvu pak jako zánik, poniknutí toho, po čem člověk k svému hlubokému žalu žije dál.

Prakršno, kult boha Lomikela se šíří nezávisle na svém tvůrci dál po celou námi sledovanou dobu, v roce 1962 nabývá nové podoby a intenzity s uveřejňováním ukázek *Krhútské kroniky* E. Hrycha v Plameni. Stává se slovy Vladimíra Macury¹⁴ rozvernou kolektivní hrou, skupinovou intelektuální recesí okouzlenou podivínským světem podivínského básníka. Pozvolna se rodí krhútský národ a jeho kompletní dějiny. V roce 1965 byla na 2. krhútském sjezdu přijata Pravidla krhútského národa. U kolébky národa krhútského stojí nejen Field, ale i kabaret a studentské recese. Stejně jako u zmiňované patafyziky. Není náhodné, že informace o patafyzickém kolegiu, vzniklém v roce 1948, se v Čechách šířily ve stejné době jako hnutí krhútů.

Co má krhútská říše Ervína Hrycha společného s Fieldovým Prakršnem? Hrych ve své parodické mystifikaci přejímá Fieldovu terminologii, ale tvoří národ se společenským uspořádáním, dějinami, kulturou a tradicemi. Staví žánrově synkretický systém vyprávění, v němž zcela mizí nostalgie z unikajícího, na jejíž místo nastupuje fraška. Z mytologie se stává mystifikace, ale na rozdíl od téměř soudobé mystifikace cimrmanovské jasně přiznávána. Hrych na začátku kroniky deklaruje svůj záměr: „Byl jsem požádán, abych jako věrozvěst Prakršna seznámil českou veřejnost s existencí, reáliemi, zvyky, historií, náboženstvím a jazykem Krhútů, jakož i se stavem národního obrození tohoto neprávem zapomenutého, ale právem vymyšleného národa.“⁴⁵ Krhútský národ pokládá za hru pro dospělé, oplodňující fantazii a uvolňující všechny krásné komplexy. Jediným solidním pramenem jejich dějin je výmysl, podstatná je parafráze, dějinná analogie s českým národem. A tak se dozvídáme o prvních krhútských Kronikářích i o náboženských válkách, prožijeme boje mezi mlado a starokrhúty.

Na začátku kroniky, kdy Hrych vytváří systém národního obrozování, se drží stylu vědecké studie, kterou ale neustále prokládá přiznanými spojeními nespojitelného. To, co o několik let později objevitelé Cimrmana cudně zakrývali, ale o to s větší radostí činili, dělá Hrych zcela otevřeně.

Krhútská kronika začíná téměř poeticky, v duchu slovní hry, ale stále víc se jí prolínají přiznáváné analogie s českými reáliemi. Do zvukomalebných neologismů tvořených v duchu Fieldova zvukového synkretismu se mísí satira aktualizovaná narážkami na soudobý společenský i politický život, konkrétních jeho představitelů nevynecháváje. Na loukách krhútských tak vedle sebe roste propastník, jariš i jirotko. Persifláž se omezuje na notoricky známé kulturní i historické národní ikony. Přesto je explicitně pojmenovávána, omezuje, ale ne zcela vylučuje, spikleneckou hru s divákem, dávající recipientovi možnost kochat se vlastní vzdělaností při nutném domýšlení kulturně historických kontextů (na rozdíl od cimrmanovců jen v malé míře a omezeně) na základě společné znalosti kulturního kontextu. Chápání vnímatele ponechává především časově politické a společenské narážky a hříčky. Často pracuje s přiznanou naivitou.

Oblíbenou Hrychovou figurou je hříčka založená na chybné, zvrácené etymologii, hra s komicky aluzivními vlastními i místními jmény – kronikář Vrba Hrbata, despota Krč Drška, Honimír, bitva u Smetiprach – Krhútů jako smetí, Čechů jako prachu – hra s frází, ustáleným spojením převraceným naruby či vzatým doslova. Lze nalézt mnohé společné rysy s dnes slavnějším příbuzným Krhútů Cimrmanem – situační vtipy, hru se jmény, s pojmy a představami, stále znovu zklamávané očekávání diváka, komičnost danou neočekávanými přechody mezi nekoherentními vrstvami, slučování neslučitelného, směs faktů od pravděpodobných k totálním smyšlenkám, zaměňování příčin a následků, zvrácenou významovou hierarchii směřující od podstatného k určujícím margináliím. Přesto Ervín Hrych mnohdy balancuje až na hranici či malinký kousek za hranici, za níž začíná trapno.

I když je mystifikační rámeček vyprávění společný celé *Krhútské kronice*, v některých pasážích Hrych zcela přechází k dobové satíře, situačnímu humoru, občas dokonce i k humoru nemajícímu daleko k tzv. komunální satíře. Právě zde začíná vliv kabaretního divadla Dostavník. Hrych ve svých hrách, z nichž nejúspěšnější je *Bedna u Slavkova*, vychází námětově i tematicky z dějin (vypovídající jsou jména her: *Duha aneb poslední Přemyslovec*, *Perunův šíp*, *Divčí válka*), z dobře známých historických epizod, aby je více či méně posunul k satirické výpovědi o současném světě. Používá formu frašky či situační komedie. Velké dějiny reinter-

pretuje jako hemžení lidiček, plné malých intrik, které autor kupí v tak obrovitém množství, že se navzájem vyruší. Na jedné straně Hrych anachronicky přechází k přímočaré satíře, na straně druhé se hlásí k poetice slovních klauniád a forbín Voskovce a Wericha.

V kabaretní formě vzniká svébytný svět hrychovské fraškovité historie, v níž však často mrzne úsměv na rtech, a právě tento svět se rozkládá hned na hranicích krhútského území.

POZNÁMKY

- 1 *Divoké víno* 1968, č. 1 a 2.
- 2 *Divoké víno* 1968, č. 1.
- 3 Borecký, Vladimír: *Zrcadlo obzvláštního*. Hynek, Praha 1999; Týž: *Imaginace, hra a komika*. Triton, Praha 2005.
- 4 Hron Metánovský, Jakub: *Nedorozumění s rozumem aneb Konba žijby*. Paseka, Praha-Litomyšl 1995, s. 207.
- 5 Field, T. R.: *Kosočtverce na ohradách*. Paseka, Praha-Litomyšl 1999, s. 123.
- 6 Trávníček, Jiří: „Každé ajta má své alebrž!“, *Iniciály* 2, 1991, č. 17/18, s. 66.
- 7 Papoušek, Vladimír: „United Field Theory“, *Tvar* 11, 2000, č. 5, s. 20–21.
- 8 Borecký, Vladimír: *Zrcadlo obzvláštního*. Hynek, Praha 1999, s. 287.
- 9 Field, T. R., op. cit., s. 111.
- 10 Tamtéž, s. 118–119.
- 11 Tamtéž, s. 120.
- 12 Tamtéž, s. 287.
- 13 Tamtéž, s. 123.
- 14 Macura, Vladimír: „V zápalu moskevských blan“, *Tvar* 3, 1992, č. 27, s. 10.
- 15 Hrych, Ervín: *Krhútská kronika*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 5.

Summary

Eva Formánková: By coach to Ejč under Mejknín

The Krhuts Cronicle, written by Ervín Hrych, was published in 1967 and gained wide-ranging popularity. On the other hand it has been quite often disputed, especially its authorship. Our article has aimed not only to understand heart of the phenomenon so called Krhuts nation, but also to find some roots of this mystification world. We have marked “poetic way” from Jakub Hron, as its forerunner, through T. R. Field, Mastermind of Krhuts idea, continued by above mentioned Krhuts cronicle as far as amateur theatre Dostavník called Krhuts national theatre.

KRITICKÁ REFLEXE NETRADIČNÍCH DIVADELNÍCH AKTIVIT V ETAPĚ NORMALIZACE (ANEB JAKÁ JE PAMĚŤ DIVADLA A KDE JI HLEDAT?)

TATJANA LAZORČÁKOVÁ

Vedle historických pramenů, jakými jsou režijní knihy, divadelní programy, plakáty, zvukové i audiovizuální záznamy nebo fotografie, čerpá divadelní historik převážně z divadelněkritických reflexí. Ty by měly v optimálním případě přinášet základní faktografii o divadelním díle a jeho tvůrcích, jeho hodnocení a vřazení do soudobého divadelního kontextu i do inscenační tradice a obecných vývojových trendů. I když připustíme v souvislosti se sledovaným obdobím větší či menší míru subjektivismu, nevyrovnanou odbornou úroveň a nutné přizpůsobení soudobé frazeologii, jde o jeden z nejcennějších pramenů pro poznání podoby konkrétního divadelního artefaktu – tedy inscenace.

Jestliže se jedná o reflektování netradiční divadelní linie, jde o pramen ještě cennější, vzhledem k faktu, že tato linie sehrála důležitou funkci v novodobé divadelní historii jako prostor, v němž se prosazovaly nové estetické i názorové koncepce a autorské principy tvorby, v němž se dařilo udržet etickou funkci divadla, v němž se radikálně proměňovalo myšlení o divadle.

V souvislosti s obdobím tzv. normalizace je však reflexe této linie problematická. Řada divadelních projektů nebyla zachycena, protože se odehrávala mimo centrum pozornosti a oficiální divadelní kontext, v tzv. šedé zóně, případně ve zcela neoficiální sféře bytového divadla a undergroundu, nebo byla zaznamenána nesystematicky a okrajově, což týkalo studiové či klubové tvorby při kamenných divadlech, která nebyla zařazena do oficiálního repertoáru a byla chápána jako zájmová činnost či nezávazná umělecká regenerace.

Stojí za to také připomenout stručně, jaké byly vlastně možnosti divadelněkritické reflexe v sedmdesátých a osmdesátých letech. Rok 1970 byl razantním nástupem normalizace, v únoru 1970 bylo úředně zastaveno – tedy zakázáno – vydávání odborných periodik, konkrétně revue Divadlo a čtrnáctideníku Divadelní noviny (vycházející od roku 1956). Jejich jediným nástupcem se stala Scéna, která začala ovšem vycházet až v roce 1976. Celou první polovinu sedmdesátých let můžeme mluvit o absenci regulérního odborného prostoru pro divadelněkritickou reflexi. Ještě do roku 1973 se udrželo vydávání Prolegomen scénografické encyklopedie,¹ periodika, které se překvapivě podařilo prosadit v roce 1970 a po následující tři roky se stalo jedinou „platformou relativně nezávislého teoretického, historického a kritického myšlení o divadle“.²

Obdobnou „suplující“ funkci v období absence odborné teatrologické platformy měl v jihomoravském regionu také Program Státního divadla Brno, v němž se kromě příspěvků orientovaných na tuto scénu objevovaly reflexe i studie zaměřené na brněnské scény Divadlo na provázku, později HaDivadlo, na jejich divadelní projekty a dokonce na amatérskou sféru.

Na severu Moravy se divadelněkritické ohlasy objevovaly v regionálním tisku (v Olomouci konkrétně obdeník Stráž lidu) a v denících, které měly svou krajoovou mutaci (Ostrava – Nová svoboda, Zemědělské noviny – s brněnskou redakcí), a to v podobě novinových recenzí, které měly především informativní a propagační charakter. Je třeba připomenout, že v řadě redakcí určoval redaktor zodpovídající za kulturní stránku jak rozsah recenze, tak inscenační titul, a netřeba připomínat, že text recenze procházel několikerou cenzurou. Systematicky dával poměrně velký prostor odborněji formulovaným divadelněkritickým reflexím Ostravský kulturní měsíčník (do roku vycházející 1975 jako Ostravský kulturní zpravodaj, 1976–1982 jako Ostravský kulturní měsíčník, pak až do 1990 Kulturní měsíčník). Přispívali do něj recenzemi a kritikami Alena Štěrbová, Miroslav Etzler, Jiří Štefanides, Roman Císař, Tatjana Lazorčáková a další. Redaktor Karel Čejka pečlivě a s velkým předstihem volil tituly a zadával je jednotlivým recenzentům. Nutno podotknout, že v tomto výběru samozřejmě nechyběly inscenace zastupující oficiální dramaturgickou linii (tituly k různým výročním typům osvobození, VŘSR, SNP – nezapomeňme, že dramaturgie divadel byla schvalována na různých stupních „státostraničských“ institucí), ale také inscenace klubových a studiových scén při divadlech tehdejšího Severomoravského kraje (Studio Forum ZO SSM při SDOS Olomouc, Divadlo v klubu – SDŠ Šumperk) nebo akce mládežnických klubů (M – klub z Valašského Meziříčí).

Ojedinelými a nesmírně cennými historickými materiály jsou interní studie vydávané u příležitosti jednorázových akcí, jako byly dílny jednotlivých studiových scén – např. v roce 1985 se konala v Prostějově Dílna HaDivadla, pro niž vyšel cyklostylový materiál nazvaný Pokus o zachycení specifiky tvorby. Autorsky se na něm podíleli Vlasta Gallerová, Aleš Jurda, Martin Hrabák, Michal Lázňovský, Václav Königsmark, Eva Šormová, Zdeněk Hořínek, Karel Král. Materiál měl charakter fundovaných analýz poetiky daného souboru. Tyto akce byly zaštitěny Svazem českých dramatických umělců, konkrétně Komisí divadla mladého diváka, která prosazovala diskusní setkání, semináře a dílny či přehlídky právě v okruhu studiových a klubových divadel a zasloužila se o prolínání oficiální a neoficiální linie tvorby.

To jsou poměrně dostupné pramenné materiály reflektující oblast netradiční tvorby. Divadelní historik tohoto období musí ovšem projevit i vytrvalost v objevování dalších, často překvapivých zdrojů divadelněkritických reflexí netradičních aktivit. Cennými jsou např. reflexe, jež nebyly určeny k publikování, typu hodnocení či zápisů členů komise divadla mladého diváka SČDU. Jednalo se o zprávy interního charakteru, nezátížené povinnou oficiální frazeologií, a tedy poměrně otevřeně formulované, které přinášely fundované analýzy, přesnější pojmenování a docenění významu této tvorby v obecném divadelním kontextu i vývoji. Jen malý příklad – v pozůstalosti režiséra Františka Čecha, který byl členem ústřední komise divadla mladého diváka SČDU (pozůstalost je uložena v Dokumentačním centru Katedry divadelních, filmových a mediálních studií FF UP), je mimo jiné uloženo hodnocení kontroverzního a režim provokujícího projektu Cesty, na němž se podílely soubory Divadla na provázku, Divadla na okraji, Studia Y a HaDivadla v roce 1984, nebo reflexe studiových a klubových inscenací z Ostravy, Olomouce, Šumperka a Opavy, které se v oficiálním tisku nedočkaly ohlasu. Na konci sedmdesátých let začal vycházet i samizdatový časopis Dialog,

vydávány okruhem autorů kolem teatrologa Václava Königsmarka, který přinášel odborné recenze, teoretické studie, překlady, ankety i diskuse, týkající se současného divadelního života, problematiky hereckého a inscenačního stylu i fundovaných analýz stavu divadelní kultury.³

Na příkladu olomouckého Studia Forum bych ráda doložila některé specifické aspekty reflexe netradiční tvorby.

Studio Forum představovalo v letech 1976–1991 ojedinělou divadelní aktivitu profesionálních herců Státního divadla Oldřicha Stibora v Olomouci. V sedmdesátých a osmdesátých letech reprezentovaly jeho inscenace kontinuální studiovou tvorbu a výběrem titulů i hostujících režisérů (jako Lída Engelová, Arnošt Goldflam, Ivo Krobot, Ivan Balad'a, Přemysl Rut a další) a výtvarníků (Jaroslav Malina, Jan Konečný) přebíraly funkci divadelní alternativy ve městě. Divadelněkritická reflexe Studia Forum dokazuje ambivalentnost postavení souboru, který byl na jedné straně vnímán jako součást oficiální scény – Státního divadla Oldřicha Stibora, paradoxně však některými inscenacemi toto zařazení překračoval a ocital se ve sféře neoficiálního dění.

Už jedna z prvních, dramaturgicky provokativních inscenací, *Kennedyho děti* (Robert Patrick), kterou režírovala Lída Engelová, se kromě recenzí v regionálním i celostátním tisku (Alena Štěrbová – KM, Vlasta Smoláková – Tvorba) dočkala i výjimečného sborníku. Fotograf Ivan Šimáček kontinuálně zaznamenával práci na inscenaci a zachytil na svých snímcích jednu z repríz. Vznikl tak průřezový soubor fotografií, jejichž hodnota přesahuje běžnou praxi v oblasti divadelní fotodokumentace. Nejde o předem naaranžované, ostře kontrastní snímky, ale o subjektivně snímané svědectví o vznikajícím a probíhajícím artefaktu. Historiograficky cenná je autentičnost snímků, umožňující i po letech poměrně přesně rekonstruovat nejen podobu scénického řešení, začlenění publika v nekonvenčním prostoru baru, pojetí kostýmů a herecké postupy, ale i to, co je obvykle na běžné propagační divadelní fotografii nezachytitelné, totiž atmosféru představení, jeho vnitřní napětí, dynamičnost hereckých proměn. Fotografický soubor je doplněn o studie a recenze autorů Tomáše Engela, Martina Hilského, Staška Slavického a Františka Černého a vyšel pouze v několika exemplářích formou samizdatu vytvořeného bez podpory divadla. K hodnotě nezvyklé reflexe inscenace pro divadelní historii se vyjádřil teatrolog František Černý: „To, co nalézám v záběrech Šimáčkových, odpovídá tomu, co jsem viděl v baru olomouckého Divadla hudby a později při pohostinské hře souboru v pražském Rubínu. Nemám pocit, že tu fotograf mluví o jevech, které jen on vnímal. Zdá se mi pouze, že svým uměním jaksi umocnil základní tendence inscenace a její charakteristické rysy.“⁴

Obdobným způsobem byla zachycena i inscenace Euripidovy tragédie *Médea* v režii Ivana Baladi. Vedle recenzí v regionálním tisku (Stráž lidu a Lidová demokracie) objevíme nečekaně obsáhlou recenzi ve Zpravodaji vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci⁵ a v časopise Mladý svět, kde Ondřej Hrab podrobně popsal představení *Médey* přenesené do Zbrašovských aragonitových jeskyní (1982).⁶ Jeho reflexe dokládá jednak v té době atypickou produkci „site specific“, jednak představení Studia Forum vřadila do linie neoficiální dramaturgie tohoto nedivadelního prostoru, v němž se poloilegálně české veřejnosti představil japonský performer a tanečník Min Tanaka (1985), nebo v něm vystupoval opakovaně Petr Oslzlý v inscenaci *Mistero Buffa* (1984).

Produkcí „site specific“ bylo i další představení Studia Forum – inscenace hry *Rodina Tóttů* v režii Ivo Krobotu byla uvedena na hradě Sovinci, který se stal díky tehdejšímu kastelánovi

Jindřichu Štreitovi vyhledávaným místem neoficiálních kulturních akcí – reflexi hodnotící její vyznění a reakce publika však nenajdeme a jsme odkázáni pouze na rovinu oral history.

Většinu zmiňovaných reflexí musí divadelní historik číst se znalostí „příslušného kódu“.

Mám na mysli znalost dobového myšlení, formálních procedur, funkcionářského jazyka, principu jinotajů, alegorických odkazů, zašifrovaných výpovědí i limitů publikačních, ideologických, autocenzurních. Příkladem může být inscenace Studia Forum *Horror* (premiéra 14. 12. 1981). Herec, režisér a dramatik Arnošt Goldflam, působící od roku 1978 v prostějovském HaDivadle, nabídl Studiu Forum vlastní zpracování Poláčkovy prózy *Hlavní přeličení*. Postupně vznikl autorský scénář obsahující pro Goldflama typické groteskní a absurdní vidění světa. Autor také označil svůj text za „demaskující obraz fašismu, v němž hodnoty byly ničeny a nahrazovány zrůdnostmi“,⁷ a netajil se tím, že ve Studiu Forum chtěl „vyzkoušet praktiky experimentálního divadla“ s herci tzv. kamenného divadla.⁸

Horror byl modelově vystavěným obrazem domácí podoby fašismu a uzavření tématu do mikrokosmu rodiny neubralo nic na hrůznosti násilí a krutosti, která se v něm postupně hromadila a vyústila do rodinné vraždy. Scénář pro Studio Forum odrážel zcela jednoznačně cíl společný pro studiové scény osmdesátých let: tvořit divadlo, jehož snahou bylo vytrhnout diváky z každodennosti, stereotypu a pohodlnosti. Svět reflektovaný ne na základě textu, ale na základě vyvolaných pocitů, obrazu deformovaných vztahů, nenormální atmosféry.

Také Goldflamova režie ve Studiu Forum směřovala k vytvoření atmosféry, k vyvolání odlišného vnímání předimenzovaností výrazu, absurdní stylizací, důrazem na vizuální vjem. Značně k tomu přispívalo i výtvarné řešení Jana Konečného – scéna, zaplněná jen několika holými kusy nábytku (stůl, skříň), dále expresivní líčení a herecká stylizace, jak pohybová, tak intonační. To vše umocňovalo dojem přizračnosti, neskutečnosti, krajní karikatury. Důležitá nebyla kontinuita textu, návaznost dialogů nebo jejich důsledný smysl. Mnohem větší roli hrála nadsázka, která bránila významové jednoznačnosti, zato otevírala prostor pro emoční zážitky.

Inscenace se setkala s velmi kontroverzním přijetím u kritiky i diváků a tehdejší vedení divadla, v čele s ředitelem Josefem Srovnalem, zastavilo po několika reprízách její uvádění.

V dobových reflexích bylo téma shledáno jako závažné, naléhavé a aktuální, styl však byl podle recenzenta Ostravského kulturního měsíčníku příliš vzdálen běžné poetice a působil jen jako „pouhá činoherní etuda, autorské a herecké cvičení na dané téma... Arnošt Goldflam, autor a režisér v jedné osobě, chtěl zřejmě šokem [...] vyburcovat lidské vědomí a svědomí, přinutit lidi k vážnému přemýšlení o tom, kam že to s těmi našimi defektními vzájemnými vztahy spějeme: k zabití fantazie, poezie, lásky, něhy a porozumění v normálním životě.“⁹ Stálý recenzent v olomoucké Stráži lidu naopak přivítal inscenaci jako absurdní podobenství, jehož cílem je vytvořit „sugestivní obraz pošlapané lidskosti“ a vyprovokovat publikum „zrůdnou agresivitou ukrytou pod konvenčními normami“. Jeho hodnocení inscenace jako „vynikajícího příspěvku“¹⁰ v kulturním kontextu města však reagovalo spíše na neobvyklost tématu a autorské zpracování, než na inscenační kvality.

O režijním pojetí vypovídají vzpomínky A. Goldflama, herců a tehdejších diváků, přidáme-li poznatky o studiové poetice a režijním rukopisu A. Goldflama, můžeme dospět k nabízejícímu se resumé. Forma scénáře, dotvářeného až v průběhu zkoušek, byla náročná na vlastní herecký vklad, pro herce z tradiční scény nezvyklý. Goldflamův požadavek stylizační nadsázky se silnými prvky karikatury nedovoloval „civilní“ herectví a pro osobnostní vyjádření tématu,

tedy autentizaci role (styl rozvíjený Goldflamem v HaDivadle), neměli zase členové Studia Forum dostatečné zázemí zkušeností či systematictější improvizací přípravy. Otevřenost scénáře znamenala navíc pro herce nejasnost situací a motivace postav. K inscenační nedotaženosti přispěl podle výpovědí herců i fakt, že zkoušky probíhaly pod časovým tlakem (stále v podmínkách amatérské tvorby, na niž zbýval čas jen nárazově, po večerních představeních). Přičteme-li volnější režijní koncepci a z ní plynoucí interpretační nejistotu, pak byl konečný výsledek jakýmsi hybridním tvarem – text, nastavený pro odlišnou a svěbytnou poetiku autorské studiové scény, ale realizovaný stylem vycházejícím z tradičního hereckého výrazu.

Diváci se tentokrát rozdělili na dva tábory – jedni odcházeli z představení rozpacití, nechápající, nebo dokonce znechucení tématem i netradičním způsobem interpretace, jiné zasáhla inscenace nezvyklým obnažením mechanismu každodennosti a etickým apelem.

Z divadelního hlediska zůstal *Horror* pokusem o tematickou i stylovou provokaci, která byla i původním autorským a režijním záměrem: „To, že vzbuzuje představení polemiky, svědčí o tom, že kousek práce se udělal. A jestliže jsou diváci na konci v rozpacích, i to je mým záměrem. Těm citlivějším (bez ironie) se může zdát závěr příliš vyhocen a celá inscenace ostřejší. Ale i to je záměrné. Věděl jsem, že *Horror* se bude hrát v Divadle hudby, kde jsou křesla. A v křeslech je člověk uzavřen do jakéhosi svého ostrůvku pohody, proto je třeba ho více atakovat.“¹¹

Pro předčasné stažení inscenace najdeme však se znalostí tehdejšího společenského a ideologického kontextu i politické důvody. *Horror* byl opravdu provokací, morbidní hříčkou s kafkovskou atmosférou, s atributy absurdního dramatu, s tématy odcizení, vyprázdnění životních hodnot, s důsledným sledováním nelidskosti lidmi utvářených konvencí, společenských norem a pravidel. Ve filozofickém přesahu oslovoval publikum zcela jednoznačně názorem na atmosféru pokrytectví, přetvářky, pokřivené morálky – tedy reagoval přesně na vnímané, ale otevřeně nepřiznávané pocity z tehdejší atmosféry ve společnosti. Obraz hrdiny – Syna, který se svými vlastnostmi absurdně pokřiveným zvyklostem rodiny vymyká a neumí se přizpůsobit ani přes násilné „uzdravování“, byl obrazem bezvýchodnosti v tehdejší režimem nastaveném společenském klimatu, mementem, etickým apelem. Inscenace se stejným tématem, pokud by byla postavena na klasickém dramatickém textu podléhajícími nutnosti dramaturgického schvalování na všech stupních tehdejší ideologické kontroly (svazácká a stranická organizace divadla, kulturní oddělení a ideologické oddělení OV KSČ, KV KNV, KV KSČ), by s největší pravděpodobností nikdy nevznikla. Z obecně historického hlediska nabízí tento konkrétní příklad důkaz o vysoce funkčním mechanismu, který si vytvořily v sedmdesátých a osmdesátých letech studiové scény svou orientací na nepravidelné texty, na scénáře bez pevné podoby, vznikající až v průběhu zkoušek a improvizací na dané téma, a tedy neposkytující pevný podklad pro cenzurní zásah.

Horror měl šest repríz a důvodem zákazu jeho uvádění byla nejen profesionální „nehotovost“ poměřovaná tradičními činoherními postupy, ale i jeho kontroverzní vyznění s „nežádoucími“ etickými a filozofickými momenty.

POZNÁMKY

- 1 Prolegomena představují kolektivní encyklopedický projekt, na němž se od roku 1970 podíleli František Černý, Vlado Hazucha, Jan Kopecký, Miroslav Kouřil, Jarmila Lormanová, Přemysl Maydl, Zoltán Rampák a Jiřina Telcová. Jejich záměrem bylo vytvořit oborovou encyklopedii shrnující poznatky scénografie v rámci vědy o divadle v souladu se soudobým stavem bádání v oborech příbuzných a s přihlédnutím k historickému vývoji scénografie jako vědní disciplíny. Doba si sice vyžádala hned v úvodu jednoznačné přihlášení autorů k marxistickému estetickému názoru a k metodě dialektického a historického materialismu, přesto konečné dílo představuje názorově různorodou diskusi k vytyčeným tématům a metodicky vychází ze strukturalistického přístupu k divadelnímu dílu. Z hlediska vývoje české teatrologie je materiál dokladem úsilí udržet v české teatrologii i počátkem sedmdesátých let princip názorové plurality a odmítání normativního přístupu.
- 2 Just, Vladimír a kol.: *Česká divadelní kultura v letech a souvislostech 1945–1989*. Praha 1995, s. 76.
- 3 Časopis *Dialog* vycházel v letech 1978–1981, vždy v pěti exempláři. Mezi přispěvatele, překladatele a autory dramatických textů patřili Eva Stehlíková, Eva Šormová, Olga Bartoňková-Janáčková, Růžena Grebeníčková, Vladimír Just, Helena Albertová, Nina Vangeli, František Knopp, Jan Pömerl, Zdeněk Digrin, Petr Oslzlý, Vladimír Macura, Jaroslav Someš a další.
- 4 Černý, František: *Kennedyho děti*. Průřezová dokumentace divadelního představení. Osobní archiv Ivan Šimáčka.
- 5 Kupka, Václav: „Médea a ty druhé“, *Zpravodaj Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci*, 1981, č. 15–16, s. 33–34.
- 6 Hrab, Ondřej: „Divadlo v jeskyních“, *Mladý svět*, 28. 9. 1982, s. 22.
- 7 bk.: „Fórum výborně“, *Stráž lidu*, 19. 12. 1981, s. 4.
- 8 -ta-: „K představení Studio Fóra – rozhovor s A. Goldflamem“, *Zpravodaj AFO*, č. 2, 19. 4. 1982, s. 20–21.
- 9 Čejka, Karel, op. cit., s. 47–48.
- 10 Viz poznámka 7.
- 11 -ta-: *Zpravodaj AFO*, 1982, s. 21.

Summary

Tatjana Lazorčáková:

Critical Reflection of Non-traditional Theatre during Normalization Period (or What is Theatre's Memory and Where can It be Found?)

This historical study focuses on the critical reflection of non-traditional theatre during the so-called normalization period. It describes the specific position of drama production which was often on the verge of the mainstream, the so-called grey zone and theatre underground, and maps publication opportunities in professional and regional press, as well as in internal and samizdat periodicals. It also deals with the issue of source interpretation, referring to an example of several plays staged by Studio Forum, a theatre in Olomouc.

**NĚKDE SE STALA CHYBA...
KOMUNISMUS JAKO OMYL
V SAMIZDATOVÉ A EXILOVÉ TVORBĚ AUTORŮ
SEDMDESÁTÝCH LET**

ALENA FIALOVÁ

„Přesvědčen, že musím učinit něco, aby už lidé nikdy neztratili svoji svobodu, aby se už neocitli v neprodyšně obemknutých prostorách, odkud není úniku, kde vládou jen řeznické nože, jsem se chystal stát pěšáčkem revoluce, konikem, na jehož záda usednou noví řezníci, aby svými sekáčky sehnali rozprchlé lidské stádo do znovu vybudovaných ohrad a svými noži začali dílo nového života.“¹

Takto vysvětloval Ivan Klíma důvod prokomunistické orientace Adama Kindla, hlavního hrdiny svého románu *Soudce z milosti*. V próze, kterou začal psát v roce 1972, se snažil pojmenovat Kindlův podíl na nezákonnostech počátku padesátých let, tedy v období, později označovaném za jedno z nejtragičtějších v novodobých českých dějinách. Líčení hrdinova osudu se však nutně sestávalo také z popisu příčin a následků, tedy jeho cesty ke komunistickému přesvědčení, ale i postupného vystřízlivění z něj.

Na české literární scéně sedmdesátých let Klíma nebyl jediným spisovatelem, který ve své tvorbě reflektoval tento kontroverzní úsek dějin i vlastního života. Z autorů, jež věnovali svá díla formování protagonisty – podobně jako u Ivana Klímy silně autobiografického – na pozadí poválečných dějinných událostí, lze totiž právě v tomto období vydělit skupinu autorů, které pojila podobná generační zkušenost, tedy aktivní účast na pounorovém „budování socialistické společnosti“. Ve výstavbě, tematice i poetice jejich děl, vydaných v samizdatovém či exilovém okruhu během sedmdesátých let, se tato zkušenost projevila nejen zmíněnou autobiografičností hlavních postav, ale i dalšími společnými znaky, užíváním podobných motivů, kladením stejných otázek a nacházením obdobných odpovědí.

Šlo o prózy autorů, kteří patřili k „vítězné“ generaci mladých komunistů, jimž po druhé světové válce „patřil svět“. Jejich intelekt, vzdělání a zkušenosti je nejprve dovedly k „rudé hvězdě“ komunismu, o pár let později ke kritickému postoji vůči společenskému vývoji a vyústily až v definitivní rozchod s komunistickým režimem po roce 1968. Milan Kundera tak popsal poválečné revoluční nadšení hlavního hrdiny ve fabulovaném románu o básníkovi Jaromilovi *Život je jinde* (Toronto 1979), Pavel Kohout naopak v autobiografickém díle *Z deníku kontrarevolucionáře* (Luzern 1969), Jaroslav Putík v bildungsromanu *Proměny mladého muže* (s titulem *Červené jahody*, smz. 1975), zaměřeném především na válečné a těsně poválečné

období. Ivan Klíma vtělil své zkušenosti a názory do postavy soudce Adama Kindla v rozsáhlém románu *Soudce z milosti* (smz. s titulem *Stojí, stojí šibenička*, 1976; česky zkráceno London 1986), podobně učinil se svými postavami zprvu nadšených komunistů František Kautman ve dvou bilančních dílech nazvaných *Mrtvé rameno* (smz. 1977) a *Prolog k románu* (smz. 1979). Eva Kantůrková zvolila v rozsáhlém románu *Černá hvězda* (smz. 1977, Kolín nad Rýnem 1982) za hlavního hrdinu postavu o generaci starší, zřetelně inspirovanou osudy svého otce-komunistického novináře, zatímco poválečnou komunistickou generaci tu zastupuje postava dcery Jany.

Novodobé dějiny ve svých dílech vydaných v sedmdesátých letech reflektovali i další autoři, kteří ovšem v padesátých letech patřili k jiné, nekomunistické a neangažované části poválečné generace. Zkušenost Josefa Škvoreckého, Zdeny Salivarové, Alexandra Klimenta, Oty Filipa a dalších byla jiná a tomu odpovídá i odlišná (a celkově rozmanitější) reflexe téže doby v jejich literárních pracích. Opačný pól k románům „vítězné generace“ představují prózy obětí režimu, autorů v padesátých letech uvězněných – tato svědectví zpravidla vyšla už v šedesátých letech. Díla těchto autorů však ponecháme jiným analýzám.

Většina z autorů, jimiž se chceme nyní zabývat, si svou popularitu i jméno vybuodovala romány o době svého mladického nadšení a následného vystřízlivění už v období šedesátých let prózami jako *Smuteční slavnost*, *Smrtelná neděle*, *Žert* či *Hodina ticha*. Jejich tvorba z let sedmdesátých, vznikající v neoficiálním literárním okruhu, na díla vydaná v předchozí dekádě v mnohém navazuje, ale zároveň se od nich v lecčems odlišuje. Dokládá tak posun a další proměnu v pohledu na dějiny i orientaci jedince v nich.

K charakteristickým rysům těchto románů, které i v nových podmínkách zůstaly nezměněny, patří zejména motiv ironie dějin, forma osobní zpovědi a kritika poučkových nezákonností. Na rozdíl od společenských románů šedesátých let je však v sedmdesátých letech zřetelnější příklon k žánru bildungsromanu a zejména k románu psychologickému. Podstatnou proměnou je totiž větší důraz na reflexi vlastního podílu na proběhlých událostech a tím i nový motiv zodpovědnosti nejen za aktivně provedené činy, ale také za, byť leckdy nevědomé, pasivní napomáhání zlu. Hlavním tématem tak už nejsou neúprosné neosobní dějiny, ale vina konkrétního individua na prosazení a stabilizaci komunistického režimu. Protagonisté se sice stejně jako ve starších románech stávají oběťmi tohoto systému tím, že jsou odstraněni ze svých míst do pozic méně výhodných, nově však kriticky reflektují i své předchozí angažování se v době, kdy ještě stáli v popředí a měli v rukou menší či větší moc. Takovéto „potrestání“ (v podstatě však směšné ve srovnání se skutečnými oběťmi režimu) totiž nemůže smazat předchozí viny.

Reflexe vlastního podílu na nezákonnostech padesátých let přináší těmto protagonistům, potažmo pak samotným autorům, možnost vypsát se ze svých skutků a názorů, otevřeně je přiznat a pojmenovat a svých vin se tak zbavit. S mírou přiznané viny tak souvisí leckdy až flagelantský postoj vůči vlastnímu působení v padesátých letech – autobiografické postavy na sebe doznávají prohřešky („Odsoudil jsem oběť. Nemám co bych uvedl na svoji obhajobu jiného, než že jsem žil v prázdnotě a neměl dost odvahy“²), zveřejňují soukromé kontroverzní dokumenty jako Pavel Kohout či poukazují na svůj morální úpadek, pramenící ze základního pochybení v minulosti. To vše má napomoci v jejich pátrání po prvotní příčině pomýlení.

Podstatným rysem sledovaných děl je tedy potřeba vysvětlit důvod, příčinu chybného postoje hrdiny. Autoři tu zřetelně demonstrují distanci od popisované doby, sdílených názorů

a spáchaných skutků: odstup od prvotních idejí dokládá i formální výstavba díla, jež je rozdělena na několik časových rovin; předěl mezi nimi může být ještě zdůrazněn změnou formy vypravěče. Svým postojem tak tvůrce obhajují právo na omyl a postupně politické i mravní zranění postavy. Hledání odpovědi po příčině selhání se pak prolíná všemi díly: „Někde se stala chyba. Marně se jí snažím najít. Nacházím celou řadu jednotlivých, menších chyb, ale stále mi chybí ta jediná podstatná. Nebo snad vznikla právě nahromaděním těch jednotlivých, drobných omylů?“³

Reflexe poválečné historie v těchto románech zpravidla začíná líčením dětství a mládí protagonistů, umístěného do období druhé světové války, která je tak prostorem prvního setkání se smrtí, láskou a politikou zároveň. Hrdinové shodně pocházejí z nepříliš bohatého maloburžoazního prostředí a ke komunismu se dostávají ne díky svému třídnímu předurčení, ale „intelektuální“ cestou – přes knihy, diskusní kroužky a studium. Na jejich politické formování má rozhodující vliv poválečné tříletí stále ještě demokratického státu, v němž se vedl boj o „získání mas“. Hrdinové do něho vstupují na prahu dospělosti, kdy všichni shodně studují „politiku“ (tedy na Vysoké škole politické a sociální), hlásí se do komunistické strany, zúčastňují se brigád. Příznačné je, že samotný únor 1948 není v dílech takřka vůbec zmíněn. Pouťorové události zřetelně pro postavy i jejich autory představují přirozené vyústění válečného traumatu a nezkažených ideálů poválečného budování socialistické společnosti. Pragmatický boj o moc a připravovaný, řízený převrat v takovémto způsobu reflexe dějin nemá místo.

Zajímavé je provést srovnání těchto děl s produkcí oficiální, s tvorbou autorů v sedmdesátých letech angažovaných, kteří ve svých románových kronikách, často inspirovaných poetikou budovatelských románů padesátých let, taktéž postihovali poválečný vývoj země (jako byli Jiří Křenek, Karel Misař, Petr Pavlík, Jaromíra Kolářová a jiní). I v nich se totiž hrdinové angažují na schůzích a brigádách a poválečný vývoj logicky směřuje k vítěznému převzetí moci. Únor však je v nich popsán podrobně a zdůrazněn jakožto rozhodující obrat a těžce vybojované vítězství, symbol překonání staré společnosti.

V neoficiálních, samizdatových dílech se však objevují i další motivy, které jinak podobnou interpretaci poválečného tříletí jakožto období nadšeného budování odlišují od ztvárnění v oficiálních normalizačních a starších dílech. V protikladu k obdobně proklamovaným vzneseným cílům je tu totiž zdůrazňována neidealizovaná motivace angažovanosti románových postav, kterým šlo o docela prostou touhu vyniknout a předvést se před obdivovanou dívkou. Přirozené pohnutky jejich jednání, nezkušenost, naivita a ješitost, jenž mohou být v protikladu k vysokým ideálům vnímány jako nízké, však jejich chování odlehčují a polidšťují. Spolu s prolínáním vysoké a nízké motivace jednání postav se v samizdatových dílech objevuje další důležitý motiv, a to motiv potlačených pochybností. Přestože hrdinové tuší a ví, že není vše v pořádku, odmítají vidět jiný než idealizovaný obraz a volí tak jednodušší cestu slepé víry a přizpůsobení se. (Nejpregnantněji to vyjádřil Putíkův hrdina Emil: „Zařadím se! Podřídím se! Proměním se! Zároveň však slyšel ve svém hlase cosi falešného. Ale co?“⁴

Po vynechaném únorovém převratu se tak hrdinové ocitají rovnou ve víru nejradikálnějšího budování komunismu. Protagonisté, nyní již v roli prověřených kádřů, novinářů, pedagogů, soudců a spisovatelů, se na exponovaných místech aktivně účastní oficiálního života. Pochybnosti zpočátku opět potlačují (objevuje se tu například motiv návštěvy Sovětského svazu a střet s jeho bídou, kterou protagonista jako by nevidí). Vina hlavních hrdinů je ovšem nyní již o to horší, že postupem doby a s novými informacemi již v očích autorů ztrácejí počáteční

naivitu. Jejich politická rozhodnutí (tedy ne již pouhé akceptování a přihlížení, ale aktivní čin) jsou proto často motivována i takovými charakterovými vadami, jako je žárlivost, sobectví či ješitnost, které již nyní neomlouvá nevědomost mládí.

Příklad takového vědomého činu s politickým pozadím, jenž má nedozírné následky pro životy druhých, představuje zrada a udání milované dívky, kterou chce hrdina vytrést za její domněle nedostatečnou lásku. Dívku tak udá pro zcela malicherné provinění stranickým orgánům či policii (tak je tomu u Kautmana či Kundery, částečně i v Kohoutově románu; „zrada“ ovšem může být prezentovaná i opuštěním v těžké situaci jako v případě hlavní postavy Klímova románu). Pokus o pomstu se však hrdinům vymkne z rukou a přinese následky, jež ve své politické naivitě neočekávali – vyústí v dívčino uvěznění. Vina, dříve přisouzená dějinám a „těm nahoře“, je tak konkretizována a vztažena k reálnému původci neštěstí, na něhož po čase dopadá s dvojnásobnou vahou (zatímco dívky, byť předtím podobně „ideově pomýlené“, naopak prožité utrpení očisťuje). Tento motiv tak vyjadřuje názor – v období vzniku románu silně aktuální – že jakékoliv zapletení se s mocí znamená pád a nesmazatelnou chybu, která vede k fatálnímu morálnímu i lidskému úpadku. Příkladem může být Kautmanův hrdina z románu *Mrtvé rameno*, který po udání své dívky Markéty, jež naivně zapůjčila svou stranickou legitimaci později emigrovavšímu příteli, není schopen běžného života, trpí impotencí, depresi a propadne alkoholismu. Na konci románu je z něj umírající troska bez jediné blízké duše, jež definuje svou hlavní chybu právě tímto osudovým rozhodnutím: „v Markétě je ta hlavní, osudová chyba... Markéta snad byla jediná možnost, jediná šance, která mi byla dána a kterou jsem nevyužil.“⁴⁵ Zkázu, která následuje po takovémto činu, symbolizuje i trapná smrt básníka Jaromila z Kunderovy prózy *Život je jinde* či manželská i mravní krize Adama Kindla v Klímově románu *Soudce z milosti*.

Hrdinové analyzovaných próz posléze překonají nejtěžší období stalinismu, po němž se u nich začínají objevovat první „procitnutí“, sebereflexe a přiznání vin. Nevedou je k tomu výrazné politické události, jako byly procesy („Byli to lidé jiné generace. Nemohl jsem k nim mít osobní vztah, necítil jsem k nim nikdy lásku a proto jsem ani teď nebyl nijak ořesen“⁴⁶), ale pouze tvrdá vlastní zkušenost – propuštění z exponovaného místa či odchod na odlehlé působiště. I svědectví polických vězňů mohou vyslyšet teprve poté, co se ocitají v těžké osobní situaci, v krizi své viny v komunismus.

Pokud se jednotlivé příběhy neuzavírají již dříve (tak jako román Kunderův a Putíkův), představuje další výrazný přelom až rok 1968, jenž se zprvu zdá být příležitostí k nápravě dřívějších ideálů i vin. S výjimkou Pavla Kohouta, jenž ve shodě se svým naturelem promítl do své prózy politickou angažovanost, protagonisté ostatních próz – i přes rozdílnou osobní zkušenost autorů – zůstávají nerozhodnutí a spíše v pozadí (Klímův hrdina je v zahraničí, Kautmanův v nemocnici). Tím se jejich rozhodnutí, jak se postavit ke komunismu jako celku, odsunuje do doby normalizace, tedy do tehdejší současnosti, a jednotlivá díla tak bezprostředně tematizují dobová morální dilemata. To, zda budou předchozí viny protagonistům alespoň částečně odpuštěny, závisí na závěrečném rozhodnutí postavy. Přesto je pro ně příznačné váhání a strach z opětné angažovanosti (a to na obou stranách), tedy obavy z jakéhokoliv aktivního činu. Nejdůležitějším rozhodnutím, kterého jsou protagonisté nakonec schopni a které může umenšit jejich vinu, je rozhodnutí zůstat ve vlasti – jejich viny jako by je osudově svazovaly se zemí a jejich sebereflexe byla možná pouze v „místě činu“. (Tomu odpovídá i fakt, že všichni autoři sledovaných próz buď neemigrovali vůbec, nebo až v průběhu normalizace a po napsání děl, o nichž hovoříme).

„Současnost“, tedy normalizace jakožto doba, v níž už mají hrdinové patřičný odstup od prvotních idejí, nadšení i omylů, tak autorům z perspektivy již vědoucího vypravěče umožňuje pojmenovat příčiny jejich selhání a vysvětlit, proč tehdy začali věřit „černé hvězdě“ komunismu. Vcelku lze říci, že kromě historických událostí, jako byla Mnichovská dohoda a druhá světová válka, za příčinu nejčastěji označují především osobní, prosté lidské pohnutky, zahrnující charakterové nedostatky jako slabošství či ješitnost, problematickou rodinnou anamnézu – zejména touhu vymanit se z přílišné závislosti na rodičích, ale také potřebu věřit, patřit do nějakého společenství, nové, ideální rodiny.

Společným jmenovatelem, jež se v různých podobách nakonec prolíná všemi sledovanými díly, je však věk, nezralost a nedospělost. Milan Kundera ho nazývá „lyrickým věkem“, přičemž tu spojuje „génia lyriky“ s „géníem nezkušenosti“.⁷ Jeho Jaromil totiž při politickém angažmá „ztratil na chvíli pocit dítěte“;⁸ obdobně byl „Poprvé uznán a vyzdvižen!“⁹ i Putíkův mladý muž. Angažovanost v komunistické straně totiž dávala literárním i skutečným protagonistům možnost poprvé okusit pocit dospělosti, „opravdového“ života, chlapských rozhodnutí a boje na „správné straně dějin“.

V Kautmanově *Mrtvém ramenu* je toto mládí hlavní příčinou a počátkem základního selhání. Zatímco citovaný výrok „Někde se stala chyba“ román otevírá, vysvětlení toho, co bylo příčinou hlavní, osudové chyby, ho příznačně uzavírá: „Byly nás houfy diletantů, kteří zhudlařili naše poválečné dějiny. Tak to by vycházelo: chopili jsme se věci – ‚diletantští břídilové‘, a jali jsme se ‚budovat nový řád‘ ... A má osobní tragédie spočívá v tom, že jsem to nepoznal a že jsem svou šanci promarnil. Tak tu ji máme, osudovou chybu.“¹⁰

POZNÁMKY

1 Klíma, Ivan: *Soudce z milosti*. Rozmluvy, Londýn 1986, s. 87.

2 Tamtéž, s. 398.

3 Kautman, František: *Mrtvé rameno*. Primus, Praha 1992, s. 5.

4 Putík, Jaroslav: *Proměny mladého muže*. Československý spisovatel, Praha 1993, s. 186.

5 Kautman, František, op. cit., s. 32.

6 Klíma, Ivan, op. cit., s. 261.

7 Kundera, Milan: *Život je jinde*. Sixty-Eight Publisher, Toronto 1979, s. 250.

8 Tamtéž, s. 176.

9 Putík, Jaroslav, op. cit., s. 183.

10 Kautman, František, op. cit., s. 227–228.

Summary

Alena Fialová: Representation of Communism as “a mistake” in the samizdat and exile production of the 70’s

In the 1970s there emerged a group of authors connected by their common experience: in the 1950s they had participated in “constructing of socialism,” but they gradually came to regard this participation as a mistake and definitively separated from the regime after the year 1968. These authors such as Milan Kundera, Ivan Klíma, Jaroslav Putík, Pavel Kohout, Eva Kantůrková and František Kautman wrote novels, often autobiographical, about the path

“through modern history”. Their works have a few common elements: the “Bildungsroman” genre, the irony of history as a motif, reflection on the protagonist’s own share in the unlawfulness and maleficence of the 50’s and, the new element at that time, the motif of responsibility of each individual, not only the impersonal regime. Writing about this experience was a way to “plead guilty” and explain reasons for their behaviour. The main reasons are, among others, youth, inexperience, and immaturity – the aggressive, resolute period after the year 1948 provided opportunities for enthusiastic and overzealous youngsters who longed to find the “real” world and become “mature”. They then had to cope with this first mistake and guilt for the rest of their lives.

NORMALIZAČNÍ PRÓZY LADISLAVA FUKSE

ERIK GILK

Prozaické dílo Ladislava Fukse (1923–1994) druhé poloviny sedmdesátých let nabízí ilustrativní materiál k postižení tvůrčí krize způsobené společensko-politickým vývojem, na němž lze modelově sledovat mechanismus zapojení renomovaného a především oblíbeného autora do „kolektivu prorežimních pisálků“. Vyhraněná poetika jeho próz, jež se zrodila v relativně svobodných šedesátých letech, musela v době znovunastoupivšího totalitního systému přirozeně narazit. V prvních letech normalizace se autor pokusil o žánrové inovace (*Oslovení z tmy*, *Nebožtíci na bále*; obojí 1972), jež ovšem zůstaly na okraji zájmu oficiální kritiky a nevyvolaly autorem tolik očekávanou pochvalu. Teprve potom se prozaik rozhodl napsat dílo na politickou objednávku a románem *Návrat z žitného pole* (1974) se zařadil mezi autory nesčetné „prózy s tematikou Února“.¹ Byl ovšem nejspíš sám překvapen, že natolik řekněme politicky nezávadný námět mu automaticky nezajistil uznání u kritiky.

Pokusme se v následující stati pohlédnout na Fuksovy prózy vydané v letech 1974–1978 bez předpojatých soudů, bez toho, abychom toto období jeho tvorby jednoduše uzávorkovali a označili je apriori za autorský lapsus. Nemělo by nám přitom chybět elementární lidské pochopení pro obavy autora se zvláštním psychosexuálním ustrojením, jenž neměl žádné kontakty s exilem ani samizdatem. Ladislav Fuks měl prostě z totalitního režimu strach, panickou hrůzu, a protože byl na oficiálním literárním establishmentu doslova (existenčně i finančně) závislý, snažil se mu – chce se říct přirozeně – podřídit a zavděčit. Se značnou nadsázkou řečeno: Fuks byl stejně jako protagonista jeho první prózy Theodor Mundstock nucen přistoupit na pravidla totalitního režimu. Zatímco o Mundstockovi víme jistě, že v souboji s nacistickým nebezpečím neobstál, je nyní na nás posoudit, zda se Fuksovi podařilo zachovat si alespoň část tvůrčí svobody.

Nejméně výraznou etapu Fuksovy prózy, do níž vedle *Návratu z žitného pole* spadají prózy *Mrtvý v podchodu* (1976, s Oldřichem Koskem), *Pasáček z doliny* (1977) a *Křišťálový pantoflíček* (1978), nemíníme nijak obhajovat. Žánrově-tematická charakteristika čtveřice próz ostatně mluví sama za sebe: román o váhajícím studentovi, jenž se po únoru 1948 přikloní na stranu socialismu; konzumní detektivka o drogách, jejichž prostřednictvím k nám bezmála infiltrují třídní nepřátelé ze Západu; příběh poválečné socializace zapadlé slovenské vesničky; biografie mládí Julia Fučíka. Zároveň se ovšem nechceme přidat ani na stranu jednoznačně odmítavých soudů, jež po roce 1989 převládly. Snad nejostřejšího odsudku se

normalizovanému Fuksovi dostalo od Marie Mravcové, která použila výrazy jako „umělecká degradace“, „podbíživá vsťřícnost absurdní normě tzv. socialistického realismu“ či „pokleslý epigon sama sebe“.² Nelze souhlasit ani s letným označením Fukse za „promarněný talent“, jak to učinila Helena Kosková v souboru statí *Hledání ztracené generace* (1987), navíc bez jakékoliv analýzy.³

Tak jako není možné vyvrátit, že Fuks se vládnoucímu režimu jak svojí tvorbou, tak komentáři k ní vyloženě podbízel, nelze ani pominout, že toto období dokázal překonat a kontinuálně navázat na svoje předchozí prózy. Nešlo tedy o jednostranný a nezvratný přerov v jeho tvorbě, Fuks si byl svých autocenzurních zásahů velmi dobře vědom a reflektoval je, jak níže doložíme. Koskové tvrzení, že se „Fuksovo dílo v osmdesátých letech už nikdy nestalo stejně významnou součástí české prózy, jakou byly jeho romány v letech šedesátých“,⁴ prokazatelně neodpovídá historický román *Vévodkyně a kuchařka* (1983), který synteticky a přitom svébytně završil všechny výrazné rysy poetiky jeho próz šedesátých a počátku sedmdesátých let. Fuks tedy v žádném případě nepodleh, nepromarnil svůj talent, ale mnohem spíše byl nucen čelit „dilematu spisovatelů píšících v zemích stalinismu: dilematu toho, kam až se *musí* a kam až *lze*“,⁵ řečeno slovy Josefa Škvoreckého, k němuž se ještě vrátíme.

Normalizační kritika na jedné straně oceňovala Fuksovu snahu vyhovět ideologickým požadavkům, jimž se podřizovala estetická funkce, na druhou stranu ovšem nemohla jednoduše odstříhnout autorovu předchozí tvorbu. Její rysy, především důraz na detail a důslednou motivickou výstavbu, shledávala v nových prózách, přičemž je označovala za samoučelné, přeestetizované či ornamentální. V dobových recenzích se frekventovaně objevovaly paralely, nejednou zcela scestné příměry, jimiž se měla manifestovat základní teze, jak ji lapidárně vyjádřila Hana Hrzalová: „Je to tentýž Fuks – a přece jiný Fuks“.⁶ Tak kupříkladu student Bárta z *Návratu z žitného pole* byl kritikou opakovaně srovnáván s Panem Theodorem Mundstockem: zatímco ten se nacistickému režimu podřídí, a proto zemře, Bárta reakčním silám odolá a je mu dáno žít v socialistické společnosti. Pasáček je prostřednictvím prolínání snu a reality a dětského vnímání světa často přirovnáván k Michalovi z *Variací pro temnou strunu* (1967). Zatímco osudy senzitivního protagonisty starší prózy symbolizují předtuchu nacistického násilí a utrpení, příběh *Pasáčka z doliny* naopak vyústí v optimistické očekávání nového, kvalitativně lepšího života.

Otázka návaznosti na Fuksovu předchozí tvorbu je zkrátka určující: zatímco autorovi obháječi se budou snažit nalézt, a jistě najdou, co nejvíce styčných bodů s poetikou jeho próz z šedesátých let, jeho kritici budou hledat, a nikoliv neúspěšně, jejich devalvací.

Hrdinou *Návratu z žitného pole* je posluchač pražské filozofie Jana Bárty, jenž se přesvědčen o svém odchodu do emigrace odjíždí rozloučit do rodné obce, aby se nakonec rozhodl zůstat a přitakat budování socialismu. Román byl soudobou kritikou přijat přinejmenším ambivalentně, v recenzích se opakovaly tři základní výtky. Na prvním místě byl závadný již způsob podání oněch světoedjých událostí kolem Února, jež představují jen jakési kulisy protagonistovy osobní (ne-li přímo milostné) krize. Introspekce, psychické a emocionální pocity, zprostředkování děje prostřednictvím vědomí hlavní postavy, jež tu má blízko k vyprávěcí situaci personální, reflektorské, jsou bez výjimky odmítány. Hrdinova proměna údajně není dostatečně motivována, již proto, že se odehrává v rovině psychické a citové, nejde tedy, a to je druhá výtka, o kýžený přerod jedincova rostoucího uvědomění. Přitom právě a pouze

toto rozhodnutí je zdůvodnitelné, když se vše podstatné odehrává na rovině protagonistových duševních pochodů. Jedině recenzent Václav Falada považoval Bártův přerod za přirozený, neboť vyvěrá z logiky příběhu.⁷ Na třetím místě pak vadila autorova minuciózní práce s detaily a motivy,⁸ jež poněkud překážela „zpodobení neproblematizovaného dneška“. Jak vidno, jde tu vskutku o svár starého a nového Fukse.

Bez povšimnutí přitom zůstalo několik nepřehlédnutelných okolností.⁹ Jan se totiž ve skutečnosti vůbec nerozhoduje. Nejprve je jasně přesvědčen o svém odchodu do emigrace a pak je najednou – pod vlivem silného emocionálního nárazu, pramenícímu z nostalgické idealizace kraje a lidí – stejně tak jednoznačně přesvědčen o svém setrvání ve vlasti. Je tedy nabíledni, že v Janovi se nesváří žádná dvojitá volba, on vlastně neváhá, je jaksi rozhodnuto za něj. Jediná otázka, kterou Bárta zvažuje, má perspektivní ráz; nejistota budoucnosti jej přivádí k neustálému srovnávání, která vize socialistické budoucnosti je pravděpodobnější. Zda ta negativní, před kterou jej varuje kamarád a spolužák Mirek a již mu do posledního detailu vykreslí zlatník Hoffinger, anebo ta pozitivní, již mu reprezentují krajský tajemník, spolužák Zdeněk Drozd a učitelka Pertlová.

Pozoruhodnou skutečností, která zjevně nezapadá do schematického modelu normalizační revitalizace budovatelského románu, je absence „třídního nepřítel“. A to jak obecně (Jan nemá o Švýcarsku, kam chce emigrovat, žádnou představu), tak personálně. Vždyť ani sedláci, kteří hospodaří na více než deseti hektarech půdy, nakonec nejsou krajským tajemníkem označeni za kulaky: „Aubrecht, co vím, má sedmáct hektarů, je tedy z Vrůbek největší. Ale copak je Aubrecht kulak? Aubrecht je udřenej chlap.“¹⁰

S nepřítomností prvku ohrožujícího výstavbu socialistického zřízení neméně souvisí fakt, že spolužák Mirek, jenž Janovi odchod za hranice navrhl, nevystupuje v úloze ďábelského pokušitele, ba právě naopak: přesvědčuje Jana o rozumnosti odchodu vesměs racionálními, na historických zkušenostech založenými argumenty. Jan je, proti všemu očekávání, vystaven zkouškám a několikerému pokoušení za opačným účelem, tedy proto, aby zůstal v zemi. Ovšem žádná z nich, ba ani návštěva stavby mládeže ve vedlejší vsi (kde pomáhají „shodou okolností“ brigádníci z Ženevy, kam měl Jan emigrovat) po boku pohledné svazačky Pertlové s Janem nepohne. Běžné syžetové schéma ideologicky motivovaných románů zobrazujících neuralgický rok 1948 je tedy převráceno, neboť vábničkou tu není kapitalismus, nýbrž socialismus. Teprve v samotném závěru se Jan rozhodne neodejít, ale zůstat, aniž by si to dokázal kauzálně vysvětlit. S odkazem na titul románu se chce konstatovat, že návrat ztraceného syna je dokonán.

Jan si záhy uvědomuje, že rozhodnutím neopustit Československo sice předešel vlastizradě, zato ovšem zradí svého jediného kamaráda Mirka, který na něj čeká ve Švýcarsku.

V této chvíli Bárta už zase uvažuje rozumně, neboť se důvodně obává vyžrazení svého úmyslu emigrovat, když bude chtít Mirkovi v dopise vysvětlit svoje svobodné rozhodnutí zůstat.¹¹ I z tohoto Janova jednání je patrné, že mu v žádném případě nelze vytýkat „malou duševní vyzrálou“, jak učinil Štěpán Vlašín.¹²

Pokud bychom chtěli v *Návratu z žitného pole* nalézt nějaký záchytný bod, který by přece jen nabídl možnost uvažovat nad románem jako nad sofistikovaným výsměchem normalizačnímu diktátu literární normy, jehož by byl autor Fuksova prozaického naturelu pravděpodobně schopen, nenajdeme nic kromě jednoho koně. Ten kůň se jmenuje Fuks, patří největšímu kulakovi ve vsi Aubrechtovi a je v „novém chomoutu“ a s „barevnými knoflíčky“. Přestože

jméno Fuks či Fuksa bylo skutečně frekventované jméno pro selské koně a kobyly, zdá se téměř nemožné, že cenzura a následně i kritika tuto explicitní sebereflexi autorova podřízení režimu přehlédla.¹³

Nejspíš překvapí, že více než přátelského zastání se Fuksovi dostalo od jeho generačního soupeřníka Josefa Škvoreckého. V eseji *Dobry člověk v nedobré době*¹⁴ interpretuje Fuksův román a všímá si především aspektů, jimiž Fuks porušil a překročil požadovanou normu schematismu socrealistického románu. Právě zde Škvorecký varuje před jednoznačným výkladem koně s novým chomoutem, neboť Fuksovy symboly mají hemingwayovský charakter, u nichž je primární funkčnost, a nikoliv odkaz k mimoliterární realitě.¹⁵

V roce 1976 vyšla ve čtvrtém čísle Literárního měsíčníku Fuksova svérázná odpověď na Škvoreckého recenzi nazvaná *Zamyšlení nad morálkou, knihami a naší současností*.¹⁶ Spolu s autorovou předmluvou k druhému vydání románu *Myši Natálie Mooshabrové*, jež vyšlo v kulminačním roce normalizace 1977,¹⁷ jde snad o nejtristnější Fuksovy texty vyjadřující pokoru či spíše porobu před vládnoucím režimem. Prozaik v prvně jmenované stati přitakává oběma předním oficiálním kritikům Dostálovi a Hrzalové, uznává jejich výtky, dokonce je cituje a komentuje. Skutečnost, že nekonfrontoval oba konkurenční politické systémy, tedy kapitalismus a socialismus, vysvětluje Fuks tím, že nemá žádnou zkušenost s životem v emigraci, a tím ani s kapitalismem (sic!). V závěru autor vehementně popírá existenci režimních chleboďárců a poplatnosti době oficiálních autorů a paradoxně ji přisuzuje exilu.

Text představuje exemplární doklad absurdního imperativu tehdejší doby: normalizovaný autor se musí zastávat oficiálních kritiků, kteří pro něj nemají téměř žádné pochopení, a naopak je donucen odmítnout uznání a pochvalu emigranta.

Na závěr nezbyvá než explikovat finále rozpravy dvou předních českých poválečných prozaiků a literárních přátel, které objasňuje redakční praktiky svazových úředníků nechvalně proslulého Literárního měsíčníku. Po roce 1989 se Ladislav Fuks s manželí Škvoreckými několikrát viděl a navzájem si vyměnili několik dopisů. Začátkem května 1990 Fuks s dojetím a s vděčností napsal:

„Kniha, která mi nikde v zahraničí nevyšla kromě nás, byl *Návrat z žitného pole*. Josífku, vzpomínáš si ještě? Děkuji Ti po letech za Tvoji krásnou recenzi ‚Dobry člověk v nedobré době‘. Věřil jsem a věřím, že odpověď, která mi byla tehdy předložena, jsi pochopil. Snažil jsem se o nejlaskavější text, který by prošel. Děkuji Ti.“¹⁸

POZNÁMKY

- 1 Viz Dokoupil, Blahoslav: „K vývojovým proměnám prózy s tematikou Února“, *Česká literatura* 30, 1982, č. 2, s. 148–163.
- 2 Mravcová, Marie: „Normalizovaný ‚román‘ Ladislava Fukse“. In: *Normy normalizace*, ed. Jan Wiendl, ÚČL AV ČR Praha a SZU Opava 1996, s. 14–19.
- 3 Kosková, Helena: *Hledání ztracené generace*. 2. rozšířené vydání. H&H, Jinočany 1996. Původně Sixty-Eight Publisher, Toronto 1987.
- 4 Tamtéž, s. 147.
- 5 Škvorecký, Josef: „Dobry člověk v nedobré době“. In: Týž: *Podivný pán z Providence a jiné eseje*. Ivo Železný, Praha 1999, s. 280–293. Původně in: *Listy* 5, 1975, č. 4, s. 24–29; Řím.
- 6 Hrzalová, Hana: „Dílo umělecké syntézy“, *Literární měsíčník* 6, 1977, č. 10, s. 34.
- 7 Falada, Václav: „Návrat z žitného pole“, *Mladá fronta* 30, 1974, č. 120 (23. 5.), s. 4.

- 8 Viz název recenze Vladimíra Dostála „Mládě v krajkoví motivů“, *Tvorba*, 1975, č. 1, s. 8.
- 9 Zda šlo o recenzentskou nedůvtipnost, či spíše o záměrnou nevšímavost, ponecháváme stranou.
- 10 Fuks, Ladislav: *Návrat z žitného pole*. ČS, Praha 1974, s. 168.
- 11 Tamtéž, s. 285.
- 12 Vlašín, Štěpán: „Na křižovatce současnosti“, *Brněnský večerník* 6, 1975, č. 57 (21. 3.), s. 2.
- 13 Výjimku tvoří recenze Vladimíra Dostála, který shodu jména koně s příjmením autora sice zmínil, ale zcela bagatelizoval.
- 14 Škvorecký, op. cit.
- 15 Škvorecký, op. cit., s. 292.
- 16 Fuks, Ladislav: „Zamyšlení nad morálkou, knihami a naší současností“, *Literární měsíčník* 5, 1976, č. 4, s. 82–88.
- 17 Fuks Ladislav: „Několik poznámek autora k Myšim Natálie Mooshabrové a k literatuře a umění vůbec“. In: Týž: *Myši Natálie Mooshabrové*. 2. vydání. ČS, Praha 1977, s. 7–12. Prozaik zde mimo jiné vehementně popírá jakoukoliv souvislost státního zřízení fikčního světa s totalitním systémem. Potenciální podobnost vysvětluje jako důsledek snahy poznat zdroje, z kterých se rodí zlo.
- 18 Dopis Ladislava Fukse manželům Škvoreckým. Datováno „začátkem května v Praze“. Soukromý archiv Michala Příbáně.

Summary

Erik Gilk: Normalization proses of Ladislav Fuks

The paper deals with two proses of prominent Czech novelist Ladislav Fuks (1923–1994). Novels “Comeback from the Rye Field” (*Návrat z žitného pole*, 1974) and “A Little Herdsman from the Lowland” (*Pasáček z doliny*, 1977) represent the problematic period of Fuks’s writings. In the 70’s he had to write his proses to be appreciated by official normalization reviewers who decided what would be published and what wouldn’t be. Fuks’s creative liberty was made up for writing for order of government establishment. The estetic worth was reduced in the name of programmatic classness of the art but specific poetics of Fuks’s novels from the 60’s and the start of the 70’s stayed conserved in rough outlines as we can consider from his later novels from the start of the 80’s.

**SERIÁLY JAROSLAVA DIETLA MUŽ NA RADNICI
A OKRES NA SEVERU – JEJICH ÚLOHA V RÁMCI VYSÍLÁNÍ
ČESKOSLOVENSKÉ TELEVIZE
A DOBOVÉ HODNOCENÍ V MÉDIÍCH**

PETR BEDNAŘÍK

Dietlova seriálová tvorba jistě i dnes představuje námět k diskusi, jak tyto seriály přispívaly k plnění propagandistické úlohy normalizační Československé televize. Tento příspěvek se zaměří na seriály *Muž na radnici* a *Okres na severu*. Připomene, za jakých okolností vznikaly. Dobově podmíněné hodnocení seriálů vystihují jejich recenze v tehdejším tisku.¹

Základním nástrojem tvorby programu Čs. televize byl tzv. Ideově tematický plán, který formuloval vždy na nadcházející rok s výhledem ještě na rok další, co vše bude televize natáčet. Ideově tematický plán sestavovalo vedení televize na základě podkladů od jednotlivých hlavních redakcí. Plán musel být předložen k posouzení aparátu ÚV KSČ. Hraná tvorba často vznikala ve výkladu Ideově tematického plánu jako příspěvek Československé televize k nějakému výročí, ať již historické události nebo významné osobnosti. Dalším zdůvodněním vzniku díla mohla být charakteristika, že se jedná o příspěvek televize k významné vnitropolitické události.²

Seriál *Muž na radnici* vznikl jako příspěvek Čs. televize k volbám do zastupitelských sborů v roce 1976. Seriál byl prací scenáristy Jaroslava Dietla a režiséra Evžena Sokolovského.³ Tato dvojice předtím poprvé spolupracovala při vzniku seriálu *Nejmladší z rodu Hamrů*, který byl věnován tématu vývoje našeho zemědělství. V televizním vysílání se tento seriál poprvé objevil v roce 1975. Po Hamrovi dostal Dietl za úkol napsat seriál o životě a práci předsedy městského národního výboru. Samotné natáčení probíhalo v první polovině roku 1976. Pokud měli tvůrci stihnout premiéru před říjnovými volbami, tak museli pracovat velmi rychle. Interiéry byly natočeny v pražském televizním studiu Burza. Exteriérové scény vznikaly v Hradci Králové a Berouně. Velkou pozornost, kterou vedení Čs. televize seriálu věnovalo, dokumentuje i fakt, že se natáčelo na barevný záznam. Předchozí seriál *Nejmladší z rodu Hamrů* byl černobílý. V dubnu a květnu 1976 se v tisku objevily informace o natáčení. V té době byl seriál zmiňován pod původním názvem *První muž na radnici*. Slovo „první“ z názvu zmizelo až po ukončení natáčení. V tisku můžeme zaznamenat názory režiséra Evžena Sokolovského. Vyjádřil se k shodným prvkům seriálů. „Co však podle mého mínění oba seriály sblíží, to je poctivá dramatikova snaha zachytit obrovskou práci, obrovské dílo, které socialistický člověk vytváří. Dietlovy scénáře nejsou psány á la these, všechno zde má

svou konkrétní lidskou podobu, je převedeno na lidského činitele v celé jeho rozpornosti a složitosti.“ Podle Sokolovského se v příběhu ukazuje přes jednotlivé lidské příběhy pravda socialistické společnosti. „Důraz kladu především na to, abychom ukázali, že k vítězství vedou velmi často krušné cesty, že se k němu člověk musí ‚probolet‘. Chceme vyjádřit, co je lidské štěstí, že ho nelze dosáhnout náhodou nebo zadarmo. Teprve štěstí, k němuž se člověk usilovně dopracuje, má skutečnou hodnotu.“⁴⁴

Seriál zachycuje období let 1971–1976. Hlavním hrdinou je předseda Městského národního výboru ve Starém Kunštátu František Bavor. Je důležité zdůraznit zachycovaná léta. V roce 1971 se v Československu konaly volby do zastupitelských sborů. Byly to první volby, kdy se na kandidátku Národní fronty dostali již jen komunisté, kteří úspěšně prošli stranickými prověrkami. Bavor je v roce 1971 poslancem národního výboru, ale není v žádné funkci. Pracuje jako technik v továrně. Starý Kunštát je charakterizován jako místo s řadou rozestavěných staveb ze 60. let (kulturní dům, internát, bazén), které nynější vedení města není schopno dokončit. Proto stranické orgány požadují změnu ve vedení města. Asi bychom očekávali, že vina za tento stav bude dána komunistům z období let 1968–1969, kteří již ve funkcích nejsou. Dietlova konstrukce je jiná. Bavor střídá předsedu Chovance, který byl ve funkci od roku 1959. Výměna nevede k tomu, že by Chovancova kariéra skončila, ale stává se naopak vedoucím odboru na okresním národním výboru. V seriálu pak je Bavorovým protivníkem. K dalším patří ředitel střední školy (v podání Josefa Chvalíny) a vedoucí odboru výstavby na městském národním výboru (hrál jej Ladislav Boháč). Jsou to vše lidé, kteří byli ve svých funkcích již v 60. letech. Jejich charakteristiku lze ukázat prostřednictvím slov herce Martina Růžka o postavě Chovance z roku 1976: „Nechápe, že dosavadní zaběhnutý způsob práce už nepostačuje, že úzký osobní pohled na věc je pohledem v podstatě škodlivým. Chovanec prostě nestačí tempu proměny, již naše společnost prodělává, a která se obráží v životě takového městečka, jakým je Starý Kunštát. Je to konečně i uražená ješitnost starého praktika, která už předem s nedůvěrou hledí na smělé plány mladších, s takovými funkcionáři se přece dnes setkáváme. Chovanec však není postavou vyloženě negativní, jistě se stal předsedou národního výboru pro své jiné dobré vlastnosti a přednosti. Nicméně v každodenním prudkém nasazení už nestačí s dechem. Proto zákonitě přenechává místo Bavorovi, aby se v závěru společně s ním i s ostatními těšil z úspěchu.“⁴⁵ V závěru seriálu Chovanec pochopí správnost Bavorových myšlenek a začne napomáhat jejich realizaci. Vedoucí odboru městské výstavby musí z funkce odejít a řediteli střední školy je sděleno, že se jeho jméno již neobjeví na kandidátce Národní fronty pro volby v roce 1976.

Seriál jasně zdůrazňuje, že teprve s příchodem nových lidí v roce 1971 se dávají věci do pohybu. Předseda Bavor začne prosazovat koncepci zásadní přestavby města. Chce nechat zbourat historické centrum a na jeho místě postavit panelové domy. Celý seriál ukazuje, jakým způsobem Bavor tento záměr prosazuje. Poslední díl je věnován velké oslavě kolaudace bytů v panelových domech. Bavorovi pomáhají při prosazování akce předseda KNV (hraje jej František Vicena) a předseda městského výboru strany (v hereckém podání Jaroslava Moučky). Také u nich platí, že do svých funkcí nastupují až v roce 1971. Seriál zachycuje, jak Bavor přesvědčuje občany města o nutnosti zbourat starou zástavbu. Argumentuje, že zájmy celku jsou nadřazeny zájmům jednotlivců. Každý rozumně uvažující člověk má pochopit, že když je nutné získat prostor pro výstavbu několika stovek bytů, tak majitel staré nemovitosti se musí

přizpůsobit, svůj dům prodat za tabulkovou cenu a nastěhovat se s ostatními do panelového domu.

Zajímavé je u tohoto seriálu propojování fikce a reality. Seriál byl natáčen částečně v Berouně, kde obdobnou přestavbu vedení města uskutečnilo. Staré centrum nechalo ve velké míře zbourat a nahradilo jej novými domy. Beroun je tak dnes městem, kde můžeme nalézt panelové domy hned v centru města. Seriál v podstatě měl přesvědčit diváky, že pokud se podobná stavební akce chystá v příštím volebním období i v jejich městě, tak by ji měli pochopit a podpořit. Propojení můžeme vidět také u představitele hlavní role Zdeňka Buchvaldka, který do té doby nebyl příliš známým hercem. Díky seriálu se jím stal. Jak herec v novinách zdůrazňoval, tak při natáčení mohl využít své zkušenosti ze stranických funkcí (člen Krajského výboru KSČ v Ústí nad Labem, člen jeho ideologické komise) i práce ve Svazu českých dramatických umělců (předseda severočeské pobočky SČDU a člen předsednictva ústředního výboru SČDU). V době natáčení seriálu byl ředitelem Realistického divadla v Praze, kam přešel z funkce ředitele Divadla pracujících v Mostě. Máme zde příklad umělce, uvědomělého normalizačního komunisty, u něž se strana zasazovala o zajištění jeho popularity.

Dietl si byl vědom, že děj seriálu se nemůže věnovat jenom pracovní tematice, a proto hrdinu nechal projít mnoha osobními problémy. První Bavorova manželka (hrála ji Svatava Hubeňáková) zahyne na konci prvního dílu při dopravní nehodě, kterou zavíní spadlý okap ze střechy. Na jeho špatný stav občané bezvýsledně upozorňovali dosavadní vedení města. Druhá manželka (v hereckém podání Jiřiny Bohdalové) je Bavorovi nevěrná a manželství skončí rozvodem. Bavorova dcera Bohunka (Milena Steinmasslová) je svobodnou matkou, když ji po zprávě o těhotenství opustí její přítel Vít (Jiří Štěpnička). Syn Přemek (Jan Hartl) se začne chovat jako namyšlený floutek a chce využívat vysokého postavení svého otce, který je ale důrazně proti tomu, aby syn měl nějakou protekci. Přemek kvůli špatnému prospěchu nedostuduje střední školu a opouští Starý Kunštát. Dietl ale měl rád šťastné konce, takže v posledním díle se vše v dobré obrátí. Bavor najde novou životní partnerku – rozvedenou učitelku z mateřské školy (hrála ji Eva Jakoubková), která přitom původně byla proti Bavorovi, protože dům jejich rodičů (také pedagogů) byl zbourán v rámci asanace. V závěru však nutnost změny pochopí a nastěhuje se s dcerou do panelového bytu. V poslední scéně seriálu jí Bavor pomáhá se stěhováním. Dcera Bohunka se provdá za architekta Mikuláše (v hereckém podání Františka Němce), který vyprojektoval přestavbu města. Syn Přemek se vrátí do rodného města a pracuje na stavbě panelového sídliště. Po letech odcizení se s otcem usmíří. Je ženatý a má malé dítě. Kolaudace je v závěrečném jedenáctém díle velkolepě oslavena. Předseda městského výboru KSČ Brandejs zde vystoupí s velkým projevem, v němž chválí činnost vedení města v uplynulém volebním období a říká, že dá tomuto vedení hlas v nadcházejících volbách.

Zde je právě důležité všimnout si načasování celého seriálu. První díl byl odvysílán 12. září 1976, další díly byly uvedeny vždy v pátek a v neděli. V sobotu byly dva díly reprizovány. Poslední jedenáctý díl se dostal na obrazovky v neděli 17. října a již 22.–23. října se konaly volby do všech zastupitelských sborů. Můžeme tedy říci, že seriál byl skutečně významným propagandistickým příspěvkem Čs. televize. Seriál v podstatě říkal: Na příkladu Františka Bavora vidíte, že vaši poslanci jsou lidé, kterým jde o blaho všech občanů. Neusilují o prosazování vlastních zájmů. Jsou to lidé jako vy. Žijí skromně. Mají jako vy problémy v osobním životě. Musí v práci bojovat o prosazení prospěšných myšlenek. Pracují v zastupitelských orgánech pro vás.

V tomto duchu se také nesla slova herce Zdeňka Buchvaldka v Rudém právu 14. října 1976. Buchvaldek zdůraznil, že během svého života se setkával se soudruhy, kteří své funkce chápali jako uvědomělou službu lidem a idejím socialismu. Tito lidé na sebe vzali odpovědnost za dosažené výsledky celé společnosti. Každý funkcionář by podle Buchvaldka měl mít odvahu otevřít každý problém, nebát se analyzovat jeho příčiny a otevřeně o nich hovořit s lidmi. „A ještě jednu věc jsem při práci na seriálu pochopil hlouběji než před tím a budu na ni myslet, až vhodím při volbách do urny svoje volební lístky, protože tady akt souhlasu s politikou naší strany a státu přece nemůže končit – mám na mysli to, že si nemohu myslet, že jsem si volbou svých poslanců zvolil nějaké svoje pečovatele, dobré skřítky, kteří mi splní každé přání. Budu si vědom toho, že jim musím také tím, co umím, pomáhat, aby ve své funkci mohli obstát. A obstát znamená urazit další kus cesty za našimi cíli. Jsou naše, společné, musíme o ně proto společně usilovat.“⁶

Novinové recenze byly velmi pozitivní. Dietl byl oceňován, že na obrazovku přivedl skutečného kladného hrdinu, kterému diváci věří. Zde lze citovat například recenzi Zemědělských novin s titulkem *Seriál, který se povedl*: „Muž na radnici je totiž dílem s velice závažnou a aktuální politickou tematikou. Nejde při tom jen o onen základní konflikt spojený s myšlenkou zbourat staré jádro města a na uvolněném místě postavit moderní lidské příbytky. Nejde jen o překážky, které musí František Bavor se svými spolupracovníky překonat, včetně odporu těch, kterým nová zástavba bere jejich domky a domečky, místa, s nimiž se szili a srostli tisíci pouty. Neméně podstatné je – a to je hodnota velice cenná, že autoři seriálu se úspěšně pokusili ukázat divákovi to, co jako občan, navštěvující občas svůj národní výbor nevidí a těžko vidět může. Nabídli mu totiž pohled na práci poslance tak říkajíc z druhé strany. To, že tento pohled byl proteplen lidskou srdečností a životní pravdivostí, je deviza, s níž to Muž na radnici u diváků vyhrál.“⁷ Citace z recenze Rudého práva (autor Josef Holý) charakterizuje propagandistický záměr seriálu: „... jako by seriál, vrcholící jen několik dní před volbami do zastupitelských sborů všech stupňů ČSSR, symbolizoval také uplynulých pět let života naší republiky. Období, v němž celá naše společnost dosáhla prudkého rozvoje ve všech oblastech své činnosti. Dosáhla ho pod novým vedením KSČ, vlády, za pomoci národních výborů všech stupňů, poctivé a usilovné práce mnohatisícové armády poslanců a milionů občanů, kterým není osud jejich vlasti lhostejným. Změněná tvář televizního Starého Kunštátu, proměněné postoje jeho obyvatel, to vše vytvořilo obraz vývoje socialistického Československa.“ Josef Holý chválí, že se tvůrcům podařilo vytvořit Františka Bavora jako člověka z typu lidí nesobeckých a nezištných, pro které je samozřejmé pracovat ve prospěch společnosti. Seriál podle Holého je dílem, s jakým se televizní divák často neseťkává. „Ukázal nám, v čem by měl spočívat náš přínos společnosti. Odhalil také mnohé z odpovědné práce stranických a státních orgánů. Tak se seriál o funkcionářích, komunistech, lidech, kteří svým životem chtějí sloužit všem, stal obrazem naší doby.“⁸

V recenzích se vedle Dietla a Sokolovského dočkali velké chvály herečtí představitelé – pochopitelně Zdeněk Buchvaldek za ztvárnění Františka Bavora a z dalších rolí především Josef Bláha jako temperamentní tajemník Hlavica, Jiřina Bohdalová jako druhá Bavorova manželka a Jaroslav Moučka v úloze předsedy městského výboru KSČ Brandejse.

Jako Kunštát pak měla být představována další města v republice. V den voleb vyšel v Lidové demokracii rozhovor s předsedou MěstNV v Berouně Františkem Dvořákem, který zde hovořil o tom, že město se potýkalo se stejnými problémy jako seriálový Kunštát. „Při

vykupování domků byla ze začátku menší bouřka, ale pak to lidé pochopili. Pochopili, že zájem celku je důležitější, než starosti jednoho člověka. Nastoupil jsem tady jako učitel ve dvaapadesátém roce a pamatuji si dobře na starého školníka Václava Kofnovce, který si koupil rodinný domek, na němž lpěl snad stejně jako ‚televizní učitel‘. Také mně ho bylo líto, ale co se dalo dělat.“ V závěru Dvořák uváděl konkrétní příklad, jak mu seriál pomohl. „Dnes ráno přišel jeden občan, který nám dělal dlouho problémy s odprodejem domku k demolici. Přišel a řekl: Víte, já se včera zase díval na ten seriál a tak jsem o tom přemýšlel. Víte co? Já ten domek prodám.“⁹

Po spočtení výsledků voleb byly publikovány nijak překvapivé celkové výsledky. Voleb se zúčastnilo 10 617 151 voličů, tj. 99,7 % registrovaných. Pro kandidáty Národní fronty hlasovalo do Sněmovny lidu Federálního shromáždění 99,97 %; do Sněmovny národů FS 99,97 %; do České národní rady 99,96 %; do Slovenské národní rady 99,98 %; do krajských národních výborů 99,96 % a do místních národních výborů 99,94 %.¹⁰

Další volby se konaly v roce 1981. Tehdy dvojice Dietl – Sokolovský přišla s dalším politicky exponovaným seriálem – s *Okresem na severu*. Tento seriál deklarovalo vedení Čs. televize jako svůj příspěvek k oslavám 60. výročí vzniku KSČ, k XVI. sjezdu KSČ i volbám do zastupitelských orgánů. V programu bylo opět vše pečlivě naplánováno. Sjezd se konal v novém Paláci kultury v Praze od 6. do 10. dubna. Již 15. dubna začala repríza *Muže na radnici*, která vzhledem k tempu vysílání středa – pátek – neděle skončila 8. května. O týden později 15. května byl uveden první díl seriálu *Okres na severu*. Týdně byly vysílány dva díly – v pátek a v neděli. Poslední třináctý díl televize uvedla v pátek 26. června, přičemž samotné volby do všech zastupitelských orgánů se uskutečnily 5.–6. června 1981.

Tentokrát byl hlavním hrdinou seriálu vedoucí tajemník okresního výboru KSČ Josef Pláteník. Seriál ukazoval jeho práci i osobní život, i když v případě tohoto seriálu výrazně převažovala práce. Pláteník byl představen jako člověk, který byl za války v odboji, poté pracoval jako montér. V 50. letech byl ředitelem chemičky. V roce 1965 se stal tajemníkem OV KSČ a v této funkci zvládl i období let 1968–1969. Děj seriálu se odehrává v letech 1978–1981. Pokud se František Bavor celý seriál zasazoval o přestavbu města, tak u Pláteníka prochází všemi díly jeho úsilí, aby se bývalý ředitel Hanych (hrál jej Petr Haničinec) mohl vrátit do vedení chemického závodu, když byl z této funkce na začátku seriálu odvolán. Pláteník se snaží celou dobu přesvědčit ostatní soudruhy, že Hanych je ten nejschopnější ředitel a byl v souvislosti s havárií v továrně odvolán z funkce neoprávněně. Seriál zdůrazňuje, že schopnosti všech lidí musí být využity pro budování socialismu.

Z hlediska výstavby seriálu je zajímavé, že Pláteníkovy protivníky musel Dietl nalézt mezi jinými komunisty. Vedle Josefa Pláteníka tu tedy máme i komunisty chybující. Zde si autor příspěvku dovolí provokativní myšlenku, že pokud by se Dietl dožil roku 1989, tak by možná řekl, že do seriálu *Okres na severu* se mu podařilo dostat řadu kritických pohledů na fungování komunistického systému. Pláteník nechá rozpustit vedení okresního výboru Socialistického svazu mládeže, jehož zástupci jsou zde představeni jako skupinka frajerů, kteří se věnují hlavně organizaci různých večírků na podnikových chatách. Ideologická tajemnice OV KSČ (herecká úloha Svatavy Hubeňákové) musí odejít z funkce, protože její syn je zatčen za kšeftování s valutami. Ředitel dolu (v podání Čestmíra Randy) skončí ve vězení, protože rozkrádal podnikové finance, pořádal velké večírky a falšoval hlášení o plnění plánu. Po návratu z vězení dělá popeláře. Pláteník má konflikt se svým tajemníkem pro průmysl Vejříkem (v hereckém

podání Petra Olivy), který se chce stát ředitelem chemičky. Tento tajemník je ukázán jako mladý ambiciózní soudruh, který nemá pro funkci ředitele schopnosti. Dietl by mohl říci, že tak poukázal na generaci mladých komunistů, kteří začali dělat kariéru za normalizace.

V kontrastu s těmito chybuujícími soudruhy je Pláteník ukázán jako vzor všech ctností. Člověk chápavý, naslouchající, ale rázně zasahující proti všem nepravostem. Stejně jako Bavorovi mu nejde o vlastní zájmy, ale o blaho celku. Vždy odhalí, když chce někdo zneužívat svoji moc. Pronáší věty o úloze komunistické strany. V seriálu je to člověk, který žije velmi skromně – bydlí v panelákovém bytě, jezdí starým autem, o víkendech navštěvuje kamaráda hajného (hrál jej Jiří Zahajský) a nepřeje si, aby jeho nejbližší měli nějaké výhody díky tomu, že jsou z rodiny vedoucího tajemníka. Pláteník je zde jako ten moudrý, který vždy zná řešení všech problémů. Manželka (Jiřina Švorcová) i dcera (Jarmila Švehlová) jsou učitelky. Pláteník si z počátku nerozumí se svým zetěm (Petr Svojtka), mladým inženýrem, který vidí jako ztrátu času, aby se člověk politicky angažoval. Posléze napětí mezi muži ustoupí, i když jejich životní postoje zůstávají rozdílné. Pláteník podpoří odchod zete a dcery do Třince, aby mohli začít pracovat ve městě, kde na ně nebude nahlíženo jako na příbuzné tajemníka okresního výboru strany.

Je tu prvek spojený s připomínkou roku 1968. V seriálu je postava novináře Prokopa (v hereckém podání Martina Růžka), který byl v roce 1968 šéfredaktorem okresních novin. Pláteník jej pak odvolal z funkce a Prokop pracoval jako zahradník. Pláteník v seriálu vysvětluje, že musel Prokopa vyhodit z funkce, protože se nebyl schopen dobře zorientovat v krizové politické situaci. Pláteník říká, že Prokop ale tento krok dnes již určitě chápe. Jako zahradník měl dobré posudky a nyní je na čase zavolat jej zpátky, což konkrétně spočívá v tom, že Pláteník prosadí, aby Prokop mohl vydat knihu o historii okresu. Pláteník vysvětluje svoji teorii o řece, kdy na jedné straně jsou komunisté. Na druhém břehu stojí nepřátelé a v řece ti, kteří pochybili a udělali chybu. O ně se musí strana zajímat a pokud pochopili své chyby, tak je strana zase musí přivést k práci pro socialismus. Zde můžeme vidět paralely k Dietlovu životu. Na počátku 70. let byl vyloučen z KSČ, ale vedení televize mu v roce 1974 nabídlo, aby napsal seriál o vývoji našeho zemědělství od roku 1945 do počátku 70. let. Po úspěchu *Nejmladšího z rodu Hamrů* pracoval Dietl pro televizi nepřetržitě až do své smrti v červnu 1985. I když zůstávalo, že byl externistou, nikoliv zaměstnancem Československé televize. S motivem roku 1968 byl spojen i milostný příběh Pláteníkovy sekretářky Zdeny (herecké úloha Renáty Doleželové). Její partner (jeden z funkcionářů okresního výboru SSM – hraje jej Josef Čáp) ji nechal s dítětem jako svobodnou matku. V seriálu Zdena naváže vztah s mladým Prokopem (v hereckém podání Jiřího Štěpničky). Chtějí se vzít. Zdena požádá Pláteníka, aby byl jejím svědkem. Až v té chvíli (značně nelogicky) zjistí mladý Prokop, u koho jeho snoubenka pracuje, a je zásadně proti. Vnímá Pláteníka jako člověka, který výrazně ublížil jeho otci. Zruší svatbu a zdá se, že vztah mladé dvojice skončil. Když ale Prokop zjistí, že Pláteník zajistil vydání knihy jeho otce, tak se vše v dobré obrátí. Svatba se uskuteční a Prokop nemá nic proti Pláteníkově přítomnosti. Dietlovi se tak jistě ke spokojenosti vedení Čs. televize podařilo zdůraznit, že rok 1968 by dnes již neměl negativně zasahovat do života mladých lidí.

Zajímavé je, že Dietl dostal milostný motiv i do aparátu okresního výboru KSČ. Druhá polovina seriálu zachycuje vývoj vztahu tajemnice pro zemědělství (hrála ji Jana Paulová) a tajemníka pro kulturu (v hereckém podání Petra Štěpánka), který je zakončen svatbou, na níž je Pláteník svědkem.

Recenze seriálu nebyly tak výrazně pozitivní jako u *Muže na radnici*. Výhrady byly k obsahu i realizaci. Mladá fronta si stěžovala na zobrazení Socialistického svazu mládeže: „Celkový pohled na SSM nepůsobil dost objektivně, protože se zdůrazňovaly jen některé problémy, které se sice v mládežnickém hnutí vyskytují, ale při nezbytném seriálovém zobecnění nastavují skutečnosti poněkud křivé zrcadlo. [...] Právo na autorskou nadsázku s sebou v daném případě přineslo i nebezpečí zkresleného pohledu na význam a činnost celé organizace SSM, jemuž se nepodařilo dostatečně čelit.“ Zajímavé mohou být výhrady k přílišnému zdůraznění hlavní postavy. Mladá fronta i k tomuto aspektu měla připomínky: „Okres na severu uspěl především postavou svého hlavního hrdiny, mnohem méně už jeho spoluhráči, jimž se už nedostalo dostatečného prostoru k tomu, aby si na jejich charakter a jednání mohl divák vytvořit vlastní názor z toho, jak je poznal v dramatické akci.“¹¹ Na tento problém upozornil v recenzi Rudého práva také Josef Holý: „V případě Okresu na severu zvláště vynikla jedna z těch stálých chyb – zveličení role jedince. Ze seriálu nakonec vytačila tak důležitou zásadu, jakou je kolektivnost práce stranického orgánu, oslabila tak ono kolektivní, soudružské moudro, které ve skutečnosti naplňuje veškeré dění uvnitř strany.“¹²

Recenzenti měli výtky k režii Evžena Sokolovského – zvláště kritizovali věčné kancelářské příchody a odchody postav, opakované jízdy autem, setkání na chodbě. Jako příklad tohoto pohledu můžeme uvést recenzi Petra Bílka v *Tvorbě*: „Z replik jednotlivých postav mohl divák postřehnout, že příběh třinácti dílů se odehrával zhruba během dvou let, i když v rovině obrazové, což způsobilo asi rychlé tempo natáčení, byla vidět jedna univerzální roční doba. Právě tato známá televizní citlivost na detaily odhalovala někdy nedostatek realizační nápaditosti, viz stereotypní příjezdy služební volhy přes cákající louži, Pláteníkovy příchody domů s obligátním cvaknutím vypínače, nepřiliš významově zatížené cesty zaměstnanců po chodbách sekretariátu, jednoznačná charakteristika svazáckých funkcionářů, průhledná až k zjednodušení.“¹³ Sokolovskému byl vytýkán také stereotypní výběr herců. Z recenze *Lidové demokracie*: „Režisér pracuje se základním kádrem herců, obsazuje je do podobných typů a jen částečně je obměňuje nebo přináší nové tváře. Vede to k hereckému stereotypu. I když tentokrát všichni představitelé odvedli pod jeho zkušeným vedením své role na vysoké profesionální úrovni, změna v obsazování by jistě byla ku prospěchu.“¹⁴ Recenzenti neopomenuli fakt, že ani Jaroslav Dietl se nevyhnul některým nelogičnostem. Z recenze *Zemědělských novin*: „Méně zdařile už vyšla autorovi intimní sféra jednotlivých postav, bylo kupříkladu těžko uvěřit mladému Prokopovi, že by nevěděl o zaměstnání Zdeny u Pláteníka, kde bylo zřejmé, že vše spěje k šťastnému konci a líbivému rozuzlení.“¹⁵ K výstavbě scénáře měla připomínky i *Lidová demokracie*: „Seriál splnil své ideové poslání, avšak ani tentokrát nebyl bez dílčích chyb. Slabou stránkou opět bylo propojení veřejných a soukromých osudů některých hrdinů. Stereotypní koloběh namlouvání, svateb a rozchodů se stále nemůže vymanit ze sentimentu a klišé.“¹⁶

Ve výsledku ale vždy recenzenti došli k tomu, že velkým přínosem seriálu bylo zobrazení odpovědné práce stranického tajemníka jako kladného hrdiny naší doby. Tento obrat od kritiky k pozitivnímu vyznění, který se v recenzích opakoval, si můžeme ukázat na příkladu deníku *Práce*: „Bylo by možné zkoumat míru autorovy licence použité při zobrazování ústředních i dílčích konfliktů. Nesmíme mu však vyčítat, že by jeho dílo bylo bezkonfliktní nebo v něm docházelo k potlačování a různému uhlazování střetů mezi postavami. Snad můžeme připustit, že seriál obsahoval sekvence, jejichž umělecká a myšlenková důsažnost nebyla velická.

Musíme však konstatovat, že Okres na severu jako celek představuje závažné dílo o naší současnosti.¹⁷

Velké chvály se dočkal Jaroslav Moučka v hlavní roli čestného a pracovitého hrdiny. Z recenze Josefa Holého v Rudém právu: „Z mnoha dopisů čtenářů a osobních kontaktů s mnoha lidmi dnes jasně cítíme, že pro ně Pláteník zvýraznil rysy, které předpokládáme u každého čestného komunisty, že se jim stal podnětem pro vlastní práci a postoje, že jim v mnohém ozřejmil významné a odpovědné postavení strany ve společnosti – to je dobrý výsledek.“¹⁸ Z dalších hereckých výkonů byl oceňován ještě Petr Oliva za roli inženýra Vejřníka. Tím ale chvála hereckého obsazení většinou končila.

Recenze zdůrazňovaly, že je velmi záslužné ukázat činnost stranického funkcionáře. Divákům tak byl představen hrdina současnosti a ukázány problémy, s nimiž se musí ve své každodenní práci potýkat. Z recenze Zemědělských novin: „Ideové poselství Okresu na severu akcentuje myšlenky, jež zazněly z tribuny XVI. sjezdu KSČ, přičemž tvůrci seriálu viditelně usilovali o seriózní pohled bez růžových nebo naopak černých brýlí. Okres na severu je v tomto smyslu seriálem, který chce reagovat aktuálně na bezprostřední společenské požadavky doby a přitom v příběhu, který obsahuje dramatické zvraty i melancholicky líbivé situace, jako základní morální vlastnosti socialistického člověka vyzdvihuje obětavost, skromnost, pracovitost, nezištnost, charakterovou čistotu a ideovou pevnost.“¹⁹

A ještě lze v této souvislosti citovat závěr recenze Mirky Spáčilové ve Svobodném slovu o úloze seriálu: „Připomněl nezastupitelnou úlohu strany v naší společnosti, přiblížil každodenní hrdinství jejich pracovníků na všech úrovních a v neposlední řadě vyvolal rozpravu o problémech, které – mnohdy poprvé – přivedl na obrazovku. A to byl záměr tvůrců, který se stal zároveň jejich odměnou za seriál, jenž důstojně a podle svých nejlepších možností přispěl k oslavám 60. výročí založení a XVI. sjezdu KSČ.“²⁰

Uváděli jsme výsledky voleb v roce 1976, tak je na místě doplnit čísla za rok 1981, které jasně dokládají, že k žádným změnám nedošlo. Voleb se účastnilo 10 736 312 voličů, tj. 99,51 %. Pro kandidáty Národní fronty hlasovalo do Sněmovny národů Federálního shromáždění 99,96 % voličů; do Sněmovny lidu FS 99,96 %; do České národní rady také 99,96 %; do Slovenské národní rady 99,98 %; do krajských národních výborů 99,97 %; do ONV 99,96 % a do MNV 99,69 %.²¹

POZNÁMKY

- 1 Studie vznikla v rámci výzkumného záměru FSV UK, MSM0021620841 Rozvoj české společnosti v EU, výzvy a rizika.
- 2 Fungování Československé televize v době normalizace popisuje Jarmila Cysařová v publikaci *Televize a totalitní moc 1969–1975*. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Praha 1998.
- 3 Jaroslav Dietl (1929–1985). S televizí spolupracoval již od jejích počátků v roce 1953. Po skončení studia na FAMU v ní byl od roku 1955 zaměstnán jako scenárista a dramaturg. V 50. a 60. letech psal scénáře komedií, původních televizních her a adaptací literárních děl. Dietl byl scenáristou a dramaturgem seriálů *Rodina Bláhova* (1959–1960), *Tři chlapi v chalupě* (1961–1963) a *Eliška a její rod* (1966). Na počátku 70. let byl Dietl při stranických prověrkách vyškrtnut z KSČ a následně mu Čs. televize ukončila zaměstnanecký poměr. K psaní seriálů se vrátil v roce 1974 jako autor seriálu *Nejmłodší z rodu Hamrů*. Dietl pak napsal celou řadu televizních seriálů, které měly u diváků velký ohlas. Nejúspěšnější byla *Nemocnice na kraji města* (1978 a 1981). Vedle seriálů se Dietl věnoval tvorbě televizních inscenací a zábavných pořadů. Psal také divadelní hry a filmové scénáře.

Evžen Sokolovský (1925–1998). Po působení v Horáckém divadle v Jihlavě a v pražském Divadle S. K. Neumana byl v letech 1959–1967 hlavním režisérem Státního divadla v Brně. Současně vedl v letech 1961–1967 satirickou scénu Večerní Brno. V 60. letech se podílel také na zahájení dramatického vysílání brněnského televizního studia. V období 1967–1969 byl režisérem činohry Národního divadla. Poté působil jako umělecký šéf Divadla E. F. Buriana v Praze. V 70. a 80. letech natočil pro Čs. televizi řadu dobově poplatných televizních inscenací a seriálů (např. 1979 *Zákony pohybu*, 1980 *Inženýrská odysea*, 1986 *Gottwald*, 1988 *Chlapci a chlapi*).

- 4 Strnad, Jiří: „Cesta k lidskému štěstí“, *Práce* 32, 27. 4. 1976, s. 5.
- 5 Bechtoldová, Alena: „Patří k Muži z radnice“, *Československá televize* 11, 13. 10. 1976, č. 43, s. 8.
- 6 bý: „Důvěra a spolupráce“, *Rudé právo* 56, 14. 10. 1976, s. 5.
- 7 zr: „Seriál, který se povedl“, *Zemědělské noviny* 32, 19. 10. 1976, s. 5.
- 8 Holý, Josef: „Televizní inspirace“, *Rudé právo* 56, 20. 10. 1976, s. 5.
- 9 Moudrý, Karel: „Dvakrát o Muži z radnice“, *Lidová demokracie* 32, 23. 10. 1976, s. 3.
- 10 *Československé dějiny v datech*. Svoboda, Praha 1986, s. 553.
- 11 pp: „Životní příběh Josefa Pláteníka“, *Mladá fronta* 37, 1. 7. 1981, s. 4.
- 12 Holý, Josef: „Co zůstává“, *Rudé právo* 61, 18. 7. 1981, s. 5.
- 13 Bílek, Petr: „Na obrazovce stranický funkcionář“, *Tvorba* 53, 15. 7. 1981, č. 28, s. 7.
- 14 mp: „Televizní seriál Okres na severu“, *Lidová demokracie* 37, 2. 7. 1981, s. 4.
- 15 zr: „Za skončeným seriálem“, *Zemědělské noviny* 37, 30. 6. 1981, s. 5.
- 16 mp: „Televizní seriál Okres na severu“, *Lidová demokracie* 37, 2. 7. 1981, s. 4.
- 17 js: „Obraz dneška“, *Práce* 37, 2. 7. 1981, s. 5.
- 18 Holý, Josef: „Co zůstává“, *Rudé právo* 61, 18. 7. 1981, s. 5.
- 19 zr: „Za skončeným seriálem“, *Zemědělské noviny* 37, 30. 6. 1981, s. 5.
- 20 Spáčilová, Mírka: „Seriál věnovaný dnešku“, *Svobodné slovo* 37, 30. 6. 1981, s. 5.
- 21 *Československé dějiny v datech*. Svoboda, Praha 1986, s. 560.

Summary

Petr Bednařík: TV Series of Jaroslav Dietl “Muž na radnici” and “Okres na severu” – Their Role in the Broadcasting of Czechoslovak Television and Contemporary Evaluation in the Press

The author devotes to TV series “Muž na radnici” (1976) and “Okres na severu” (1981). Those TV series were according to the script of Jaroslav Dietl. The director was Evžen Sokolovský. The television serial “Muž na radnici” presented the life of the chairman of city people’s committee František Bavor, the second TV serial showed the life of secretary of Communist Party. The author describes the circumstances of the shooting. He analyses the story and the characters. Using the newspapers reviews he illustrates the way of evaluation by the contemporary reviewers. TV series set a good example on which to demonstrate the process of creation of scenic piece in Czechoslovak TV of the time, when ideologic direction was carried out through internal channels (intervention of TV directors), as well as external (authorisation of the Ideologic ad Thematic Plan by the apparatus of the Communist Party).

DOBOVÉ TANCE KOLEM ŽIVOTA A DÍLA OTAKARA VÁVRY

JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ

Na žádného z českých filmařů se nenalepilo tolik hanlivých floskulí jako na Otakara Vávru: klasik české přizpůsobivosti (Jiří Cieslar),¹ Fouché českého filmu, Velký inkvizitor, Pilát a génius průměrnosti (Vladimír Just),² Salieri českého filmu (Milan Hanuš),³ mistr převleku a Rasputin z Barrandova (Pavel Melounek),⁴ padouch a bezpáteřná věc Makropulos (Jan Rejžek).⁵ Nejčastěji se opakuje obvinění, že Vávra točil „za všech režimů“. Z vůle dějin se čeští režiséři dělí na ty, kdo točili za všech režimů, jichž se dožili (vedle Vávry například Jiří Krejčík nebo Zdenek Sirový), dále na ty, kdo točili jen v jednom z takových režimů (jako Ladislav Helge), pak máme případy smíšené, kdy umělec v některých režimech režíroval a v jiných ne (Antonín Kachlík, Karel Vachek), a konečně ty, kdo před některým z režimů dali přednost exilu. Již z těchto namátkových příkladů je zřejmé, že počet aktivně prožitých režimů je kritériem absurdním: podstatnější je, co kdo v daných režimech točil, a v tomto smyslu nelze například o Vávrově protektorátní filmografii říci nic špatného.

Natáčení za všech režimů bývá Vávrovi vyčítáno až od roku 1989, kdy se počet režimů takřikajíc naplnil; spory o jeho osobu a dílo však trvají od počátků jeho kariéry. Do poloviny čtyřicátých let lze sledovat nadšení, s jakým o Vávrovi psával v Kinorevui Bedřich Rádl, a proti tomu skeptickou rezervovanost Svatopluka Ježka. Kde Rádl ocenil Vávrovo scenario k *Pacientce doktora Hegla* jako vzor „nejdokonalejší filmové transkripce literárního díla“,⁶ tam Ježek psal o „kreaci intelektu, která nestrhne“,⁷ kde Rádl chválil *Pohádku máje* jako „nejkrásnější český film, který byl v době zvukového filmu u nás vůbec natočen“,⁸ tam Ježek viděl „pouhou expositiv“, „film bez děje a bez konfliktu“, v němž Nataša Gollová působí „přepjatě, nepřirozeně, afektovaně, ne-li hystericky“ a exteriéry připomínají „pocukrovaný sen staré panny“. ⁹ Avantgardně koncipované *Svítlání*, na jehož scénáři i realizaci tehdy dvaadvacetiletý Vávra spolupracoval, kritizoval Svatopluk Ježek za montáže mašin, jež jsou „slabým odvarem ruského filmu“, za „tendenční nechutnosti“ a nevkusné sociální kontrasty;¹⁰ tak se již tehdy přiblížil k ideologizujícímu hodnocení, jakého se Vávrovi namnoze dostává dnes.

Jak doložil Petr Čornej, prudké ochlazení kritiky vůči Vávrovi dílu nastalo mezi prvním a druhým dílem husitské trilogie, když většina kritiků bezprostředně po XX. sjezdu KSSS „vystavila na odiv své antischematické a antidogmatické názory“. ¹¹ Vžilo se mínění, že tvůrce, slovy Jana Žalmana, „zabředl [...] do slepého ramene oficiálního historismu a ilustrativní nudy“. Týž publicista posléze Vávru pochválil za to, že v šedesátých letech „na čas vystřízlivěl z mánie velkých pláten“¹² a ukázal prý, „čeho je schopen, nehoní-li se za monumentalitou [...] a za oficiálním potleskem“.¹³

V citovaných slovech se projevila jedna z konstant české kritiky, totiž chronicky rezervovaný postoj vůči „velkým plátnům“. Již Svatopluk Ježek kázal, že „charakter české produkce tkví v civilním, intimním prostředí. Český člověk je v jádře střízlivý myslitel a poctivý pracovník. Nemiluje vnějšího lesku, pod nímž se skrývá hluchá prázdnota, a nechce ani tyto věci vidět na plátně. Chybí mu naivnost a důvěřivost jistých románských ras.“¹⁴ Sám žánr epického velkofilmu bývá českému kritikovi či kritičce záminkou k pošklebku, přičemž vysmívaným prototypem je právě husitská trilogie – když se objevilo *Statečné srdce* Mela Gibsona, napsala Mirka Spáčilová, že „Hollywood [...] znovu objevil a vyšperkoval dávnou Vávrou husitskou trilogií. Mytický rytíř v Gibsonově podání spojuje přemýšlivou ušlechtilost Jana Husa a originální vojevůdcovské schopnosti připisované Janu Žižkovi. [...] Hrdina kolektivní, totiž lid, je nadán stejnými vlastnostmi jako husitský kompars: osvobozené sny hájí třeba cepy a – řečeno s Vávrou – proti všem, zatímco intrikánská šlechta znovu a znovu zrazuje národní ideály.“¹⁵ Ovšem vlastnosti, které Spáčilová připisuje filmům Otakara Vávry a Mela Gibsona, jsou charakteristikou žánru: v epických velkofilmech zkrátka vždycky jednají nějací vojvodové, bouří se utlačené masy, přemísťují se zbrojnoši, svádějí se bitvy a vyprávějí se příběhy o lásce a zradě.

Všechny kinematografie našeho regionu, které prošly etapou znárodnění, si historické monumenty vyzkoušely: v Rumunsku se bitevní superprodukce objevily v polovině šedesátých let zásluhou Mircey Dragana (*Na dosah trůnu, Trajánův sloup*) a Sergia Nicolaeska (*Dákové, Poslední křížová výprava*), Poláci adaptovali romány Henryka Sienkiewicze (*Křižáci, Pan Wolodyjowski, Potopa, Ohněm a mečem*), Bulhaři vytvořili sérii historických fresek až v osmdesátých letech v souvislosti s oslavami 1300. výročí založení bulharského státu (*Chán Asparuch*), maďarská kinematografie po adaptacích obrozeneckých románů Móra Jókaije (*Muži a boj, Uherský magnát, Zoltán Kárpáthy*) dospěla z iniciativy dramaturga Istvána Nemeskürtyho až k rockové opeře *Král Štěpán*. Husitská trilogie všechny tyto projekty přešla o pět až třicet roků; ve své době mohl Vávra navázat toliko na Ejzenštejnova *Alexandra Něvského* a na první český celovečerní barevný film *Jan Roháč z Dubé*. Souběžně s husitskou trilogií a ještě dlouho poté se vlna historických kolosů valila Hollywoodem a studiem Cinecittá, podnícená novými možnostmi širokoúhlých systémů (*Ben Hur, Spartakus, Cid, Kleopatra, Pád říše římské* aj.). Anamorfický obraz ani formát 70 mm Vávra bohužel k dispozici neměl; natáčel husitské války ještě v klasickém poměru 1:1,37 (ale hned v následujícím snímku *Občan Brych* přešel na cinemascop).

Historikové věnovali hodně sil důkazům, že trilogie nebyla věrným obrazem husitské rebelie, nýbrž její tendenční interpretací, závislou na stereotypch z doby národního obrození.¹⁶ I tato aktualizace historických látek ve prospěch soudobé politické objednávky či metafory však patří k definičním atributům daného žánru (dnešní hollywoodské historické podívané, posílené digitálními triky, jsou čteny jako komentáře k válce v Iráku, viz *Troja, Alexander Veliký, Království nebeské*). Rumunské velkofilmy zobrazovaly sblížování starověkých Dáků s Římany a podporovaly tak na počátku Ceaucescovy éry kampaň „romanizace rumunské kultury“. Později, analogicky k sovětským historickým velkofilmům za J. V. Stalina, přispívaly ke kultu diktátora. Nyní jsou pro mladou generaci rumunských filmařů terčem opovržení a zároveň jsou stále na trhu.¹⁷ Sienkiewiczova *Trilogie* se v Polsku začala převádět na plátno v druhé půli šedesátých let, kdy byli představitelé silových složek v čele s ministrem vnitra generálem Mieczysławem Moczařem roztrpčeni deziluzivním zobrazováním polské

válečné minulosti v dílech představitelů polské školy, zejména Andrzeje Wajdy. Bulharská série vznikala za neblahé kampaně Živkovova režimu proti turecké menšině. Srbský režisér Zdravko Šotra rekonstruoval *Boj na Kosovu* v době upevňování pozic Slobodana Miloševiče v předvečer rozpadu Jugoslávie. Gábor Koltay se nespokojil s tím, že jeho rocková opera *Král Štěpán* povzbudila národní sebevědomí na sklonku režimu Jánose Kádára, ale sponzorován později vládní pravicovou stranou FIDESZ pokračoval v natáčení nacionalistických historických pláten v nových poměrech. Druhá Vávra trilogie – *Dny zrady*, *Sokolovo* a *Osvobození Prahy* byla českou obdobou válečných kronik, jako byly *Osvobození* a *Vojáci svobody* Jurije Ozerova nebo jugoslávské partyzánské epopoje.

Lze vlny historických velkofilmů v jednotlivých národních kinematografiích pokládat za příznak totality či úpadku? Odpověď není jednoznačná. Viděli jsme, že tento žánr může ke svým politickým zájmům využívat pravice i levice, epické filmy se vyrábějí na počátku i na konci dějinných etap, v diktaturách i v demokraciích. Pro národní kinematografie střední a jihovýchodní Evropy byly tyto projekty, kromě svého patriotického poslání, také zkouškou produkčních schopností; při jejich realizaci se ve zdejších studiích rozvíjela filmová řemesla, od navrhování kostýmů po práci kaskadérů. Inscenování komparsových scén bylo specialitou Otakara Vávry od konce třicátých let.

Při hodnocení Vávrových eposů je spravedlivé vzít v úvahu, za jakých okolností a s jakým účinkem byly recipovány. Husitská trilogie prokázala svoji burčující sílu v mimořádném televizním vysílání po invazi zemí Varšavské smlouvy (na základě své vzpomínky se domnívám, že šlo o film *Jan Žižka*, nikoli *Proti všem*, jak píše Čornej).¹⁸ *Dny zrady* vyzněly na jaře 1973, kdy měly premiéru, jako korektní portrét v té době již ne tak často připomínaných demokratických politiků první republiky, Edvarda Beneše a Jana Masaryka, přičemž ani podoba Klementa Gottwalda v podání Bohuše Pastorka nebyla v rozporu s tím, jak si tehdejší střední generace tohoto předáka pamatovala – lze jen potvrdit známý postřeh Jiřího Menzela, že Gottwald ve filmu vyzněl jako člověk mdlého ducha.¹⁹ Zbývající dva díly novodobé trilogie dopadly hůř – o *Sokolovu* režisér později řekl, že je natáčel v depresi,²⁰ *Osvobození Prahy* bylo rutinní historickou mystifikací, když zamlčelo úlohu vlasovců a Josefa Smrkovského.

„Uvědomil jsem si, že pana profesora bude muset smést několikanásobně silnější fukar,“ napsal Pavel Melounek roku 1991.²¹ Vladimír Just o pět let později v recenzi Vávrových pamětí *Podivný život režiséra* spustil fukar tak silně, až se mu dostalo děkonné odezvy od výtvarníka Jiřího Sozanského: „... dlouho jsem tak čistý řez do vředu nezaznamenal.“²² Just v recenzi poukázal na místa, která soudného čtenáře Vávrových memoárů nemohou nezarážet (postelové historky), a komentoval režisérův podíl na kariéřním ponížení Alfréda Radoka. Opíral se přitom o úryvky z Radokova deníku z roku 1952, jak je publikoval Zdeněk Hedvábný.²³ Tehdejší střet o uměleckou hodnotu Radokových filmů *Daleká cesta* a *Divotvorný klobouk* by dnes bylo možné chápat jako projev přirozeného soupeření mezi uměleckými vizemi a jejich protagonisty (osobní revnivost panovala i mezi Vávrou a Jiřím Krejčíkem),²⁴ kdyby do něj oba aktéři nevstoupili z asymetrických pozic: Vávra jako nejvlivnější člen kolektivního vedení Filmového studia Barrandov, Radok jako ten, kdo byl tímto vedením „pro dvojí ideový a umělecký neúspěch *Daleké cesty* a *Divotvorného klobouku*“²⁵ ze studia propuštěn. Svůj tehdejší odmítavý postoj k *Daleké cestě* Vávra ve svých pamětech vysvětlil a zrevidoval, přiznal i nepřímý podíl na zákazu filmu.²⁶ O tom, že *Divotvorný klobouk* není dobrý film, byl tenkrát přesvědčen i sám Radok.²⁷

Laciná analogie Mozart × Salieri – Radok × Vávra svádí k pokusům za každou cenu snížit význam toho, co Otakar Vávra natočil. Vladimír Just v množství jeho „řemeslně dokonalých a dodnes živých snímků“ marně hledá „mimořádný, přelomový čin, jímž by takřkajíc vstoupil do světové kinematografie“.²⁸ K tomu musíme namítnout, že přinejmenším *Romance pro křídlovku* takovým mimořádným činem je, a pokud nevstoupila do dějin světové kinematografie, sdílí tento osud například i s *Marketou Lazarovou*, s kronikou Vojtěcha Jasného *Všichni dobří rodáci*, s Juráčkovým *Případem pro začínajícího kata* či s Herzovým *Spalovačem mrtvol*. Což všechno jsou přelomová díla, která v zahraničních sumářích dějin světové kinematografie najdeme s menší pravděpodobností než jméno Otakara Vávry. Nikdy v nich však nechybí jména těch Vávrových žáků, kteří se ke svému profesorovi hlásí: Jiřího Menzela, Věry Chytilové, Emira Kusturici.

POZNÁMKY

- 1 Cieslar, Jiří: *Kočky na Atalantě*. AMU, Praha 2003, s. 410.
- 2 Just, Vladimír: „Od Emila Háchy k Václavu Klausovi“, *Lidové noviny* 17, 3. 11. 2004, s. 14; Týž: „Pilátovy paměti? Otakar Vávra jako génius průměrnosti českého filmu“, *Literární noviny* 7, 1996, č. 37, s. 15.
- 3 Cit. dle V. Justa, 1996, viz pozn. 2.
- 4 Melounek, Pavel: „Causa Otakar Vávra“, *Reflex* 2, 1991, č. 20, s. 42–44.
- 5 Rejžek, Jiří: „Padouch i hrdinové ve Vladislavském sále“, *Lidové noviny* 17, 30.–31. 10. 2004, s. 1, 10.
- 6 Rádl, Bedřich: „Pacientka Dra Hegla ve filmu“, *Kinorevue* 6, 1940, č. 36, s. 185.
- 7 Ježek, Svatopluk: *Panorama českého filmu*. Čs. filmové nakladatelství, Praha 1946, s. 159.
- 8 Rádl, Bedřich: „Jak se mně líbily“, *Kinorevue* 7, 1940, č. 17, s. 340.
- 9 Ježek, Svatopluk, op. cit., s. 160–161.
- 10 Tamtéž, s. 76.
- 11 Čornej, Petr: „Husitská trilogie a její dobový ohlas“, in: P. Kopal (ed): *Film a dějiny*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2004, s. 97.
- 12 Žalman, Jan: *Umlčený film*. NFA, Praha 1993, s. 56.
- 13 Tamtéž, s. 58.
- 14 Ježek, Svatopluk, op. cit., s. 85.
- 15 M. Spáčilová: „Gibson objevil husitskou trilogii“, *MF Dnes* 6, 1. 9. 1995, s. 17.
- 16 Srov. Klimeš, Ivan – Rak, Jiří: „Film a historie III. Tradice a stereotypy v historickém filmu“, *Film a doba* 34, 1988, č. 9, s. 516–521; P. Čornej: „Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny“, *Iluminace* 7, 1995, č. 3, s. 13–43; č. 4, s. 43–75.
- 17 Iniciátor současné nové vlny rumunského filmu Cristi Puiu říká: „*Poslední křížová výprava* není nic víc než propagandistický film. Je působivý díky kostýmům a výpravě; imponuje skrze kvantitu. Scénář se nedá číst, dějiny jsou v něm falšovány a herci jsou konstantně nepřesvědčiví. Nicolaescu nechtěl oživit historii onoho okamžiku, doby Michala Charbrého. Chtěl vytvořit postavu, která by vyhovovala požadavkům komunistické strany.“ (E. Dumbraveanu: „About filmmaking and its compromises with film director Cristi Puiu“, *Movieast* č. 8 (2002), s. 96. Zatím poslední edice Nicolaescuových velkofilmů vyšly v Rumunsku na DVD v roce 2006.
- 18 Čornej, Petr: „Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny“, *Iluminace* 7, 1995, č. 4, s. 57.
- 19 Lukeš, Jan: „Jak nastupovala v českém filmu normalizace“, *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 147.
- 20 Beseda s Otakarem Vávrou v říjnu 1998 na festivalu Eurofilm v Luhačovicích; viz též Vávra, Otakar: *Podivný život režiséra*. Prostor, Praha 1996, s. 271–278.
- 21 Melounek, Pavel, op. cit., s. 42.
- 22 Sozanský, Jiří: „Vážený pane Juste“, *Literární noviny* 7, 1996, č. 42, s. 2.
- 23 Hedvábný, Zdeněk: *Alfréd Radok*. Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha 1994, s. 197–198.
- 24 Ve svých pamětech Vávra tvrdí, že se mu Krejčík mstil, jak jen mohl; Krejčíkovy angažované filmy *Frona* a *Nad námi svítá prý* „dopadly poměrně dobře, ale nikdo na ně do kina nešel. *Frona* se promítala o premiéře tři

dny a musela být stažena pro naprostý nezáměr diváků, *Nad námi svítá* za týden“ (Vávra, Otakar, 1996, op. cit., s. 184–185). Ve skutečnosti dosáhla *Frona* návštěvnosti 1 681 980 diváků (téměř tolik, co Vávrovo *Proti všem*) a *Nad námi svítá* 763 486. Krejčíkovu hněvivé svědectví o tehdejších Vávrovi (poškozoval prý talenty, nenáviděl lidi s fantazií, svou autoritou ovládal celé kolektivní vedení...) cituje Just, 1996.

25 Hedvábný, Zdeněk, op. cit., s. 198.

26 „Bylo to velké umělecké dílo, ale jeho vypjaté expresionistická forma na mne působila příliš teatrálně, křečovitě ve srovnání s filmem *Osvětim* polské režisérky Wandy Jakubowské. Když se mne ministr Kopecký ptal, řekl jsem mu svůj názor, shodně s Miloslavem Fáberou, a Kopecký zakázal další promítání *Daleké cesty* v kinech. Tenkrát mi připadal Radokův expresionismus, přenesený z divadelních inscenací, zastaralý. [...] V době nástupu italského neorealismu se mi to zdálo nesmyslné, ale dnes bych byl tolerantnější“ (Vávra, Otakar, 1996, op. cit., s. 190). Na jiném místě Vávra přiznává, že *Daleká cesta* je „podle všech filmových kritiků na celém světě jeden z nejlepších českých filmů všech dob, ne-li vůbec nejceněnější“ (Žantovský, Petr: *Století Otakara Vávry*. Votobia, Praha 2001, s. 56).

27 Hedvábný, Zdeněk, op. cit., s. 196.

28 Just, Vladimír, op. cit., 1996. Později Just dal do závorky alespoň dva Vávrovy filmy, které nebyly „úlitbou komunistům“: *Romanci pro křídlovku* a *Kladivo na čarodějnice* (Just, Vladimír, op. cit., 2004).

Citované filmy:

Alexander Veliký (Alexander, Oliver Stone, Francie-Velká Británie-Nizozemsko 2004), *Alexander Něvskij* (Alexandr Něvskij, Sergej Ejzenštejn, Rusko 1938), *Ben Hur* (William Wyler, USA 1959), *Boj na Kosovu* (Boj na Kosovu, Zdravko Šotra, Srbsko 1989), *Cid* (El Cid, Anthony Mann, USA 1961), *Dákové* (Dacii, Sergiu Nicolaescu, Rumunsko-Francie 1967), *Daleká cesta* (Alfréd Radok, ČSR 1949), *Divotvorný klobouk* (Alfréd Radok, ČSR 1952), *Dny zrady* (Otakar Vávra, ČSR 1973), *Frona* (Jiří Krejčík, ČSR 1954), *Chán Asparuch* (Chan Asparuch, Ljudmil Stajkov, Bulharsko 1981), *Jan Roháč z Dubé* (Vladimír Borský, ČSR 1947), *Jan Hus* (Otakar Vávra, ČSR 1954), *Jan Žižka* (Otakar Vávra, ČSR 1955), *Kladivo na čarodějnice* (Otakar Vávra, ČSR 1969), *Kleopatra* (Cleopatra, Joseph L. Mankiewicz, USA 1963), *Král Štěpán* (István, a király, Gábor Koltay, Maďarsko 1983), *Království nebeské* (Kingdom of Heaven, Ridley Scott, Velká Británie-Španělsko-USA-Německo 2005), *Křižáci* (Krzyszacy, Aleksander Ford, Polsko 1960), *Marketa Lazarová* (František Vlácil, ČSSR 1967), *Muži a boj* (A köszívű ember fia, Zoltán Várkonyi, Maďarsko 1965), *Na dosah trůnu* (Neamul Șoimăreștilor, Mircea Drăgan, Rumunsko 1964), *Nad námi svítá* (Jiří Krejčík, ČSR 1952), *Občan Brych* (Otakar Vávra, ČSR 1958), *Ohněm a mečem* (Ogniem i mieczem, Jerzy Hoffman, Polsko 1999), *Osvětim* (Ostatni etap, Wanda Jakubowska, Polsko 1948), *Osvobození* (Osvoboždění, Jurij Ozerov, SSSR 1968–1971), *Osvobození Prahy* (Otakar Vávra, ČSR 1976), *Pacientka doktora Hegla* (Otakar Vávra, ČSR 1940), *Pád říše římské* (The Fall of the Roman Empire, Anthony Mann, USA 1964), *Pan Wolodyjowski* (Pan Wołodyjowski, Jerzy Hoffman, Polsko 1968), *Pohádka máje* (Otakar Vávra, ČSR 1940), *Poslední křížová výprava* (Mihai Viteazul, Sergiu Nicolaescu, Rumunsko 1970), *Potopa* (Potop, Jerzy Hoffman, Polsko 1974), *Proti všem* (Otakar Vávra, ČSR 1956), *Případ pro začínajícího kata* (Pavel Juráček, ČSR 1969), *Romance pro křídlovku* (Otakar Vávra, ČSSR 1966), *Sokolovo* (Otakar Vávra, ČSR-Rusko 1975), *Spartakus* (Spartacus, Stanley Kubrick, USA 1960), *Statečné srdce* (Braveheart, Mel Gibson, USA 1995), *Svitání* (Václav Kubásek, ČSR 1933), *Trajanův sloup* (Columna, Mircea Drăgan, Rumunsko 1968), *Troja* (Roland Emmerich, Velká Británie-Malta 2004), *Uherský magnát* (Egy magyar nábob, Zoltán Várkonyi, Maďarsko 1966), *Vojáci svobody* (Jurij Ozerov, SSSR-Polsko-NDR-ČSR-SSR-Maďarsko-Rumunsko-Bulharsko 1977), *Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, ČSR 1968), *Zoltán Karpáthy* (Kárpáthy Zoltán, Zoltán Várkonyi, Maďarsko 1966).

Summary

Jaromír Blažejovský: Period dances around the life and works of Otakar Vávra

No one of Czech filmmakers have been treated so abusively as a veteran director Otakar Vávra, constantly accused of being active in every regime of Czech modern history. The polemics concerned Vávra's work went on from his beginnings of the early thirties – he was admired for his perfectionism and questioned for “cool intellectualism”. The crucial point came during the fifties: as the most influential member of the leading team of Barrandov Studios

he probably took part in breaking the film career of talented stage director Alfréd Radok and made his “Hussite trilogy” as a precursor of historical epic movies cultivated in Central and Eastern European cinemas lately – from the early sixties to contemporary times. Unfortunately, Czech critics don’t respect this genre so much and the clichés of Otakar Vávra as “Salieri of Czech cinema” and the author of good made, sometimes successful but not very valuable movies are still surviving.

K SOUČASNÉ RECEPCI BOŽENY NĚMCOVÉ

SUZANA KOS

I když je téma tohoto symposia objev a omyl v české kultuře 20. století, záměr mého referátu není znovu objevovat postavu a dílo národního symbolu Boženy Němcové, ale analyzovat několik klíčových prvků, které vytváří její současnou recepci. Nepokusím se tedy o nové přepsání české literární historie, ale o zkoumání mechanismů reaktualizace jedné národní hrdinky.

V posledních několika desetiletí jsme se stali svědky několika uměleckých zpracování (literární a zvláště filmová) životů velkých národních umělkyně jako byla na příklad Virginia Woolf, Dora Maar, Frida Khalo nebo chorvatská Slava Raškaj.¹

Popularizace osoby a díla umělců uměleckou interpretací a zromantizovanou biografií má původ ve středověku, kdy byli oslavováni světci a mučedníci.² Nová doba rozvíjí kult celebrit a vývoj studia rodu v devadesátých letech minulého století na první místo kladl významné, ale přehlížené ženy z dějin různých národních kultur.

Zneužívání známých historických postav k promoci politických nebo společenských hodnot není specifickým rysem jen současné kultury. Je známo, že postava Boženy Němcové prošla mnohými ideologickými proměnami. Připomenu dvě nejvýznamnější podoby: vzorná žena českého národního obrození, která měla za úkol podílet se na vytvoření nové kultury – byl to ideální mediální obraz české obrozenecké a postobrozenecké literární elity, která cítila vinu za existenční útrapy a předčasnou smrt spisovatelky, a proto se snažili „zaretušovat“ její obraz;³ a v socialistickém období, především díky Zdeňku Nejedlému a Juliu Fučíkovi, vznikl neoobrozenecký mýtus bojující Boženy Němcové. Podle Hany Šmahelové, se na udržení a aktuálním rozvíjení mýtotvorné tradice podílelo několik faktorů: absence diskursu o díle jakožto estetickém objektu, který nahrazovaly tendenční ideové výklady o pozitivistickém sběratelství jevů z historického kontextu tvorby. Jako stabilizující prvek působila konvence několika „masek“ Němcové, odvozených z adekvátních biografických faktů a z tradovaného způsobu jejich interpretace (mučednice lásky, nositelka nejkrásnějších humanitních ideálů, žena usilující uskutečnit svůj sen o životě tvorbou...).⁴ Takováto Božena Němcová byla ztotožněna s národem a stala se nenahraditelným dílem české kultury. O tom, jak je i dnes Božena Němcová populární v České republice, svědčí televizní anketa, ve které sice za nejvýznamnějšího Čecha byl označen Karel IV., ale Božena Němcová byla jedinou ženou, která se umístila v první desítku.

„Co bychom neměli podceňovat, je skutečnost, že šlo o ženu, na níž se všechny stránky mohly dle potřeby stát předmětem obdivu či politování: krása, mateřská láska, (nešťastná)

volná láska vedle (obětavého) plnění manželských povinností, emancipace a patriotismus pamětlivý tradice...⁴⁵ napsala v roce 1988 o Němcové Susanna Rothová ve svém textu *Božena Němcová jako mýtus a symbol*, který v České republice vyšel s malým zpožděním, v roce 1992. Touto větou zahájila tato švýcarská teoretička a překladatelka nové období ve zkoumání osoby a díla Boženy Němcové.

Příznačné je, že v němčině tento text vyšel rok před sametovou revolucí a obratem České republiky na západ, který měl vliv na celou kulturu. Ta musela zavést jednotný kánon (spojit samizdat, underground a oficiální literaturu) a také absorbovat nové literární teorii jež do České republiky přišli se zpožděním. To platí i pro feministickou literární teorii, které nepřála oficiální komunistická kultura, a pro její nadměrnou kritičnost tradiční demokracie a levicovost ani disidentské hnutí.⁶

Podle definice „feministická literární teorie není založena na jednotné a uzavřené teoretické pozici, nýbrž se opírá o řadu postupně se diferencujících metod. Jejich pomocí se z ženského pohledu zkoumá, jak jsou v literárních textech znázorňovány ženy či jak vypadá ženská literární produkce a recepce. Všechny tyto metody kritizují a revidují, či dokonce ruší a nahrazují mužský (tedy jednostranný) náhled na literaturu. Feministická literární teorie usiluje o interdisciplinární přístup. Opírá se mimo jiné o poznatky obecně sociálního studia žen, antropologie, teorie kultury, psychoanalýzy a materialismu.“⁷

Přestože feminismus nemůžeme porovnávat s ideologií národního obrození a socialismem nebo komunismem, nelze přehlédnout jeho vliv na reaktualizaci mýtu o Boženě Němcové z aspektu gender studies a kréda feministické teorie „co je osobní, je politické“. Z pozice gender studies, „je rodová diference důsledkem společenských diskursů, a proto je třeba si všimnout zvláště souvislosti mezi textem a genderem, respektive textualitou a sexualitou. Gender studies v literární vědě analyzují, jak literatura a její čtení utvářejí, upevňují a revidují kulturní rozvrhy femininity nebo maskulinity [...]“⁸ Úkolem zkoumání literárních textů je řešit otázku, „do jaké míry rodová diference organizuje autorství a psaní, respektive reprezentaci jako takovou...“⁹

Atmosféra postsametové doby požadovala odhalit falešné mýty a také přehodnotit celou kulturu v souladu s aktuálními podmínkami ze západu, kde se rychle rozvíjela také i studia rodu. Centrum pro gender studies vzniká v roce 1991 z iniciativy socioložky Jiřiny Šiklové, a dnes je střediskem feminismu a studia rodu. V roce 2005 byla konstituovaná Katedra genderových studií na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze, vznikají však i specializovaná nakladatelství, která vydávají díla z oboru gender studies a feminismu, jak je na příklad One Woman Press Marii Chřibkové. Analýza Boženy Němcové z aspektu gender zčásti koresponduje s předem uvedenými ideologickými konstrukcemi protože se snaží znovu zpracovat celý život spisovatelky a zařadit ji do svého systému. Spolu s feministickou literární teorií se gender studies soustředily na nová čtení kanonizovaných textů a rehabilitaci dříve marginalizovaných literárních textů Boženy Němcové.

Literární teoretikové a teoretičky se pustili do feministické literární teorie, která ve svých základech vidí celou kulturu jako způsob připisování významu. Z tohoto důvodu Božena Němcová jako symbol české kultury jako celku byla dána na seznam literárněhistorických faktů které lze přetvořit, aby je bylo možná zařadit do nové, i když marginální, ale nicméně kultury.

Mimo už mnohokrát přečtenou Babičku, gender zaměřené teoretičky a teoretikové se soustředili na předtím nepříliš známé díla Boženy Němcové a zvláště hrdinky jejích textů. Eva Věšínová-Kalivodová ve článku *Ženská kreativita jako společenská síla: Božena Němcová, česká občanka Rakouské Monarchii poloviny 19. století* jako důležitý fakt její literárního úspěchu pokládá její protest vůči sociálně utvořené gender roli ženy v tehdejší společnosti, a její originalitu jako produkt výjimečného prožitku ji samotné.¹⁰ Ve stejném textu se autorka vyhýbá diskusi o největším dílu Boženy Němcové – o *Babičce*, a jako exemplární text její tvorby v 50. letech uvádí povídku *Divá Bára*. Bára (dříve považována za neutrální typ „dobrého člověka“, bez označení rodu), se stává ženou bojující s běžnými gender stereotypy, kterými Němcová transformuje paradigma, jež stvořila ideologie národního obrození a proto zahrnuje ženskou perspektivu a zkušenost jako důležitý faktor formování moderní české literatury. Báru, jako „umělecké zhodnocení autorčiných představ emancipované ženy [...], která se dokáže vymknout konvencím, bouří se podřizovat se tomu, co se od ní očekává, prosazuje svobodné osobní jednání, řídí se tím, co cítí a co vyhovuje jejím představám (snům) o životě“¹¹ ve svém textu *K interpretaci povídky Divá Bára Boženy Němcové*, rehabilituje i Věra Linhartová.

Centrem pozornosti současných literárních odborníků se stává povídka *Čtyry doby*. V textu *České spisovatelky od období národního obrození do fin de siècle* Dobrava Moldanová, zařazuje mezi důležitá díla Boženy Němcové vedle *Babičky* a *Pohorské vesnice* i *Čtyry doby*, což je zajímavé.¹² Právě tento text můžeme dát do kontextu feministické literární teorie a feminismu obecně – „co je osobní, je politické“. Ve *Sborníku k 140. výročí úmrtí* nalezneme dokonce čtyři studie, které se zabývají tímto textem. Jaroslava Janáčková zkoumá povídku z aspektu komunikační strategie textu, Jaromír Loužil z aspektu „filozofie lásky“, Hana Šmahelová srovnává *Čtyry doby* s texty Magdalény Dobromily Rettigové a Alexandry Berkové s důrazem na jeho zvláštnosti a odklon od tehdejších norem a snaží se dementovat feministický přístup použitím jeho postupů. Ondřej Macura v povídce *Čtyry doby* vidí radikální změnu autorčiných názorů ve srovnání s jejím vlasteneckým pohledem na ženu na začátku literární kariéry. Všichni však souhlasí s tím, že je tento text autobiografický, to znamená, že zachovává osobní prožitek samotné autorky.¹³ Rozdíl mezi dvěma obrazy slavné spisovatelky – nepochopené, bouřící se a statečné ženy a vlídné vypravěčky idylických osudů se věnuje ve výše uvedeném sborníku Helena Voisine-Jechová, a o několik stránek dále Milena Lenderová odvážně vydává Němcovou za předchůdkyni Virginie Woolf.

Kromě nových pohledů na literární produkci Boženy Němcové, devadesátá léta znovu přinesla zájem o korespondenci Boženy Němcové. V roce 1995 vyšla romantická *Lamentace. Dopisy mužům*, 2003 první díl souboru dopisů Boženy Němcové – *Korespondence I (1844–1852)*, 2004 *Korespondence II (1853–1856)* a koncem roku 2006 i *Korespondence III (1857–1858)*. I tento způsob reaktualizace Němcové můžeme dát do souvislosti s politickým zaměřením feministického hnutí – dopis, jako velmi intimní literární žánr je vynikajícím předpokladem pro rekonstrukci života i díla svého tvůrce. Proto v dopisech našla feministická literární kritika důkazy pro své názory o společenské roli Boženy Němcové jako první české feministky a první české ženy vůbec, která se živila svou literární prací, protože právě v dopisu je možné spojit osobní a veřejné. Němcová se proto stala i patronkou rozhlasového pořadu *Hovory na bělidle*, který představuje úspěšné a veřejně působící ženy a zabývá se otázkami rodové diskriminace v české společnosti. Vedle už v předchozích mýtech zdůrazňovaného společenského uvědomění a materiální bída je v tomto případě vykreslena i v úloze předchůdkyně a babičky současných

českých spisovatelek. Její dopisy vytvořily nový portrét, tentokrát neretušovaný nebo jak je dneska možné říci, obraz neupravený photoshopem.

Na základě její korespondence, vedle už známých milostných afér s muži, Němcová začala být považována i za romantickou přítelkyni Sofie Podlipské („Romantická ženská přátelství“ jsou ještě jedním aspektem ženské existence zpopularizovaný gender studies. Právě v roce 2002 vyšla v České republice kultovní knížka Louis Faderman na toto téma – *Krásnější než láska mužů*). O nové recepci Boženy Němcové leccos napovídá, že našla své místo mezi Nymfomankami české literatury na webových stránkách (<http://www.webmagazin.cz/index.php?styp=all&id=4917>), i když v jejích dopisech nenalezneme explicitní popisy erotických zážitků, jak to známe například z deníků Karla Hynka Máchy.

K velkému „come backu“ Boženy Němcové koncem minulého a začátkem tohoto století kromě intenzivního bádání o jejím životě a díle z aspektu gender studies přispěl i „duch naší doby“, tedy nový kulturní moment – popularizace reality show, při němž se divák stává voajerem a novinové kultury, která velkovýrobou bulvárního tisku povzbuzuje v obyčejném člověku vůli, aby si šedivou realitu všedního dne zpestřil nedosažitelným leskem známých osobností. Dopisy Boženy Němcové lákají více čtenářů než její povídky právě proto, že dali šanci veřejnosti nahlédnout do intimity národní ikony. Přestože jsou literárněhistorickým materiálem pro odborníky, pro běžné čtenáře nebudou zajímavé kvůli svým literárním hodnotám, ale kvůli pikantnostem ze života nejvýznamnější české spisovatelky. Analyzujíc deníky a dopisy Virginii Woolf Susan Sellers¹⁴ zdůrazňuje důležitý mravní prvek exploatace osobní korespondence – v tomto žánru neomluvitelně narušujeme soukromí jiné osoby – dopis, jako médium komunikace s jinou osobou předpokládá určitou intimitu mezi pisatelem a příjemcem. Mohli bychom si z tohoto důvodu klást otázku – máme-li právo vůbec dopisy číst, a stát se tak účastníkem cizího intimního příběhu. Feminismus řeší tuto otázku i tentokrát krédem co je osobní je politické. Nahlížet do života Boženy Němcové nám dává nejen toto krédo, ale i současná kultura masmédií, která popírá veřejným osobnostem jakýkoliv nárok na soukromí.

Tento názor není samozřejmě současně jediný názor na Němcovou – znovu se zkoumá Babička, z komparatistického, jazykového, didaktického i z jiných aspektů (jak je vidět ze *Sborníku příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky (Svazek 3)*). Feministku v dopisech nevidí ani Jaroslava Janáčková, která uspořádala všechny uvedené soubory dopisů – namísto snahy osvobodit se, podle ní Němcová respektovala manželství a vážila si svého manžela. Proto podle Janáčkové feministickou teorii vytvořený obraz Němcové nemůžeme pokládat za ten správný. V poslední době je také zajímavé povšimnout si jakým způsobem je na základě její korespondence zkoumaná role Josefa Němce jako prostředku konstrukce mýtu o Němcové – Němec se stal obětí demonizace ve prospěch idealizovaného obrazu jeho ženy.¹⁵ Tento pohled na Němcovou můžeme tlumočit i jako negativní účinek feministické teorie, tedy cestu zpátky do mužské konstrukce – kdyby nebylo démonského Josefa, nebylo by ani velké Boženy.

POZNÁMKY

- 1 Velký zájem o Virginii Woolf se znovu projevil po vydání románu M. Cunninghama *Hodiny* a jeho filmového zpracování v roce 2002. V roce 2004 v Chorvatsku vyšla biografie Dory Maar a hned vypukl velký zájem o tuto umělkyni. Ve stejném roce se chorvatská malířka Slava Raškaj stala hrdinkou filmu *Sto minut slávy*.
- 2 Voisine-Jechová, Helena: „Božena Němcová ve vírech otázek a mýtů (O vnímání literárního díla – nebo spisovatelčiny postavy?)“, in: *Božena Němcová. Sborník k 140. výročí úmrtí*, Sborník památníku národního písemnictví 34, Praha 2002, s. 53.
- 3 Šmahelová, Hana: *Autor a subjekt v díle Boženy Němcové*. Praha 1998, s. 15.
- 4 Tamtéž.
- 5 Rothová, Susanna: „Božena Němcová jako mýtus a symbol“, *Kritický sborník* 12, 1992, č. 1, s. 36.
- 6 Nünning, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno 2006, s. 220.
- 7 Tamtéž, s. 217.
- 8 Tamtéž, s. 265.
- 9 Tamtéž.
- 10 Věšínová-Kalivodová, Eva: „Woman’s Creativity as a Social Force: Božena Němcová, a Czech Citizen of the Mid-19 Century Austrian Monarchy“, in: *Přednášky z XLV. běhu Letní školy slovanských studií*, Praha 2002, s. 247, 254.
- 11 Linhartová, Věra: „K interpretaci povídky Divá Bára“, in: *Prameny díla, dílo pramenem. Sborník příspěvků z konference o životě a díle Boženy Němcové konané 15.–16. září 1992 v Hradci Králové*, Hradec Králové 1995, s. 173.
- 12 Moldanová, Dobrava: „Czech Women Writers from the National Revival to the Fin de Siècle“, in: *A History of Central European Women’s Writing*, London 2001, s. 52.
- 13 Část uvedených textů byla prezentovaná na jednodenním kolokviu *Čtyry doby Boženy Němcové osobní a veřejné* 16. listopadu 2001 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Kolokvium navázalo na výstavu Božena Němcová Obraz mezi Obrazy uspořádanou Památníkem národního písemnictví.
- 14 Sellers, Susan: „Virginia Woolf’s diaries and letters“, in: *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge 2000, s. 114.
- 15 Penčeva, Anželina: „...Tobě podobnou neznám.“ Josef Němec aneb mechanismy antimytizace“, in: *Božena Němcová a její Babička. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky (Svazek 3)*, Praha 2006, s. 24.

Summary

Suzana Kos: On Contemporary Interpretations of Božena Němcová’s Life and Work

The aim of this article is to analyse the relationship between ideology and literature (as an integral part of cultural life) on the example of national hero Božena Němcová. In this paper we briefly discuss the history of ideological exploitations of this well-known 19th century writer, as was the ideology of Czech national revival and communist propaganda. We then focus on the contemporary interpretations of Němcová’s life and work and the role of feminist literary criticism and gender studies, both part of the post revolutionary Czech literary and cultural life, on the formation of the new public image of the Czech most famous female author.

ŽENSKÝ ROMÁN PO ROCE 1990

KLÁRA KUDLOVÁ

„Byla by tisíckrát škoda, kdyby ženy psaly jako muži, anebo žily jako muži anebo vypadaly jako muži...“

Virginia Wolfová: Vlastní pokoj

Samotné téma, ženský román po roce 1990, skrývá v sobě dvě základní otázky, které je nutno zodpovědět.

Není adjektivum „ženský“ jakýmsi v náznaku už zpochybňujícím, negativním, na skrytou či zjevnou pokleslost upozorňujícím přízviskem? Věřím, že automaticky tomu tak není; oblastí „ženského čtení“ či „románů pro ženy“, jejíž šablonovitost přímo provokuje, aby byl také pro ni vypracován proppovský systém funkcí, se v tomto příspěvku nehodlám zabývat. (V některých případech se nicméně i ony jeví jako pokleslá periferie žánru, jenž zde zkoumat budu.)

Zatímco v prvním zmíněném případě je zdrojem určujícího adjektiva recipient, tedy žena, vnímaná jako implikovaný čtenář, existuje samozřejmě i pohled opačný. Ten sází na jiné krajní hledisko, kde determinující roli hraje naopak pohlaví původce textu, tedy spisovatelky. Otázka však zní, zda skutečně postačuje, aby román napsala žena, a už je zde nějakým způsobem „jiný“ typ románu, genologický poddruh, daný pohlavím spisovatelky?

Feministické teorie aplikované na sémiologii a teorii kultury odhalují, že z jistého úhlu lze na takto položenou otázku odpovědět ano. Chápou totiž jazyk a symbolické řády, z nichž kultura a literatura vycházejí či vycházely, jako dominované falickým a mužským (Lacan, Kristeva). Tehdy, když se žena ujme symbolického řádu (Cixous), respektive počne měnit jeho formu a objeví sobě vlastní oblast imaginárna, může vzniknout – v umění i mimo ně – svou podstatou *ženský* projev, tedy i ženský román (srov. pojem Elaine Showalter *ženská* etapa).

Problémem ovšem zůstává, jak nalézt spolehlivé spojnice mezi rodovou identitou píšícího subjektu a „identitou“ fikčního textu; ten totiž funguje jako do značné míry autonomní celek, jehož významový výklad není jednoduše odvoditelný z „výkladu“ osobnosti spisovatele. Uvažovat tedy o tom, že se ženství či mužství spisovatele zřetelným a postizitelným způsobem projeví v textu, ať již v jeho stylu, uspořádání a výstavbě či v motivických a tematických vlastnostech, je záležitostí možnosti, nikoliv prokazatelnosti. Rozdíly v projevech mužství a ženství jsou mnohem více patrné na rovině psychologické či kulturně-sociologické, z nichž vycházejí například právě feministické teorie, v mnohotvárné oblasti fikčních textů však přestávají být jednoznačným vodítkem.

Proto se domnívám, že definovat ženský román jako román napsaný ženskou spisovatelkou (jakkoliv nadanou vnitřním pohledem či rodově uvědomělou), je v jistém smyslu tautologie. V sousedství základní dichotomie, již feministické teorie nastolují, existuje množství mimoběžných symbolických řádů, a právě v nich se texty psané ženami mohou zásadně různit či se naopak stýkat s texty psanými muži, a ve vzájemném ovlivnění se jim podobat.

Přesto zůstává rodovost aspektem, který může románu vtisknout výrazné rysy a fungovat v něm jako jeden z nosných prvků a východisko sdělení. Před tím, než se budu věnovat takto naznačené tezi, chci obrátit pozornost k vymezení románu jako žánru.

Vycházím zde z bachtinovské linie náhledu na román, a tedy bych svou úvahu ráda založila na tvrzení, že román má – na rozdíl od jiných, úspornějších prozaických žánrů – kapacitu polyfonně představit určitý celek, který lze označit například pojmem fikční svět. Tento polyfonní charakter garantuje jednak schopnost ustavičné žánrové obnovy románu, jednak zakládá v každém konkrétním případě onu typickou vnitřní dynamiku románu, dialogičnost. (Bachtin, jak známo, ukazuje, že se v románu střetá jazyk různých prostředí, různých vrstev a ideologií. V jeho výkladu jsou přítomny tyto různé jazyky či řeči reprezentovány jednotlivými postavami.)

Pokud to dovoluje úcta k jejímu původci, ráda bych tuto zásadní tezi poněkud přeformulovala. Zdá se mi, že je možné o románu uvažovat nejen jako o žánru, v němž se střetá různorečí jednotlivých postav, ale také jako o žánru, v němž se střetá řeč subjektů, které se na různé úrovni podílejí na procesu literární komunikace, respektive jsou jejími předměty. Tedy, že je možné vnímat román nejen jako žánr, jehož polyfonie povstává ze setkání řeči jednotlivých postav, ale i ze setkání této řeči s řečí či jazykem vypravěče a fokalizátora, a opět i s řečí implikovaného autora – nikoliv však autora skutečného.

Je přitom důležité uvědomit si, že román jako reprezentant moderní literatury náleží k žánrům povytce autorským (a liší se v tomto ohledu od žánrů literatury středověké či starověké). Jinými slovy, román se vždy prezentuje jako dílo konkrétního autora, jehož řeč a obraz – více či méně emblematický – jsou s textem spojeny. (Tento obraz se pochopitelně stává předmětem nejrůznějších her. Spisovatelé užívají kupříkladu autorské pseudonymy, díky nimž mění odkazy ke své národnosti, společenské příslušnosti, pohlaví atd. Spolu s nakladateli a různými médii se snaží do autorského obrazu větším či menším dílem zasáhnout, modifikovat ho, předkládat jeho zajímavější podoby. Avšak i tam, kde jsou tyto hry minimalizovány, žije implikovaný autor – zastoupený jménem skutečného autora – svůj vlastní život.) Tvář autora i jeho (literární) řeč jsou vždy maskou, přesto však maskou s lidskými rysy. Jedním z těchto rysů je pak i příslušnost k pohlaví či genderová identita.

Pokud jsem zde tolik zdůraznila roli, již hraje implikovaná autor(ka), respektive obraz o ní, ve vztahu k novodobému románu, je to proto, že právě tento subjekt a jeho „řeč“ stojí dle mého názoru na počátku řady subjektů, jež zakládají existenci ženského románu.

Fakt, že zásadní vlastností románu je různorečí, totiž umožňuje mimo jiné i to, aby se v něm – v nejrůznějších, obecně nedefinovatelných podobách – střetaly ženský a mužský způsob nazírání světa, subjektů a situací, řečeno již užitou metaforou: ženská a mužská řeč.

Za jádro žánru označeného jako ženský román potom považuji takovou podobu textů, v níž se na jednotlivých rovinách románové komunikace setkáváme s klíčovou rolí ženské řeči a ženského subjektu. Je to román, jehož implikovanou autorkou i klíčovou vypravěčkou je zřejmě žena a v němž jsou hlavní postavy i fokalizátoři ženského rodu.

Od roku 1990 vyšla u nás celá řada textů, které tuto charakteristiku splňují. Šlo jednak o romány již zavedených spisovatelek jako Eda Kriseová, Hana Bělohradská, Eva Kantůrková či Jana Červenková, opožděné románové debuty autorek jako Daniela Hodrová či Alexandra Berková, debut na scéně oficiálně vydávané literatury autorek Lenky Procházkové, Terezy Boučkové a Zuzany Brabcové, dále o prvotiny generace starší (Květa Legátová, Olga Walló) i mladší (Irena Dousková) a nejmladší (Magdalena Platzová, Petra Hůlová)...

Jakých možných podob tedy nabývá vyjádření, v němž jsou všechna klíčová hlediska svým rodem ženská a kde ženský subjekt je zároveň i předmětem nazírání?

Jednou z možných poloh takového ženského románu je dle mého názoru ženský román idylický; mezi reprezentanty takových textů v označeném časovém období náleží například román, který se stal předlohou filmových *Želary* a v roce 2002 získal Státní cenu za literaturu, *Jozova Hanule* Květy Legátové.

Celé ich-vyprávění zmíněného textu je založeno na baladické nadsázce: hlavní postava Eliška je žena bez otce či matky, bez rodiny; ve chvíli, kdy do jejího života vstoupí osudový Joza, je mileneckým poutem vázaná pouze na cynického Richarda. Již první scéna mezi Eliškou-Hanulí a Jozou je přitom nápovědná a rádobí symbolická: Eliška daruje svému budoucímu manželovi krev; čtenář tedy tuší, že přes zřetelnou odlišnost mají oba „stejnou krevní skupinu“. Dalším z mnoha předznamenání jinak velmi nepravděpodobné lásky je příběh o dívce, která se podobně jako Eliška přenesla do zcela jiného světa, prožije zde okouzlení, ale nakonec je ponechána s jedinou metaforickou památkou na svou lásku – zeleným peřičkem.

Stejně jako v jiných pohádkově laděných románech je i v *Jozově Hanuli* uprostřed drsného světa místo a čas, v němž se může odehrát lyrický příběh. Beskydské kopanice mají v tomto smyslu roli kouzelného lesa. Příběh o lásce mezi vzdělanou městskou lékařkou a kopanickým primitivem je navíc zasazen i do „jiného“ času, do doby druhé světové války.

Přes Eliščinu přílnutí a nadšení zůstává Joza, který jí má tvořit protipól, nejhůře prokreslenou postavou v textu. Postrádá duševní hnutí, ale také řeč a vlastní pohled na události, zůstává spíše jen tušenou horou masa, která je připravena gestem či objetím chlácholiti Eliščinu dávno i nedávno zraněné city... V celém románu má navíc jen zcela sporadicky příležitost promluvit přímou řečí, nejčastěji je mu přisouzena pouze jednovětá replika či reakce na podnět vzcházející od Hanule.

Ryzi idyla nikam negraduje, a aby nebyla rozbita – a text přitom nepozbyl románové věrohodnosti – stává se právě válka nástrojem, jehož pomocí se autorka zázračného prostředí i postavy Hanulina milého zbaví: Želary jsou vypáleny, Joza zabit.

Vzhledem ke schematickému charakteru tohoto románu i řady dalších textů Květy Legátové považují osobně ocenění, kterého se jí dostalo, za příklad jednoho z historicko-kritických omylů nedávné doby.

Autorka se navíc, jak známo, stala předmětem „objevu a omylu“ na již zmiňované rovině medializace. V rámci propagace svého díla na knižním trhu se propůjčila k idealizujícímu meta-vyprávění, které nakonec muselo vzít za své: ačkoliv pod jménem Věra Podhorná publikovala už na přelomu 50. a 60. let prózy a ačkoliv jí pod vlastním jménem Věra Hofmanová Český rozhlas inscenoval hry, jež psala už od studentských let, prezentovalo nakladatelství Paseka její soubor *Želary* jako prvotinu stárnoucí dámy. Na reklamní trik se později přišlo, nicméně vytvořený autorský emblém už tu byl, a jeho dalšímu životu zpětná zjištění již nemohla uškodit.

Mnohem významnější tendenci soudobého ženského románu je – dá-li se tak nazvat – tendence dokumentující, jejímž plodem jsou (s jistou nadsázkou v užití terminologii) dokumentující ženské romány. Potřeba dokumentovat podoby ženské existence ve světě souvisí s autentizací literární výpovědi, ale i se snahou o doložení vlastní (ženské) existence. Samozřejmě zde vymezením této kategorie nechci navodit dojem, že jde o texty, jejichž referenční oblastí je aktuální svět a jeho události. Pouze zdůrazňuji, že se v tomto modelu román dostává do kontaktu se žánry, jakými jsou historické vyprávění, deník či memoáry. Dominující jsou aspekty psychologizace a prostoro-časového vnímání a východiskem utváření fikčního světa především ta oblast, kterou Paul Ricoeur pojmenovává jako *mimesis I*.

Zdá se, že generace autorek, formovaná ještě kontaktem s totalitní kulturou, nachází určitou výspu svého psaní právě v dokumentujícím románu. Mezi taková díla lze řadit například *Smolnou knihu* Lenky Procházkové, část díla Alexandry Berkové, texty Zuzany Brabcové, *Indiánský běh* Terezy Boučkové, některé romány Jany Červenkové, *Hrdého Budžese* Ireny Douskové a další.

Tyto texty charakterizuje široká identita mezi osobou skutečné autorky a soustavně budovaným obrazem (implikované) autorky, který opět koresponduje se subjektem ich-vyprávěčky či hlavní ženské postavy. Románové texty tak záměrně vybízejí čtenáře, aby považoval fikční sdělení za skutečně osobní a autentické. Posílení tohoto dojmu „zevnitř“ fikčního světa posilují postavy, které svými jmény či jednáním odkazují k historické skutečnosti nebo k reáliím doby, v níž skutečné autorky samy žijí. „Zvenku“ beletrického sdělení je pak často doprovází mediální kampaň, která paralelu mezi fikčním a skutečným osudem podtrhává.

Témata, která ženský román budovaný v této tónině charakterizují, jsou obecně spjata s ženským dozráváním a vymezováním se vůči rodičovské generaci, s ženským prožitkem milostného vztahu, erotiky, manželství a mateřství, s konfliktem mezi společenským očekáváním a osobním prožitkem sebe v ženské roli.

Jako jeden z textů, které by mohly náležet do této skupiny, bych ráda představila *Banální lásku* Alexandry Berkové, byť některé rysy tohoto románu se dotýkají oblasti idylické a idealizující.

Po předchozím, stylisticky i kompozičně náročném románu *Temná láska*, ich-výpovědi šilené ženy, která vyznívá jako zvláštní, temné propojení masochistického, biblického a feministického, přichází Alexandra Berková v *Banální lásce* opět s er-formou, stříhově krátkými kapitolkami a překvapivě pokrotlým, stylisticky nenáročným vyjadřováním. Celý román, jehož napsání předcházela vznik autorčina scénáře k filmu *Zlatá brána*, nabízí v chronologicky řazené sekvenci pohled do života ženy, jíž rozvod vzal všechny posavadní opory a která se pro novou jistotu vydá velmi nepravděpodobným směrem.

Autorka příběh o lásce manželem náhle opuštěné pražské intelektuálky k moldavskému gastarbeiterovi předkládá s vědomím pochybnosti, která nad událostmi vyvstává (na rozdíl od autorky *Jozovy Hanule*), tyto pochybnosti a vědomí krkolomnosti soužití jsou však přítomny v srdci a myslí samotné protagonistky Evy a rezonují všemi úrovněmi vyprávění – s výjimkou smířlivého, bezmála pohádkového slibu šťastné budoucnosti v posledním odstavci textu.

Alexandra Berková doprovodila vydání tohoto svého textu řadou mediálních rozhovorů, v nichž sdělila, že její osobní zkušenost s knihou rámcově souhlasí, stejně jako řada konkrétních detailů – dílo lze bez nadsázky číst jako tzv. klíčový román.

Literatura, do níž žena v určitém momentu sebejistě vstupovala proto, aby prezentovala nově nalezený ženský hlas, se v tomto i dalších ženských románech stává prostorem ohledávání prožitého, prostorem reflexe a sebereflexe.

Z celé řady dalších postizitelných proudů v rámci toho, co zde označuji za český ženský román po roce 1990, bych ráda ještě vyzdvihla – velmi obecně – tendenci, která usiluje o estetizující zobrazení ženské existence, a hovořila tedy o estetizujícím ženském románu. Vypovídání o fikčním světě v takovýchto textech nesměřuje k „románové reportáži“, ke sdělení o ženském prožívání a bytí v (tomto) světě, je naopak charakterizováno snahou o ozvláštnění a básnický posun v prozaickém vyjadřování, ať již na rovině jazykové, stylistické či imaginativní. Tu doprovází užití novotvarů, literárních aluzí a metaforických dějů.

Možným typem takových textů jsou dle mého názoru například romány Daniely Hodrové. Autorka, která se ve svém psaní stále znovu věnuje experimentování s konstruováním prostoru a času, s přechodnou, neustálenou identitou ženských (i mužských) postav a vyprávěčských hlasů, zjevně usiluje o ustanovení svébytného, paralelního světa. Její texty jsou laboratoří, v níž se odehrávají pokusy s efektem záměrné kompoziční hypertrofie na výsledné románové sdělení: ženské osudy se díky tomu odhalují ve své tříštivé, iracionální podobě, jsou ohmatávány imaginativním, senzibilním dotykem ženského pohledu.

Za určitý ústup od experimentující metody, přitom však za vrchol posavadní autorčiny tvorby považuji v roce 1997 vydané *Ztracené děti*. Estetického ozvláštnění zde autorka opět dosahuje tím, že rozrušuje „přirozené“ plynutí času a vzájemně nasvěcuje rovinu „fikční reality“ a „snové reality ve fikci“. Na obou těchto rovinách přitom trvá řada neobjasněných motivů a situací, nicméně tato nedoslovenost je evidentně záměrná a autorka prostřednictvím opakování a paralelismů vytváří nový znakový svět, jehož význam bude teprve sdělen, respektive je na čtenáři, aby ho odhadoval a dotvářel.

Ztracené děti představují líčení osudu matky, jejíž dospívající dcera se za nejasných okolností ztratila, ale současně i jakousi novodobou pohádku o Karkulce zabitě vlkem či jen ztracené v lese. Sdělení o obou hrdinkách i o životech dalších žen, jež se dožily rozčarování ve svých rolích matek, milenek a dcer, jsou zčásti předložena nepřímou formou: výpověďmi o snech. Román takto odkazuje k neuchopitelnosti/neexistenci objektivního významu jednotlivých událostí, k nemožnosti najít a odhalit výhradně logicky a racionálně konstruovanou pravdu o světě a sobě.

Myslím, že poslední dvě tendence – dokumentující a estetizující – jsou těmi, které na zcela obecné rovině shrnují a představují dva podstatné směry vývoje českého ženského románu v posledním období.

V úvodu svého referátu jsem citovala z téměř kultovního eseje Virginie Woolfové, v němž vyzývá ženy k psaní, k úsilí o vytvoření tradice takové literatury, z níž by mohla vzejít pomyslná Shakespearova sestra, geniální ženská spisovatelka.

Woolfová je v tomto prohlášení stoprocentně přesvědčena, že existuje „ženská věta“, ženský pohled na realitu, ženská citlivost. Zdůrazňuje však zároveň, že nejsilnější literatura psaná ženou může vzniknout jedině tam, kde žena (cituji) „píše jako žena, avšak jako žena, která zapomněla, že je ženou, takže její stránky oplývají onou zvláštní sexualitou, která se

dostavuje jen tehdy, když si pohlaví přestává uvědomovat samo sebe“ (V. Wolfová: *Vlastní pokoj*, 1998, s. 81).

Domnívám se, že se česká literatura nachází v období, kdy tradice ženského románu je již natolik široká a stabilní, že umožňuje vznik právě takových nehledaných projevů ženství v románu, projevů, postrádajících umělosti či ideologické křeče, a naopak překypujících literárností, kreativitou i sdělností *sui generis*.

Summary

Klára Kudlová: Feminine novel after 1990

The author suggests a redefinition of the term “feminine novel” by reserving it to those novelistic texts, whose implicit author, narrator and protagonist are feminine subjects, presenting feminine view and feminine speech.

She discerns three various types of such feminine novels in contemporary Czech literature: the idyllic, documentary and esthetising. The last two she perceives as key and the most relevant ones.

RECEPCE BORKOVCOVY POEZIE V DEVADESÁTÝCH LETECH

KAREL PIORECKÝ

Zadání letošního olomouckého sympozia si lze, myslím, přeložit také jako otázku kánonu a kanonizace. Tím se však vyhneme vágnosti pojmů objev a omyl jen částečně. Aktuální diskuze nad problematikou kánonu¹ jsou jistě cenné, ale prozatím setrvávají ve fázi problematizování zdánlivě samozřejmého, v kladení otázek, ve hledání východisek. Zásadní otázky tedy zůstávají stále otevřené. Co je kánon? Jak vůbec existuje? A především: Jaké jsou mechanismy jeho generování? Vzniká spontánně a nachází se ve vědomí recepčního kolektivu nebo je výsledkem mocenských rozhodnutí a stojí a padá s normativními, a tedy kanonizačními díly literární historie?

Jedno jsem si ale přeci jen při obhlížení aktuálních literárněteoretických diskuzí nad tímto pojmem objasnil – nemohu sdílet optimismus a razanci, s nimiž např. Harold Bloom tvrdí, že „kanonickou se stává každá silná literární originalita“² a že „do kánonu vede cesta pouze přes estetickou sílu“.³ Předpokládám, že jedním z hybatelů kanonizace je také dobová literárněkritická recepce, která ovšem nemusí mít vždy po ruce adekvátní nástroje k posouzení nové literatury. Jinými slovy řečeno: některá díla kritika umí číst okamžitě, jiná se teprve číst učí. Některá vyzdvihne jako objev, jiná pomine jako omyl, i když s odstupem se mohou tato hodnocení zcela převrátit, významy vygenerované dobovou recepcí jdou s autorským dílem dál, stávají se de facto jeho součástí a jako takové nabízí dílo jak pozornosti nejširší recepční komunity, tak pozornosti literární historiografie, která ve svých normativních projevech nemůže úroveň a rozsah recepce ignorovat.

V následujících pozorováních se pokusím re-konstruovat (resp. vyprávět jeho příběh, tedy konstruovat) recepční proces básnického díla Petra Borkovce v devadesátých letech uplynulého století a osvětlit tak mechanismy, které přispěly ke genezi Borkovcova literárního úspěchu (jenž lze odvozovat od pozitivního kritického ohlasu a získání literárních cen), tedy mechanismy, jež z něj učinili objev a posléze respektovanou, téměř kanonickou literární osobnost.

Fenoménem literárního úspěchu se zabýval např. Hans Robert Jauss ve své inaugurační přednášce *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*. Zdá se účelné aplikovat na náš materiál dva základní pojmy z Jaussova pojmového aparátu: horizont očekávání a estetická distance.⁴ Horizontem očekávání budeme rozumět pozadí (vytvářené dosavadní estetickou zkušeností), na němž soudobá literární kritika vnímá nově publikované dílo, tedy kontext, s nímž má potřebu nové dílo srovnávat, resp. tradici či literární řadu, do níž nové dílo zapojuje. Na rozdíl od Jausse tedy horizont očekávání neabstrahuji z literárního textu, ale konstruuji jej prostřed-

nictvím analýzy recepčních metatextů. Estetickou distancí potom rozumím vzdálenost mezi hodnotovými schématy tvůrčími horizont očekávání a estetikou nového díla, jež může tuto vzdálenost záměrně zvětšovat a usilovat o změnu horizontu očekávání, či ji naopak minimalizovat a dosavadní horizont tak pouze potvrzovat.

Petr Borkovec vstoupil do literatury v roce 1990 sbírkou *Prostírání do tichého* prostřednictvím edice Nulté knížky nakladatelství Pražská imaginace. Už v literárněkritické recepci Borkovcovy prvotiny nalezneme základy hodnotících postupů, které budou určovat recepci autorova díla po celou první polovinu devadesátých let. Borkovcova prvotina byla hodnocena spolu s dalšími svazky edice Nulté knížky, které pro recenzenty tvořily nejtěsnější kontext Borkovcovy poezie. Oním nejtěsnějším (a tedy i přísně synchronním) kontextem byly následující tituly: Josef Vadný – Zdenička Spruzená: *Totální brainwash*, Martin Langer: *Palác schizofreniků*, Sabrina Karasová: *Moře modré*. Miroslav Petříček první svazek vnímá v kontextu předlistopadového literárního undergroundu, hodnotí ho negativně, u Langrovy sbírky si všímá stylizace vydědence, která by měla děsit, ale neděsí, u sbírky Sabriny Karasové konstatuje, že „ničím objevným nepřekvapí“, na závěr vyzdvihuje Borkovce, za to, že se „nestydí za dojetí a něhu, nevláčí se za múzami do výčepů, ba ani si nestěžuje na odcizení!“ „Je to vůbec možné?“⁵ ptá se Petříček a připomíná také vliv Jana Skácela na Borkovcovu sbírku. Svě hodnocení tedy strukturuje jako binární opozici, v níž na jedné straně jsou situovány (post)undergroundové poetiky a silně stylizované výpovědi o ztrátě identity; na straně druhé spočívá „skutečná poezie“, reprezentovaná Borkovcovou poezií. *Skutečná poezie* – toto velmi vágní sousloví dává tušit horizont očekávání – očekávání nových, mladých, talentovaných básníků. Onou skutečnou poezií ale není poezie nová, překvapující, provokující... Ale poezie, která by se vyrovnala tomu nejlepšímu z tradice, poezie kultivovaná, střídmá, krásná.

Také Petr A. Bílek hodnotí Borkovcovu prvotinu společně s dalšími svazky Nultých knížek, dochází ale k poněkud odlišnému výsledku, za formální bravurou a řádem mu chybí uspořádanost významová: „Petr Borkovec je jistě kultivovaný, sečtělý a o svém upřímně přesvědčený autor. Ke skutečné poezii mu ale ještě nějaký ten krůček schází.“⁶ Opět ono magické spojení *skutečná poezie*, v Bílkově pohledu jí sice Borkovec ještě nedosáhl, ale rovněž k ní jasně směřuje. Bílek rovněž připomíná kontext, s nímž bude Borkovec ještě dlouho spojován, označuje ho totiž za autora „směřujícího ke katolické lyrice“.⁷

Tentýž kritik však už v recenzi následující Borkovcovy sbírky *Poustečna, věštírna, loutkářna* (1991) svůj postoj k tomuto autorovi upravuje, nechává se jeho novými verši přesvědčit, že „za vnějškovou neurčitostí není umně skrývána vnitřní prázdnota nebo neschopnost formulovat, ale je za ní cítit něco, co nelze nazvat přesněji než čistota, pokorná oprostěnost od gest a prvoplánových stylizací“.⁸ Zde už jde opět – jako v Petříčkově případě – o hodnotící soud postavený na protikladu gestičnosti či stylizovanosti a čistoty či pokory. Bílek soudí, že i Borkovec je lákán „k efektním snadnostem, k ohromujícím zvrátům a pointám“, ale že s těmito živly vede úspěšný boj. Horizont očekávání u Bílka získává již konkrétnější podobu, recenze je zakončena vyjádřením uspokojení z toho, že „jedna z linií české poezie nekončí jmény Reynek, Rotrekl, Slavík, Vokolek...“⁹ Frapantní příklad toho, jak v první polovině devadesátých let není hodnota Borkovcovy poezie vyvozována ani tak z kvality samotného textu, ale spíše je odvozována od velikosti těch, na které se Borkovec zdá navazovat. Bílek (a nejen on) ovšem usouvztahuje Borkovcovu lyriku také s mimoliterární realitou: „Co na něm v dnešní době velkovýroby slov, postojů a názorů nelze neocenit, je úcta ke slovu, pokora

před jeho mnohovýznamovostí a zároveň vědomí, že i přesto dořici nelze.⁴¹⁰ Literární kritika počátku devadesátých let zdá se dokázala ocenit takto explicitně opozitní postoj vůči upadající jazykové kultuře, k uměleckým projevům, které se snažili touž realitu v básni zpřítomnit a subvertovat, nacházela cestu mnohem komplikovaněji. Borkovec je tedy představován také jako spasitel jazyka, či jako heroický bojovník proti jeho postmoderní devalvací.

Kritika sledovaného období klade také neobyčejně velký důraz na Borkovcovo mládí – v roce vydání prvotiny mu bylo dvacet let. Nečiní tak pouze pro generační zařazení autora, ale mládí zde získává až jakýsi symbolický význam a jako takové vstupuje do hodnotících soudů. Symbolika mládí podstatnou měrou formuje textový obraz Borkovcovy osobnosti jako zhmotnění nového, ale na tradici dbajícího živlu v soudobé poezii, který vyvede básnictví ze slepé uličky, Borkovcův obraz tak získává až mesianistické rysy. Mládí je opakovaně stavěno do kontrastu s autorovou schopností psát kultivovaně, po formální stránce téměř virtuózně. Pod zorným úhlem autorova mládí roste v očích recenzentů význam těchto textových kvalit.

Kontrastem mládí a vyspělého stylu otevírá svou recenzi sbírky *Poustevna, věštírna, loutkářna* také Milan Exner. Exnerův text je hodný pozornosti ještě z jiného důvodu, je v něm totiž zcela explicitně představen motiv čekání na tento typ poetiky: „Ano, je to poezie ticha, po dlouhé době opět poezie ticha, mimo hřmoty přetechizovaného a zpolitizovaného světa, ale také mimo ekologické licence...“⁴¹¹ Zde se zřetelně ukazuje míra estetické distance Borkovcovy poezie od dobového horizontu očekávání, resp. její situovanost do velmi těsné blízkosti, toho, co je očekáváno. Podstatné je také, že ono očekávání není očekáváním něčeho nového, ale čekáním na návrat „po dlouhé době“, návrat osvědčeného, klasického. Borkovec je zde zapojován do kontextu klasických autorů také tím, že si recenzent půjčuje kritické měřítko od F. X. Šaldy – klasika české literární kritiky: „Hovoří-li Šalda o vášnivém vztahu ke slovu jako nutné podmínce literárního tvoření, Borkovec tuto podmínku splňuje beze zbytku.“⁴¹²

Exner oceňuje odtrženost Borkovcovy lyriky od mimoliterární skutečnosti, oceňuje důslednou neslužebnost – zřejmě tedy jistý negativní recepční horizont zde tvoří také politicky a společensky „angažovaná“ undergroundová a postmoderní poezie. V recenzi Miroslava Zelinského je oním negativním horizontem zase předlistopadová oficiální poezie Karla Šýse a jeho generace, Borkovec v jeho pohledu naplňuje očekávání kontinuity „wernischovsko-kabeševsko-grušovské linie“.⁴¹³ Zelinský tedy pojmenovává oba kontexty, mezi nimiž hledá hodnotu Borkovcovy poezie. Je zde také patrná samotná mnohost kontextů a tradic, které se na počátku devadesátých let ocitly v jednom okamžiku na jednom místě. Na recepci Borkovcovy poezie je patrné, jak kritika v první řadě hledá tu správnou a adekvátní tradici, k níž mladého básníka přiřadit, jak velmi je aktuální otázka tradic a kontextů.

Zelinského recenze je také dobrým příkladem dobové tendence mytizovat Borkovcovu poezii a činit z ní bez mála posvátnou výpověď, která nás spojuje s nejhlubší duchovní tradicí, což je také dáno přítomností některých křesťanských motivů. Borkovec byl vnímán téměř jako mystik, který nás přivádí zpět „do dob, kdy první modlitby byly vyslovovány koktavě, zajímavě, do období, kdy rituály teprve vznikaly.“⁴¹⁴ A zároveň jako ten, kdo pečuje o kontinuitu těch nejlepších básnických výkonů, jako básník, který je (nebo brzy bude) stejně dobrou značkou jako jsou značky Wernisch⁴¹⁵ nebo Kabeš. I zde je Borkovcova velikost odvozována od velikosti těch, na něž údajně navazuje, nebo od údajné malosti těch (současníků), které přesahuje.

Podobně postupuje při hodnocení Borkovcovy *Poustevny* také Vladimír Novotný v recenzi příznačně nazvané *Učeň, či mistr?* Označuje Borkovce za Wernischova žáka a – byť zároveň

volá po větší původnosti – vyslovuje uspokojení nad tím, že tento velikán v Borkovcovi nalezl pokračovatele. Horizont očekávání je omezen právě jen na Wernische, představeného jako jednoznačného vládce soudobého českého parnasu: „Už bylo totiž více než na čase, aby tvůrce velikosti Ivana Wernische [...] měl v české poezii své pokračovatele a ctitele, aby se zrodila Wernischova básnická škola, do níž by ovšem docházeli a v ní byli cvičeni jen ti nejnadanější.“¹⁶

Na stránkách časopisu Host se hodnotu Borkovcovy poezie a také jeho místo v kontextu soudobé poezie pokusil najít Dalibor Maňas Kaňas. Ten do recepčního horizontu započítává obě dosud uvažované linie – katolickou, resp. křesťansky orientovanou i experimentální. Vytváří iluzi kontinuity, navazování a rozvíjení. Nachází příznivé signály toho, „že začíná svítat nad tvorbou mladých Borkovců, Karlů Čapků, ale i Luďků Marksů a Krchovských. Jejich poezie začíná vyvěrat tam, kam pramen autority Wernische, Slavíka, Diviše či Juliše nesahá. Při četbě Borkovovy sbírky se zdá, že inspirace jejich dílem je dovršena a slibuje být překonána.“¹⁷ Pro nás je ovšem rovněž zajímavé, že do příkrého kontrastu nestaví pouze vágní představy skutečné a falešné poezie, ale že tento kontrast personalizuje, jeho recenze je totiž vystavěna na příkrém odmítnutí poezie J. F. Typlta a na označení Petra Borkovce za příslib. Opozitního postavení těchto dvou autorských poetik v jejich recepci se dotkneme ještě později.

Dalším z problémů, který byl v rámci recepcce sbírky *Poustevna, věštírna, loutkárna* opakovaně zmiňován, je otázka originality. Filip Waller srovnává Borkovcovu sbírku s dosavadní produkcí v edici *Ladění*,¹⁸ která se podle něj prozatím vyznačovala „jakousi ‚vyblitostí‘, pseudonovotářstvím a hrou na originalitu“.¹⁹ Hodnota Borkovcovy poezie podle recenzenta naopak spočívá „v dokonalém a dokonale osobitém vyjádření témat, i když poněkud odtržených od reality, přece jen velmi nosných“.²⁰ Je tu přítomna opozice hledání originality za každou cenu (zřejmě především za cenu sdělnosti) a dokonalém výrazu, resp. vyjádření. Hodnocena je tedy sdělnost, jako by smyslem poezie bylo sdělování tématu. V recenzi Filipa Wallera je přítomné i konkrétní pojmenování recepčního horizontu, od něhož se Borkovec dle recenzenta vzdaluje: „Nejde o žádná dadaisticko-apolinairovské šílenosti nebo snahy být zajímavý.“²¹ Je tu zřetelně přítomna diskreditace modernistického důrazu na novost a originalitu.

Jedním z obecnějších rysů recepcce mladé poezie devadesátých let zdá se být otázka, zda je stále originalita měřítkem kvality nebo už je definitivně diskreditována. Originalita jako nutný předpoklad pro schopnost díla přimět čtenáře k zrevidování vlastního vztahu k jazyku i k mimojazykové realitě ustupuje kritériu autenticity, tedy otázky, zda autor má „dar opravdovosti“ či zda naplňuje představu již zmiňované „skutečné poezie“, či slovy Jiřího Navrátila „poezie původní ražby“.²²

Navrátilova recenze je průzračným příkladem toho, jak Borkovec snadno vyhověl dobovému konzervativnímu vkusu a stále přežívajícím žádostem ucelenosti, střídmosti a sdělnosti: „V záplavě různých módních poetik a všelijakých ‚básnických‘ a jen se často tak tvářících experimentů, které namnoze s poezií původní ražby mají už pramálo společného, téměř nic, [...] Petr Borkovec přichází s ucelenou a ujasněnou představou, která se opírá o tradici, a projevuje se zejména úctou ke slovu, tím, jak a jakým slovem básník vládne. Slova vybraných ryzích kvalit jsou řazena tak, že vše v básních spěje přímočaře k průzračnému sdělení, v němž se slovy vskutku neplýtvá, a i proto básník dokáže bez oklik a pádně vyjevit samu podstatu.“²³ Představa *skutečné poezie* je zde odhalena jako omluva pro konzervativní vkus. Jaussovy poj-

my horizont očekávání a estetická distance se zde dají aplikovat zcela instruktivně – Borkovec je chválen proto, že jeho tvorba se pouze minimálně vzdaluje od zažité, tedy očekávané představy poezie, naproti tomu ta produkce, která je jiná, nová, hledající, je vystavena podezření z falše či pouhého předstírání významu, modernosti, uměleckosti.

Na základě indicií zanechaných v recepčních metatextech lze předpokládat, že jako jeden z hlavních antipodů Petra Borkovce byl pocíťován Jaromír Filip Typlt (např. zmíněná recenze Dalibora Maňase Kaňase ad.), jehož básnickou produkci doprovázela také pilná činnost kritická. A v jedné z kritik se Typlt vyslovuje také k poezii Petra Borkovce. Typltův článek je soubornou recenzí všech titulů edice Ladění, které vyšly v roce 1991 a obsahuje i obecnější soudy o tehdejší situaci v mladé poezii: „Renomovaní otcové hledají své talentované syny (Borkovec a Vašek obdrželi prémie Ceny Jiřího Ortena), ambiciózní mladí kritici hledají nadějně typy, senzitivnější část mladé generace se začíná ohlížet po svých mluvčích [...]. Pro nejlepší debuty v edici Ladění **bývala typická reaktivnost v blízkosti neuralgických míst doby**, problémovost, zaujatost konflikty. Průměrný věk autorů se nyní snížil přibližně o deset let a situace se změnila: Borkovec dýchá konejšivé bezčasí tradice, Vaškův strýček Váňa si vyhledal zátiší, kde se děje jen on sám, Syrovátka se opájí vymknutými gesty. A tak je jediným autorem, který se ‚nemoderně‘ vrhá do zápasu s větrnými mlýny, posluchač ČVUT Pavel Ctibor.²⁴ Hodnotí u něj především svobodnou imaginaci a originalitu, podvratnost, vzdor. ‚Nesnaží se zbavit všeho, co nutí k důslednosti, jak je dnes pro postmoderní příliv příznačné. Odpovědnost za vlastní konformitu totiž zůstává, i když se dávné avantgardistické blouznění o tom, že umění budou dělat všichni, dnes proměnilo ve výsměšné, každý je chvíli básníkem, když vymýšlí heslo do vkladní knížky.‘²⁵

V Typltově recenzi se projevuje protikladnost dvou soudobých přístupů k poezii. Typlt si všímá Borkovcova zřetelného přihlášení se k tradici, k tradici křesťanské poezie. Příznává sice, že Borkovec obohacuje tuto tradici ‚novými harmoniemi‘,²⁶ výtýká mu ale dekorativnost a nedostatek autenticity a absenci imaginace: ‚K stavbě čehokoli skutečně nového není nadán, jeho přirozeností je virtuózně rozechvívat dostavěné, podmaňovat si náladou, jímavostí.²⁷ – *Poustevnu* Typlt spojuje s typem tradiční křesťanské poezie, od níž Borkovce dělí minimální estetická distance. Konstatuje bezkonfliktnost a předem danou hotovost, uzavřenost výpovědí. Zde je Typlt zcela předvídatelný, v duchu vlastní poetiky pléduje pro imaginaci a novost.

Ještě zřetelněji se opozice těchto konceptů (personifikovaných v postavách Petra Borkovce a Jaromíra Typlta) vyjeví, postavíme-li vedle Typltovy vize nové lyriky programní text nazvaný *Skrz*, který spolu s Martinem C. Putnou publikoval Borkovec v roce 1993 na stránkách revue *Souvislosti*. Tento ‚manifest‘ vychází z představy konce, k němuž dospěl vývoj poezie, z představy, že vše už tu bylo a že objevovat lze už jen objevené: ‚Jsme obklopeni texty, jsou všude okolo nás, to ony nám brání ve výhledu dopředu.²⁸ V soudobé literatuře nalézají trojí reakci na tuto krizi originality: převzetí některého z hotových modelů lyriky (surrealistická, katolická, beatnická lyrika), postmoderní eklekticismus a konečně anti-postmoderní postoj, distancující se od současnosti a pokoušející se vzkřísit archaickou krásu poezie. Každé z těchto východisek je zavrženo a parodováno. Svůj vlastní, alternativní přístup k vývoji poezie nazývají klasickým: ‚Klasický pohyb není pohybem dozadu, ale směrem do středu, neboť to je jediný směr, který se nám v našem zorném poli otevírá.²⁹ Dále za klíčové považují kázeň, soustředění, poučenost, odpovědnost vůči tradici, formální náročnost, obezřetnost vůči imaginaci, verbální úspornost. Manifest *Skrz* je tedy jedním z pokusů o překonání krize originality, do níž se poezie konce

20. století dostává, ale jak už to u manifestů bývá, jejich teze se snadno minou s texty, v nichž by měly být realizovány. Borkovcova poezie se blíží spíše onomu manifestem zavrženému anti-postmodernímu kříšení archaické krásy, než proklamované alternativě.

Typltovo negativní hodnocení Borkovcovy poezie je v kontextu kritiky počátku devadesátých let ojedinělé, spíše se setkáváme s rostoucím souhlasem s klasicizujícím pojetím poezie. Toto pojetí lyriky se dočkalo i „institucionálního“ uznání v podobě udělení Ortenovy ceny za rok 1995 Petru Borkovcovi za sbírku *Ochoz*. V předešlých letech ji za svou poezii získaly Jaroslav Pízl a Jaromír F. Typlt, pocitování jako typologický protiklad Borkovcova psaní.

V případě *Ochozu* (1994) je patrný posun horizontu očekávání k synchronnímu kontextu, jinými slovy řečeno – hodnota Borkovcovy poezie se už méně odvozuje od tradice, na níž autor navazuje, ale spíš od úrovně soudobé poezie. Pro Patrika Šimona je Borkovcova poezie příkladem „dnes tak vzácné poezie s vnitřním pevným řádem a nezaměnitelnou pečeti osobitosti, která je tím nejcenějším, co na konci našeho století má český básník“. ³⁰ Filip Waller zase oceňuje, že *Ochoz* je „ucelená výpověď“ o teritoriích básníkovy soustředěného nitra“ a že je v něm dominantní „práce s jazykem [...] krystalizující do jasného a sevřeného tvaru“. ³¹ Je tu patrný akcent na ucelenost, soudržnost výpovědi, zřetelně uplatňovaným kritériím nemohou vyhovět texty disparátní, vnitřně problematické, rozporné, záměrně fragmentární. Oceňuje se, že je Borkovcova poezie jiná než „módní nesmyslné veršovánky či klasická intelektuální moudra“ a že v básních nejsou „nahodilé shluky představ“, ale impresie „vedené určitým směrem“. ³² Mezi požadované kvality lze tedy zahrnout i jasnější intencionalitu lyrické výpovědi.

Ojedinělým negativním ohlasem *Ochozu* je recenze Tomáše Reichela, v níž dochází k závěru, že Borkovec je fascinován především „metarovinou vlastního psaní, poezií, jazykem, slovem, fascinací, která je nemocí této poetiky a která se často zvrhává ve strojenost, artistnost a ornament“. ³³ Tento způsob uvažování nad Borkovcovou klasicizující poetikou se ve větší míře rozvine až v recepci následující sbírky *Mezi oknem, stolem a postelí* (1996).

V druhé polovině devadesátých let se zájem kritiky pomalu přesouvá tam, kde by měl spočívat především, tedy od kontextu k textu. Vedle tvrzení, která Borkovce posouvají do role kanonického autora, který se slovy Ivo Haráka „stal nezbytnou, typickou součástí domácí literatury“ ³⁴ a zaujímá podle Jindřicha Jůzla „přední místo v současné české poezii vůbec“, ³⁵ najdeme také otázky po oprávněnosti „mýtu vytvořeného kolem Borkovce“ (Jan Štolba). ³⁶ Jednoznačně pozitivní ohlas Borkovcovy poezie se tedy začíná relativizovat.

Argumenty podporující Borkovcovo postavení v kontextu soudobé poezie jakožto významného objevu zůstávají prakticky nezměněny. Znovu tu vyplouvá na povrch opozice skutečného a falešného, např. u Jana Gabriela: „Nová sbírka Petra Borkovce [...] jen znovu dokazuje, že máme co do činění s opravdovým básníkem i se skutečnou poezií.“ ³⁷ Borkovec je vnímán jako jeden z mála ještě existujících opravdových básníků, přitom ale není připojena žádná argumentace, žádné vymezení oné opozice. Jistě je to dáno žánrem recenze, kde na takové věci není prostor, tento žánr tedy umožňuje spíše intuitivní soudy, které ovšem mají svou nezanedbatelnou hodnotu, sice mnoho nevypovídají o posuzovaném textu, ale jsou zato svědectvím dobového horizontu očekávání, které je situováno právě na rovinu intuitivní a nemusí být podrobeno sebereflexi.

Ke slovu se dostává stále účinná strategie protikladu postmoderna kontra Borkovec – nyní zcela zřetelně pojmenovaná a reflektovaná, např. v recenzi Lenky Sedlákové: „Borkovcovy básně se výtvarností a snahou po dokonalosti vymykají současné postmoderní poezii. Proti

ní jsou artistní, estetizované, jsou návratem ke starším tradicím, pro něž byla důležitá práce s jazykem, nikoli jeho destrukce.⁴³⁸ Je tu také patrná dezinterpretace postoje k jazyku, jež je charakteristický pro zmíněný typ lyriky – jde nikoli o destrukci, ale o distanci a především subverzi. Pokud je zde něco destruováno, pak to jsou pouze naše stereotypy, jimiž je řeč zatížena. Od nich se nás postmoderní poezie snaží osvobodit, má při tom odstup od jazykové utvářenosti textu, nepředkládá text jako ideál jazykového uspořádání, ale jako věc, která nás má znepokojit, znejistit a přimět k hledání autentičtějšího vztahu k jazyku.

Objevují se tu ovšem i protichůdné, možno říci demytizační snahy. Pro tyto kritické projevy je typické, že se přednostně a důkladně věnují kritice textu, fungování Borkovcovy poetiky v soudobém kontextu je pro ně druhořadé. Jan Štolba svou kritiku Borkovcovy sbírky *Mezi oknem, stolem a postelí* staví na disproporcii mezi akcentovaným tvarem a marginalizovaným sdělením: „[...] křehce nahozená gesta, vzorně modelovaný slovník či pečlivá dikce úsečných větviček úhrnem sdělují jen málo.“⁴³⁹ Štolba u Borkovce nachází pouze „pečlivě instrumentovanou iluzi obsahu“.⁴⁰ Ačkoli by se dalo proti tomuto myšlenkovému postupu leccos namítnout (především je pominuta významovost tvaru a na pozadí úsudku se rýsuje nepřekonaná dichotomie obsahu a formy), je cenný nepředpojatou reflexí čtenářského zážitku jakožto výchozího bodu kritického hodnocení. Štolba se jako čtenář cítí podveden, když shledává, že u Borkovce je vše pouze „obaleno efektním dramatickým staccatem“,⁴¹ že dramatickost, problémovost, či jiný významově dynamizující aspekt nespočívá hluboko uvnitř struktury výpovědi, ale tato významová dynamika je pouze imitována povrchovou, tedy stylistickou úpravou textu. Pokud je tu zmíněna tradice, nefunguje už jako známka kvality a jistota kořenů a kontinuity, ale jako zátěž: „Najdeme tu i dobře známé šiktancovské dědictví, jehož se sám Šiktanc dlouze zbavoval: totiž neposkrvněný, důsledně vyčištěný a ‚propoetizovaný‘ kvazivenkovský prostor, v němž ves anebo krajiny jsou osazeny vždy jen ‚poeticky správnými‘ reáliemi [...]“.⁴²

Nad zjednodušující požadavek autenticity, k němuž se občas uchýlí Štolba, je povznesen Josef Mlejnek, který vidí Borkovcův problém především v tom, že autor nedokáže včas „zapomenout na řeholi formy. [...] Ne pro to, že by měl psát podobně ‚autenticky‘, jak se dnes velkou měrou píše, ale proto, že forma je básníkovi totéž co ‚tíha letci‘ (Šalda).“⁴³ Mlejnkova recenze obsahuje ještě jeden cenný postřeh, který obrací dosavadní hodnocení Borkovcovy kultivovanosti: „Prostor Borkovcových básní je vymezen téměř metodicky, proto je zde často více ‚vůle k poezii‘ než samotné poezie.“⁴⁴

Nad sbírkou *Mezi oknem, stolem a postelí* si rovněž Libuše Heczková klade otázku, zda Borkovec je právem považován za „pozoruhodného básníka“.⁴⁵ Navzdory četným výhradám (v jejichž rámci se objevují slova jako nepřesvědčivost, kýčovitost, prázdnota, ornament) si nakonec odpovídá pozitivně. Podstatnou je ovšem sama potřeba položit si otázku, zda je Borkovec tím, za co ho považujeme. Tato sbírka tedy přinesla podstatnou změnu recepčního mechanismu Borkovcovy poezie, proměňuje se především její kontextualizace, resp. podoba horizontu očekávání: otázka už nezní „Co z tradice v Borkovcově poezii pokračuje?“, ale „Jak pokračuje Borkovcova poezie?“ Mluví-li se o „vývojové kontinuitě“, pak jde o kontinuitu s předchozími autorovými sbírkami, nikoli s předchozím vývojem poezie jako takové.

Nad následující sbírkou *Polní práce* se literární kritika už definitivně rozděluje na pol velebící a obhajující a protipól negující a možná místy podléhající pokušení podrobit kritice renomovanou značku, již na sklonku devadesátých let Borkovec už zajisté byl. Pozitivní soudy mají většinou podobu obhajoby před očekávanými výhradami proti konzervativnosti

Borkovcovy poetiky: „na první pohled staromilská zahledění, avšak ze dna se pozvedá závan zrychleného tepu“ (J. Suk).⁴⁶ A tato očekávání jsou oprávněná, Borkovec je vskutku obviňován především z toho, že si pěstuje „dokonalou a artistní sterilitu a usedlost“ (M. Děžinský)⁴⁷ a že v jeho verších významová dynamika ustupuje před tvorbou ornamentu: „místo toho, aby se představa udála, proběhla jako významový děj, zůstává se u pouhého **dekorátérství**“ (J. Trávníček).⁴⁸ Mýtus kolem Borkovce jako objevu mladé poezie devadesátých let se tedy pomalu hroutí – od okamžiku, kdy kritika začíná posuzovat sám text a jeho schopnost uměleckého účinku.

Nicméně i po tomto odhalení „mýtu kolem Borkovce“ je již situace nastavena tak, že je v každém případě potřeba zaujmout k dalším literárním projevům tohoto autora stanovisko, lhostejno, zda kladné či záporné. Obraz básníka je vygenerován tak, že se to předpokládá, autor už je apriorní otázkou a tématem. Borkovcovo básnické dílo se tedy stalo díky výše popsaným recepčním mechanismům kanonickým ve smyslu, který naznačuje Chvatík, když rozlišuje mezi díly klasickými, která jsou „posvěcená časem“, a díly kanonickými, která v jeho pojetí mohou být rozporná, problematičtější a jsou umístěna do „bezprostřední blízkosti současnosti“.⁴⁹

Příčiny Borkovcova literárního úspěchu je třeba – podle mého soudu – vidět v souvislosti se dvěma obecnějšími problémy: 1. s krizí originality, do níž se umění sklonku 20. století zřetelně dostává a 2. s problematičtější situací české literární kritiky první poloviny devadesátých let.

Umělec je ve sledovaném období postaven před úkol čelit krizi originality, jež je jednou z klíčových charakteristik umění postmoderního věku. Jedni k otázce originality přistupují subverzivně, problém originality povyšují na jedno z klíčových témat, prvky tradice vědomě a svévolně používají ve vlastním textu, čili bohatou aluzivností manifestují stav, v němž se umění a kultura vůbec nachází. Jiní – a k nim třeba počítat Borkovce – na originalitu vědomě rezignují, podobnost tradici, nepřekvapivost vlastních textů nevnímají jako problém, ale mnohdy dokonce jako klad, jako výraz úcty k tradici a jazyku, jako projev kultivovanosti apod. (Tento postoj Borkovec manifestoval ve výše zmíněném programním článku nazvaném *Skrz*, napsaném spolu s Martinem C. Putnou. Jako protipól by zde bylo možné postavit Typlův manifest *Rozžhavená kra*⁵⁰ a jeho článek *Devadesátá léta mezi zátiším a bojištěm*,⁵¹ ale takové srovnání by si vyžádalo samostatnou pozornost).

Zmíněnou krizi originality, které jsem se tu dotkl, je jistě třeba posuzovat způsobem adekvátním postmoderní situaci, v níž se umění sledovaného období ocitlo. Lze dát za pravdu Wolfgangu Welschovi, který v souvislosti s diferenciací moderního a postmoderního pojetí originality píše: „Moderna byla tou epochou, v níž novum povýšilo na ideál bytí, a opouštění od tohoto novismu je tedy minimální podmínkou přechodu k postmoderně.“⁵² Nemůže to, domnívám se, ale automaticky znamenat, že z poezie sejmeme úkol obnovovat náš vztah k jazyku, vytrhávat nás z myšlenkových a percepčních stereotypů, zkrátka slovy Přemysla Blažíčka schopnost umožnit nám „transcendovat dané“.⁵³ K dosažení těchto úkolů je ovšem nezbytná jistá míra novosti, či spíše jinakosti, distance od tradice, jinakosti, která nemusí bít do očí a nemusí se manifestovat jako zásadní umělecký objev, který obrací vše dosud stvořené na hlavu, ale jinakosti, jež předloží čtenáři umělecký text jako úkol, výzvu, která rozhybe jeho vědomí a přiměje ho k přehodnocení svých dosavadních recepčních kompetencí. Ostatně sám Welsch o postmoderně soudí, že „minulé nechce jednoduše překonávat, nýbrž snaží se

je osvojit v proměněné podobě⁵⁴. A právě v onom proměňování minulého je, myslím, úskalí Borkovcovy poezie, její estetika spočívá v minulém tak pevně, že k onomu proměňování může těžko dojít, a těžko tedy může dojít k proměnám čtenářova vědomí.

Jestliže si tento fakt česká literární kritika uvědomovala mírně řečeno pozvolna, je třeba ptát se po historických podmínkách onoho uvědomování. Pozitivní přijetí Borkovcovy kultivovanosti, tradicionalismu a proklamované klasičnosti v první polovině devadesátých let je zřejmě třeba vnímat v souvislosti s mohutnou vydavatelskou aktivitou, která do literárního života a komunikace vracela tehdy už „klasické“ autory (Reynek, Zahradníček, Kolář, generace šedesátých let...), kteří před Listopadem byly z oficiálního oběhu vyloučeni. Je tu patrná touha po tom, aby tato nově zpřístupněná tradice nebyla jen nově otevřeným skanzenem, ale byla živá, aby byla impulzem pro pokračovatele, aby měla kontinuitu v nastupující básnické generaci.

Začátek devadesátých let byl ve znamení mnohosti tradic, na něž bylo najednou možno navazovat. Těžko lze stanovit jeden homogenní recepční horizont, jímž byla mladá poezie devadesátých let vnímána, daleko spíš šlo o zápas o to, na jakou tradici nová poezie naváže, která z této mnohosti tradic bude plodná, vývojově dominantní. Poetika undergroundu osmdesátých let neprokázala větší životnost snad proto, že byla geneticky závislá na politické a kulturní situaci před Listopadem, byla nutně podstatnou měrou také mimoliterární funkcí. Ve změněných společenských podmínkách zcela logicky nenalézala živnou půdu a zřejmě také návaznost na ni nebyla očekávána. Podílela se ale zřejmě na generování „estetické frustrace“, která následovala po zveřejnění této dříve zakázané (a tedy lákavé) literární produkce. Rovněž nemalá část nové básnické produkce, vycházející z postavantgardních postojů (Typltův surrealismus) či z postmoderního pojetí textu (např. Jaroslav Pízl, odsouzený Bohušem Balajkou jako představitel „blábolismu“⁵⁵), se rozcházela s očekáváním, vkusem a mírou tolerance soudobého čtenáře poezie. Typ křesťansky orientované spirituální lyriky, s níž byla Borkovcova poezie spojována nejčastěji, se v oné mnohosti logicky jevil jako nejpevnější bod. Borkovcův úspěch zřejmě souvisí s frustrací z množství agresivních a programově antiestetických poetik, s nepřipraveností kritiky pro vnímání a hodnocení postmoderních básnických postupů a svědčí o přetrvávajícím archetypu lyriky jako kultivovaného bel canta plédujícího pro řád tradičních hodnot, nikoli pro zpochybňování děděných myšlenkových, percepčních a hodnotových schémat.

POZNÁMKY

- 1 Srov. např. Wiendl, Jan (ed.): *Hledání literárních dějin v diskuzi*, Praha a Litomyšl 2006; Papoušek, Vladimír: „Spontánnost, manipulace, literární kánon a dobový horizont“, *Česká literatura* 2006, č. 2–3; Janoušek, Pavel: „O novém literárněhistorickém paradigmatu, dějinách, kánonu a literárních vědcích aneb generálové se vždy připravují na minulou bitvu“, *Host* 2006, č. 6.
- 2 Bloom, Harold: *Kánon západní literatury*. Prostor, Praha 2000, s. 37.
- 3 Tamtéž, s. 40.
- 4 Jauss, Hans Robert: „Dějiny literatury jako výzva literární vědě“, in: *Čtenář jako výzva*, eds. M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízdalová. Host, Brno 2001, s. 7–38.
- 5 Petříček, Miroslav: „První kroky“, *Tvar* 1991, č. 10, s. 15.
- 6 Bílek, Petr A.: „Pokusy a přísliby aneb Čtyřikrát Nulté knížky“, *Iniciály* 1991, č. 17/18, s. 68.
- 7 Tamtéž.

- 8 Bílek, Petr A.: „Mladí zrají rychle?“, *Nové knihy* 1991, č. 48, s. 3.
- 9 Tamtéž.
- 10 Tamtéž.
- 11 Exner, Milan: „Poezie ticha“, *Tvar* 1992, č. 20, s. 10.
- 12 Tamtéž.
- 13 Zelinský, Miroslav: „Řeč jako obydlí“, *Iniciály* 1992, č. 27, s. 68–69.
- 14 Tamtéž.
- 15 Ostatně Wernisch sám k takovému vnímání Borkovce přispěl otištěním pochvalné glosy o sbírce *Poustečna, věštitrna, loutkárna* v *Literárních novinách* (1991, č. 51, s. 5).
- 16 Novotný, Vladimír: „Učeň, či mistr?“, *Mladá fronta Dnes* 8. 1. 1992, s. 14.
- 17 Kaňas, Dalibor Maňas: „Edice deníkových záznamů“, *Host* 1992, č. 8, s. 155–157
- 18 Mohl mít na mysli Ajvazovu *Vraždu v hotelu Intercontinental* (1989), Prskavcův *Pokus o dorozumění* (1989), či Typtlovo *Koncerto grosso* (1990). Více o edici Ladění viz článek Petra Hrušky „První knížky veršů v mlado-frontovní edici Ladění“, *Slovenská literatúra* 2002, č. 5, s. 399–403.
- 19 Waller, Filip: „O příchodu království“, *Babylon* 1992/1993, č. 5, s. 29.
- 20 Tamtéž.
- 21 Tamtéž.
- 22 Navrátil, Jiří: „Takový je a takový už zřejmě i bude“, *Tvorba* 1991, č. 24, s. 11.
- 23 Tamtéž.
- 24 Typlt, Jaromír Filip: „Kontexty v konfliktech“, *Lidové noviny* 26. 3. 1992, příl. *Národní 9*, č. 13, s. 2.
- 25 Tamtéž.
- 26 Tamtéž.
- 27 Tamtéž.
- 28 Borkovec, Petr – Putna, Martin C.: „Skrz“, *Souvislosti* 1993, č. 2, s. 119–121.
- 29 Tamtéž.
- 30 Šimon, Patrik: „Krvotočivé schody neporaženého“, *Tvar* 1994, č. 18, s. 19.
- 31 Waller, Filip: „Šerý pták na ochoze“, *Nové knihy* 1994, č. 35, s. 3.
- 32 Tamtéž.
- 33 Reichel, Tomáš: „Básnění o básnění“, *Proglas* 1995, č. 3, s. 51.
- 34 Harák, Ivo: „Rozvažování nad poezií Petra Borkovce (dojmy i pojmy)“, *Alternativa plus* 1999, č. 1/2, s. 37.
- 35 Jůzl, Jindřich: „Není nám dáno uhlídati mince v mechanikách!“, *Labyrint* 1996, č. 3, s. 21.
- 36 Štolba, Jan: „Dobře pěstěné básně“, *Literární noviny* 1996, č. 40, s. 5.
- 37 Gabriel, Jan: „Knihovnička“, *Literární noviny* 1996, č. 16, s. 24.
- 38 Sedláková, Lenka: „„Topolnatá noc“ Petra Borkovce“, *Nové knihy* 1996, č. 18, s. 3.
- 39 Štolba, Jan: „Dobře pěstěné básně“, *Literární noviny* 1996, č. 40, s. 5.
- 40 Tamtéž.
- 41 Tamtéž.
- 42 Tamtéž.
- 43 Mlejnek, Josef: „Zapomenout na řeholi formy“, *Lidové noviny* 18. 6. 1996, s. 10.
- 44 Tamtéž.
- 45 Heczková, Libuše: „Zanítit se nebem“, *Kritická příloha Revolver Revue* 1997, č. 7, s. 96.
- 46 Suk, Jan: „Práce pro oko“, *Nové knihy* 1999, č. 3, s. 1.
- 47 Děžinský, Milan: „Na hrábě nešlápně“, *Host* 1999, č. 1, *Recenzní příloha*, s. 13.
- 48 Trávníček, Jiří: „Borkovec se nám zabydlel“, *Tvar* 1999, č. 5, s. 22.
- 49 Chvatík, Květoslav: „Znovu k problémům literárního kánonu“, *Host* 2005, č. 1, s. 80.
- 50 Typlt, Jaromír: *Rozzhavená kra. Vratifest*. Votobia, Olomouc 1996.
- 51 Typlt, Jaromír Filip: „Devadesátá léta mezi zátisím a bojištěm“, *Tvar* 1993, č. 16, s. 1, 4–5.
- 52 Welsch, Wolfgang: *Naše postmoderní moderna*. Zvon, Praha 1994, s. 56.
- 53 Blažiček, Přemysl: „Kritérium hodnoty básnického díla“, in: *Sebeuvědomění poezie*. Akcent, Pardubice 1991, s. 158.
- 54 Welsch, Wolfgang: *Naše postmoderní moderna*. Zvon, Praha 1994, s. 57.
- 55 Balajka, Bohuš: „Literatura, která si podřezává větev, aneb nástup blábolismu“, *Literární noviny* 1992, č. 47, s. 4.

Zusammenfassung
**Karel Piorecký: Die Rezeption des dichterischen Werkes von Petr Borkovec
in den 90. Jahren**

Dieser Beitrag folgt die Rezeptionsgeschichte des dichterischen Werkes von Petr Borkovec in den 90. Jahren des 20. Jahrhunderts. Mittels der Begriffe Erwartungshorizont und ästhetische Distanz, die aus der Rezeptionstheorie von Hans Robert Jauss übernommen sind, wurde hier die Genese des literarischen Erfolges von Petr Borkovec beschrieben. Das Werk dieses Dichters entsprach in der ersten Hälfte der 90. Jahre dem Anspruch der Literarkritik an die kultivierte, klassische Aufbau des lyrischen Textes, der durch die große Anzahl der aggressiven Poetiken, die von der Kultur des Undergroundes und der postmodernen Esthetik ausgingen, motiviert wurde. Den Prozeß der Kanonisierung des dichterischen Werkes von Petr Borkovec beeinflusste auch die zeitgenössische Krise der Originalität, die die traditionellen Kriterien der Neuheit und Einzigartigkeit marginalisierte.

EDIČNÍ POZNÁMKA

Sborník obsahuje příspěvky přednesené ve dnech 13. a 14. března 2007 na třetím mezioborovém sympoziu *Česká kultura a umění ve 20. století* nazvaném *Omyly a objevy v umění 20. století*, jež uspořádaly společně Katedra bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a Ústav pro českou literaturu AV ČR. Texty příspěvků byly odevzdány autory k publikování a prošly autorskou korekturou. Sjednoceny, upraveny a doplněny byly po stránce citačního úzu, způsobu uvádění bibliografických údajů a odkazování na literaturu podle sborníku z prvního olomouckého sympozia (*Studia Moravica IV Symposiana*, ed. Petr Komenda, Univerzita Palackého, Olomouc 2006). Texty byly sjednoceny graficky (značení citací, titulů, zápis poznámkového aparátu), pravopisně (preferovány byly tvary uváděné *Pravidly českého pravopisu* z roku 1993, s možností dublet uváděných *Dodatkem* z roku 1994) a syntakticky. Ponechána byla gramatická specifika v případech cizojazyčných názvů a jmen. Slovenský příspěvek byl korigován rodilým mluvčím. Za jazykovou úroveň cizojazyčných resumé nesou odpovědnost autoři příspěvků, kteří jsou ve většině případů sami jejich překladateli, není-li uvedeno jinak. Přednesené texty byly rozčleněny chronologicky, popřípadě v kombinaci s aspektem tematickým.

Erik Gilk

AUTOŘI PŘÍSPĚVKŮ

Petr Bednařík – Fakulta sociálních věd UK Praha
Hana Bednaříková – Filozofická fakulta UP Olomouc
Jaromír Blažejovský – Filozofická fakulta MU Brno
Zita El-Dunia – Filozofická fakulta UK Praha
Alena Fialová – Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha
Eva Formánková – Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha
Erik Gilk – Filozofická fakulta UP Olomouc
Aleš Haman – Filozofická fakulta JČU České Budějovice
Blanka Hemelíková – Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha
Petr Hora – Filozofická fakulta UP Olomouc
Jiří Hrabal – Filozofická fakulta UP Olomouc
Katica Ivanković – Filozofická fakulta Univerzity v Záhřebu, Chorvatsko
Vladimír Just – Filozofická fakulta UK Praha
Roman Kanda – Filologická fakulta OU Opole, Polsko
Milan Knížák – Národní galerie Praha
Petr Komenda – Filozofická fakulta UP Olomouc
Suzana Kos – Filozofická fakulta Univerzity v Záhřebu, Chorvatsko
Veronika Košnarová – Filozofická fakulta JČU České Budějovice
Michal Kříž – Filozofická fakulta UP Olomouc
Klára Kudlová – Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha
Tatjana Lazorčáková – Filozofická fakulta UP Olomouc
Lubomír Machala – Filozofická fakulta UP Olomouc
Zuzana Malá – Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha
Dobrava Moldanová – Pedagogická fakulta UJEP Ústí nad Labem
Lukáš Neumann – Filozofická fakulta UP Olomouc
Vladimír Novotný – Pedagogická fakulta ZČU Plzeň
Jiří Pechar – Filozofický ústav AV ČR Praha
Karel Piorecký – Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha
Jan Schneider – Filozofická fakulta UP Olomouc
Jiří Svoboda – Filozofická fakulta OU Ostrava
Jiří Štefanides – Filozofická fakulta UP Olomouc
Milada Záborcová – Filozofická fakulta UK Praha
Viera Žemberová – Filozofická fakulta PU Prešov, Slovensko

ACTA
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS
FACULTAS PHILOSOPHICA
MORAVICA 6

Symposiana

Hlavní redaktoři (uspořadatelé): Mgr. Erik Gilk, Ph.D. a Mgr. Lukáš Neumann
Výkonný redaktor: prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.
Odborný redaktor: doc. PhDr. Lubomír Machala, CSc.
Technická redakce: Vydavatelství UP
Odpovědná redaktorka: Mgr. Jana Kreiselová

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
www.upol.cz/vup
e-mail: vup@upol.cz

Olomouc 2008

1. vydání

Ediční řada – AUPO

Za obsah prací a jejich jazykovou správnost odpovídají autoři

ISBN 978-80-244-1904-6
ISSN 1801-7061