
LITERATURA JE PODVOD

RŮŽENA JURÁŇOVÁ BURDOVÁ

Dobrý den,

já su Růžena a přišla jsem vám říct, že abyste se tu příliš nerozsédli a šli radši dom. Já vím, vy vědkyně, si myslíte, aj pár vědců tu vidím, že není na světě nic fajnovějšího, než na všechny možné způsoby plkat o literatuře, a tož místo, abyste robili cosi pořádného, co luďom přinese nějaký ten progres, slézáte sa na všelijaké ty konferencije jako vosy do kredenca a mudrujete a mudrujete, až jste z toho celí pobúchaný. No bodejt byste nemudrovali, když vám za to tak platíjú, do ciziny, nebo aj do Olomoca s tím můžete zadarmo jezdit, velké vily si za to kupujete a aj všelijaká auta, však sa na vás stačí jen kúknút, jak jste zazobaní a ste sa na to vaše dnešní rokytýrování vystrojili.

Ale já vás přišla varovat, poněvadž já znám ty konce, mňa je jasné, kam to vede. Já s tím mám svoju osobnú zkušenost, poněvadž já su učil sice Juráňová, ale roky sem bývala Burdová, jako roba od toho Burdy, co sa z literatúry úplně celý pomát. Což vás též čeká.

A přitom, když sem si ho brala, byl celkem normální, žádný hlupon a o knihu ani nezavádil. Mňa sa líbil, však robil na okrese jako úředníka a nikdo druhý neuměl tak štemplovat, jak on. Dokonca v tom vyhrál aj mezinárodní súťaž, jako co, kam a jak vrazit, poněvadž to je celá věda. Takové razítko, to je jako zbraň, s tím nemožete bůchnút, jak vás právě napadne. A on to uměl tak fajnově, tož jsem si myslela, že budeme šťastný a že sa spolu z Hradišča proštemplujeme třeba až Brna, nebo aj do tej Prahy, co je to z něj pak už jen kúsek do Brusela.

Jenže místo toho sa stalo to neštěstí, že si začal s literatúrou. A može za to Jura, jako doktor Juráňů, co ho mám za muža učil. On totiž též rád čte, ale on može, protože je imunní: knihu si sice přečte, ale žádný názor sa mu z toho neudělá, natož aby měl chuť ho sepsat a někam poslat. Ale to bylo tak, Jura byl tenkrát u mňa na náščevě, jenže já právě spěchala na schůzu fenymistek a nechtěla jsem ho budit. A Burda ho tam našel. Jenže Jura byl chytrý a měl pro ten případ vždy nachystanú knížku, jako že si k nám chodí číst, však to byl Burdův nejlepší kamarád. Ale co čert nechtěl, ta knížka asi měla na obálce nějakú holú robů či co, zkrátka Burda si ju od Jury počal a poněvadž ty fenymistické schůze bývajú dlubé, tož sa kúknul dovnitř a tým sa to stalo. Chyba byla v tom, že šlo o toho Vývega, ale též v tom, že zrovna ten den pan Slomek, což je kritik až z Prahy, jakúsi náhodú do jakéhosi časopisa napsal, že ten Výveg je úplně blbý a že každý, kdo mu to žere, je též pitomý a navedený. A to Burdovi vrtalo hlavú: proč já, nejlepší štemplovač v kraju, mám být blbý, pitomý a navedený, a to jen kvůli tomu, že sa mňa líbí Výveg?! Není spíš blbý, pitomý a navedený ten pan Slomek z Prahy?

A tož se nedal a panu Slomkovi do Prahy napsal, že a proč se mu ten Výveg líbí a co on na to. Jenže pan Slomek mu z Prahy odepsal, že je nejen blbý, hlupý, pitomý, navedený a pobúchaný, což je u čtenáře, co žere Vývega, normální, ale též že on, jako Burda, do toho nemá opravdovým zďelancom co mluvit, poněvadž nezná správně česky. Čehož důkazem je, že do toho svojeho dopisa nasekal jedno sto dvacet tři pravopisných chyb hrubých, sedmnáct lehkých a třicet sedm stylistických. A že by měl též vědět, jak to bylo s jakýmisi jery, s patlatalizacijú a s úžením a dalšíma jevama, co kvůli nim už po staletí neříkáme múka a líbil, ale mouka a líbil.

To byste ale moseli znát pravověrného moravského Slováka Burdu, jak ho to dožralo. Búchlo to v něm jak v kachlách, že už si nedal pokoj a že sa stane kritikom a že to všem těm Slomkom z Prahy nandá, poněvadž on bude psát jen pravdu, jako to, co si fakt myslí, a aj bez tej jejich patlatalizácie. A počal ty svoje hlúpostě posílat do novin a oni ho nevyhodili a chtěli další. Nakonec z toho byly aj celé knížky, co sa nelúbili jen tomu Slomkovi z Prahy, asi že byl zvyklý na ty svoje patlatalizácie.

Důsledkem bylo, že Burda celý zhlúpl. Do úřada už chodil jen na oko, štemploval bez radosti, jen tak, že aby to bylo. Netrénoval a místo toho celé večery jen četl a četl – a nejhorší bylo, že mňa to místo toho před spaním začal v posteli předčítat. Snád si aj myslel, že tím jako nastane to pravé splynutí duší, když budeme společně hledat tu krásu a pravdu uměleckého slova. Ale já na to nebyla. Já vám to řeknu rovnú, já si myslím, že literatura, to je jen takový podvod, taková mystifikácie, že aby ty, co nechcú robít, nemuseli a mohli sa vymlúvat, že tím sepisováním, nebo aj četbú a mudrováním, dělají cosi moc a moc důležité, z čeho by sa obyčejný člověk měl.. sednút na řít.

Neříkám, umět číst a psát, to se může hodit, třeba aj u maturity nebo při vyplňání nějakých jiných formulářů, nebo když si člověk chce v novinách přečíst, jak je to ve světě doopravdy a která s kým co má a co tomu říkají lidé. Ani příběhy nejsou podle mňa špatné. Na to ale nemusím luskat písmenka po knížkách, na to mňa stačí televíza, kde takových příběhů do seba za jeden večer dostanu sedm. A bez námahy s obracím stránek! Anebo když je nejhůř a nečekaně to na mňa přijde, tož si pošám knížku, ale takovou, co není žádné umění, ale je plná zalíbených, skoro jako v těch novinách, jen je to tam rozvykládané na víc stránek. Takové knížky robu, jako su já, potěšiju a neunaviju. A vždycky znáte, jak to dopadne.

Ale nemyslete si, že si toto myslím jen já. Totěž si myslí aj Jura, tedy doktor Juráňů, ke kterému jsem si mosela začít chodit stěžovat, když si Burda jen četl a četl. Jura je doktor a pedagog a tož se s ním dá o všem povykládat pěkně učeně! On říká, že spisovatelové a ty co o nich píšú, sú od přírody podvodníci, co sa rádi robijú lepší a proto si vymýšlají a všelijak nás mysfificirují, že aby byla zábava. Koho to ale ještě baví? Navíc je prý dokázané, že ani ten největší pan spisovatel, co mu říkají Šekspír, nebyl žádný Šekspír, neboť to za něj sepsal někdo jiný, ale ten sa za to, co sepsal, asi styděl. Nebo možná, že též netušil, že to bude takový kšeft. A co ten Bezruč, co jsme sa o něm učili ve škole,? Jak sto rokú v šachtě žil? S tím to prý bylo to samé, to též prý sepsal kdosi úplně jiný a pošták Vašek sa k tomu jen tak nachomýtl, asi že se mu hodily honoráře. Nebo si vemte ty spisovatelové a spisovatelky, co sa schovávají za všelijaká cizí fajnová jména, že aby to spisování na ně neprasklo. Takový Březina, Správcová nebo ten Vrchlický! Proč to asi dělají, když ne proto, že aby sa jejich příbuzní neobracali v hrobě nad tím, že někdo může takové hovadiny podepsal jejich jménem? Ostatně ani ta Němcová prý nebyla Božena a uznali ju za spisovatelkú jen kvůli tomu, že zatlúkla nejen svoju fajnovú rodinu, ale tajnostě robila aj s rokem svojego narození. A s tú jejich babkú to též bylo jinak. A takových lhářoch a podvodníkoch sa naša děcka mosiju učít! Je to spravedlivé?

Nejhorší ale na těch parazitech je, říká doktor Juráňů, on pracuje pro ministerstvo, že nutijú ludstvo špekulírovat o všelijakých prolhaných příbězích a historiách, co sa nikdy nestaly, ba sa ani stát nemohly, anebo naopak by sa snád aj stát mohly. Jenže pak asi není důvod o nich psát, natož pak o nich špekulírovat. Prý už na tu lživost literatury existuje, říká Jura, celá obhajobná teorie, která říká, že sa to může, poněvadž jde o nějaké fikčné neboli paralelné světy, co mají s tím našim společně jen to, že s ním vlastně vůbec nic společného nemají. A jako na takové prý sa na ně mosíme kúkat, aj kdyby ta knížka měla byt o vašem vlastním tatovi. No, to sa pak nemožemete divit tomu, že těm literátom z toho šibne, chytijú rádnú paralýzu a sú zralí na to, aby je odvezli do Kroměříža.

Však jsem to viděla aj na Burdovi. Nejdřív byl celý nadšený, přečetl si kdeco, a ať se mu to líbilo nebo ne, hned sa mu urobil názor, no radost pohledět. Jenže když furt čtl a čtl, tak toho přečetl tolik, že sa už mu vlastně nic nelíbilo a aj ty kraviny mu připadaly na jedno brdo. A aby mohl dál číst a ešče o tom psat, mosel pit, někdy vám na jednu knihu padla aj celá flaša. A nejhorší bylo, když sem jednu přišla dom a on tam ležal zkrúcaný, pěnu u huby, málem v delíriu, a to jenom proto, že zjistil, že sa mu nelíbí poslední Výveg, a co je horší, že on, jako Burda, si o něm už myslí nemlich to samé jako jistý pan Slomek z Prahy. To byla fakt krize, že sem sa bála, aby to neskončilo sebevraždú.

Burda sa ale z toho dostal. Jen čím dál míň hltal romány a vrhl sa spíš na teorii, jako na takovéto okecávání. To, že chlašče, si omlúval tézú, že súčasná česká literatura sa bez slivovice ani nedá, stejně jako ruská bez vodky, francúzská bez kalvadosu nebo koňaka a americká bez visky. Navíc si kdesi přečetl, že bez opravdovej metody nelze literatuře ani pořádně porozumět, poněvadž správné porozumění je děsná věda. A že aby z toho neměl mindrák, přiblížil sa na študija do Ostravy. Jezdil za profesokú Málkovou, že aby mu ukázala ten pravý fígl, tu správnú metodu na kumšt. Věřil, že pak přestane číst a kritizírovat jako nevzdělaný idiot, co si myslí to, co si myslí, a stane sa vědcom, co čte správně a myslí si tak, jak sa má.

Nejdřív jsem ho za to chválila. Ta věda měla totiž ten účinek, že sa mnú přestal dyskurýtovat, kam sa asi bude vyvíjat příběh, co právě čtl, jestli ten Bedřich je v průseru z krize identity, anebo že je debil, a jestli to dopadne tak, aby ten konec byl řádně otevřený. Jenže po pár týdních študijí nějak zchytřel a začaly z něho vypadávat děsná múdra. Dávala jsem nádobí do myčky a on k tomu, že podstatou všeho je sémantické gesto, neboť jde především o dění smyslu. Anebo u večere na mňa zničehonic vybaf, že my dva dohromady utváříme specifickou recepční komunitu a naším úkolem je vyrovnat sa smrti autora a fenoménem neexistence esence, která ze všeho dělá jen znaky, takže to, co včil jíme je de facto jen simulakrum. Ne že bysem mu rozuměla, ale chuť k jídlu vám takové plkání nepřidá, zvlášť když k tomu ešče mosíte poslúchat o divných chlápčích, jako byl jakýsi Vait, Dyskurs, Fukolt, Deryda nebo Bilek.

Nejvíc mňa ale rozčútil, když v nedělu u oběda rozřezal řízek na malinké kúsíčky, zamýchal je do bramborového salátu a pak to celé, aj z pivem a dortom, vylil do hajzla – prý proto, že k podstatě kuchařského umění středoevropského arteálu lze dospět jen skrzevá jeho dekonstruírování, protože všechno sú jen konvenčné suroviny, navíc namýchané podle ustálených schematických postupů do tradičních kulinářských konstrukcí pochlebujících průměrné chuti... A kvůli tomu mám vařit?

Ešče štěstí, že se Burda dal na ty vaše konferencije a tam poznal, na co nemá. Kolikrát já jsem ho, ožralého, mosela chlácholit, když doma na zkúšku čtl nějaký svůj referát, že aby si na mňa vyzkúšal, estli je mu rozumět. A já mu vždycky rozuměla a pokaždé jsem mu to též řekla, o čem referýruje. Jenže on byl z toho brečal jak malé děcko, poněvadž mu bylo jasné, že to nemože být věda, když tomu rozumím aj já. Neboť robit literaturu jako vědu, na to mosíte být jiný machr, na to nestačí jen tak všechno seštudýrovat, k tomu mosíte umět mluvit tak, že aby to opravdu znělo jako věda a nerozuměli vám ani profesori, co ste to od nich opisali.

A tož sa Burda opět vrátil k recenzírování. Každých čtrnáct dnů zmotal jakýsi blábol a poslal to do toho Tvara, kde mu to furt a furt tiskli, Ale ta radost v tom už nebyla, celé to dělal jen pro peníze, že abysme dokončili tu rekonstrukcu baráka, co jsme ho vyhnali na štok a také na nábytek a pro děcka. A to ho též zabilo. Však sa o tom tehdy psalo aj v Blesku. Možu vám to přečíst:

„Dnes v odpoledních hodinách odešel přední slovácký, moravský, český, evropský a světový literární kritik Alois Burda. Podle nejmenovaného zdroje, zemřel v křečích v důsledku četby posledního románu předního českého prozaika. Tentýž zdroj uvádí, že do uherskohradišské nemocnice byl v těž-

kém zdravotním stavu dopraven také lékař pohotovostní služby, který byl k umírajícímu přivolán a při zjišťování diagnózy do předmětné knihy nahlédl. Na místo byl ihned přizván zlínský krajský hygienik František Pálený, který za pomoci policie předmětnou knihu zajistil. Na dotaz, zda by se podobné spisky neměly jako smrtelně škodlivé zakázat, konstatoval, že nebezpečí není velké, protože se ve skutečnosti dotýká pouze těch, co čtou tzv. současnou literaturu, a jejich případná ztráta je z globálního měřítka zanedbatelná. „Ostatně jde o primární otázku svobody slova a práva na svobodnou četbu. Kvůli několika obětem ročně nemůžeme přece zakázat celou současnou tvorbu. Stejně tak jako nezakázete vyrábět nože jen kvůli tomu, že si jimi občas někdo podřeže žíly“, řekl. Obdobně hovořil i náčelník uherskohradištské policie František Moudrý: „Nesmíme zapomínat, že takzvané psaní má i nezanedbatelné psychotherapeutické účinky. A dovedete si představit, co by nám to udělalo s kriminalitou, kdyby se nám po městě potulovali frustrovaní spisovatelé, kteří svou energii nemohou takzvaným psaním vybit?“.

Tož, děcka, s tímto končím, jen to jsem vám ešte chtěla poradit: vykašlete sa na tu literaturu a ty svoje referáty a jděte dom, nebo třeba aj do někam do putyky a plkajte tam, ešte je čas, nebo dopadnete jako ten Burda. Anebo tu zůstaňte a klidně si tu po dva dny dál machrujte s těma svojíma múd-rostma, co jim sami nerozumíte. Ono je to totiž jedno.

Vy totiž tak jako tak vyhynete. Jura, jako ten můj, říká, že ministerstvo, pro které on nachystal tu reformu školství, škodlivost literatury pro zdravý vývoj národa už pochopilo a dělá všechno pro to, aby sa s nů naša děcka už nemosela tak trápit a přitom aby každý o něj uměl hezky pěkně povykládat. Takže braňte se, jak chcete, po vás tu jednu, dříve či později, budou sedět jiní, mladší a komunikativnější, co si o tej literatuře budou myslet to, co já. Jenže to holt budou umět naservírovat jako opravdoví učenci, ne jako hlupá roba. A někteří tu možná sedijú už včil.

Mendelova univerzita, Brno

??? Růžena Burdová

Pracoviště?

Fakulta?

Mendelova univerzita, Brno

E-mail?

POSTMODERNÍ MYSTIFIKACE: HRAVÉ I DRAVÉ

VLADIMÍR NOVOTNÝ

V preambuli, kterou obdrželi návštěvníci tohoto olomouckého sympozia, se mimo jiné konstatovalo, že do umělecké komunikace – a to zvláště v literární tvorbě druhé poloviny dvacátého století – vstupuje v mnoha textech „aspekt hravosti“, jehož prostřednictvím se nejednou výrazně stírá hranice mezi mytickým a historickým a především se takto čtenářské obci nebo povšechně veškerému světu literární kultury nabízí skoro bezbřehý prostor k mystifikacím nejružnějšího druhu. Nemáme v úmyslu na základě tohoto předpokladu či této hypotézy tvrdit, že česká kultura a umění ve 20. století je učiněným semenišťem mystifikací či rafinovaných hrátek s všelijakou pravdě podobností, nicméně i mystifikace k jejímu tvůrčímu rejstříku bytostně patří a jak se zdá, tento fenomén úspěšně přetrvává a má se čile k světu i ve století jedenadvacátém, až by se mohlo zdát, že také naše nové století nebo začátek třetího tisíciletí se v kontextu českého písemnictví odehrává i ve znamení mystifikace – zvláště ale mystifikace spojené s autorstvím literárního textu.

Můžeme tudíž v následující výběrové bilanci soudobých mystifikací nebo při zamyšlení nad jejími příklady – vesměs v mezíprostoru písemnictví českého – bez sebemenší lítosti pominout nejružnější mystifikační aféry starší, ať už jde o Rukopisy královédvorský a zelenohorský a jiné tuzemské nebo cizozemské preromantické podvrhy, stejně jako nereflektovat dávno již uzavřené problémy autorství kupříkladu básní Roberta Davida nebo nověji namátkou spor o tom, kdo v šedesátých letech minulého věku napsal moderní autorské humoristické detektivky, zda Josef Škvorecký, anebo Jan Zábrana. I nadále však platí, že tvůrci mystifikací s gustem využívají nejružnějších podob nepřiznaného autorství, jak na to upozorňuje i starší akademický Slovník literární teorie, uplatňují tudíž i varianty smyšleného, pseudonymního ho nebo anonymního autorství, lokalizují své mystifikační texty leckdy do fiktivního času a prostoru. Obecně vzato však jsou první léta třetího tisíciletí rovněž obdobím svérázné „pseudonymofilie“, a to jak v beletrii, tak i v kritice a publicistice.

Svého času uváděl Josef Peterka v uvedené příručce coby emblematický příklad mystifikace literární fiktivní postavu „básnického šosáka“ Kuzmy Prutkova, pranýřujícího byrokratickou omezenost doby Nikolaje I., čili nevolnického Ruska, smyšleného literáta, jehož texty byly dílem hned tří ruských spisovatelů. Soudobé mystifikace si však už zpravidla netropí šprýmy z nějakého panovníka nebo politika, nemusejí se ohlížet na cenzorské úřady, nanejvýš na veřejné mínění, nicméně jsou přirozeným fenoménem literární situace postmoderní. V podstatě vycházejí z určité destability nebo rozkolísanosti vypravěčské pozice autora a tudíž stále ještě i z problému autorství v soudobém literárním dění, hlavním účelem nynějších mystifikací však není ani tak veřejnost klamat a šálit, a to s tajuplnou zatvrzelostí, jako ji nějakým způsobem pobavit. A to i rezignováním na klasickou víru v dílo literární, rozuměj na přesvědčení o věrohodnosti textu, resp. o reálné existenci vlastního autora.

Některé mystifikace z literární současnosti jsou povýtce spíše hravé než dravé, dokonce možná převlece „hravoučké“. Před deseti lety vydal staroplzenecký literát Ivo Fencel proza-

ickou knížku Smí zůstat, Kynžvart, z žánrového hlediska poměrně tradiční lyrickou kroniku dětství, vyprávění s mnoha senzitivními scénami z hrdinova dospívání. K tzv. velké literatuře se autor snažil přiblížit také tím, že jednotlivé kapitoly uváděl citáty, nejednou i několikanásobnými citáty z děl významných světových spisovatelů, namátkou Roberta Louise Stevenson, Antoina Saint-Exupéryho a mnoha dalších. Tyto citace nebo tyto ukázky z cizích textů vytvářely další, esteticky účinnou rovinu vlastního Fenclova vyprávění, nebyly však takřikajíc autentické: autor si je všechny vymyslel, vyfantazíroval, předkládal tyto smyšlené sentence jako hold literátům, které měl a má v úctě. A ke své mystifikaci se bezelstně přiznával, ba přímo se jí holedbal: šlo přece podle jeho názoru toliko o neškodnou hru s úlomkou textů a poté s jejich významovým začleněním do kompozice díla.

Mystifikační charakter mívá mnohdy též problém zmíněného nepravého autorství, přičemž v těchto případech jde o odlišné stupně mystifikační intenzity, s níž se skutečný pisatel za svůj pseudonym skrývá, zda ho použil pouze dočasně, příležitostně, anebo má v úmyslu pod tímto fiktivním jménem a příjmením publikovat pravidelně. Pod jinými jmény uveřejnil některé své publikace kupříkladu Ivan Wernisch (Václav Rozehnal) nebo i Jiří Žáček (Robert Fuk), kteří jinak soustavně publikují pod svými občanskými jmény. Poněkud jiný případ takového mystifikování novým nebo kamuflujícím autorstvím nastal třeba u ryze postmoderního a zároveň i pseudonymního spisovatele Miloše Urbana: svou první knížku Poslední tečka za Rukopisy vydal pod jménem Josef Urban, poté učinil z literární postavy svých knih, obstarožního starožitníka Maxe Unterwassera, autora tzv. horsexu neboli hororu sexuálního s názvem Michaela, aby pak v obou případech ex post přiznal své vlastní autorství a brzké reedice uvedených knih již vydal pod svým „zavedeným“ literárním jménem Miloš Urban.

Poněkud jiný typ mystifikační záměny autorského jména představuje případ mladší západočeské prozaičky Terezy Jandové, která se po uveřejnění prvních textů, vesměs v podobě účelových nebo knihovnických tisků a podepsaných jejím občanským jménem, zvolila pro svůj „řádný“ knižní debut pseudonym Jakuba Katalpa a pod ním publikuje i nadále a právě jako Jakuba Katalpa vstupuje do současného literárního kontextu. U této autorky je ovšem na první pohled evidentní, že jde o pseudonym. Podobný, ale v některých momentech i nemálo odlišný typ mystifikace předkládá v současnosti jiná literátka ze západočeského regionu, pisatelka fantastických a erotických povídek Daniela Kovářová, která pod svým občanským jménem nejprve publikovala časopisecky a zúčastňovala se literárních soutěží, svou první a druhou povídkovou knížku však uveřejnila pod pseudonymem Ida Sebastiani, záměrně odkazujícím k autorčině jihoevropským předkům, konkrétně ke jménu její italské babičky.

To jsou však vesměs případy, kdy jednotliví literáti volbu pseudonymů čili pseudonymního autorství koncipují skutečně jako doklad jisté „hravosti“, v daných ukázkách pohrávají si s faktem autorství nebo s komplikovanějším typem autorství. V jiných případech je však autorství textu z pohledu veřejnosti i nadále obestřeno tajemstvími nejtajemnějšími. Ani severomoravští literární bohemisté prý nevědí, nebo se tváří, že nevědí, čili mystifikují, a tím přispívají ke zdaru jiného typu mystifikace, kdo se skrývá pod jménem Ostravaka, publikujícího nejprve na internetu a poté i knižně své „ostravske“ jazykově stylizované humoristické texty „ze života“. Abychom se neblamovali, spokojme se s prohlášením, že my zasvěcení to sice víme, ale na důkaz své zasvěcenosti to nepovíme, jen ať se s problémem tohoto autorství – doposud veřejně nedemystifikovaného – vypořádá dřív nebo později ostravská nebo ještě lépe olomoucká literární bohemistika. Možná ale – proč? Netkví kouzlo této mystifikace právě v problému jakéhosi neznámého, smyšleného či fiktivního autorství?

Jinou ukázkou autorské mystifikace svého druhu je příklad básníka, který byl nedávno nominován na prestižní Cenu Jiřího Ortena. Bohužel ji nezískal, přestože podle nejenom mého přesvědčení, ale i podle publikovaných úsudků renomovaných kritiků je jeho básnická prvotina mnohem přesvědčivější a osobitější než dosavadní texty vítězného laureáta, nakonec však skončil mezi poraženými. Tím pádem zůstalo i při literární mystifikaci, zvolený pseudonym mohl být i nadále zachován, žádné rozhovory ani jiné slavobrány se nekonaly, autor pod tímto jménem publikuje i nadále. Ovšem – vskutku šlo o pseudonym? Co když nikoli? Nakladatelka a redaktorka této básnické prvotiny byla donedávna přesvědčena, že jde o skutečné autorovo jméno a teprve po vydání sbírky se doslechla, že jde o pseudonym. Leč není možné potvrdit ani to. Něco málo o tomto nejmenovaném básníkovi přece jenom víme, kupříkladu že nějaký čas studoval bohemistiku na Západočeské univerzitě v Plzni, poněvadž však jde o mystifikaci, kdo ví, zda v Plzni opravdu studoval a co v ní vlastně studoval. Práva určitě nikoli.

Kde se to však takovými smyšlenými nebo podvrženými autorskými jmény jenom hemží, to jsou antologie erotické, pornografické, koprofilní a podobné umělecké či krásné literatury, kterých vyšla v poslední době celá řada. V těchto publikacích nalézáme texty podepsané buď jmény a příjmeními ryze českými, anebo naopak veskrze cizokrajnými, pod nimiž se však obvykle maskují soudobí čeští básníci a prozaikové. To není nic nového, takhle si počínali i v meziválečné době avantgardní i přispěvatelé *Erotické revue* nebo *Edice 69*, i v našich časech máme co činit s autory, kteří nejednou výrazně figurují v soudobém literárním procesu. K podobným případům dochází i v novějších antologiích literatury insitní a naivistické. Vrátime-li se však k tomuto typu literatury, jež je hojně kupována, čtena ba i recenzována, přičemž obecně ji vnímáme jako dozajista „nonkonformní“, kupříkladu dvojice autorů jedné antologie tohoto druhu se skryli za dvojicí mystifikujících pseudonymů, jejichž iniciály dohromady sestávají z písmen Ká, U, En, Dé a Á. Pozor však, nejde o žádné obskurní pisálky: shodou okolností tuto publikaci dali dohromady literáti, které můžeme v dané chvíli charakterizovat po stránce občanské jako významné činitele dvou vrcholných státních institucí. Při své službě národu roli dědičné tudíž holdují i literárnímu mystifikátorství.

Zůstaneme-li i nadále u problému pseudonymního autorství, může se stát, že k němu dochází i ve sféře kritiky či literární publicistiky. Pod pseudonymem Jakub Šofar už od dávných časů měsíčníku *Iniciály* publikuje své prozaická díla i hojně publicistické práce autor, který přitom zvláště jako recenzent používá – nebo přinejmenším používal – i mnoha dalších pseudonymů a kupříkladu redakci *Tvaru* by zřejmě dalo mnoho práce, než by je všechny pracně seskupila a na žádný nezapomněla: kdo ví, zda si veškeré své různé pseudonymy pamatuje sám osobitý pseudonymní literát Jakub Šofar, ve své vlastní tvorbě vycházející z intencí literárního undergroundu! Erbovní ukázkou mystifikace v humoristické kritické praxi je případ údajného nebožtíka Aloise Burdy, řadu roků přispívajícího právě do obtydeníku *Tvar* a vydávajícího své opusy i knižně. Leč než abychom se důkladněji zabývali touto variantou literárního mystifikování, bude případnější odkázat na výstižnou studii Bohuslava Hoffmanna *Kritika ne-patosem* a hrou aneb od Šaldy k Burdovi, v níž badatel v úvaze o české postmoderní kritice srovnává dva zdánlivě nesouměřitelné typy – reálně existujícího (?) pseudonymního Aloise Burdy a reálně existujícího nepseudonymního Pavla Janouška.

Nejen však knihy, ale i pseudonymy – tj. příklady literární mystifikace – mají své osudy. Tragický osud měl z tohoto pohledu literární pseudonym Odillo Stradický ze Strdic, údajný rodák z Rychnova nad Kněžnou, v jehož sbírkách se v údajích o autorovi dlouhá léta uvádělo, že zemřel – rozuměj, že zemře – 26. prosince 2006. Tak se i stalo, tohoto svatoštěpánského

dne Stradický ze Strdic, básník nikoli nevýznamný, leč zároveň i editor nejhorší či nejdiletantstější antologie české poezie v posledních desetiletích (Ryby katedrál), takřkajíc vydechl naposledy. O jeho skonu vzápětí podal cituplné svědectví Petr Stančík, jenž potvrdil bezmála místopřísežně, že osmatřicetiletý Stradický vskutku skonal v hotelovém pokoji v Sezimově Ústí. Připomeňme, že tento pseudonym má i další varianty, například Petr Odillo Stradický ze Strdic, Stanczyk ze Strdic, případně existuje i podoba jména i Odillon a další varianta příjmení Staczyk. O literátech jako Stradický by se dalo říci s pomocí parafráze, že „ač zemřeli, dosud žijí“: Nikoli náhodou se objevují jeho další „definitivně poslední“ rukopisy, jehož autorská práva vlastní zřejmě smyšlení dědicové tohoto pseudonymního autora. Na záložce nejnovější autorovy knížky Virgonaut se ostatně dočteme, že její pisatel byl nejenom prý theogon, ale především „zaživa tak náruživým mystifikátorem, že řada odborníků nevěřila v jeho existenci“. A přitom jde pouze o typickou mystifikaci literární, o nic jiného.

Postmoderní česká literatura se však stává nejenom dějištěm rozmanitých mystifikací, ale i objektem cizokrajných mystifikačních záměrů. Například široké ruské čtenářské kruhy teď nevyznávají ani Jaroslava Haška, ani Milana Kunderu, nýbrž českého autora úspěšných best-sellerů jménem Jiří Grošek. Prestižní moskevské nakladatelství Azbuka vydalo tomuto údajně znamenitému českému literátovi romány Lehká snídane ve stínu metropole a Obnovení oběda – a pochvalovalo si, že Groškovy knihy jsou v českých zemích nefalšovaným čtenářským hitem, že už byly přeloženy do osmi evropských jazyků, přesto že je prý Grošek v Praze paradoxně známější jako filmový scenárista než jako spisovatel, ačkoli o literárních kvalitách autorových nepochybuje kupříkladu ani německý Spiegel. A stejně jako Hašek, zato na rozdíl od Milana Kundery má český bestsellerista Grošek navíc ještě ruskou manželku! Moskevští čtenáři této groškovské legendě bezstarostně věří, sedli na lep ba i informaci, že Jiří Grošek se stal sponzorem evropského turné ruského mužského baletního souboru! Škoda, že tenhle spisovatel ve svých českých knihách tak málo zná české realie. Zato je pak jisté, že to nebude Michal Viewegh, ač jde o stejný ročník, nýbrž o ruskou literární recesi na české téma a zároveň o komerčně úspěšnou autorskou mystifikaci.

Mají-li Rusové bezprecedentního Jiřího Groška, v českých zemích se klasickou mediální bublinou dávno stal až dryáčnický příběh o osmnáctileté vietnamské dívce jménem Lam Pham Thi, která novodobou češtinou sesumírovala prózu Bílej kůň, žlutej drak a získala za ni Literární cenu Knižního klubu. Nejde v žádném případě o prestižní cenu, spíše naopak, nicméně se humbuk rozpoutal spíše kolem toho, že u nás „Vietnamka napsala knihu“, nikoli o nízkých literárních kvalitách tohoto textu – jak napsal novinář Zdenko Pavelka, „jindy břitký a poctivě nesmlouvavý Pavel Janoušek v obtydeníku Tvar spolknul tuhle udici opravdu i s navíjákem“. Knížku neboli „tuhle udici“ si pochvalovaly například Lidové noviny i Literární noviny. Ale i jiní kritikové knihu vehementně knihu vychvalovali tak dlouho, dokud se neukázalo, že jde o klasickou literární mystifikaci a že knihu nese-psala žádná Vietnamka z Čech momentálně studující v Malajsií, nýbrž českobudějovický prozaik Jan Cempírek. Od té doby se o knize už nepíše, že je „chytrá, vtipná, originální“, ani o autorce, že „dokáže přehlédnout situaci“ (M. Pltž): vykuk Cempírek si s největší pravděpodobností žádnou chválu nezaslouží. Ale jeho mystifikace ano: povedla se. Autor jednoznačně podpořil nynější českou zálibu v literárních mystifikacích a uspěl i na mediálním poli.

Jak je to však s mystifikací obecně? Může mít pochopitelně i podobu parodickou, jinou variantou je táhnutí k pastiši v pojetí literárního díla, elementy mystifikace se dají objevit kupříkladu i v textech hermetické literatury. Nejčastěji je však pojem mystifikace spjat právě

s autorstvím publikované práce, přičemž zpravidla dochází k tomu, jako konstatuje francouzský literární teoretik Daniel Grojnowski, že se recipienti rozdělí jednak na malou skupinu lidí zasvěcených – a jednak na nesrovnatelně početnější čtenářskou obec, která o aktu mystifikace nemá žádného či pouze nepatrného tušení. Příným terčem mystifikace se tudíž stávají právě tito čtenáři ošálení, pomýlení, klamaní, přičemž se fakt literárního mystifikování se stává vítanou příležitostí pro znalce literárního života a literárních poměrů, aby deklarovali svou vševedoucnost anebo alespoň svou nepopíratelnou odbornou kompetenci.

Vzhledem k tomu, že obvykle vskutku existuje takováto „tichá dohoda“ mezi tvůrcem dané literární mystifikace a redukovanou částí kulturní veřejnosti a protože většinou nejde o tajemství nejtajnější, nýbrž právě o toto recepční spolupodílení se na tvůrčím momentu mystifikování, můžeme mluvit o mystifikaci jako o cílevědomé prezentaci hry s autorstvím. Pokud však nedochází k tomuto skrytému, leč nikoli utajovanému spojení vlastního autora s osobami zasvěcenými, stačí krůček a býváme svědky nikoli mystifikace, nýbrž falzifikace. Z tohoto hlediska kupříkladu právě kauza Lam Pham Thi alias Jan Cempírek má o poznání blíž k podvrhu spojenému s komerčními účely než k tradiční nebo klasické literární mystifikaci. Nicméně je možné konstatovat, že každý případ novodobé literární mystifikace – zvláště tváří v tvář postmoderní situaci české literatury – vrhá určitý stín zpochybnění na konkrétní fakt autorství a připouští možnou nevěrohodnost autorství nebo nehodnověrnost autorského signování literárního textu. Zároveň ovšem působí jako recepční afrodisiakum svého druhu, oživuje zájem o literaturu a o zákoutí literárního života.

Z tohoto důvodu prosím ctěné čtenáře, aby i tento můj text považovali za literární mystifikaci.

LITERATURA

???

Doc. PhDr. Vladimír Novotný, Ph.D.
Katedra literární kultury a slavistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Pardubice
<vlno@seznam.cz>

MOŽNOSTI A HRANICE LITERÁRNÍ MYSTIFIKACE

LENKA POŘÍZKOVÁ

Původ, respektive etablování pojmu mystifikace je třeba hledat v polovině 18. století, tj. v dobách osvícenství, kdy konzervativní filozofové pravděpodobně poprvé systematicky začali používat neologismus „mystifier“ vedle substantiva „mystification“, jimiž popisovali tehdy běžné a oblíbené praktiky škodolibých žertů, které si tropili z kolegů z vlastních řad. Většinou šlo o intelektuální recese a jejich naivní oběti byly nazývány „mystifié“. V okruhu liberálů, tj. zejména encyklopedistů, vzbudil nový termín nejprve nevoli, stejně jako praktiky, které označoval a jež se přičily osvícenskému úsilí o kultivaci lidského ducha a mravů. Voltaire původně považoval mystifikaci za hanebnost a v jednom z dopisů se mimo jiné tázal: „Řekni mi, podváděl by Racine Boileau? Podváděl by Bossuet Pascala? A mystifikoval by jeden nebo druhý La Fontaina tím, že by profitoval z jeho prostoty?“¹ Přitom sám Voltaire byl ve své době proslulým vtípkem, avšak soustředil se spíše na satiru (zejména justice), pseudonymy užíval výhradně jako ochranu před censurou a literární hříčkami rozhodně nikoho neponižoval. Jeho přístup byl tedy v přímém protikladu k původnímu konceptu mystifikace jako jakési zlomyslnosti.

Dlouho se mělo za to, že mystifikace ve Francii 18. století byla symptomatickým produktem své doby a že její jízlivé hravý, v podstatě barokní postoj byl vytlačen vážností nastupujícího osvícenství. Julia Abramson v knize *Learning from Lying* (2005) však přesvědčivě dokládá, že právě v rukou osvícenských liberálů se mystifikace etablovala jako textuální forma, nikoli už pouze sociální, a byla jí přisouzena hravost v novém, didaktickém slova smyslu. Je zajímavé sledovat, jak v několika dalších dekadách postupně docházelo k intelektuálnímu ospravedlňování pozice „lháře“ v uměleckém diskurzu. Pro danou dobu byly mj. typické debaty, které se točily kolem divadelní, zejména herecké praxe. Mezi jinými i Diderot se zabýval otázkou, jak ospravedlnit divadlo, když je jen produktem lži, respektive předstírání něčeho nepravdivého, a došel vlastně k formulování toho, čemu dnes říkáme „čtenářský kontrakt“ (tedy konvence interpretace fikce jako fikce).² Diderot se na rozdíl od Voltaira s mystifikací de facto smířil a dokonce jí věnoval jedno ze svých uměleckých děl (*Mystification ou l'histoire des portraits*, 1768). Právě v jeho rukách se mystifikace transformovala ze sociálního chování v princip primárně spojovaný s tvorbou textu. Diderot mj. jako první uvažuje o tom, že výsledek mystifikace závisí do značné míry na čtenáři či participující oběti, která může pomoci k dosažení cíle, nebo ho naopak překazit. Už na konci 18. století Diderot mísil reálné a smyšlené elementy v narativu tak, že čtenář nebyl schopen mezi nimi rozlišovat. Zmást čtenáře bylo podle něj podstatou romanopisectví. Princip mystifikace je u něj často i tematizován (zápletky se skrývanou identitou, padělané dokumenty), což ovšem platí i pro jiné autory v dané době.

1 Dopis adresovaný abbému d'Olivet (Pierre Joseph Thoulhier, 1682–1786), datovaný 5. 1. 1767. Voltaire, *Correspondance*, svazek 7, 822, cit. dle: Abramson, Julia: *Learning From Lying: Paradoxes Of The Literary Mystification*. University of Delaware Press, Newark 2005, s. 28. (překl. autorka)

2 Srov. Diderot, Denis: *Herecký paradox*. Votobia, Olomouc 1997.

Jestliže dnes je mystifikace mimo literaturu nejčastěji spojována s mocenskou manipulací a účelovým zkreslováním skutečnosti ze strany politiků a státu, pro osvícenské filozofy byla takovým „manipulátorem myslí“ především církev. Encyklopedisté se domnívali, že její moc jako represivní instituce vychází z permanentně udržovaného „zmatku v pojmech“ a překrucování skutečnosti, tj. mystifikování. Etymologie pojmu mystifikace podle Abramsonové jasně ukazuje na její spojení s pojmem „mystérium“ v náboženském slova smyslu. Víra v mystérium byla přitom pro osvícence neakceptovatelná, protože znamenala vyloučení logického rozumu z procesu poznání. Demystifikace pak mohla být chápána jako světský protějšek zjevení. Oběť zde vlastně dosahovala nových poznatků a stávala se rovna mystifikátorovi tím, že jeho klam odhalila. Učiněné poznání však nebylo okultního, ale spíše analytického charakteru. Řada badatelů si v této souvislosti všímá toho, že díky typickému průběhu mystifikace v jakýchsi fázích od původního zdání k jeho revidování, je možné sledovat podmínky, za nichž je existence daného klamného zdání možná a za nichž je možné ho následně odhalit.

Zjednodušeně lze říci, že demystifikace skutečnosti byla od počátku cílem tvorby encyklopedistů, ale jen Diderot a Louis-Sébastien Mercier byli schopni odhalit, že jí lze dosáhnout právě prostřednictvím mystifikace. Není náhodou, že to byly zrovna ty osobnosti, které svým vážně míněným intelektuálním dílem usilovaly o zvrácení dobových stereotypů a oslabení vlivu ideologií a které kritizovaly literární módy a konvence. Mystifikace pro ně postupně začala představovat noetický a zároveň didaktický nástroj. Oklamat a tím poučit čtenáře – to nebyla jen syntéza protichůdných pojmů, ale doslova nová dimenze osvícenské filosofie. Stačí se podívat na tzv. výchovné romány, v nichž je protagonista vzděláván pomocí série „mystifikačních lekcí“.

Z Francie se mystifikace údajně rozšířila nejprve do Německa, a to mj. díky Goethovi. Ten k ní měl poněkud rozpačitý postoj, na jedné straně ji považoval za neškodnou a přirozenou formu hry a obdivoval Diderotovy mystifikace, na druhé straně psal např.: „Mystifikace vždy byla a vždy bude zábavou pro zahálčivé lidi, kteří jsou přiměřeně chytrí. Drobné zlomyslnosti a samolibá radost z neštěstí jiných jsou zálibou těch, kteří neumějí být ani zaneprázdnění ani jednat ve prospěch druhých. ... Jako malí jsme se často navzájem napalovali a mnoho her je na mystifikacích založeno.“³ (Překlad autorka) Byla to tedy pro něj v podstatě infantilní aktivita. Přitom on sám se řady mystifikací dopustil, např. publikoval svou vlastní milostnou báseň mezi překlady antických básníků v *Teiſfurter Journal* atd.

Výraznou proměnu mystifikace můžeme zaznamenat na přelomu 18. a 19. století, tedy v době, kdy se stává takřka literárním koloritem. Evropou se lavinovitě šíří falešné antologie lidové slovesnosti a literární padělky všeho druhu, jejichž autoři se tváří jako jejich překladatelé, editoři či nálezci. Tyto texty mj. demystifikovaly tehdejší tzv. „print ideology“, tedy víru v to, že písmo je základní literární médium a empirická jednotka literární historie. Předstírání překladovosti textu představovalo vlastně sémiotický paradox, neboť originál zde předstíral, že je pouhou svou kopií. Některé takové texty (včetně našich *Rukopisů*) sledovaly zjevný profit ve formě konstrukce či rekonstrukce národní identity, jiné jsou ale koncipovány jako více či méně skrytá polemika s panující romantickou představou o literární tvorbě a jako výsměch příznačné adoraci všeho exotického, originálního a autentického. Dobře je to patrné na dvojici

3 Johann Wolfgang von Goethe, *Aus Meinem Leben, Dichtung und Wahrheit*, Goethes Werke, vol. 9, ed. Erich Trunz (Munich: C. H. Beck, 1981), I.v.166 – cit. dle: Abramson, Julia: *Learning From Lying: Paradoxes Of The Literary Mystification*. University of Delaware Press, Newark 2005, s. 42.

textů z pera Prospera Mérimée *Le Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole* (1825) a *La Guzla, ou Choix de poésies illyriques recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie la Croatie et l'Herzégowine* (1827). První úspěšně imituje soubor španělských dram, druhý je svazkem falešných lidových jugoslávských balad. Na rozdíl od předchozích případů se už jedná o mystifikace čistě literární, netěžící ze společenských her a maskování identity, ale z vlastní rafinovanosti narativu. „Gazul“ je Mériméeho ironickou odpovědí Stendhalovi a jeho formulaci konceptu romantického národního drama, jak jej známe z knihy *Racine et Shakespeare* (1823–1825).⁴ Mérimée se touto sbírkou her pokusil dokázat, že dosažení autentičnosti a pravdivosti zobrazení není možné bez implicitního přiznání umělosti. Což bylo v rozporu se Stendhalovým přesvědčením, že přirozenost je dosahována iluzívností. Mystifikační beletrie zde tedy zjevně zafungovala jako substituce traktátu, jako nový způsob, jak formulovat teoretická, abstraktní stanoviska skrze konkrétní literární experiment. Klíčem ke „Guzle“ je zase užitě slovo „illyrique“ místo běžného „illyrien“ v podtitulu antologie. Provokativně se tu evokuje „nelyrická“ poezie, což přesně odpovídá formě domnělého překladu (je to převedeno prózou). Demystifikační gesto odhaluje, že nešlo o improvizovanou folkovou poezii doprovázenou na hudební nástroj, ale ani o poezii ve smyslu veršovaného útvaru. Že prozaická forma prezentovaná jako překlad byla primární. To, že byla *Guzla* přijata jako příklad přirozeného narativu, ironicky manifestovalo, že hodnota takových autentických textů nevychází z nich samých, ale je jim udělována čtenářem, což dnes koresponduje s moderním estetickým pojetím umělecké hodnoty, ale ve své době to hlavně odhalovalo romantický koncept autentické poezie jako utopický a idealizovaný.

K další výrazné vlně a zároveň proměně mystifikace dochází v Evropě až v období avantgardy, kdy se spojuje s dadaismem, surrealismem či patafyzikou. Její hravost je pro změnu pojímána jako nezávazná a neangažovaná. Brzy však i dadaisté odhalují její satirický potenciál a posouvají její sémantiku tímto směrem, což v českém kontextu můžeme dobře sledovat na příkladu Jaroslava Haška.⁵ Později, v době postmoderny, se angažovanost mystifikace jako literární formy stává vedle hravosti snad jejím nejdominantnějším rysem.

Mystifikace 2. poloviny 20. století zkoumá a problematizuje podmínky literární komunikace a velice často má podobu skrytého filosofického projektu prezentovaného skrze zdánlivě neškodnou fikci. Před několika lety jsem takto upozorňovala na koncept „gnozeologické skepse“ v textech Miloše Urbana a Josefa Škvoreckého⁶ a na demytizaci kanonizovaného obrazu národního obrození v románech Vladimíra Macury⁷. Dekonstrukce víry ve vědecky ověřený fakt je snad nejtypičtější motivem mystifikací na sklonku milénia. Kritická revize pozitivismu

4 Stendhal chtěl nové národní historické drama v próze, nikoli ve verších, čerpající z Francouzské minulosti. Měla to být opozice vůči přežívajícímu klasicismu atd. Chtěl také drama naturalizovat autentickým jazykem a chováním. Usiloval dosáhnout perfektní iluze a zároveň didaktického účinku. Gazul toto vše naplňuje, ale po výtece ironicky, o čemž svědčí mj. paratexty her. Např. postavy jsou charakterizovány výhradně pomocí povolání, sociálního postavení nebo národnosti, což má být výsměchem romantickému konceptu. Navíc se naprosto nechovají v souladu s touto determinací, naopak ji narušují.

5 Ten se hlásil k dadaismu specifickou jazykovou kreativitou svých próz, v níž primárně vycházel z výrazové naivity a pseudoprimitivismu, ale implicitně sledoval satirický cíl. Napětí mezi dadaisticky „bezpředmětným“ humorem a pozvolným nástupem společenské satiry se ostatně ve stejné době stalo uměleckým artiklem Osvozeného divadla.

6 Krausová, Lenka: Poznámky ke gnozeologické skepsi aneb Kam se poděl fakt? In: *Mezi deklamovánkou a románem*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006, s. 174–180.

7 Krausová, Lenka: *Možnosti mystifikace*. Nepublikovaná magisterská diplomová práce, FF UP, Olomouc 2005.

a objektivitu vědeckého diskurzu je dobře patrná i v nejslavnější evropské mystifikaci posledních dekad – v Hildesheimerově pseudobiografii *Marbot* (1981). Koncem 70. let 20. století můžeme v německé literatuře zaznamenat neobvykle velké množství biografí psaných renomovanými autory, které se opíraly o fakta, ale byly hravým způsobem fikcionalizované (Günter de Bruyn: *Das Leben des Jean Paul Friedrich Richter* – 1975; Dieter Kühn: *Josephine* – 1976 a *Ich Wolkenstein* – 1978; Adolf Muschg – Gottfried Keller – 1977; Hans Fröhlich: *Schubert* – 1978 aj.). Dekonstrukce procesu psaní biografie v nich upozorňuje na omylnost vědeckého díla. Proces klamu a odhalení provokuje čtenáře, aby uvažoval o sémiotické podobnosti podvodu a skutečnosti. Upozorňuje na to, že spíše než „co se doopravdy stalo“, může být důležité „kým a jak je to vyprávěno“. Tak jako v Urbanově *Poslední teče za Rukopisy* (1998) nebo Škvoreckého *Nevysvětlitelném příběhu* (1998) i zde je tematizována problematika historických pramenů ve smyslu „transcendentního referentu“, který ustavuje „pravdivý narativ“. Podobně se v řadě mystifikačních textů setkáváme s tematizací překladovosti, nejčastěji jako neúspěšného hledání přesné ekvivalence mezi jazyky, tedy zoufalým hledáním onoho zmíněného „transcendentního referentu“, který by zaručoval absolutní porozumění a přenositelnost významu. (Marbot píše v desítky jazyků a nepřekládá, jen „přepíná“, aby neztratil přesný význam.) Na *Marbotovi* a jemu podobných knihách by se dala vyložit celá řada mystifikačních figur od snižování pseudoautority vypravěče („Můžeme se jen domnívat, že...“), přes apokryfní fakta po ironizační hypertextové rámce. Tak jak je dobrým zvykem u postmoderních mystifikací, i zde se setkáváme s rozsáhlými úvahami na téma originality×kopie v umění a ironickou odpovědí ve formě absurdní figury: Marbot uznává jen „dílo“, „artefakt“ je pro něj bezcenný, neboť může být snadno imitován. Proto žádné obrazy nevlastní a při své práci kunsthistorika se řídí výhradě jakousi galerií vzpomínek na originály obrazů, které kdy viděl. Ty jediné podle něj zachycují podstatu díla v nezměněné podobě.

Při pohledu zpět na historii literární mystifikace lze vidět zřetelný vývoj v jednom aspektu: Původní mystifikace měly velmi silný paratextový aparát a poměrně jasnou časovou periodu klamu, impuls k odhalení u nich vzešel od samotného autora a byl realizován formou dalšího textu (dopis, přiznání v dalším díle). Pokud samy mystifikační texty obsahovaly klíče k odhalení, nebyly zdaleka dostačující. Prakticky vůbec tyto rané formy nepracovaly s hierarchizací čtenáře dle kompetencí, respektive nečinily tak vědomě. Nesouměrné čtení bývalo pravidlem a teprve pozdější autorův zásah do recepce díla ho revidoval. Tak jak se postupně mystifikace etablovala v literární komunikaci jako jedna z forem literární hry, začali si její tvůrci uvědomovat principy, na nichž funguje, a proměňovat její formu. Dnešní mystifikátoři daleko více spoléhají na předvídatelnost literární komunikace, své texty konstruují tak, aby je nebylo třeba více komentovat, neodhalují, ale nechávají odhalovat, promyšleněji pracují s variantností čtenářských kompetencí. Z mystifikace jako „powerfull but temporary deception“ se stává „immediately guessable deception but just for choosen one“.

Pro mystifikaci je dnes typické její časté zkoumání ze sociokulturních pozic, tj. jako kulturního fenoménu (problémy falzifikace, pseudonymu atd.), což bohužel často vede ke směřování s literárními podvrhy či padělků. Ačkoli je nelze historicky zcela oddělit, formálně se dají rozdíly mezi nimi poměrně přesně postihnout. Jako příklad uvedu definici Julie Abramsonové, která chápe mystifikaci jako „literární formu, která se snaží osvětit pomocí podvodu“.⁸ Úspěšná

8 Abramson, Julia: *Learning From Lying: Paradoxes Of The Literary Mystification*. University of Delaware Press, Newark 2005, s. 13. (překl. autorka)

literární mystifikace se podle ní skládá ze dvou hlavních elementů, které funkčně kombinuje: 1) Autor využívá rétorické postupy, aby vytvořil text, který imituje uznávanou/ustálenou formu, což způsobuje, že čtenář chybně považuje text za autentický exemplář této formy; 2) Použitím ironických vodítek v textu autor dosahuje distančního účinku, který vede pozorného čtenáře k přehodnocení textu a rozpoznání podvodu.⁹ Tyto principy jsem si dovolila již dříve¹⁰ formulovat poněkud obecněji jako: 1) záměrnost záměny dvou prvků a 2) autorský záměr, aby byla tato záměna odhalena. Umožňuje nám to formálně odlišit mystifikaci na jedné straně od omylu a na straně druhé od lži. Toto poznání však nebylo samozřejmé ještě před 90. lety, když H. M. Paull v knize *Literary Ethics* (1928) odsoudil „podvrhy“ jako neetické praktiky a vyjádřil znechucení nad opatřováním románů předmluvou, poznámkou nebo titulní stránkou obsahující zavádějící zprávu o původu příběhu, čili mystifikačními paratexty. Paull chápal motivaci takového autorského gesta, ale vadilo mu, že se jím připravuje půda literárním podvrhům, které mohou tyto konvenční postupy zneužívat. Teprve později byl vyvrácen názor, že literatura má ctít etická pravidla před uměleckým záměrem. Někteří badatelé (např. Edward C. Banfield) upozorňují na fenomenologický paradox spojený s podvrhy, totiž že je lze zkoumat pouze na množině jejich nepovedených exemplářů (zmetků), o nichž víme, protože jejich falešná identita selhala. To je další výrazný rozdíl umožňující vést hranici mezi nimi a mystifikací: u mystifikací totiž naopak pracujeme převážně s exempláři tak říkajíc ukázkovými, neboť jejich odhalení bylo od počátku záměrem, a kdyby k němu nedošlo, nemohli bychom je rozpoznat jako mystifikace a jako o takových o nich hovořit.

Na přehodnocení vztahu „pravých“ textů a literárních podvrhů měl zásadní vliv poststrukturalismus tím, že zpochybnil platnost kategorií jako autorství, originalita, autenticita nebo umělecká hodnota; také nám ukázal, že jak literatura, tak literární podvrh jsou především kulturním konstruktem. Přesto i zde dochází k jakémusi paradoxu – svým konceptem smrti autora se poststrukturalismus pokusil marginalizovat autorský subjekt v procesu interpretace, ale rozvojem mystifikačních beletristických textů, které to měly dokazovat, způsobil vlastně opak. Ukázalo se, že existují případy, u nichž je adekvátní interpretace založena na zcela mimotextových faktorech, neboť indikátory mystifikace (klíče) jsou součástí širšího znalostního rámce čtenáře (např. i kulturního), nebo se dokonce opírají o jeho znalost autora jako fyzické osoby (např. pokud je to známý mystifikátor).¹¹

Důležitou úlohu v historii mystifikace sehrála dekonstruktivní kritika binárních opozic, neboť jasně ukázala, že ony opozice mohou existovat jen ve vztahu k sobě navzájem, a nemohou mít tedy absolutní platnost. Obdobně mystifikace sama přímo zpochybňuje platnost binární či triadické klasifikace literárněvědných žargonů: Stačí jen nahlédnout do základních naratologických příruček anebo teorií fikčních světů. Mystifikace (aniž by tak nutně musely být nazývány) jsou nezřídka zvažovány jako „výjimky potvrzující pravidlo“, jako zvláštní případy

9 Abramson, Julia: *Learning From Lying: Paradoxes Of The Literary Mystification*. University of Delaware Press, Newark 2005, s. 13

10 Krausová, Lenka: *Možnosti mystifikace*. Nepublikovaná magisterská diplomová práce, FF UP, Olomouc 2005 nebo Krausová, Lenka: Mystifikace jako literárněvědný problém. In: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Philologica*, sv. 91. *Studia bohemica*, sv. 10, UP, Olomouc 2007, s. 295–310.

11 Je ovšem samozřejmě otázkou, zda tyto znalosti chápeme jako založené na aktuálním světě a fyzickém subjektu autora, nebo zda je vnímáme jako informace zprostředkované jinými texty, tj. subjekt autora jako „známého mystifikátora“ považujeme také za textový konstrukt, pouze produkovaný jinými texty než tím, který právě interpretujeme.

vzpírající se kategorizacím a klasifikacím. Mystifikační texty přesvědčivě zpochybňují dichotomní pojetí vztahů jako fikční svět×autentický, Z-text×K-text (Doležel), tj. fikce×dokument a ukazují, že dané polarizace jsou jen ideální konstrukty, které se v literární praxi v čisté formě prakticky nevyskytují. Místo toho implikují pole mezi danými protiklady jako „škálu“, na níž každý text, ale i jeho segment osciluje mezi extrémy v neustálém napětí. Mystifikace přitom nezpochybňují ontologickou homogenitu fikčních světů, ale spíše ji ukazují jako formální a interpretačně ne vždy zcela funkční.

Výjimečný literární statut mystifikace prakticky znemožňuje zakládat její interpretaci na čistě strukturalistických východiscích, tj. odhlížet od širokého kontextu mimoliterárních vztahů. Mnohem zřetelněji než u jiných textů tak zůstává tato interpretace v rovině hypotézy. Vše, co lze v daném textu považovat za realizaci principu mystifikace, může být mnohdy (ne vždy) považováno i za nedokonalost či omyl (např. nedostatečně signalizovaná změna fokalizace, vypravěče; chybný faktický údaj o entitě autentického světa atd.). Čistě strukturálně vzato je to samozřejmě irelevantní, neboť soubor možných významů produkovaných strukturou textu zůstává týž a ani narušení korespondence s autentickým světem nehraje roli, protože vlastně žádná neexistuje. Ale pak nám nezbyvá než rezignovat na snahu vůbec o mystifikaci hovořit, neboť nejsme schopni identifikovat ji na základě charakteristik formulovaných výše. Stručně řečeno: buď musíme rezignovat na možnost rozlišovat mezi mystifikací a omylem, nebo musíme při její interpretaci opustit přísně strukturálně založená východiska. Abramsonová na příkladu rozporuplné dobové recepce Diderotovy *Mystifikace* výstižně ukazuje, že neadekvátní interpretací sice může vzniknout hermenauticky úspěšný narativ, ale filosofický projekt v něm ukrytý ztroskotává.¹²

Problematiku psaní pod cizí identitou zkoumala dekonstruktivní kritika a zejména feministické teoretičky, které se mnohdy i vlastními výtvary snažily prokázat, jak naše čtení textů podléhá genderovým stereotypům. Výše zmíněný paradox funguje i zde: Na jedné straně se feministická dekonstrukce pokusila bagatelizovat fyzického autora s jeho „pohlavím“ a na jeho místo prosadit „gender“ implikovaný samotným textem nezávisle na skutečném pohlaví autora. Na druhé straně běžná interpretační praxe textů psaných pod falešnou identitou naopak ukazuje, jak zásadně naše povědomí o fyzickém autorovi, jeho věku, pohlaví či etnické příslušnosti ovlivňuje proces recepce, a dokonce přisuzování umělecké hodnoty danému dílu, navzdory tomu, že bychom si třeba i přáli opak. (Kritická recepcí pseudovietnamského románu Jana Cempírka *Bílej kůň, žlutý drak* (2009) publikovaného pod autorskou identitou osmnáctileté Vietnamky Lan Pham Thi je toho exemplárním příkladem.)

Obecně lze říci, že současné výzkumy mystifikace vesměs potvrzují její kritický potenciál vzhledem k literatuře, společnosti, která ji produkuje, ale i vzhledem k ustálené literární formě, kterou mystifikační text imituje. Shodují se také na její vysoké sebereflexivnosti a metažánrovosti a oceňují otázky, které klade ohledně vztahu reality a fikce v uměleckém díle. Je považována za aktivizující činitel v procesu recepce a zároveň za způsob, jímž autor může tento proces „řídít“, respektive směřovat čtenářovu pozornost konkrétním směrem. Zvyšuje dialogický charakter textu. Julia Abramsonová vidí jako nejsilnější „zbraň“ mystifikace moment překvapení. Ten prý ji obdařuje takovou silou, že může jako analytický nástroj dokonce

12 Abramson, Julia: *Learning From Lying: Paradoxes Of The Literary Mystification*. University of Delaware Press, Newark 2005, s. 15.

předčít tradičnější formy, jako je např. esej.¹³ Podobný potenciál k substituci nachází Ruthven u literárního podvodu v širším slova smyslu. Jeho hodnota prý spočívá v tom, že „lépe než faktografická díla ukazuje rušivou a rozsmarnou sílu imaginace a vykazuje „karnevalovou úctu“ k posvátnosti různých úmluv, které korigují literární produkci a určují, co je v ní přípustné a co nikoli.“¹⁴ Směřuje přímo k obžalobě takových praktik, jako je udělování literárních cen apod. Není „falešnou verzí“ „autentické literatury“, ale ukazuje, že celá literatura je vlastně klam. Je zároveň jakousi kreativní manifestací kulturní kritiky. Vypovídá více o době, která ho zplodila, než o minulosti, jejíž součástí předstírá být.¹⁵ I po svém odhalení působí dál, jako symptom kultury, do níž zasahoval. (Např. shakespearovské podvrhy ukazují, jak byl Shakespeare vnímán v té které době.) Podobně i Abramsonová považuje literární mystifikaci za „diagnostický nástroj literárního klima“. Její odsuzování z moralistních pozic ukazuje na to, že pro danou společnost je dodržování norem a procedur důležitější než řešení intelektuálních a etických otázek.¹⁶ Dovolím si zakončit otázkou spíše provokativní: Snaha učinit lidské dějiny dějinami mystifikujících a mystifikovaných již byla učiněna. Což takhle učinit dějiny literatury konečně tím, čím jsou, tj. dějinami fikce, a tudíž právě dějinami mystifikace? To, co totiž již téměř 300 let nazýváme literární mystifikací, je jen extrémním případem literárnosti jako takové. A právě proto nám mystifikace může pomoci pochopit literaturu v nejširším slova smyslu, i když to možná bude znamenat bolestivé revize. Ale snad právě o to mystifikaci nakonec jde.

13 Abramson, Julia: *Learning From Lying: Paradoxes Of The Literary Mystification*. University of Delaware Press, Newark 2005, s. 15.

14 Ruthven, K. K.: *Faking literature*. Cambridge, Cambridge University Press 2001, s. 3. (překl. autorka)

15 Ruthven, K. K.: *Faking literature*. Cambridge, Cambridge University Press 2001, s. 15.

16 Abramson, Julia: *Learning From Lying: Paradoxes Of The Literary Mystification*. Newark, University of Delaware Press 2005, s. 22.

LITERATURA

- Abramson, Julia: *Learning From Lying: Paradoxes Of The Literary Mystification*. University of Delaware Press, Newark 2005.
- Diderot, Denis: *Herecký paradox*. Votobia, Olomouc 1997.
- Grossman, Manuell: *Dada: Paradox, Mystification and Ambiguity in European Literature*. Pegasus, New York 1971.
- Hildesheimer, Wolfgang: *Marbot*. Paseka, Praha 2002.
- Krausová, Lenka: *Možnosti mystifikace*. Nepublikovaná magisterská diplomová práce, FF UP, Olomouc 2005.
- Krausová, Lenka: Poznámky ke gnozeologické skepsi aneb Kam se poděl fakt? In: *Mezi deklamováním a románem*, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR 2006, s. 174–180.
- Krausová Lenka: Mystifikace jako literárněvědný problém. In: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis*. Facultas philosophica. Philologica, sv. 91. Studia bohemica, sv. 10. UP, Olomouc 2007, s. 295–310.
- Paull, H. M.: *Literary Ethics*. T. Butterworth, London 1928.
- Rosenblum, Joseph: *Practice to deceive*, Oak Knoll Press, New Castle 2000.
- Ruthven, K. K.: *Faking literature*. Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Whitehead, John: *This Solemn Mockery*. Arlington Books, London 1973.

Mgr. Lenka Pořízková
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého, Olomouc
<lenka_porizkova@centrum.cz>

ČESKÝ MÝTUS A JEHO OBRAZ JAKO SYMBOL NADĚJE

DANIEL JAKUBÍČEK

Všecko to, co bylo, je poučení pro to, co bude. Historie je pořád víc umění předvídat, co se má dělat. [...] Teprve tenkrát nám prospěje, když v ní chceme pokračovat, osvojit si z ní velké myšlenky. [...] V historii se uskutečňuje naše bažení a chtění po zdokonalení. Historie nám poskytuje skutečně životní poučení...

(Tomáš G. Masaryk: *Problém malého národa*)

Úvodní Masarykova myšlenka, která se stala mottem mého příspěvku, nebyla vybrána náhodně. Domnívám se, že právě v ní je předznamenán zvláštní vztah českého národa k dějinám a zvláště k vlastní historii. Poměrně otevřeně charakterizoval výjimečnost, s jakou Češi přistupují ke svým dějinám, Petr Pithart: „Máme totiž dějiny pohříchu za protězu, a ty se zhotovují na zakázku. Jednou se předloží jako omluvenka, podruhé poslouží k napřímení ne dosti vzpřímené postavy a potřetí je možné dožadovat se s ní satisfakce.“¹ Pithartova slova byla vyslovena za jiné situace národa než slova Masarykova, společenské podmínky se za zhruba více než tři čtvrté století radikálně změnily, ovšem pokud můžeme soudit, vztah národa k historii zůstává do dnešních dnů takřka nezměněn.² Je tedy jistý prvek, který ve vztahu národa a historie způsobuje určitou rezistenci, jež pak brání jeho výraznějším proměnám. Tímto prvkem jsou právě myšlenkové stereotypy, které se projevují mytizací některých událostí, období, historických postav atp. Nepřisluší mi v tomto příspěvku kritizovat tento stav a zamýšlet se nad jeho příčinami a důsledky³. Chápu jej jako status quo, jako výraz konkrétní doby, situace naší národní existence, jako historickou nutnost existence minoritního národa po léta žijícího v majoritním německém společenství. Z hlediska literárního je důležitý fakt, že právě pro svou rezistenci, neměnnost a obecnou platnost a známost se tyto stereotypy stávaly pro řadu autorů vhodnou a výhodnou zbraní v protiněmeckém a protifašistickém zápase.

Úvaha vychází z předpokladu, jež zmínil Masaryk ve své studii o problémech malých národů, totiž jejich snaha neustále světu něco dokazovat. Je-li i pro český národ tato snaha typickou, ať již ve vztahu k okolním národům, zvláště Němcům, k Evropě nebo k světu vůbec, je pak tendence vyrovnání se se sebou samými jen druhou stranou téže mince. Takto musíme

1 Pithart, P.: *Dějiny a politika. (Eseje a úvahy z let 1977–1989)*. Prostor, Praha 1990, s. 19.

2 Stačí např. vzpomenout na historické argumenty zastánců i odpůrců vstupu do Evropské unie či dovolávání se historických tradic řady představitelů politických stran v době volebních kampaní. V jejich argumentaci častokrát přímo jako bychom slyšeli slovník Národního obrození či konce 19. století. Svá slova si řada těchto politiků může dovolit, neboť jsou si téměř jisti, že historické argumenty budou mít z hlediska voličů žádoucí ohlas.

3 Docházelo-li a dochází k politickému zneužívání těchto historických stereotypů, chápeme tento stav jako jiný problém, který se nedotýká tématu naší práce. Přestože jsme si vědomi pozdějších excesů, založených na reinterpretaci historických mýtů, nás zajímají především ve svých kladných působeních jednak v rámci protestu spojeného s odbojem vůči vnějšímu nepříteli i jeho domácím přísluhovačům, jednak v rámci obohacování duchovních, kulturních, morálních i filozofických sfér života jednotlivce.

vnímat i snahu „vyrovnávat se“⁴ s vlastními dějinnými událostmi. Vlastní „vyrovnávání se“ probíhá jako tvorba kulturních konstrukcí, „které vznikají mimo obor a bez poznávacího zájmu, mnohdy dokonce se záměrem manipulačním... tyto konstrukce jsou vnímány jako objektivní pravda, případně jako výzva k následování, která plně odpovídá poznání historického vývoje a nalezení jeho vnitřní nutnosti“⁵. Podobně orientované snahy jsou charakteristické pro každou generaci, ovšem ve vypjatých národních chvílích se stávají fenoménem, jenž často determinuje vztah národa k vlastní minulosti a mobilizuje všeobecné historické povědomí. Svědky takového procesu jsme se ve 20. století stali hned několikrát; stačí připomenout významné politické mezníky, kterými jsou roky 1918, 1938, 1948, 1968. Také při posledním politickém převratu v roce 1989 sehrála akcentace historického povědomí důležitou úlohu; stačí si vzpomenout na neustálé připomínání svatováclavského kultu nebo návaznost nové nekomunistické vlády na prvorepublikový demokratický systém. Po změně režimu došlo také k tradičnímu procesu, jenž se nese v duchu boření a vyvracení historických mýtů a stereotypů⁶ po léta upevňovaných komunistickým režimem.

Domnívám se, že do hodnocení historických událostí bývá v dobách společenských či politických změn vnášen silný emocionální prvek a teprve časový odstup od doby, v níž bylo hodnocení řečeno, způsobuje, že je historický výklad objektivizován. Ukazuje se, že mýty a stereotypy⁷ (a nás zajímají ty, jež jsou tradovány historickou národní pamětí), mají v životě národa často rozhodující úlohu. Nejen že významným způsobem ovlivňují veřejné mínění, zároveň působí jako reflexe či sebereflexe koncepce vlastních dějin. Není důvodů pochybovat o tom, že i v době před II. světovou válkou i v jejím průběhu sehrávala revize historické skutečnosti a jejího tradování svou očištnou roli a vzhledem k relativně krátkému časovému období sedmi let, během něhož byl český národ vystaven značnému tlaku ze strany sousedního Německa, se do obrazů historie (jak je možno je sledovat v historické beletrii velmi často) vnášel senzitivní a expresivní ráz.

4 Slůvko „vyrovnávat se“ je do uvozovek vloženo zcela záměrně, neboť nejde o vyrovnání se z hlediska objektivního stupně jejího poznání. „Nejedná se o to, že některá historická látka je poznána lépe či hlouběji než jiná, ale hlavně o to, že určité události a procesy se zdají být dominantnějšími, ať už oprávněně či neoprávněně...“ (Havelka, M.: *Dějiny a smysl. Obsahy, akcenty a posuny „české otázky“ 1895–1989*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001, s. 10.)

5 Havelka, M.: *Dějiny a smysl. Obsahy, akcenty a posuny „české otázky“ 1895–1989*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001, s. 14.

6 Protože se takřka všechny tyto mýty a stereotypy udržely ve vědomí národa, pouze některé se modifikovaly, a setkáváme se s nimi dodnes, usuzujeme, že i pokusy některých současných bořitelů mýtů vyjdou z velké části naprázdno. Domníváme se, že bořit národní mýty je příznačným donquijotským soubojem s větrnými mlýny, a souhlasíme v tomto s názorem Jiřího Raka: „Jsem totiž pevně přesvědčen, že jediná cesta k překonání tradičního výkladu spočívá právě v pochopení prostého faktu, že se jedná o schéma zděděné. (zvýraznil D. J.) Pouze s tímto vědomím je možné se s úspěchem pokusit o samostatný přístup k minulosti a tím i k současnosti. Budeme-li si vědomi, že se jedná o mýtus, není také nutné se jej zbavovat. (zvýraznil D. J.)“ (Rak, J.: *Bývali Čechové... (české historické mýty a stereotypy)*. H&H, Jinočany 1994, s. 7.)

7 V úzké vazbě na historické mýty a stereotypy jsou tzv. „symbolická centra“; můžeme říci, že právě z nich mýty a stereotypy pocházejí. Pojem symbolické centrum aplikovaný na historii vychází z předpokladu, že historické události mohou být naplňovány symbolickými významy, jež nemusí odpovídat historickému poznání (srov. Havelka, M.: *Dějiny a smysl. Obsahy, akcenty a posuny „české otázky“ 1895–1989*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001, s. 6–44.). Důležitým momentem se jeví skutečnost, že se stávají významnou kulturní charakteristikou doby, z níž vychází, vedle toho také „jejich trvalá, byť často jen implicitní přítomnost, i jejich vzájemný vztah v jednotlivých údobích formují jedinečnost historických konstelací národního života“. (Havelka, M.: *Dějiny a smysl. Obsahy, akcenty a posuny „české otázky“ 1895–1989*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001, s. 17.)

Domnívám se, že v období 1938–1945 autoři historické beletrie inklinovali spíše ke snaze historické mýty modifikovat⁸ a využívat je v národně vlasteneckém zápase. Usuzuji, že snaha vyrovnat se s dějinami se promítla do širší otázky: „Jak zachránit národ, případně jak zajistit jeho přežití do lepších časů.“⁹ V rámci hledání odpovědi na otázky, co dělat, jak a kudy jít dál, docházelo k přesunům důležitosti a významnosti jednotlivých „symbolických center“, přičemž kritériem výběru se stala nejen možná vlastenecká aktuálnost, ale také její možné zneužití a pravděpodobnost demaskování ze strany kolaborantů, fašistických přívrženců a německých okupantů. Z tohoto důvodu je zajímavé sledovat příčiny, kvůli nimž některé z mýtů a stereotypů ustoupily do pozadí, či naopak, jak doba zdůraznila, nebo autor zvýraznil určité rysy, jež vedly k symbolickému vyznění a změně postavení mýtu směrem z periferie do centra zájmu. Je skoro až příznačné, že v námi zmíněném období (pochopitelně ve vlasteneckých kruzích) jako by ustoupila do pozadí tendence zcela nově vykládat národní dějiny; dochází pouze k určitým redukčním významu. Tlak doby způsobil, že v konfliktních obdobích byly hledány spíše apolitické náměty a politické téma se přesouvalo do „symbolických center“, v nichž nemusely být na první pohled spatřeny. Jako příklad můžeme uvést utišení rozbrojů kolem výkladu rekatolizace a pobělohorského vývoje vůbec; historicko-beletristická zpracování této doby se soustředí spíše na vnitřní problémy jedince. Příkladem opačného trendu může být období prvních Lucemburků, jež se pro řadu beletristů stalo zářným příkladem rozvíjení národní suverenity.

Mýtus – reálný příběh, symbolický výklad

Východiskem naší úvahy je slovo **mýtus**, jelikož může označovat minimálně dvě skutečnosti. Považujeme za nutné říci, že nás nezajímá mýtus jako „fabulovaný útvar vypovídající o historii bohů, vzniku a povaze světa, člověka i o jiných přírodních a sociálních realitách“¹⁰. Mýtem rozumíme výsledek interpretačního procesu¹¹, kterým hodnotíme určitou skutečnost, v našem případě určitou skutečnost historickou. Naše pojetí přitom ve svých základních bodech vychází z názoru francouzského literárního vědce Rolanda Barthesa, autora cyklu studií a esejí *Mytologie* (1957).

Navazují na Barthesovy myšlenky především v rovině obecné definice toho, čím je mýtus a jak jej on sám vymezuje.¹² Mýtus je mu určitou promluvou, je tedy systémem komunikace, avšak musí splňovat specifické podmínky. Specifikum mýtu, z hlediska slovního významu, spočívá v tom, že má vždycky hodnotu něčeho jiného. „Je nutné si stále připomínat, že mýtus je podvojným systémem, že se v něm vytváří jakási všudypřítomnost: východisko mýtu je tvo-

8 Vlastenecky orientovaní tvůrci většinou nepocítovali potřebu mýty „bořit“, nýbrž prováděli pouze důsledný výběr aktuálních mýtů. Je pro situaci národa příznačné, že symbolická centra, mýty a stereotypy, jež do té doby rozjišťovaly národ, nebyly v rámci protifašistického odboje příliš otevírány. Snahou po negaci a tzv. bouráním mýtů proslula spíše profašisticky a proněmecky orientovaná část intelektuálů (většinou novinářů). Pochopitelně, že nelze v tomto rozdělení generalizovat a zůstává pravdou, že se setkáváme i s tendencemi opačnými.

9 Havelka, M.: *Dějiny a smysl. Obsahy, akcenty a posuny „české otázky“ 1895–1989*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2000, s. 127.

10 Vlašín, Š. (ed.): *Slovník literární teorie*. Československý spisovatel, Praha 1984, s. 24.

11 V mýtech a stereotypch, tak jak je chápeme, hledáme odpovědi na všelidské, tzv. existenciální otázky po smyslu světa, života a dějů na zemi: „Většinou dávají odpovědi na otázky, které nám pokládá život. [...] Odkud jsme přišli? Kam jdeme? Co bylo na počátku? Co bude na konci? [...] Jsou to vždy pouze prozatímní odpovědi, které platí v určitých životních situacích. Takové odpovědi zůstanou po určitou dobu stabilní, dokud se neobjeví nové otázky a okruhy problémů. Pak se musí nalézt nové odpovědi. Musíme si zodpovědět existenční životní otázky.“ (Grabner-Heider, A.: Svět mýtů. In: Marxová, H.: *Svět mýtů*. Volvox Globator, Praha 2002, s. 512 a 513.)

12 Srovnej Barthes, R.: *Mytologie*. Dokořán, Praha 2004, s. 7–126.

řeno vyvstáním určitého smyslu. [...] signifikace mýtu je tvořena jakýmsi ustavičným otáčivým pohybem, při němž se střídá smysl označujícího a jeho forma, řeč–předmět a metajazyk, čisté zvýznamňující vědomí a čisté vědomí obrazové; toto střídání je v jistém smyslu shromážděno v konceptu, který využívá jako nejednoznačné, současně rozumové a imaginární, arbitrární a přirozené označující.¹³

Mýty se v té podobě, v jaké nás zajímají, utvářely především v průběhu 19. století, kdy do nich český národ vkládal své touhy a přání po samostatnosti. Již tehdy se mýty utvářely jako sny¹⁴, „ale zatímco sen vyjadřuje hnací síly jednotlivce, mýty vyjadřují hnací síly kolektivní mysli společnosti, kultury nebo rasy. [...] Mýtus je kolektivní „sen“ celého národa v jistém historickém bodě“.¹⁵ Přestože nás mýtus zajímá ve svých literárních reminiscencích, závažným je také fakt, že mýty velmi rychle pronikají do chování lidí a ovlivňují jejich přístup k životu.¹⁶ Právě v aspektu jejich využití v oblasti neustálého povzbuzování národního ducha vidíme důležitost působení v aktuálním dobovém okupačním kontextu. Nehledejme však v působení mýtů jen pozitivní stránku, mýty s sebou přinášejí jistou životní ambivalenci. „Obsahují mnoho sil a energie, které život rozvíjejí, zároveň jsou však plné ničivého potenciálu. V mýtech najdeme téměř pokaždé jednání, která jsou životu nepřátelská a která tedy nemůžeme libovolně přejímat.“¹⁷ Mýty zvláště ve své historické podobě jsou lehce zneužitelné. Dokladem jejich nesprávného vykladu mohou být interpretace Emanuela Moravce v knize *Děje a bludy* (1942) nebo úvahy „aktivistického“ novináře Emanuela Vajtauera, jenž svou knihu *Český mythus (co nám lhaly dějiny)*, v níž „opravuje“ historické mýty, uvádí slovy: „Doba od nás žádá, abychom věděli, co chceme a znali své pravé místo v převratném dění. [...] Našel jsem je a se mnou je najde každý tehdy, když hodlá vidět věci v jejich velkých liniích. Dnešní doba není pro malichernosti.“¹⁸ V duchu svých „velkých linií“ se Vajtauer pokouší reinterpretovat sedm mýtů ve smyslu adorace snah po sjednocení Evropy pod nadvládou Německa. První kapitola se věnuje problematice místa: „Čechy podle Vajtauera nejsou žádnou přirozenou přírodní pevností, jak tvrdí český mýtus strategický, [...] ale spíše evropskou křižovatkou“.¹⁹ Další problém, který rozebírá, souvisí s naším vztahem k umění válečnému: „Češi ani nejsou, jak zase tvrdí mýtus demokratický, ...národem holubičím, bytostně disponovaným pro demokracii, a proto

13 Barthes, R.: *Mytologie*. Dokořán, Praha 2004, s. 121.

14 Mýty a sny vykazují mnoho společných rysů, zvláště důležitý je jejich podíl při interpretacích smyslu chování a činů člověka a jejich determinace. Erich Fromm při zkoumání společné platformy mýtů a snů zdůrazňoval právě důležitost správné interpretace, neboť „...všechny mýty a všechny sny mají jedno společné, jsou ‘psány’ týmž jazykem, symbolickým jazykem. [...] Symbolický jazyk je jazyk, ve kterém jsou vnitřní zážitky, city a myšlenky vyjádřeny tak, jako kdyby byly smyslovou zkušeností vnějšího světa. Je to jazyk, který má logiku odlišnou od běžné logiky, kterou používáme ve dne, logiku, ve které nevládnou čas a prostor, nýbrž intenzita a asociace“ (Fromm, E.: „Podstata symbolického jazyka.“ In: Fromm, E.: *Mýtus, sen a rituál a jejich zapomenutý jazyk*. Aurora, Praha 1990, s. 14–15.) Domníváme se, že to, co platí ve vztahu snu a mýtu jako výrazu individuální psychiky, lze uplatnit také v rovině národní, tedy v projevech kolektivní národní duše.

15 Johnson, R. A.: *Věčný příběh romantické lásky*. Portál, Praha 2003, s. 12.

16 Vedle společensko vlasteneckého významu, bychom mýty měli vnímat i v jejich katarzním individuálním působení. Neměli bychom zapomínat, že mýty vedle historických, obsahují důležité psychologické informace, že vypovídají také o lidské duši. I do historických mýtů vkládáme „nevyužité možnosti a své touhy. Takové mýty nás udržují při životě a v pohybu, umožňují dávat cíl našemu životu“ (Grabner-Heider, A.: *Svět mýtů*. In: Marxová, H.: *Svět mýtů*. Volvox Globator, Praha 2002, s. 526.)

17 Grabner-Heider, A.: *Svět mýtů*. In: Marxová, H.: *Svět mýtů*. Volvox Globator, Praha 2002, s. 508.

18 Vajtnauer, E.: *Český mythus. Co nám lhaly dějiny*. Orbis, Praha 1943, s. 5.

19 Vajtnauer, E.: *Český mythus. Co nám lhaly dějiny*. Orbis, Praha 1943, s. 18.

osudově protipostaveným utlačovatelským Němcům, ale od pradávna stejně bojovným a z kořisti profitujícím národem jako ostatní.“ Vajtauerovi nejde o proniknutí k podstatě mýtu; problematizuje ho jen proto, aby ukázal „správnost“ a „spravedlnost“ německých ideálů. S tímto cílem přistupuje zvláště k mýtu „zvláštní české samostatnosti, opřenému o Palackého vyzdvižení drahé svobody Slovanů oproti Widukindově oslavě německé velké a širé Říše, kdy údajně zastírá, do jaké míry jsme byli její součástí a přes všechny konflikty a problémy z ní kulturně, politicky i hospodářsky těžili“. Z dalších českých mýtů připomínáme jeho úvahy nad „zvláštní slovanskou sounáležitostí a promarněnými možnostmi slovanské alternativy k Evropě, spojené s mýtem cyrilometodějským a velkomoravským (v kapitolách *Se Západem nebo Východem?* a *Utajený nový národ*). Hitlerovo řešení sudetské otázky a připravovanou deportaci „nepřízřusobivé“ části českého národa schvaluje v závěru své knihy. Vajtauer se zde zamýšlí nad mýtem, jenž sám označuje: „Domov jen pro jednoho?“ [...] „hosté jinonárodní.“ V tomto mýtu se prý z české strany zpochybňuje význam německé středověké kolonizace pro hospodářský i politický život tehdejšího českého státu. Vždyť nakonec i „...oba nejdůležitější umělecké styly, které zemi vtiskly její ráz, gotika a baroko, mají v sobě údajně mnohem méně skutečného, než jsme si navykli věřit, a nám zbývá jediná útěcha, že nikde jinde němečtí umělci nestvořili díla tak krásná a tak stylová jako v Praze a že tu tedy působil genius loci“²⁰ Ve svých soudcích Vajtauer mistrovsky využívá napětí, se kterým se skutečně v rámci formování a fungování stereotypů a mýtů setkáváme, totiž časté rozpory mezi pravdivostí (historickou skutečností) a fikcí (smyšlenky, jimiž je obalily předchozí generace), mezi tím, co Barthes v duchu Saussurové sémologie nazývá signifikací, která vzniká z napětí mezi označujícím a označovaným.²¹ V obecném pojetí můžeme říci, že „mýtus je pravdivý: není pravdivý ve vnějším smyslu, ale je to přesné vyjádření psychologické situace, vnitřního stavu duše.“²² Pravda mýtu vyrůstá z doby, kdy je vyřčen, a jeho hlavní hodnota spočívá v tom, že mu současníci věří. Pro naše pojetí je důležité, že vnímáme kontradikce mezi oběma složkami jako základní impuls vyvolávající symbolický účinek²³. V tomto smyslu se mýtus stává národní pamětí, charakteristickou jistou dvoupólovostí. Na jedné straně je mýtus pevně svázán s dobou, ve které byl vysloven, a na druhé straně je spojen s dobou, o níž vypráví. Jeho smysl pak hledejme v poselství, které je třeba rozluštit klíčem, jenž je podle nás skryt v národě, jeho duši. A obtížnost jeho nalezení je přímo úměrná upřímnosti vztahů panujících nejen uvnitř národního celku v konkrétní historické chvíli, ale i poměru společnosti k minulým generacím a v neposlední řadě také souvislostem, jež charakterizují daný národní celek na vnější úrovni.

Mýtus tak velmi často bývá považován za něco, co je pravdivé uvnitř, ale ne navenek, což můžeme chápat také tak, že mýty vyprávějí reálné příběhy symbolickým způsobem. Vyprávěčům mýtů nezáleží na historické věrohodnosti (respektive je jim lhostejné, zda popisují skutečnost, nebo ne), usilují o účinek těžící z analogie, kterou symbolická rovina vytváří mezi minulostí a současností. Neznamená to ovšem, že bychom nemohli číst mýty zcela realisticky, neboť vedle symbolické roviny je můžeme vnímat jako odraz reálného životního prostředí. Zároveň jsou zásobárnou životních zkušeností minulých generací, které se spolupodílely na jejich dnešní podobě. Mýty tak zachycují i jejich životní prostředí a jejich způsob života; i v této

20 Vajtnauer, E.: *Český mythus. Co nám hlaly dějiny*. Orbis, Praha 1943, s. 98.

21 Vajtnauer, E.: *Český mythus. Co nám hlaly dějiny*. Orbis, Praha 1943, s. 152.

22 Srovnej Havelka, M.: *Dějiny a smysl. Obsahy, akcenty a posuny „české otázky“ 1895–1989*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001, s. 140.

23 Srovnej Barthes, R.: *Mytologie*. Dokořán, Praha 2004, s. 109–115.

spojitosti je tedy velký symbolický účinek, spočívající ve vědomé souvislosti toku dějin. Mýty jsou vždy záležitostí subjektivní, jsou především obrazem vnímání světa člověkem, jde jim především o navození nálady, o vyjádření základních otázek existence.

Historické mýty a stereotypy vnímáme jako potvrzení některých historických tendencí, převládajících v národním celku. Na potřebu utváření určitých historických linií poukázal ve svých myšlenkách Tomáš G. Masaryk: „...úkolem našim je vyhledat z historie našeho vývoje směr, kterým se máme brát. [...] To, co si z historie máme vybrat, to musíme vystihnout sami a pak jít dál po té stezce, kterou nám minulost ukazuje. [...] Teprve tenkrát nám prospěje, když v ní chceme pokračovat, osvojit si z ní velké myšlenky.“²⁴ Vyhledávání, respektive nalezení takových linií je pro každou národní společnost, zvláště českou²⁵, velmi důležité. Jejich prostřednictvím dochází k upevňování soudržnosti národního celku, zvyšuje se vědomí odpovědnosti jedince za národ a významnou měrou přispívají také k jeho duchovní orientaci.

Konfrontace realistického a symbolického výkladu smyslu tvoří charakteristickou konstantu vymezení historických mýtů. Možnosti několikerého výkladu smyslu mýtů jsou dány již v jeho řeckém základě (slovo „myein“ znamená tajuplně mluvit). Zmíněnou tajuplnost můžeme v jistém smyslu ztotožnit se symboličností. Společný kořen spojující tajuplnost se symboličností spatřujeme v nápodobě, která je pro obojí možnost vyjádření nutná. V obou případech je vlastní předmět výpovědi nedořečen, autor pracuje pouze s náznakem a jinotajem, kterými adresáta výpovědi pouze přibližně orientuje; vlastní závěr je závislý na subjektivních předpokladech čtenáře.

Napětí, které vzniká mezi obrazem a jeho symbolickým významem, vymezujeme Ricoeurovým pojetím symbolu. Francouzský hermeneutik Paul Ricoeur hovoří o symbolu jako o výrazu dvojího smyslu, „kde smysl doslovný, bezprostřední, fyzický odkazuje na smysl skrytý, obrazný, existenciální, ontologický. Symbol je všude tam, kde se musí interpretovat zjevný smysl, aby se tak odhalil, demaskoval, dešifroval smysl skrytý“.²⁶

Pokusme se, alespoň částečně, aplikovat jednotlivé druhy symbolů na historickou problematiku. V obecné rovině rozeznáváme tři druhy symbolů; Erich Fromm je označuje jako **konvenční, nahodilý a univerzální**²⁷. Domníváme se, že jeho typologii lze aplikovat i na symboliku objevující se v historické beletrii, a přestože nám v původním záměru nejde o systematizaci

24 Johnson, R. A.: *Věčný příběh romantické lásky*. Portál, Praha 2003, s. 12.

25 V tomto bodě se naše názory na mýtus částečně rozcházejí s Barthesovým stanoviskem, neboť podle něj symbol mýtus znehodnocuje (srov. Barthes, R.: *Mytologie*. Dokořán, Praha 2004, s. 126–130). „Klíčovým bodem toho všeho je ovšem skutečnost, že forma nepotlačuje smysl, pouze jej ochuzuje, oddaluje a nakládá s ním podle potřeby. Máme pocit, že smysl umírá, avšak jedná se o odročenou smrt: smysl ztrácí svou hodnotu, ale uchovává si život, z něhož se bude vyživovat forma mýtu. Smysl bude pro formu něčím jako okamžitou rezervou příběhu, určitým bohatstvím, jež si podrobila a které je v jakémsi rychlém prostřídávání možno přivolat či odsouvat: je bez ustání třeba, aby forma mohla znovu zapustit kořeny ve smyslu a vyživovat z něj svou podstatu; a především je třeba, aby se v něm mohla skrýt. Právě tato zajímavá hra na schovávanou mezi smyslem a formou definuje mýtus. Forma není symbolem...“ (Barthes, R.: *Mytologie*. Dokořán, Praha 2004, s. 116–117). Domníváme se, že Barthesova detailní charakteristika vydělující z oblasti mýtů symboly je již tak specializovaným problémem, že nezapadá do naší; nám jde především o všeobecnou platnost mýtů, neboť jen s její znalostí může spisovatel u čtenáře počítat.

26 Dresler, J. (ed.): *Masarykova abeceda. Výbor z myšlenek Tomáše Garrigua Masaryka*. Melantrich, Praha 1990, s. 89 a 94.

27 Miloš Havelka v souvislosti se vztahem Čechů k vlastním dějinám připomíná slova Karla Bartoška, který vyslovil myšlenku, že Češi jsou nemocní svými dějinami (srov. Havelka, M.: *Dějiny a smysl. Obsahy, akcenty a posuny „české otázky“ 1895–1989*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001, s. 10). Vnímáme tuto myšlenku jako zřej-

historických mýtů z hlediska typologie²⁸, považujeme za důležité tuto aplikaci alespoň naznačit.

Z hlediska interpretace stereotypů a mýtů spatřujeme základní východisko vlastenecky orientované beletrie ve využívání univerzální symboliky. Symboly, jež označujeme jako univerzální, se vyznačují existencí vnitřního vztahu mezi oběma složkami symbolické struktury. Mezi obrazným (reálným) významem a jeho symbolickým výkladem existuje vnitřní vztah založený na smyslové zkušenosti či příbuznosti, jenž je společným základem všech lidí určitého většího celku (národního, státního, evropského). „Univerzální symbol vyrůstá z vlastností našeho těla, našich smyslů a našeho ducha.“ Dokumentujeme příklad universálního symbolu na problematice počátku třicetileté války nebo na husitském revolučním hnutí. Obě tyto události mají pro Čechy vedle své historické hodnoty silnou hodnotu emocionální, obě nestojí samostatně, ale společnost k nim postupně špěla. A právě při využití universální symboliky (hrdinství, bojového zápalu, ale také neschopnosti politické reprezentace vést národ či sobeckosti atp.) dovedli někteří autoři zachytit procesy, které pak vyvrcholily zmíněnými událostmi. Typickým příkladem je román Karla Nového *Rytíři a lapkové*, kde přestože se děj odehrává v době předhusitské, nalézáme řadu odkazů již k husitské tradici. Stejně tak v triptychu Miloše Václava Kratochvíla *Bludná pouť* nalézáme spíš než přehled společenské situace reminiscenci pocitů člověka zasaženého svou dobou.

Konvenční a nahodilé symboly se od univerzálních liší tím, že mezi označovaným a označujícím neexistuje vnitřní vztah. Konvenčním symbolem rozumíme to, co je pro nás nejběžnější: „...užíváme ho v běžné řeči, [...] slovo slyšíme vždy v souvislosti s ...předmětem, takže nakonec vzniká trvalé spojení a my nemusíme přemýšlet...“²⁹ Jednoduchá čitelnost konvenční symboliky vyhovuje potřebám poměrně snadné informovanosti, na druhé straně tatáž jednoduchost způsobuje, že přílišná znalost této symboliky usnadňuje její odhalení také těm, jimž měla zůstat utajena. V historickém kontextu českého národa můžeme vnímat jako konvenční např. mýtus Bílé hory, která natrvalo zůstane symbolem katastrofální porážky, naopak husitská revoluce ve svém symbolickém významu zůstane provždy příkladem vítězného boje proti vnějšímu nepříteli. Povědomost o husitské revoluci i o okolnostech porážky na Bílé hoře byla v evropském kontextu natolik známá, že každé jejich využití konvenčním způsobem, tedy jako symbolu katastrofální porážky, či naopak jako vyjádření odporu vůči vnějšímu nepříteli, bylo v národně osvobozeneckém zápase předem odsouzeno k nežádoucímu prozrazení.

Nahodilá symbolika bývá vnímána jako opak konvenční. Fromm k tomu dodává: „nahodilý symbol vzniká na základě osobního zážitku a nemůže jej sdílet nikdo jiný než ten, komu jsme o zážitcích spojených s tímto symbolem vyprávěli.“³⁰ Nahodilá symbolika, aplikovaná na historické mýty, nejčastěji vycházející z vlastních (osobních) zkušeností autora a čtenáře. Svou roli zde hraje znalost historických reálií, jejich vlastní interpretace dějinného vývoje apod. Prvek nahodilosti způsobuje, že autor nemůže předem odhadnout, jak přesně jím vložené jinotajné významy čtenář odhalí a zároveň dává možnost čtenáři vkládat do struktury příběhu své vlastní

mou narážku na skutečnost, že odkaz na dějiny je nedílnou součástí české politické kultury na jedné straně a z ní vyplývající přesvědčení o bezvýhradné výlučnosti českých dějin na straně druhé.

28 Ricoeur, P.: Symbol a mýtus. In: Ricoeur, P.: *Život, pravda, symbol*. Oikoymenh, Praha 1993, s. 161.

29 V literární praxi totiž velmi často dochází k prolínání všech tří druhů, a leckdy není v silách čtenáře neznaných autorův záměr konkrétní typ symbolu dešifrovat.

30 Fromm, E.: Podstata symbolického jazyka. In: Fromm, E.: *Mýtus, sen a rituál a jejich zapomenutý jazyk*. Aurora, Praha 1990, s. 24.

interpretace, autorem nezamýšlené. Při použití našich příkladů Bílé hory a husitské revoluce, by se dalo předpokládat, že nahodilé symboly budou souviset s místy významných bojů, s přiblížením osobností, které nějakým způsobem ovlivnily běh tehdejších dějin. (Vzhledem k charakteru obou událostí je jasné, že tyto osobnosti nebudou vybírány z centra dění, nýbrž naopak – budou vybírány ty, které ovlivňovaly události nepřímo.)

LITERATURA

- Barthes, R.: *Mytologie*. Dokořán, Praha 2004.
- Dresler, J. (ed.): *Masarykova abeceda. Výbor z myšlenek Tomáše Garrigua Masaryka*. Melantrich, Praha 1990.
- Fromm, E.: Podstata symbolického jazyka. In: Fromm, E.: *Mýtus, sen a rituál a jejich zapomenutý jazyk*. Aurora, Praha 1990, s. 19–28.
- Grabner-Heider, A.: Svět mýtů. In: Marxová, H.: *Svět mýtů*. Volvox Globator, Praha 2002, s. 505–529.
- Havelka, M.: *Dějiny a smysl. Obsahy, akcenty a posuny „české otázky“ 1895–1989*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001.
- Johnson, R. A.: *Věčný příběh romantické lásky*. Portál, Praha 2003.
- Pithart, P.: *Dějiny a politika. (Eseje a úvahy z let 1977–1989)*. Prostor, Praha 1990.
- Rak, J.: *Byvali Čechové... (české historické mýty a stereotypy)*. H&H, Jinočany 1994.
- Ricoeur, P.: Symbol a mýtus. In: Ricoeur, P.: *Život, pravda, symbol*. Oikoymenth, Praha 1993, s. 161–167.
- Vajtnauer, E.: *Český mythus. Co nám lhaly dějiny*. Orbis, Praha 1943.

Mgr. Daniel Jakubíček, Ph.D.
Katedra českého jazyka a literatury
Pedagogická fakulta
Univerzita Palackého, Olomouc
<daniel.jakubicek@upol.cz>

MÝTUS O UMĚLCI NA POČÁTKU 20. STOLETÍ

KATICA IVANKOVIĆ

Současné mnohoznačné používání pojmu mýtus nutí k alespoň rámcovému zúžení jeho významu na titulní téma. Protože vycházím z literárních pramenů, používám mezioborový pojem mýtus jakožto terminus technicus především v kontextu jeho pojetí v literární vědě. „Mýtus“, o němž je v tomto článku řeč, není literární formou, o níž většinou jde při literárněvědném zkoumání této problematiky, nýbrž je vytvářen z literárních textů, jejich recepce, tedy i z literárního života, což je vše předmětem literárněvědného zkoumání, a jde v něm vlastně i o pohled na literaturu jakožto umění, je to tedy určitý metatextový výtvar.

Podle André Jollese¹ je mýtus „jednoduchou literární formou“, jedním ze základních žánrů, nebo také „útvarem“ slovesného umění, v němž se „z otázek a odpovědí tvoří svět“². Byl vytvořen imaginací, má však jistou vnitřní logiku, je založen na určité „protofilozofii“³. Jeho základní vlastností je (poeticky řečeno s Jollesem) „zaujatost věděním“⁴, a jeho základním prostředkem jakožto „jednoduché literární formy“ je symbol. „Symbol zde není znakem (tedy „[...] něčím zřejmým, co zastupuje jistý smysl...“), ale předmětem, který se – doslova obtěžkán mýtem – stává samostatným nositelem mytické moci“⁵.

Jelezar Moisejevič Meletinskij⁶ se domnívá, že veškerá literatura (stejně jako filozofie a náboženství) vychází z mýtu, v dějinách západní kultury však spatřuje proces demytologizace, jenž trvá přibližně do období modernismu 20. století, které je obdobím remytologizace.

Modernistickou idealizaci mýtu v západní kultuře vysvětluje „strachem z dějin“ a „předsvědčením, že pod tenkou vrstvou kultury působí věčně ničivé a tvořivé síly, které vychází z lidské přirozenosti a z všeobecných metafyzických východisek“⁷. Mytologický symbolický jazyk podle Meletinského dokáže „popsat věčná schémata individuálního a společenského chování a podstatné zákonitosti společenského a přírodního kosmu“⁸.

Jestliže je podmínkou existence mýtu zaprvé mytické totalitní nazírání, tedy směřování mýtu k totalitě světa, a za druhé jeho uspořádání na základě jisté protofilozofie, pak mohlo být mýtotvorné dění na začátku 20. století ovlivněno všeobecnými myšlenkovými, světónázorovými a dokonce kosmologickými diskursy (projevy). Jde o tzv. duch doby, který mohl podnítit mechanismy vytváření moderních mýtů.

V rámci týchž myšlenkových, uměleckých a obecně kulturních proudů, které podnítily českou modernu 90. let, vznikl duch doby počátku století a pojal do sebe nové tendence, které z něj alespoň částečně vychází.

1 Jolles, A.: *Jednostavni oblici. (Einfache Formen)*. Biblioteka Studentskog centra Sveučilišta, Zagreb 1978.

2 Jolles, A.: *Jednostavni oblici. (Einfache Formen)*. Biblioteka Studentskog centra Sveučilišta, Zagreb 1978, s. 88.

3 Jolles, A.: *Jednostavni oblici. (Einfache Formen)*. Biblioteka Studentskog centra Sveučilišta, Zagreb 1978, s. 69.

4 Jolles, A.: *Jednostavni oblici. (Einfache Formen)*. Biblioteka Studentskog centra Sveučilišta, Zagreb 1978, s. 88.

5 Jolles, A.: *Jednostavni oblici. (Einfache Formen)*. Biblioteka Studentskog centra Sveučilišta, Zagreb 1978, s. 91.

6 Meletinskij, J. M.: *Poetika mita. (Poetika mifa)*. Nolit, Beograd 1983.

7 Meletinskij, J. M.: *Poetika mita. (Poetika mifa)*. Nolit, Beograd 1983, s. 11.

8 Meletinskij, J. M.: *Poetika mita. (Poetika mifa)*. Nolit, Beograd 1983, s. 11.

Pro stav kultury počátku 20. století je příznačným rysem osamostatnění umění (podobně jako osamostatnění jiných oblastí lidské činnosti), jeho oddělení a uzavření do světa vlastních pravidel a cílů, vlastního poslání a účelu. Umění se stalo středobodem nově vznikajícího universa, které utvářelo nový obraz světa. Jde o snahu vytvořit art-centrickou ideologii, do níž byla zapojena řada uměleckých ochotníků a světloňošů, spisovatelů a kritiků. Myšlenkově vycházeli z individualismu, čímž navazovali na ideologii romantismu a její subjektivistický pohled na svět, pocit rozporu mezi jedincem a světem, požadavek originality a zdůraznění tvůrčího subjektu jako genia, osvobození imaginace, a nakonec také na romantické mýtotočné tendence. Proto také idea „božského umění“, která je jistým postulátem a cílem ideologie literární moderny, avšak ve smyslu „čistého umění“, dodnes přetrvává jako idea romantická. Romantický umělec je sice originálním tvůrcem a geniem, avšak tím méně umělcem, totiž uměleckým odborníkem a služebníkem Umění (s velkým U). Samotný pojem umění a jistá teorie umění se však vyvíjí především z pojmu umělce, což je také dědictvím romantické teorie. Česká literární kritika přelomu století, která sváděla celý ten boj o osamostatnění umění, navazovala na pozitivistického kritika Hyppolyta Taina, proslulého svými kategoriemi rasy, prostředí a doby pro vývoj (jedince) umělce, na nichž založil svůj vědecký přístup k literatuře. V rámci literární kritiky se také vyvíjela teorie nebo ideologie umění resp. literatury, která měla být založena na zkoumání autora, nikoliv na zkoumání samotného uměleckého díla. Kritika byla přitom také považována za umělecké dílo, mohla však být i dílem vědeckým, pohybovala se tedy mezi uměním a vědou v rámci osamostatněné oblasti kritiky jako samostatného odvětví. Umělec vytvářel umění, které tematizovalo umělce zabývajícího se uměním, a do tohoto okruhu činnosti mohla být zapojena také literární kritika. Na první pohled jde o dokonale začarovaný kruh, vlastně takové zcela soběstačné perpetuum mobile. Avšak hlavním objektem a také subjektem zde vlastně byla duše, psychika umělce, která byla v uměleckém aktu vnímána a zkoumána, a tato duše také tvořila. Vědecky a umělecky znovu objevovaná složitost a nevyzpytatelnost mechanismů lidského nitra zase upevnily místo jedince a „já“ v umění jako celém neprozkoumaném (nedotčeném) universu. Umělec byl opět jedincem žijícím v rozporu se světem, myšlenkově i citově, (zcela „odpolitizován“, jak vyjádřil Baudelaire své zklamání z likvidace Francouzské republiky převratem roku 1851⁹), ponořen do svého já, ale vědomě se postavil mimo společnost, podle vlastního předsvědčení dokonce nad tuto společnost. Vyloučení ze společnosti, podle N. Frye „tragický modus fikce“¹⁰, vyvolává tragické vnímání světa, avšak z hlediska symbolisticko-dekadentního názoru na umění jde o „vysokou mimetickou tragiku“ – řečeno slovy N. Frye, která tematizuje osud těch, jenž jsou „nadřazeni lidem, nikoli však svému přirozenému prostředí“¹¹, jsou to hrdinové, jsou lepší než my, jsou to vůdcové jako v antické řecké a Shakespearově a klasicistické tragedii, a jejich osud vyvolává katarzi¹². Přestože je mýtus pro Frye „v běžném smyslu příběh o Bohu“, Frye také tvrdí, že „podobné příběhy sice zauímají v literatuře důležité místo, většinou se však vymykají obvyklým literárním kategoriím.“¹³ Postavení umělce nad společnost, jenž byla v tomto kontextu nietzscheovskými vnímána jako dav a stádo, jakožto výraz nonkonformismu, uskutečňovalo se jako umělecký

9 Citováno podle: Med, Jaroslav (1985): Symbolismus dekadence (ze studie k připravovaným Dějinám české literatury). *Česká literatura*, 2, 1985, s. 119–126, s. 121.

10 Frye, N.: *Anatomie kritiky*. Host, Brno 2003, s. 52.

11 Frye, N.: *Anatomie kritiky*. Host, Brno 2003, s. 50.

12 Frye, N.: *Anatomie kritiky*. Host, Brno 2003, s. 54.

13 Frye, N.: *Anatomie kritiky*. Host, Brno 2003, s. 44.

postoj a umělecká póza, řečeno s C. G. Jungem maska resp. persóna¹⁴, v níž si umělec, alespoň zdánlivě, liboval. Na počátku 20. století v české kultuře se podle západních uměleckých vzorů projevuje jako dandismus a bohémství, čímž je deklarován jistý názor na umění a svět. Jestliže tyto umělecké postoje chápeme jako symboly, které jsou podle Jollese „obtěžkány mýtem“ o umělci, měla by z nich vést cesta k protofilozofii mýtu.

Dandismus jako skutečný zjev nebyl v Čechách rozšířený, byl však deklarován v rámci literární kritiky a samotné beletrie: obraz umělce byl symbolem umění jako metafyzické hodnoty, která se podílí na utváření podstaty světa. Pojem umělce je zde rozšířen předsvědčením, že umělec je tím, kdo umění tvoří, ale také tím, kdo umění vnímá, tedy tím, kdo se dokáže vžít do téhož stavu duše, v němž umělecké dílo vzniklo (tuto myšlenku určitým způsobem rozvíjí B. Croce ve své *Estetice* prostřednictvím pojmu *intuice*¹⁵). Jde o výjimečné osobnosti, vysoce vyvinuté duše, jejichž výjimečnost se projevuje ve všem, čím jsou a co konají. Zahraničním vzorem dandismu na počátku století byl Oscar Wilde, české prostředí však umělecky a duchovně přímo ovlivnil také Stanislaw Przybyszewski. Jeho portrét, jako jeden z mnoha portrétů, které napsal Arnošt Procházka, vyjadřuje další jedinečný projev umění ve světě. Arnošt Procházka popsal Przybyszewského takto:

„Štíhlý až vychrtlý tam stojí, v postoji elegantně nedbalém, cigaretu maje v ruce. Jeho vyhublá, poněkud vpadlá tvář, vroubená francouzským vousem, s úzkými, trochu povadlymi a bezkrevnými rty, jest oživena dvěma velkýma, světlýma, hořícíma očima, které hledí jako v horečkách a v hallucinacích na překvapující a úděsné divadlo, kterého jim skýtají taje a mnohotvárnosti lidských niter.“¹⁶

Dovolila bych si poznamenat, že Przybyszewski působil dojmem chorého člověka, i když s nedbalou elegancí a módně, takový kříženec souchotináře (což je podle Susan Sontagové metaforická nemoc umělců 19. století¹⁷) a dandyho. Tento vnější dojem však má upozornit na Przybyszewského bohaté nitro, především skrze oči, které jsou zrcadlem duše. Příznaky horečky a halucinací oči také budí dojem souchotinářského syndromu, svědčí dokonce o narušení duševní rovnováhy na pokraji šílenství, což je podle citovaného eseje S. Sontagové metaforická nemoc umělců 20. století. Tato metafora navazuje na myšlenku o iracionalitě uměleckého činu a na dionýské pojetí umělecké tvorby. Procházka vysvětluje citovaný popis výtvarného portréту Przybyszewského jeho uměleckým dílem, shodným s jeho osobou. Jeho umění a jeho osoba jsou jedno, jeho umělecké krédo je zároveň jeho životním krédem. Celá generace kritiků psala portréty umělců, v nichž se snažila symbolicky určit, co je umění. Snahu o takovéto sjednocení umělecké identity měli také čeští umělci. Estetizace vlastní osoby, životní postoj a aristokratický způsob života na způsob dandyho však předpokládá jisté sociální zázemí, většinou aristokratické. O takový autostylizační čin se pokusil třeba Jiří Karásek, který si ke svému jménu připojil přídomek ze Lvovic. Dojem tajuplného a elegantního aristokrata dokázal lépe vytvořit Artur Breiský, u něhož bylo toto vytvoření dojmu o sobě samém jeho nejúspěšnějším uměleckým projektem. Sám Karásek vyjádřil svůj obdiv k němu v předmluvě k jeho knize *Triumf zla*:

14 Viz. např.: Pynsent, R. B.: *Pátání po identitě*. Nakladatelství H&H, Praha 1996, s. 129.

15 Croce, B.: *Estetika kao znanost izraza i opća lingvistika : teorija i historija*. Globus. Zagreb 199, také v českém překladu: Croce, B.: *Aestetika vědou výrazu a všeobecnou linguistikou*. J. Otto, Praha 1907.

16 Procházka, A.: Stanislaw Przybyszewski. In: *Literární silhouety a studie*. Praha 1912, s. 44.

17 Sontag, S.: *Bolest kao metafora. (Illness as Metaphor)*. Pečat, Beograd 1983.

„A miluji vás, že jste samotář, někde na Severu této smutné země zapadlý, obklopený krásnými věcmi a knihami, a že do Prahy přicházíte jako cizinec a že nemáte, stejně jako já, jako tři jiní moji přátelé, ničeho společného s ostatním dneškem.“¹⁸

Ačkoliv se jedná o Karáskův komentář Breiského knihy, je zde komentována pouze jeho osoba, protože Breiský při psaní portrétů druhých psal jen o sobě, a Karásek jej obdivoval „z jeho egoismu“. Tento egoismus považuje za přirozený, ale tato přirozenost je v uměleckém kontextu vlastně urozeností, protože umění je metafyzickou entitou a dosáhnout ji je možné jen zdokonalováním se ve své jedinečnosti. Důležitým rysem Breiského projektu je záhadnost, kterou získal především svou dislokací, nejdříve mezi Louny a Prahou, kde byl vnímán jako dandy¹⁹, a pak záhadným úmrtím v New Yorku. Jeho literární dílo je také mystifikačně laděné, je založeno na provokaci a bizarnosti, na zpřevrácení společenských, především pak mravních hodnot²⁰, vycházející z světónázoru a filozofie dandysmu²¹.

Breiského projekt nebyl zapomenut, přestože byl v průběhu 20. století dosti opomíjen a tím vlastně popírán. Na počátku století vyšly pouze dvě Breiského knihy²², na jeho konci (v devadesátých letech) pak vyšlo celé jeho dílo včetně korespondence. Breiského provokace a titanismus, i s jistou tolerancí z hlediska časového odstupu, mohou místy působit až komicky přehnaně, jsou však stále působivé, jeho elegance a stoicismus zřejmě také. Na základě této skutečnosti může vyvstat otázka, zda jsou tím kladeny podstatné a věčné otázky a zda jsou dávány odpovědi tak, jak Jolles určuje epistemologický princip mýtu, tedy v tomto případě mýtu o umělci jakožto – řečeno s Meletinským – remytologizačním výtvaru začátku 20. století.

Celý tento mýtiko-mystifikační princip popsal Karel Čapek ve svém nedokončeném románu *Život a dílo skladatele Foltýna*. Není známo, kdo byl Čapkovi předlohou pro postavu Foltýna, zcela zřejmá je však jeho světónázorová orientace a známá je také umělecká ideologie, s níž se ztotožňuje (v kritických komentářích charakterizována jako romantická, anebo novoromantická). Lehkým parodováním, tedy pokusem o bourání mýtu o umělci, zdůraznil Čapek jeho tragický základ, který přišel o své vysoké mimetické ladění: zde již nejde o ušlechtilý pathos v důsledku rozporu mezi umělcem a společností, mezi uměním a světem, ani o tragickou osamělost moderního umělce, ale o zpochybnění velikosti a síly umělecké jakožto nevyzpytatelné hodnoty. Tragický hrdina už není polobůh, ale jeden z nás, anebo i horší než my, zde již jde o Fryeův „nízký mimetický modus“. Čapek svůj román a své úvahy nad divinací umění nedokončil, pouze se vyrovnal s pozérstvím, afektovaností, extravagancí a také s podvodnictvím, které uměleckou ideologii provází, a které zřejmě vnímal jako živý problém své doby.

Existuje také druhá strana téhož uměleckého mýtu a podobné umělecké ideologie – bohémství. Depolitizace a odloučení se od společnosti má svou otevřeně subverzivní podobu v rámci

18 Karásek ze Lvovic, J.: List autoru této knihy. In: Breiský, A.: *Triumf zla. Dvě novely*. Thyrsus, Praha 1997, s. 9–12, s. 9.

19 V své esejí Kvintesence dandismu (In: Breiský, A.: *Střepy zrcadel. Eseje a kritiky*. Thyrsus, Praha 1996, s. 128–136), původně publikované v časopisu *Moderní revue* r. 1908–1909, s neskrytým obdivem k dandismu vysvětluje podstatu tohoto zjevu a snaží se popsat jak se on projevuje ve skutečnosti.

20 V tomto kontextu je příznačný název jeho jediné původní beletristické knihy *Triumf zla*, který tematicky spojuje příběhy o osobnostech jako Neron, Lord Byron, Baudelaire, Oscar Wilde aj.

21 Esej *Kvintesence dandysmu* začíná takto: „Existují jen dva druhy mužů: dandyové a ostatní. Vítězové nad životem a jeho otroci. Dandy překonává život svým já.“ (Breiský, A.: *Střepy zrcadel. Eseje a kritiky*. Thyrsus, Praha 1996, s. 128.)

22 Svou jedinou knihu *Triumf zla* vydal v roce 1910, asi půl roku před úmrtím, *Renaissanční hostina* vyšla posmrtně až v roce 1925.

téze umělecké ideologie: hledání duchovních hodnot na úkor hmotných, což bylo deklarativně postulátem české dekadence, v rámci které český dandismus vznikl, vytvořilo další uměleckou masku, jejíž zevnějšek je snad méně elegantní, avšak tím čistší – vyjádřeno logikou individualistické umělecké ideologie začátku století. Žijící bez zaměstnání, po hospodách, nepořádní, neupravení, nedbalí reakcí řádných občanů, tragicky odcizení okolní společnosti, provokující svým postojem. Tragičnost Jaroslava Haška jako známého bohéma by mohla být chápána jako ironická nebo groteskní. Ale bohémská autostylizace tzv. českých anarchistických buřičů, především Františka Gellnera, kteří ve svém díle popisují svůj rozmařilý život, ale také své zhnusení světem, má vyšší tragické postavení. Svůj bohémský život v Paříži Gellner mírně kriticky popisoval takto:

„Neměl jsem mnoho času na přemýšlení. Pil jsem, válel jsem se po škaprách a nemocnicích, a byl jsem znechucen životem... Nezeptal jsem se nikdy poctivě sám sebe, proč vlastně jsem nespokojen.“²³

V jeho básnických bohémských autostylizacích, jimiž je prostoupena podstatná část jeho poezie, jsou však mnohem silněji vyjádřeny jeho tragické citové rozpory:

„A přece zdráhám se, já piják notorický,
svým hrdlem proliti svůj doušek poslední.
Sny směšných zázraků mne uchlácholí vždycky,
a stesk můj udusí noc jedna výstřední.“²⁴

Bohémská utopie – jejich ideální, ale nemožný svět – by byla společnost (a život) bez nespravedlnosti, pokrytectví a špíny. Lze ji snadně rekonstruovat na základě jejich společenské kritiky, pesimisticky a často cynicky laděné, vycházející ze sociální citlivosti. Například Gellner v citovaném fejetonu z Paříže nebyl rozhořčen jen pokrytectvím, které ironizoval, ale také napsal: „A u nás jedí dělníci všude špatně, často hůře jak psi.“²⁵

V poezii se vyjadřoval podobně drsným způsobem:

„Ten svět je samé vězení
a sama loupež a vražda,
a v tisícere trápení
zvrhne se radost každá.“²⁶

Egoismus, soběstačnost a stoicismus umělců tíhnoucích k dandismu a cynické až nihilistické vnímání světa anarchistů jsou ochrannými maskami zhrzené něhy. Dvě podoby mýtu o umělci, dandismus a bohémství, leží na opačných koncích ideologie (eskapismu) útěku ze světa, který není domovem, do umění, které nabízí utopická řešení: buď ukázněnou izolaci v kosmickém jáství, anebo nihilistický smyslový hédonizmus. V obou podobách uměleckého mýtu je zdůrazněna živelnost lidských pudů, především sexuálních, jejich prokreativnost a ni-

23 Gellner, F: *Drubé drošky z Františka Gellnera*. Jota, Brno 1993, s. 171.

24 Báseň *A přece zdráhám se* ze sbírky *Po nás ať přijde potopa*, citováno z Gellner, F: *Drubé drošky z Františka Gellnera*. Jota, Brno 1993, s. 20.

25 Gellner, F: *Drubé drošky z Františka Gellnera*. Jota, Brno 1993, s. 171.

26 Báseň *XIX* ze sbírky *Radosti života*, citováno z Gellner, F: *Drubé drošky z Františka Gellnera*. Jota, Brno 1993, s. 20.

čivost, jejich síla, která je nad kulturou a kterou umělci ve svých uměleckých rolích nechávají působit.

Gellner tak pronesl: „Žít rozumně, což je totéž jako žít anarchisticky, znamená ukojit všechny svoje potřeby.“²⁷

Jednu z těchto potřeb rozebírá v kontextu kritiky měšťanské morálky, kterou uvádí do protikladu k přirozenému pudu:

„Nechám už těch výkladů o jídle a pití, které se mnohým budou zdát šosáckými, abych mohl říci také několik slov o jiné životní potřebě, která se nezdá šosáckou, totiž o ukájení pohlavního pudu. Jako valná část dnešních lidí žil jsem v politováníhodném poblouznění, že pohlavní akt je zábavou. Tato myšlenka je nám ovšem vočkována pokryteckou výchovou, která hledí jako na něco špatného na věc, která je tím nejpřirozenějším na světě.“²⁸

Ale i to nejpřirozenější se obrátí v nihilismus a destrukci:

„A těla žen jsou rozkošná a sladká,
když mládí bouří v krvi bezcitné,
a cesta k nim je snadná tak a hladká, –
– A náhle srdce ze sna procitne.“²⁹

A ukájení pudů se stane vědomým útekem:

„Pro klid své duše nejtěžší si víno
a nejvřelejší ženu vyberu.“³⁰

Básnická autostylizace je významným prvkem struktury mýtu o umělci, avšak bez vhodných životopisných prvků, buď také stylizovaných, nebo o něco autentičtějších, je těžko možné vytvořit obraz (nebo image) umělce, podle Jollese symbol jako nositele mytické moci, který by tuto strukturu udržel. Mýtus o umělci jakožto mýtus, by měl zachytit celé universum také mimo umění, aby se umění šířilo celým universem a zabralo jej – jinými slovy jde o snahu o estetizaci světa (života, universa).

Případ specifické bohémské masky Ladislava Klímy (1878–1928), o jehož dílo roste zájem již od osmdesátých let 20. století a dodnes neklesá a dokonce má rozšířenou recepci v zahraničí, upozorňuje na to, jak propojenost životního postoje a životního příběhu s dílem ovlivňuje jeho recepci. Bizarní bohémské historky, které o něm byly a jsou šířeny³¹, upoutaly také současného čtenáře a alespoň zvětšily okruh zájemců, a to jak o samotného umělce, tak také o jeho dílo, které, vnímáno v kontextu jeho bohémské autostylizace, nezklamе.

27 Gellner, F: *Druhé drobky z Františka Gellnera*. Jota, Brno 1993, s. 171.

28 Gellner, F: *Druhé drobky z Františka Gellnera*. Jota, Brno 1993, s. 172.

29 Báseň XXIII ze sbírky *Radosti života*, citováno z Gellner, F: *Druhé drobky z Františka Gellnera*. Jota, Brno 1993, s. 38.

30 Báseň *Pro klid své duše* ze sbírky *Po nás ať přijde potopa*, citováno z Gellner, F: *Druhé drobky z Františka Gellnera*. Jota, Brno 1993, s. 17.

31 Ladislav Klíma napsal *Vlastní životopis* (vydán v roce 1938, pak 1992), v roce 1942 a pak znovu roku 1995 byla publikována kniha *Boj o vše: deníky a korespondence s přáteli z let 1909 až 1917*, knižně vyšla také další Klímova korespondence. Tam se najde řada životopisných prvků, které vytvářejí zcela přesvědčivou bohémskou image.

Mýtus z počátku století je dodnes funkční. Nejde jen o živý obraz umělce v celém kulturním povědomí, kulturní stereotyp. Desetiletí snahy o to, aby se všeobecná (i když především kriticko-vědecká) recepce umění a také literatury soustředila na samotné dílo, neodvrátila čtenáře od zájmu o skutečného autora jako pevného bodu pro přístup k fikci,

nebo pro doplnění fikce. Nelze popřít, že literární komunikace probíhá také mimo samotný akt čtení, mimo přímý kontakt čtenáře s dílem. Význam autora, ne implicitního, ale skutečného spisovatele, může být v takovéto komunikační situaci i zesílen. Onen skutečný spisovatel je sice veřejným mediálním obrazem, maskou spisovatele, avšak za touto maskou stojí umělec, mytická osobnost, a také onen implicitní autor, s nímž komunikujeme při samotném čtení. Ne že by se snad dílo bez něj samo nezapojilo do komunikační sítě, ale společně fungují jako jeden celek. Neexistuje shoda o tom, která autobiografie by měla být považována za umělecké a tedy literární dílo a která nikoliv, avšak autobiografie pocházející z pera spisovatelů jsou zpravidla hodnoceny jako umělecké, zatímco autobiografie jiných autorů zpravidla nikoliv. Osoba spisovatele činí text uměleckým, to ona galvanizuje text uměním. Umělec je středobodem svého umění a také jeho představitelem. Svým dílem se nutně stává výjimečným, tím je mu také povoleno být excentrikem, podivínem nebo alespoň člověkem neobyčejným díky jeho způsobu života a zvykům. Běžně sociálně nepřijatelné chování se může stát přijatelným, pokud jde o umělce. Umělci, tedy spisovatelé, se s tím také musí vyrovnávat, vědomě nebo nevědomě splňovat požadavky umělecké image, resp. symbolu, nebo jej popírat. Bohumil Hrabal pečlivě a důsledně pěstoval svou image, svým způsobem bohémskou, která je součástí jeho životního a uměleckého kréda, a také součástí recepce jeho literárního díla. Jsou také umělci, kteří zásadně projevují snahu popřít představu o umělci jako součásti vlastního umění, nebo se například pokouší střežit si své soukromí v prostředí současné tržně-mediální kultury celebrit. Avšak působivost mýtu nespočívá v odhalování umělcova života, resp. soukromí, ale ve víře v umění, v jeho existenci, samostatnost, sílu, kde samotný umělec, jak již bylo řečeno, funguje jako symbol. S brzkým skonem umění, tedy hlavně skonem jeho božské podoby, se počítá zřejmě již od samého zrodu mýtu o umělci, zdá se však, že umění zatím obstálo, a s ním také umělec a mýtus.

LITERATURA

Breiský, A.: *Střepy zrcadel. Eseje a kritiky*. Thyrsus, Praha 1996.

Breiský, A.: *Triumf zla. Dvě novely*. Thyrsus, Praha 1997.

Calinescu, M.: *Lica moderniteta. (Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch)*. Stvarnost, Zagreb 1988.

Croce, B.: *Aestetika vědou výrazu a všeobecnou linguistikou*. J. Otto, Praha 1907.

Croce, B.: *Estetika kao znanost izraza i opća lingvistika : teorija i historija*. Globus, Zagreb 1991.

Frye, N.: *Anatomie kritiky*. Host, Brno 2003.

Gellner, F.: *Druhé drobky z Františka Gellnera*. Jota, Brno 1993.

Jolles, A.: *Jednostavni oblici. (Einfache Formen)*. Biblioteka Studentskog centra Sveučilišta, Zagreb 1978.

Karásek ze Lvovic, J.: List autoru této knihy. In: Breiský, A.: *Triumf zla. Dvě novely*. Thyrsus, Praha 1997, s. 9–12.

-
- Med, Jaroslav (1985): Symbolismus dekadence (ze studie k připravovaným Dějinám české literatury). *Česká literatura*, 2, 1985, s. 119–126.
- Meletinskij, J. M.: *Poetika mity*. (*Poetika mifa*). Nolit, Beograd 1983.
- Procházka, A.: Stanislaw Przybyszewski. In: *Literární silhouety a studie*, Praha 1912, s. 44.
- Pynsent, R. B.: *Pátrání po identitě*. Nakladatelství H&H, Praha 1996.
- Sonntag, S.: *Bolest kao metafora*. (*Illness as Metaphor*). Pečat, Beograd 1983.

Dr. Sc. Katica Ivanković, izv. prof.
Katedra českého jazyka a literatury
Filozofická fakulta,
Univerzita Zagreb, Chorvatsko
<kivankov@ffzg.hr>

MÝTUS ŽIDOVSKÉHO KONVERTITY. ŠIMON ABELES V LITERATUŘE 19. A 20. STOLETÍ

DANIEL SOUKUP

Dramatický případ smrti Šimona Abelese je sice marginální historickou událostí, přesto byl v 17. a 18. století zpracován v četných tiscích: od letáků a kramářských popěveků, přes soudní akta a oslavné básně až po velkolepé hudební oratorium. Byl popsán česky, německy, latinsky, italsky, dokonce i v jidiš. Tato tištěná produkce se stala až na drobné výjimky hlavním a často jediným zdrojem informací o celém procesu. Jednotlivosti a dobová scéna, stejně tak i celá kostra příběhu byla většinou přebírána z těchto pramenů bez dostatečně kritické analýzy.¹

Co je hlavní osou této kauzy? Asi dvanáctiletý židovský chlapec Šimon se dle soudobých zpráv chtěl dát pokřtít, a byl proto 21. února roku 1694 v Praze zavražděn vlastním otcem Lazarem a příbuzným Löblem Kurtzhandlem. Jako motiv vraždy byla stanovena „nenávisť ke křesťanství.“ Lazar Abeles, aniž by se kdy k vraždě doznal, spáchal ve vězení sebevraždu a Löbl Kurtzhandl zemřel při lámání v kole. Dnešní bádání plochou interpretaci příběhu problematizuje, zdá se, že celá kauza byla uměle vykonstruovaná a že Šimon ve skutečnosti posloužil jako ideologická zbraň proti židovskému etniku (nelze však vyloučit, že k vraždě skutečně mohlo dojít).

Pozdější textualizace příběhu nekriticky vycházely z této barokní literatury, která však měla hagiografický charakter a jejíž faktografická hodnota je tudíž napadnutelná (jak jsem již dříve doložil při topologické analýze textů ze 17. a 18. století). Historiografie, populárně-historická literatura a stejně tak i beletrie 19. a 20. století, která tematizovala Šimonův osud, se nesnažila rekonstruovat „čtecí mřížku“ událostí a nerespektovala ani specifický literární žánr a tím i funkci raně novověkých zpráv o tomto případu. Historici většinou ignorovali, že hagiografie a apologie, jejichž postupy lze v pramenech doložit, má svá specifická narativní pravidla. Fakta tak byla do značné míry zdeformována ideologickým poselstvím pretextu. Abelesovská legenda sloužila k identifikaci a integraci křesťanského společenství, které se vymezovalo vůči židovské komunitě. Jejím prostřednictvím se zároveň formulovalo a formovalo protizidovské cítění doby. Je tedy pozoruhodné, že tuto funkci neztratily ani pozdější verze příběhu na přelomu 19. a 20. století.

1 Podrobnosti o celém případě a odkaz na prameny a literaturu nabízejí tyto nejnovější studie: Soukup, D.: Šimon Abeles – zrození barokní legendy, *Česká literatura – časopis pro literární vědu*, 57, č. 3. Ústav pro českou literaturu AV, Praha 2009, s. 346–371; Novotný, L.: Kauza „Abeles“. Příklad řízení v trestní věci před apelačním soudem na sklonku 17. století. In: *Problematika historických a vzácných knižních fondů 2008*. Vědecká knihovna v Olomouci a Sdružení knihoven ČR Brno, Olomouc 2009, s. 199–225; Louthan, H.: *Converting Bohemia: Force and Persuasion in the Catholic Reformation*. Cambridge University Press, Cambridge 2009, chapter 9: Making Bohemia holy: Christian Saints and Jewish Martyrs, s. 277–316. V tisku dále studie: Soukup, D.: *Crudelis Judaeorum perfidia: Ohlas kauzy Šimona Abelese na Moravě*. In: *Židé a Morava – sborník z konference konané v Muzeu Kroměřížska 10. listopadu 2010*, Muzeum Kroměřížska, Kroměříž 2011.

Idealizovaný typ mučedníka Šimona, který umírá pro víru, byl do značné míry konstruktem, který se stal základem dvou protikladných mýtů. Jde o mýtus „Šimona-světce“ a k němu vystavěný antimýtus „Šimona-odpadlíka“. Úkolem předloženého příspěvku není hodnotit a verifikovat jejich pravdomluvnost, objektivitu či důvěryhodnost, ale naopak jejich funkci. Fabulace barokní literatury, které byly nadále přebírány a dokonce doplňovány novými výmysly či pochybnými spekulacemi, přešly plynule z raně novověkých textů do historické literatury a beletrie 19. století a odtud přímo do literatury století následujícího. Byli to sami historikové, kteří napomohli k udržení abelesovské legendy. Postuláty rozdílných koncepcí české historiografie aktualizovaly a reinterpretovaly Šimonovu vraždu a přetvořily ji zfabrikovanými fakty v mýtus, který měl schopnost v daném kulturním a společenském kontextu oživovat pocit sounáležitosti. Šlo jednak o model konzervativní historiografie, který petrifikoval obraz Šimona-světce, jednak o model dějepisectví liberálního, jež iniciovalo přehodnocení celého příběhu. Na základě tohoto „obrazoboreckého“ trendu tedy vznikl v historickém povědomí antimýtus, jehož celospolečenský vliv byl však mnohem méně výrazný. Pro pochopení celé problematiky je důležité upozornit, že v obecném povědomí je vždy patrná výrazná resistance mýtu vůči antimýtu a nejinak je tomu i v kauze Šimona Abelese.

1. Mýtus židovského konvertity a mučedníka

Obraz Šimona-světce je vystavěn na základě hagiografických topoi a ustálených klišé, která se opírají především o český anonymní *Inquisitorní process*² a latinskou zprávu jezuity Johanna Edera *Virilis constantia*³. Tyto prameny jsou vnímány u vybraných autorů jako autentické a důvěryhodné a nejsou podrobeny textové kritice, přestože reprezentují textualizace oficiálního úřednického protizidovského diskurzu raného novověku.

V abelesovské literatuře z přelomu 19. a 20. století se vedle toho navíc nově zrcadlí (někde ve větší, jinde v menší míře) i soudobé konflikty s emancipovanou židovskou komunitou. Osmdesátá a devadesátá léta 19. století byla charakteristická protizidovskou politikou a častými výtržnostmi namířenými proti Židům⁴, které vyvolával mimojiné i soudobý katolický antijudaismus a antisemitismus. Významným představitelem tohoto směru byl kněz, teolog a profesor pražské německé univerzity August Rohling⁵. Rohlingovy brožury zaštitěné auto-

2 *Inquisitorní Process*, který v hlavním J^o M. Cís. Rezidenci Král. Starém Městě Pražském v Král. Českém od slavného královského Apellaci-Tribunálu, jakožto při v dědičném Král. Českém též v dědičném Knížetství Slezském a dědičném Markrabství Moravském vysazeném král. vrchním právě léta 1694. proti oboum Židům Pražským totiž: Lazarovi Abelesovi a Loeblovi Kurtzhandlovi za příčinou z nenávisti víry křesťanské od nich Židův zamordovaného dvanáctiletého pacholete Šimona Abelesa vlastního syna téhož prvního Žida veden byl a k většímu vzniku víry křesťanské též k užitečnému vzdělání jednoho každého spolu s hlavními k tomu sloužícími acti a spisy a jinými se přitom zběhlými velmi podivnými případnostmi veřejně vytištěný v Starém Městě Pražském v velké Karlově koleji nákladem Jiřího Labouna. Léta Páně 1696.

3 *Virilis Constantia* pueri duodennis Simonis Abeles in odium fidei Iudaeo parente, Lazaro Abeles Pragae crudeliter occisi 21. Februarii, Anno 1694. In tuendo fortiter Fidei Christianae proposito relucens luci publicae proposita P. Ioanne Eder Societatis Jesu theologo. Pragae: typis Universitatis Carolo-Ferdinandae, in Collegio Societatis Jesu ad S. Clementem, 1696.

4 Důsledně užívám velkého písmene při psaní slova Žid, jelikož se domnívám, že toto označení spojuje nejen charakteristiky náboženské, ale i etnické. V citacích a názvech sekundární literatury pak respektuji úzus daného autora.

5 August Rohling (1839–1931): katolický kněz, teolog, autor polemických protiprotestantských a protizidovských spisů, představitel tradičního katolického antijudaismu a antisemitismu. Působil jako profesor na univerzitách v Münsteru, v Milwaukee (Wis., USA) a v Praze.

rovou akademickou hodností měly zejména mezi venkovským obyvatelstvem, jak dokládají policejní zprávy a stížnosti židovských organizací, nebývalý účinek.⁶ Do jaké míry měla tato situace vliv i na tehdejší konzervativní katolickou historiografii zůstává otázkou. My se zde podíváme na abelesovské studie a umělecké texty, u kterých je možné tento vliv či inspiraci alespoň částečně vystopovat.

Prvními z nich jsou studie **Josefa Svátka**⁷, jež náležejí ještě 19. století. Zařazení Svátka, sympatizanta nekatolických tradic, mezi konzervativní historiky se může zdát troufalé, ale v našem případě se ukazuje jako funkční. Ten zmiňuje Šimonovu postavu ve svém díle dvakrát, jednak v *Pražských pověstech a legendách* (1883)⁸, jednak ve stati *Zavraždění židovského hochu Šimona Abelesa v Praze*, kterou zařadil do studie z roku 1894 s názvem *Vladaření císaře a krále Leopolda I.*⁹ Autor, který se evidentně opírá pouze o tištěné texty spojené s touto kauzou a který je více romanopiscem než historikem, nikde neuvádí prameny, odkud čerpal. Jeho historiografickou metodu lze shrnout slovy Pavla Růta: „míchá lidové vyprávění s výpisky z kronik a archivů a vše stmeluje v jeden nerozlišitelný celek. Kromě toho chybějící údaje domýšlí a reálné skutečnosti zpracovává naprosto volně“.¹⁰

Tak je tomu i v případě abelesovských textů. Šimon je pro něj „mladistvá oběť zášti náboženské“, chlapci zároveň přisuzuje citově zabarvená epiteta jako „nešťastný či nebohý hoch“. Naopak Löbla Kurtzhandla nazývá „fanatikem, z jehož popudu Lazar syna zavraždil“. Lazara Abelese charakterizuje jako „ničemného otce“. Svátek se nepozastavuje ani nad zcela evidentně smyšlenou „legendou“, podle které byl Šimon již jako nemluvně tajně pokřtěn dvěma jezuitskými studenty sklenicí vody v rukavičkářském obchodě svých rodičů (tato epizoda je převzata přímo z latinského textu jezuita Johanna Edera). Chybí u ní jakýkoli komentář, a to i přesto, že soudní akta tuto informaci neuvádějí.

Svátkův expresivní a dramatický popis Šimonovy smrti nemá oporu ani v tištěných prameňech a je založen na autorově fantazii. Např. když Löbl po neúspěšném přemlouvání Šimona, aby upustil od úmyslu nechat se pokřtít, zvolá: „Pak zhyneš jako prašivá ovce, neboť z rodiny naši ještě nížádný člen víry otcův svých se neodřekl!“, nebo když umírající chlapec naposledy vydechne: „Můj Kriste Ježíši!“ Tyto hagiografické motivy, které Svátek do své studie zařadil, pouze ilustrují autorovu subjektivizovanou interpretaci celé události.

Svátkova demonizace Lazara Abelese a Löbla Kurtzhandla našla ve 20. století svůj ohlas i v díle historika a znalce staropražských reálií **Antonína Novotného**¹¹, který používal barokní prameny ve stejném duchu. Ten ve svých *Staropražských sensacích*¹² vydaných poprvé roku 1937 barvitě líčí Šimonovo utrpení v rodičovském domě: „Nyní počal pro hochu očištec na zemi. Nesměl na krok z bytu, otec jej bil, nadával mu, hrozil „cherem“, než Šimon nepovolil ani potom, když voda a chléb staly se jediným prostředkem, udržujícím jej při životě. Lazar zacházel se synem tak krutě, že rozumnější Židé skryli chlapce do komůrky a vydali jej teprve potom,

6 Srov. Frankl, M.: „*Emancipace od židů*“ – Český antisemitismus na konci 19. století. Paseka, Praha 2007.

7 Josef Svátek (1835–1897): historik, žurnalista (*Čas, Pražské noviny, Pražský deník, Prager Zeitung*), autor historické prózy (romány, novely, povídky).

8 Svátek, J.: *Pražské pověsti a legendy*. Paseka, Praha – Litomyšl 2002, s. 83–84.

9 Svátek, J.: *Vladaření císaře a krále Leopolda I., Část II.* I. L. Kober, Praha 1894, s. 382–394.

10 Růt, P.: Doslov, Svátek, J.: *Pražské pověsti a legendy*. Paseka, Praha – Litomyšl 2002, s. 190.

11 Antonín Novotný (1891–1978): kulturní historik, autor specializující se na raněnovověké a novověké dějiny Prahy (zejména 18. a 19. století).

12 Novotný, A.: *Staropražské senzace*. Vladimír Žikeš, Praha 1937, s. 9–18.

když se rodič utíší. “Lazar je tu vykreslen jako zuřivý a ničemný muž zaslepený nenávistí ke křesťanství, Šimon naopak v duchu hagiografických textů jako mučedník. Novotný také obohacuje text o hebrejské a jidiš výrazy ve snaze o co největší autentičnost. Snad jen poznámka o protižidovském citění doby, kterou Novotný umístil na sám konec beletrizujícího textu, vzdáleně naznačuje i jiné možnosti interpretace celé této kauzy.

Nekritický přístup k pramenům překvapivě najdeme i v poválečných historických studiích. Dokladem krajně povrchního pohledu na abelesovskou kauzu je učebnice dějepisu pro 2. stupeň základní školy a pro odpovídající ročníky víceletých gymnázií *Lidé v dějinách: raný novověk*.¹³ Jeho autorka **Lýdia Petráňová**¹⁴ líčí Šimonův příběh slovy: „Nechtěl už být židem jako jeho rodiče a sousedé. Nenáviděl ghetto (oddělenou městskou čtvrť), štilil se zápachu jeho přelidněných uliček, nesnášel ohavný židovský límec, který musili všichni židé jako viditelné znamení nosit, nerozuměl si s macechou a pohrdal otcem, který do omrzení odříkával předepsané modlitby.“ Expresivita, s jakou Petráňová k látce přistoupila, uvedené a ničím nepodložené motivace chlapcovy touhy po křtu,¹⁵ nemluvě o negativním hodnocení judaismu jsou příkladem autorčiny pedagogické i odborné neprofesionality. Závažná je i skutečnost, že jde o text, který má být didaktický a vytvářet dějinné povědomí současných žáků a studentů středních škol.

V neposlední řadě je možno zmínit také extrémní polohy obrazu „Šimona-světce“. Jde např. o báseň **Flory Pauliny Koptové**¹⁶ *Simon Abeles*, která začíná slovy:

„Here in this grave a little martyr lies –
A little boy who counted but ten years,
Killed by his father in a moment dread.
This Jewish child amidst the Christian dead,
Was carried by all Prague with groans and sighs,
In the Týn Minster amidst many tears.

Killed by his father! 'Tis an awful thought –
This Jewish boy had dared to be baptized,
Had dared to tell his father of his hope,
And bid defiance to the whip and rope
He knew would wait him for the faith he sought,
The faith that by his fathers was despised.“

Flora P. Koptová, rozená Wilson, byla chotí houslového virtuosa Václava Kopty, působícího ve Spojených státech amerických, a sestrou prezidenta Thomase Woodrow Wilsona. Roku 1869 vydala v Americe sbírku *Bohemian Legends and other poems*, kterou se snažila seznámit

13 Petráňová, L.: *Lidé v dějinách: raný novověk: dějepis pro 2. stupeň základní školy a pro odpovídající ročníky víceletých gymnázií*. Fortuna, Praha 1997, s. 52.

14 Lýdia Petráňová (1941): kulturní historička, etnoložka, jež se specializuje zejména na oblast tradiční lidové kultury. V letech 1993–2006 byla členkou Akademického sněmu AV ČR. Od roku 1997 do roku 2005 pracovala v Akademické radě AV ČR, v letech 2001–2005 působila jako místopředsedkyně AV ČR odpovědná za koncepční a vědecko-organizační otázky sekce pro humanitní a společenské vědy. Od roku 2005 je členkou Vědecké rady AV ČR.

15 Je nutno uvést, že dokonce ani v barokních zprávách o procesu není nikde doloženo chlapcovo pohrdání otcem či nedobré vztahy s jeho nevlastní matkou Leou Abelesovou.

16 Flora Pauline Kopta, rozená Wilson (+1921): spisovatelka a překladatelka do angličtiny (např. díla J. V. Sládka, Jana Nerudy, Julia Zeyera či Jaroslava Vrchlického).

americké občany s českou historií.¹⁷ Jedna z anglických básní vypráví o Šimonu Abelesovi.¹⁸ Tato veršovaná osmistrofá legenda je plná faktografických nepřesností a nemá se skutečným případem, krom samotného syžetu, mnoho společného. Šimon je již v první strofě označen jako „little martyr“ a také další epiteta jako „poor boy, bleeding child a martyred boy“ zdůrazňují chlapcovo mučednictví a jsou nepřímou aluzí na středověké chlapecké oběti údajných židovských krvavých rituálů, jakými byli např. William of Norwich, Hugh of Lincoln či Robert of Bury, postavy známé anglofonnímu kulturnímu prostoru. Báseň tak podléhá dobovému historizujícímu sentimentu a snaží se vykreslit chlapcův osud v co nejdojemnějších barvách. Přesto v ní nenajdeme žádné protizidovské invectivy, které jsou typické pro konzervativní literaturu konce století.

Zcela specifickým žánrovým typem je anonymní pamflet *Žid Šimon Abeles. Z historie pokusů pražské Židy získat pro křesťanství* z roku 1900.¹⁹ Text vyšel nákladem **Jana Pohana** v sérii brožur *Antisemitské epistoly pro český lid*. Mýtus o Šimonovi zde plnil funkci vytváření pocitu soupatřičnosti konzervativních katolických kruhů ve společnosti, jež se vymezovala vůči rostoucímu vlivu židovského obyvatelstva. Tyto konflikty vyvrcholily roku 1899 Hilsnerovou aférou, tedy obviněním Leopolda Hilsnera z rituální vraždy Anežky Hružové. Oživení středověkého mýtu krve našel svůj ohlas i v Šimonově příběhu (jak jsme si ukázali výše) a není náhodou, že v tomto roce začala vycházet i zmíněná edice antisemitských sešitků. *Antisemitské epistoly pro český lid*, v nichž Židé sloužili jako symbol negativních jevů uvnitř nežidovské společnosti, propagovali ve svých listech např. národní socialisté, tedy protimasarykovské křídlo, v čele s Václavem Klofáčem. Jednotlivé svazky pojednávaly o talmudu (podle Rohlingova spisu *Der Talmudjude*), vypočítávaly židovské rituální vraždy a dokumentovaly údajné světové židovské spiknutí.²⁰

Šimon v textu vystupuje jako mimořádně nadaný chlapec, ze kterého chce mít otec za každou cenu učeného rabína. Jeho odhodlanost být křesťanem, která zde vrcholí reálnou konverzí, a pozemské mučednictví však nevybočují ze známých klišé. I přes značnou faktografickou nepřesnost a zjednodušení příběhu je však pozoruhodné, že co do expresivity výrazů a explicitních protizidovských invectiv nedosahuje text barvitosti Svátkovy či Novotného verze. Antisemitské vyznění dává textu především jeho rámec, jenž je tvořen historickými doklady židovského nepřátelství vůči křesťanství a pak samozřejmě připojení obligátní reklamní části křesťanských živnostníků s nadpisem „Čech k Čechu!“ a „Svůj k svému!“

2. Antimýtus židovského apostaty

Mohli bychom očekávat, že dekonstrukce Šimonova příběhu se v literatuře objeví s mnohem větším časovým odstupem, avšak s diverzní variantou této kauzy se překvapivě setkáváme již rok po Šimonově smrti. Roku 1695 byla v Amsterdamu vytištěna kramářská píseň v jidiš s názvem *Eyn neye klog lid benign fun rebbe rebbi Shimen*.²¹ Tato „truchlo-píseň“ nejenže opla-

17 Kopta, F. P. (ed.): *Bohemian Legends and other Poems*, W. R. Jenkins, New York 1869, s. 169–170.

18 V poznámce k básni je uveden pouze odkaz na *Chronik von Böhmen*, 1854. Domnívám se, že autorka čerpala z: Glueckselig, L.: *Illustrierte Chronik von Böhmen – Ein geschichtliches Nationalwerk*. Vereine vaterländischer Gelehrten und Künstler, Prag 1854, s. 56–58, 565–566

19 *Žid Šimon Abeles. Z historie pokusů pražské Židy získat pro křesťanství*. F. Rebec, Král. Vinohrady 1900.

20 Srov. Frankl, M.: „*Emancipace od židů*“ – *Český antisemitismus na konci 19. století*. Paseka, Praha 2007, s. 299–301, 354.

21 Srov. Muneles, O.: *Bibliografický přehled židovské Prahy*. Státní židovské muzeum, Praha 1952, č. 182.

kává osud Lazara a Löbla, ale je rovněž výrazem protestu židovské komunity. Autor v písni tvrdí, že byl přímo u exhumace a snad i pitvy, neboť musel tělo chlapce obracet, aby mu mohli „neobřezaní“ otevřít tělo. Překvapivě však působí fakt, že tato jidiš písnička přebírá znění příběhu přesně podle jezuitských zpráv, a zdá se, že židovský autor čerpal jen z křesťanských pramenů. Jediné, co je v příběhu jinak, je poskládání hodnotících znamének: v písni je Šimon zlým a neposlušným dítětem, které se odvrátilo od víry otců, a otec s Löblem mučedníky, kteří zemřeli pro židovskou víru.²² Tento antimýtus je nepochybně stejným konstruktem jako obraz Šimona-svěťce a má také svůj kontinuální vývoj a tradici.

Nepřekvapí nás proto, že se podobně vystavěná legenda objevila v polovině 19. století ve sbírce židovských legend, pohádek a historických črt *Sippurim, Sammlung jüdischer Volkssagen, Erzählungen, Mythen, Chroniken, Denkwürdigkeiten und Biographien*, kterou v letech 1847–1864 vydával v Praze nakladatel **Wolf Pascheles**²³ a v níž pokračovali jeho synové Jakob a Samuel a zeť Jakob Brandeis.²⁴ Jde o židovskou adaptaci abelesovského mýtu, jehož hlavními hrdiny jsou Šimonova sestra šestnáctiletá Sára a její křesťanský milenec Otokar Benekamp.²⁵ Do života zamilované dvojice vstoupí nešťastná a tragická Šimonova smrt. Ten je vykreslen jako „chlapec [...] stejně omezený jako nespoutaný, [jenž] přinášel rodičům málo radosti“. Špatně se učil, byl drzý, odporoval svému domácímu učiteli – bocherovi Kurtzhandlovi. Šimon vyhrožoval svým rodičům, že se nechá pokřtít a odejde k jezuitům, a vykřikoval dokonce: „Nemám tate, nemám mame, vy jste Židi, a já chci být křesťan.“ Spravedlivě rozhněvaný otec, „zbožný muž“, chlapce udeřil, ten však nešťastně upadl na hranu stolu a zlomil si vaz. Šimonovy náhlé smrti využije lstivý jezuita páter Dvorský a Otokarův otec Daniel Benekamp, kteří vědí o nedovoleném vztahu mladých lidí, a chtějí tak připravovaným procesem jejich lásku zničit. Otokar se však dozví o připravovaném zatčení Abelesovy rodiny, uprchně se Sárou za strýcem do Amsterdamu, kde přijme židovskou víru. Zajímavé je, že většina těchto literárních postav má své skutečné historické předlohy, které však v reálném příběhu vystupují v odlišných rolích.

„Paschelesova“ romantizující verze ilustruje dějinnou frustraci pražských Židů, kteří se snažili vytvořit „novou“ historii své komunity, historii sice postavenou na falzu, avšak obdařenou vytrvalostí, statečností a slávou, které by jí dodaly sebevědomí v moderní společnosti. Analogie s hledáním identity malých národů 19. století a v našem prostředí i s fenoménem RKZ či Starých pověstí českých snad ani není třeba zdůrazňovat.

22 Srov. Carlebach, E.: *The Death of Simon Abeles: Jewish-Christian Tension in Seventeenth-Century Prague*. Center for Jewish Studies, Queens College, New York 2001, s. 35–38.

23 Wolf Pascheles (1814–1857): pražský židovský nakladatel (vydal hebrejsko-německý Pentateuch, četné modlitební knihy – siddurim, např. dodnes populární modlitební knihu pro ženy *Stunden der Andacht*, jejíž autorkou je Fanny Neuda, manželka loštického rabína, aj.), majitel knihkupectví, od roku 1852 vydavatel židovské ročenky *Illustrierter Israelitischer Volks-Kalender*.

24 Autorem textu byl asi historik Mathias Kisch, viz Kisch, M.: *Kanonisiert, Illustrierter israelitischer Volkskalender*. Samuel W. Pascheles, Prague 1898, s. 173–226. Tato hypotéza je však nepotvrzená, jelikož jsem prozatím neměl k dispozici Kischův text.

25 Srov. Šváblová, J.: *Sippurim, Literatura s hvězdou Davidovou 2*. (ed. A. Mikulášek et al.). Votobia, Praha 2002, s. 214. Příběh přetištěn pod názvem *Kanonizace* v Hofman, A. – Heuer, R.: *Ze židovského ghetta: pověsti, legendy a vyprávění*. Volvox Globator, Praha 1996, s. 137–143.

Podobnou cestou, která je však již opřena o kritičtější přístup k pramenům, se ve 20. století vydal žurnalista **Egon Erwin Kisch**²⁶ ve svém *Pražském pitavalu*.²⁷ Svou soudničku z roku 1931 začíná příznačnou větou: „V Týnském chrámu, to je jisté, leží pohřben chlapec Šimon Abeles.“ Jisté je totiž pro Kische pouze místo Šimonova pohřbu, vše ostatní pokládá za konstrukt pražských jezuitů. Uvádí zde pádné argumenty zpochybňující doposud oficiální verzi, představuje Abelesovu rodinu v novém světle a Lazara a Löbla vykresluje jako oběti justiční vraždy. Byla to především tato kriminalistická črta, jež přiměla současné historiky k zásadnímu přehodnocení celé kauzy. Inspiračním zdrojem je Kischovi vedle faktograficky si odporujících soudobých zpráv také historická studie slezského kulturního historika **Gustava Freytaga**.²⁸ Přestože se jeho objemné dílo (včetně historické práce *Bilder aus der deutschen Vergangenheit* z šedesátých let 19. století) vyznačuje dobově příznačným antisemitským akcentem, kritizuje ve své stati *Jesuiten und Juden*²⁹ nejen fanatismus Šimonových vrahů, ale také těch, kteří celý proces vedli: „Kdo posuzuje nepředpojatě zprávu jezuitů, najde v ní leccos, co si vypravěči přejí zamlčet. A kdo se dívá s odporem na fanatické vrahy, nebude souhlasit ani s fanatickými mnichy.“³⁰ Freytag, který neměl v lásce ani Židy, ani Slovany a jehož práce byly obhajobou protestantského Pruska a jeho hegemonie nad Německem, se tedy zcela pochopitelně staví nikoli na stranu Židů, ale proti představitelům katolické církevní vrchnosti.

S oslabenou, ale přesto působivou podobou Šimonova antimýtu se setkáme v románě *Temno* **Aloise Jiráska**³¹, který vycházel v letech 1912–1915. V románu vystupuje nesympatická postava Matěje Čermáka, správce panství, který je nepřítelem jak Židů, tak i tajných nekatolíků.³² Jirásek píše: „Po Novém roce začal správce uctívat židy zvláštní přezdívkou. Říkal jim Abelesové, a jmenoval-li některého z těch, kteří byli pod zámek v Podbřeží usedlí, přidal k jeho jménu také „Abeles“, a to ještě s nějakým urážlivým doplňkem. Tak říkal „Hirschl, ten starý zlodějský „Abeles“, „Štark, ten šilhavý Abeles“, „Löwy, ten prašivý Abeles“, a vyřázel tu přezdívkou i s tím ošklivým doplňkem vždycky zlostně a s opovržením.“ Toho „Abelesa“ měl

26 Egon Erwin Kisch (1885–1948): levicově orientovaný německy píšící pražský žurnalista, reportér a spisovatel (např. autor cestopisů) židovského původu. Během druhé světové války nucen odejít do USA a Mexika. Roku 1946 se vrací do Prahy, kde zanedlouho umírá.

27 Kisch, E. E.: *Ex odio fidei...* In: Kisch, E. E.: *Pražský pitaval*. Praha 1968, s. 110–119.

28 Gustav Freytag (1816–1895): slezský rodák, německý spisovatel a dramatik, představitel německého politického liberalismu.

29 Freytag, G.: *Bilder aus der deutschen Vergangenheit, Band 3: Aus dem Jahrhundert des großen Krieges (1600–1700), Buch VI*. Paul List, Leipzig 1859–1867, s. 416.

30 Srov. „Das ist die traurige Geschichte von Simon Abeles. Wer den Jesuitenbericht unbefangen beurteilt, wird einiges darin finden, was die Erzähler zu verschweigen wünschen. Und wer mit Abscheu auf die fanatischen Mörder sieht, der wird doch den fanatischen Priestern keine Teilnahme zuwenden. Si reissen das kaum geborene Kind aus den Armen der Mutter, sie halten für einen göttlichen Fund, den Säugling seiner Mutter heimlich zu stehlen, sie werben durch Spione und Zuträger, durch Versprechungen, Drohungen, Aufregungen der Phantasie ihrem Gott, der dem Gott des Evangeliums sehr unähnlich ist, Scharen von Proselyten zum „Abwaschen“; sie benutzen einen jammervollen Mord mit der Geschicklichkeit erfahrener Regisseure, um ein wirksames Trauerspiel in Szene zu setzen, und den toten Leib eines Judenknaben, um durch Pomp, Flitter und massenhafte Aufzüge; womöglich durch Wunder, ihren Glauben bei Christen und Juden zu empfehlen.“ Freytag, G.: *Bilder aus der deutschen Vergangenheit, Band 3: Aus dem Jahrhundert des großen Krieges (1600–1700), Buch VI*. Paul List, Leipzig 1859–1867, s. 416.

31 Alois Jirásek (1851–1930): prozaik, dramatik, autor historických románů, představitel realismu: ve svých historických prózách uplatňoval aktualizací postupy s vlastenecky výchovným zaměřením.

32 Židovským postavám v Jiráskově díle se věnoval, Donath, O.: *Židé a židovství v české literatuře 19. a 20. století. Díl II., Od Jaroslava Vrchlického do doby přítomné*. V. I. nákladem, Brno 1930, s. 62–65.

z „Nového hospodářského a kancelářského Kalendáře na rok 1725“, ve kterém našel nové, nebývalé čtení, a to „Veytah inquisitorního procesu...“³³

Následuje stručný popis abelesovského příběhu, který vydával Jan František Novák ve 20. letech 18. století na pokračování:³⁴ „Tento „Veytah“ líčení strašlivé pře četl správce Čermák po kolik zimních večerův u kamen ve své klenuté jizbě, kdy do jejího ticha zaléhalo z nádvoří hučení starých lip a kdy sníh šlehal do oken. Všechno to, titul i otázky soudcův i odpovědi nebohých obžalovaných i Hanneli kuchařky, svědkyně, četl s žhavou dychtivostí fanatika. Až na samém konci se zamrzl na to čtení. Konec „Veytahu“ žádný konec, jako by usekl.“³⁵ Jirásek, který byl Židům nakloněn, v textu, slovy Josepha Rotha, představuje „prušíckou a saskou duši ve stavu nedělního odpočinku“³⁶, tedy typ antisemity počátku 20. století. Ironizace správcovy nabubřelosti, jeho komické rozčilování a nakonec i ono odhalení v nedbalkách u kamen, zkrátka celá scéna je důmyslnou aktualizací a kritikou antisemitismu středních vrstev společnosti přelomu století. S takřka stejnou epizodou se setkáme i na konci románu, ve které opět na Nový rok, tentokrát 1729, usedá Čermák ke kalendáři a znovu se musí rozčilovat nad tím, že příběh není dosud dovyprávěn a že se v něm bude „kontinuuirovati“ až napřesrok. „Třikráte za tu zimu přečetl si správce Čermák tuto kontinuaci, ale také prudčeji nežli jindy obořoval se na poddané židy dole v Podbřeží a zase jednomu každému z nich říkal „Abeles“ s potupnými, surovými doplňky.“³⁷

V tradici boření mýtu Šimona konvertity a mučedníka, ale zároveň i v dekonstrukci extrémní polohy jeho antimýtu pokračuje řada moderních historiků. Mezi těmi domácími lze zmínit zesnulou Miladu Vilímkovou, Ctibora Rybára, Jindřicha Francka, Alexandra Putíka či Lubomíra Novotného, jejichž interpretace Šimonovy kauzy se vyznačují snahou o objektivitu a kritický odstup.³⁸ Práce zahraničních badatelů reprezentuje Gernot Heiss, Elisheva Carlebachová a nově Howard Louthan.³⁹ Jejich pojetím abelesovského příběhu se zde nebudeme věnovat. Zejména práce zahraničních badatelů nabízejí nový způsob myšlení o starší literatuře

33 Jirásek, A.: *Temno*. Český klub, Praha 2000, s. 73–74.

34 Jde zde o zjevný omyl, přetisk Inquisitorního Processu z roku 1696 začal vycházet v Novákově kalendáři již roku 1723 a pokračoval až do roku 1731. Viz Novák, J. F.: *Nový titulární kalendář ke cti s. Václava, knížete mučedníka a patrona Král. českého*. Sepsaný od Krystyána Joachyma z Chotěšova, řádu Praem. k létu Páně 1724. U Jiřího Labouna v Praze 1723.

35 Jirásek, A.: *Temno*. Český klub, Praha 2000, s. 74.

36 Roth, J.: *Kapucínská krypta*. Odeon, Praha 1969, s. 88.

37 Jirásek, A.: *Temno*. Český klub, Praha 2000, s. 612.

38 Vilímková, M.: *Židovské město pražské*. Aventinum, Praha 1990, s. 52, 61; Rybár, C.: *Jewish Prague – Gloses on History and Cultur*. TV Spektrum, Praha 1991, s. 47–49; Francek, J.: *Zločin a trest v českých dějinách*. Rybka Publishers, Praha 1999, s. 280–282, pozn. s. 451; Putík, A.: *The Prague Jewish Community in the late 17th and early 18th Centuries*. In: *Judaica Bohemiae XXXV. 1999*. Židovské muzeum, Praha 2000, s. 55–60; Novotný, L.: *Kauza „Abeles“*. Příklad řízení v trestní věci před apelačním soudem na sklonku 17. století. In: *Problematika historických a vzácných knižních fondů 2008*. Vědecká knihovna v Olomouci a Sdružení knihoven ČR Brno, Olomouc 2009, s. 199–225.

39 Heiss, G.: *Mezi ochranou a ohrožením: italská a židovská obec v Praze a ve Vídni v 16. a 17. století ve zprávách jezuitů*. In: *Barokní Praha – barokní Čechie, 1620–1740*. Scriptorium, Praha 2004, s. 177–189. Carlebach, E.: *The Death of Simon Abeles: Jewish-Christian Tension in Seventeenth-Century Prague*. Center for Jewish Studies, Queens College, New York 2001; Carlebach, E.: *Divided Souls – Converts from Judaism in Germany, 1500–1750*. Yale University Press, New Haven – London 2001. Louthan, H.: *Converting Bohemia: Force and Persuasion in the Catholic Reformation*. Cambridge University Press, Cambridge 2009, chapter 9: *Making Bohemia holy: Christian Saints and Jewish Martyrs*, s. 277–316.

a inspirativní teze a hypotézy, které jdou obvykle nad rámec daného textu – mnohem více totiž zkoumají funkci dané literární památky a její pozici v sociální komunikaci nežli obsah jako takový. Recepce Šimonova příběhu není tímto příspěvkem zdaleka vyčerpána. Stranou naší pozornosti zůstaly abelesovské studie, které můžeme označit buď za neutrální, nebo za zcela marginální⁴⁰, popřípadě některé drobnější publicistické črty a články německy píšících židovských autorů.⁴¹ Samostatný prostor bude do budoucna vyhrazen analýze románu o hypnóze amerického spisovatele Francise Mariona Crawforda, jednoho z představitelů hororu a fantastické literatury přelomu 19. a 20. století, v jehož *Pražské čarodějce* je Šimonovi věnována zcela nevšední pozornost a ve které je jeho smrt opět dána do souvislosti s krvavým obviněním Židů a rituálními vraždami.⁴²

Závěrem lze konstatovat, že dvojího Šimonova mýtu bylo využito jako zdroje zdůvodnění nároků a postulátů dvou rozdílných přístupů k českým dějinám. Konzervativní křesťanský diskurz nejenže využil barokního modelu, ale namnoze jej doplnil o moderní antisemitské prvky. Židovská komunita si naopak vytvořila na základě abelesovských textů pokřivený antimýtus, který však byl pozitivním podnětem k dalšímu kritickému zpracování této látky. A přestože mýtus židovského mučedníka je v širším povědomí české společnosti dlouhodobější, pak k němu vystavěný antimýtus reprezentuje překvapivě životnější model, na jehož základě lze budovat další kritické bádání.

LITERATURA

???

Mgr. Daniel Soukup
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého, Olomouc
<DanielSoukup@seznam.cz>

40 Tomek, V. V.: Náhrobek židovského chlapce v Týnském chrámu, Pražské pověsti a legendy. Volvox globator, Praha 1995 (pův. 1932), s. 80–81; Polák, J. (iniciály „P. P.“): Šimon Abeles. In: Česko-židovský kalendář 1912–1913, roč. 32, s. 92–94; Kalista, Z.: Baroko a antisemitismus, Tvář baroka. London 1983, s. 133; Klabouch, J.: Staré české soudnictví (jak se dříve soudilo). Orbis, Praha 1967, s. 78–80, pozn. k literatuře s. 392; Bondyová, R.: Rodinné dědictví: jména Židů v Čechách a na Moravě. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 2006, s. 45–46, pozn. s. 174.

41 Simele Abeles, oder der Märtyrknabe. Ein Beitrag zur Geschichte der Juden im 16.(!) Jahrhundert, *Allgemeine Zeitung des Judenthums*, Prague 1814, s. 514–519, 528–534, 542–547; Steinschneider, M. (ed.): Bilder aus der deutschen Vergangenheit. Jesuiten und Judenkindern um 1693, *Ha-Mazkir – Hebräische Bibliographie – Blätter für neuere und ältere Literatur des Judenthums*. Berlin 1858, s. 441; Bergmann. O.: Šimon Abeles, *Hort – Monatshefte des Bruderbundes „Hort“ in Prag*. Prag 1930, s. 3–6.

42 Crawford, F. M.: Pražská čarodějka (přeložil a poznámkami opatřil Karel Vratislav). F. Šimáček, Praha 1912.

ODRAZ VNÍMÁNÍ OSOBNOSTI OLOMOUCKÉHO ARCIBISKUPA THEODORA KOHNA V PRÓZE 1. POLOVINY 20. STOLETÍ

JITKA JONOVÁ

Zvolený olomoucký arcibiskup Theodor Kohn¹ se s „mýty“ setkává velmi záhy. Příjmení Kohn odkazovalo k židovskému původu a novinové články z tohoto důvodu přinášely roztočivé články i o tom, že byl tento muž pokřtěn až ve věku 12 let.² A tak znejistěly vídeňského nuncia, že si nechal zaslat potvrzení o křtu. Navíc den Kohnovy volby nebyl také bez historických konotací, byl zvolen 8. listopadu 1892. Opět pro antiklerikální tisk velmi dobrá zbraň, když oslavoval své zvolení, psalo se v novinách, že slavně připomíná bitvu na Bílé hoře, ten chmurný den českých dějin.

A opravdu se noviny staly Kohnovi téměř osudnými. Zpočátku byl první olomoucký arcibiskup občanského a českého původu velmi vítán, i když ne všemi, šlechta nelibě nesla, že byl zvolen syn chudého domkaře. Postupně tato obliba velmi klesala, v novinách se objevovaly hanlivé články, nic divného. Ale když začal do liberálního tisku psát anonym Rectus, který se pak označil za katolického kněze, chtěl arcibiskup vypátrat, který neposlušný syn to je. Když mu Rectus poslal dokonce telegram, neváhal a získal si originál a ten dal grafologovi ke zkoumání spolu s rukopisy podezřelých kněží. Jenže grafolog se spletl a na základě chybného určení byl obviněn farář František Ocásek. Rectus následně odhalil svoji identitu – Josef Hofer. Bylo až příliš evidentní, že arcibiskup nechal odsoudit nevinného kněze.

Na 8. listopad 1902 připadlo desetileté výročí zvolení arcibiskupem, byla vydána publikace *Facta Loquuntur*,³ která měla oslavovat arcibiskupa Kohna. Jenže místo oslav narůstala nevole proti němu.

Situace zašla tak daleko, že případ arcibiskupa Kohna (otázka porušení listovního tajemství vyžádáním originálu telegramu) byl v květnu 1903 projednáván i v parlamentu ve Vídni. Po-

1 Theodor Kohn (22. 3. 1845, Březnice u Zlína – 3. 12. 1915, Ehrenhausen /Štýrsko/), kněz (1871), doktor teologie (1875), profesor církevního práva a fundamentální teologie (1882), kanovník olomoucké kapituly (1887), kancleř konsistoře (1883), olomoucký arcibiskup (8. 12. 1892 – 14. 3. 1904, rezignoval v Římě), titulární arcibiskup Peleusijský (1904), od 1904 žil v Ehrenhausenu (Štýrsko). K jeho osobě srov. Kohn, T.: *Lebensdenkwürdigkeiten*. Styria, Graz 1921; Marek, P.: *Prof. ThDr. Theodor Kohn*. Muzeum Kroměřížska, Kroměříž 1994; Jonová, J.: První olomoucký arcibiskup – nešlechtic: Prof. ThDr. Theodor Kohn. In: Černuška, P., Pospíšil, C. V. (eds.): *Vydávat počet ze své naděje. Sborník k 60. narozeninám Mons. Jana Graubnera, Velkého kancléře CMTF UP v Olomouci*. Univerzita Palackého, Olomouc 2008, s. 172–196; Jonová, J.: Olomoucký arcibiskup ThDr. Theodor Kohn ve zprávách vídeňské nunciatury zasílaných Svatému stolci. *Studia Theologica*, 35, 2009, s. 43–60.

2 Ke katolictví konvertoval již děd arcibiskupa Kohna. K této problematice srov. Jonová, J.: Reflexe židovského původu olomouckého arcibiskupa prof. ThDr. Theodora Kohna. In: Koníček, J. (ed.): *Katolická církev v období rozpadu Československa 1939–1945*. Společnost pro dialog církve a státu, Olomouc 2009, s. 139–152.

3 Botek, F. – Kleiber, A.: *Facta loquuntur čili Deset let na stolci sv. Methoděje*. Olomouc 1903.

slanec Franz Schuhmeier (sociální demokrat) se ve svém příspěvku do diskuze vyjádřil velmi tvrdě: „Arcibiskup Kohn je nenáviděný od Čechů i Němců a nejvíce od duchovenstva. Také císař odpírá Kohnovi audienci. Nikdo nestojí o Kohna, ani papež, ani císař, ani chudí, ani bohatí, natož kněží či laici, ani pokrokoví, ani nacionalisté, natož Češi nebo Němci, ani Židé, ani křesťané.“⁴ Nejsou to příliš lichotivá slova, ale pravděpodobně dobře charakterizoval kritickou situaci, která tehdy nastala.

Ale najednou se ukázal neočekávaný „obhájce“. 5. května 1903 vyšel článek Josefa Svato-pluka Machara, ve kterém se mimo jiné píše: „Kardinál Fürstenberg zemřel a [...] Vysokorodá hrabata a urození baronové uvažovali a počítali, přišel den volby a zvolen byl [...], dr. Theodor Kohn. Úžas po celém světě – hrabě Taaffe, jemuž vládní volební komisař ministr Gautsch telegrafoval výsledek volby, otevřel v parlamentě depeši a svým známým, vtipným způsobem prohodil: „Wird das vielleicht a Jud' sein?“ A skutečně se konstatovalo, že krev nového církevního knížete není docela čistá, že děd jeho byl opravdu synem vyvoleného národa. Trochu malér ... **Proč má zrovna on to strašné jméno, Kohn? Proč nebyl již dřív tak prozřetelným, aby je změnil jako gorický bratr arcibiskup Kahn**⁵“⁶ Ale to nebylo jediné ozvání se „Kohnova pucfleka“⁷, jak záhy zjistíme.

Na Kohna začaly přicházet obžaloby do Říma. Situace byla tak vážná, že byl povolán papežem Piem X. do Říma, kde byla 14. března 1904 přijata jeho „dobrovolná“ rezignace.

Arcibiskup se nesměl vrátit na rodnou Moravu,⁸ proto zakoupil zámek v Ehrenhausenu, kde dožil až do své smrti 3. prosince 1915. Od chvíle, kdy se stal arcibiskupem, byl velmi často námětem novinových článků, stal se častým terčem karikatur, ale nebyl opomenut ani po své smrti. Skutečnost, že se v Olomouci stal arcibiskupem muž se jménem Kohn, byla prostě nezapomenutelná.⁹

Nejvíce byl samozřejmě literaturou reflektován jeho židovský původ a skutečnost, že na post olomouckého arcibiskupa musel rezignovat.

Již v roce 1904, kdy Theodor Kohn rezignoval na arcibiskupský stolec v Olomouci, vychází román *Judas im Herrn*, autorkou byla Edith hraběnka Salburg.¹⁰ V něm představuje čtenáři nebezpečí toho, že se zarytí nepřátelé křesťanského učení mohou vplížit a v nádherném hávu

4 Oesterreichscher Reichsrath. Neue Freie Presse, 2. 5. 1903, č. 13894, s. 3.

5 Josef Kahn (11. 4. 1839 – 15. 2. 1915), od 1887 biskup diecéze Gurk, 28. 10. 1910 resignoval. Srov. Gatz, E. (Ed.): Die Bischöfe der deutschsprachigen Länder 1785/1803 bis 1945. Ein biographischen Lexikon. Duncker & Hum-bolt, Berlin 1983, s. 354–355.

6 Die Zeit, 5. 5. 1903, č. 215, s. 1–2. Český překlad srov. Machar, J. S.: *Prosa z let 1901–1903*, Rokycany 1903, s. 124–137

7 Karikatura viz příloha č. 1.

8 Lat. list. pro Kohna, od kard. Rampolla. Řím 14: 3. 1904. Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc, f. Arcibiskup-ství Olomouc, sign. KH 17, kart. 1515, f. 435r–436r.

9 Byly napsány texty zaměřené výhradně k oslavě arcibiskupa Kohna, ať už při příležitosti jeho zvolení nebo k jeho desetiletému výročí zvolení arcibiskupem olomouckým: Březnický, M. K.: Náš arcipastýř Dr. Theodor Kohn, nově zvolený kníže arcibiskup olomoucký. Nástin životopisný. Místek 1892; Halouzka, J.: K desetiletému jubileu apoš-tolování jeho excellence nejdůstojnějšího a vysoceblahorodého metropolitě moravského Th. Dra. Theodora Kohna, knížete-arcibiskupa Olomouckého, vojvody, královské české kaple hraběte, jeho císař. a král. apošt. veličenstva skuteč-ného tajného rady atd. Věřovice na Moravě 1902.

10 Edith Gräfin Salburg (14. 10. 1868, Schloß Leonstein/Steiermark – 3. 12. 1942 Dresden), píšící také pod pseudo-nymem Edith Freifrau von Krieg-Hochfelden nebo pod rodným jménem Gräfin S.-Falkenstein. Autorka románů, dramát a lyriky. V díle této autorky jsou patrné nacionalistické a antisemitské tendence, ve svých románech kriti-zuje zejména šlechtu a církev. Srov. http://www.onb.ac.at/ariadne/vfb/bio_salburg.htm

církevních knížat prosazovat svoje zájmy.¹¹ Ne nepodobné představě, kterou mohl vyvolat případ arcibiskupa Kohna. A skutečně byl tento román inspirován biskupy židovského původu.¹²

Na začátku července 1909 navštívil arcibiskupa Kohna v Ehrenhausenu osobně J. S. Machar. O této návštěvě začaly v prosinci 1909 psát noviny s tím, že bude Macharem vydána kniha o Kohnově rezignaci. O nastalé situaci informoval vídeňský nuncius di Belmonte státního sekretáře Merryho del Val. Di Belmonte se obával obsahu této knihy, jeho obavu státní sekretariát sdílel, a tak si vyžádali od Kohna vysvětlení, sám Machar podepsal prohlášení, že nic publikovat nebude. A tím byla záležitost uzavřena.¹³

Ale ona návštěva tak úplně bez odezvy nezůstala. V září 1927 se objevuje v díle J. S. Machara *Oni a já I.* kapitola *U arcibiskupa Kohna*. V ní připomíná osobu arcibiskupa Kohna na základě svého článku z roku 1903 a popisuje svoji návštěvu v Ehrenhausenu. Machar Kohna nijak neomlouvá, ale zdůrazňuje, že velký vliv na jeho rezignaci měl jeho neurozený a židovský původ, který mu rakouská šlechta nemohla zapomenout.¹⁴

Proč je Machar, zarytý nepřítel Katolické církve, takovým obhájcem katolického arcibiskupa? Nelze přehlédnout fakt, že byl Machar ve sporu s českou katolickou modernou,¹⁵ a vzhledem k tomu, že byla česká katolická moderna proti arcibiskupu Kohnovi,¹⁶ byl to dobrý důvod proč se postavit na stranu kritizovaného arcibiskupa.

Židovský původ olomouckého arcibiskupa byl určitým způsobem senzací, zaujal i Jaroslava Haška, o čemž svědčí tato ukázka z 1. dílu *Osudů dobrého vojáka Švejka*: „Polní kurát Otto Katz, nejdokonalejší vojenský kněz, byl žid. To ostatně není nic divného. Arcibiskup Kohn byl také žid, a ještě k tomu Macharův kamarád. Polní kurát Otto Katz měl ještě pestřejší minulost než slavný arcibiskup Kohn.“¹⁷ Hašek zde však reflektuje nejen jeho židovský původ, ale také pozitivní vztah k Macharovi.

Samozřejmě byla existence arcibiskupa židovského původu reflektována i v literatuře židovských autorů. Norbert Frýd ve své povídce *Pan biskup* vypráví vzpomínku, jak byla vnímána existence biskupa židovského původu mezi židovskou komunitou: „Čím budeš, Alfréde?“ A on odpovídal, že jedině biskupem. „Ale ty jsi přece Žid,“ smáli se. „To nevadí,“ říkal, „když může být pan doktor Kohn v Olomouci biskupem, můžu být i já.“ Tak vznikla přezdívka na dlouhá léta, Pan biskup.¹⁸

11 Srov. Roderich-Stoltheim, F.: *Das Rätsel des jüdischen Erfolges*, 7 (přepřacované) vydání, Leipzig 1928, s. 171.

12 Heslo Kohn Theodor In: Stauff, Philipp, Semi-Kürschner oder Literarisches Lexikon der Schriftsteller, Dichter, Bankiers ... u.s.w. jüdischer Rasse und Versippung, die von 1813–1913 in Deutschland tätig oder bekannt waren, Berlin 1913, s. 619–620. Toto heslo vykazuje silně antisemitské tendence: Konverze děda arcibiskupa Kohna je považována za neupřímnou, volba Theodora Kohna arcibiskupem je označována jako „potupa křesťanství“, Kohn podle tohoto hesla zůstal Židem i jako arcibiskup se všemi negativními konotacemi, které se k židovství váží.

13 Srov. Roderich-Stoltheim, F.: *Das Rätsel des jüdischen Erfolges*, 7 (přepřacované) vydání, Leipzig 1928, s. 171.

14 Machar, J. S.: *Oni a já I.* 1926–1927. Aventinum, Praha 1927, s. 173–210

15 Macharovy články o katolické moderně Srov. Machar, J. S.: *Prosa z let 1901–1903*. Kramerius, Rokycany 1903, s. 59–124.

16 Nejprve Kohnovým obdivovatelem a následně odpůrcem byl jeden z hlavních představitelů české katolické moderny Karel Dostál-Lutinov. Srov. Burget, E.: *Arcibiskup z lidu Theodor Kohn*. In: *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život (1896–1907)*. Brno 2000, s. 85–103; Marek, P.: *Prof. THDr. Theodor Kohn*. Kroměříž 1994, s. 48–66.

17 J.: *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. 1. díl. V zázemí. Knihovnička, Brno 2007, s. 64.

18 Srov. Frýd, N.: *Vzorek bez ceny a pan biskup aneb začátek posledních sto let. Československý spisovatel, Praha 1966*, s. 112.

Theodora Kohna neopomenul ve svých vzpomínkách ani Karl Popper.¹⁹ „Nicméně se domnívám, že se Židy zacházelo tak dobře, jak se to jen dalo očekávat. Jeden člen židovské rodiny, který konvertoval k římskému katolictví“ [konvertoval již jeho děd, pozn. aut.], „se dokonce stal arcibiskupem (arcibiskup Kohn v Olomouci), ačkoli musel v roce 1903“ [správně v roce 1904, pozn. aut.] „rezignovat vlivem intrik, v nichž antisemitismus hrál důležitou roli. Židé nebo lidé židovského původu měli značné zastoupení mezi universitními profesory, lékaři a právníky a otevřená zášť proti nim vznikla až po první světové válce. Pokřtění zastánci židovské víry se mohli vyvíhnout k vysokému postavení ve státních službách.“²⁰ I když se autor dopustil některých nepřesností, styl jeho vzpomínky naznačuje záměr jejího zmínění: konvertovavší Žid se stal dokonce arcibiskupem, ale židovský původ vadil, navíc konverze ke křesťanství mohla být i podmíněna šancí získat lepší postavení v soudobé společnosti.

Samozřejmě se reflexe osobnosti arcibiskupa Theodora Kohna objevuje i v memoárové literatuře.

V opisu memoárů²¹ Mořice Hrubana²² nemůže vzpomínka na olomouckého arcibiskupa chybět. Připomíná jeho občanský a židovský původ s pravdivým upřesněním. Vzpomíná události vedoucí k jeho rezignaci a uvádí: „Kohnova aféra velmi rozrušila olomouckou arcidiecézi a kdekdo se při ní svezl. I Josef Svatopluk Machar si tenkrát pořádal účty s „klerikální“ Moravou.“ A velmi vyzdvihuje Kohnův odkaz na založení české univerzity na Moravě.²³

Richard Fischer²⁴ vzpomíná arcibiskupa Kohna ze svého úhlu pohledu, obviňuje jej, že nebyl dostatečně pročeský, obšírně kriticky vzpomíná na okolnosti Kohnovy rezignace. Za viníka jeho rezignace označuje arcibiskupa samotného a dokazuje to citací z časopisu české katolické moderny „Bílý prapor“, který byl vůči Kohnovi předpojatý.²⁵

Julius Ambros²⁶ jej ve svých vzpomínkách naopak vnímá jako po staletích prvního církevního knížete z lidu a prvního vyhraněného Čecha na cyrilometodějském stolci. „Byl mužem vědy na výsosti úřadu svého, byl geniem píle a neporušil povinnou věrnost národní. (...) Kéž soudce dějin vytkne pravdu, aby nekřivdili nezasloužené.“²⁷ Je to zajímavý posun od předchozí vzpomínky, která vnímala Kohna velmi kriticky a jako protičeského.

„Zapřísáhlý nepřítel Kohna“, redaktor olomouckého periodika Pozoru, Bohumír Knechtel, napsal vzpomínkovou stať s přiléhavým názvem: *Zápas s arcibiskupem drem Kohnem a s klerikály*.²⁸ Jako Kohnův odpůrce jej vnímá značně kriticky, jako arcibiskupa protičeského a samo-

19 Karl Raimund Popper (28. 7. 1902, Vídeň – 17. 9. 1994), studoval filosofii, matematiku a fyziku. Představitel novopozitivismu. Před anexí Rakouska Hitlerem opustil zemi a přes Anglii se přestěhoval na Nový Zéland. Po válce působil na London School of Economics. 1965 mu byl propůjčen titul Sir. 1994 obdržel doctor honoris causa lékařských věd na Karlově Univerzitě. Biografická data srov. přebal knihy: Popper, K. R.: *Věčné hledání. Intelektuální autobiografie*. Prostor – OIKOYMENH, Praha 1995.

20 Srov. Popper, K. R.: *Věčné hledání. Intelektuální autobiografie*. Prostor – OIKOYMENH, Praha 1995, s. 102.

21 Hruban, M.: *Z časů nedlouho zašlých*. Křesťanská akademie, Řím – Los Angeles 1967.

22 Mořic Hruban (1862–1945), český politik a právník, vůdčí představitel Československé strany lidové.

23 Hruban, M.: *Z časů nedlouho zašlých*. Katolická akademie, Řím – Los Angeles 1967, s. 74–76. K univerzitnímu odkazu arcibiskupa Kohna srov. např. Trauba, R.: *Životopisná čta arcibiskupa dra Tb. Kohna a Černý milion*. Nákladem Katolického tiskového družstva „Pozorovatel“, Kroměříž 1918.

24 Richard Fischer (1872–1954), český vlastenec, starosta Olomouce (1923–1939).

25 Srov. Fischer, R.: *Cesta mého života. III. díl: Olomouc. 1896–1918*. Olomouc 1936, s. 125–142.

26 Julius Ambros (1855–1925), advokát, spisovatel a mecenáš výtvarného umění.

27 Ambros, J.: *Z malých kořenů. Vzpomínky a úvahy z vývoje národního života v Olomouci*. Olomouc 1912, s. 577.

28 Knechtel, B.: *Tricet let našeho zápasu v Olomouci*. Olomouc 1923, s. 155–215.

zřejmě jej označuje pojmem klerikál. Ale Knechtel nebyl spokojen ani po Kohnově rezignaci, nastupující arcibiskup Bauer podle něj jen utužoval klerikalismu.

Príspevek jsem sice v názvu omezila na literaturu 1. pol. 20. stol., ale odraz osobnosti arcibiskupa Kohna je patrný i v letech následujících, dovolím si uvést dva příklady.

V německém díle Kurta Hildebranda Matzaka,²⁹ *Venus von Olmütz*, v němž obsírněji vypráví o arcibiskupu Kohnovi a podává některé události z doby jeho působení v Olomouci i ze života po rezignaci až do jeho smrti.³⁰

A jako poslední povídky Pavla Brycze *Miloval jsem Teklu a jiné povídky*, kde uvádí: „jak vtip o rakousko-uherském ministerském předsedovi, kterej schvaluje olomouckého arcibiskupa, a když v seznamu narazí na jméno Theodor Kohn, praví: Doufám, že je ten chlap aspoň pokřtěnej. CHA, CHA, CHA. AMEN.“³¹

Odraz osobnosti olomouckého arcibiskupa Theodora Kohna je v literatuře patrný, ať už u autorů, kteří ho znali osobně nebo ostatních, pro které je případ Kohn (arcibiskup židovského původu) nepřehlédnutelný. Samozřejmě je patrné, že si každý autor bere z jeho životního příběhu to, co ho nejvíce oslovilo (i když ne vždy historicky přesně), ale to už je určitým způsobem právo každého literáta.

Studie vznikla v rámci projektu CMTF_2010_005 uděleném v rámci studentské grantové soutěže Grantovou radou UP v Olomouci, které tímto autorka děkuje za podporu.

LITERATURA

Ambros, J.: *Z malých kořenů. Vzpomínky a úvahy z vývoje národního života v Olomouci*. Olomouc 1912.

Botek, Fr., Kleiber, A.: *Facta loquuntur čili Deset let na stolci sv. Methoděje*. Olomouc 1903.

Brycz, P.: *Miloval jsem Teklu a jiné povídky*. Hněvín, Most 2000.

Březnický, M. K.: *Náš arcipastýř Dr. Theodor Kohn, nově zvolený kníže arcibiskup olomoucký. Nástin životopisný*. Místek 1892.

Burget, E.: *Arcibiskup z lidu Theodor Kohn*. In: Musil, R. – Filip, A. (eds.): *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život (1896–1907)*. Argo, Praha – Brno 2000, s. 85–103. *Die Zeit*, 5. 5. 1903, č. 215, s. 1–2.

Fischer, R.: *Cesta mého života. III. díl: Olomouc. 1896–1918*. Olomouc 1936.

Gatz, E. (Ed.): *Die Bischöfe der deutschsprachigen Länder 1785/1803 bis 1945. Ein biographischen Lexikon*. Duncker & Humboldt, Berlin 1983.

Halouzka, J.: *K desíťletému jubileu apoštolování jeho excellence nejdůstojnějšího a vysoce blahorodého metropolity moravského Th. Dra. Theodora Kohna, knížete-arcibiskupa Olomouckého, vojvody, královské české kaple hraběte, jeho císař. a král. apošt. veličenstva skutečného tajného rady atd.* Věřovice na Moravě 1902.

29 Kurt Hildebrand Matzak (Franz Matzak; 1896–1982 srov. http://www.uni-graz.at/en/print/uarc1www/uarc1www_benutzerinfo/uarc1www_personal/uarc1www_fost_oesterr_lit_ns/uarc1www_autorenliste.htm#mm [citováno 9. 4. 2010].

30 Srov. MATZAK, K. H.: *Venus von Olmütz*. Leykam Verlag, Graz-Wien, 1971, s. 30–58.

31 Brycz, P.: *Miloval jsem Teklu a jiné povídky*. Hněvín, Most 2000, s. 54.

Hašek, J.: *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. 1. díl. V zázemí*. Knihovnička, Brno 2007.

Hruban, M.: *Z časů nedlouho zašlých*. Křesťanská Akademie, Řím – Los Angeles 1967.
http://www.uni-graz.at/en/print/uarc1www/uarc1www_benutzerinfo/uarc1www_personal/uarc1www_fost_oesterr_lit_ns/uarc1www_autorenliste.htm#mm [citováno 9. 4. 2010]

Jonová, J.: *Olomoucký arcibiskup ThDr. Theodor Kohn ve zprávách vídeňské nunciatury zasílaných Svatému stolci*. *Studia Theologica*, 35, 2009, s. 43–60.

Jonová, J.: První olomoucký arcibiskup – nešlechtic: Prof. ThDr. Theodor Kohn. In: Černuška, P. – Pospíšil, C. V. (eds): *Vydávat počet ze své naděje. Sborník k 60. narozeninám Mons. Jana Graubnera, Velkého kancléře CMTF UP v Olomouci*. Univerzita Palackého, Olomouc 2008, s. 172–196.

Jonová, J.: Reflexe židovského původu olomouckého arcibiskupa prof. ThDr. Theodora Kohna. In: Koníček, J. (ed.): *Katolická církev v období rozpadu Československa 1939–1945*. Společnost pro dialog církve a státu, Olomouc 2009, s. 139–152.

Trauba, R.: *Životopisná črta arcibiskupa dra Th. Kohna a Černý milion*. Nákladem Katolického tiskového družstva „Pozorovatel“, Kroměříž 1918.

Knechtel, B.: *Tricet let našeho zápasu v Olomouci*. Olomouc 1923.

Kohn, T.: *Lebensdenkwürdigkeiten*. Styria, Graz 1921.

Machar, J. S.: *Oni a já. I. 1926–1927*. Praha 1927.

Machar, Josef Svatopluk, *Prosa z let 1901–1903*, Rokycany 1903.

Marek, P.: *Prof. ThDr. Theodor Kohn*. Muzeum Kroměřížska, Kroměříž 1994.

Matzak, K. H.: *Venus von Olmütz*. Leykam Verlag, Graz – Wien, 1971.

Fryd, N.: *Vzorek bez ceny a pan biskup aneb začátek posledních sto let*. Československý spisovatel, Praha 1966.

Oesterreichischer Reichsrath. Neue Freie Presse, 2. 5. 1903, č. 13894, s. 3.

Popper, K. R.: *Věčné hledání. Intelektuální autobiografie*. Prostor, OIKOYMENH, Praha 1995.

Roderich-Stoltheim, F.: *Das Rätsel des jüdischen Erfolges*, 7 (přepřacované) vydání. Hammer-Verlag, Leipzig 1928.

Stauff, P.: *Semi-Kürschner oder Literarisches Lexikon der Schriftsteller, Dichter, Bankiers ... u.s.w. jüdischer Rasse und Versippung, die von 1813–1913 in Deutschland tätig oder bekannt waren*, Vlastním nákladem, Berlin 1913.

PhDr. ThLic. Jitka Jonová

Katedra církevních dějin a dějin křesťanského umění

Cyrlometodějská teologická fakulta

Univerzita Palackého v Olomouci

<jitka.jonova@upol.cz>

Kohn našel svého „pucfleka“. Šípy, 9. 5. 1903, č. 22, s. 3.

Kohn našel svého „pucfleka!“



Všechna národ český je vzháru proti Arcikohnovi — tož to nedalo *realistovi* J. S. Macharovi v jeho křivce po originalitě, aby se nenajal milého Kohna a nehleděl jej v německém „Zeitu“ okartáčovat. Inu, vrána ku vráně sedá . . .

MÝTUS V DÍLE LITERÁRNÍHO KRITIKA MILOŠE DVOŘÁKA (1901–1971)

LADISLAV SOLDÁN

Kritický typ Miloše Dvořáka (1901–1971) se vytvářel od jeho středoškolských let, kdy přispíval do časopisu Svítání, vydávaného studenty třebečského gymnázia. A rozvíjel se dále za doby vysokoškolských studií v Praze, na jejichž konci byl jednou z vůdčích osobností skupiny mladých katolicky orientovaných kritiků, kteří založili a vedli periodikum s příznačným názvem Tvar (1927–1932). V první polovině třicátých let pak v melantrišských Listech pro umění a kritiku se stal jedním z těch, kdož se nejvíc – a ne jen proklamací – podíleli na literárně-kritickém a vlastně též kulturně-politickém tažení vedeném nejprve pod heslem „dosti Wolkra“ a v roce 1934 zahájeném článkem *Jiří Wolker po desíti letech*, podepsaném šifrou F. Hl-z.)¹ V těchto souvislostech chceme připomenout zvláště Dvořákovu obsáhlou studii *Wolkrova balada* z 15. čísla melantrišských Listů roku 1934.² Leč proti Wolkrovské averze objevují se již v Dvořákových mladistvých studiích z prvního ročníku Tvaru, do něhož přispíval nejvíce. A to ve studiích *Funkce vůle v básnické tvorbě* (1927) anebo *Prostor a plocha*.³

Za vrchol Dvořákovy kritického působení považujeme jeho dílo, zahrnující studie spadající do oblasti literární kritiky, teorie, leckdy i filozofie, někdy i stati tzv. bilanční, především však množství recenzí spadajících do období počínajícího druhou polovinou stejného desetiletí, tedy 20. let 20. století, v němž se jeho kritický typ utvářel a končícího vlastně až únorem 1948. Ve 30. letech pak byl všeobecně pokládán za jednoho z kmenových kritiků Akordu, časopisu založeného ve 20. letech Jaroslavem Durychem, leč periodika, které začal v nové podobě od roku 1936 redigovat Dvořákův přítel a krajan Jan Zahradníček.

A hned první Dvořákův příspěvek do Akordu z roku 1936 je Wolkrovský. Má název *Deformace kultu v díle Jiřího Wolkra*. Jeho autor se v něm údajně jen několika poznámkami vrací k „bojům o Wolkra“ z doby před několika roky. Z hlediska našeho tématu jde však o stať významnější než ty, které jsme připomenuli. Podle M. Dvořáka právě význačné rysy Wolkrova díla jsou „charakteristické pro mentalitu celé doby, z níž toto dílo vyrůstá.“⁴ Ve svém výkladu se přitom Dvořák opírá o některá tvrzení převzatá z díla litevského teoretika Stanisława Fumeta publikovaného ve francouzštině (*Proces de l'art*). Podle Dvořáka patří k základním znakům básnické tvorby vůbec, nikoli tedy jen díla Wolkrova skutečnost, že „každý verš svou vlastní podstatou pudí básníka ke kultu“. Co je ovšem skryto za slovem *kult*? Podle toho, jak Dvořák postupuje dále, konkrétně jakým způsobem dešifruje a vykládá kult v pojetí J. Wolkra, může jít o *mýtus*. Nadto, tvrdí M. Dvořák, „J. Wolker vytvořil zvláštní druh parodie křesťan-

1 Srov. F.Hl-z (= Bedřich Fučík, František Halas, Pavel Levit Vilém Závada): Jiří Wolker po deseti letech. *Listy pro umění a kritiku*, 2, 1934, č. 1, s. 1–6.

2 Dvořák, Miloš: Wolkrova balada. *Listy pro umění a kritiku*, 2, 1934, č. 15, s. 379–389.

3 Dvořák, M.: Funkce vůle v básnické tvorbě. *Tvar*, 1, 1927, č. 1, s. 14–16. Dvořák, M.: Prostor a plocha. *Tvar*, 1, 1927, č. 5–6, s. 97–104.

4 Dvořák, M.: Deformace kultu v díle Jiřího Wolkra. *Akord*, 1936, č. 1, s. 4–9, srov. s. 4.

ského kultu, parodii chtěnou i parodii bezděčnou, polochtěnou i polobezděčnou, a na některých místech obojí zároveň“.)⁵

Na dalších stranách svého příspěvku dokládá kritik předchozí tvrzení množstvím příkladů z obou Wolkrových básnických sbírek. Vybíráme například: Ve svém „kamarádkém a důvěrném poměru ke světu“, včetně bytostí nejvyšších („Pán je mu dlužen červenou holku“, „archanděl Gabriel bydlí za těmito dveřmi“, „lidé se rychle proměňují na svaté krále“) Wolker zvláště ve svých baladách vytváří fetišistický kult světa a s tím spjaté „hromadné zosobňování a oživování mrtvých věcí“.⁶ A závěry katolicky orientovaného kritika? Právý kult, například ten, který lze najít v díle Jana Zahradníčka, k ničemu podobnému vést nemůže. Naopak ve Wolkrově úsilí třeba v Těžké hodině „je cítit cosi tragického“, třebaže se z tohoto „pocitu vnitřní malomoci“ hledí Wolker vytrhnout – nejsilněji v Baladě o snu. A tak celé to „tak zvané „zlidštění“ poezie“ nelze charakterizovat jako skutečný básnický čin rostoucí „z hlubších zřidel lidské bytosti“, nýbrž „ulehčení jeho vlastního úkolu“.)⁷ A řečeno ještě jinak, což je nejpřísnější soud nad J. Wolkrem a jeho „pozemskou poesii“, vyneseny ještě před připomenutým závěrem Dvořákovy ostře polemické stati: „/.../ byl mnohem víc didaktik a deklamátor, nežli básník“)⁸

Je to sice paradox – doby i lidských osudů – ale Dvořákův růst neustává ani v letech protektorátu, kdy na rozdíl od dalších periodik téhož typu Akord byl zastaven až v roce 1944. A bez toho, že by musel měnit zásadní kritéria, hlas Dvořáka literárního kritika neumlká, ba nabývá ustálené podoby v letech 1945–1948. Po únoru 1948 pak „jeho“ časopis, a stejně tak obdobně katolicky zaměřené a v prvním poválečném roce započaté nové periodikum Vyšehrad, kam Dvořák samozřejmě začal přispívat rovněž, umlčela totalita komunistická. S novým vzepětím sil ozval se však M. Dvořák literární kritik, stejně jako předtím s nemalými sklony kulturně politickými a sociologicko-filozofickými ještě v druhé polovině 60. let, v období tzv. uvolnění a jeho doznívání v roce 1969; z časopisů například v brněnském Hostu do domu. Přičemž právě typ Dvořákových kriticko-filozofujících úvah, zvláště na téma negativního působení techniky a vlastně rovněž „inlace slova“ v poezii a umění vůbec, vyžaduje si samostatnou kapitolu. A nemáme přitom na mysli jenom Dvořákovu studii *Inlace slova v našem věku*, kterou roku 1969 publikoval ve *Sborníku pětadvacíti*, redigovaném Václavem Černým; zrovna tím, s nímž se M. Dvořák v letech 1945–1948, v období dozvuků skutečné svobody ve vědě, kultuře a vlastně i v politice nejednou polemicky střetnul.)⁹

V dalším si povšimneme, byť jen okrajově, několika zásadních Dvořákových studií, ale i recenzí. Dlužno k tomu připomenout, že v kritickém hodnocení byl M. Dvořák nejvíc ovlivněn – celoživotně a nejsilněji – dílem a osobností básníka a esejisty Otokara Březiny. A v souvislosti s tímto „mistrem“ (svým i Demlovým), působilo na něj silně rovněž dílo i osobnost takřikajíc Březinova žáka, „básníka a kněze“ Jakuba Demla. Někdy zde podle nás dokonce při úvahách o Dvořákově kritickém typu do popředí právem vystupuje dojem, že dílo obou vnímal jako „mýtus“. To samo o sobě by zasluhovalo rovněž samostatnou studii. Jaroslav Med se k předchozímu vyjadřuje následovně: „Březinovo dílo i jeho myšlenky o životě a umění

5 Dvořák, M.: Deformace kultu v díle Jiřího Wolkra. *Akord*, 1936, č. 1, s. 5.

6 Dvořák, M.: Deformace kultu v díle Jiřího Wolkra. *Akord*, 1936, č. 1, s. 7.

7 Dvořák, M.: Deformace kultu v díle Jiřího Wolkra. *Akord*, 1936, č. 1, s. 9.

8 Dvořák, M.: Deformace kultu v díle Jiřího Wolkra. *Akord*, 1936, č. 1, s. 7.

9 Dvořák, M.: *Inlace slova v našem věku*. In: Černý, V. (ed.): *Sborník pětadvacíti*. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 86–97. Knižně in Dvořák M.: *Inlace slova v našem věku*. Texty z let 1945–1969. Cherm, Praha 2009, srov. s. 319–334.

vytvořily základní hodnotový horizont, podle něho Dvořák bezmála celý život – tu s větší, tu s menší návazností – soudil literaturu a umění.“¹⁰ Takoveto postupy lze u M. Dvořáka najít v množství příležitostných recenzí básnických děl autorů nejrůznějšího typu – od významných a v moderní české poezii patřících mezi nejpřednější a přední až po ty, kteří do básnického světa teprve vstupují. Uvedme aspoň jeden příklad. V obsáhlé a lze jistě tvrdit, že rovněž programové recenzi sbírky J. Zahradníčka *Korouhve* (1940) oceňuje skutečnost, že v Zahradníčkových básních se často zjevuje venkov, rodný kraj i selská práce. Leč tento typ selství nemá podle Dvořáka „nic společného s programovým ruralismem“, ba naopak „je v něm docela jiný moment (kurzívou M. D.)“ Podle M. Dvořáka právě ten moment, ono základní poslání selství „vystihl Otokar Březina jedním veršem v úvodní básni ke Svítání na západě: „A mrtvých předků sen mé snění na něm potkal.“¹¹ A ještě jedno konstatování. Mýtus Březinova díla a jeho osobnosti je u M. Dvořáka nedílně spjat s mýtem Březinova neochvějného a nikdy nenarušeného příklonu ke katolickému náboženství, k mýtu Ježíše Krista v první řadě. Předchozí tvrzení lze podle našeho názoru doložit tím, jak M. Dvořák krok za krokem od prvních studií publikovaných již v gymnaziálním časopisu Svítání až po poslední práce uveřejněné na sklonku života v druhé polovině 60. let minulého století (reprezentativní je zde jeho zpola studie, více však esej *Mír Otokara Březiny* s příznačným podtitulem *Komentář k básnickému odkazu Březinovi* z roku 1967, publikovaná až posmrtně, 1993), pohlížel nejen na dílo O. Březiny, nýbrž hlavně na jeho odkaz. Autor tohoto zamyšlení se předchozí pokusil zdůraznit v závěru svého *Doslovu a komentáři editora* k publikaci s názvem *Miloš Dvořák o Otokaru Březinovi* (Praha 2007) následovně „/.../ podle Miloše Dvořáka Otokar Březina svým dílem a lidským osudem vždy zdůrazňoval to, co je jedinou pravou možností skutečného žití člověka jednotlivce a spolužití lidstva – a tím je vykoupení světa a nás lidí láskou a opravdovým bratrstvím“; dodejme, že láskou a bratrstvím podřízeným uctíváním mýtu našeho spasitele a vykupitele. Což není v rozporu, ba naopak je v souladu s mýtem víry v tělo a krev Kristovu, v jeho božství, v posmrtný život, který přinese smrtelným lidem jediné vykoupení.¹²

Neméně nás však zajímají Dvořákovy stati zaměřené obecněji, od kritických studií až po bilanční příspěvky typu „rozjímání o dnešní poezii“. Ostatně to připomínáme Dvořákovu stat stejného názvu, kterou uveřejnil v dvojčísle 3–4 ročníku časopisu Akord z let 1947–1948.)¹³ Z předválečného období bylo by možno podrobněji se vrátit k výše připomenutým autorovým příspěvkům významně se podílejícím na protiwoolkrovské kampani a to v souvislosti zvláště s Dvořákovým výkladem woolkovské balady (příklady viz zde výše).

Přestože „klíčový pojem, spoluurčující Dvořákův kritický typ, je pojem uměleckého tvaru“, což konstatujeme znovu s odkazem na studii J. Meda.)¹⁴, neznamená to, že by v otázce posouzení tvaru básnického díla dával tento kritik katolické orientace přednost formálním hlediskům. Při hodnocení básnického díla i osobnosti autora se M. Dvořák totiž vždy táže po tom,

10 Med, J.: *Kritický typ Miloše Dvořáka*. Knižně in: Med, J.: *Miloš Dvořák – literární kritik, historik a básník*. Slezská univerzita, Opava 2005, s. 7–29, srov. s. 11.

11 Dvořák, M.: Zahradníčkovy Korouhve. *Akord*, 9, 1940–1941, č. 4, s. 134–139, srov. s. 137.

12 Soldán, L.: Doslov a komentář editora. In: Soldán, L. (ed.): *Miloš Dvořák o Otokaru Březinovi*. Akropolis, Praha 2007, s. 158–167, srov. s. 167.

13 Dvořák, M.: Rozjímání v dnešní poezii; *Akord* 14, 1947–1948, č. 3–4, s. 82–111. Knižně in: Dvořák M.: *Inflace slova v našem věku. Texty z let 1945–1969*. Cherm, Praha 2009, s. 229–261.

14 Med, J.: Kritický typ Miloše Dvořáka. In: Med, J.: *Miloš Dvořák – literární kritik, historik a básník*. Slezská univerzita, Opava 2005, s. 7–29, srov. s. 15.

jeho slovy vyjádřeno – citujeme z výše připomenutého „rozjímání“ – jakým způsobem dnešní poezie a („nepřímou též všechno ostatní umění) utváří dnešní život, jakou má na něm účast a jak se navzájem v sobě zrcadí.“¹⁵ Stejně jako v případě posouzení Wolkrovy balady a vlastně vůbec celku básnické tvorby podřízené mýtu všedního dne z období Wolkrovy největší slávy a jednostranného příklonu prostějovského básníka ke komunistické „pravdě proletářů“, negativně pohlíží rovněž na některé prvky v tvorbě Josefa Kainara. Charakterizuje Kainara právem jakožto příslušníka básnické generace z roku 1947 a jeho úvahy se týkají sbírky *Nové mýty*; v následujícím ročníku Akordu pak recenzoval rovněž Kainarovu sbírku *Osudy*. Nelze ovšem nepřipomenout další souvislost. A sice Dvořákem charakterizovanou Kainarovu závislost na onom, podle Dvořáka zcela „rozvolněném“ typu anebo spíše rytmu tehdejší poezie nejsilněji ovlivněné Vítězslavem Nezvalem. Slovy M. Dvořáka: „Tato nezvalovská houpačka se nejprudčeji rozkymácela v poezii jednoho příslušníka nejmladší básnické generace, Josefa Kainara. Není náhodné, že metaforickým dějištěm nejdelší a nejvýznamnější básně jeho *Nových mýtů* La belle dame sans mercy, je rozkymáčená loď-park, na níž se zvrací. Svět jako vrak a věci jako mátohy, které se vzájemně prolínají jako mžitky v očích člověka, jenž se právě vyzvracel [...]“¹⁶ A následují ukázky veršů z uvedené básně.

Dodejme ovšem k předchozímu ještě něco na závěr. V interpretaci M. Dvořáka sbírka *Nový mýtus*, ale také nové mýty v podobě jednotlivých básní i celých sbírek, vznikaly v díle Josefa Kainara nikoli jako něco nového“; naopak lze je považovat za oživení mýtů starých, dávno přežilých. To bychom se ovšem museli zabývat dalšími Kainarovými básněmi z téže sbírky, ale také – a to především – jeho básněmi sloužícími k oslavě mýtů socialistických. Pokud se týká oprávněné, v mnohém hodně negativní reflexe Kainarovy „socialistické poezie“ máme na mysli v první řadě studii, kterou Vladimír Macura nazval *Český sen* a již v roce 1998 vydal knižně.¹⁷ Na ni lze odkázat především. Stála na začátku onoho procesu, který patří v dějinách literatury k nově a nově se opakujícím, a které M. Macura vystihl výstižnými slovy a interpretacemi. Tato slova si dovoluujeme volně parafrázovat: bourání starých mýtů často sebou nese pozvolné, jindy však kvapné postulování mýtů nových. A charakterizováno ještě jinak: Podle M. Dvořáka právě Wolkrova balada se nejen vzdalovala baladě v podání K. J. Erbena, i když ta jí byla v leccm vzorem, nýbrž byla vpravdě **deformována** (zvýraznil M. D.) ideologií, jak to prozíravě a množstvím příkladů doložil ve studii z roku 1934.¹⁸ A totéž podle něj se dalo očekávat u J. Kainara; zřejmé to bylo již v některých básních ze sbírek publikovaných do února 1948, včetně *Nových mýtů*, natož se to stalo základním trendem jeho poezie poté. Pročež do třetice lze naléhavě volat po nové, samostatné kapitole...

15 Dvořák, M.: Rozjímání v dnešní poezii. In: Dvořák M.: *Inflace slova v našem věku. Texty z let 1945–1969*. Cherm, Praha 2009, s. 229–261, srov. s. 237.

16 Dvořák, M.: Rozjímání v dnešní poezii. In: Dvořák M.: *Inflace slova v našem věku. Texty z let 1945–1969*. Cherm, Praha 2009, s. 229–261., srov. s. 237.

17 Srov. Macura, V.: *Český sen*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1998.

18 Dvořák, M.: Wolkrova balada. Listy pro umění a kritiku, 2, 1934, č. 15, srov. s. 383.

LITERATURA

- Dvořák, M.: Deformace kultu v díle Jiřího Wolkra. *Akord*, 1936, č. 1.
Dvořák, M.: Funkce vůle v básnické tvorbě. *Tvar*, 1, 1927, č. 1, s. 14–16.
Dvořák M.: *Inflace slova v našem věku. Texty z let 1945–1969*. Cherm, Praha 2009.
Dvořák, M.: Prostor a plocha. *Tvar*, 1, 1927, č. 5–6, s. 97–104.
Dvořák, M.: Wolkrova balada. *Listy pro umění a kritiku*, 2, 1934.
Dvořák, M.: Zahradníčkovy Korouhve. *Akord*, 9, 1940–1941, č. 4, s. 134–139.
F.Hl (= Bedřich Fučík, František Halas, Pavel Levit Vilém Závada): Jiří Wolker po deseti letech. *Listy pro umění a kritiku*, 2, 1934, č. 1, s. 1–6.
Macura, V.: *Český sen*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1998.
Med, J.: *Miloš Dvořák – literární kritik, historik a básník*. Slezská univerzita, Opava 2005.
Soldán, L. (ed.): *Miloš Dvořák o Otokaru Březinovi*. Akropolis, Praha 2007.

Doc. PhDr. Ladislav Soldán, CSc.
Ústav bohemistiky a knihovnictví
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Slezská univerzita, Opava
<soldan.ladislav@volny.cz>

O „ZRADĚ“ FRANTIŠKA HRUBÍNA PO VYSTOUPENÍ NA II. SJEZDU SPISOVATELŮ

IVA MÁLKOVÁ

Nečekal jsem, že má slova budou mít takový ohlas ve veřejnosti. Ani jsem nečekal, že je v té době uveřejní Literární noviny doslova, beze změny, myslím, jak se říká, že Pán Bůh těch pár dní nebyl doma. Ale tím okamžikem, kdy to tak nečekaně proniklo na veřejnost, navršilo se na mne břemeno, na něž jsem nebyl připraven. Stal jsem se přes noc institucí, bez moci ovšem a bez aparátu, v době, kdy [...] byla státní bezpečnost všemocná a sebejistá. Stovky a stovky dopisů jsem dostával, žádosti o pomoc, [...] abych zařídil propuštění ze žaláře. [...] cítil jsem to jako vinu, byl jsem bezmocný, izolovaný.

František Hrubín

O tom nechci mluvit, vydalo by to spíše na rozmarnou povídku, jakou by uměl napsat Josef Škvořecký, když se dnes vyjevilo tolik tragických osudů. Fakt je, že u domovních dveří postávali dlouhé měsíce cizí páni, že mě skoro noc co noc budily telefony s vyhrůžkami, [...] že mi podivní lidé nosili rukopisy versů s protistátním obsahem, abych si je u sebe pár dní nechal, že si pro ně časem přijdou, až jejich pokusy posoudím, a nejrady prý písemně, a možná že to nebyli vždycky provokatéři, občas někdo zazvonil a chtěl dál, že mi nese vzkaz od toho či jiného biskupa, nebo od toho či onoho spisovatele v zahraničí, a já jsem pomalu ztrácel důvěru ke všemu a ke všem neznámým lidem. Svěřil jsem se s tím jen těm přátelům, kterým jsem absolutně důvěřoval, Jiřímu Trnkovi, Fikarovi, Kolářovi, Čižnému. Nikam jsem nechodil, téměř nikam.

František Hrubín

Ukazuje se, že až neuralgickým bodem při výkladu tvůrčí osobnosti Františka Hrubína je rok 1956. Události s ním spojené a jejich následky provázely existenci Hrubína do konce jeho dnů. II. spisovatelský sjezd v dubnu 1956, Hrubínovo a Seifertovo vystoupení se později staly téměř mýtotvornými. Seifertovo angažmá zůstalo navždy čisté a nedotknutelné. Hrubínovi zůstává nálepka toho, kdo neunesl následný tlak a odvolal.

Biblický příběh o pokušení, po němž následuje pro podlehnutí cesta do pekel, je odvrácenou stranou legendy o Jaroslavu Seifertovi. To, že v české literatuře trvá a je upevňována, dokazuje záznam diskuse z roku 2007, k „padesátinám“ IV. sjezdu v roce 1967, kdy Milan Jungmann sleduje cesty, jež vedly ke sjezdu, a říká: „Začátky jsou položeny ovšem už na druhém sjezdu Svazu československých spisovatelů, který se konal v roce 1956. Tam vystoupil Jaroslav Seifert a František Hrubín – mluvili o cenzuře i o vězněných spisovatelích. Potom ovšem znovu přišly represe a oni byli nuceni se za své projevy kát. Přesněji: František Hrubín se pokořil, Seifert nikoliv. Hrubín na to těžce doplatil, protože po své sebekritice začal znovu pít a záhy zemřel.“¹ V nejnovějších dějinách české literatury čteme, že „příspěvky Jaroslava Seiferta a Františka

1 „Spisovatelé bojovali za svobodu slova, a tím pádem za svobodu vůbec... Diskuse o sjezdu Svazu spisovatelů v roce 1967“. *Host*, 23, 2007, č. 6, s. 8.

Hrubína byly nesmlouvavou kritikou uplatňování politických direktiv v literatuře a výpadem proti tvůrcům komunistické a kulturní politiky.² Víme, že obě vystoupení byla mnohem subtilnější a konkrétní. Hrubín použil metaforu labutě zamrzlé v ledu, když uvažoval o stavu české literatury, připomínal konkrétní jména (J. Kolář, Josef Hora, F. Halas aj.), zdůrazňoval vyjádření osobního postoje. O dalších událostech se v Dějinách dovídáme velmi laconicky a neurčitě: „Ačkoli přijaté závěry jen zčásti odpovídaly spisovatelským požadavkům a František Hrubín ustoupil nátlaku a provedl sebekritiku, rokování sjezdu spoluutvářelo dramatický kontext roku 1956.“³

Slova, kterými jsem zahájila dnešní vystoupení, jsou součástí dochovaných rukopisných listů, dotýkajících se vystoupení na II. sjezdu spisovatelů. V pozůstalosti nacházíme rukopisné, přípravné varianty Hrubínova vystoupení,⁴ vlastní komentáře k posjezdovým reakcím (ty se vztahují jak k závěru let padesátých, tak také k období, které není ukončeno ani IV. spisovatelským sjezdem v roce 1967),⁵ dopisy, v nichž čtenáři reagovali na Hrubínovo vystoupení jak v roce 1956, tak následně v roce 1957.⁶

Hrubín⁷ si k oběma vystoupením s odstupem času poznamenává: „Cítím vinu: Zklamal jsem nevědomě, nechťeně tisíce lidí, už v tu chvíli, kdy jsem proslovil tu řeč. Věděl jsem, že je musím zklamat – neměl jsem **vůbec** moc, to byl jeden z mých nešťastných zážitků. Vyprovokoval jsem je, ale na víc jsem se nezmohl. Ale jak jsem mohl zmoci. Kdybych se citoval – byly to dopisy, jaké asi dostávají [...] za podmínek tak ořesně svobodných, že mě až zamrazí, vzpomenu-li si, že to byl rok 1956.“

„V roce 1957 jsem pronesl krátký projev, **stanovisko**, že je to moje osobní věc, že za tím nestojí skupina. [...] Rok po projevu jsem se cítil nejosamělejší v životě.“

2 Ve znamení XX. sjezdu KSSS. In: *Dějiny české literatury 1945–1989, II. 1948–1958*. Academia, Praha 2008, s. 56.

3 Dílčí rozšíření prostoru v druhé polovině padesátých let. In: *Dějiny české literatury 1945–1989. II. 1948–1958*. Academia, Praha 2008, s. 57.

4 Pozůstalost Františka Hrubína, Doklady, II. sjezd československých spisovatelů, Básník a lid, projev na II. sjezdu SČSS v roce 1956, strojop. s rkp. poznámkami, 12 ll, obálka s rkp. popisem, 1 list; II. sjezd československých spisovatelů, „Mám výhodu, že mi nikdo nemůže...“, koncept projevu na II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1956, rkp., strojop. s rkp. poznámkami, 13 ll.

5 II. sjezd československých spisovatelů, Sjezd. Schůzka před sjezdem na Vikárce. „Otomar Krejča a Karel Kraus mě navštívili...“, komentář k vystoupení na II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1956, pozdější vzpomínka, nedatováno, strojop. s rkp. poznámkami, 4 ll, xerokopie tohoto textu, 4 ll; II. sjezd československých spisovatelů, pracovní materiály a poznámky k projevu na II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1956 i k jeho ohlasu, rkp., strojop. s rkp. poznámkami, 41 list, formáty různé, obálka s rkp. popisem, 1 list; II. sjezd československých spisovatelů, „Nejsem komunista.“, prohlášení z roku 1957 v souvislosti s projevem na II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1956, strojop. s rkp. poznámkami, 1 list; II. sjezd československých spisovatelů, 1 pohlednice Františka Hrubína Ladislavu Dvořákovi z 13.10.1967, týkající se jeho vystoupení na II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1956; II. sjezd československých spisovatelů, Dopis Františka Hrubína Ludvíku Kunderovi z 8.9.1970, xerokopie rkp., 4 ll, opis tohoto dopisu, strojop., 2 ll, xerokopie tohoto strojop., 2 ll.

6 II. sjezd československých spisovatelů, konvolut dopisů s ohlasy na vystoupení Fr. Hrubína na II. sjezdu československých spisovatelů v dubnu 1956, 78 dopisů a 4 pohlednice z roku 1956, 1 list původního obalu s rkp. nadpisem, 1 list, 59 ob.; II. sjezd československých spisovatelů, Dopis Ladislava Fikara Jarmile Hrubínové z 22. 7. 1971, týkající se projevu Františka Hrubína na II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1956, 2 ll, 1 ob., xerokopie tohoto dopisu, 2 ll, xerokopie otištěného diskusního příspěvku F. Hrubína na II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1965, 1 kus (1 list) 1 ob.

7 II. sjezd československých spisovatelů, pracovní materiály a poznámky k projevu na II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1956 i k jeho ohlasu, rkp., strojop. s rkp. poznámkami, 41 list, formáty různé, obálka s rkp. popisem, 1 list.

Toto je období, u kterého bychom se dnes chtěli zastavit. V pozůstalosti jsou uchovány vedle rukopisných a velmi neuspořádaných a někdy nečitelných poznámek, z nichž už bylo citováno, i strojopisné fragmenty, které se vrací k vystoupení na plenárním zasedání Svazu čs. spisovatelů dne 26. 6. 1957. Hrubín si v nich zapisuje: „To, co jsem tenkrát krátce řekl (v červnu 1957), má předehtu. Václav Kopecký na konferenci strany označil Seiferta, Kaplického a mne za vlastizrádce, prý jsme připravovali kontrarevoluci jako v Maďarsku. [...] Víš, jaká tenkrát byla situace, tenkrát se lidé nesoudili a neodsuzovali za čin, stačilo, že jen byli takoví nebo onací a nám třem Kopecký přisoudil zločin.“

Na chodbě v Klubu spisovatelů za mnou přišel Nezval, byl u toho Láďa Fikar[,] a řekl mi: ‚Zítra tam musíš něco říct‘ [...] Když jsem řekl, že tam nepůjdu, dodal: ‚Zachrániš svaz... a pak řekl ‚Zachrániš Seiferta‘. Seifert byl už tenkrát těžce nemocen. Navečer jsem se radil s Fikarem a večer jsem mu přinesl desetiřádkové prohlášení, aby si to přečetl. Druhý den jsem to přednesl na konferenci. Věděl jsem, že nic nezachráním, ani Svaz, ani Seiferta, to nebylo v mých rukou, ale po té roční kafkárně jsem byl ochoten dodat k mému loňskému projevu dovětek. Když jsem dočetl, prezident Zápotocký, který se konference zúčastnil, mi poděkoval za statečná slova.“

V žádném bibliografickém soupisu se doposud nenacházel odkaz⁸ na vystoupení Františka Hrubína z roku 1957. Na vystoupení, na které se váží přívlastky vystoupení zrahy, zlomení Františka Hrubína, odvolání vystoupení na II. sjezdu spisovatelů.

V jeho pozůstalosti nacházíme strojopisný list papíru, v jehož záhlaví je Hrubínovou rukou dopsáno červen 1957. Dnes je zřejmé, v souvislosti s textem vloženým do zprávy v o průběhu plenární schůze české části Svazu československých spisovatelů i se stenografickým záznamem Hrubínova vystoupení, které je přepsán v knize Michala Bauera, věnované Františku Halasovi Tíseň tmy, že je to oněch 25 řádků (v dnešním přepisu necelých 15 řádků, které byly proneseny na uzavřeném jednání Svazu.)

„Nejsem komunista, ale jsem přesvědčen jako vy všichni, že jediná šťastná budoucnost našeho lidu je budoucnost socialistická a jediná cesta k ní je ta, kterou se náš lid nyní bere, K tomu přesvědčení jsem nedošel lacino, přes noc, nedošel jsem k němu nějakou inspirací. S tím přesvědčením jde v ruku v ruce i touha, aby mé dílo sloužilo a patřilo lidu.“

Vztah básníka, umělce k lidu – to je problém, který mě nepřestává vzrušovat. A hlavně tímto problémem jsem se zabíral ve svém diskusním příspěvku na II. sjezdu SČSS. Nebráním se žádné kritice, která jej postihla a postihne. Ale ujišťuji vás, že jsem jej nepřednesl s úmyslem vystoupit proti KSČ a našemu lidově demokratickému režimu.

Často slyším od soudruhů, že mého příspěvku zneužívá reakce za hranicemi k tomu, aby očerňovala poměry u nás. Rád bych těm pánům vzkázal, že s nimi nemám a nikdy nechci mít nic společného. Jsem přece básník této země, tohoto lidu. Pokládají-li mi protilidové, reakcionářské tendence, měli by znát nejen můj sjezdový příspěvek, ale i mé dílo. To dílo, počínaje Stalingradem, Jobovou nocí přes Hirošimu až k Mému zpěvu a Proměně, jasně ukazuje, na čí straně stojím a zač bojuji. To dílo je jediným smyslem mého života, jemu věnuji všechny své síly a všechn svůj čas.“

8 V připravované bibliografii Tvůrčí osobnost Františka Hrubína, sestavili I. Málková, D. Řehák je nově doplněn záznam Z průběhu zasedání. *Literární noviny*, 6, 1957, č. 26, s. 3, 29. 6., podle něhož najdeme otisk Hrubínova vystoupení.

Srovnáme-li dochovaný rukopis, který má více než deset řádků zmiňovaných v Hrubínových rukopisných vzpomínkách, se stenografickým záznamem u Michala Bauera, pak došlo při vystoupení k několika odchylkám v textu. Větu „S tím přesvědčením jde v ruku v ruce i touha, aby mé dílo sloužilo a patřilo lidu“ prodlužuje Hrubín dovětkem, „aby v něm žilo.“ Při ujišťování se obrací také na přítomného prezidenta: „Ale ujišťuji vás, a dovolu, pane prezidente, abych i Vás ujistil [...]“. Ve stenografickém záznamu chybí věta: „Jsem přece básník této země, tohoto lidu.“ Je přeformulována věta „Pokládají-li mi protilidové, reakcionářské tendence,“ a v ústním přednesu zněla: „Přisuzují-li mi reakční tendence [...]“ Závěrečné věty byly pak červnu 1957 vysloveny v jiném pořadí, aniž by byl pozměněn jejich význam i důraz.⁹ Otisk v Literárních novinách se od stenografického záznamu ještě drobně odchyluje, opomeneme-li vstupní oslovení „Vážení přátelé!“, pak je to zesílení v závěru věty „Vztah básníka, umělce k lidu – to je problém, který mě nepřestává a nepřestane vzrušovat“. Opakování slovesa a utvrzení, že je to problém i pro budoucnost, přidává Hrubínově vystoupení možná nepatrnou, ale pro další výklady podstatnou dimenzi.¹⁰

Současné zkoumání, které sleduje zrod subverzivních tendencí v literárním životě druhé poloviny padesátých let, jejich následné znicotňování a rekodifikaci ideologicko-estetických norem, čtení nově objevených nebo nové čtení pozapomenutých textů ukazuje, že Hrubínovo vystoupení, tak tragické pro osobnost básníka, obsah tohoto vystoupení nehrály téměř žádnou roli, bylo to pouze nahození repliky. Zápotockému šlo o upevnění stranické kázně. Ve svém diskusním příspěvku na dvou místech reaguje na Hrubínova slova: „Hesla, která byla vytyčena na sjezdu spisovatelů, chtěj nechtěj, zásadu vedoucí úlohy Komunistické strany a dělnické třídy popírala. Soudruzi řeknou, že nikdy neměli takový úmysl. Nezáleží na tom, jaký kdo má úmysl. Rozhodující je, jak to bylo pochopeno a jak to bylo vykládáno. Úmysl mohu mít nejlepší, vezměte si případ s. Hrubína. Nezazlíval jsem jemu jeho projev na sjezdu, soudruh Hrubín není komunistou. On se poctivě dopracovává k tomu přesvědčení, aby nám pomáhal. Zazlíval jsem soudruhům spisovatelům – komunistům, [...], že z toho udělali takový demonstrační projev. Vy jste Hrubína poškodili, místo abyste mu pomohli. Vy jste ho zneužili. Neříkejte si, že jste měli nějaké dobré úmysly. Vy jste toho použili k demonstraci, k demonstraci proti straně. Nemohu si pomoci, říkám to docela otevřeně a upřímně.“ Poté přešel Zápotocký k prohlášením Mao Ce-tunga, útočí na časopis Květen, poté se obloukem vrací ke II. sjezdu a Seifertovu vystoupení, ale poslední 2 věty věnuje Hrubínovi. „Jsem vděčen soudruhu Hrubínovi za jeho dnešní prohlášení, poněvadž to bylo prohlášení mužné. Věřím, že se s ním nebudeme rozcházet, že se budeme čím dál tím víc sjednocovat.“¹¹

Rudé právo plenárnímu zasedání věnovalo následující den pouze krátký informativní sloupek na druhé straně, jmenuje vystoupení J. Otčenáška, J. Nohy a diskusní vystoupení A. Zápotockého. Zpráva zakončuje větou: „Zasedání vyznělo v manifestační výraz jednoty spisovatelů, strany a lidu.“¹²

9 Srovnej Bauer, M.: *Tíseň tmy aneb halasovské interpretace po roce 1948*. Akropolis, Praha 2005, s. 223; a také Bauer, M.: *Souvislosti labyrintu. Kodifikace ideologicko-estetické normy v české literatuře 50. let 20. století*. Akropolis, Praha 2009, s. 316–317.

10 Srovnej Z průběhu zasedání. *Literární noviny*, 6, 1957, č. 26, s. 3, 29. 6.

11 Srovnej Bauer, M.: *Tíseň tmy aneb halasovské interpretace po roce 1948*. Akropolis, Praha 2005, s. 225 a Z průběhu zasedání. *Literární noviny*, 6, 1957, č. 26, s. 3, 29. 6.

12 Srovnej Plenární zasedání Svazu čs. spisovatelů. *Rudé právo*, 37, č. 177, s. 2, 27. 6.

Michal Bauer považuje Zápotockého vystoupení za „svědectví manipulace totalitního režimu lidmi.“¹³ Hrubín se blahosklonně dovídá, že je mu odpuštěno, že je nevinný, ale současně také že byl zneužit. Jako by v roce 1956 neřekl podstatné a osobní vyznání, myšlenky, patřící dané chvíli a stavu literatury.

Veřejná reakce byla dvojí odsuzující a propagandisticky oslavující. V pozůstalosti čteme anonymy: „Je nezbytné, aby každý básník a spisovatel ztratil v tomto režimu charakter? [...] Vy jste byl našim básníkem, básníkem celého národa a všeho ujařmeného lidu. Dnes se stáváte básníkem komunistických despotů. [...] Ti, kteří Vás milovali, jsou zdrceni. Teď už mají jen těžce nemocného Jaroslava Seiferta. Nenechte je opuštěné!“

V textech Ladislava Štolla pak opakovaně oslavy a vyzdvihování Hrubínova vystoupení, ale vždy už bez celkového znění a kontextu. Vystoupení zůstává jeho oficiální jednoznačně prorežimní hodnocení.

Štoll po omílaných připomínkách Hrubínova činu v roce 1957 v sedmdesátých letech označí toto vystoupení za „sebekritiku“ a „vystoupení z prokletí.“

To si však Hrubín už po své smrti v roce 1971 nepřčetl. Jeho vnitřní přesvědčení o hodnotě vystoupení v roce 1956, trvajících více jak půl hodiny, a v roce 1957, trvajících ani ne dvě a půl minuty, je v strojopisné vzpomínce zachováno takto: „Ne, nic jsem ze svého projevu neodvolal, to, co jsem na konferenci řekl, to jsem klidně mohl loni přidat jako závěr k mému projevu. Najdi si to v Literárních novinách. Záleželo na Zápotockém, jak to přijme, ale myslím, že zásluhou Nezvalovou si to vyložil po svém, respektive: už chtěli mít všichni ten II. sjezd za sebou konečně začít tam, kde se před sjezdem přestalo. Ale svůj projev [z roku 1956, pozn. I. M.] jsem mnohokrát odvolal, v sobě, můj vztah k němu se proměňoval, s odstupem let jsem viděl, jak byl zbytečný. Jak jsem jím zklamal tisíce důvěřivých lidí, už jsem o tom prve mluvil, tisíce lidí.“

Problematickým pro mne v této fázi přemýšlení o Františku Hrubínovi není, že je označován za „tragický pomník loajality“, byť se domnívám, s dosavadní znalostí pozůstalosti Františka Hrubína a s analýzami jeho veřejných projevů, že bych nebyla tak soustředěná na individuální a exemplární vinu Františka Hrubína, a tak jednoznačná,¹⁴ ale narůstají ve mně pochybnosti, zda nepodléháme hodnocení Zápotockého a zvláště Štolla, protože jeho výklad, už zcela odtržený od původního vystoupení v roce 1957, a stále se opakující slova o sebekritice dnes přijímáme nekriticky a automaticky je převracíme proti Františku Hrubínovi.

Jisté je, že už okamžik vystoupení na II. spisovatelském sjezdu v roce 1956 navždy změnil Hrubínův život, jeho vnitřní svět. Nic potom už nebylo takové jako předtím.

13 Bauer, M.: *Tisíc tmy aneb halasovské interpretace po roce 1948*. Akropolis, Praha 2005, s. 223.

14 Okolnosti kolem roku 1956 a 1957 zůstaly citlivým tématem i v rodině Františka Hrubína. Vít Hrubín, syn básníka, se k tomu vrátil i během své emigrace. Popisoval celou situaci, jak si ji pamatoval i jak je tradována v rodině, a vzpomínky uzavírá: „Abych to shrnul: táta necouvl „druhého dne“, trvalo to pěkných pár měsíců. A „neztratil tvář“, protože to nedělal pro sebe, ale aby jiné ušetřil vážných situací.“ V těchto souvislostech V. Hrubín vzpomíná i na setkání se synem jednoho z prominentů režimu, který zakončil debatu slovy: „Ty se máš, tys neměl tátu kurvu...“ V. Hrubín pak katarzně končí článek: „A já si v tu chvíli vzpomněl na jiný výrok, který řekl František Hrubín na Sjezdu v roce 1956: Nehanbíme-li se za sebe my, budou se za nás stydět naše děti. Díky Bohu, za tátu se nestydím.“ HRUBÍN, V.: Jak to bylo. *Západ*, 7, 1985, č. 4, srpen, s. 28–30.

PRAMENY

Pozůstalost Františka Hrubína. LA Památníku národního písemnictví. Doklady vlastní.

II. sjezd československých spisovatelů, Básník a lid, projev na II. sjezdu SCSS v roce 1956 strojop. s rkp. poznámkami, 12 ll, 4; II. sjezd československých spisovatelů, delegační list na II. sjezd československých spisovatelů ve dnech 22. – 29. dubna 1956 (na rubové straně rkp. poznámky), 1 kus (2 ll); II. sjezd československých spisovatelů, „Mám výhodu, že mi nikdo nemůže...“ koncept projevu na II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1956, rkp. a strojop. s rkp. poznámkami, 13

ll, 4; II. sjezd československých spisovatelů, Sjezd. Schůzka před sjezdem na Vikárce. „Otomar Krejča a Karel Kraus mě navštívili...“ komentář k vystoupení na II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1956, pozdější vzpomínka, nedatováno, strojop. s rkp. poznámkami, 4 ll, 4; II. sjezd československých spisovatelů, pracovní materiály a poznámky k projevu na II. sjezd československých spisovatelů v roce 1956 i k ohlasu na něj rkp. a strojop. s rkp. poznámkami, 41 listů, formáty různé; II. sjezd československých spisovatelů, „Nejsem komunista.“ prohlášení z roku 1957 v souvislosti s projevem na II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1956, strojop. s rkp. poznámkami, 1 list; II. sjezd československých spisovatelů, duben 1956. Diskusní příspěvky, které na sjezdu byly předneseny, Edice SCSS, prosinec 1956, tisk (cyklostyl), 1 kus (48 ll); II. sjezd československých spisovatelů, materiály k činnosti Svazu československých spisovatelů z let 1956–1957, tisky (cyklostyl), 5 ks (66 ll); II. sjezd československých spisovatelů, Kratochvíl Antonín: Sjezd „socialistické kultury“ a básník František Hrubín, článek, Archa, Mnichov 1959, sv. 8, str. 163.

tisk, 1 kus (18 ll); II. sjezd československých spisovatelů, výstřižky, týkající se vystoupení Fr. Hrubína na sjezdu v roce 1956, z let 1956–1990, tisk, 5 ks (10 ll); [II. sjezd československých spisovatelů?], Svaz československých spisovatelů, Černý Václav: Otevřený dopis ústřednímu výboru SCSS, 20. dubna 1968, strojop. kopie, 6 ll, 4, pozn.: zachováváme původní uložení Jarmily Hrubínové mezi materiály sjezdu; [II. sjezd československých spisovatelů?], Svaz československých spisovatelů

Dopis prof. dr. Václava Černého prvnímu tajemníkovi ÚV KSC Alexandru Dubčekovi ze 4. 2. 1968.

Informace SCSS, c. 3, únor 1968, str. 37–41, tisk, 1 kus (25 ll), pozn.: zachováváme původní uložení Jarmily Hrubínové mezi materiály sjezdu; II. sjezd československých spisovatelů, Hrubín František => Dvořák Ladislav [?], 1 dopis na pohlednici z 13. 10. 1967, týkající se Hrubínova vystoupení na II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1956, II. sjezd československých spisovatelů

Hrubín František => Kundera Ludvík [?], dopis z 8. 9. 1970, který se týká Václava Černého a jeho útoku na Františka Hrubína v souvislosti s jeho vystoupením na II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1956 xerokopie rkp., 4 ll, 4, opis tohoto dopisu, strojop., 2 ll, 4, xerokopie tohoto strojop., 2 ll, 4; II. sjezd československých spisovatelů, Fikar Ladislav => Hrubínová Jarmila, dopis z 22. 7. 1971, týkající se projevu Františka Hrubína na II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1956 a na spisovatelské konferenci v roce 1957, 2 ll, 1 ob., xerokopie tohoto dopisu, 2 ll

xerokopie otištěného diskusního příspěvku F. Hrubína na II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1956, 1 kus (1 list), 1 ob., II. sjezd československých spisovatelů, konvolut dopisu s ohlasy na vystoupení Fr. Hrubína na II. sjezdu československých spisovatelů v dubnu

1956, 78 dopisu a 4 pohlednice z roku 1956, 1 list původního obalu s rkp. nadpisem, 1 list, 4, 59 ob.

LITERATURA

Bauer, Michal: *Tíseň tmy aneb halasovské interpretace po roce 1948*. Akropolis, Praha 2005.

Bauer, Michal: *Souvislosti labyrintu. Kodifikace ideologicko-estetické normy v české literatuře 50. let 20. století*. Akropolis, Praha 2009.

Čeští spisovatelé zasedali. Z diskusního příspěvku Antonína Zápotockého. *Literární noviny* 6, 1957, č. 26, s. 3, 29.6.

Dějiny české literatury 1945–1989, II. 1948–1958, kap. Ve znamení XX. sjezdu KSSS (s. 54–57) a Dílčí rozšíření prostoru v druhé polovině padesátých let (s. 57–60). Academia, Praha 2008.

Hájek, Igor: Prezident a básník. (Jak to bylo doopravdy.) *Listy*, 15, 1985, č. 6, s. 71.

Hrubín, František: Rozmluva s Františkem Hrubínem. *Literární noviny*, 7, 1958, č. 31, s. 3.

Hrubín, František: Umění rozvíjí kladné síly v člověku. *Literární noviny*, 8, 1959, č. 25, s. 5. 20.6.

Hrubín, František: Z diskusního příspěvku Fr. Hrubína. *Rudé právo*, 39, 1959, č. 160, s. 2, 11.6.

Hrubín, Vít: Jak to bylo. *Západ*, 7, 1985, č. 4, s. 28–30.

Informace SČSS. Interní zprávy Svazu Československých spisovatelů, pro členy, kandidáty a členy překladatelské sekce. Číslo 3, únor 1968.

Plenární zasedání Svazu čs. spisovatelů. *Rudé právo*, 37, č. 177, s. 2, 27.6.

Spisovatelé bojovali za svobodu slova, a tím pádem za svobodu vůbec... Diskuse o sjezdu Svazu československých spisovatelů v roce 1967. *Host*, 23, 2007, č. 6, s. 7–11.

Z průběhu zasedání. *Literární noviny*, 6, 1957, č. 26, s. 3, 29.6.

Doc. PaedDr. Iva Málková, Ph.D.

Katedra české literatury a literární vědy

Filozofická fakulta

Ostravská univerzita, Ostrava

<iva.malkova@osu.cz>

POSTMODERNÁ NARÁCIA DEJÍN A MYSTIFIKÁCIA DEJÍN V ČESKOM A SLOVENSKOM KONTEXTE

ZUZANA VARGOVÁ

V rámci nášho príspevku sa pokúsime určiť špecifiká postmodernej narácie a upozorniť na osobitosti mystifikačných postupov interpretáciou próz zo zbierky *Imperium Bohemorum* a publikácie I. Otčenáša *Keby... Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska*.

Postmoderná narácia

Hoci k stabilizácii pojmu postmoderna v spoločenskom vedomí dochádza už v 80. rokoch 20. storočia, ani viac ako niekoľkodesaťročné diskusie o postmoderne v literatúre neukončili úsilie obsiahnuť komplexne jej osobitosti. Tradične sa v súvislosti s postmodernou zdôrazňuje pluralita, heterogénnosť, fragmentácia, koniec veľkých rozprávání, jediného univerzálneho výkladu sveta, rozpad veľkých diskurzov a ich nahradenie malými. Tieto sa objavujú v prácach teoretikov, filozofov, ktorí sa programovo venujú analýze uvedených aspektov postmoderného myslenia. Napríklad Ihab Hassan, jeden z teoretikov postmodernity, určil podstatu postmodernity prostredníctvom pojmu tzv. indeterminencie. Podľa I. Hassana postmoderna nez dôrazňuje jednoznačnosť, ale mnohovýznamovosť a procesualnosť. Subjektívny význam sa nerealizuje prostredníctvom cieľavedomosti, či logiky, systematického, zjednocujúceho myslenia, ale prostredníctvom hry a detonácie. Imanencia zároveň naznačuje schopnosť človeka prostredníctvom symbolov vysvetliť samu seba, tvoriť také symboly, ktoré dokážu vyjadriť jeho túžby a zážitky. Postmoderná imanencia je poznaním toho, že svet, poriadok spoznáваме prostredníctvom vytvárania nových významov a zmyslu. Táto tvorivosť predstavuje pritom proces otvorený, nepretržitý. I. Hassan vymedzil zároveň na pozadí moderny základné atribúty postmodernity, ku ktorým radí o. i.: antiформу, hru, detonáciu, anarchiu, vyčerpanosť, deštrukciu, antitézu, procesualnosť a i.

Súčasná literatúra – teda aj narácia¹ – má v porovnaní s predchádzajúcimi etapami svoje osobitosti. Je pritom vystavená „spochybňovaniu“, „niekdajšia štruktúrna ucelenosť sa postupne rozkladá (deštruuje) na fragmenty.“² Prírodné s nastolenými aspektmi súvisí aj premena, transformácia žánrov a žánrových variantov, keďže vznik nových žánrov súvisí aj s komunikačnou funkciou literatúry. Žáner má pritom plniť nielen informačnú, ale aj aktivizujúcu funkciu. Aktivizujúcu funkciu majú práve také žánre, ktoré sa vyznačujú aktuálnosťou témy: životné prostredie, autobiografie, diela s kriminálnou zápletkou, ale aj diela na hranici umeleckej a vec-

1 Naráciu rozumieme „makrokompozičný prostriedok výstavby textu, ktorý sa zakladá na príbehu a dejovosti. Predmetom narácie sa tak stávajú rôzne udalosti a ich a kauzálne súvislosti.“ Pozri Žilka, T.: *Vademecum poetiky*. ÚLUK FF UKF, Nitra 2006, s. 327.

2 Žilka, T.: *Vademecum poetiky*. ÚLUK FF UKF, Nitra 2006, s. 19. V tejto súvislosti je možné upozorniť aj na názor V. Šklovského, podľa ktorého nová forma prichádza preto, aby nahradila starú formu, ktorá už stratila svoju umeleckosť.

nej literatúry, v ktorých je „deformovaná predstava“ o dejinných udalostiach. Uplatňovaním irónie, hry vo vzťahu k histórii tak nachádza historická narácia svoje miesto aj v postmodernej literatúre.³ Ide však o novodobý historizmus, v rámci ktorého dochádza „k zámernej falzifikácii dejín, (...) odklonu od oficiálnej chronológie. (...) Predmetom záujmu už nie je to, ako to bolo v skutočnosti, ale to, ako by to mohlo byť.“⁴ Máme na mysli žáner fantasy, v rámci ktorého sa v západnej literárnej teórii uvádza viacero druhov. Jedným z nich je práve žáner alternatívnej histórie. Existuje nemálo historických udalostí, ktoré sa stali obľúbenými témami pre románové i odborné popisy alternatívnych dejín. Alternatívnou históriou – pokusmi modelovať pravdepodobný historický vývoj od bodu, kedy by v dôsledku istých historických udalostí sa začal vývoj smerovať inam – sa najčastejšie stretávame v beletrii, menej časté sú odborne ladené publikácie, ktorých obsah sa pohybuje v rovine „keby...“ No ani negatívne hodnotenie takéhoto prístupu – ako nevedeckého, nezabránilo niektorým historikom sa pokúsiť využiť možnosť „alternatívnych, kontrafaktuálnych dejín“.

Kontrafaktuál sa považuje za kľúčový termín v kontexte subžánru alternatívnych dejín. Ide o bod, v ktorom dochádza k zlomu v dovtedajšej trajektórii udalostí, resp. k tomu, že sa rozvetvujú možnosti ďalšieho vývoja, bod, ktorý sa stáva prameňom alternatívnych dejín. Obyčajne ide o tie momenty, okolo ktorých je najviac rozvíjaná diskusia.⁵

V alternatívnej histórii tak fikcia a realita vytvárajú až takú jednotu, že čitateľ bez predchádzajúcej skúsenosti ich nedokáže dekodovať. Fiktívnosť sa v rámci fantasy, a teda aj v rámci alternatívnej histórie stáva základným žánrotvorným princípom. V oblasti populárneho žánru sa síce zobrazujú fiktívne udalosti, ale východiskom sa pre ne stávajú reálne javy. V rámci narácie sa tak vytvára istá – i keď nejestvujúca väzba – medzi nimi. Tento postup sa označuje ako mystifikácia. Štrausov Príručný slovník literárnovedných termínov pojem mystifikácie objašňuje ako taký postup, pri ktorom prostredníctvom fikcie sa zámerne „klame“ čitateľ.⁶ Mystifikácia však nepredstavuje nóvum, stáva sa postupom, ktorý vytvára nové dimenzie diela i reality, dielo predstavuje herný priestor, ktorým autor aktivizuje čitateľa.

„Znovu-písanie histórie“ nie je cudzie ani českým a slovenským autorom, a to tak v rámci beletristickej formy, ako aj v rámci historiografie. Osobitou z hľadiska nastolenej témy je mystifikácia dejín v rámci krátkeho súboru próz *Imperium Boemorum*.

Ide o zbierku 10 próz českých autorov vedecko-fantastickej literatúry, ktorí uplatňujú mystifikačné postupy.

Vilma Kadlečková: O snovačce a přemyslovi

Aj keď J. Kroutvor v rámci svojich esejí *Potíže s dějinami* zdôrazňuje, že české myslenie nemá veľký zmysel pre mýtus⁷, nemožno s jeho názorom úplne súhlasiť. Dôkazom toho sú rôzne zbierky českých národných mýtov a legend. Podľa J. Kroutvora je „celá naše literatura

3 S akcentovaním podstaty literatúry ako komunikačného variantu sa stretávame napríklad u T. Žilku, ktorý zdôrazňuje autorovo úsilie (stratégiu) osloviť a získať čitateľa prostredníctvom témy a jej rozpracovaním, čo prirodzene zodpovedá aj výberu žánru. Pozri Žilka, T.: Vademecum poetiky. ÚLUK FF UKF, Nitra 2006, s. 23–24

4 Žilka, T.: (Post)moderná literatúra a film. ÚLUK FF UKF, Nitra 2006, s. 21.

5 Boszorád, M. 2009. Dve tváre mystifikácie dejín v slovenskej literatúre [online, cit. 19. 12. 2009]. Dostupné z WWW: <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2008/sbornik>.

6 Štraus, F.: Príručný slovník literárnovedných termínov. Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, Bratislava 2003, s. 195.

7 Kroutvor, J.: *Potíže s dějinami*. Prostor, Praha 1990, s. 107.

podřízená existenci. Není to len tázání po jejím smyslu, je to zápas o její zachování vůbec⁸. Ide o určitý paradox s predchádzajúcim tvrdením, veď mýty odzrkadľujú životné podmienky, rovnako aktuálnu situáciu i mravný spoločenský princíp. A tak hľadanie zmyslu ľudskej existencie je prítomné aj v mýtoch. Mýtické príbehy nevyučujú, naopak ukotvujú sociálne aspekty bytia a nebytia. Cez konanie mýtických postáv sa podčiarkuje osobitý národný naturel.

Predstavy jednotlivých národov o sebe samých dnes patria k ústredným témam spoločenských vied, ktoré sa prostredníctvom demytizácie usilujú odkryť, dekodovať skrytý zmysel a zázraky. A tak explicitne by mohol vzniknúť dojem, že zbierka próz *Imperium Bohemorum* dôsledne zachováva túto tendenciu. No nie je to úplne tak, táto zbierka podčiarkla niektoré z problematických bodov českých dejín, postáv, udalostí.

Zovšeobecňujúc možno povedať, že ide o novú mýtotvorbu: autorka síce využila niektoré časti z Jiráskových povestí a legend, no vsadila ich do súčasného sveta. Zmenou tradičnej schémy dostáva Kadlecková národné legendy a povesti opäť do ďalšieho „obehu“. Kadlecková svojím úsilím o mystifikáciu dejín poskytla istú platformu, nutnosť „vedomia symbolického bohatstva“, no jej próza sa stala podnetnou aj z hľadiska toho, že „národné“ by malo byť prítomné v kultúrnej tradícii každej generácie. No dôležité je „vdechnout mýtu život! Přenést ho do současnosti. Pojmou ho tak nějak... kreativně!“⁹ Toto riešenie projektuje autorka na pozadí negatívneho dosahu globalizácie a preferovaných hodnôt súčasnej generácie: „Vždyť to vidíte sám! Libuše je dneska každému ukradnutá. Není in. To, co udělala, je úplně proti duchu naší doby.“¹⁰ No autorka presahuje tento národný rámec, naplňa ho nutnosťou nevnímať spoločenstvo – vrátane národných – izolovane, ale v kontexte ich dejinného vývoja. Vylučuje zároveň možnosť hovoriť o takých fenoménoch ako „čistá rasa“, pravý národný charakter, veď pod vplyvom akulturačných procesov sa do každej kultúry premietli cudzorodé ideí. „Jenže kdo určí, co je a co není české? Snahy puristů se vždycky minou cílem, protože živoucí organismus národa do sebe odjakživa nasává cizí vlivy... načež je taky patřičně zmetabolizuje a přetvoří. Jestli chce Verner přecedit všechnu jeho krev a najít nejpodstatnější podstatu, jak husté síto by si musel vzít, aby v něm vůbec něco zůstalo?“¹¹

Kadleckovej „mýtotvorba“ je tak nanajvýš teleologická. „My máme přesne stanovený cíl, a to je obrana před cizorodými idejemi. Podívejte se, jak to vypadá v zemích, kde proti tomu nic neudělali.“¹² Fiktívnu naráciu obohacuje o vlastné skúsenosti, o špecifický vzťah ku skutočnosti, ktorý v kontexte narácie môžeme vnímať ako túžbu zachovať vo vedomí vlastnú národnú tradíciu. V rámci textu je tak obsiahnutý metatext v podobe vyjadrení autorky prezentovaných prostredníctvom postáv, resp. rozprávača. Metatext tak funguje ako dôležitý prostriedok vo vzťahu k realite i k iným textom.

Nemožno nechať bez povšimnutia postavy, ktoré sú nielen aktérmi deja, ale sú „pomyselnou“ spojnicou tzv. medzitextového a mimotextového nadväzovania. „Motivy si autoři půjčují. Přebírají je. Což má paradoxní důsledek – motivy jsou zaměnitelné, a tím pádem nedůležité. Když vynecháme všechno, co bylo cizí, zůstanou jenom kulisy. Jenom jména. V těch je skutečná síla! V těch je svěbytnost. Tá mají schopnost měnit a stmelovat!“¹³

8 Kroutvor, J.: *Potíže s dějinami*. Prostor, Praha 1990, s. 108.

9 Kadlecková, V.: O snovačce a přemyslovi. In: Müller, O. (eds.): *Imperium Bohemorum*. Albatros, Praha 2007, s. 13.

10 Kadlecková, V.: O snovačce a přemyslovi. In: Müller, O. (eds.): *Imperium Bohemorum*. Albatros, Praha 2007, s. 13.

11 Kadlecková, V.: O snovačce a přemyslovi. In: Müller, O. (eds.): *Imperium Bohemorum*. Albatros, Praha 2007, s. 31–32.

12 Kadlecková, V.: O snovačce a přemyslovi. In: Müller, O. (eds.): *Imperium Bohemorum*. Albatros, Praha 2007, s. 14.

13 Fořt, B.: *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2008, s. 74.

Autorka využila mená postáv z iných naratívnych svetov. Tak ako poznamenáva B. Fořt „původní denotace zásadně odráží v čtenářské rekonstrukci předkládané postavy“¹⁴, a dále „v případě stejně pojmenovaných postav nacházejících se v různých dílech jde vždy o významotvorný odkaz – na sémantice nového požití již známé literární postavy se známost postavy podílí zásadní měrou: stávající kontext slouží jako báze pro ustavení kontextu nového. Inter-textové odkazy k literárním postavám jiných děl, stejně jako zahrnování reálných lidí do fikce, jsou zvláště atraktivní pro postmoderní literaturu – ta ve své snaze rozkolísat realitu, respektive hranici mezi fikcí a realitou, často a ráda sáhá po velkých jménech, ať už primárně reálných či fikčních...“¹⁵ Tak u I. Kadlečkové sa stretávame s takými „českými postavami“ ako Libuša, Bivoj, Kazi. Aj keď sú postavy vsadeného do nového deja, v čitateľskom povedomí sa odvíjajú prvoplánovo postavy, tak ako ich poznáme z pôvodného textu. Platí to aj vo vzťahu k samotnému názvu Kadlečkovej prózy *O snovačce a přemyslovi*. Predmetom fikčného zobrazenia nie sú postavy z dejín, ale postavy súčasné, reálne i keď nepriamo spojené s tými predchádzajúcimi (vdaka svojím prehovorom a konaniu). Autorka predkladá fiktívny a reálny svet v symbióze, dokonca sa stierajú aj hranice medzi minulosťou a prítomnosťou, prestupujú sa tak v narácii „časopriestorové vzdialenosti“. V priebehu deja dochádza k oscilácii medzi jednoznačnosťou a mnohovýznamovosťou, podmienenou aj výstavbou textu, v ktorom sú obsiahnuté viaceré motívy bez širších konotačných súvislostí. Text sa stáva mozaikou textov. Takýto postup je príznačný pre postmodernu, a dovoľuje autorke zdôrazniť absurditu situácií i protagonistov, a tak rozvetviť naráciu. V narácii sa objavujú aj postavy, ktoré majú len epizodický charakter. Sú dôležité len z hľadiska dynamiky deja, ale nie sú podstatné z hľadiska odhalenia základného významového plánu textu.

Libuša ako dominantná postava je tiež povýšená na identitu legendárnej postavy. Pri recepcii textu čitateľ vníma puto medzi legendárnou postavou a herečkou, ktorá dostala hlavnú rolu v pripravovanom scenári. Kadlečkovej próza neposkytuje konkrétne charakteristiky tejto postavy. Jej dvojité identity spočívajú v zapájaní do dvoch fiktívnych svetov. „Dnešní člověk má za sebou už toli proměn a převleků, že často neví, kdo vlastně je....“¹⁶ Jednotlivé podoby a charakter Libuše sa odhaľujú len vo vzťahu k inej postave a spravidla v dialógu k nej. Libušu tak môžeme vnímať vždy z iného zorného uhla: Libuša – Chrudoš Brunecký, Libuša – Alan Verner, Libuša – Květoslav Štáhlavský, Libuša – Anka Kazimová a i. No typickou črtou je to, že odmieta stav vecí a javov, a pokúša sa ich zmeniť. Citujúc B. Fořta: „Naratívni světy obsahují mimo oblast určenou a oblast podurčenou ještě oblast třetí, oblast mezer. Mezery vznikají tam, kde se o daném jevu či entitě mlčí, nebo se k ní nedá referovat či inferovat. Proto jsou i naratívni postavy plné mezer, které nemůžeme zaplnit, protože prostě neexistuje žádný způsob, jak o nich chybějící informace zjistit.“¹⁷ Libuša nie je nijaký osobitý typ, nemá ani vyhranený charakter. V našom kontexte spočíva jej funkcia upozorniť na Libušine veštby a na „fyziológiu pražského prostředí“. „Přebrodila se na cestičku a Blanickou sešla do údolí. Teprve na protějším úbočí vyty ty skutečně temné stezky. Tam vznikala síť z magie jmen... Všichni Pražáci mají

14 Fořt, B.: *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2008, s. 74.

15 Fořt, B.: *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2008, s. 74.

16 Kroutvor, J.: *Potíže s dějinami*. Prostor, Praha, 1990, s. 70.

17 Fořt, B.: *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2008, s. 98.

mapu před nose. Všichni si mohou všimnout, a přesto si málokdo uvědomí záměr, s jakým byly Vinohrady kdysi postaveny. Celá ta čtvrť slouží snovačům jako virtuální mapa prastarých sídlišť. Ne že by snad kopírovala jejich prostorové uspořádání; je to jenom mapa ideová, orientovaný graf... Vzala to po hřebeni, po Korunní, protože ta je páteří zdejšího virtuálního světa.¹⁸ Kadlečkovéj mystifikácia vyjadruje objektívne postoje, dokresluje vzťah k českým dejinám i k národnostnej otázke. No zároveň upozorňuje na otvorené možnosti, ktoré ponúkajú isté medzery alebo nejasnosti v dejinách: „Změnit se dá úplně cokoliv. Pravda je jen otázkou času. Kdyby Přemyslův snovačský plán vyšel, za sto let se ještě povedou spory, zda mytickou vsí Přemysla Oráče byly spíš Stadice nebo nějaké Stránice ... ale za dalších tři sta už budou všichni mluvit o Stránicích a hledat v tom obraz starověkého spojení Čech a Moravy či kdovíco ještě. Počítačová archeologie vydá nová překvapivá svědectví.“¹⁹ V tomto je naznačený ďalší rozmer narácie, a to – ako usudzuje B. Fořt – „o postavách světů historických, tedy světů vzniklých na bázi potenciálně, šance, že chybějící informaci budeme moci na základě nějakého empirického objevu, důkazu či svědectví doplnit.“²⁰ Tieto mystifikačné postupy uplatňujú ďalší autori zbierky *Imperium Bohemorum*.

Ondřej Neff: Rudolfske mystérium

Legendu o Golemovi využil vo svojej próze Rudolfske mystérium Ondřej Neff. Dejovú osnovu tvorí dobytie Prahy Turkami. No rovnako, ako v predchádzajúcom prípade, ide o voľné zretazenie epizód. Autor pritom nadväzuje na historické okolnosti, avšak ich alternuje, nastoľuje nežiaduci stav ako jednu z možností historického vývoja. Próza má jednoduchý leitmotív: hrdina sa má stať záchrancom mesta. Z jeho krvi bol vytvorený druhý, červený Golem, ktorý porážkou oživeného, Löwom vytvoreného, bieleho Golema, by odvrátil stratu mesta. Kompozičná výstavba je založená na striedaní epických obrazov, v ktorých sa ocitá hrdina, čomu zodpovedá aj členenie textu. Nadobúda nové skúsenosti, všeličo tuší, no najmä má predmet magickej moci.

Aj keď je v pozadí načrtnutého príbehu Legenda o Golemovi a vláda Rudolfa II., autor príbeh zauzľuje, no predovšetkým ho necháva otvorený. Vo významovom pláne je obzvlášť zdôrazňovaná túžba po inom, lepšom svete. Svet – iný ako ho poznáme – tvorí podstatu v najvšeobecnejšom zmysle. Autor nespĺňa čitateľove očakávania. Krobot sa dostáva späť do Prahy, k svojmu učiteľovi, a akoby autor vytváral priestor pre ďalšie možné alternatívy vývoja. Narácia je tak budovaná kruhovo. Harmonický svet je túžbou, znamená vzdať sa starých vecí, no zároveň „toposom cesty“ za touto predstavou.

Ján Poláček: Cesta hrdiny

Tretia – nami vybraných próz – Cesta hrdiny od Jána Poláčka je postavená na princípoch alúzie na mimotextovú realitu. Už samotný názov Cesta hrdiny odkazuje na historickú postavu E. Beneša, ktorého zosobnením v próze je Waltr, ústupčivý, málo pribojný chlapec. V rámci narácie sú to tak alúzie na spoločenské pomery po mníchovskej dohode, keď Československo odstúpilo Nemecku časť štátneho územia bez právnej výhrady. Autor tak predkladá, upozorňuje na isté nevyužitú možnosti: zrušenie spojeneckých zmlúv, dodržiavanie zákonov republiky daných ústavov. Podľa tejto predstavy, Nemecko by bolo odkázané udržiavať sily na poľských

18 Kadlečková, V.: O snovačce a přemyslovi. In: Müller, O. (eds.): *Imperium Bohemorum*. Albatros, Praha 2007, s. 32.

19 Kadlečková, V.: O snovačce a přemyslovi. In: Müller, O. (eds.): *Imperium Bohemorum*. Albatros, Praha 2007, s. 35–36.

20 Fořt, B.: *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2008, s. 98.

a francúzskych hraniciach, podobne ako na pobreží Baltského a Severného mora a ponechať tiež armádu v Rakúsku, aby sa mohli postaviť proti ľudovým povstaniam a prípadnej česko-slovenskej ofenzíve.

Indikátorom alúzie je samotný príbeh, ktorý pomáha odhaľovať objekt alúzie. Tu však treba poznamenať, že nejde o plynulé lineárne rozprávanie na základe pretextu. Naratíva má charakter skokov. Príbeh pripomína skôr akési fragmenty. Takýmto postupom autor zvýznamnil niektoré časti príbehu, najmä tie, ktoré sa bezprostredne týkajú vykreslenia charakteru postavy. Práve cez vykreslenie psychológie postavy, neschopnosti komunikovať svoje postoje má možnosť čitateľ dekodovať o koho v skutočnosti ide, a prečo „dostal za úkol zpytovať svedomie“.

Prijatím mníchovského diktátu, odstúpením pohraničných oblastí Čiech a Moravy Nemecku, sa vlastne rozšírila a posilnila Ríša. Aj keď je príznačná časopriestorová neurčitost príbehu, čitateľ dokáže v priebehu čítania identifikovať prinajmenšom obdobie, v ktorom sa dej odohráva. Odkazuje na to napríklad i nová mapa Nemecka, Ríše, „poväšená, voňavá tiskárskymi farbami, s hranicami delíciami Evrope do pravidelných zemských celků. Prag ležela na území Bayern-Böhmen Land“²¹, resp. „Ke spojenectví Berlín-Rím, k Ocelové ose se jako jedny z prvních připojily naše země.“²²

Autor prekračuje rámec známych historických faktov. Upozorňuje tiež na nemecké úsilie o svetovládu: „V osmém roce války se konečné vítězství přiblížilo na dosah. Naše hrdinné ponorkové loďstvo dál udržuje blokádu ve vodách Atlantiku a rakety V-2 odpalované z vlečných kontajnerů dopadají na New York. Smečky ponorek daleko od domova drží stráž [...] v kleštích sevřely s japonskými spojenci nepřitele [...]“²³

V príbehu sú rovnako narážky na rasovú nadradenosť. Sú späté s paródiou a zosmiešňovaním ako ďalším textotvorným postupom postmodernej literárnosti. „Po matce byl Sepp jediným skutečným říšským Němcem v celé třídě a svou výjimečnost si dobře uvědomoval. Třeba teď se zdela bezostyšně přehraboval v brašně a dobýval se do sáčku se svačinou. ... dvěma prsty zajel mezi krajíce chleba tlustě namazaném máslem, vytáhl kolečko suchého salámu a strčil si je do pusy. Byl spíš tlustý než svalnatý, ale v sedě třídě má i to svou váhu. Když takový tloušťík někoho přilehne k zemi, moc šancí nemá. Tvrdil, že správný árijec může být i ryšavý, že jde jen o zvláštní odstín plavosti – a možná ten nejsprávnější. Zrzek s odstálými ušima, malým nosem a bílou pletí plnou pih vystupujících na sluníčku byl nedotknutelný.“²⁴ Autorova stratégia prostredníctvom ironie a paródie načrtnúť nezmyselnú ideu nadradenej rasy stavia na absurdite.

Narácia sa teda neodvíja lineárne, ale naopak ide o akúsi špirálovitosť rozvetvenú naratívnu líniu, v ktorej sa pred čitateľom sa odkrývajú viaceré príbehy jestvujúce paralelne popri sebe:

- prvoplánovo fiktívny svet, ktorý autor priamo rozvíja v príbehu – je úzko spätý s postavami,
- alternatíva známych historických reálií,
- vnútorný svet Waltra prostredníctvom jeho rozhovorom so strýčkom Heidrichom.

Posledné dva pôsobia skôr ako odbočky, ktoré narušajú naratívnu súslednosť a predstavujú textovú perforáciu.

21 Poláček, J.: Cesta hrdiny. In: Müller, O. (eds.): *Imperium Bohemorum*. Albatros, Praha 2007, s. 361.

22 Poláček, J.: Cesta hrdiny. In: Müller, O. (eds.): *Imperium Bohemorum*. Albatros, Praha 2007, s. 370.

23 Poláček, J.: Cesta hrdiny. In: Müller, O. (eds.): *Imperium Bohemorum*. Albatros, Praha 2007, s. 361.

24 Poláček, J.: Cesta hrdiny. In: Müller, O. (eds.): *Imperium Bohemorum*. Albatros, Praha 2007, s. 361.

Absurdnosť príbehu podčiarkuje aj náhoda, objavený leták s protinemeckým textom, ktorý podstrčil Waltr Seppovi Reinerovi. Tento moment rozhodne aj o osudoch – nástupe k dobrovoľníkom na front. Príbeh tak nadobúda charakter hry s neukončenou a ťažko uchopiteľnou reflexiou. Poláčková postmoderná narácia sa výrazne opiera o východiskové paradigmy, implicitné i explicitné konvenčné základy. To, že Waltr odchádza na front, môže byť alúziou na Benešovu emigráciu do Londýna: „Všetchny dětské strachy Waltrovi náhle připadaly nicotné. Už by se nebál temné noci, nezavíral by okno před upíry a vlkodlaky, neustupoval Seppovi. Dokonce by si přál, aby na něj strýček promluvil a poradil mu, až přijde jeho čas.“²⁵

Aj keď je možné konštatovať nesúrodosť celku, stmelujúcim bodom je kritika konania E. Beneša. Mnichovský kontrafaktuál čiastočne zhodnocuje tragické dôsledky Benešovej vlastizrady. Nie je teda glorifikáciou dejín, upozorňuje na vinníka národného nešťastia, no má aj hlbší rozmer spočívajúci v poznaní národných dejín: „Musíte vědět nejenom to, co se kdy událo a proč, musíte i pochopit, co od vás dnes národ žádá.... Na hodinách mě uvidíte jen v uniformě, a ptáte-li se proč, pak je to proto, aby se takhle pravda stala vaší součástí, abyste si ji uložili do svého vědomí a nikdy nezapomněli.“²⁶

Igor Otčenáš: Keby ... Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska

Z. Rédey v rámci svojej monografie hodnotí Otčenášové *Keby... Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska* ako „kurióznú publikáciu,... koncipovanú ako učebnicu dejepisu a zároveň zjavná ironická alúzia na kontroverznú knihu historika Milana Ďuricu *Dejiny Slovenska a Slovákov* (1995) predstavuje zvláštny druh fikcie, akúsi retrospektívnu dystópiu, v ktorej autor na pozadí fiktívnych dejín v rokoch 1945–1965 po víťazstve fašizmu paroduje ideologicky motivovaný jazyk histórie a poukazuje na relativitu dejín“²⁷.

Momentom, kedy sa začínajú písať nové dejiny je máj 1945, a kniha vlastne tematizuje obdobie desiatich rokov. Vzhľadom na to, že nejde o presné časové datovanie, nemožno dielo považovať za kontrafaktuál. Východiskom sa stáva fiktívne víťazstvo Nemecka v druhej svetovej vojne. „Po grandióznom večnom Víťazstve wehrmachtu v máji 1945 sa Führer pustil bez oddychu do budovania nerozborných základov novej svetovej ríše. Kým si jeho unavení, no šťastní vojaci umývali nohy v teplých vodách Indického oceána, On už projektoval novú budúcnosť sveta. Nechal popraviť hlavných vojnových podpaľáčov Stalina a Churchilla. Posledného z podareného trojlístka, bývalého amerického prezidenta Roosevelta, dal ako invalida odsúdiť iba na doživotie, čím sa prejavil ako veľký humanista“²⁸

Ako je evidentné už z uvedeného citátu, autor sa usiluje vytvárať dojem faktografickosti, dokumentárnosti, objektivity a autenticity, no prevyšuje ich značná irónia ako textotvorný prostriedok. Teda tento kontrast je jednou z osobitostí autorovho spôsobu spracovania alternatívnych dejín. Dokumentárnosť vzbudzujú aj fotografie a výstižné názvy jednotlivých pasáží – ako napr. Führerovo Večné Víťazstvo, Vojnoví podpaľáči popravení, Prezident Msgr. Tiso na oslavách v Berlíne, Lžidemokrati porazení! a pod. – teda tak ako to je vo zvyku v učebniciach dejepisu.

25 Poláček, J.: Cesta hrdiny. In: Müller, O. (eds.): *Imperium Bohemorum*. Albatros, Praha 2007, s. 381.

26 Poláček, J.: Cesta hrdiny. In: Müller, O. (eds.): *Imperium Bohemorum*. Albatros, Praha 2007, s. 370.

27 Rédey, Z.: *Súčasná slovenská próza v kontexte civilizačno-kultúrnych premien*. ÚLUK FF UKF, Nitra 2007, s. 22.

28 Otčenáš, I.: *Keby... Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska*. L.C.A., Bratislava 1998, s. 6.

Otčenášova alternatíva dejín však pracuje – na rozdiel od českých autorov – s reálnymi osobnosťami, prirodzene vo fiktívnych kontextoch. Hoci vytvára nový kontext, základný zmysel, či skôr „neuralgické“ udalosti povojnových rokov sú v publikácii prítomné. Za takéto „tíene“ možno považovať napríklad pozemkovú reformu, vysídľovanie, presuny obyvateľstva, reslovakizáciu. Kniha predostiera nemecký plán presídlenia Slovákov na Krym.

V pasáži pod názvom Führerovo ústupky vo vzťahu k Slovensku: „Hitler dokonca navrhol drobnú zmenu v pláne Životný priestor I. – Slováci by potenciálne, no bez dedičských nárokov na pôdu mohli zostať v priestore, ktorý v súčasnosti dočasne obývajú, avšak plnili by zato v novej Európe špeciálne úlohy. Tieto úlohy Vodca síce nešpecifikoval, ale Ďurčanský po návrate na dôvernej schôdzke informoval členov Machovej skupiny, že by sa pravdepodobne jednalo o strážne práce v pracovných táboroch podľa potrieb Ríše. Machova skupina sa zhodla, že toto riešenie je v danej situácii prijateľné a pri správnom propagandistickom dávkovaní pre Slovákov akceptovateľné.“²⁹ V publikácii nastolené udalosti sa týkajú úsilia presadiť tento plán. Podľa autorovej alternatívy dejín začína zatknutím prezidenta Tisa a podpísaním tzv. berlínskych protokolov Ďurčanským a Machom, príslubu vernosti Slovenska Nemecku. Základný dejový rámec tvorí úsilie presvedčiť Slovákov o výhodách presídlenia, hoci: „Presídleniu nebudú podliehať členovia vlády, sekční šéfovia ministerstiev, všetci Úradníci Úradu vlády, funkcionári HSLŠ regionálnej a vyššej úrovne, ďalej príslušníci a agenti Ústrednej štátnej bezpečnosti a vojenskej rozvedky, príslušníci jednotiek a útvarov ministerstva vnútra, poslanci Slovenského ľudového zhromaždenia a dôstojnícky zbor Slovenskej armády. Jednoducho, najkvalitnejšia časť a elita národa.“³⁰ Po rôznych prísluboch sa podarilo presídliť prevažnú časť obyvateľstva. Pracovníci organizačného výboru presídlenia – projektu Interhelpe – na čele s Karolom Bacílekom boli odmenení. „I veru dobre sa na Slovensku začalo žiť! Krajina bola akoby zaslúbená šťastiu a hojnosti. Slováci si oddane plnili svoje úlohy a odmenou im boli vysoké zárobky a rapidný rast životnej úrovne....“³¹

Iróniou sú poznačené aj „hodnoverné“ správy o Hitlerových problémoch v Afrike i Slovákov na Kryme, činnosť ilegálnej skupiny Jánošík na Kryme. Aburdne vyznieva aj informácia z 5. 3. 1960, keď „skonala vodca“: „Jeho Titanské dielo však žije a bude večne žiť v srdciach miliónov ľudí, ktorým priniesol šťastie a blahobyť.“³² no paradoxne Hitlerovu mŕtvolu vyvesili v Berlíne za nohy. Na Kryme vypuklo povstanie na čele s V. Mečiarom. „Ľudia prvý raz počuli hlas muža, ktorý sa mal stať legendou. Ten muž hovoril krátko, jednoduchými vetami, vecne, mocným hlasom a bez zakoktania. Hovoril o ťažkom údele presídlených Slovákov, o podvode na slovenskom národe, ktorý majú na svedomí nezodpovední politici. Ale, že slovenský národ vie, kde je jeho miesto a teraz sa tu, na Kryme, hrdinsky bije za svoju budúcnosť. Čakajte nás, bratia, veď sa oni stratia,“ parafrázoval veliteľ krymských vzbúrencov na na záver už takmer zabudnutý verš bývalej slovenskej hymny.“³³

V projektovaní povojnových dejinných udalostí nemení nič na ich konečnom vyústení. Vzápahuje sa to na postavu V. Mečiara, ktorí viedol Slovákov v oslobodení od fašistickej diktatúry. Vďaka týmto zásluhám „Celú cestu lemovali stovky nadšených slovenských občanov, ktorí

29 Otčenáš, I.: Keby... *Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska*. L.C.A., Bratislava 1998, s. 24.

30 Otčenáš, I.: Keby... *Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska*. L.C.A., Bratislava 1998, s. 50–51.

31 Otčenáš, I.: Keby... *Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska*. L.C.A., Bratislava 1998, s. 69.

32 Otčenáš, I.: Keby... *Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska*. L.C.A., Bratislava 1998, s. 83.

33 Otčenáš, I.: Keby... *Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska*. L.C.A., Bratislava 1998, s. 89.

mávali hrdinom na pozdrav a prevolávali im na slávu.... Ľudia boli nadšením celí bez seba.“³⁴ Otčenáš tak presahuje vytýčený rámec rokov 1945–1965, veď „bolo nad slnko jasné, kto sa stane štvrtým slovenským prezidentom.“³⁵

Teda môžeme súhlasiť s M. Boszorádom v tom, že sa „prejavy mystifikačných stratégií ukazujú na niekoľkých úrovniach publikácie“, a to jednak výberom žánru, ale aj v samotnom rozprávaní s využitím irónie, ktoré podčiarkuje „mystifikačný efekt“. Ten, ako poznamenáva M. Boszorád, je „o to silnejší, čím slabšie sú vedomosti recipienta o reflektovanom období“³⁶.

LITERATURA

Bókay, A.: Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban. Osiris Kiadó, Budapest 1997, s. 243–259.

Bókay, A.: Bevezetés az irodalom-tudományba. Osiris Kiadó, Budapest 2006, s. 169–175.

Boszorád, M. 2009. *Dve tváre mystifikácie dejín v slovenskej literatúre* [online, cit.19. 12. 2009]. Dostupné z WWW: <<http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2008/sbornik>>..

Forť, B.: *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2008, s. 53–102.

Kadlečková, V.: O snovačce a přemyslovi. In: Müller, O. (eds.): *Imperium Bohemorum*. Albatros Praha, 2007, s. 5–106.

Kroutvor, J.: *Potíže s dějinami*. Prostor, Praha 1990, s. 107–122.

Neff, O.: Rudolfske mystérium. In: Müller, O. (eds.): *Imperium Bohemorum*. Albatros, Praha 2007, s. 107–195.

Otčenáš, I.: Keby... Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska. L.C.A., Bratislava 1998, s. 6–98.

Poláček, J.: Cesta hrdiny. In: Müller, O. (eds.): *Imperium Bohemorum*. Albatros, Praha 2007, s. 360–381.

Rédey, Z.: Súčasná slovenská próza v kontexte civilizačno-kultúrnych premien. ÚLUK FF UKF, Nitra 2007, s. 22.

Štraus, F.: *Príručný slovník literárnovedných termínov*. Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, Bratislava 2010, s. 195.

Žilka, T.: *Vademecum poetiky*. ÚLUK FF UKF, Nitra 2006, s. 327.

Žilka, T.: (Post)moderná literatúra a film. ÚLUK FF UKF, Nitra 2006, s. 15–35.

PhDr. Zuzana Vargová, Ph.D.

Katedra areálových kultúr

Fakulta stredoevropských štúdií

Univerzita Konstantína Filozofa, Nitra, Slovensko

<z.vargova@ukf.sk>

34 Otčenáš, I.: Keby... Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska. L.C.A., Bratislava 1998, s. 98.

35 Otčenáš, I.: Keby... Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska. L.C.A., Bratislava 1998, s. 98.

36 Boszorád, M. 2009. *Dve tváre mystifikácie dejín v slovenskej literatúre* [online, cit.19. 12. 2009]. Dostupné z WWW: <<http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2008/sbornik>>..

BĚLOHORSKÝ MÝTUS A MYSTIFIKACE

LUCIE DOSTÁLKOVÁ

Jedním z důležitých problémů spjatých s historickou prózou je otázka, do jaké míry musí autor historické fikce respektovat fakta. V tradičních definicích žánru zaujímá požadavek „historické pravdivosti“¹ stěžejní roli. Toto kritérium se však stává problematickým v konfrontaci s některými novějšími prózami, jejichž autoři s historickými ději zacházejí s hravou fabulací. Nemám nyní na mysli texty, ve kterých reinterpretace dávných událostí vycházejí z posunu na poli historiografického bádání, či ze změny společenského ovzduší, ale texty, ve kterých dochází k záměrnému převrácení historických faktů, k cílené mystifikaci. Lubomír Doležel takovéto prózy, předkládající alternativní výklad minulosti, označuje za „protifaktovou historickou fikci“.²

Ve svém příspěvku bych chtěla ukázat, jak se tento odklon některých beletristů od konvenčních přístupů k historické látce projevuje v literárním zobrazení jednoho z mezníků české historie, v zobrazení bitvy na Bílé hoře a doby po ní následující. Nejprve je však třeba nastínit, jakým způsobem byly tyto události zachycovány tradičně.³

Českých historických próz s vytyčenou tematikou nalezneme celou řadu.⁴ S větší či menší intenzitou jsou v nich přítomna totožná motivická topoi. Jedná se například o stereotyp Bílé hory jako národní tragédie, o vnímání doby pobělohorské pouze jako doby úpadku, o nepřiměřenou glorifikaci starých časů, o legendu o statečném boji Moravanů či o negativní zobrazení podílu jezuitského řádu a cizinců na českých poměrech. Tato tradovaná schémata byla samozřejmě aktualizována v souladu s kulturně-politickou situací, ve které jednotlivé texty vznikaly. U autorů 19. století – až na některé náznaky v Jiráskově *Temnu* – se tato topoi objevovala bez výraznějších modifikací. Pohledy beletristů 20. století byly diferencovanější. Obecně ovšem platí, že v popředí již tolik nestály otázky jazykové a národnostní, zato někteří prozaici ve větší míře než dříve zdůrazňovali sobectví českých pánů a kritizovali neúčast lidu na stavovském povstání. Výjimku z tradičních výkladů představuje *Bloudění* (1929) Jaroslava Durycha. To sice obsahuje s ostatními texty shodné motivy, avšak ne v pojetí konvenčním. Základem autora

1 Termín Josefa Hrabáka. Realie, postavy i jejich vztahy by dle něho měly v historické próze odpovídat zobrazované době, navíc by mělo být „pravdivé“ i hodnocení jejich činů. Dříve toto kritérium absolutizoval György Lukács, který požadoval po historické beletrii „historickou věrnost“. S obdobným termínem, „historická konkrétnost“, pracoval i Blahoslav Dokoupil, který ho definoval jako „pravdivé zobrazení podstaty dané doby“. Hrabák, J.: O historické próze včera a dnes. In: Hrabák, J.: *Úvahy o literatuře*. Československý spisovatel, Praha 1983, s. 122; Dokoupil, B.: *Český historický román 1945–1965*. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 20, 27.

2 Doležel, L.: *Fikce a historie v období postmoderny*. Academia, Praha 2008, s. 121.

3 Následující odstavec shrnuje závěry mé diplomové práce: Mašová, L.: *Obráz Bílé hory a doby pobělohorské v české historické próze 19. a 20. století*. Nepublikovaná magisterská diplomová práce, FF UP, Olomouc 2007.

4 Mezi ty nejvýznamnější patří Třebízského *Pobělohorské elegie* (1874–1884), Svátkova *Bitva Bělohorská* (1869), *Mistr Kampanus* (1906) Zikmunda Wintra, Jiráskovo *Temno* (1915), *Bloudění* (1929) Jaroslava Durycha, Kratochvílový *Podivuhodné příběhy a dobrodružství Jana Kornela* (1974), Kaplického *Veliké theatrum* (1977), román *Když kohout dozpíval* (1981) Aleny Vrbové či Körnerův *Lékař umírajícího času* (1984).

odlišného přístupu je jeho katolická víra a snaha po očistění období rekatolizace v očích prvo-republikové veřejnosti. Bílou horu tak chápe v přímém protikladu k obvyklým interpretacím jako radostný symbol vítězství pravé víry. Zvláštní postavení mezi prózami s tematikou Bílé hory zaujímá také Körnerův *Lékař umírajícího času* (1984), ve kterém jsou jednotlivé stereotypy sice přítomny, ale nejsou významotvorné ani zveličené. Körner se totiž primárně nesnažil zobrazit danou historickou epochu, ale zachytit tragiku lidské existence vůbec. Souhrnně se tedy dá říci, že až na Durycha, který vnesl do tématu novou perspektivu ideovou, se všichni beletristé až do sedmdesátých let 20. století nechávali unést značně zjednodušujícími stereotypy, jejichž komplex je možno nazvat „bělohorským mýtem“.

Radikální změnu v samotném přístupu k bělohorskému mýtu je možno nalézt až u trilogie Vladimíra Neffa *Královnyn nemají nohy, Prsten Borgiů a Krásná čarodějka* ze sedmdesátých let 20. století.⁵ S postupy obdobnými Neffovým se pak lze setkat i u nedávno vydané prvotiny Jana Zenkla *Munkdorf* (2006). Oba autoři nakládají s historickými událostmi spojenými s bělohorskou bitvou a třicetiletou válkou odlišným způsobem než jejich předchůdci.

Neff v trilogii zachycuje dobrodružství fiktivního hrdiny Petra Kukaně z Kukaně od devadesátých let 16. století do poloviny třicátých let 17. století. Tento „rek, jenž nenáviděl zlo, leč nevěděl, jak na ně“,⁶ putuje po celé Evropě a ve jménu rozumu se snaží uskutečnit svou utopickou vizi – nastolit na světě spravedlnost a zachránit Evropu před válkou. Petr zásadním způsobem zasahuje do význačných událostí doby, například když dosazuje na francouzský trůn Ludvíka XIII. nebo podniká tureckého sultána brojit proti Evropě. Mystifikační tendence vrcholí třetím dílem trilogie, *Krásnou čarodějkou*, ve kterém Petr omylem zabíjí Albrechta z Valdštejna. Na Valdštejnovo místo nastupuje jeho nevzdělaný dvojník, který je kvůli své naprosté neschopnosti zavražděn v Chebu. Tato zápleтка je asi největší Neffovou hříčkou a zároveň nej názornější ukázkou toho, jakým způsobem v trilogii postupuje. Obecně známým historickým faktům přisuzuje způsobem důmyslným naprosto nové, úsměvné, ale zcela vymyšlené příčiny.⁷ Nepravděpodobnost předkládaného obrazu kontrastuje s autorem neustále proklamanou historičností líčených událostí.⁸ Právě v těchto pasážích je zcela jasně patrná nadšázka na hranici parodie, se kterou je text psán. Druhá a třetí část *Krásné čarodějky* je nazvaná „Variace na valdštejnské téma“. Již slovo „variace“ implikuje, že se jedná pouze o jednu verzi dějin z mnoha možných. Tím se kukaňská trilogie liší od předchozích próz, které předkládaly zobrazované historické události jako reálný obraz dějin.

Jak se tento mystifikační přístup promítá do Neffova ztvárnění bělohorského mýtu? Okamžiky českých dějin, které byly v jiných prózách líčeny jako osudové, Neff záměrně demytizuje. Například bitvu na Bílé hoře označuje za pouhou šarvátku. V době, kdy se odehrává, sedí Kukaň ve vězení a zprávy o dění ve světě mu nosí žalárníkova dcera, vždy však nějak zmatené. Defenestrace se tak dle ní odehrála v Lyonu a o bitvě na Bílé hoře informuje jako o „bitvě na jakési Montagne Noire, tedy na Černé hoře“. Podle ní se tam měli „tamní křesťanští oby-

5 Jednotlivé díly vyšly v letech 1973, 1975, 1980.

6 Neff, V.: *Krásná čarodějka*. Československý spisovatel, Praha 1984, s. 218.

7 Valdštejnův špatný tělesný i psychický stav v období před jeho zavražděním je historiky vysvětlován vysokým stadiem jeho syfilis.

8 Například: „Ale toto znovu připomínám jen v závorce...jelikož nemáme pro tuto zkazku spolehlivě ověřené doklady a nemůžeme je tudíž sladit se zásadou přísně vědecké akribie, již se ve svém vyprávění podrobujeme co nejdůsledněji.“ Neff, V.: *Krásná čarodějka*. Československý spisovatel, Praha 1984, s. 245.

vatelé vzbouřit proti tureckým okupantům, ale byli poraženi“.⁹ Obdobným způsobem později referuje Petrovi jeho přítel o popravě 27 českých pánů.¹⁰ Zlehčovány jsou i otázky víry a poprvé se setkáme s nekonfesijním pohledem na dané období: „Nejde o nic jiného než o to, zda chléb se má zapíjet vínem či nikoliv“,¹¹ říká Petr. Neff si tedy s tradičními stereotypy pohrává. Zbavuje aureoly posvátnosti ty okamžiky českých dějin, které byly ostatními beletristy zobrazovány jako tragické a přelomové. Navíc Neff jako vůbec první autor nezobrazuje události z pohledu českého království, ale pouze na okraji evropských dějin zmiňuje i Čechy. Zcela tak opomíjí otázky týkající se přílivu cizinců do Čech a následné germanizace. Neobjevíme u něj ani zmínku o příchodu jezuitů, rekatolizaci či adoraci předbělohorských časů. Jediné, v čem se Neffovo líčení shoduje například s Durychem nebo Třebízským, je vnímání třicetileté války jako „ohavné doby zvěrstev a násilí“. ¹² Neffův hrdina, nahlízející na svět pohledem člověka 20. století, válku vidí jako racionálně nesmyslnou.

Jan Zenkl volí stejně jako Vladimír Neff za protagonistu své prózy fiktivní postavu, Jana z Munkdorfu, jehož osudy zachycuje mezi lety 1611 až 1620. Román je vystavěn na myšlence, že celé dějiny lidstva jsou predestinovány. Jejich správný chod usměrňují příslušníci tajného Bratrstva, v jejichž rukou leží staré svitky, které odhalují tajemství budoucnosti. Každý ze zasvěcených, vybraných většinou náhodně, pak musí vykonat svitky předem určený úkol, který změní historii. V rámci této své fantastické vize Zenkl, obdobně jako Neff, překvapivě reinterpretuje příčiny obecně známých událostí. V jeho podání členové Bratrstva stojí za většinou zlomových okamžiků historie, jakými je například pád Cařihradu, zavraždění Albrechta z Valdštejna či zvolení Michaila Gorbačova. Úkolem Jana z Munkdorfu je nějak zajistit, aby byl poražen Fridrich Falcký. Svého mnohaletého úsilí dosáhne jako velitel uherských jednotek na Bílé hoře, když přiměje své vojáky k útěku, což je důvodem prohry české strany. Shodně s Neffovou trilogií dochází také v Zenklově románu k hravému mísení faktů s důvtipně vykonstruovanou fabulí plnou fantaskních prvků. Dočteme se například, že jediným, kdo se poslání Bratrstva zpronevěřil a vyhradil obsah svitků, byl jakýsi Nostradamus. Oproti zlehčujícímu a neskryvané parodickému tónu Neffa však Zenkl líčí osudy svého hrdiny se zdánlivou vážností, která má zakrýt skutečnost, že se jedná o mystifikaci.

Co se bělohorského mýtu týče, některé ze stereotypů Zenkl vůbec nezmiňuje a mnohé překračuje. Vnáší totiž do tématu vyšší perspektivu dějinnou – stanovisko člověka počátku 21. století, který zná dopad dávných událostí a vidí je v širších souvislostech. Základní tezí románu je tvrzení, že pro české země bylo, viděno v delším časovém horizontu, spásou zůstat v říši Habsburků, protože bez její ochrany by byly pohlceny okolními státy. S tímto nadhledem souvisí Zenklův střízlivý popis dějů, které byly dřívějšími autory (s výjimkou Neffa) líčeny emotivně. V *Munkdorfu* je bitva na Bílé hoře sice zobrazena jako přelomová, ale v žádném případě ne jako tragédie. Samotné její místo je označeno za „nevýrazný vrch“.¹³ Nefiguruje tedy jako

9 Neff, V.: *Krásná čarodějka*. Československý spisovatel, Praha 1984, s. 65.

10 „...před dvanácti lety prý byli popraveni nějací čeští páni; pamětníci tvrdí, že při těchto krvavých kratochvilích fungoval...kat, nesoucí legrační jméno Savonnier, po česku Mydlarsch.“ Neff, V.: *Krásná čarodějka*. Československý spisovatel, Praha 1984, s. 300.

11 Neff, V.: *Krásná čarodějka*. Československý spisovatel, Praha 1984, s. 149. Obdobně: „Ve střední Evropě zuřily krvavé boje, podnícené otázkou, zda víra sama stačí k spasení, anebo zdali k tomu, aby duše hříšníkova nebyla uvržena do očiště, jest třeba nakoupiti odpustkových cedulí...“ Neff, V.: *Krásná čarodějka*. Československý spisovatel, Praha 1984, s. 67.

12 Neff, V.: *Krásná čarodějka*. Československý spisovatel, Praha 1984, s. 101.

13 Zenkl, J.: *Munkdorf*. Argo, Praha 2006, s. 267.

symbol, jak tomu bylo v prózách předchozích. Události v českých zemích jsou chápány jako integrální součást dějin světa, ve kterých přirozeně dochází k přelévání historických epicenter. Osud Českého království po porážce stavů je v románu sice vnímán jako neradostný,¹⁴ ale jako dějinně nutný a ve svých důsledcích blahodárny. Zenkl tak relativizuje mytizovanou „tragédii“, když na ni nahlíží jako na málo významnou kapku v moři dějin.

Společným jmenovatelem obou analyzovaných próz, Neffovy a Zenklovy, je odklon od historické fakticity. Reálné postavy a děje se v románech mísí s čirou fikcí a interpretace historických událostí jsou tak svérázné, že jsou daleko za hranicí uvěřitelnosti. Oba autoři odvracejí svou pozornost čistě od českých dějin, které vidí v celoevropském kontextu. Primárním pro ně není vykreslení konkrétního obrazu doby, ale spíše ilustrace jejich teze o chodu dějin. Proto také v historické látce zdůrazňují nadčasové složky. Tato tendence je umocněna tím, že perspektivy Petra Kukaně i Jana z Munkdorfu jsou anachronické, jsou to pohledy lidí moderního věku. Oba autoři ve svých neotřelých verzích dějin přisuzují svým smyšleným hrdinům dějnotvornou roli. Jejich pojetí historie je tedy čistě personální. Jedinec je tím, kdo dějiny uskutečňuje, není jimi ovládán. Tento pohled kontrastuje s celou jednou linií historické prózy sedmdesátých a osmdesátých let 20. století, ve které byly dějiny vnímány „po šotolovsku“, jako rozjetý vůz, který se sám řídí a drtí všechny, kteří se pod něj dostanou.¹⁵ Lze shrnout, že jak Neff, tak Zenkl se vyhýbají stereotypním zobrazením a zbavují bělohorskou tematiku patosu, mnohdy až provokativním způsobem. Jako prostředek k tomu jim slouží hravost spojená s mystifikací. Tímto přístupem oba autoři bělohorský mýtus zcela rozbíjí.

Bělohorský mýtus má však tuhý kořínek. Dokladem toho může být soubor povídek, který vyšel v roce 2000 pod názvem *27 popravených českých pánů očima 27 (nepopravených) českých spisovatelů*.¹⁶ Oslovení autoři si vylosovali každý po jedné oběti staroměstské exekuce a jejich úkolem bylo sepsat povídku, týkající se dané osobnosti. Výsledkem bylo 27 krátkých textů. I když je každá generalizace v jednotlivostech nepřesná, dá se říci, že většina autorů nedokázala vybědnout ze stereotypní heroizace mrtvých a zbavit se patosu zahaleného hávem tragédie. Jejich přístup byl povětšinou popisný, souznějící s historickými prameny.

Soubor je tak důkazem, že velkou životaschopnost neprokazují jenom mýty spojené s Bílou horou, ale i přístup k historické látce, který lze označit za konzervativní. Oproti tomu se objevují mystifikační autorské přístupy. V nich Erik Gilk spatřuje jednu z nadějných cest revitalizace české historické prózy.¹⁷ Dlužno poznamenat, že to zřejmě bude ještě cesta dlouhá. Prózy Zenklovy a Neffovy jsou zatím jen prvními vlaštovkami.

14 Zenkl zmiňuje, že nastane dlouhotrvající válka, že mnozí neujdou popravám a všichni nekatolíci budou nuceni odejít ze země, zatímco v království získají podíl na moci jezuité a cizinci.

15 Šotola, J.: *Tovaryštvo Ježíšovo*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 172.

16 Kroupová, B. (ed.): *27 popravených českých pánů očima 27 (nepopravených) českých spisovatelů*. FORMÁT – VIVO, Praha 2000.

17 GILK, E.: *Historická próza – protifaktová historická fikce – historická fantasy. Spletité cesty historického románu po roce 1989*. Dosud nepublikovaný příspěvek proslovený na konferenci Dvě dekády demokracie – Česká literatura 1989–2009 v Olomouci v listopadu 2009.

LITERATURA

- Dokoupil, B.: *Český historický román 1945–1965*. Československý spisovatel, Praha 1987.
- Doležel, L.: *Fikce a historie v období postmoderny*. Academia, Praha 2008.
- Gilk, E.: *Historická próza – protifaktová historická fikce – historická fantasy*. *Spletité cesty historického románu po roce 1989*. Dosud nepublikovaný příspěvek proslovený na konferenci Dvě dekády demokracie – Česká literatura 1989–2009 v Olomouci v listopadu 2009.
- Hrabák, J.: O historické próze včera a dnes. In: Hrabák, J.: *Úvahy o literatuře*. Československý spisovatel, Praha 1983.
- Kroupová, B. (ed.): *27 popravených českých pánů očima 27 (nepopravených) českých spisovatelů*. FORMÁT – VIVO, Praha 2000.
- Mašová, L.: *Obraz Bílé hory a doby pobělohorské v české historické próze 19. a 20. století*. Nepublikovaná magisterská diplomová práce, FF UP, Olomouc 2007.
- Neff, V.: *Krásná čarodějka*. Československý spisovatel, Praha 1984.
- Zenkl, Jan. *Munkdorf*. Argo, Praha 2006.
- Šotola, J.: *Tovaryšstvo Ježíšovo*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 172.

i

Mgr. Lucie Dostálková
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého, Olomouc
<lu-ma@post.cz>

„VÝSLECH SVĚDKŮ“ JAKO TECHNIKA DEKOMPOZICE MASTER NARATIVU. MÝTUS MORAVSKÉHO POLE A JEHO PROMĚNA V HISTORICKÉ NARACI OLDŘICHA DAŇKA

LENKA ŘEZNÍKOVÁ

Již Alena Štěrbová ve svých studiích o Oldřichu Daňkovi¹ konstatovala, že v Daňkově tvorbě zaujímá důležité postavení mýtus, ať už antický, křesťanský nebo – jako v případě Moravského pole – dějinný, a že Daňek tyto mýty relativizuje. Vlastním předpokladem dekompozice mýtu byla přitom pochopitelně sama jeho existence. Specifická práce s mýtem, intence k jeho ironizaci a užití konkrétních technik tak strategicky reagovaly na dlouhou tradici mýtogenních praktik, na skutečnost, že historická entita, označovaná tradičně jako bitva na Moravském poli, prošla procesy mýtogenní imaginace a sémantického zvýznamňování, ustavila se jako historická událost a konstituoval se kolem ní registr kolektivně sdílených představ, zpřítomňovaných v kulturní historické paměti různě definovaných společenství (rod, zemský stav, národ).

Analizujeme-li dekompozici mýtu, pak je samozřejmě primární entitou mýtus sám jako předmět dekompozice. Podobně jako koncept historických center Heinricha Rickerta, symbolického formování Ernsta Cassirera,² symbolických center Miloše Havelky³ nebo v poslední době zvláště virulentní koncept míst paměti Pierra Nory,⁴ náleží i teorie mýtu k dlouhé tradici uvažování o tom, co se pro nás konstituuje jako významné a jakým způsobem. Je tedy jednou z mnoha intelektuálních reakcí na otázku, co z nekonečného množství událostí, jevů a fenoménů, které se potenciálně nabízejí našemu „čtení“, se prosadí jako systémově relevantní a hodné kognitivních operací, jaké praktiky stojí za tím, že některé historické entity jsou pro nás opticky významnější než jiné, jsou s to vázat společenský konsensus, event. produkují mne-monickou energii, díky níž jsou historicky přítomné v kulturním horizontu příslušné společnosti.

Všechny tyto koncepty spojuje společná kategorie „hodnoty“, jíž je v praktikách zvýznamňování připisána klíčová kognitivní a identitotvorná funkce. Jen díky vztažení k určité hodnotě (nebo hodnotám) je konkrétní historická jednotlivina rozpoznána, je jí v rámci dané society přiřčena společenská relevance a propůjčen obsah a smysl. Tak je tomu i v případě teorie mo-

1 Štěrbová, A.: *Dramatická podobenství Oldřicha Daňka*. Universita Palackého v Olomouci, Olomouc 2004. Štěrbová, A.: Vypravování Oldřicha Daňka o bitvě na Moravském poli. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis – Moravia*, 3, 2005, s. 267–273.

2 Cassirer, E.: *Filozofie symbolických forem, II. Mytické myšlení*. OIKOYMENH, Praha 1996.

3 Havelka, M.: *Dějiny a smysl. Obsahy, akcenty a posuny „české otázky“ 1895–1989*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001.

4 Nora, P. (ed.): *Les lieux de mémoire*, I–VII. Gallimard, Paris 1984–1992.

derních mýtů, jak ji formuloval Roland Barthes.⁵ Každý ze zmíněných konceptů vnáší však do tohoto diskursu osobité akcenty, a konkrétní řešení otázek zvýznamňování se tak u různých autorů liší. Koncept Rolanda Barthesa uvádí mýtus do kontextu teorie znaku a vysvětluje jej jako sémanticky zvýznamněný narativ.

S oporou v tomto konceptu se chce tato studie zaměřit na jeden z postupů, které Daněk ke zmíněné relativizaci, resp. dekompozici mýtu Moravského pole používá, a pokusit se analyzovat povahu a demytizační potenciál tohoto postupu. Tímto postupem je **výslech svědků**, který autor použil ve svém románu *Král bez přílby* (1971) a pak znovu v rozhlasové hře *Bitva na Moravském poli* (1988), která je z tohoto románu přímo odvozena.

Je zřejmé, že bitva na Moravském poli má několik historicky ustavených mytologických vrstev. Pojmeme-li ve shodě s Barthem mýtus jako sémiotický systém, je zřejmé, že proces mytizace je procesem semiózy, a že mýtus funguje obdobně, jako funguje v jazyce znak, tj. odkazuje ke korelaci mezi označovaným a označujícím. Na rozdíl od jazyka je ale podle Barthesa mýtus sémiotickým systémem druhého řádu, což mimo jiné znamená, že procesy semiózy tu nejsou výlučně arbitrární, nýbrž primárně motivované; a motivem, který mytickou semiózu aktivuje, je vztahování označujícího k hodnotě, která je již *a priori* obsažena v označovaném (viz obr. 1).

Jazyk	1. označující	2. označované	
	3. znak		
MÝTUS	I. OZNAČUJÍCÍ (FORMA)	II. OZNAČOVANÉ (KONCEPT)	
	III. ZNAK (SIGNIFIKACE)		

(Obr. 1: BARTHES 2004, 112)

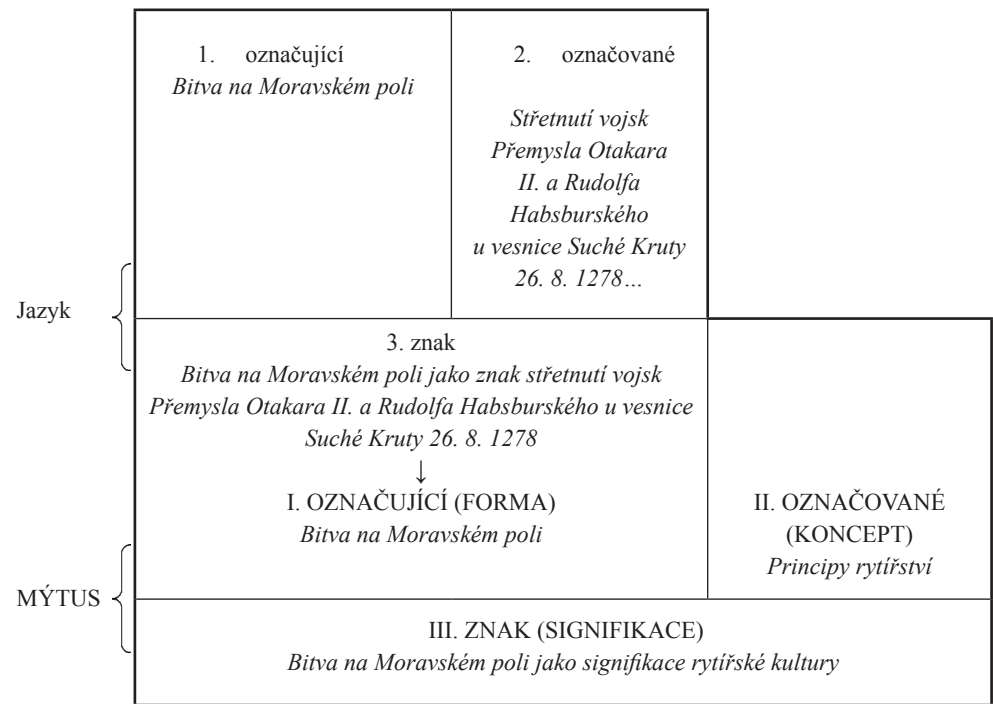
V nejstarší vrstvě mýtu, jak ji reprezentovala kupř. známá skladba z *Colmarské kroniky* (*Chronicon Colmariense*), *Cantilena de rege Bohemiae*,⁶ fungovala bitva na Moravském poli jako organická součást rytířské kultury své doby. V rámci této kultury byla bitva reprezentována obecně jako ritualizovaná hra, jak paradigmaticky naznačila monografie Georgese Dubbyho *Neděle u Bouvines* (1973, česky 1997), popisující ze strukturalistických pozic školy Annales jinou z významných bitev 13. století. Kódem, který v této mytické vrstvě pořádá události a který

⁵ Barthes, R.: *Mytologie* [1957]. Dokořán, Praha 2004.

⁶ *Cantilena de rege Bohemiae*. In: Jireček, J. (ed.): *Fontes rerum Bohemicarum*, III. Nadání Františka Palackého, Praha 1882, s. 238.

osmysluje i bitvu samotnou, je princip rytířství. Odtud také oslava krále Otakara jako křesťanského rytíře a šlechtěného ochránce bezbranných (ve zmíněné *Cantiléně* jmenovitě vdov).

Ideálním či minimálně idealizovaným cílem středověké bitvy nebylo, jak píše Duby, protivníka usmrtit, ale přemoci ho v čestném boji, v optimálním případě jej zajmout, aby bylo možné vymáhat výkupné. Realita bojiště byla jistě podstatně pragmatictější, než sugerují literární texty, nicméně dobové modely reprezentování bitvy a celá její stylizace podléhaly kulturně normovanému konceptu rytířství. Samotný akt Otakarova zabití byl proto také připisován buď anonymnímu aktérovi z řad vojenského plebsu, tedy aktérovi stojícímu mimo rytířskou societu, nebo konotován jako nesympatický a s duchem rytířství se ve své podstatě neslučující výkon pomsty. Otakara prostě nebylo z hlediska dobových modelů reprezentování bitvy třeba zabít, a pokud přesto zabit byl, vyžadovala reprezentace této skutečnosti kulturně normované vysvětlení. Použijeme-li Barthovo schéma mytické semiózy, můžeme do něho v tomto konkrétním případě promítnout následující proměnné (viz obr. 2):



(Obr. 2)

Záhy se začala v textech konstituovat nová signifikace, která pak vykazala v následujících staletích vysokou virulenci a adaptabilitu, signifikace opřená o **koncept loajality**. Vynořilo se téma zrady, které bylo v konkrétních textech profilováno podle jejich provenience a motivace. Cirkulovalo zejména kolem dvou osob, Miloty z Dědic a Záviše z Falkenštejna, kteří figurovali jako konkrétní viníci porážky, každý v poněkud jiném smyslu a kontextu. Vedle toho byla zrada přiřčena také neadresně a obecně české šlechtě, resp. té její části, která se přidala na habsburskou stranu, čímž zradila podle konkrétního kontextu buď krále, nebo národ, nebo obojí.

A konečně jako varianta mytického konceptu loajality a zrady se vyprofilovala teze, že tím, kdo nedostál svým legitimním závazkům, byl vlastně sám Přemysl Otakar II., který svou (implicitně) germanizační politikou poškodil vlastní národ a neprozíravě si připravil pád. Všechny tyto narativy byly dílčími modifikacemi dominantního mytického konceptu, který byl díky této své adaptabilitě použitelný z různých perspektiv a obnovoval se jakýmsi samospádem polemiky (kde se střídají nařčení – obrana), takže byl stále přítomný v historické paměti jako aktuální axiologický a etický problém.

Je zřejmé, že dichotomie loajality a zrady byla v historické perspektivě velmi produktivním mýtogenním prvkem, konceptem mýtu, který bylo možné adaptovat na různé referenční rámce, vůči nimž se jakožto hodnotám očekávala loajalita: V různých kontextech to byl král, resp. královská dynastie, země, rod, nebo – od 19. století – národ. Pro formující se občanskou společnost 19. století byla aktuální zejména varianta, podle které byla viníkem porážky na Moravském poli česká šlechta jako stav. To bylo čtení, charakteristické zejména pro státoprávní diskurs šedesátých let 19. století. Do nastupující vlny státoprávní euforie zapadla symptomaticky např. tragédie Vítězslava Hálka *Záviš z Falkenštejna*, která modelově souzněla s ideou jednotného politického národa a celou státoprávní ideologií. Podle recenzenta Jana Nerudy vzbudilo při premiéře v roce 1860 největší spontánní potlesk právě místo, kde z jeviště zazněla slova: „A naše panstvo ruce skládá v klín / a naše panstvo více nezná čin,“ neboť obecnost, v nich identifikovalo zřejmou paralelu k aktuální situaci přelomu padesátých a šedesátých let, kdy byla politika české šlechty vnímána občanskou společností jako primárně stavovská, nikoli, jak se postulovalo, národní.⁷ Resonovala tu tedy myšlenka, že česká šlechta nedostála svým přirozeným závazkům vůči společenství – národu a de facto národ zradila.

Od osmdesátých let se s nárůstem nacionalismu posunulo čtení bitvy, jejích příčin a konsekvencí ve směru k otázkám česko-německé alterity, tedy opět v symptomatickém souzvuku s posunem celého diskursivního rámce. V situaci sílícího česko-německého národnostního antagonismu, který problematizoval soužití Čechů a Němců jak v dvoujazyčné Praze, tak v oblastech při česko-německé jazykové hranici, se v centru zájmu se ocitla otázka, do jaké míry sám Přemysl Otakar II. svou proněmeckou urbanistickou politikou, která otevřela zemi německé kolonizaci, nasměroval vývoj k porážce na Moravském poli. Tak byla modelově pointována kupř. báseň Karla Kučery *Na moravském poli* z roku 1883 situovaná na do vojenského tábora v předvečer bitvy, v níž je Přemysl Otakar II. jakožto původce germanizace sám označen jako zrádce.⁸

V každém případě se topos bitvy na Moravském poli nejpozději v polovině 19. století konstitoval jako modelový **politický mýtus** a konceptem (tedy označovaným) mýtu, který se v nových souřadnicích rekonstituoval, se stala idea národní loajality jako normativní a současně kognitivní kategorie. Její normativita spočívala v tom, že tato loajalita byla samozřejmě postulována a očekávána jako základ pro fungování řádu, její kognitivní rozměr spočíval v tom, že osmyslovala (aktuální i historické) události a organizovala historické poznání a historický narativ (viz obr. 3).

7 Vlček, J.: Úvod. In: Hálek, V.: *Záviš z Falkenštejna, Král Rudolf, Král Vukašin*. Jan Laichter, Praha 1908, s. IV.

8 Kučera, K.: *Básně*. Jan Otto, Praha 1883, s. 81.

Jazyk	1. označující <i>Bitva na Moravském poli</i>	2. označované <i>Střetnutí vojsk Přemysla Otakara II. a Rudolfa Habsburského u vesnice Suché Kruty 26. 8. 1278...</i>		
	3. znak Bitva na Moravském poli jako znak střetnutí vojsk Přemysla Otakara II. a Rudolfa Habsburského u vesnice Suché Kruty 26. 8. 1278 ↓ I. OZNAČUJÍCÍ (FORMA) Bitva na Moravském poli		II. OZNAČOVANÉ (KONCEPT) Principy rytířství	
MÝTUS	III. ZNAK (SIGNIFIKACE) Bitva na Moravském poli jako signifikace rytířské kultury ↓ I. OZNAČUJÍCÍ ' (FORMA ') Bitva na Moravském poli			II. OZNAČOVANÉ ' (KONCEPT ') Význam (národní) loajality
	III. ZNAK ' (SIGNIFIKACE ') Bitva na Moravském poli jako signifikace významu (národní) loajality			

(Obr 3)

Z toho současně plyne, že historický mýtus měl dvě systémové složky: Explicitní věcně obsahovou, která deklarovala odkaz k národnímu kolektivu jako hodnotě, vůči níž se očekává loajalita, a implicitní, která vyplývala z dobových, nikoli nutně reflektovaných principů dobové historické racionality. Tyto dvě složky nelze od sebe samozřejmě zcela odpreparovat, protože spolu komplementárně souvisely, přesto je lze ale vymezit jako dvě specifické komponenty

mýtu. Dobová historická racionalita se vyznačovala řadou charakteristik, které se projeví i v performování paměti spjaté s bitvou na Moravském poli (akcentace událostních, politických dějin, individuálního a maskulinního aktéra etc.). V první řadě ale, a to je pak důležité v komparaci s modelem, který k inscenování paměti užívá Oldřich Daněk, byly principiálně předpokládány dvě skutečnosti: 1. **poznatelnost minulosti** a 2. **možnost jejího vyprávění** v jednom příběhu.

Pluralita a heterogenita různě emplotmentovaných vyprávění vztahujících se k Moravskému poli byla sice zřejmá, nevedla nicméně k hlubší gnozeologické skepsi o samé možnosti historického poznání. Ze skutečnosti, že existuje více variant příběhů Moravského pole, vyvozovala soudobá historická racionalita spíše metodologické než gnozeologické konsekvence. Předpokládala, že historickou realitu lze oddělit od její interpretace, pouze je třeba vyvinout k tomuto účelu dostatečně subtilní metody historické kritiky, a že tedy existuje minulost, která má ontologický, nikoli jen diskursivní status. Z toho logicky vyplývalo, že pokud se vyvinulo více příběhů, vztahujících se k téže historické substanci, může být nutně pouze jeden z nich správný. Ambici vyprávět jeden příběh dějin a implementovat celé dění do struktury tohoto jednoho masternarativu, signalizovala kupř. i paradigmatická proměna plurálu **Geschichte** (příběhy) na kolektivní singulár **Geschichte** (dějiny), jak se uskutečnila v německém pozdně osvícenském historickém diskursu.

Narativ stojící na dichotomii zrady a loajality, resp. zrady a cti je, přinejmenším v určitých kruzích společnosti virulentní dodnes, stačí připomenout kupř. píseň Daniela Landy *Moravské pole*, pracující s výrazně nacionální symbolikou, přesto je zřejmé, že vedle tohoto tradičního politického mýtu, se během druhé poloviny 20. století profilovalo nové čtení, které tyto tradiční atributy, spjaté s motivikou zrady/loajality, nahrazují novým konceptem. Jestliže dominantní složkou politického mýtu, jak se vyprofiloval v 19. století, byla explicitní složka **historická**, tedy konkrétní vyprávění obsahů minulosti, ve druhé polovině 20. století se v řadě textů přelil akcent na složku **metahistorickou**, tj. na reflexe týkající se struktury historického myšlení a otázek historické epistemologie.

V tomto smyslu se výrazně posunuly modely historických reprezentací obecně a Daňkova reflexe Moravského pole představuje v těchto posunech jeden z četných příkladů. Konvenční emplotment, konstituovaný na konceptu loajality a motivovaný snahou najít viníka Moravského pole, vystavil Daněk dekompozici a použil k tomu kromě jiných nástrojů právě techniku, která byla ještě v první polovině 20. století vnímána z hlediska historické metodologie, jako jedna z nejméně problematických. Touto technikou byl tzv. **výslech svědků**. Jako metodu práce s historickým materiálem popsal výslech svědků v českém prostředí ve dvacátých letech 20. století Josef Pekař, jeden z nejvýznamnějších českých historiků meziválečného období. Ve své rozsáhlé monografii *Žižka a jeho doba* (1927) definoval výslech svědků jako metodu, která zaručuje – v rámci možností – vysoký stupeň autenticity historického poznání:

„Dávám slovo přímo vynikajícím vrstevníkům Žižkovým [...], aby nám svůj názor na situaci, své hodnocení programů a ideí, svá mravní měřítká, obrany a odsudky vyložili sami, abychom dobu, o níž jde, spatřili v její vlastní perspektivě.“⁹

Tato pasáž velmi názorně ilustruje Pekařovu gnozeologii „výslechu“, stojící na dvou základních předpokladech: Zaprvé Pekař předpokládal, že přímí svědci, resp. ti, kteří stojí události nejbližší, jsou zárukou „bezprostřednosti“ a „názornosti“, a že celá metoda opírající se o jejich

9 Pekař, J.: *Žižka a jeho doba*, I. Vesmír, Praha 1927, s. IX.

autentické výpovědi „dokumentárním svým rázem slibuje poučení poměrně nejspolehlivější“.¹⁰ Za druhé Pekař předpokládal, že výsledkem svědků se dobře uceleného poznání, že na základě více či méně autentických svědeckvů bude moci sestavit určitý obraz: doby, osoby, události nebo jiné historické entity. Komparací a kombinací svědeckvů vyprávění se mu skládá, komponuje komplexní představa historické entity, kterou zkoumá. Dává slovo dobovým aktérům (oněm vrstevníkům Žižkovým), aby sami vyložili **svůj** názor, **své** hodnocení, **svá** měřítka, a to vše proto, aby poznal dobu v **její** – nikoli tedy v jejich – perspektivě. Doba tedy má (v rámci takto pojímané historické racionality) jakousi **svou** perspektivu, předpokládá se **její** obsah, a ten lze výsledkem svědků rekonstruovat. Není to tedy jejich subjektivní čtení doby, čeho se nám dostane ze svědeckvů pramenů, je to více či méně objektivní historické poznání, která se nám prostřednictvím svědeckvů (znovu)vynořuje a skládá. Samozřejmě ani historik první poloviny 20. století nebyl tak naivní, aby nevěděl, že jeho obraz minulosti bude **konstrukcí** (to je autentický termín Pekařův)¹¹, chápal to ale spíše jako problém technický, nikoli epistemologický, či dokonce ontologický.

Ne tak již při výslechu svědků, jak jej operacionalizuje Daněk, v jehož performanci paměti vystává hodnota svědecké výpovědi nikoli jako problém technický, opracovatelný za použití náležitých kritických nástrojů, nýbrž jako hlubší problém gnozeologický: svědeckvů je zdiskreditováno jako ve své podstatě nepoužitelný nástroj či prostředek. A to nejen v prvoplánové ideologické rovině, že totiž svědeckvů může být záměrně zkreslené, ale i v rovině mimovolní, která souvisí kupř. i s psychofyzickými mechanismy fungování paměti.

Jeden z vyslychaných kupř. vyslovuje obavu, že po deseti letech nebude snadné oddělit to, co sám viděl, od toho, co mu vyprávěli.¹² Na jiném místě Daněk tematizuje problém zpětné adaptability paměti, která způsobuje, že člověk sám uvěří vlastnímu zkreslení události a začne si sebou samým smyšlené dění vybavovat jako svou autentickou paměť.¹³ Tyto a další odkazy k povaze paměti jsou natolik významnou součástí Daňkova textu, že bychom jej směle mohli přiřadit k žánru **fiction of memory**, jak jej v nedávné době popsali v řadě svých studií Astrid Erll či Birgit Neumann a další.¹⁴

Podstatnou součástí románu *Král bez přílby*, jež pak byla převzata i do zmíněné hry, představují rozhovory krále Václava II. s očitými svědky a účastníky bitvy na Moravském poli. Deset let po bitvě se na základě jejich svědeckvů snaží Otakarův syn dopátrat pravdy o bitvě. A to je pro Daňka příležitost pohrát si s mýtem a se všemi jeho zřetězenými asociacemi. Král vyslechne celkem asi deset postav z různých sociálních, etnických, profesních společenství: notáře, písaře, těžkého jezdce, lehkého jezdce, německého rytíře, kuchaře, Bertolda z Emmerbergu a také Záviše z Falkenštejna, a všech se ptá na to, co vědí o bitvě na Moravském poli, či přesněji řečeno, co z ní sami viděli. Výpovědi, kterých se mu dostává, jsou specificky perspektivizované, vzájemně nekompatibilní a nedávají dohromady žádný srozumitelný obraz, příběh nebo smysl. Nelze je složit jako kameny v mozaice, nelze je postavit za sebe do chronologické řady, nelze je propojit a zkombinovat. Jediné, v čem se shodují, to je vedro, které ten den

10 Pekař, J.: *Žižka a jeho doba*, I. Vesmír, Praha 1927, s. IX.

11 Pekař, J.: *Žižka a jeho doba*, I. Vesmír, Praha 1927, s. X.

12 Daněk, O.: *Král bez přílby* [1971]. Československý spisovatel, Praha 1988, s. 103, 110.

13 Daněk, O.: *Král bez přílby* [1971]. Československý spisovatel, Praha 1988, s. 93.

14 Neumann, B.: *Erinnerung – Identität – Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer Fictions of Memory*. De Gruyter, Berlin-New York 2005; Erll, A.: *Gedächtnisromane: Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren*. WVT, Trier 2003.

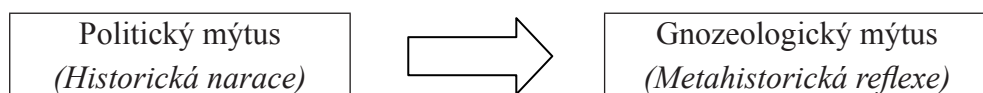
ovládlo bojiště, tedy faktor ležící příznačně mimo sféru sociálně interpretovatelné historicity: „Vedro. Zdá se, že to je to jediné, v čem se shodujete. Že bylo vedro,“¹⁵ shrnuje výsledky své ankety Václav II.

Problematickým prvkem, který Daněk tematizuje, je u očitých svědectví i hodnota a rozsah autopsie. Různí účastníci zachytili ve své autopsii jen zlomek události, jež je daleko přesahuje. Každý obsáhl vlastní observaci jen specifický výsek bojiště nebo vojenského tábora, a jeho svědectví je už proto nutně fragmentární. Bojiště, zastřené oblakem prachu, kde bojovník viděl jen záda bojovníka před sebou, orientoval se jen podle vykřikovaných hesel a ztrácel orientaci i základní představu o tom, v které části pole se právě nachází, je předmětem ku lturně podmíněné imaginace. Není ve své komplexitě dostupné z autopsie, konkrétní obraz bitvy je spíše předpokládán na základě obecnější kulturní zkušenosti a kulturně podmíněného horizontu očekávání.

Komplexní interpretace „bitvy“ je tak nutně konstrukcí, rozhodně však nikoli autentickou referencí. Toto téma se opakuje v románu *Král bez přílby* znovu v pasáži, v níž je popisován průběh turnaje, při němž je smrtelně zraněn významný host přemyslovského dvora a nikdo neví, jak přesně k jeho zranění došlo: ani účastníci turnaje, kteří byli přímo na místě, ani jeho diváci, kteří vše pozorovali z tribuny a měli před sebou turnajové bojiště jako na dlani.

Přístup k mýtu Moravského pole, jak s ním pracuje Daněk, nespočívá tedy v tom, že jej autor převypráví jinak, nýbrž v tom, že zpochybní samu možnost příběhu. Výslech svědků má tak u Daňka dekompoziční status: Komparací a kombinací svědectví se mu obraz neskládá, nýbrž roztupává. Výslech svědků není nástrojem syntézy, ale dekompozice obrazu. Smysl se jím nevytváří, ale ztrácí.

Dekonstrukcí masternarativu performuje *Král bez přílby* absenci věčné signifikace, jež zakládala politické čtení události a inscenací perspektivismu ruší ontologický status události a relativizuje kategorii pravdivosti. **Politický** mýtus je dekomponován, jeho koncept loajality se vzdaluje, signifikace se vyprazdňuje a otevírá se jako forma pro nový koncept. Získává novou signifikaci a stává se mýtem **gnozeologickým** (viz obr. 4):



(Obr. 4)

Pokud bychom znovu sáhli k Barthově schématu, vypadalo by tentokrát takto (viz obr. 5):

I. OZNAČUJÍCÍ (FORMA)	II. OZNAČOVANÉ (KONCEPT)
<i>Bitva na Moravském poli</i>	<i>Gnozeologická skepse a krize masternarativu</i>
III. ZNAK (SIGNIFIKACE)	
<i>Bitva na Moravském poli signifikuje gnozeologickou skepsi a dekonstrukci možnosti masternarativu</i>	

(Obr. 5)

15 Daněk, O.: *Král bez přílby* [1971]. Československý spisovatel, Praha 1988, s. 142.

Problematizace možnosti historického masternarativu byla součástí hluboké proměny v povaze historické racionality druhé poloviny 20. století, spjaté ať už reflektovaně nebo nereflektovaně s konceptem dekonstrukce. „Odvrat od mechanistických a objektivistických ideálů 19. století“¹⁶ implikoval ambici vymanit se z delegitimizovaných modelů historického tázání, metodologie a explikace. Gnozeologická skepse se etablovala jako objekt performance a svébytný emplotment **metahistorické** narace.

Vzhledem k tomu, že těžiště románu neleží *de facto* ve **faktickém** sdělení o bitvě nebo jednotlivých aktérech, není ani přístupný uchronickému tázání a nemá kontrafaktickou alternativu. Zatímco klasický příběh Moravského pole kontrafaktické tázání připouští (co by se stalo, kdyby Otakar na Moravském poli nebyl zrazen a zvítězil), Daňkův narativ stojí mimo tuto alternativitu a kontrafaktuální otázka jím není nastolena. Jsou jím ovšem nastoleny otázky jiného řádu, které jsou z hlediska teorie historického myšlení a reprezentace dějin rozhodně inovativnější než ve své podstatě velmi tradiční narativy kontrafaktických dějin.¹⁷

Kromě praktik masternarativu byly v Daňkově reflexi Moravského dekonstruovány nebo problematizovány i další zdánlivě samozřejmé komponenty historické racionality, které byly zhruba v době vzniku románu *Král bez přílby* problematizovány i v jiných textech a jejichž problematizace postupně pronikala do dobového historického diskursu. Byl to předně sám pojem bitvy jako pilíře událostních politických dějin, intencionalita jednání historických aktérů apod. Událost a bitva jako její modelový příklad, byly právě od sklonku šedesátých a počátku sedmdesátých let předmětem širokých diskusí i v historických disciplínách a jejich ontologický a epistemologický status byl problematizován a nově ustavován jak ze strukturalistických pozic školy Annales, tak i z pozic tzv. nových politických dějin Cambridgeské školy.

Samozřejmě je ale otázkou, do jaké míry byla tato problematizace u Daňka vědomou a reflektovanou skepsí, namířenou s plným vědomím epistemologických a ontologických konsekvencí vůči možnosti historického poznání a statutu minulosti vůbec, a do jaké míry byla intelektuální literární hrou, jež měla „pouze“ inovovat a intelektualizovat historickou naraci. V doslovu totiž autor v protikladu k textu samému afirmoval tradiční komponenty a modely historického myšlení a kupř. vyjmenovával místa, kde se odchýlil od historické skutečnosti (!). Vystává tu tedy určitá disproporce mezi performancí gnozeologické skepse a irelevance faktické stránky dějin v literárním textu na straně jedné a konstatováním historické fakticity v metaliterárním textu na straně druhé. Autor tedy, jak se zdá, ostře rozlišoval mezi faktuálním a fiktivním narativem, pro něž postuloval odlišný vztah k historické fakticitě, kterou ovšem předpokládal jako reálnou substanci. Jeho skepse byla tak spíše intelektuální hrou s možnostmi literární narace než vědomou a do důsledků promyšlenou reflexí otázek po povaze minulosti, dějin a dějinnosti a po možnostech historického poznání, jak ji otevřela postmoderní výzva. Ostatně i metahistorická skepse Haydena Whitea, Michela Foucaulta nebo třeba Jacquese LeGoffa krystalizovala podobně jako Daňkova dekompoziční narace v politicko-kulturním ovzduší šedesátých let. V každém případě je tak Daňkův text inscenací rozpadu konsensu a s ním i možnosti masternarativu, jak o několik let později konceptualizoval pod hlavičkou *la fin des grands récits* J.-F. Lyotard,¹⁸ a jako takový je sám součástí nového příběhu, o zrodu (postmoderní) historické metanarace.

16 Třeštík, D.: *Češi a dějiny v postmoderním očistci*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2005, s. 24.

17 Pojem kontrafaktické dějiny je tu chápán v jeho klasické podobě, zformované v polovině 19. století, viz kupř. Rodiek, Ch., *Erfundene Vergangenheit. Kontrafaktische Geschichtsdarstellung (Uchronie)*, Frankfurt a. M. 1997.

18 Lyotard, J.-F.: *La condition postmodern. Rapport sur le savoir* [1979]. Les Editions de Minuit, Paris 1994.

LITERATURA

- Cassirer, Ernst: *Filosofie symbolických forem II. Mytické myšlení*. OIKOYMENH, Praha 1996
- Erl, Astrid: *Gedächtnisromane: Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren*. WVT, Trier 2003
- Havelka, Miloš: *Dějiny a smysl. Obsahy, akcenty a posuny „české otázky“ 1895–1989*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001.
- Lyotard, Jean-François: *La condition postmodern. Rapport sur le savoir*. Les Editions de Minuit, Paris 1994
- Nora, Pierre (ed.), *Les lieux de mémoire*, I–VII. Gallimard, Paris 1984–1992
- Neumann, Birgit: *Erinnerung – Identität – Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer Fictions of Memory*. De Gruyter, Berlin-New York 2005
- Rodiek, Christoph: *Erfundene Vergangenheit. Kontrafaktische Geschichtsdarstellung (Uchronie)*. Klostermann, Frankfurt a. M. 1997
- Štěrbová, Alena: *Dramatická podobenství Oldřicha Daňka*. Universita Palackého v Olomouci, Olomouc 2004
- Štěrbová, Alena: *Vypravování Oldřicha Daňka o bitvě na Moravském poli*. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis – Moravica, 3, 2005, s. 267–273
- Třeštítk, Dušan: *Češi a dějiny v postmoderním očistci*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2005

PRAMENY

- „Cantilena de rege Bohemiae“. In: Jireček, Josef (ed.): *Fontes rerum Bohemicarum, III*. Nadání Františka Palackého, Praha 1882, s. 238
- Hálek, Vítězslav: *Záviš z Falkenštejna, Král Rudolf, Král Vukašín*. Jan Laichter. Praha 1908
- Daněk, Oldřich: *Král bez přílby*. Československý spisovatel, Praha 1988
- Daněk, Oldřich: *Bitva na Moravském poli*, Praha, Dilia 1979
- Kučera, Karel: *Básně*. Jan Otto, Praha 1883
- Pekař, Josef: *Žižka a jeho doba, I*. Vesmír, Praha 1927
- Vlček, Josef: „Úvod“. In: Hálek, Vítězslav: *Záviš z Falkenštejna, Král Rudolf, Král Vukašín*. Jan Laichter, Praha 1908

PhDr. Lenka Řezníková, Ph. D.

Oddělení pro studium a edici díla Jana Amose Komenského

Filozofický ústav

Akademie věd České republiky, Praha

<moi.meme@seznam.cz>

POETICKÝ VZLET A PROZAICKÝ PÁD FENOMÉNU FUČÍK V DÍLE MILANA KUNDERY

MARTIN MALENOVSKÝ

Reportáž, psaná na oprátce

Fučíkova *Reportáž, psaná na oprátce* patří bezpochyby k nejdiskutovanějším českým knihám druhé poloviny 20. století. Jak uvádějí František Janáček a Alena Hájková: „V novodobé literatuře, obzvláště té, která se týkala a týká odbojové či válečné tematiky, neexistuje snad text, který by byl tak podrobně analyzován, vynášen i znevažován jako Fučíkova Reportáž. Často se vydávala za nejryzejší svědectví, jindy naopak pouze za literární fikci bez dokumentární hodnoty.“¹

Známým faktem je rovněž ideologické zpolitizování textu ze strany komunistického režimu, kterému napomohly i několikeré zásahy proti autentičnosti původního rukopisu, které jej provázely již od prvního vydání v říjnu 1945.

Podle Jan Němečka, který srovnával jednotlivá vydání *Reportáže*, nalezneme v nich „sled různých účelových manipulací, které neprospekly ani dílu, ani autorovi.“² Nejzásadnějším porušením autenticity textu bylo bezpochyby vynechání několika posledních motáků s pasážemi, v nichž se Julius Fučík přiznává k prozrazení některých (nikoli zásadních) informací gestapu. Přesto právě tato pasáž byla pozdějšími budovateli Fučíkova kultu shledána jako nejzávadnější pro zamýšlený bezchybný obraz hrdiny-komunisty a byla nejvíce postižena cenzurním zásahem. Příznačným pro dobu pak je i to, že při vědomí této závažné falzifikace neváhala z této lži vytvořit úhelný kámen fučíkovského mýtu. Za ten bylo prohlášeno právě odhodlané a uvědomělé mlčení Julia Fučíka, který v nejtěžší životní situaci nevyzradil. Tuto zkreslenou informaci poté zdůrazňovaly všechny oficiální proslovy a doslovy, u nichž měli poslední slovo kritik Ladislav Štoll a vdova Gusta Fučíková.

Kult Julia Fučíka a jeho *Reportáže* se začal budovat intenzivněji s nástupem komunistů v únoru 1948, silit začal na přelomu čtyřicátých a padesátých let minulého století a kulminace dosáhl mýtus Fučík v roce 1953, na který připadalo desáté výročí jeho smrti a padesáté výročí jeho narození.³ Z *Reportáže* se postupně stal nedotknutelný kanonizovaný text „sakrační“ povahy, kde byl Julius Fučík interpretován jako hrdina-světec a emblém komunismu.

K uveřejnění prvního úplného, kritického a komentovaného vydání došlo až v roce 1995, kdy *Reportáž* v této podobě vydalo nakladatelství Torst. Jednalo se o ediční počín obrovského významu pro českou literaturu i historii, který ukázal Fučíkovo svědectví v nepokřivených konturách. Dle slov Františka Janáčka a Aleny Hájkové se v této práci zrcadlí „snaha reagovat na bezpočet pochybností, ale také glorifikací, které byly kolem Fučíkova osudu ve věznicích a vyšetřovnách gestapa a kolem jeho knihy za desetiletí ideologizovaných výkladů navrženy.“⁴

1 Fučík, J.: *Reportáž, psaná na oprátce: První úplné, kritické a komentované vydání*. Torst, Praha 1995, s. 253.

2 Fučík, J.: *Reportáž, psaná na oprátce: První úplné, kritické a komentované vydání*. Torst, Praha 1995, s. 103.

3 Fučík, J.: *Reportáž, psaná na oprátce: První úplné, kritické a komentované vydání*. Torst, Praha 1995.

4 Fučík, J.: *Reportáž, psaná na oprátce: První úplné, kritické a komentované vydání*. Torst, Praha 1995, s. 252.

Julius Fučík a Josef Böhm

Fučíkovým hlavním vyšetřovatelem se stal během jeho věznění Josef Böhm, pro kterého se jednalo o první velký případ. Sám Fučík o něm v *Reportáži* často hovoří. Právě s tímto vyšetřovatelem rozehrál Fučík onu „vysokou hru“, o které píše v samotném závěru *Reportáže*, v pasáži, která byla poznamenána největší měrou cenzurním zásahem a která se poprvé veřejně objevuje až v kritickém vydání z roku 1995. V závěrečných odstavcích Fučík prozrazuje, že před gestapem některé informace prozradil, většinou však nešlo o zásadní údaje, které by vedly k postihu dalších osob. Fučík se snažil prozrazovat fakta, o kterých již věděl, že jsou gestapu známa.

Během věznova pobytu na Pankráci se mezi ním a vyšetřovatelem vytvořil zvláštní vztah. Julius Fučík jej v textu *Reportáže* familiárně nazývá „můj komisař“ a interakci popisuje takto: „Lhali jsme si navzájem ze všech sil, bez ustání, ale s výběrem. Já to věděl vždy, on jen někdy... Byl rozhodně zajímavější a složitější než všichni ostatní. Měl představivost bohatší a dovedl jí užívat.“⁵

Zároveň o tomto bývalém číšníkově hovoří ne jako o postavě, ale jako o **figure**. Toto vymezení ukazuje na inspiraci v nerudovské látce, kterou se před svým zatčením Fučík zabýval.⁶

K jednomu z nejpůsobivějších momentů *Reportáže* patří pasáž zachycující situaci, kdy vyslýchající komisař Böhm opustí spolu s Fučíkem pankráckou věznici, kde byl Fučík gestapem zadržován, a vyrazí s ním do ulic města Prahy. Není proto divu, že konkrétně tato scéna se stala inspirací pro další literární umělce poválečné doby, kteří byli předkládaným mytizovaným obrazem hrdinného a nezdolného Julia Fučíka notně ovlivněni.

Zjevné parafráze této scény z *Reportáže* nalézáme v básních Pavla Kohouta, Marie Pujmanové a nejšířejí pak v básnické povídce Milana Kundery nazvané *Poslední máj*.⁷ Na zpracování tématu v poezii posledně jmenovaného se zaměříme v následujícím výkladu podrobněji.

Uvedli jsme již, že vztah Böhm – Fučík byl v mnoha ohledech a za daných okolností nadstandardní, mezi oběma dokonce existovaly jisté sympatie.

V *Reportáži* jsou jejich společné „výlety“ mimo pankráckou věznici Fučíkem líčeny takto:

„Jeli jsme na smyšlenou schůzku do Bráníka. Sedávali jsme tam pak často v zahradní hospůdce a dívali se na lidi proudící kolem.

– Zatkli jsme tě, – uvažoval pak nad nimi, – a podívej: změnilo se něco? Lidé chodí jako dřív, smějí se nebo mají své starosti, jako je měli dřív, svět jde dál, jako by tebe ani nikdy nebylo. A jistě jsou mezi nimi i tvoji čtenáři – myslíš, že se jim kvůli tobě udělá o vrásku víc?

Jindy mne po celodenním výslechu posadil do auta a zavezl večerní Prahou na Hradčany nad Nerudovu ulici:

– Víš, že máš rád Prahu. Podívej! Cožpak se už nikdy nechceš do ní vrátit? Jak je krásná! A bude krásná, i když ty nebudeš - - -

Hrál dobře úlohu Pokušitele. Letní večer nadechl na Prahu už blízkost podzimu, byla modravá a zamžená jako zrající réva a jako víno opojná, chtěl bych se dívat až do skonání světa - - -, ale přerušil jsem ho:

... a bude ještě krásnější, až vy tu nebudete.

Zasmál se krátce, ne zle, spíše smutně, a řekl:

5 Fučík, J.: *Reportáž, psaná na oprátce: První úplné, kritické a komentované vydání*. Torst, Praha 1995, s. 58–59.

6 Fučík, J.: *Reportáž, psaná na oprátce: První úplné, kritické a komentované vydání*. Torst, Praha 1995.

7 Fučík, J.: *Reportáž, psaná na oprátce: První úplné, kritické a komentované vydání*. Torst, Praha 1995.

– Jsi cynik.⁴⁸

Tato ukázka z Fučíkovy *Reportáže* je zároveň dokladem toho, že autorovi nešlo pouze o sdělování faktů nebo svých dojmů a pocitů, ale že po celou dobu psaní motáků měl na paměti také umělecké literární ambice, uměleckou kvalitu a estetický účinek textu. *Reportáž* je protkána různými literárními odkazy. Citovanou pasáž a slova o Pokušiteli lze chápat jako narážku „na příběh z Nového zákona o tom, jak ďábel sváděl Ježíše Krista, aby se zřekl Hospodina a klaněl se jemu; v evangeliu podle Matouše a podle Lukáše figuruje ve výčtu pokušení také pohled z vysokého kopce na všechna království; ďábel slibuje Kristu panství nad nimi, ten však nabídku odmítá.“⁴⁹

Konkrétně o inkriminovaném večeru, který se stal předlohou pro Kunderův *Poslední máj*, píše Fučík v *Reportáži* následovně: „Uprostřed stanného práva zavezl mne komisař do Bráníka. Krásný červen voněl lipami a pozdními květy akátu. Nedělní večer... Byl jsem náhle přesazen z obezděného světa vězení do tohoto strhujícího proudu a chutnal jsem zpočátku trpce jeho sladkou blaženost.“⁵⁰

Další významný zdroj informací, který ovšem nemohl být Milanu Kunderovi ani veřejnosti znám, představuje poválečná výpověď vyšetřovaného Josefa Böhma. Hovoří v ní mimo jiné o opakovaných společných cestách, které spolu s Fučíkem po Praze vykonali. František Janáček a Alena Hájková k tomu uvádějí následující: „Böhm také řekl, že při čekání se prý vždy usadili s Fučíkem „v jedné cukrárně nebo v restauraci v blízkosti místa schůzky“. S nimi na ony cesty jezdili i jiní úředníci... Vždycky asi po hodině odeslal Böhm tyto úředníky pryč pod záminkou, že má s Fučíkem ještě nějakou služební cestu... Potom, pokračuje... v dané výpovědi, „jel... s Fučíkem připraveným služebním autem podél Vltavy, přes Karlův most a Nerudovou ulicí na Hradčany. Před Hradem jsem pak šoféra poslal pod nějakou záminkou do některé postranní uličky. Já jsem pak zůstal s Fučíkem státi na rampě Pražského hradu a dívali jsme se pak delší dobu shora na Prahu.“⁵¹

Kuriózně působí v kontextu budovaného fučíkovského mýtu také Böhmova informace, že během cest, kterých proběhlo minimálně pět, spolu několikrát navštívili Svatovítský chrám a že byli také na zmrzlině.⁵²

Kundera, Fučík, Mácha (poetický vzlet)

„Dříve než budeme zapomenuti, budeme proměněni v kýč. Kýč je přestupní stanice mezi bytím a zapomenutím...“⁵³

Porovnáme-li platnost Kunderova výroku z románu *Nesnesitelná lehkost bytí* s poválečnou a posléze polistopadovou povahou povědomí o Juliu Fučíkovi a jeho *Reportáži*, docházíme k závěru, že stejný osud potkal také tuto osobnost protinacistického odboje. Text, bez nějž se do roku 1989 neobešla jediná školní čítanka, mizí v zapomnění.

Bylo by zároveň naivní se domnívat, že Milan Kundera v době, kdy tato slova psal, nevěděl, že se ve svém mládí a rané tvorbě, kterou tak rád odmítá komentovat poukazem na její juvenilní povahu, sám takovým „kýčotvůrcem“ stal. Kunderova patetická poema *Poslední máj*

8 Fučík, J.: *Reportáž, psaná na oprátce: První úplné, kritické a komentované vydání*. Torst, Praha 1995, s. 59.

9 Fučík, J.: *Reportáž, psaná na oprátce: První úplné, kritické a komentované vydání*. Torst, Praha 1995, s. 198.

10 Fučík, J.: *Reportáž, psaná na oprátce: První úplné, kritické a komentované vydání*. Torst, Praha 1995, s. 65.

11 Fučík, J.: *Reportáž, psaná na oprátce: První úplné, kritické a komentované vydání*. Torst, Praha 1995, s. 194–195.

12 Fučík, J.: *Reportáž, psaná na oprátce: První úplné, kritické a komentované vydání*. Torst, Praha 1995.

13 Kundera, M.: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Atlantis, Brno 2006, s. 297.

z roku 1954 (první vydání 1955) je ukázkovým případem jednak toho, jak působivý byl fučíkovský mýtus, jednak toho, jak byla fučíkovská legenda dále rozmnožována a živena.

V čem kyčovitost *Posledního máje* spočívá? Od prvních stran je zřejmá stylizace hlavní postavy – Julia Fučíka – do podoby Viléma z Máchova *Máje*. K této romantické básnické povídce Kundera odkazuje již názvem své básně (*Poslední máj*). Ve třetím, přepracovaném vydání *Posledního máje* z roku 1963 se objevuje citát z Máchova *Máje* také jako vstupní motto. Vilémovskou stylizaci pak pocítujeme hned v prvních verších Kunderovy básně: „Otevřely se temné cely, / pankrácké brány se otevřely / a vězeň vyšel z nich.“¹⁴

Mezi další máchovské odkazy patří blízkost Petřína, kam dozorce Böhm Fučíka vyvádí, dále jsou zřetelné v odsouzencově úvaze, která je parafrází Máchovy ontologické reflexe o „kolébce i hrobu“, do kterého se navracíme: „...Tu zemi, v níž si hrál, a cval / prchavých hodin nepočítal. / Tu zemi, jež ho chovala, když chtělo se mu štkát, / tu zemi, jež ho přijde zas pochovat, pochovat.“¹⁵

Nejzjevnější aluzi na *Máj* pak nalézáme ve verších „holoubku, posle můj, / tu zemi pozdravuj, / tu zemi překrásnou, / kde Böhmů nebude!“¹⁶, která se vztahuje ke scéně těsně před popravou Viléma v Máchově *Máji*. Spojení niterné Máchovy reflexivní básně s politickým tématem poloviny 20. století nelze označit jinak než kyč a paskvil.

Zajímavé je sledovat rozdíly mezi Fučíkovým a Kunderovým podáním. V čem se Milan Kundera od Fučíkova popisu vztahu k vyšetřovateli Böhmovi zachyceného v *Reportáži* vědomě odchyluje? Pro dosažení většího emocionálního účinku a ve snaze vytvořit další zářivý literární pomník k počtu Julia Fučíka se Kundera, věren zásadám postupů socialistického realismu, dopouští záměrného pokřivení osobnosti vyšetřovatele Böhma a jeho vztahu k vězněnému Fučíkovi. V *Posledním máji* jde Kunderovi o vytvoření antagonistické černobílé dvojice hrdiny-komunisty a zákeřného nacisty. Okázalost Fučíkovy *Reportáže* se Kundera snaží ještě více vyšperkovat. V *Reportáži* se můžeme dočíst, že Böhm neúspěch svého pokoušení přimět vězně k závažnější výpovědi nebral nijak tragicky: „Zasmál se krátce, ne zle, spíše smutně, a řekl: – Jsi cynik.“¹⁷

Z těchto slov je jednoznačně patrné Böhmovo smíření a rezignace. Neúspěch se jej osobně nedotýká. Jak ale o Böhmově neúspěchu hovoří Kundera? Objevují se slova o „zlobných krocích“ a „vytí střelené šelmy.“¹⁸ Böhm zuří, zklamán svým selháním.

Kundera rovněž o celé vycházce hovoří jako o něčem zcela mimořádném, ojedinělém, neopakovatelném. Fučík však v *Reportáži* píše o tom, že podobných výletů zažil s Böhmem více.

Kundera, Fučík, Jahn (prozaický pád)

Další Kunderovou prací, ve které se výrazněji vrací k Juliu Fučíkovi, je jeho román *Žert* z roku 1967. Mezi napsáním *Posledního máje* (1954) a vydáním *Žertu* prošla Kunderova tvorba zásadní proměnou. Části své předchozí tvorby se autor zřekl, diametrálně se změnila Kunderova poetika i literární forma.¹⁹ Fučík představuje v *Žertu* sice jen jedno z dílčích témat, opa-

14 Kundera, M.: *Poslední máj*. Československý spisovatel, Praha 1963, s. 9.

15 Kundera, M.: *Poslední máj*. Československý spisovatel, Praha 1963, s. 23.

16 Kundera, M.: *Poslední máj*. Československý spisovatel, Praha 1963, s. 37.

17 Fučík, J.: *Reportáž, psaná na oprátce: První úplné, kritické a komentované vydání*. Torst, Praha 1995, s. 58–59.

18 Kundera, M.: *Poslední máj*. Československý spisovatel, Praha 1963, s. 43.

19 Le Grand, E.: *Kundera aneb Paměť touhy*. Votobia, Olomouc 1998.

kovaně se však „vznáš“ nad osudem hlavní postavy románu Ludvíkem Jahnem, který je jednou z postav Kunderovy galerie jedinců „tváří v tvář dějinám“.²⁰

Jestliže v *Posledním máji* autor fučíkovský mýtus ještě vědomě buduje a vytváří z něj nevědomky kýč, v *Žertu* už s ním jako kýčem pracuje a především prostřednictvím hlavní postavy jej demaskuje a kriticky hodnotí. Jak uvádí Eva Le Grand při hodnocení Kunderových próz, „prostřednictvím **postojů** jednajících postav je kýč v Kunderově díle zobrazován od prvního do posledního z jeho textů.“²¹

První zmínku o Juliu Fučíkovi nacházíme v *Žertu* v promluvě Heleny Zemánkové ve druhém dílu románu. Tato postava v mládí působila ve Fučíkově souboru písní a tanců a atmosféra doby se jí vryla do paměti. V „idealisticko-sentimentalistické“ a kýčovitě řeči²² se jí úvahy o novém milenci prolínají se vzpomínkami na šťastné mládí: „Je mi z toho úzko, ale nesmím být smutná, nesmím, **ať smutek není spojován s mým jménem**, ta Fučíkova věta je mé heslo, a nevádí mi, že je dnes to heslo z módy, možná že jsem pitomá, ale ti, co mi to říkají, jsou také pitomí...“²³ Uvážíme-li, že další vývoj příběhu usvědčuje ženu pronášející tato slova z velkého životního sebeklamu, zmíněné citování jedné z nejpatetičtějších vět *Reportáže* vyznívá jako perzifláž.

Další, tentokrát rozsáhlejší a hlubší zmínka o Juliu Fučíkovi, následuje ve čtvrtém díle románu, kdy se Jaroslav a protagonista Ludvík Jahn prou o povahu lidových písní. Předmětem sporu se stávají skladby vzniklé na motivy moravské lidové písně, jejichž texty však ve snaze o aktualizaci obsahují tematiku reálného socialismu, včetně vzpomínky na Fučíka: „Vysmál se mi. Vy v souboru je zpíváte. Ale ukaž mi jediného člověka mimo soubor, který si je zpívá! Ukaž mi jediného družstevníka, který by si sám pro svou radost zpíval ty vaše písničky o družstvech! Vždyť by se mu křivila huba, jak jsou nepřírozené a falešné!... Kvazimoravská písnička o Fučíkovi! Jaký nesmysl! Pražský novinář! Co má společného s Moravským Slováckem?... A proč vůbec píseň o Fučíkovi? Copak jenom on bojoval v ilegilitě? Jenom on byl mučen?... Nač ty posměšky? Každá doba má své symboly!“²⁴

V odpovědi, kterou Ludvík Jahn na Jaroslavovu výtku podává, slyšíme dokonce zřejmou narážku na to, že i v době vzniku románu *Žert*, ve druhé polovině 60. let 20. století, existovaly pochybnosti o autenticitě vydávané *Reportáže*: „Dobrá, ale ono je právě zajímavé, kdo se stal symbolem! Stovky lidí byly tehdy stejně statečných a jsou zapomenuti. A padli i proslulí. Politikové, spisovatelé, vědci, umělci. A nestaly se z nich symboly... A mají často za sebou velké dílo. Jenomže právě dílo vadí. Dá se těžko upravit, přistříhnout, proškrtat. Dílo je na překážku v propagační galerii hrdinů.“²⁵

Při hodnocení Fučíkovy osobnosti je Ludvík Jahn velmi kritický, obviňuje jej ze samolibosti a narcismu a odsuzuje to, že pro vlastní zviditelnění ohrožoval životy druhých:

„Co s hrdinou, který mlčí? Co s hrdinou, který nevyužije posledních chvil života k divadelnímu výstupu? K pedagogické lekci? Fučík, i když zdaleka nebyl proslulý, považoval za nesmírně důležité sdělit světu, co ve vězení myslí, cítí, prožívá, co lidstvu vzkazuje a doporučuje. Psal to na malé motáčky a riskoval životy jiných lidí, kteří je propašovali z vězení a uschová-

20 Le Grand, E.: *Kundera aneb Paměť touhy*. Votobia, Olomouc 1998, s. 55.

21 Le Grand, E.: *Kundera aneb Paměť touhy*. Votobia, Olomouc 1998, s. 32.

22 Le Grand, E.: *Kundera aneb Paměť touhy*. Votobia, Olomouc 1998.

23 Kundera, M.: *Žert*. Atlantis, Brno 1996, s. 21.

24 Kundera, M.: *Žert*. Atlantis, Brno 1996, s. 157.

25 Kundera, M.: *Žert*. Atlantis, Brno 1996, s. 157.

vali. Jak vysoce asi cenil své vlastní myšlenky a pocity! Jak vysoce oceňoval sám sebe!... Fučík potřeboval pomoc publika. Vytvářel si v samotě cely alespoň fiktivní publikum. Potřeboval být viděn! Dodával si sil aplausem! Alespoň fiktivním aplausem! Proměnit vězení v jeviště a učinit svůj úděl snesitelný tím, že ho nejen žil, ale i předváděl a hrál! Že se zhlížel v kráse vlastních slov a gest!²⁶

V odsudku Fučíkova počinání, které mohlo ohrozit druhé, je Kunderova literární postava zajedno s postojem Jaroslava Hory, který byl jedním z vězeňských dozorců, již pomáhali pašovat z vězení motáky s textem Fučíkovy *Reportáže*: „Hora ve své nejúplnější memoárové rekonstrukci, sestavené po válce deníkovým způsobem, píše: „Když... přečetl jsem si, co napsal, byl jsem úplně šokován. Fučík po nezávadném úvodu najednou začal psát, že nosím na Pankráč jídlo, léky, že vynáším od vězňů dopisy... že zase dopisy přináším a že to může ocenit jen ten, kdo nebyl (má být naopak byl – pozn. aut.) zavřen. Že i při holení jsem mu pomohl, aby mohl promluvit s druhým, a že tak to dělám jistě i druhým, a ještě mnoho dalších kompromitujících případů... byl jsem úplně z toho šokován.“ Proto prý Fučíkovi příslušný rukopis vrátil se žádostí nevystavovat nebezpečí jeho a případně i... další lidi.“²⁷

Třetí, zásadní zmínka o Fučíkovi v románu *Žert* se objevuje v pátém dílu opět v promluvě Ludvíka Jahna. Protagonistova vzpomínka související s Fučíkem přichází v situaci, kdy Ludvík svádí Helenu Zemánkovou, ženu Pavla Zemánka. Ludvík vzpomíná na okolnosti svého vyloučení z komunistické strany a ze studia na vysoké škole. Scéna ozřejmuje předchozí Ludvíkovu zaujatost vůči Fučíkovu mýtu: „...a rázem jsem se octl uprostřed té patnáct let staré scény: sál velké posluchárny přírodovědecké fakulty; v čele na pódiu za podlouhlým stolem sedí Zemánek... Za pódiem je velická černá tabule a vlevo od ní visí v rámečku portrét Julia Fučíka... „Přečtu vám dopisy dvou komunistů... „Trvalo to dlouho, smrti, než jsi přišla. A přece jsem doufal, že se s tebou seznámím až za mnoho let... Poznal jsem Reportáž psanou na oprátce... Tento text napsaný tajně ve věznici a ozářený světlem hrdinství, vytištěný po válce v miliónu exemplářů, vysílaný v rozhlase, studovaný povinně ve školách, byl svatou knihou té doby; Zemánek nám předčítal ty nejslavnější pasáže, které znal kdekdo nazpaměť.“²⁸

Následným proložením Ludvíkovy vzpomínky úvahou o obrazu Julia Fučíka Kundera mistrně a zcela nenásilně vkládá rovněž poukaz na diferenci mezi Fučíkem-člověkem a Fučíkem-mýtem, který jej nahradil: „Na stěně visela Fučíkova podobizna, reprodukce slavné kresby Maxe Švabinského... po válce prý za ním přišli soudruzi s prosbou, aby podle dochované fotografie zpodobil Fučíka, a Švabinský ho nakreslil (z profilu) přejemnou čarou podle svého vkusu: téměř dívčího, rozdychtěného, čistého a tak krásného, že snad i ti, kteří Fučíka osobně znali, dávali přednost ušlechtilé kresbě před vzpomínkou na skutečnou tvář.“²⁹ Úvahy o rozdílů mezi „já“ a „obrazem já“ jsou typické pro celé Kunderovo dílo a spatřujeme je i v tomto případě.

Vystoupení Pavla Zemánka pokračuje následovně: „Zemánek přečetl s patosem poslední věty a odmlčel se. Pak řekl: „To byl dopis komunisty, psaný ve stínu šibenice. Přečtu vám teď jiný dopis.“ A přečetl tři krátké, směšné, hrozné věty z mé pohlednice. Potom se odmlčel, všichni se odmlčeli a já jsem věděl, že jsem ztracen.“³⁰

26 Kundera, M.: *Žert*. Atlantis, Brno 1996, s. 158.

27 Fučík, J.: *Reportáž, psaná na oprátce: První úplné, kritické a komentované vydání*. Torst, Praha 1995, s. 212.

28 Kundera, M.: *Žert*. Atlantis, Brno 1996, s. 193–194.

29 Kundera, M.: *Žert*. Atlantis, Brno 1996, s. 194.

30 Kundera, M.: *Žert*. Atlantis, Brno 1996, s. 195.

Osud Ludvíka Jahna je zpečetěn, k jeho vyloučení z veřejného života se jeho soudcům stal pomocným nástrojem i Fučíkův mýtus, jehož patetičnost byla postavena do kontrastu s cynismem protagonisty románu. V citovaných pasážích případu Ludvíka Jahna můžeme spatřovat také podobnost s poválečnou historickou realitou, kdy byla Fučíkova *Reportáž* brána jako faktograficky nezpochybnitelná. Jejího svědeckého hlasu bylo využito v reálných soudních procesech se spolupracovníky gestapa, kdy dobrozdání v té době již popraveného Julia Fučíka obžalované zachraňovala, v opačném případě válečným zločincům přitěžovala. Stejně tak není Kunderovo umělecké ztvárnění v rozporu ani s povahou politických procesů vedených komunistickou mocí v 50. letech minulého století.

LITERATURA

Fučík, J.: *Reportáž, psaná na oprátce: První úplné, kritické a komentované vydání*. Torst, Praha 1995.

Kundera, M.: *Poslední máj*. Československý spisovatel, Praha 1955.

Kundera, M.: *Poslední máj*. Československý spisovatel, Praha 1963.

Kundera, M.: *Žert*. Atlantis, Brno 1996.

Kundera, M.: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Atlantis, Brno 2006.

Le Grand, E.: *Kundera aneb Paměť touhy*. Votobia, Olomouc 1998.

Mácha, K. H.: *Máj*. Nibiru, Praha 2009.

Mgr. Martin Malenovský

Katedra českého jazyka a literatury

Pedagogická fakulta

Univerzita Palackého, Olomouc

<MartinMalenovsky@seznam.cz>

NÁVRAT IKONOKLASTŮ: PŘÍPAD JANA BENEŠE

JOSEPH N. ROSTINSKÝ

V polistopadové euforii, v devadesátých letech minulého století, mělo mít dílo Jana Beneše, podobně jako v letech šedesátých, především funkci svědeckou. Jeho posláním bylo znovu připomenout českému čtenáři, jaké neodpuštělné bezpráví a násilnosti se ukrývaly pod frázemi socialistické převýchovy za zdmi komunistického kriminálu. Benešovy vězeňské příběhy, ať už charakteru autentického anebo fiktivního, poskytovaly informaci o prostředí, které by se mohlo na mapě označit jako „hic sunt leones“, prostor lidem neznámý, prostor civilizovanému světu nepřístupný. Jednou z mnoha zásluh Jana Beneše je právě to, že čtenáři, a to nejen českému, dal nahlédnout do prostoru fyzické nesvobody a duševního útlaku, kde se mohli octnout jak zločinci, tak i nevinné oběti totalitního režimu. Spisovatel Beneš dobře věděl o čem píše, protože on sám byl jednou z obětí diktatury.

Beneš pocházel z Prahy, kde se narodil 21. března 1936. Patří tak do ročníku **šestatřicátníků** podobně jako Václav Havel, Jiří Paukert-Kuběna a další osobnosti českého umění, divadla a literatury. V šedesátých letech se proslavil svými kritickými texty o české společnosti, za které byl perzekuován a posléze vězněn až do období tzv. pražského jara v roce 1968. Byl spolu s Václavem Havlem a jinými redaktorem časopisu *Tvář*, kterému v šedesátém devátém roce „pod rouškou ideologické čistoty zlámala vaz“ stranická skupina Svazu spisovatelů vedena Jiřím Štolou¹. Po okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy Beneš s manželkou Šárkou krátkou dobu pobývali v Paříži, kde jejich přítel, Pavel Tigrid, vydával svůj časopis *Svědectví*. Benešovi se nakonec dostávají do USA. Amerika je Janu Benešovi osudová. Jak uvedl ve svém rozhovoru s Karlem Hviždálou, „mám všechny důvody Ameriku chválit a být jí nadšen právě pro systém kritického myšlení a neustálé kontroly sebe samého cestou rozumu a nikoli emoce“.² Na adresu všudypřítomného šikanování úřadů a policie pak dodává, že „v žádné zemi není byrokracie tak držena u huby jako v USA“.³ Interview s Benešem vychází v Československém spisovateli až v roce 1992. To už autor uvažuje o trvalém návratu do Čech. Usazuje se nedaleko Prahy (Obořiště) a znovu píše a vydává. Tentokrát si však také vyřizuje účty nejen s bývalými dozorcí komunistických lágrů, ale také s některými z jeho bývalých přátel, kteří v kritických okamžicích zklamali, ohnuli se a napomáhali tak korupci a morálnímu úpadku v české společnosti. Benešův návrat do vlasti se posléze stává jeho osobním zklamáním a uměleckým anachronismem. Myšlení a chování lidí se podstatně změnilo a zůstala tak pouze osobní minulost ve formě osobní paměti. Proto Benešovy vzpomínky, úvahy a vědomosti z druhé ruky tvoří podstatnou část jeho ponávratové literární produkce.

1 Hvižďala, K.: *České rozhovory ve světě*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 47.

2 Hvižďala, K.: *České rozhovory ve světě*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 54

3 Hvižďala, K.: *České rozhovory ve světě*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 54.

V bývalém, socialistickém Československu se Benešovi podařilo vydat tři tituly: *Do vrabců jako když střílí* (1962), *Situace* (1963), *Disproporce* (1969) a několik časopiseckých prací. Je tedy možno uvést, že stěžejní korpus jeho česky psaného díla vyšel především v exilových nakladatelstvích, která se nacházela v Evropě a na americkém kontinentě. Pro Benešovu domácí a exilovou tvorbu je příznačné, že neustále rozvíjí jeden ústřední motiv, a sice problém spravedlnosti a jeho atribut, problém pravdy.

Americký filozof, Donald Davidson, říká ve své studii o rehabilitované pravdě, že koncept pravdy by měl znovu zaujmout svoje vůdčí postavení v našem chápání světa a tudíž i v myslích lidí, kteří svět vnímají.⁴ Dodává, že považovat Pravdu za jakýsi životní cíl je nesprávné, protože Pravda sama o sobě nemá hodnotu, tedy ani ne hodnotu morální. Pravda může pouze posílit naši důvěru v to, čemu věříme a to tím, že zprostředkuje důkazy a ověří naše výpočty.⁵ Lze namítnout, že Davidsonovy úvahy v ničem nepřipomínají ústřední myšlenku Benešova díla, tedy motiv spravedlnosti. Ovšem to by bylo krátkozraké srovnání. Jak Benešovým, tak Davidsonovým výchozím bodem myšlení je především pragmatický vztah jazyka ke skutečnosti, kognitivní proces jedince v podmínkách emocionální a racionální deformace, obstrukce v chápání morálních hodnot, byť by byly dobově a kulturně seberelativnější. Benešův pojem spravedlnosti by pozbyl smyslu, kdyby jeho význam nebyl podmíněn pravdou. Právě tento posun ve směru pravdy způsobuje, že Benešova koncepce spravedlnosti se stává problematičtější.

Nikoliv pravda, ale lež se někdy stává v Benešově příběhu prostředkem k tomu, aby protagonista dosáhl své spravedlnosti. Netřeba připomínat, že tímto způsobem se Benešovo „motéma“ spravedlnosti dostává do kritické perspektivy. Čtenář se například může ptát, proč „egoismus individua je příčinným důsledkem společenského marasmu. Nedostatků mravní síly. Ochoty odporovat zlému, ačkoli zlo je rozpoznatelné a známé“, jak tvrdí Beneš.⁶ Autor svým argumentem vytváří jakýsi *circulus vitiosus*, když podrobuje kritice pouze individuální egoismus, který je do jisté míry vlastní každému člověku a snad i každému živému organismu, jak to tvrdí Richard Dawkins.⁷ Lidská společnost, kulturní prostředí, ztvárňuje myšlení a chování člověka a v jistých historických momentech preferuje svým pragmatickým způsobem také egoismus. Z toho pak také vyplývá, že individuum a společnost jsou na sobě přímo závislé veličiny, jejichž hodnoty jsou relativně úměrné egoismu, a to jak osobnímu, tak národnímu (šovinismu). Kritická interpretace některých Benešových extempore a bonmotů dokazuje, že jejich logická souvztažnost není silnou stránkou autorova vyprávění. Ovšem k tomu je možno dodat, že to je dáno samou podstatou a charakterem všech příběhů: kriminály a gulagy, diktatury a totality nespočívají na logickém principu zákonnosti.

Po autorově smrti (1. června 2007) nezbyvá než se dohadovat, kde asi spočívá prvotní zdroj Benešova způsobu vyprávění, jeho strukturální motivace. Autorovo obsáhlé dílo totiž nepředstavuje pouze literární žánr gulagu. Benešův pohled na skutečnost má širší záběr a obsahuje v sobě také kritické postřehy z exilu, například v románu *Zelenou nahoru* a v knize povídek

4 Davidson, D.: *Truth, Language, and History*. Clarendon, Oxford 2005, s. 5.

5 Davidson, D.: *Truth, Language, and History*. Clarendon, Oxford 2005, s. 6–7.

6 Hvižd'ala, K.: *České rozhovory ve světě*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 58.

7 Dawkins, R.: *Selfish Gene*. Oxford University, Oxford 1976.

Banánové sny. Nicméně, vězeňské téma je u Beneše dominantní, stále se opakující motiv, kterým autor prokládá mnohé své texty. V románu *Druhý dech*, který autor napsal ještě v Praze, ale mohl vydat až v exilovém nakladatelství Konfrontation Verlag v Curychu v roce 1974, se objevuje protagonista, jehož dramatická příbuznost s ruskou literaturou se zdá být nepochybná. Jedná se především o prototypického hrdinu ruského mýtického myšlení, o takzvaného **právedníka**. Tento typ protagonisty se nachází nejen v díle Maxima Gorkého, kdysi Benešova oblíbeného povídkáře, ale také v díle Alexandra Solženicyna. **Právedník** je člověk, a to ne jen mužského rodu, který dokáže překonat zlovůli moci a všeobecný strach, dokáže rozpoznat zlo a postavit se mu na odpor. **Právedník** se tak stává hrdinou, jenž vědomě stojí na straně spravedlnosti a slušnosti a neváhá obětovat i svoje srdce (viz. Gorkého povídku *O hořícím srdci*), svůj život, pro myšlenku pravdy.

V Benešově románu *Druhý dech* mužem spravedlnosti, jakousi českou obdobou **právedníka**, je Pilot, o jehož soukromí se čtenář mnoho nedozví. Zato se dočte o skutcích Piloty v socialistickém kriminále. Pilot, vlastním jménem Havránek, voják z druhé světové války, který byl ve službách Anglie, si odpykává trest za to, že bojoval proti fašistickému nepříteli na „nesprávném“ konci Evropy. Mezi ostatními vězni, kteří musejí pracovat v uhelných dolech, Pilot vyniká svoji fyzickou silou, zručností, nápaditostí a rozhodným postojem bránit svá vězeňská práva a práva jiných. Protože i komunistická vězení byla oficiálně založena na právním principu, uvěznění měli také svá omezená občanská práva, která byla podobně jako propagační plakáty vyvěšena na vězeňských chodbách. Přítelem, jakýmsi „tajemníkem“ Piloty je mladý Jarďa, povoláním aranžér a výtvarník, jemuž bylo nařizováno malovat pro kriminál příležitostné plakáty s tematikou budování socialismu a převýchovy vězňů v socialistické občany. Jarďa si je vědom, tak jako jeho přítel Pilot, že svými plakáty pouze podvádí. Ovšem podváděl, „protože pochopil, že úkolem dne je OBLBOVAT, že je to vůbec heslo naší doby...“.⁸ Vězni „oblbovali“ své vězňatele, když pašovali zakázaný proviant z uhelných dolů do svých vězeňských cel a vězňitelé „oblbovali“ vězně, když jím zamlčovali jejich občanská práva a bezdůvodně je trestali. Z morálního hlediska, svět, kde jeden druhého „oblbuje“, nemůže být založen na principu spravedlnosti. Pochopitelně, že v kriminále spravedlnost málokdy hrála stěžejní roli. Snaha „oblbovat“ se tak vězňům stala existenční podmínkou ve smyslu přežití, a sice že „jediné, na čem skutečně záleží, je nalézt uličku mezi mocí a povinnostmi, které nám ukládá, a mírou svobody, kterou považujeme pro svůj život za nezbytnou“.⁹

Pilot a jeho mladí spoluvězni, Jarďa a Vojďa (pilot československé socialistické armády, odsouzený k vězení za tragickou dopravní nehodu, kterou způsobil v opilosti), dobře vědí, že se nesmějí nechat zastrašit a zlomit nespravedlivou mocí. Při rozhovoru Piloty s náčelníkem kriminálu, policista Piloty jakoby „laskavě“ přesvědčuje, aby přestal hrát roli spravedlivého člověka, tedy **právedníka** v nápravném zařízení socialistické společnosti. V průběhu rozmluvy Pilotovi v hlavě probíhá myšlenka, že to je právě náčelník kriminálu a jemu podobní, kteří vábivými slovy „udělali z každé pravdy a z každého ideálu úplnou sračku“.¹⁰ Náčelník vězení nemůže pochopit, proč se Pilot angažuje ve věcech jiných, proč se vystavuje kárnému řízení a tak

8 Beneš, J.: *Druhý dech*. Konfrontace, Curych 1974, s. 23.

9 Beneš, J.: *Druhý dech*. Konfrontace, Curych 1974, s. 31.

10 Beneš, J.: *Druhý dech*. Konfrontace, Curych 1974, s. 101.

si vlastně prodlužuje pobyt v kriminále. Nechápe, proč Pilot nepočítá dny anebo měsíce jako ostatní uvěznění, kteří se touží znovu dostat na svobodu, dostat se do civilního života. Pilot se stává v očích náčelníka vězení jakýmsi enigma, které nelze z jeho utilitární pozice a v kontextu všeobecného oportunizmu dost dobře ohodnotit. Autor svůj příběh uzavírá úvahou: „Více pravdy je vždy tam, kde je víc odvahy, víc odpovědnosti za věci, které děláme. SOLIDARITA, ZÁKONY, SPRAVEDLNOST, s tím vším se dá dělat nejrůznější lumpárna“.¹¹ Jestliže Beneš pojímá pravdu jako kvantitativní, absolutní hodnotu, která je podmíněna větší odvahou a odpovědností, potom zůstává otázkou, proč zákony, spravedlnost a solidarita vycházejí v jeho pojetí jako hodnoty relativní kvality. Lze koneckonců namítnout, že také z pravdy jako absolutní hodnoty je možno udělat relativní kvantitu, a tudíž nejrůznější „lumpárnu“. Jinými slovy, Benešova koncepce pravdy se projevuje v siláctví, které je nejen fyzického, ale i duševního, mentálního charakteru, tedy v jakési Nietzscheovské silné vůli.

Pozitivní hrdina *Druhého dechu*, Pilot ze západní fronty, je portrétován jako odvážný, odpovědný za vše, co dělal, ale také jako člověk, jenž si v kriminále dovedl udržet smysl pro spravedlnost, pro vězeňské zákony, které předepisovaly nejen to, co se musí, ale také zamlčovaly, co se za mřížemi může. Jeho solidarita s ostatními se prokázala jak v uhelných dolech při těžké práci, tak i ve vězení. Jinými slovy, Pilot je ideálním hrdinou, který netouží po tom, aby se stal hrdinou. Proto se stává jakoby paradoxem ve svém prostředí. Ovšem ne méně paradoxální jsou ve své podstatě také solidarita, zákony a sama spravedlnost v totalitní společnosti, včetně jejího vězeňského systému. Na konceptu paradoxu však spočívá i role **právedníka**, jenž často umírá, aby zachránil život jiným.

Jedním z charakteristických rysů Benešových povídek a románů se zdá být to, že jejich ústřední postavy, tedy i ti, kteří vystupují v roli **právedníka**, neumírají. Nehledě na všechny peripetie života, Benešovi protagonisté se dále potýkají se společenskými anebo osobními problémy, nevzdávají svoje možnosti a hlavně nepřestávají pracovat. Protože jak autor tvrdí v *Druhém dechu*: „Práce má být posláním člověka.“¹² Tímto výrokem se ale autor nehlásí ke kánonu socialistického realizmu, kde důraz na koncept práce funguje jako „ersatz“ osobní svobody. Právě naopak. Beneš vidí v práci také její negativní funkci, čili ono biblické potrestání lidského prvotního hříchu. Náznorným příkladem je povídka nazvaná *Intimní příběh z parkoviště*. Autor se v ní jakoby navrácí k jeho oblíbenému tématu práce. Jelikož ale povídka byla napsána již v americkém exilu, objevuje se v ní také myšlenka **nicnedělání** jako protiklad pracovní aktivity.

Tak jako mnohé jiné **dramatis personae** Benešových příběhů i hrdina této povídky cestuje autem, je mobilní, pozoruje a kritizuje okolní svět. Vypravěč příběhu dále rozvádí svoji úvahu o práci: „Nastával REST, a to je přece ona část života, pro kterou žijeme, jsme-li už na tom jednou tak bídne, že nepracujeme, abychom žili, ale žijeme, abychom pracovali“.¹³ Americká skutečnost probouzí v českém pozorovateli, tedy v ústřední postavě, kvalitativně jiný emocionální vztah k práci. Pracovní tempo v Americe se mu zdá být uhnáné, což se projevuje také v lidských vztazích. Lidé se odcizují nejen sami sobě, ale také přírodnímu krásnu, takže posléze

11 Beneš, J.: *Druhý dech*. Konfrontace, Curych 1974, s. 118.

12 Beneš, J.: *Druhý dech*. Konfrontace, Curych 1974, s. 25.

13 Beneš, J.: *Banánové sny*. Konfrontace, Curych 1984, s. 109

postrádají schopnost esteticky vnímat okolní svět. To má pak příčinný důsledek v tom, že krásno v Americe představují „niklované sračičky“ osobních automobilů, jak praví autor. Shon řidičů na cestě do práce a z práce vytváří z dálnic ucpaný, znečištěný prostor, který se stává nebezpečný lidskému životu. Z krásna vznikl „přežitý pojem“. Estetickou krásu nahrazuje modernost.¹⁴ Krásná žena, předmět obdivu českého pozorovatele, řídí moderní vůz a vyjadřuje svůj dík českému technikovi dvěma dolary, protože jí pomohl odstranit závadu v autě. Osobní vztah člověka k člověku nahrazují peníze, přátelská pomoc se převádí v kupní hodnotu dolaru. Jak vidět, v počátečním období svého exilu si Beneš neodpustil kritiku americké civilizace. Neodpustil si však ani kritiku českých emigrantů v Americe, ba ani kritiku amerických levicových intelektuálů, potažmo těch, kteří byli nějak spjati s Harvardskou univerzitou, kde Beneš s manželkou pobyl jeden rok jako stipendista.¹⁵ Příběhy, z kterých autor komponuje své povídky (například *Zákon země*, *Letování v Utah*) jsou především autobiografického rázu a stávají se jakýmsi svědectvím o životě českého exulanta v Americe.

Exilová tvorba Jana Beneše zahrnuje také eseje a úvahy, které autor uveřejňoval v různých časopisech a novinách. V osmdesátých letech publikoval hlavně ve švýcarském Reportéru. Jeho texty z té doby mají povahu morálního imperativu. Autor apeluje na českého čtenáře, aby se zamyslel nad českými dějinami, aby revidoval svoje historické znalosti a obohatil svoji historickou paměť o informace, které mu byly v časopisu předkládány v nové, editované podobě. Například v esejí nazvaném *Jak to na světě chodí*¹⁶ se autor zamýšlí nad válečnou situací ve Finsku, kdy Finové roku 1940 bojovali proti sovětské invazi. Beneš takto vytváří pomyslnou paralelu mezi Finskem a bývalou ČSR (a pozdější ČSSR), která se nebránila ani proti německé a později ani proti sovětské okupaci. Z hlediska autorské geneze se zdá, že Beneš je ve svých úvahách stále pod paternálním vlivem svého otce, bývalého profesionálního důstojníka prvorepublikové armády. Nabádá k aktivnímu odporu proti daleko silnějšímu protivníkovi jen proto, aby zakódoval v národní paměti hrdinské rozhodnutí bránit svoji vlast. Beneš si uvědomuje, že odpor kladený nepříteli by byl fiaskem, že by si vyžádal mnohé oběti. Avšak jde mu o daleko víc, a sice o historickou paměť. Samozřejmě, že autorovy invektivy a kritika vycházejí dost naprázdno, protože historická konstelace událostí byla podstatně jiná ve Finsku než v ČSR před druhou světovou válkou anebo v ČSSR za doby Brežněvova neostalinismu. Čtenář tak nabývá dojem, že Benešův heroický postoj může být pouhou pózou, nic víc než iluzí, kterou si lze zkonstruovat *post facto*, s odstupem času a v bezpečném exilu.

Benešova esejistická tvorba oplývá kritikou českého literárního kánonu a snahou demystifikovat oficiálně prezentované dějiny českého národa. V esejí *Jedno stříbro a dva bronzky roku 1900*¹⁷ autor se zmiňuje o osobnosti Dr. Gutha-Jarkovského, předsedy prvního Českého olympijského výboru a ceremoniáře T. G. Masaryka. Vyzdvihuje morální hodnoty a demokratické smýšlení Gutha-Jarkovského a dává jej do protikladu Jaroslavu Haškovi, který, podle Beneše, „spíše věřil na svobodu lhát a krást a bát se“ než na etické principy.¹⁸ Češi vůbec vycházejí z každého přirovnání poměrně špatně: Maďari se uměli bránit a zachovali si svoji svébytnost,

14 Beneš, J.: *Banánové sny* Konfrontace, Curych 1984, s. 115.

15 Beneš, J.: *Banánové sny*. Konfrontace, Curych 1984, s. 84.

16 Reportér, 1984/2, s. 4.

17 Reportér, 1984/2, s. 13.

18 Reportér, 1984/2, s. 13.

Finové také, dokonce i američtí Indiáni se postavili kolonistům na odpor, jenom Češi ne. „Och, my, Husovi dědici“ povzdechne si autor v článku *Kategorický imperativ* a znovu připomíná čtenáři, že „oč v životě jde, je totiž spravedlnost“.¹⁹ Jenže spravedlnost, jak jsme se dočetli v *Druhém dechu* není ani zárukou demokracie, pokroku či jiného -ismu, protože může jednoduše posloužit zase nějaké „lumpárně“. Čili otázkou, epistemickým problémem zůstává sama koncepce spravedlnosti.

Jak Beneš ve svých esejích zdůrazňuje, je nutné být spravedlivým sám k sobě, pokud chceme být spravedliví k ostatním. Jedná se o jakousi sebeanalýzu, zpytování vlastního svědomí, zdali to, co říkáme, koresponduje s historickou pravdou. Na adresu znormalizované ČSSR autor ve svém esaji *Co nás o Jiráskovi ve škole neučili* říká, „pokud jsou historické události svázané se vznikem určitého státu a občané si je pamatovat nesmějí, bude s tímto státem něco v nepořádku“.²⁰ Takže nejde už jenom o téma spravedlnosti, ale podstatně o důležitější, ne-li primární problém historické paměti národa. Protože historická paměť národa je zásadní a precedenční podmínkou kategorického imperativu, byť by tento existoval jenom ve formě spravedlnosti. Netřeba dodávat, že Beneš se považoval se svými trpkými zkušenostmi za povoláného historickou paměť národa obrodit, proto také jeho důraz na srovnání minulých a přítomných událostí, proto také jeho historické a kontrastní exkurzy téměř ve všech jeho textech. Beneš svými příklady čtenáře kárá a provokuje a nutí ho se ptát, jestli je to, co Beneš tvrdí anebo svým osobitým způsobem interpretuje, všechno pravda.

Jakkoliv se autor dovolává spravedlnosti a pravdivé historické paměti, sám někdy předvede **faux pas**, které některým čtenářům může připadnout jako parodie na spravedlnost. Benešova antipatie k homosexuálům, intelektuálům a k celé škále českých spisovatelů, kteří se v poválečném, mladistvém nadšení provinili tím, že věřili víc na revoluci a budování socialistické společnosti než na zdravý, selský rozum. Tato etapa Benešovy tvorby spadá především do doby jeho návratu do Čech, kde během několika let vydává knihy *Svoboda nechodí v rudém šatě* (1995), *Americký pitaval. Reportáž o zemi, kde pozítří dosud neznamena předevčirem* (1997), *Americká causerie. Čtení po Evropě* (1997), *Smrt kmotříčka. Psáno nebolševisovanou češtinou* (2001) atd.

Benešův návrat, vpravdě návrat jednoho z ikonoklastů, bořitelů českého kulturního kánonu, je symbolizován jeho knihou *Indolence. Soukromá zpráva účastníka jedné aféry, která přivodila jednomu tajemníkovi ztrátu stolce* (1993). Benešův text v mnohém připomíná Demlovo *Svědectví* o životě a díle Otokara Březiny a *Zapomenuté světlo*. Podobně jako Jakub Deml i Jan Beneš se ohrazuje vůči případným kritikům, „že ani já si nemusím pamatovat věci právě tak přesně, jak byly, ale je to zase moje paměť, tak jako já ji má každý z nás a tak jako je pro každého právě tato jediná směrodatná“.²¹ Jinými slovy, autor nespolehá na nějaká objektivní kritéria historické analýzy dějinných událostí. Předkládá svoji paměť jakoby osobitý, směrodatný názor. Právě proto je nutno Benešův historizující pohled brát obezřetně, protože autor se může ošklivě mýlit.

19 *Reportér*, 1984/1, s. 8.

20 *Reportér*, 1985/1, s. 14.

21 Beneš, J.: *Indolence. Soukromá zpráva účastníka jedné aféry, která přivodila jednomu tajemníkovi ztrátu stolce*. Primus, Praha 1993, s. 188.

Ve své *Indolenci* Beneš kritizuje nejen svého bývalého přítele Václava Havla, kterého nazývá „konšelem nové mravnosti“,²² ale s vervou se pouští také do Pavla Tigrida, Pavla Kohouta, Oty Filipa, Bohumila Hrabala, Josefa Škvoreckého, Ivana Klímy, Miloše Formana a do dalších. S výjimkou Hrabala je to téměř celá plejáda české kulturní emigrace. Podle Beneše všichni do jisté míry kolaborovali se zlem. Všichni tudíž mají podíl na tom, že vláda komunistů národ připravila o historickou paměť a zplundrovala její ekonomii a zničila morální a etické hodnoty. Beneš je neúprosný kritik, který cítí „potřebu poopravit“ historickou paměť svými příběhy“. ²³ Do jaké míry jsou příběhy autentické anebo pouze vykonstruované zůstává předmětem dalšího literárního a historického zkoumání. Není pochyb o tom, že Beneš se vrátil ze svého kalifornského exilu, aby svědčil proti těm, kteří znovu zaujali vůdčí postavení v polistopadovém Československu, kde jako by se vrátilo pražské jaro s Dubčekem a se všemi nadějemi obrozeného národa. To „jakoby“ však bylo pouhé zdání, které Jan Beneš neuměl dost dobře rozšiřovat. Vrátil se, aby vyprávěl a vůbec už nezáleželo na tom, zdali to, co říkal, byla autentická událost nebo fikce, pravda nebo lež. Jak on sám v *Indolenci* zdůraznil: „Všecko na světě se přece děje hlavně proto, aby se o tom vyprávělo.“²⁴ Benešovo dílo dokazuje, že jeho autor byl opravdu vtipný vypravěč. S vtipem lze bořit kulturní kánony. Je ale méně pravděpodobné, že by z vtipu povstal nový kánon.

Vznik této studie podpořil Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky (výzkumné stipendium 2009).

LITERATURA

- Beneš, J.: *Banánové sny*. Konfrontace, Curych 1984.
 Beneš, J.: *Druhý dech*. Konfrontace, Curych 1974.
 Beneš, J.: *Indolence. Soukromá zpráva účastníka jedné aféry, která přivodila jednomu tajemníkovi ztrátu stolce*. Primus, Praha 1993.
 Beneš, J.: *Svoboda nechodí v rudém šatě*. Primus, Praha 1995.
 Davidson, D.: *Truth, Language, and History*. Clarendon, Oxford 2005.
 Dawkins, R.: *Selfish Gene*. Oxford University, Oxford 1976.
 Hvizďala, K.: *České rozhovory ve světě*. Československý spisovatel, Praha 1992.

Prof. Dr. Joseph N. Rostinský, Ph.D.

???

???Filozofická fakulta

Universita Tokio, Japonsko

<jnr@keyaki.cc.u-tokai.ac.jp>

22 Beneš, J.: *Indolence. Soukromá zpráva účastníka jedné aféry, která přivodila jednomu tajemníkovi ztrátu stolce*. Primus, Praha 1993, s. 41.

23 Beneš, J.: *Indolence. Soukromá zpráva účastníka jedné aféry, která přivodila jednomu tajemníkovi ztrátu stolce*. Primus, Praha 1993, s. 18.

24 Beneš, J.: *Indolence. Soukromá zpráva účastníka jedné aféry, která přivodila jednomu tajemníkovi ztrátu stolce*. Primus, Praha 1993, s. 15.

RÁDIO SVOBODNÁ EVROPA JAKO NÁSTROJ PROPAGANDY ANEB ČÍ TO BYLA STANICE¹

KATEŘINA PROKOPOVÁ

Východiskem mého příspěvku je výrok, který pronesl C. D. Jackson, předseda Výboru pro Svobodnou Evropu, při zahájení vysílání Rádia Svobodná Evropa (RFE): „Pane Peroutko, toto je nyní vaše rozhlasová stanice.“²

Toto patetické prohlášení o vlastnictví Svobodné Evropy nás vede k otázkám:

Byla to pravda, nebo mystifikace?

Ozýval se z rozhlasové stanice Svobodná Evropa hlas svobodného Československa, nebo hlas Ameriky?

Byla propaganda v pozadí organizace deklarující jako svůj primární cíl lidskou svobodu, hájící ideály humanity, respektu k jedinci či právo na svobodný a volný přístup k informacím faktem, nebo kontrafaktem?

Hledat propagandu v demokratickém systému i na rozhlasové stanici usilující o porážku a pád totalitního režimu vypadá téměř jako porušení tabu či jako kacířský čin. Je to úkol stejnou měrou lákavý jako nesnadný. Stejně nesnadný a lákavý je i problém propojení Rádia Svobodná Evropa s americkými tajnými službami a americkou vládou.

Řízení a financování RFE

Zahájení činnosti Rádia Svobodná Evropa inicioval Výbor pro Svobodnou Evropu jako zastřešující organizace s širším rozsahem aktivit. Jako první začala vysílat československá redakce. Jejím ředitelem se stal Ferdinand Peroutka se sídlem v New Yorku. V Mnichově vedl oddělení Pavel Tigrid.

Oficiální spuštění vysílání RFE proběhlo 1. května 1951. Přesně v 11 hodin se poprvé ozvalo: „Volá hlas svobodného Československa, rozhlasová stanice Svobodná Evropa.“

Z pohledu určení či bližšího poznání dominantního činitele ve vysílání RFE se zaměříme na následující problémy:

Jaká byla struktura a personální obsazení rádia ve vztahu k národnosti zaměstnanců a kdo financoval tento projekt.

Stanice měla americké vedení, administrativu a politické poradce. Technické zázemí bylo v rukou německých zaměstnanců a do národních redakcí byli dosazováni zaměstnanci z řad exulantů, tedy občanů zemí, kam rádio vysílalo.

1 Ve svém příspěvku vycházím ze své diplomové práce: Prokopová, K.: *Média jako nástroj propagandy ve studené válce. Propaganda na Rádiu Svobodná Evropa v letech 1951–1956*. Nepublikovaná magisterská diplomová práce, FF UP, Olomouc 2009.

2 Peroutka, F.: *Mluví k vám Ferdinand Peroutka*. Zuzana Fialová (ed.), 1 díl, Argo, Praha 2003, s. 7.

Politická kontrola měla být v rukou amerických poradců, kteří zodpovídali za obsah vysílání. Ředitelství pravidelně vydávalo strategické a taktické směrnice kopírující aktuální direktivy amerického ministerstva zahraničí.

Jako „sponzor“ rozhlasového vysílání byla veřejnosti představena soukromá organizace *Křížácké tažení za svobodu*, která se zároveň věnovala propagaci RFE ve Spojených státech.

Reklamy vyzývající americké občany, aby přispěli do fondu Křížáckého tažení za svobodu na Rádio Svobodná Evropa tzv. dolary pravdy, byly podle Arche Puddingtona vsudypřítomné. Zároveň říká, že „křížáci“ nikdy nevybrali víc než jen malou část prostředků potřebných k financování RFE. Organizace však byla ideální kamufláž pro peníze, které byly tajně poskytovány americkou vládou prostřednictvím CIA.³

To, že většinu financí získávalo RFE od vlády prostřednictvím amerických tajných služeb, bylo do sedmdesátých let státním tajemstvím, nicméně nevyvratitelným faktem.⁴

Jasně funkčně vymezená zaměstnanecká politika rozhlasu podle občanské příslušnosti jeho členů a dominantní a zároveň veřejně utajená role americké vlády při financování rádia nás přivádí k problému, do jaké míry měly nově zřízené národní redakce rádia suverenitu při určování struktury a obsahu svých programů. Rozhodoval ten, kdo platil, nebo ten, kdo připravoval vysílání?

Problém stupně zasahování CIA a vlády USA do vysílání RFE se snaží řešit Puddington. Vychází přitom z pamětí zaměstnance CIA Corda Meyera *Facing Reality*.⁵ Puddington cituje Meyerovo kontroverzní tvrzení, že CIA hrála rozhodující roli při formulování politiky vysílání a při určování politické linie. Usuzuje, že tomu tak mohlo být v prvních měsících vysílání. Jako důkaz uvádí oběžník z roku 1950, v němž si stěžuje Frank Altschul⁶ na přílišné omezování a direktivnost ze strany CIA. Je tedy jasné, že zaměstnanci CIA a možná i ministerstva zahraničí se vyjadřovali k vysílání RFE od úplného počátku. Znovu cituje Altschula: „Stěží jsme mohli pokračovat, dokud jsme od nich [CIA] neobdrželi směrnici...“⁷

Meyerovu názoru, že CIA byla zodpovědná za politický obsah vysílání, ovšem kontrují Američané i exulanti pracující v RFE tvrzením, že tomu tak nebylo, a mluví o procesu vyjednávání mezi RFE, CIA a ministerstvem zahraničí. Často prý byly dokumenty navrženy politickými poradci RFE po debatě s editory-exulanty a až poté předloženy vládním agenturám ke schválení.⁸

Skutečnosti, do jaké míry se americká vláda vměšovala do vysílání Svobodné Evropy, určovala její politický směr a ovlivňovala strukturu vysílání, se pokusím přiblížit pomocí analýzy konkrétní kampaně *Zachraňte děti*, která proběhla na Rádiu Svobodná Evropa. Uskutečnila se 1. až 9. září 1951 v rámci vysílání československé redakce. Stalo se tak šest let po skončení druhé světové války, tři roky po komunistickém převratu v Československu a čtyři měsíce po zahájení vysílání Svobodné Evropy.

3 Puddington, A.: *Broadcasting Freedom: The Cold War Triumph of Radio Free Europe and Radio Liberty*. The University Press of Kentucky, Lexington 2003, s. 22.

4 Otázku financování RFE a RL řešil Fullbrightův výbor amerického kongresu v roce 1971.

5 Meyer, C.: *Facing Reality: From World Federalism to the CIA*. University Press of America, Boston – London 1982.

6 Frank Altschul byl významným členem Výboru pro Svobodnou Evropu.

7 Puddington, A.: *Broadcasting Freedom: The Cold War Triumph of Radio Free Europe and Radio Liberty*. The University Press of Kentucky, Lexington 2003, s. 26.

8 Puddington, A.: *Broadcasting Freedom: The Cold War Triumph of Radio Free Europe and Radio Liberty*. The University Press of Kentucky, Lexington 2003, s. 26.

Srovnání politické směrnice ke kampani s dominantní americkou ideologií umožní na konkrétním případě zjistit míru shody americké zahraniční politiky s politickým směřováním RFE, které mělo být v rukou amerických politických poradců. Následné srovnání s odvysílaným záměrem kampaně podkryje otázku míry autonomie vedení a editorů československé redakce, popřípadě jejich závislost na americkém vedení. To nás může přiblížit k zodpovězení otázky položené v názvu příspěvku, a sice: Čí to byla stanice?

Analýza jedné kampaně bude ovšem jen střípkem v mozaice poznání toho, jak fungovaly mechanismy americké propagandy. V žádném případě nedokáže tento problém jednoznačně vyřešit nebo dospět k zobecňujícím závěrům o politickém řízení Svobodné Evropy.

Americká ideologie ve studené válce

S prohlubováním roztržky mezi USA a SSSR po druhé světové válce přibývá propagandy na obou stranách. Směr americké zahraniční politiky vůči Sovětskému svazu se vyvíjel od impulzu spolupráce za druhé světové války, přes snahu zadržovat šíření sovětské expanze až po myšlenku ohrožení světa a nutnosti použití síly.

Ideologické vymezení americké cesty se projevilo návratem „svobody“, „demokracie“ a „pravdy“ do politického diskurzu a tyto hodnoty byly následně prohlášeny za univerzální.

Takové tvrzení lze doložit mimo jiné pasáží z dokumentu Rady národní bezpečnosti NSC 68⁹: „Značná většina Američanů věří, že systém hodnot, které utvářely naši společnost – principy svobody, tolerance, důležitost jedince a vláda rozumu – jsou platné a životaschopnější než ideologie, která je podporou sovětského dynamismu. Přeloženo do pojmů vztahujících se na životy druhých lidí, náš hodnotový systém se může stát mocným apelem k milionům.“¹⁰

Klíčovým pojmem americké ideologie je tedy svoboda jedince a měřítkem hodnocení cizích států je stupeň odchylky od ideálu – tím je demokratický systém USA a svoboda projevu. Čím více se posuzovaná země tomuto ideálu vzdaluje, tím spíše je zařazena do kategorie států politicky a kulturně nezralých.

Ideologie Spojených států zahrnuje i trvalé přesvědčení vztahující se k demokratickému systému, že lidé jsou ve své podstatě dobří. Jsou to vládní instituce, které mohou být špatné.

Politická směrnice ke kampani *Zachraňte děti*

Stejně základy, na nichž spočívá americká ideologie ve studené válce, tvoří i podstatu politické směrnice ke kampani *Zachraňte děti*. Snaží se povzbudit a posílit stejné hodnoty: „[...] věc humanity, tolerance, svobody, víry [...]“¹¹

Kampaň chce zároveň ve svých příjemcích vyvolat a posílit potřebu tyto hodnoty chránit, pěstovat a bránit vůči vlivu a ideologii nepřítele, kterým je Sovětský svaz a komunismus: „

9 Dokument vypracovaný Paulem Nitzem byl předložen Trumanovi v dubnu 1950. Měl být analýzou aktuálního dopadu vlastnictví atomové bomby Sověty a čínsko-sovětské spojenecké smlouvy na geostrategickou situaci ve světě. Šlo o radikální dokument, který nahrazoval politiku zadržování aktivní silovou politikou. Vycházel z předpokladu, že SSSR představuje hrozbu pro přežití světa. Do popředí stavěl vojenské úkoly a prohlašoval studenou válku za skutečnou.

10 NSC 68: *United States Objectives and Programs for National Security*. [citováno 23. 11. 2009]. Dostupné z WWW: <<http://www.fas.org/irp/offdocs/nsc-hst/nsc-68-cr.htm>>.

11 Open Society Archives, Budapešť, Fond 300 – *Records of Radio Free Europe/Radio Liberty Research Institute (RFE/RL RI)*, Subfond 30 – *Czechoslovak unit*, Series 12 – *Country files II (Correspondence of the Production Department 1951) – Political guidance*.

[...] je nezbytné za všech okolností bránit komunismu v indoktrinaci mládeže svou zvrácenou doktrínou.“¹²

Válečný slovník a styl politické směrnice rovněž koresponduje s interpretací studené války jako boje dobra a zla, svobody a otrokářství.

Směrnice zdůrazňuje shodně s americkým přesvědčením nutnost otevřeného a svobodného přístupu k informacím i obavu z dopadu informačního monopolu východního bloku: „Komunisté jasně počítají, že starší generace zemře a mladí jim budou patřit především proto, že nebudou znát nic než komunistický svět.“¹³

A v neposlední řadě se v ideologii formulované politickou směrnicí objevuje i přesvědčení o dobré podstatě lidí a zkaženém charakteru vlády: „Budeme k nim mluvit jako k přátelům, o jejichž dobré vůli jsme přesvědčeni a jejichž nesmírně těžká situace je nám známa.“¹⁴

Celou ideovou základnu kampaně prostupuje přesvědčení o univerzálnosti amerických hodnot a jejich vhodnosti a přiměřenosti pro ostatní svět.

Realizace kampaně *Zachraňte děti* ve vysílání RFE

1. září 1951 zahájil Pavel Tigrid kampaň *Zachraňte děti* ve vysílání a promluvil při té příležitosti o jejím účelu a očekávání.

Při porovnání Tigridovy řeči s politickou směrnicí objevíme až zarážející shodu. Odvysílané cíle a poslání kampaně souhlasí téměř do puntíku – od struktury, přes definování priorit až po věcné i obrazné formulace některých pasáží.¹⁵

Zaměřím se proto pouze na části, ve kterých Tigrid směrnicí rozvádí či doplňuje. Tigridův styl je účinnější a vyhraněnější. Nebezpečí indoktrinace označuje jako „smrtné“, komunistický režim přirovnává k „systému totalitního ohlupování, doplněného fyzlováním a špehováním po každém slově, po každém pohybu, který neodpovídá marx-leninské etiketě,“ a snahu získat mládež pro myšlenky komunismu a tím si zajistit sympatizanty v budoucích generacích označuje jako „plán vpravdě ďábelský“.

Tigridovou invencí jsou aluze na meziválečné demokratické Československo a jeho hodnoty a symboly, v nichž pravděpodobně spatřuje paralelu s americkými hodnotami svobody jedince a demokracie a jejich univerzálnost. Do kontrastu k demokratickému prvorepublikovému Československu a jako paralelu k československému režimu po roce 1948 staví nacistické Německo: „... česká a slovenská mládež nebude nic jiného než masa fanatiků, kteří budou řvát své české a slovenské Sieg heil a skandovat do zblbnutí slovanská jména Stalin – Gottwald sieg“.

12 Open Society Archives, Budapešť, Fond 300 – *Records of Radio Free Europe/Radio Liberty Research Institute (RFE/RL RI)*, Subfond 30 – *Czechoslovak unit*, Series 12 – *Country files II (Correspondence of the Production Department 1951) – Political guidance*.

13 Open Society Archives, Budapešť, Fond 300 – *Records of Radio Free Europe/Radio Liberty Research Institute (RFE/RL RI)*, Subfond 30 – *Czechoslovak unit*, Series 12 – *Country files II (Correspondence of the Production Department 1951) – Political guidance*.

14 Open Society Archives, Budapešť, Fond 300 – *Records of Radio Free Europe/Radio Liberty Research Institute (RFE/RL RI)*, Subfond 30 – *Czechoslovak unit*, Series 12 – *Country files II (Correspondence of the Production Department 1951) – Political guidance*.

15 Pro zhodnocení mého tvrzení zařazují do přílohy překlad politické směrnice (Open Society Archives, Budapešť, Fond 300 – *Records of Radio Free Europe/Radio Liberty Research Institute (RFE/RL RI)*, Subfond 30 – *Czechoslovak unit*, Series 12 – *Country files II (Correspondence of the Production Department 1951) – Political guidance*.) a Tigridův proslov (Národní archiv Praha, Fond Ministerstva vnitra, karton 259, Mon. 1. – 4. 9. 1951).

Nejdále zachází Tigrid při rozvíjení směrnice v otázce případného osvobození Československa. Toto přesvědčení v projevu vyjadřuje mnohem zřetelněji a s větší mírou jistoty v takovou budoucnost: „A přes všechno toto hrozné nebezpečí komunisté svůj boj o mládež nakonec prohrají, poněvadž stojí proti nim dynamismus – úchvatnost a síla ideálu svobody, spravedlnosti a lidskosti.

Komparace politické směrnice s dominantní americkou ideologií a následné porovnání se skutečnou podobou kampaně ve vysílání Rádia Svobodná Evropa ukázaly až překvapující míru shody všech tří srovnávaných částí. To podporuje názor o koordinaci americké zahraniční politiky a plánování kampaně a zároveň naznačuje sledování společných cílů tvůrci zahraniční politiky USA a politické směrnice či zastávání obdobných postojů k mezinárodní situaci a postavení sovětských satelitních zemí.

Co z této shody vyplývá v otázce řízení RFE a jeho interní situace a jak ji lze interpretovat? Možných výkladů se nabízí hned několik:

1. Politickou směrnici ke kampani *Zachraňte děti* psal Pavel Tigrid a američtí poradci RFE do ní nezasahovali. Odborná literatura tento názor ovšem nepodporuje.

Pokud by byla pravdivá tato možnost, znamenalo by to velkou míru autonomie editorů a programového ředitele československé redakce a také nezávislost na americkém vedení. Ta může souviset s přijímací taktikou RFE. Americké vedení by v této variantě pečlivě vybíralo zaměstnance národních oddělení podle jejich politického přesvědčení, zařazení a minulosti, aby odpovídali jeho hodnotovým a ideologickým principům. Pak by již nemuselo svou autoritu příliš uplatňovat, ale mohlo by se spolehnout na autocenzuru.

Vidím tu ovšem ještě jedno možné vysvětlení. Americká ideologie a hodnotový systém se shodují s ideologií demokratického Československa a základními proudy v československé společnosti, a proto není třeba ani tvrdě prosazovat linii, ani příliš dbát na výběr zaměstnanců. Do jisté míry by tato interpretace podporovala myšlenku o univerzálnosti ideologie a hodnot Spojených států – alespoň v euroamerickém, ještě přesněji v americko-československém prostoru.

2. Pavel Tigrid směrnici nepsal a psali ji američtí poradci RFE.

Druhá možnost by vypovídala o velmi malé míře autonomie československé redakce a čistě závislém postavení vůči americkému vedení. Je ovšem nejméně pravděpodobná.

3. Politickou směrnici psal Pavel Tigrid společně s americkými poradci RFE, a je tedy výsledkem kompromisu.

Pokud by byla pravdivá třetí možnost, a k této variantě se přikláním, vztah editorů a redaktorů RFE s vedením by byl v podstatě rovnocenný a založený na vzájemné dohodě, byť lze předpokládat dominanci Američanů, kteří projekt financovali.

Či tedy byla stanice Svobodná Evropa a jak měl znít výrok C. D. Jacksona v případě větší míry pravdivosti? Asi takto: „Pane Peroutko, toto je nyní naše i vaše rozhlasová stanice.“

LITERATURA

Archivní prameny

Národní archiv Praha, Fond Ministerstva vnitra, karton 259, Mon. 1. – 4. 9. 1951.

Open Society Archives, Budapešť, Fond 300 – *Records of Radio Free Europe/Radio Liberty Research Institute (RFE/RL RI)*, Subfond 30 – *Czechoslovak unit*, Series 12 – *Country files II (Correspondence of the Production Department 1951) – Political guidance*.

Tištěné prameny

Peroutka, Ferdinand: *Mluví k vám Ferdinand Peroutka*. Zuzana Fialová (ed.). 1 díl. Argo, Praha 2003.

Literatura

Meyer, C.: *Facing Reality: From World Federalism to the CIA*. University Press of America, Boston – London 1982.

Prokopová, K.: *Média jako nástroj propagandy ve studené válce. Propaganda na Rádiu Svobodná Evropa v letech 1951–1956*. Nepublikovaná magisterská diplomová práce, FF UP, Olomouc 2009.

Puddington, A.: *Broadcasting Freedom: The Cold War Triumph of Radio Free Europe and Radio Liberty*. The University Press of Kentucky, Lexington 2003.

Mgr. et Mgr. Kateřina Prokopová

Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta

Univerzita Palackého, Olomouc

<kater.prokopova@gmail.com>

Přílohy

Kampaň Zachraňte děti (politická směrnice)¹⁶

Cíle československého vysílání mezi 1. a 9. zářím 1951

Kampaň Zachraňte děti

Termín kampaně: od soboty 1. září do neděle 9. večer

Politický cíl kampaně: Přesvědčit posluchače, že je nezbytné za všech okolností bránit komunismu v indoktrinaci mládeže svou zvrácenou doktrínou. Z tohoto důvodu jsme vybrali termín pro tuto kampaň, který se kryje s prvním týdnem nové školního roku, protože to je nejvhodnější doba pro tento program.

¹⁶ Open Society Archives, Budapešť, Fond 300 – *Records of Radio Free Europe/Radio Liberty Research Institute (RFE/RL RI)*, Subfond 30 – *Czechoslovak unit*, Series 12 – *Country files II (Correspondence of the Production Department 1951) – Political guidance*.

Posluchač, který bude osloven v první řadě: matky, otcové, učitelé základních a středních škol, středoškoláci, pionýři, členové československého svazu mládeže, vedoucí různých mládežnických kroužků, indoktrinačních kurzů atd., jazykoví učitelé, mladí sportovci a sportovní instruktoři, učňové v průmyslu, mladí členové KSČ a podobné skupiny.

Postup: Krátké dialogické texty trvající půl minuty mezi pořady budou probíhat během celé kampaně. Budou složeny z citátů z knih a projevů velkých filozofů, spisovatelů, umělců a osobností svobodného světa všech dob a národů, citát má oslovit mladé v současné situaci. Kromě toho budou krátké dialogické texty utvořeny z agresivních sloganů připravených editory. Všechny mluvené pořady bez výjimky – včetně newyorských programů – se budou zabývat problémy týkajícími se vzdělání mladých a jejich života v komunistickém státu. Náš kolega Nelhybel složí zvláštní znělku v trvání půl minuty na slova „zachraňte děti“, která se bude hrát před pořadem, po něm nebo po části pořadu.

Toto je zjevně jedna z nejdůležitějších kampaní uskutečněných naší rozhlasovou stanicí dosud. Je jasné, že pokud komunisté uspějí v indoktrinaci mládeže a získají je pro myšlenky a rozšíření komunismu, bude to znamenat nejen strašný osud pro tyto mladé lidi, ale zároveň nesmírně zatíží morální, ekonomickou a politickou rekonstrukci Evropy, jakmile bude osvobozena od komunistické nadvlády. Ve všech satelitech, a především v SSSR vynakládají komunisté obromně úsilí, aby získali mladé pro sebe. Ačkoli postupují velmi neohrabaně v mnoha ohledech, nedá se to říct o jejich snaze získat mládež. Některé zprávy z ČSR potvrzují skutečnost, že komunisté opravdu uspěli v získávání přízně určitě části mladých dělníků: relativně vysokým platem, příležitostmi, které mladí dělníci získávají v jejich zaměstnání, a podporou, rekreačními tábory a cestováním, pochvalou a uznáním, které je jim adresováno každý den v novinách, rozhlase a setkáváním tzv. „pokrokové“ dělnické mládeže. Komunisté jasně počítají, že starší generace zemře a mladí jim budou patřit především proto, že nebudou znát nic než komunistický svět. Zcela přirozeně tento vývoj začíná ve škole, a dokonce v mateřských školách. Tento školní rok je jasně poznamenán soustředěným útokem na duše žáků. Dokazují to rozšířené pedagogické, organizační a politické přípravy, které probíhají celý rok a které vyvrcholily na počátku srpna publikací nových knih, především pro školy 2. stupně a publikací „pokrokových“ směrnic pro základní školy, stejně jako pro školy 2. stupně. Naše kampaně se bude zabývat pouze problémy zahrnujícími vzdělání malých dětí, které přijdou do mateřské školy v září poprvé nebo navštěvovaly školku již nějaký čas, žáků základních a středních škol a studentů mladších osmnácti let. Univerzitní studenti a jejich problémy budou předmětem zvláštní kampaně. Je jasné, že během této kampaně bude většina pozornosti věnována matkám, otcům, učitelům základních a středních škol. Budeme k nim mluvit jako k přátelům, o jejichž dobré vůli jsme přesvědčeni a jejichž nesmírně těžká situace je nám známa. Řekneme jim, že jsme si vědomi skutečnosti, jak je těžké vychovávat české a slovenské děti pro věc humanity, tolerance, svobody, víry a všechny ideály, které komunismus odmítá a potlačuje. Zároveň jim ovšem řekneme přímo, že není žádná větší povinnost matky, otce, učitele než chránit děti před komunistickou ideologií a vychovávat jejich mysl a srdce pro blízkou budoucnost, kdy ideály humanitní demokracie znovu budou hybnou silou našeho národního života. Musíme jim říct, že z tohoto důvodu, pro záchranu českých a slovenských dětí, člověk může a musí riskovat. Tato stanice nikdy nevolala po akcích, které by lidi dostaly do komunistického vězení rovnou. Nicméně učitel nebo otec, který je perzekuován, protože vzdělával své žáky nebo děti pro velké křesťanské ideály a víru v ně, nepřijímá neužitečné risk. Každá mladá lidská bytost chráněná před komunistickým jadem a chráněná pro věc svobody a demokracie je dalším hřebíkem do rakve bolševismu a dalším vojákem ve velké armádě antikomunistů.

1. 9. 1951: Pavel Tigrid hovoří o cílech a poslání akce *Zachraňte děti*¹⁷

Zachraňte děti. Dvě slova, která jsou zároveň i osud i program i úkol. Zachraňte děti. To bude výzva i prosba této rozhlasové stanice po celých příštích deset dnů. Zachraňte děti. Dvě slova určená vám, otcům a matkám, vám, učitelům a profesorům, vám, vychovatelům mládeže, vám, spisovatelům a umělcům, vám, mládežnickým pracovníkům, vám, sportovcům a instruktorům, vám všem, kdož jste ve styku s mladými lidmi, kterým dnes začíná nový školní rok. A souběžně s heslem – Zachraňte děti – půjde na této stanici i heslo – Zachraňte sebe. Dvě slova určená vám, dětem, od šesti do deseti let, vám, hochům a dívkám od deseti do patnácti let, vám, středoškolským studentům, vám, členům ČSM, vám, pionýři a pionýrky, vám, hornickým učňům, vám všem mladým lidem, na nichž závisí budoucnost českého a slovenského národa.

Proč jsme položili v čelo této akce právě výzvu – Zachraňte děti? Poněvadž nejde o nic více a o nic méně než o záchranu dětí celého národa ze smrtelného nebezpečí, které jim hrozí. Vy, otcové a matky, učitelé a profesori, víte přesně, o jaké nebezpečí jde. Jde o to, zda se komunistům podaří nakazit srdce a mysli mladých československých generací svým zvráceným, prolbaným a nelidským učením. Zda se jim podaří proměnit mládež Masarykovu a Štefánikovu v mládež Gottwaldovu a Hejzlarovu. Zda se jim podaří, že se stanou povolnými a nemyslicími otroky a nakonec sovětským kanonenfurtem. Zda se jim podaří, že česká a slovenská mládež nebude nic jiného než masa fanatiků, kteří budou řvát své české a slovenské Sieg heil a skandovat do zblbnutí slovanská jména Stalin – Gottwald sieg.

Všichni členové a spolupracovníci této rozhlasové stanice přistupují k akci – Zachraňte děti – s vážností a poutem velké zodpovědnosti. Uvědomují si, že komunisté u nás jako ve všech totalitních zemích vyvíjejí největší úsilí a užívají všech prostředků, včetně těch nejnemravnějších, aby získali mládež pro svou věc. A netajíme se tím, že jde o plán vpravdě dábelický, neboť připravují nejenom hrozný osud všem mladým lidem takto svedeným, ale znesnadňují i mravní, politickou a hospodářskou obnovu zemí, které jsou nyní pod vládou Moskvy a které jednou budou opět svobodně a samostatně žít.

Komunistický výpočet je chladný a krutý. Říká: udržíme-li se ještě nějakou dobu, staří pomalu vymřou a mladí budou patřit nám už jenom proto, poněvadž tito mladí nebudou znát nic jiného než komunistický svět a komunistický způsob života. Nuže, drazí přátelé, tento plán se komunistům zdařit nesmí. Jde vskutku o otázku osudného významu. Vy víte a pozorujete to denně, jak se komunisté snaží získat mládež všelijakými výhodami, rekreačními tábory, zájezdy, soutěžemi, sportovními hrami, docela tak, jako to dělal nacista Baldur von Schirach a Teuner. Snaží se odcizit děti rodičům, syna od matky, žáka od učitele, pamětníka svobodné minulosti od současníka otrocké skutečnosti.

A přes všechno toto hrozné nebezpečí, komunisté svůj boj o mládež nakonec probírají, poněvadž stojí proti nim dynamismus – úchvatnost a síla ideálu svobody, spravedlnosti a lidskosti. Na naší straně, na straně svobody je jistý prvek dobrodružnosti, který láká a bude lákat mladé lidi, když je přimějeme k tomu, aby sledovali zápas o skutečnou volnost a o rozmanitost myšlení v životě, v práci a v zábavě, kterou s sebou nese skutečná svoboda.

Ptáte se jistě, jak je možné zabránit tomu, aby mladí lidé nepodlehli rafinovanému náporu komunistů. Ptáte se, co dělat v systému totalitního ohlupování, doplněného fyzlováním a špehováním po každém slově, po každém pohybu, který neodpovídá marx-leninské etiketě. My v této stanici si plně uvědomujeme závažnost této otázky a víme, jak nevýslovně těžký je úkol dnešních rodičů. Avšak věřte nám, že otec, učitel, profesor, který je perzekvován proto, poněvadž vedl své děti nebo svěřence k ideálům humanity, k ideálům křesťanství a víře v ně, takový člověk neriskoval zbytečně. Každý

17 Národní archiv Praha, Fond Ministerstva vnitra, karton 259, Mon. 1.– 4. 9. 1951.

mladý člověk uchráněný komunistickému jedu a zachráněný pro věc svobody a demokracie je další voják ve velké armádě protikomunistických sil, další zachráněné dítě národa a další hřebík do rakve bolševismu.

Na konci školního roku řekli jsme vám, milá maminko a milý tatínku českých a slovenských dětí, že především je nutno celou bytostí, duší i intelektem věřit, že tyranie padne, že svoboda a lidskost zase zvítězí. A tuto víru chceme pěstovat. Je třeba dětem věnovat více času než dříve. Možná že všechen volný čas, který vám, rodičům, zbývá, a věru že ho není moc. Je třeba s nimi chodit na dlouhé procházky do přírody a ukazovat jim na tisíce úkazech, co je časné a co věčné. Vyprávět jim o věčném řádu, o věčných proměnách a prokázat jim, že světem a životem vládnou docela jiné síly než Stalina fajfka, že je tolik krás, které nelze vysvětlit žádnou mičurinštinou, a že člověk, jedinec, osobnost je součástí tohoto vesmírného zázraku. Je třeba dětem vyprávět pobádky o jiných dětech a lidech a zvířátkách, žijících spokojeně i pokojně v celém světě. Nejenom v té tak zvané pokrokové jeho části. Je třeba jim opatřit knížky, krásné knížky všech dob a národů, které ještě lze nalézt v knihovnách a antikvariátech. A je třeba z těchto knížek dětem číst a povídat si s nimi. Je třeba děti vést k víře a k poznání, že člověk ani zdaleka nemůže a nezmůže všechno. Je třeba je vést k hrdinství ducha. Je třeba apelovat na jejich cit pro čest, pravdomluvnost a fair play.

A brzo vaše děti vycítí z těchto rozhovorů a z přátelství, které jste s nimi uzavřeli, že je jistě jiný svět než ten, v němž právě žijí. Svět svobody a spravedlnosti. Poznájí, že o leccems je zatím třeba mlčet. Porovnají si vaše barvitě vyprávění s šedým a chudým slovníkem komunistického jazyka. Porovnají vaši obrazotvornost s komunistickým suchopárem a bude v nich růst představa jiného světa. Tajuplná a krásná. Světa, který existuje jen kousek od nich a který čeká i na ně.

Ano, maminky a tatínkové, hovory s dětmi. A v těchto hovorech pěstovat touhu po svobodě, to je nejstrašlivější nepřítel každé tyranie a tato touha musí v dětech růst. Protože s dětmi stojí a padá věc lidství a svobody v naší zemi. Jde o to přetrvat a přetrvat znamená zachránit děti.

REJ MASEK, PLES PŘÍŠER, VELIKÝ POCHOD BLÁZNŮ (NĚKOLIK MOTIVICKÝCH NÁSTROJŮ PRO KONTRAFAKTUALIZACI A RELATIVIZACI DĚJIN V POSTMODERNÍ ČESKÉ PRÓZE)

ANŽELINA PENČEVOVÁ

Nabízím ti pravdu. Příběh mého pohnutého života od labyrintu světa až k ráji srdce. Nabou pravdu. Docela nahatou, docela hanbatou pravdu dějin.

Vladimír Macura, *Medikus*

Skutečnost, že značná část z české historické prózy kolem přelomu století zapadá do tzv. fikcionálního, nebo kontrafaktuálního trendu, je výstižně zaznamenána a vysvětlena v řadě teoretických a kritických pojednání z posledních 20 let. Obvykle je ovšem akcentováno, že je to důsledek výrazné orientace polistopadové prózy ke dvěma pólům – maximální autentičnosti a krajní fikcionálnosti. Často však je ukazována i souvislost dané tendence s postmoderní poetikou. Tak například Dobrava Moldanová píše: „... Postmoderní autor bez zábran přiznává [dodali bychom: a všelijak signalizuje – pozn. A. P.] fikčnost historických příběhů, nezakrývá, že jeho záměrem je spíš vytvářet varianty skutečných událostí, zkoumat možná alternativní řešení, mnohdy jít přímo proti známým a historiky ověřeným faktům. ... Často tu nejde vlastně o historická témata v přesném smyslu slova, ale o fikci, využívající literárně fixované topoi historické prózy, vytvářející příběh výrazně fiktivní, historicky situovaný jen přibližně a vnějškově.“¹

Podobně i Aleš Haman dokládá (např. ve své knize *Literatura na průsečíku pohledů*) na mnoha textech, a to už od 70. let 20. století, postmoderní postupy, uplatněné v těch novějších historických románech. „Vývoj historického románu posledního půlstoletí dává možnost názorně sledovat, jak se proměňovalo pojetí vztahu člověka a dějin od materialisticky eschatologického konceptu marxistického až po postmoderní skepsi“, píše Haman. Pro něho je například pseudohistorický román Vladimíra Neffa *Královnyni nemají nohy* „nástupem postmoderny v české próze“.² V nové historické próze odpozorovává Haman podstatné rysy postmoderního myšlení, jmenovitě „pluralistické nazírání jevů, kladoucí je vedle sebe, bez snahy o jejich hodnocení, tedy o hierarchizaci ... hodnotovou vágnost, lhostejnost“³. „Tolerantní přístup plura-

1 Moldanová, D.: Zdání autenticity a přiznaná literárnost historického románu na konci 20. století. In: *Acta universitatis Palackianae olomucensis, Facultas Philosophica, Studia Moravica 5, Symposiana*. Olomouc 2007, s. 131–136, s. 131.

2 Haman, A.: *Literatura v průsečíku pohledů*. Arsci, Praha 2003, s. 135.

3 Haman, A.: *Literatura v průsečíku pohledů*. Arsci, Praha 2003, s. 148.

litního myšlení ovšem někdy nabývá povahy pohodlného eklekticismu a de(kon)struktivního kriticismu bez hranic“, varuje autor a dodává: „V oblasti historie postmoderna ve svém odporu k totalizaci a uniformizaci míří k negaci tradice... Skutečnost, dějiny, tradice se mění v (nekonečnou) hru znakových odkazů, otevřenou libovolnému přístupu a výkladu.“⁴ Dále cituje Haman klasifikaci Petra Zimy, podle které existují v postmoderní románové produkci čtyři modelové typy: 1. Text jako radikální řečový experiment, jenž je čtenáři nabízen jako kontingentní a partikulární konstrukt s hravě kritickým záměrem [...] 2. Čtivý, neorealistický, neoromantický či neomodernistický text s konvenčními vyprávěcími vzorci (dodejme ovšem: ironicky denuncující pseudoreferenčnost svého fiktivního světa.) 3. Ideologicko-utopický text nových (feministických, ekologických) hnutí. 4. Text destruktivní subverzivní revolty.⁵ Jako společný rys pro tyto mezi sebou dost odlišné typy uvádí Haman jejich antimimetičnost, „radost z textu“, artistní ráz a pseudohistoričnost. Martin Pilař též vyjmenovává 4 hlavní důvody pro zájem autorů a čtenářů o dávno minulé děje; první tři se víceméně týkají minulých období ve vývoji historické prózy, ten čtvrtý je zase obzvlášť příznačný pro postmoderní dobu: „Příběhy, odehrávající se v minulosti, obsahují možnost dráždivého přehodnocování ustálených výkladů, např. formou historických apokryfů.“⁶ Lubomír Machala věnuje ve svém *Literárním bludišti* historickým románům zvláštní kapitolu s příznačným názvem, který též navazuje na postmoderní poetiku: *Historie – zdroj poučení? Zábavy? Inspirace?*, a podává v ní hojné příklady postmoderní „relativizace jednoznačného vidění“ dějin. Na konci tohoto stručného teoretického úvodu do tématu bych ocitovala i některé závěry bulharské badatelky R. Božankovové, která se sice zabývá „ruským postmoderním textem“, avšak ukazuje, že nemálo jevů má svou obdobu i v realizaci postmodernizmu v ostatních posttotalitních literaturách. Božankovová se zabývá, po vzoru ruských badatelů, postmoderními způsoby vyprávění o dějinách. Cituje P. Kirilova, který tvrdí, že se modernizmus a postmodernizmus liší hlavně ve svém vztahu k dějinám. Zatímco modernizmus je **antihistorický**, bojuje s historií, je ponořen do hledání mimohistorických, mimočasových forem, postmodernizmus je **ahistorický**, historicky indiferentní, před „historií“ dává přednost „historiím“, historické formy mají v jeho optice jednu a totéž hodnotu archivních jednotek. Božankovová rozvíjí dále tuto charakteristiku: podle ní redukuje postmodernizmus dějiny do textu, teoretizuje a předvádí textovost dějin, což nakonec znamená, že jsou naše vědomosti o dějinách nutně nespolehlivé, ovlivněné „rétorickými dovednostmi a manipulativními cíli těch, kdo doposud psali dějiny...“ Tato imanentní subjektivita, kontextuální determinovanost historického textu dokazují právo existence odlišného poznání o dějinách, tj. oprávněnost existence pojmů **alohistorie**, **althistorie** (tj., alternativní historie), respektive – **althistorické** prózy. Minulost nemusí být rekonstruovanou, nýbrž (i) konstruovanou, nově vytvořenou realitou.⁷

Bezprostředním cílem tohoto článku je pokusit se vyjmenovat alespoň ty nejtypičtější, nejzřetelněji explikované, dalo by se říci – nejkřiklavější postmoderní motivy, sloužící pro kontrafaktualizaci dějin. Než k této části článku přejdu, chtěla bych předeslat dvě věci. Přestože tu jde o texty, jež se zabývají dějinami, nejde o historické romány (a povídky) v úzce terminologickém, ani v běžně tradovaném smyslu. Znamená to, že je tu docela irrelevantní jinak definičně

4 Haman, A.: *Literatura v průsečíku pohledů*. Arsci, Praha 2003, s. 137.

5 Haman, A.: *Literatura v průsečíku pohledů*. Arsci, Praha 2003, s. 148.

6 Pilař, M.: Pojetí historie v českých povídkových cyklech. In: *Acta universitatis Palackianae olomucensis, Facultas Philosophica, Studia Moravica 5 Symposiana*. Olomouc 2007, 137–142, s. 137.

7 Božankova, R.: *Postmodernističnijat ruski text*. Fakel, Sofia 2001, s. 95–96.

důležitá délka časové vzdálenosti mezi momentem psaní a popisovanými minulými událostmi. Má pozornost tedy patří i textům, ve kterých je popisována i zcela nedávná minulost, nebo dokonce i přítomnost, tj. to, co se děje (jestli sáhneme po etymologii slova „dějiny“). Dále se analýza bude zabývat pouze takovými motivy, jejichž samotná podstata otevřeně, ba i vyzývavě, signalizuje fikčnost románového světa, ale zčásti i fikčnost „pravých“, „aktuálních“ dějin.

Masky, převleky, dvojníci, figuríny tvoří první a snad tu nejpočetnější skupinu motivů, kde je společným jmenovatelem zastírání či záměny pravé osobnosti nositele děje, respektive zpochybnění pravosti či věrohodnosti děje samotného. V analyzovaných postmoderních prózách jsou masky, figuríny a dvojníci víceméně zbaveni své z kulturních dějin známé hluboké filozofické náplně⁸; jejich primárním znakem je právě jejich podstata imitací, tj. „důkazů“ o falešnosti, podvrženosti, fingovanosti dějin. Snad právě proto jsou tyto fenomény v probíraných postmoderních prózách téměř povinnými atributy postav, které se účastní bezprostředně historického dění a řídí je, tj. „historicky fikčních“ dle klasifikace postav podle L. Doležela.⁹ Nicméně se v textech často stává, že masky a dvojníci uzurpují své originály, změní je ke svému obrazu nebo je prostě zničí a zaujmou jejich místo. Někdy dokonce žádný originál (tj. reálný subjekt dějin) neexistuje, maska je pouhým simulacrem, nicméně má dějnotvornou sílu. Jinde postava splyne naprosto a navždy se svou maskou, převlekem či dvojníkem a pak ani sama už neví kým, nebo čím, vlastně je. Příkladem může být povídka *Z kalendářových historek* J. Kratochvíla (ze sborníku *Má láska, Postmoderno*), kde je otec chlapce nahrazen „identickým dvojníkem“, jenž musí provést, a také provede, atentát na Klementa Gottwalda. Nakonec však ani sám chlapec nerozezná kým je ten, kdo po pohnutých událostech zůstal naživu a dokonce se stal šéfem StB, a kým zas ten, kdo po odklizení Gottwalda byl sám odklizen. Analogický je motiv z románu *Noční tango* o zachránění ruského careviče Alexeje a jeho sestry před popravou tzv. figurínem, napodobujícím a nahrazujícím Imreho Nagya.

Motivy z této kategorie jsou tak hojné a „houževnaté“, že navozují představu „maskovosti“ a „dvojnictví“ jakožto obecných fenoménů, a to jak světa postmoderních próz, tak světa reálných dějin. Představu „zaplavenosti“ všeho imitačními nástroji zesiluje i motiv reje masek nebo karnevalu.

Metamorfózy, přetváření

Krutost, obludnost, nelidskost dějin nabývá mnohdy podobu záměny lidských subjektů za příslušníky živočišné říše. Příkladem může být povídka *Legenda o věčném návratu* ze sborníku *Má láska, Postmoderno* Kratochvíla, kde se Stalin přetváří postupně do myši, kočky a nakonec do snoubence dívky, která zapisuje jeho Paměti.

Neméně zajímavá je varianta, kdy se muž přetváří do ženské postavy či naopak. Tímto postupem je dosaženo efektu maximální strojenosti stávajícího. Tak je tomu třeba v *Poslední teče za rukopisy*, kde autor Urban nabízí hypotézu, že Václav Hanka a Josef Linda nikdy neexistovali, nýbrž že jsou to ve skutečnosti nadané dívky Hanelore a Linda, které pak skutečně dovedly usměrnit české dějiny v pohnutém XIX století. Tento Urbanův román je věnován

8 Jako například výraz krize identity, nebo prostředek, aby se Já, z hrůzy nebo zklamání ze sebe sama, stálo „jiným pro sebe samo“ – viz Dončeva, A.: *Maskata – svoboda i zatvor. Dramaturgijata na Luigi Pirandello*. Iztok – Zapad, Sofia 2007.

9 Doležel, L.: *Fikce a historie v období postmoderny*. Academia, Praha 2008, s. 95.

právě mechanismům zastírání, ukryvání skutečné tváře dějinných událostí, klamům a sebeklamům, tak příznačným pro dobu obrození.

Neuchopitelnost příšery, netvora

Je to krajní varianta předchozího motivu, krajní fáze odtážení od lidské podoby. Nejde tu o netvory v přeneseném, psychologickém významu, tj. o případy, kdy má nositel děje obyčejnou lidskou podobu a nestvůrnost je jen v jeho duši a v počínání. Naopak, zde jsou míněny případy, kde jsou popsány „skutečné“, tj. pohádkové příšery. Někdy sice jde o metaforické příšery, jako je dívka z povídky *Deníček* ze sborníku *Má láska, Postmoderno*, která postupně sní všechny své příbuzné, pak známé a nakonec celé lidstvo. Jinde jsou to výplody lidské fantazie, vymykající se jakýmkoliv pokusům o popsání, jako nezdařený biologický experiment Anatolije Trofimoviče z Avionu – „obrovská zvětšenina jakéhosi střevního parazita“.

Divadlo, herec, herectví, loutky, marionetáři

Jde o trs motivů, které zcela přímo poukazují na nepravost či pochybnost popisovaných dějinných událostí. Viz například tento citát z Kratochvilovy povídky *Milostná píseň*: „Byl to člověk, jehož jméno se nikdy nikde neobjevilo a už se také neobjeví, a jehož tvář neokusila nikdy záblesků fotografických fleší. Ale to on, jen on pohyboval **loutkami** Gottwaldů, Zápotockých, Reicinů (...) skryt hluboko pod prahem našeho vnímání“ [zdůraznila A. P.]. Krajním výrazem hry s ideou o „divadelnosti“ všeho je například povídka ze stejného sborníku *Smutná hra*, kde jsou nakonec všechny účinkující osoby, (snad) sám vypravěč a také celý národ, zastoupeni herci. Motiv je vůbec Kratochvilem se zálibou užíván a rozvíjen, dokladem čehož je i titul jeho předposledního románu *Herec*. Trochu odlišným příkladem může být román *Medicus* Vladimíra Macury, kde je motiv divadelních představení jakoby vedlejší, ale svým důsledným opakováním postupně vytváří představu ireálnosti stávajícího děje a českých dějin vůbec, a loutkovitosti všech jejich protagonistů.

Bláznovství, schizofrenie

Bulharský literární vědec Valeri Stefanov nazývá bláznovství „nedostatkem scelujícího příběhu“.¹⁰ Blázen je opakem autority, opakem pretenze logičnosti a uspořádanosti, tzn. oprávněnosti a věrohodnosti toho, co se děje. V námi zvolených postmoderních textech se tento motiv vyskytuje nejednou, a to v několika variantách. Podle jedné je vlivným politickým činitelem člověk s větší či menší psychickou poruchou, v nejhorším případě retardovaný nebo senilní. Jinde je postižen sám vypravěč (*Medicus*), nebo je z psychického narušení nařčen nositel děje kvůli své nechuti zařadit se do šílených sociálních a politických praktik, natožpak sloužit jim (Aleš Jordán z románu J. Kratochvila *Já, truchlivý bůh*). Bláznovství může být zároveň maskou. Blázen tvoří sice svůj privátní svět, ale je to svět osvobozený od zásahů a osidel dějin, společných, sdílených s ostatními. V této souvislosti nelze nezmínit i příslovečnou hypotézu docenta Dropa o strukturální analogii mezi schizofrenií a totalitou v *Medvědí románu*. Ostatně podle Květoslava Chvatíka leží těžiště tohoto románu „v protestu proti Husákovu okupačnímu režimu, jehož prolhanosti si byli všichni vědomi, a navzdory tomu v něm byli nuceni žít, tedy

10 Stefanov, V.: *Učastta Vavilon. Lica, maski i dvojnici v balgarskata literatura*. Anubis, Sofia 2000, s. 22.

v protestu proti společenské schizofrenii gigantických rozměrů, která se ovšem zrcadlila v nesčetných schizofreniích individuálních¹¹

Spiklenectví, špionáž, šifry...

Jsou často vyskytující se motivy, které doprovázejí většinu postmoderních prozaických textů, popisujících totalitní českou společnost, nebo politické poměry v zemi v 40. a 50. letech 19. století. Tady je pozoruhodné to, že fikcionalizace spočívá nikoliv v motivu samém (protože ten není fikcí, nýbrž pro dotyčná období zcela reálnou praxí), nýbrž v jeho hojnosti, měřítku. Dobrou ukázkou je třeba Macurova tetralogie *Ten, který bude*, nebo Vokolkova *Cesta do pekla*, kde je téměř každý protagonista buď špehem, nebo špehovaným, buď spiklencem, nebo obětí spiknutí, buď udavač, nebo obětí udání. Tak je autenticita toho, co se děje (nebo dělo v minulosti), naprosto rozkolísaná, nelze zhodnotit věrohodnost tohoto dění, a i když ano, stejně zůstává dojem nepřírozenosti, tj. nesprávnosti, počínání mocných a vývoje společnosti.

Krycí jména, přezdívky

Často užívaný motiv, který zčásti navazuje na předchozí, ale vyskytuje se i v jiných variacích. Mnohdy jsou fiktivními jmény nazývány významné historické osobnosti a je na čtenáři zjistit, kdo se za jménem skrývá, což obvykle není nijak těžké. Tak například u J. Kratochvila vystupuje Stalin pod celou řadou jmen: Krvavý generalissimus, Nenahraditelný... Nejednou vzniká asociace s pohádkou, tj. napjatá oscilace mezi nahou autentickou realitou a jejím opakem (Malý Muk z románu *Avion*). Výmluvné je použití tohoto motivu v jiném Kratochvilově románu – *Lehni, bestie* – kde jsou značící krycí jména proslulých revolucionářů dána nezletilým dětem a ony se potom nikdy nemohou zbavit sémantické tíhy těchto jmen, samy jsou tedy dotyčnými jmény zrelativizovány, vyměněny, stávají se napůl fikcí. Zde je snad na místě citovat poznámku H. Koskové o tom, jak změna jmen reálných obrozenců a zároveň hrdinů Macurova *Informátora* jim dává „novou, „vlasteneckou“ identitu; „pojmenování předchází a vytváří skutečnost“.¹²

Magie, kouzla, paranormální jevy

Poměrně častý výskyt i těchto motivů lze vysvětlit tím, že jde o maximálně jednoznačný prostředek relativizace dějin, a zároveň o signál, že jsou dějiny tak nelogické, absurdní, že se vymykají racionálnímu chápání a vysvětlení. Anebo, jak píše D. Lewis, citovaný L. Doleželem: „ve světě, řízeném deterministickými zákony, by bylo třeba „zázraků“ k tomu, aby se uskutečnil protifaktový stav věcí [...]“.¹³ A tak v analyzovaných prózách narážíme na mrtvé mezi živými, na transcendentální bombu, na otce-kouzelníka, na ďábla v lidských podobách atd.

Paralelní realita

Ta je obvykle vytvářena v poloze snu, ale s navozením pochybnosti, zda právě sen je tou skutečnou realitou (např. povídka *Zpráva o nanebevzetí města* J. Kratochvila). Jeden citát za všechny z povídky *Výcpávka* téhož autora: „Sen za mnou přicházel s takovou pravidelností a prostíral se na takové ploše, že jsem časem ztratil jistotu, kým ve skutečnosti jsem. Jsem Tyran, kterému se

11 Chvatík, K.: *Pán příběhů. Prozaik Jiří Kratochvil*. Arsci, Praha 2008, s. 21.

12 Kosková, H: Tetralogie Vladimíra Macury. *Tvar*, 13, 2002, č. 17, s. 16–19, s. 16.

13 Doležel, L.: *Fikce a historie v období postmoderny*. Academia, Praha 2008, s. 116.

zdá, že je vycpávkou v pilíři, anebo jsem vycpávka, co si nechá zdát, že je Tyranem? Anebo je to ještě jinak?“ V tomto ohledu je obzvlášť zajímavý Kratochvilův román *Uprostřed noci zpěv*, kde se paralelně, nebo vlastně s odstupem několika let, rozvíjí pravděpodobná autobiografická a smyšlená bizarní verze téhož osobního života a týchž dějinných událostí, které splynou a vyrovnají se mezi sebou až na samém konci. Obdobou tohoto motivu je už nikoliv motiv, nýbrž umělecký postup, kdy je celým textem vytvářen nápadně fikční alternativní svět, naskrz fikční realita, která však různými svými úrovněmi koresponduje se světem „skutečným“ – například Berkovové *Magorie*, už zmíněný *Medvědí román*, *Zápisky uklízečky Maud* Mariana Pally, různé utopie, antiutopie a alegorické fantastické prózy.

Transpozice do žánrů, tradičně spojovaných s fikcí – pohádka, podobenství...

Rovněž oblíbený postup, který znásobňuje dojem fikčnosti textu. Odkazování na podobné „definičně“ fikční žánry se děje různými způsoby – buď ucelenou stylizací celého textu, anebo nominací v titulu, nebo roztroušenými motivy a znaky (např. jméno Zlatovláska v *Nočním tangu*, král a pohádkové bytosti v *Magorii* atd.).

A nakonec se dostávám ke hlavnímu motivu z nahlíženého okruhu – explicitnímu podání dějin jako výtvoru subjektivních či iracionálních faktorů.

Jde o v textu přímé vyslovení myšlenky o tom, že jsou dějiny produktem pouhé imaginace jednoho individua, často s narušenou psychikou, anebo produktem řetězu zcela náhodných událostí, tj. popření teze o objektivním vývoji dějin podle pevně fungujících společenských zákonů. Těto myšlenky dal působivý metaforický výraz J. Kratochvil v už citované povídce *Milostná píseň*, kde jsou české dějiny nejdříve konstruktem tajemného Kódlu, a pubertální kluk Sláveček je Kódlem pověřen úkolem přidat jim vznešenou mediální nebo reklamní podobu „jazykem starých ság a hrdinských eposů“. Avšak literatura není nevinná, naopak „přímo ovlivňuje skutečnost“, a nakonec vše dopadá tak, že kluk, zmítán vulgární tělesnou láskou k obludné zahradnici, nejdříve píše dějiny na papíře, a ty jsou potom realizovány v praxi Kódlem. Variantou tohoto postupu, která je ovšem v dnešní přemedializované a internetové době čím dál věrohodnější, je vnucení představy, že disponujeme vlastně pouze mediálním, namalovaným, obrazem dějin, „přepsanými“ dějinami, a – což je ještě horší – že dějiny nejsou, řečeno s Kunderou (*Kniha smíchu a zapomnění*), důsledkem racionálního počínání, nýbrž výplodem představ, obrazů, slov, archetypů... Z toho všeho nakonec vzniká výsledný dojem, že když ne samotné dějiny, tak přinejmenším obraz dějin ve veřejném nebo osobním vědomí je globální mystifikací, a to mystifikací vědomou, kterou dějiny generují samy, a my, recipienti dějin, této mystifikaci, jakkoli průhledné, ochotně věříme tak, jako hrdina Kratochvilovy povídky *Lekce ze sémiotiky*, který uvěří, že přemožený obludný Netvor je vlastně jeho milovaná Švédka.

Z tohoto (zatím) neúplného a snad i trochu chaotického pokusu o systematizaci motivů – prostředků kontrafaktualizace dějin je zřetelně vidět výrazný sklon české postmoderní prózy k doslova nezřízené, někdy i samoučelné, fikcionalitě, něco jako cvičení z fikcionalisty či z postmoderní ahistorizace, a to v textech pojednávajících jak o dávno minulých, tak o blízkých historických událostech. Vlastně právě syžety z tohoto tematického okruhu jsou, zdá se, plodnou provokací pro uplatnění možností postmoderní relativizace.

Chtěla bych však zároveň upozornit na něco velice důležitého, co naopak problematizuje a relativizuje „ryzí“ postmodernost analyzovaných próz. Je to absence postmoderní lhostejnosti k zobrazované minulosti. Naopak – minulost je autory nazírána, nebo spíše prožívána, hluboce emocionálně, se „smrtelně vážným srdcem“. Fragменты minulosti nejsou pro autory zmíněných próz (rovněž tak pro jejich postavy) prvky z dětské skládačky, nýbrž zdrojem drásvavých vnitřních krizí a katarzí. Mimochodem, sama hrůzostrašnost dějin a její extrémní emotivní prožívání je sama o sobě motivem, který je třeba u Kratochvila nesčetněkrát rozvíjen, a to jak přímo, pojmenováním, tak zobrazováním různých traumat, která historická paměť působí nejen obětím dějin, ale i těm, kdo dějiny znají pouze zprostředkovaně, prostřednictvím paměti kolektivní. Jakkoliv dekonstruujeme a travestujeme historické události, jakkoli si s nimi svévolně zahráváme a relativizujeme je ve svých textech, jakkoli teoreticky dokazujeme nespolehlivost i toho nejrigoróznějšího vědeckého pojednání o dějinách, dějiny nemůžeme odčinit, smazat, nemůžeme na ně zapomenout: jsme jimi poznamenáni, jsou součástí naší lidské podstaty, jsme účastníky i těch minulých, i těch příštích dějin. A píše-li Lubomír Doležel, že „svět lidského konání, svět lidských dějin není světem deterministickým“ a proto „aktuální lidské dějiny s sebou vlečou protifaktové dějiny jako svůj stín“¹⁴, stejnou mírou platí i opak – reálné dějiny vyčnívají i za tou nejbizarnější kontrafaktuální konstrukcí. I ta nejvtipnější, navýsost mistrovská textová kontrafaktualizace dějin nezbytně interferuje s naší historickou pamětí nebo s naší ustálenou představou o dějinách. Proto nemohu nesouhlasit s vtipnou parafrází Renety Božankovové známého nápisu na kostelní zdi o Nietzsche a Bohu: „Dějiny jsou mrtvé. Podpis: Postmodernismus.“ „Postmodernismus je mrtev. Podpis: Dějiny.“¹⁵ Nepochybují, že sémantickým gestem J. Kratochvila, ostatně to říká i on sám, bylo „vypsat se z dějin“. Možná, že to platí i pro M. Kunderu, v menší míře i pro další. Jaký je však umělecký výsledek: nedosažitelná, krutá, zdrcující pravda o dějinách. Alespoň pro mne jsou totiž jak abstraktní Kunderova schémata a metafory, tak Kratochvilovy extrémní zašifrované syžety, nebo antipohádková pohádka Berkové *Magorie* neméně pravdivé a emocionálně působivé, než třeba víceméně mimetický román *Zvuk slunečních hodin* H. Andronikové, nebo dokonce autentické paměti současníků. V tomto smyslu je, zdá se mi, náš socialistický i postsocialistický postmodernizmus výrazně netypický, vnitřně rozporný, jako byl kdysi i slovanský romantismus. Anebo, při tolerantnějším přístupu a pružnějších kritériích, můžeme snad shrnout, že co se týče textů o historii (dějinách, minulosti) je postsocialistický, resp. český postmodernizmus postmodernizmem jen po formální, výrazové stránce. Možná právě odtud pramení všechny potíže, na které narážejí teoretikové ve snaze doložit existenci postmodernizmu v bývalých socialistických zemích.

14 Doležel, L.: *Fikce a historie v období postmoderny*. Academia, Praha 2008, s. 112.

15 Božankova, R.: *Postmodernističnijat ruski text. Fakel*, Sofia 2001, s. 106.

LITERATURA

- Božankova, R.: *Postmodernističnijat ruski text*. Fakel, Sofia 2001.
- Doležel, L.: *Fikce a historie v období postmoderny*. Academia, Praha 2008.
- Dončeva, A.: *Maskata – svoboda i zatvor. Dramaturgijata na Luigi Pirandello*. Iztok – Zapad, Sofia 2007.
- Haman, A.: *Literatura v průsečíku pohledů*. Arsci, Praha 2003.
- Cvatík, K.: *Pán příběhů. Prozaik Jiří Kratochvíl*. Arsci, Praha 2008.
- Kosková, H.: Tetralogie Vladimíra Macury. *Tvar*, 13, 2002, č. 17, s. 16– 19, též na <http://www.v-art.cz/zonty/edice/r-6939/tetralog.htm>.
- Machala, L.: *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*. Brána, Brno 2001.
- Moldanová, D.: Zdání autenticity a přiznaná literárnost historického románu na konci 20. století. In: *Acta universitatis Palackianae olomucensis, Facultas Philosophica, Studia Moravica 5 Symposiana*. Olomouc 2007, s. 131–136.
- Pilař, M.: Pojetí historie v českých povídkových cyklech. In: *Acta universitatis Palackianae olomucensis, Facultas Philosophica, Studia Moravica 5 Symposiana, 2007*. Olomouc 2007, s. 137–142.
- Stefanov, V.: *Učastta Vavilon. Lica, maski i dvojníci v balgarskata literatura*. Anubis, Sofia 2000.

Doc. Anželína Penčevová, Ph.D.

Katedra bulharské literatury

Filologická fakulta

Jihozápadní univerzita Neofita Rílského, Blagoevgrad, Bulharsko

<jeni_pen@yahoo.com>

MÝTUS V ROMÁNU DANIELY HODROVÉ PERUNŮV DEN

HELENA KOSKOVÁ

T. S. Eliot v roce 1923 ve své recenzi Joyceova *Odyseea* vysoce ocenil způsob, jakým román využíval mýtus jako paralelu mezi současností a dávnou minulostí. Řečeno jeho slovy je mýtus „způsob, jak ovládnout, uspořádat, dát tvar a význam obrovskému panoramatu marnosti a anarchie, které představuje současná historie“.¹

V průběhu dvacátého století můžeme sledovat jistou remytologizaci románu ve smyslu zapojování mytických motivů a archetypů do románové poetiky. John I. White ve své knize *Mythology in Modern Novel*² uvádí soupis přibližně čtyřiceti autorů, kteří ve 40.–60. letech aplikovali ve svých románech mytické motivy a archetypy. Funkce mýtu bývá však u nich často přímým opakem starověkých mýtů, které byly vyprávěním, jímž si lidé vytvářeli společný svět. Jejich role v románu dvacátého století je naopak často poukazem na ztrátu transcendentálního smyslu, výrazem tragického neporozumění vlastní situaci, ztraceného sepětí s bytím, na které se okázale rezignuje.

Podle Zdeňka Neubauera mýty ve svém původním významu nebyly jen příběhy o počátcích, bozích a heroích – mythos znamenal prostě vyprávění, tedy jakýkoli příběh. Mýty nemají řešit lidskou situaci, ale zaostřovat pozornost na její konfliktnost a bezvýchodnost, zamýšlet se nad smyslem lidské existence ve významu poukazu k souvislostem, k transcendenci, k nadpříběhu, jehož je náš život součástí. Rekové mysleli bytí jakožto smysluplný děj a lidský život jako naplňování tohoto smyslu, smyslu velkého příběhu světa.

„K tomu je třeba rozpoznat svou úlohu, která je mi v rámci světového příběhu nabídnuta, svou příležitost, své poslání“. Proto je nutno tento velký, nikdy nekončící rámcový příběh znát. Kultura, která nemá mythologii, ztratila svůj svět jako svůj vlastní dějový kontext. S ním ovšem ztratila i svůj vlastní smysl. V tom vězí problém současného člověka: jeho „odcizení“ je ztrátou přirozené narativní sounáležitosti se skutečností. Svět není jeho příběhem, nýbrž toliko „životním prostředím“, výskytem objektů, mezi které je vržen jako každý jiný předmět, je v něm cizincem, něčím okrajovým, nadbytečným.“³

„Mythická vyprávění, tak jako hudba, nás nepoučují o světě, nýbrž sladují člověka se skutečností. Z této harmonie povstává svět a skrze vyprávění se udržuje.“⁴

Neubauerovo pojetí mýtu je blízké Daniele Hodrové, která spolu s Jiřím Kratochvilem, Vladimírem Macourou, Sylvií Richterovou, Ivanem Matouškem a Michalem Ajvazem, patří k autorům, kteří se literaturou zabývali také teoreticky. Pro jejich dílo je příznačné, že bylo ovlivněno sémiologickými a narativními teoriemi druhé poloviny dvacátého století.

Zdeněk Kožmín přirovnává Danielu Hodrovou k Umberto Ecovi:

1 Eliot, T.S.: *Ulysses, Order and Myth*. In: Eliot, T.S.: *Critiques and Essays on Modern Fiction, 1921–1951*. New York 1952, s. 428.

2 White, J.I.: *Mythology in Modern Novel. A study of Prefiguration Techniques*. Princeton 1971.

3 Neubauer, Z.: *Mythus. Prostor*, 5, 1991, s. 53–54.

4 Neubauer, Z.: *Mythus, Prostor*, 5, 1991, s. 44.

„Hodrová je sama badatelkou nad strukturací evropského románu či lépe řečeno nad románovostí literatury. Uvedeme-li Umberta Eca, sémiotika a romanopisce zároveň, nebude to asi srovnání nepatřičné Ani Hodrová nemodeluje románový svět jakousi chladnou transpozicí románového „vědění“, teorie, nýbrž odkryla modelaci mohutně poeticky produktivní z nejvlastnějšího jazykového, významového, tvárného dění v samotném textu.“⁵

Vzhledem k našemu tématu je proto zajímavé podívat se, jakým způsobem se mýtus objevoval v teoretické práci Daniely Hodrové. Zabývala se jím v doslovu ke knize M. Meletinského *Poetika mýtu*, věnovala mu samostatnou studii „*Poetika románů citujících mýtus*“, ve které se soustředila na román Milady Součkové *Amor a Psyché* a Alaina Robbe-Grilleta *Gumy*.⁶ Mnoho postřehů o funkci mýtu je možno najít i v knize ...na okraji chaosu..., kde si položila otázku, která témata se v dílech dvacátého století nejčastěji vracejí:

„Především se utkvěle vrací téma hledání – zejména hledání identity (v jeho rámci motivy dvojnictví, bezejmennosti, ztráty paměti, slepoty), ztraceného domova či jiného místa, ztraceného času; s ním úzce souvisí téma bloudění a s ním spjatý motiv labyrintu (města-labyrintu). Dále je to téma divadla (světa jako divadla, masky), motiv díry a škvíry, prázdnoty, ticha a čekání, téma deziluze, viny a trestu, úzkosti, šílenství, odcizení, smrti. Tato témata a motivy, jimž vévodí příběh ztráty, hledání a bloudění, jsou výpovědí o stavu individua a lidstva, světa na konci tisíciletí. Namnoze to jsou témata archetypální, sahající svými kořeny k mýtu.“⁷

„Procesy, které v té době zasahovaly literární dílo, se právě v románu projevovaly nejvýrazněji, ať už máme na mysli odklon od vyprávění a příběhu a opětovný příklon k nim, mytologizaci, demytologizaci a opětovnou remytologizaci, oscilaci mezi iluzivností a antiiluzivností (sebereflexivnost) aj.“⁸

Mytologie města je tematizována v knize *Citlivé město* (eseje z mytopoetiky), kde hovoří o „mytologickém či hlubinném“ čtení textu města:

„Z pojetí čtení-psaní města jako mandaly vyplývá, že v tomto procesu – sestupu do hlubinného města – bude hrát významnější roli ezoterický, iniciační [...] text města než text takřikajíc světský, profánní. Říkám významnější, protože tyto dva typy textů od sebe nelze odtrhnout, jeden se tvoří na pozadí druhého, každodennost se v rámci městského textu nezřídka náhle promění v magickou událost. V takovém textu se při vnímání, čtení-psaní města větší měrou hlásí nevědomí s jeho obsahy a mytologickými archetypy a dá se v něm postřehnout ona většinou nevědomá a skrytá vazba mezi bytostí a městem.“⁹

Daniela Hodrová rozlišuje v podstatě dvojí funkci mýtu v románu dvacátého století. První je funkce sjednocující, ve které mytický příběh strukturuje románový příběh v podobě stromu, prostupuje příběh jako jeho tvárný princip a uplatňuje se především v rovině syžetu a kompozice. V tomto případě se jedná zpravidla o jeden mýtus a mytická struktura funguje jako pořádající a chaos přemáhající princip i tehdy, kdy je mýtus ironizován a banalizován. Vedle „stromové“ struktury hovoří o struktuře „pěnové“ či „tkáňové“, ve které je potlačen princip hierarchie, která je výrazně necentrická, kde text vyvstává jako proud mýtů, jejich útržků a nejasných mytických aluzí. Podtrhuje mnohoznačnost a je protikladem ke stromové struktuře,

5 Kožmín, Z.: Proměny české prózy. In: Studie a kritiky. Torst, Praha 1995, s. 346.

6 Vyšla v časopise Tvar, 6, 1996.

7 Hodrová, D. (ed.): ...na okraji chaosu... Torst, Praha 2001, s. 740.

8 Hodrová, D. (ed.): ...na okraji chaosu... Torst, Praha 2001, s. 27.

9 Hodrová, D.: *Citlivé město* (eseje z mytopoetiky). Akropolis, Praha 2006, s. 36.

kteřá mří k jednoznačnosti. V takovém případě se text zpravidla opřrá o celý trs, ři lépe proud mytických příběhů. Jeho základem je „mýtus v pohybu, mýtus přelévající se do jiných mýtů, řasto jen náznakovitý, útržkovitý, nejrůzněji deformovaný (nezřídka banalizovaný) a svým významem nejednoznačný [...] tam, kde textem proudí celá řada mýtů, se text jeví jako struktura, která svůj smysl teprve hledá, která se ‚děje‘, tvoří přímo v díle.“¹⁰

Daniela Hodrová sama ve své próze tře k pěnóvému ři tkáňóvému využití mýtu, román *Perunův den* je jeho náznřným příkladem. Její konstatování, ře v druhé polovině dvacátého století se začíná intenzivně vnřmat „mytologie měst“, jejichž každodennost dostává mytologický, **jiný** rozměr [...]. /a/ společný archisyřet, jímž je cesta k poznání (sebezpoznání)¹¹, je příznačné pro její vlastní poetiku prózy.

Město jako mytický řasoprostor

Zajímavým mezistupněm mezi dílem badatelským a románovým je próza *Město vidím...*, text, napsaný na objednávkř francouzského nakladatelství Le Chêne jako osobní průvodce Prahou. Francouzská verze vyšla v Pařři v roce 1991. Autorka sama jej oznařuje jako prózu-esej, která má iniciační strukturu. Vyprávěřský subjekt prochází zkouškou ohněm, vzduchem, zemí a vodou, aby dospěl k iniciaci, zasvěcení do metafyzického tajemství města, k porozumění znakům, které se v něm objevují. řasoprostor města je prostorem mytickým, ve kterém se minulost, přítomnost a budoucnost prolínají. Vyprávěřský subjekt se snaží objevit, básnicky postihnout a cizímu řtenáři zprostředkovat tajemství, mytologii města, řivou paměť míst:

„ – každé místo je divadlem obrazů, které se na něm odehrály a stále odehrávají. Někdy se ty obrazy v paměti místa pomřchají, vyvstávají jakoby současně nebo napřeskáčkř. [...] Mřsta na základě své paměti sama fabulují, obklopují se příběhy, které se na nich nikdy nestaly, ale mohly stát. A stejně je tomu i s věcmi [...] – věci tu mají nejen své skutečné příběhy, nýbrž další příběhy si vymřšlejí. Stačí se poddat jejich vůli fabulovat.“¹²

Volba míst, jejichž paměť ořivuje, ve kterých pod povrchem reality pronřkáme do jiných dimenzí, je podřřzena tématu, mytologii města: Václavské náměstí, Svatovřský chrám, Hrad, řpanělský sál, Jelení příkop, Zlatá ulička, Svatý Mikuláš, Karlův most, Staroměstské náměstí, řidovské ghetto. Paměť míst velice soustředěně shrnuje historii města a národa i jeho pověsti, mýty a věštby do budoucnosti.

V řřři záběru, bohatství asociací, historických, mytických a literárních aluzí, se zrcadlí řře autorřiny erudice. Ta umořňuje také, ře text odkazuje na styčné body, které jsou známe francouzskému řtenáři: Kafka, Apollinaire, Meyrink. Studium pragensí, procházky místy, o kterých psala, způsobily, ře typicky introvertní spisovatelka, komunikující lépe se světem literatury a filozofie než se svým okolím, vyšla do Prahy karnevalového opojení prvnřho roku po „sametové revoluci“.

Legenda a tradice svatováclavská je řetnými motivy propojena s Václavským náměstím i s rodícím se mýtem prezidenta Havla, který hraje důležitou roli mezi emblémy a symboly města a doby. V kapitolách *Hra na svatého Václava*, *Televizní hra*, *Tryzna*, *Loutky na Hradě*

10 Hodrová, D. (ed.): ...na okraji chaosu... . Torst, Praha 2001, s. 493.

11 Hodrová, D. (ed.): ...na okraji chaosu... . Torst, Praha 2001, s. 771.

12 Hodrová, D.: *Město vidím...* . Euroslavica, Praha 1992, s. 16.

hraje dobová atmosféra dominantní roli. Město se z „trýznivého města“ proměňuje v „baby-lónské tržiště, nad nímž v pravidelných intervalech zvoní kostlivec [...]“.¹³

„Do obrazu, vlastně několika obrazů zároveň, doléhá ryk pouti, která se koná na Václavském náměstí. Nedaleko povaleného tanku, který se stal jednou z atrakcí, hrají starofrancouzskou frašku Vše, Nic a Každý“¹⁴ „Ve městě vystupují desítky proroků a léčitelů, prorokují a konají zázraky ve Sportovní hale... Neocitli jsme se v Ecově románu Foucaultovo kyvadlo?“¹⁵.

Perunův den

Město vidím..., které už v názvu má aluzi na Libušino proroctví, je nejen zajímavým svědectvím o atmosféře doby počátku devadesátých let, ale také o okolnostech vzniku Perunova dne, který autorka psala od prosince 1991 do února 1993.¹⁶ V zárodku se zde objevují mnohé motivy, které hrají důležitou roli v románu: starofrancouzská fraška Vše, Nic a Každý s kolem Štěstěny a tarotovými kartami, motivy barnumské reklamy, která spolu se zástupy proroků, léčitelů a kazatelů zaplavuje město, věštba slepého mládence, motivy svatováclavské, téma apokalypsy, kdy voda zaplavuje Václavské náměstí a řada dalších. Perunův den je především v první polovině přímým navázáním na text Město vidím... mimo jiné už tím, že jeho tématem je život města jako labyrintu, jehož mytologie splývá s mytologií vypravěčského subjektu.

„Pro mě všechny tyto ‚mytologie‘ splývají, protože člověka vnímám jako pars pro toto města, mezi městem a jeho obyvatelem není pro mne rozdíl – člověk si nese město v sobě, ve své duši, a naopak město si nese ve své ‚duši‘ všechny své obyvatele – přítomné, ale i ty minulé.“¹⁷

Perunův den patří do řady románů, ve kterých se aluze na mýtus objevuje už v názvu, podobně jako v Joyceově Odyseovi, Updikově Kentaurovi nebo Amoru a Psyché Milady Součkové. V díle Daniely Hodrové je název románu vždy velmi důležitý a sémanticky mnohoznačný, je prvním signálem, který otvírá vstup do fikčního světa a stává se klíčem k možné čtenářské konkretizaci. Perunovo jméno navozuje svět slovanských bohů a démonů a zároveň uvádí motiv bouřlivé a časově omezené doby.

Typicky pro Danielu Hodrovou, stejně jako pro mnohé autory dvacátého století, je mýtus prolnut s všednodenní skutečností města. Škola v Perunově ulici je jednou z mnoha konkrétních reálií, které mají své mytické zdvojení, proměňují se v labyrint. Je také důležitým svorníkem kompozice: vypravěčský subjekt se pohybuje v pravidelně se střídajících krátkých kapitolách v zorném úhlu jednotlivých postav, čtyř bývalých spolužaček ze školy v Perunově ulici. To dává možnost vytvořit složitou síť leitmotivů, které se vzájemně zrcadlí a současně nabývají nových aspektů v jiných souvislostech. Biblická jména postav, Matoušková, Marková, Lukášová a Janů, která jsou použita jako názvy kapitol, přispívají k tomu, že se příběhy mytizují a dostávají symbolickou platnost. Hranice mezi vědomím a sny jednotlivých postav jsou prostupné a vytvářejí součást jungovského kolektivního nevědomí města a doby. Sémiotická mnohoznačnost slov je tentokrát výrazně znásobena symboly a atributy z mytologie slovanské, z tarotu, z hermetické literatury. Labyrint města je pojat jako divadlo, pouliční fraška, která se

13 Hodrová, D.: Městovidím... Euroslavica, Praha 1992, s. 47.

14 Hodrová, D.: Město vidím... Euroslavica, Praha 1992, s. 50.

15 Hodrová, D.: Město vidím... Euroslavica, Praha 1992, s. 85–86.

16 prvním knižním vydání z roku 1994 je mylně uvedeno, že román byl psán od prosince 1992 do února 1993.

17 Macurová, N.: Příběhy v nás. Rozhovor s D. Hodrovou. Tvar, 6, 1996, s. 4..

na počátku chaotických devadesátých let stává nerozšifrovatelnou záhadou, karnevalem masek a doménou falešných zasvětitelů.

Již v úvodní scéně románu je zdůrazněn charakter fikčního světa jako antiiluzivní hry s příběhem a postavami, ve které se proud nejasných mytických aluzí stává částí mnohohlasí města, jehož každodennost dostává mytologický, jiný rozměr. Mytickým archetypem poločlověka a polozvířete je dvojportrét člověka-ptáka, který je pro Matouškovou kazatelem a spasitelem, a který se v očích druhých protagonistek proměňuje, často v groteskních variacích, např. v obraz Dürerovy matky s očima tarotového ďábla.

V textu jsou podobným způsobem důsledně používány symboly a znaky mytické, náboženské, mystické a hermetické, literární i výtvarné. Charakteristické je, že dobové reálie, které v textu hrají významnou roli, se prolínají s často banalizovanou ozvěnou starých mýtů, biblických aluzí a archetypů. Jedním z četných příkladů je Realistické divadlo, které bylo na počátku devadesátých let přejmenováno na divadlo Labyrint, kde Lukášová z pokladny vidí jen změť lidských postav, mluvících směsicí nesrozumitelných jazyků, takže „už pak neví, jestli je v Labyrintu anebo v Babylóně. [...] A Lukášovou v takových okamžicích napadá, jaké by to bylo, kdyby pro ni svět sestával jen z těch tváří lidských a zvířecích a řeč jen ze slov, která se v chodbě divadla Labyrint slévají v babylónský blábol.“¹⁸

V trilogii Trýznivé město byla Praha uzavřeným prostorem, v Perunově dni do „trýznivého města“ vtrhává „société du spectacle“. Na rozdíl od trilogie, kde jsme se pohybovali ve vnitřním světě vypravěčského subjektu, ustupují historické a literární aluze do pozadí a jsou nahrazeny velkým množstvím motivů spojených s dobovými reáliemi: narážky na politické události na Hradě, prezident Havel a jeho poradci, první Václavův investiční fond, potřeba národa vytvářet nové emblémy a mýty. Záplavy cizinců v pražských ulicích, tramvaje s reklamou Camel, pouliční divadlo předvádějící francouzskou středověkou frašku, různé sekty, nabízející pseudozasvěcení.

Rozkolísání obrazu reality se stává obecným znakem doby a postihuje stejnou měrou všechny postavy. Skutečnost se jeví jako nepochopitelná, zmnožená, skládá se z bezpočtu ambivalentních šifer a znaků a jejich variant. Styl románu se místy výrazně přibližuje magickému realismu Márquezovu a přebujelé fantazii Rushdieho Satanských veršů či atmosféře Ecova Foucaultova kyvadla, kde je čtenář ponecháván v nejistotě, do jaké míry se fantazie a výmysl stává skutečností.

Literatura ve své pokleslé podobě jako předobraz života je zdůrazněna také motivem divadelní scény, na které si ve středověké francouzské frašce postavy vyměňují role. Záměny rolí a identit se odtud groteskně promítají do jejich příběhů už v samotné rovině sémantické:

„Marková se chtěla stát herečkou jako její otec a také se jí stala. Hraje ve frašce Vše, Nic a Každý roli Vše. Už čtyři měsíce chodí s Každým. Každému to lichotí, že mu dává přednost před Nic. [...] Nic ovšem o jejich vztahu ví, před tím se nedá nic utajit, posmívá se Markové, že spí s Každým. Copak nevidí, že je to šašek, paňáca s hadrovýma nohama? A Každému se Nic posmívá, že spí se Štěščenou, s tou děvkou, která dává všem.“¹⁹

Metodou mise en abyme je rozevřena propastná hloubka všeho, co přesahuje lidské chápání, ale co ozvěnou starých mýtů oslovuje naše vědomí a podvědomí. Teoretické znalosti shrnuté v Románu zasvěcení (1993) a v Místech s tajemstvím (1997) dávají autorce možnost,

18 Hodrová, D.: Perunův den. Hynek, Praha 1994, s. 19.

19 Hodrová, D.: Perunův den. Hynek, Praha 1994, s. 26.

aby ve své tvůrčí fantazii rozehrála celou řadu asocičních řetězců, které navazují na mytologii, kabalu, tarot. Málokterý čtenář a kritik může sledovat karneval všech aluzí, kterými je text doslova přesycen. Není to ani potřeba, dopouštěli bychom se stejné chyby, jakou Bachtin vytýká mnoha vykladačům Rabelaise – nevnímali bychom text jako literární dílo. Spíše můžeme přítomnost mýtu vnímat jako navázání bachtinovského dialogu textu románu s textem mýtu.

Román je nutno číst jako poezii, kde každé slovo a každá metafora diamantovým brusem odráží různé úhly pohledu. Tento dojem je zesílen i rozostřením hranic mezi jednotlivými postavami a vypravěčským subjektem. Jejich role jsou často zaměnitelné: s výjimkou Janů se všechny stávají obětí Kazatele, s výjimkou Matouškové všechny vystupují ve středověké frašce. Stejně tak je přístupná hranice mezi kolektivním nevědomím, ve kterém se zrcadlí, často pokřiveně, různé biblické, mytické a esoterické motivy s vědomím, podvědomím a sny jednotlivých postav. Přes nespornou originalitu výrazu a poetiky navazuje Hodrová silně na středoevropskou tradici prolínání roviny groteskní a tragické.

Dobрым příkladem je klíčová scéna románu, ve které je metafora Perunova dne použita jako název živého obrazu, školní besídka, která posunuje mýtus do groteskní polohy. Patří do kategorie, kterou teoretická románu Hodrová označuje za ironizaci mýtu. Přesně řečeno, to, co z něj zůstalo na slavnosti školy, by mohlo být jeho parodií, kdyby tato scéna neměla současně výraznou symbolickou rovinu a nebyla přímo spojena se závěrečnou scénou čtvrtého vidění Janů a apokalypsy.

„Čtyři hodiny jsou už dávno pryč, když se tělocvičnou začne rozléhat zvukný hlas ředitelky Daničkové. Nechtěla kdysi hrát kněžnu Libuši? Ředitelka pronáší slavnostní proslov, mluví o tradicích školy v Perunově ulici. Zahřmí, ďábel by to lépe nenarežiroval, hrom se pak ozývá čím dál častěji, zářivky u stropu zhasínají a rozsvěcují se, ale ředitelka mluví dál. Perun je první, Perun je poslední vládce blesku. Otevřeným oknem vtrhne dovnitř mocný porыв větru, rozsumí posvátný háj z krepového papíru, na římsy zabubnují těžké kapky deště, tolik vytouženého v době zmírající suchem. Lidé v sále vydechnou překvapením a úlevou. Perun je moře, Perun je Luna, Perun je Slunce. Perun vše stvořil.“²⁰

Brochovské a kunderovské téma rozpadu hodnot v pozdní době novověku je pojednáno jako karnevalizace života v bachtinovském smyslu. Vážné téma života a smrti je alegorizováno pouliční fraškou, která se neustále opakuje podobně jako biograf krátkých filmů v kině Čas a ve které zobecnění dospívá až k nejzákladnějším banalitám. Z mýtů k nám pronikají jen šifry jejich zlomků, už dávno nesrozumitelných. Ze slovanského mýtu zůstává jen jméno jedné pražské ulice a znak blesku na transformační stanici. Závěrečná apokalypsa, ve čtvrtém vidění Janů, je novodobou obdobou apokalypsy biblické, po které však nepřichází království Boží na zemi, ale naopak vše se vrací do starých kolejí:

„A pak vyšlehl blesk posedmé, naposled. Zacpala jsem si uši a zavřela jsem oči, protože jsem už nemohla snést další hrůzu. Ale neozvala se kupodivu žádná rána, zavládlo hrobové ticho. A když jsem oči zase otevřela, viděla jsem, že řeka už se opět navrátila do svého koryta, tam, kde jsem prve viděla trosky, stály opět domy, do ulic vyjely kočáry s cizinci. Také svatý Václav s patrony se vrátil, všichni zaujali svá místa na podstavci. Jen svatá Ludmila se stále marně pokoušela vyprostit své roucho, nikdo jí nespěchal na pomoc, ačkoli náměstí bylo plné rozjařených lidí, kteří se vyšli osvěžit po bouři.“²¹

20 Hodrová, D.: Perunův den. Hynek, Praha 1994, s. 260.

21 Hodrová, D.: Perunův den. Hynek, Praha 1994, s. 262–263.

Janů, která jediná prochází jistou pouť zasvěcení, se v závěrečném vidění dívá na labyrint města a theatrum mundi ze svého posmrtného ráje srdce. Komenského Labyrint a Graciánův Kritikon jsou zmíněny jako náznak cesty reinteriorizace, zvnitřnění. Metafora kola Štěstěny navozuje i motiv středu, niterného místa, návratu k Bohu, k duchovnímu životu. Vnitřní místo i cesta k němu zůstává však i v případě Janů jen tušeným náznakem existence mimo světský čas a dějiny. Vnitřní místo, místo s tajemstvím, Bůh, stav mysli, smysl vlastního bytí, mýtus jako harmonické propojení jedince s velkým příběhem kosmu, je v Perunově dni přítomen jen v podtextu, jako zrcadlo, nastavené konkrétní bouřlivé době.

Perunův den může být v jedné rovině chápán jako metafora přerodu Prahy počátkem devadesátých let. Srovnání s esejem Město vidím... ukázalo, že se v románovém díle Daniely Hodrové podílí větší měrou vlastní zážitková sféra a umělecká imaginace, než její teoretická erudice v oblasti románu. Perunův den je názorným příkladem trivializovaného, groteskního využití mýtu v románu, které je příznačné pro remytologizaci románu v posledních letech dvacátého století. Důsledné prolínání roviny groteskní a mytické souvisí s tím, že každá doba přizpůsobuje staré archetypy a mýty své podobě.

Mytologie města, ve kterém v románu mizí hranice mezi světem živých a mrtvých, mezi skutečností a snem, mezi životem a literaturou, je amalgámem autorčiny životní zkušenosti a umělecké imaginace. Amalgámem detailně, konkrétně vymezeného místa, viděného perspektivou jakési čtvrté časové dimenze, ve které koexistuje minulost, přítomnost a budoucnost. Dimenze mystického a mytického vidění skutečnosti je zároveň prostoupena ironicky ambivalentním charakterem románové promluvy. Práce se zjevnými a skrytými motivy stále výrazněji propojuje epickou rovinu příběhu s rovinou jungovského kolektivního nevědomí, které se odráží v archetypech pohádek, mýtů a náboženských symbolů. Řečeno autorčinými slovy:

„Remytologizace je [...] nesporně projevem proměňujícího se vnímání města **vnitřního**, hlubinného města, zvyšující se citlivosti k vazbě člověka s místem a s celkem vesmíru.“²²

LITERATURA

Eliot, T. S.: Order and Myth. In: Eliot, T.S.: Critiques and Essays on Modern Fiction 1920–1951. New York 1952.

Hodrová, D.: Město vidím... Euroslavica, Praha 1992.

Hodrová, D.: Perunův den. Hynek, Praha 1994.

Hodrová, D. (ed): ...na okraji chaosu... Torst, Praha 2001.

Hodrová, D.: Citlivé město (eseje z mytopoetiky). Akropolis, Praha 2006.

Kožmín, Z.: Proměny české prózy. In: Kožmín, Z.: Studie a kritiky. Torst, Praha 1995.

Macurová, N.: Příběhy v nás. Rozhovor s D. Hodrovou. Tvar, 6, 1996.

Meletinskij, M.: Poetika mýtu. Přel. J. Žák. Odeon, Praha 1989.

Neubauer, Z.: Mythos. Prostor, 5, 1991.

White, J. I.: Mythology in Modern Novel. A Study of Prefiguration. Princeton 1971.

PhDr. Helena Kosková

Norrköping, Švédsko

<kosek@telia.com>

²² Hodrová, D.: Citlivé město (eseje z mytopoetiky). Akropolis, Praha 2006, s. 36.

MĚSTO, MEMOÁR, MINULOST, MÝTUS – BAJAJŮV NOVÝ ROMÁN *NA KRÁSNÉ MODRÉ DŘEVNICI*

MÁRTON BEKE

Roku 2009 vyšel nový román Antonína Bajaji *Na krásné modré Dřevnici*. Jde o dopisy napsané autorově sestře Jeanne žijící v Praze. Rozsáhlé dopisy se týkají především posledních šedesáti let a v jejich středu stojí jednak autorovo dětství a mladá léta, jednak dějiny výjimečného města Zlína. Autor díla *Na krásné modré Dřevnici* patří k těm současným spisovatelům, kteří hledají možnosti, jak interpretovat a zpracovávat události totalitních režimů druhé poloviny 20. století. A je beze sporu, že Bajajův pokus je rozhodně jeden z nejzdařilejších.

Konstrukce

Již při prvním čtení je vidět, že nejde o najednou nebo narychlo napsaný text. Jak jsme si už u Antonína Bajaji mohli zvyknout, struktura románu v žádném případě není ani jednoduchá ani jednovrstevnatá, nýbrž je to elaborovaný, vědomě konstruovaný román se složitou konstrukcí.

Na vytváření textu si autor rozhodně nechal čas. Dopisy, které tvoří jádro, vznikaly během posledních několika desetiletí a byly postupně komentovány, seřazeny do knihy.

Z jedné strany lze říct, že text sleduje určitou chronologii přibližně od autorova narození (začátek 40. let) až do polistopadových let, ale nikdy není zapomenuto velké období Zlína, tj. meziválečná léta, která tvoří jakýsi výchozí bod všech událostí a vlastně i jakousi morální základnu. Období modernistické, kapitalistické, funkcionalistické, baťovské atd. je ráj, ze kterého válka a později komunistická totalita vyhnala představitele zlínské měšťácké společnosti včetně rodiny a přátel vyprávěče. Je to zlatý věk – občas přítomný pouze latentně – ke kterému jsou všechny pozdější události a dění přirovnávány, tvoří podtext románu. Tímto způsobem je dána jedna ze základních os knihy: protagonisté knihy, a též město jako celek, se dostávají odněkud někam, z ráje do příšerného komunismu a vlastně i do polistopadového období deziluze.

Z druhé strany se pak bez časové posloupnosti vynořují z šera minulosti různé příhody, epizody, dětská dobrodružství, útržky z novin, pohádkové i reálné životní obrazy zlínských resp. gottwaldovských rodin a společnosti vůbec. Čtenář má neustále pocit, jako by se autor pomalu probíral starožitnostmi svého vlastního dětství a mládí, bral do rukou některé kousky, podíval se na ně, ukázal ostatním, okomentoval a pak zase obrátil pro jiné. Takový je tvořivý způsob Bajaji: „Pracovat s motivy, splétat a rozvíjet, vynakládat fantazii, probouzet všelijaké taškařice, mýry a běsy. Já navíc nejsem typ autora, který by mohl román vymyslet dopředu a pak tu osnovu pouze naplnit. [...] a jako bagr se po kouskách posouvám dopředu. A zase se vracím.“¹

Způsob Bajajova dopisového konstruování popisuje velmi výstižně Lucie Česálková: „Dopisová forma přitakává volnosti v přelétání z tématu na téma, dovoluje nechat se unést mo-

1 Bajaja, A.: Úsměv je účinnější, než milost. *Host*, 26, 1/2010, s. 8.

tivem a třeba se i k východisku nevrátit, dovoluje kombinovat historický prézens s minulým časem, ich-formu s dopisovou du-formou, v níž autor promlouvá přímo k Jeanne a připomíná jí, co tehdy říkala, co dělala, jak se chovala. V asociativním propojování událostí času dětství (40. a 50. léta), aktuálního času psaní (většinou 70. a 80. léta) a času objevování starých dopisů a jejich zpětného komentování (90. léta a začátek 21. století) Bajaja nepřímo upozorňuje na různé historické paralely.⁴²

Tyto menší nebo občas rozsáhlejší prvky se skládají dohromady jako jakýsi patchwork, tedy sešité kusy látky. Zkombinované prvky ale spolu vytvoří mnohem víc, než součet jednotlivých částí: jako výsledek dostaneme do rukou velký příběh Bajajovy generace s mýtickou, všelidskou i pohádkovitou příchutí: „Bajaja píše o našem dětství. A to je univerzální, trvající i v přítomném čase. V přívětivějších kulisách, ale ve stejném dění.“⁴³

Minulost

V úvodu jsem říkal, že *Dřevnice* je nový román. Otázka je, do jaké míry ho můžeme pokládat za takový, co v tomto případě znamená novost? Adjektivum „nový“ se může týkat podle mého většinou jen kompozice, komentářů a samého uvedení knihy na veřejnost. Jde především o nové interpretace či zpracovávání starších příběhů, sestavení dříve napsaných dopisů. A to kvůli tomu, že značná část textu tvoří již dávno napsané dopisy, povídky či fragmenty. Je známo například, že autor již roku 1996 vydal malou knížečku pod názvem *Na šéne blaue Dřevnici*⁴, jež je vlastně kapitolou nynější knihy, některé postavy či události mohou být známé též z jiných dřívějších textů autora, třeba z *Duelů*.

Román tedy sahá do minulosti dvojím způsobem.

a) Nabízí osobitou interpretaci československých, resp. českých, a ještě přesněji zlínských dějin 20. století. Není to ovšem literatura faktu ani dějepisectví v úzkém slova smyslu: jde spíše o soukromé dějiny rodiny vypravěče a jeho blízkých lidí, městské společnosti ve Zlíně.

Většinu událostí vidíme jejich očima, nebo z jejich perspektivy – vševědoucí vypravěč je tu v pozadí, z událostí a vlastně z dějin vnímáme pouze tolik, kolik se dotýká protagonistů románu anebo kolik z toho chtějí vnímat postavy. Kupříkladu na začátku 50. let představitelé zlínské starší a střední generace – především z vrstvy buržoazie – jako by si nechtěli nebo nedokázali uvědomit, že idylické meziválečné období skončilo a že přicházejí, vlastně již tu jsou, nejhorší časy komunismu, chtějí žít dál tak, jak dosud. O tomto přístupu svědčí i jedna z nejvýraznějších scén románu: slečna modistka pořádá velkolepý čajový dýchánek na zamrzlé Dřevnici, všechno se děje jako za starých časů: přijdou dámy v kožešinách, bruslí se, ženy „[ženy] Z křehkých šálků decentně upíjejí čaj. Pánové usrkávají grog.“⁴⁵ Jen děti chtějí budovat komunismus a pomstít se na buržoazních rodičích, protože odhrnuli sníh ze dvorů a ulic, aniž by věděli co dělají: Jeanne ve vhodném okamžiku s výkřikem „SMRT REDAKCI!“ vrhá velkou pokusnou myš mezi tancující. Po tomto aktu následuje scéna až hrabalovská, přičemž praskne led říčky a vzácná společnost se potopí do ledové vody.

Osobitou interpretaci vážných a tragických historických událostí najdeme na různých místech knihy, nejcharakterističtější přístup, jenž autor používá, je paralelní konstrukce. Situace,

2 Česálková, L.: Chmýření nad Zlínem. *Deník Referendum* [online], 24. 01. 2010. [citováno: 20. 04. 2010] Dostupné z WWW: <<http://www.denikreferendum.cz/clanek/1284-chmyreni-nad-zlinem>>.

3 Kaprál, Z.: Moje doporučení. *Mladá fronta Dnes*, 21, 2010, č. 7 (9. 1.), příl. Víkend, s. 32.

4 Bajaja, A.: *Na šéne blaue Dřevnici*. Krabice, Zlín 1996.

5 Bajaja, A.: *Na krásné modré Dřevnici*. Host, Brno 2009, s. 119.

kde komunistická ideologie nebo narativa, probíhají v hlavě dítěte-vypravěče paralelně s nábožensko-lidovými písněmi a myšlenkami, jsou občas až šokujícími: „Nesou obrazy, sochy, svíce a prapory s vlajícími pentlemi. Žasneme nad pestrostí ornamentů, vzhlížíme do tváří světců, naše zmatené duše touží uchopit svatojiřské kopí a vrhnout je do chřtánů kapitalistické sani; touží po spásných slovech svatých Cyrila, Metoděje, tatíčka Masaryka, Lenina, Stalina, Gotwalda a dalších soudruhů; touží po Antoníčkově lilii, po Václavově meči, po úsměvu Panny Marie, po třepetání stehlíků v kopcích u Assisi...“⁶.

Takovým způsobem vzniká zvláštní, personální historický kánon: autor používá a dává dohromady pouze ty střepy minulosti, které odpovídají jeho autorské koncepci a pohledu svých protagonistů.

V rozhovoru pro časopis Host Bajaja o starších textech inkorporovaných do této knihy říká, že byly napsané s účelem autoterapeutickým. Jde například o staré texty vytvořené ve věku sedmácti let, kdy autor musel pracovat v příšerném a zchátralém komunistickém hospodářství, kde nostalgicky vzpomínal na zidealizovaný kraj kolem Dřevnice a ovšem také na své dětství. Při odhalování minulosti je pro něj hodně důležité dětství jako zvláštní stav, který je protkáno pohádkovými a mytologickými představami; navíc v dětském světě je ukotvena většina humoristických situací románu. Humor a smích – podle slov autora – slouží též jako autoterapie (dodal bych: nejen na individuální ale i na společenské úrovni), jako zpracovávání všech pochmurných a tragických událostí totality: „Pokud jde o padesátá léta, snažil jsem se, aby jednotlivé události byly hodně, občas až přehnaně komické. Až fraškovité. A ta tragika, ta posmutnělost aby byla pouhým stínem, mementem v pozadí. Zdá se mi, že úsměv je účinnější než lítost. Smích přes slzy, jak řekl ruský klasik.“⁷

Skutečné události jsou tedy u Bajaji značně fabulizovány, přetvořeny anebo – slovy autora – jsou přežvýkány: „Snad se to dá použít jako metafora psaní; jako že „žereme“ svět se všemi ideály a traumaty: svět, s nímž se nedokážeme napoprvé a hned vyrovnat v jeho syrovém stavu, proto ho nejdříve natrávíme a pak vyvrhujeme ve formě literatury, počínaje pohádkami a dětskými říkadly.“⁸

Snad nejvýraznější příkladem pohledu do minulosti je událost, když rodina nalézá lodní kufr vypravěčovy tety na půdě a otvírá ho. Následuje inventúra, „Óda na odtajování lodního kufru“, který je ovšem mnohem víc, než pouhá enumerace předmětů. Najde se tu boa, krajkový ubrus, několik smotků kanavy, knoflíky, stříbrný příbor, sklenice kompotu (čtenář ho bere jako metaforu konzervace starých dob, jakási kapsle, která v sobě skrývá vzdech minulosti), obrázky, fotky, krajiny, knihy (např. Rais: Zapadlí vlastenci, nebo Kiplingova Kniha džunglí) atd. Celá událost je jakási archeologická záležitost: jednotlivé vrstvy věcí se ukazují jako – s poukazem na J. Chuchmu v rozhlasovém rozhovoru⁹ o Bajajově knize – jednotlivé vrstvy při loupání cibule jsou jako vrstvy minulosti. Na konci tohoto „obřadu“ konstatuje vypravěč: „Se Slávkem jsme to prozkoumali a usoudili, že sbírka obsahuje **Rakousko-Uhersko, Československo včetně Podkarpatské Rusi a Protektorát Böhmen und Mähren**. Všecko je v čudu,“ řekl jsem.“[□]

6 Bajaja, A.: *Na krásné modré Dřevnici*. Host, Brno 2009, s. 134.

7 Bajaja, A.: Úsměv je účinnější, než milost. *Host*, 26, 1/2010, s. 12.

8 Bajaja, A.: Úsměv je účinnější, než milost. *Host*, 26, 1/2010, s. 10.

9 Pořad *Kritický klub* (Pavel Janáček, Josef Chuchma, Lubomír Machala), 26. 04. 2010. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/vltava/porady/_porad/2044>.

b) Dopisy, které autor zveřejňuje, kompiluje a komentuje, jsou většinou staré, některé z nich dokonce vznikly před padesátými lety. To znamená, že Bajaja tu nejenom v současnosti píše o minulosti, ale přes své starší texty představuje čtenáři textové relikvie ze své autorské minulosti, chceme-li, fakticky vyvolává staré časy. Dokonce můžeme říct, že se minulost sama stává jednou postavou románového textu. Tento fakt přispívá k autentičnosti románu, ale nejen to: pomáhá čtenáři ponořit se do minulosti a sledovat spolu s autorem dění, události minulosti.

Touto metodou se nám nejenom objevují příběhy z minulosti, ale nahlédneme i za kulisy tvůrčího procesu autora. Je to unikátní zážitek: stejně jako se relikvie vynořují z lodní truhly vypravěčovy tety, vynořují se starší texty a fragmenty textů z autorových složek a z beden na půdě. Autor starší texty, náčrty, povídky, básně, fragmenty i dopisy komentuje, hodnotí a začleňuje do nového (kon)textu. Kromě tvůrčího procesu máme možnost nahlédnout i do autorského vývoje Antonína Bajaji: tímto způsobem je zčásti obnažen Bajajův autorský tvořivý proces, a navíc i jeho osobní autorský vývoj – bylo by zajímavé srovnávat jazykové a obsahové prvky, konstrukce a sloh v případě starších i novějších textů.

Mýtus

Není žádnou novinkou, že u Antonína Bajaji najdeme různé narážky na antickou či na slovanskou mytologii: mýtus hraje v jeho románech velmi často klíčovou roli, ať jde o bukolické záležitosti, zvířata nebo události rodinné či historické.

V *Dřevnici* se např. objevuje mytologie v kontrastu se špatnými či smutnými událostmi nebo ponižujícími historickými situacemi. V kapitole *Polární záře* se znovu sejde již známá zlínská společnost, aby tento neobyčejný přírodní úkaz mohli sledovat spolu. Někteří si dokonce myslí, že polární záře je vlastně nadlidská zvěst o tom, že sílená vláda komunistické moci se konečně chýlí ke konci: během celé kapitoly se neustále vrací v rozhovoru mínění, že režim brzy praskne. Spojení s nadpřirodním nebo nadpřirozeným je zvýrazněno mytologickými narážkami: při zkoumání hvězdného nebe např. pan doktor Bakala dlouho mluví o nymfách, vílách, polednicích a o mytologii obecně: „Začal střední Evropou, přenesl se ke skandinávským jezerům a skotským vřesovištím, odkud se vydal na hluboko na jih, do stinných hájů Helady.“¹⁰

S touto všelidskou, mytologickou a mystickou situací – včetně polární záře – kontrastují jednak až téměř sprosté výjevy mužů ve společnosti a, co je důležitější, zesilující komunismus: o tom svědčí úryvek z ostrého novinového článku proti dr. Bakalovi anebo historky učitelky Zwinger o sprosté ženě, soudružce Škubalce, s níž společně žila – ovšemže ne ze své svobodné vůle.

Před chvílí jsem řekl, že autor vytváří v románu jakýsi osobní historický kánon. Nyní bych postoupil o krok dál: z mnoha hledisek nejde pouze o privátní dějiny, nýbrž o vytváření soukromé mytologie. Tato soukromá mytologie souvisí s dětským, pohádkovým světem, jenž je v kontrastu s racionálním a vážným světem dospělých. Snad nejvýraznějším příkladem je situace, kdy se babička jednoho dne časně ráno vypraví s dětmi na kopec nad Zlínem a tam se přemění v Libuši „věštící velikost a slávu rodícího se města.“¹¹ Její klobouk letí nad městem (jako Ikarus) a ve zvláštním světle vycházejícího slunce ukazuje vnoučatům celé město, jednotlivé budovy a místa až k zlínskému mrakodrapu. Celá ta až mystická scéna končí proroctvím

10 Bajaja, A.: *Na krásné modré Dřevnici*. Host, Brno, 2009, s. 63–65.

11 Bajaja, A.: *Na krásné modré Dřevnici*. Host, Brno 2009, s. 178–9.

babičky o přicházejících těžkých dobách a končí slovy: „kdeco bude zničené a na celém světě budou tři large cities: Zlín, Wien a Berlín.“¹²

Mytologické narážky a mystické scény mají vytvářet odstup: rodinné, městské a historické události se díky nim dostanou do jiného světla (viz metaforické působení polárních září) a nabízejí určitý úkryt z děsivé a kruté přítomnosti: nadpřirozené a obecně lidské entity umožňují autorovi, románovým postavám i čtenářům, aby vystoupili z lidských měřítek a hleděli na události z jiné, vyšší perspektivy. Narace tak nezůstává v bahně všednosti a stává se mnohem víc než posmutnělým popisem situací a událostí – částí oné autoterapie.

Město a místo

Zlín se stává v Bajajově knize středem mytologie, i když lze soudit, že město je výjimečné a mýtické již sám o sobě: je to díky Le Corbusierovi, Baťovi, z určitého hlediska i Klementu Gottwaldovi, a v poslední době polskému publicistovi Mariuszi Szczygielovi, jenž ve své knize *Gottland* věnoval celou kapitolu, reportáž tomuto městu. Baťovský a prvorepublikový mýtus tedy dodnes určují postavení tohoto města.

Zlín má speciální postavení u Bajaji zčásti i proto, že je to jakýsi kus Ameriky: je to město kapitalismu, stojí tadý mrakodrap a spousta dalších funkcionalistických staveb, na ulicích jezdí – sice jediné – auto značky Ford, symbol moderního amerického průmyslu a technologie. Toto postavení ještě zesiluje i to, že část vypravěčovy rodiny se vrátila z Ameriky do Československa (dokonce i často míchají anglická slova do svých rozhovorů): oni též reprezentují Ameriku, svobodný svět a prosperitu.

Město se stává symbolem modernizace: „Ve Zlíně ještě žily dvě krávy a tisíce králíků a hejna drůbeže, ale město už dávno kypělo dravostí a sebevědomím, všude samý funkcionalismus, spěch, čínorodost, avantgardní nápady.“¹³

Americká atmosféra je tu tak vlivná, že se podnikatelský duch se rozšiřuje i mezi dětmi: založí si svou fiktivní firmu a začínají prodávat kobylinec značky Gold kobylinec. Podotýkám, že kobylinec, kravinec a hnůj se jako silné motivy v kontrastu třeba k mravním hodnotám objevují na více místech a nejednou vytvoří i groteskní situace (např. jedna kráva se zatoulá na hřbitov a nechá kravinec na věnci chryzantém) atd.

Město Zlín se tedy objevuje jako speciální představitel pokroku, který ale za komunismu i po něm upadá. V knize nenajdeme dlouhé popisy, přesto se město stává hlavní postavou, protagonistou románu: je to vlastně energie (nejenom zeměpisná entita), která drží dílo dohromady, která učiní z výše popsaného patchworku, tedy z jednotlivých kusů, soustavný celek. Ke konci knihy je již čtenář přesvědčen, že Zlín je zvláštní **locus**, kde se nejenže odehrávají podivné události, kde je život jiný než jinde v zemi, ale toto město poskytne zvláště příznivé podmínky ke vzpomínkám: „Krajina je mu prostorem paměti – osobní, rodinné i rodové, paměti historické i mytické, prostorem, v němž se mýtus, minulost i přítomnost navzájem prolínají, a proto se zde mohou dít věci obyčejné i zázračné.“¹⁴

Tímto způsobem se stává román Antonína Bajaji silným a velice zdařilým narativem posledních 60–70 let: pohádkovým, mýtickým, místy až magickým, ale zároveň i historickým.

12 Bajaja, A.: *Na krásné modré Dřevnici*. Host, Brno 2009, s. 156.

13 Bajaja, A.: *Na krásné modré Dřevnici*. Host, Brno 2009, s. 158–9.

14 Bajaja, A.: *Na krásné modré Dřevnici*. Host, Brno 2009, s. 152.

LITERATURA

Bajaja, A.: *Na krásné modré Dřevnici*. Host Brno, 2009.

Bajaja, A.: *Na séne blaue Dřevnici*. Krabice, Zlín 1996.

Bajaja, A.: Úsměv je účinnější, než milost. *Host*, 26, 1/2010, s. 8–13.

Česálková, L.: Chmýření nad Zlínem. *Deník Referendum* [online], 24.01. 2010. [citováno: 20. 04. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.denikreferendum.cz/clanek/1284-chmyreni-nad-zlinem>>.

Kaprál, Z.: Moje doporučení. *Mladá fronta Dnes*, 21, 2010, č. 7 (9. 1.), příloha Víkend, s. 32.

Schneider, J.: Valčík za doprovodu budovatelských pochodů v pozoruhodné knize Antonína Bajaji [online]. *idnes.cz* [citováno 20. 05. 2010]. Dostupné z WWW: <http://zpravy.idnes.cz/valcik-za-doprovodu-budovatelskych-pochodu-v-pozoruhodne-knize-antonina-bajaji-gfl-kavarna.asp?c=A100406_162710_kavarna_chu>.

Dr. Márton Beke

Institut slavistiky a evropských studií

Filozofická fakulta

Katolická univerzita Petra Pázmánye, Pilicsaba, Maďarsko

<mbeke@btk.ppke.hu>

K (DE)MÝTIZÁCII PRIESTORU V PONOVBROVEJ SLOVENSKEJ PRÓZE

MARTA SOUČKOVÁ

Mýtus je podľa C. Léviho-Straussa produktom nevedomých logických operácií, inak povedané, „mýty myslí v lidech, aniž to lidé vědí“¹. Aj podľa R. Barthesa „mýtus není lží ani přiznáním: je inflexí“². Mýtus je v Barthesovej koncepcii sekundárnym semiologickým systémom: Prvý je lingvistický (označujúce zastupuje označované), druhý je mýtus sám (znak sa vyprázdnením stáva označujúcim bez obsahu, dostáva nové označované, t. j. je znovu znak).³ Mýtus môžeme čítať tromi spôsobmi. Dva z nich ničia mýtus „buď tým, že zviditeľňujú jeho intenci, alebo tým, že ji demaskujú: prvni je cynický, druhý demystifikační“⁴, tretím sa čitateľ stáva konzumentom mýtu: „(...) čtenář prožívá mýtus jako pravdivý a současně neskutečný příběh“⁵. Vo svojom príspevku používam pojem mýtus v najširšom zmysle, ako nevedomé očakávanie voči slovenskej literatúre ako rurálnej, respektíve idylicky prírodnej. Daný „mýtus“ sa pokúsim demaskovať na materiáli ponovembrovej prózy a zároveň poukážem na hodnotový posun v stvárňovaní dedinského a mestského priestoru, exteriéru a interiéru.

Dedinský priestor bol v slovenskej próze 20. storočia často prezentovaný ako oáza, ktorú narušovala postava z mesta (pars pro toto naturistické texty), prípadne predstavoval istotu, stabilitu (tematika návratov do rodného kraja v literatúre po roku 1945). Dedinu a čiastočne i východoslovenský región v naznačenom smere mýtizuje z ponovembrových debutantov azda len Václav Pankovčín. V jeho prozaických textoch fungujú binárne opozície, charakteristické pre mýtus (sakraľne – profánne, civilizácia – príroda, dedinské – mestské, život – smrť, hore – dolu, tu – tam, mužské – ženské atď.). Podľa E. Cassirera každé miesto v mýte má istú hodnotu (obsah), ktorá je často subjektívna: „Místo není něco, co se odpoutalo od obsahu, (...) nýbrž, je‘ pouze potud, pokud je *naplněno* určitým individuálně smyslovým nebo nazíravým obsahem“⁶. Dedina v prózach V. Pankovčína je takýmto mýtickým priestorom s pozitívnou sémantikou, hoci „objektívne“ v nej žijú ľudia obdobne zlí ako v meste (závistliví, klebetní, alkoholici, agresívni, skúpi a i.). Jednotlivec tu existuje v súlade s kolektívom, je mýticky neoddeliteľnou časťou celku: „A v tom mestečku – Rantaprapáne, ktoré leží niekde medzi Aljaškou a Saharou, sa pred mnohými rokmi narodil môj deda, narodil sa tam aj môj otec, aj pán Šalamaha, aj Fiťo, človek, ktorý rýchlo chodil, aj pán Peťo, aj Paskuda, narodil som sa tam aj ja, všetci sme sa tam narodili, aby sme v tom zázračnom Rantaprapáne, kde sa niekedy krútia kolotoče a niekedy

1 Lévi-Strauss, C.: *Mythologica I. Syrové a vařené*. Argo, Praha 2006, s. 24.

2 Barthes, R.: *Mytologie*. Dokořán, Praha 2004, s. 127.

3 Bližšie pozri Barthes, R.: *Mytologie*. Dokořán, Praha 2004, s. 112–113.

4 Barthes, R.: *Mytologie*. Dokořán, Praha 2004, s. 127.

5 Barthes, R.: *Mytologie*. Dokořán, Praha 2004, s. 127.

6 Cassirer, E.: *Filosophie symbolických forem II. Mýtické myšlení*. Oikoyomenh, Praha 1996, s. 107.

vystupujú cirkusanti, aby sme v tom zázračnom Rantaprapáne žili a čosi po sebe zanechali“⁷. Podobne sa dá uvažovať o determinizme postáv, iracionalite, vzťahoch, ktoré v mýte nikdy nie sú náhodné, o čom svedčí motív rodového dedičstva, opakujúci sa motív večného Žida či širšie židovstva v Pankovčínovej novele *Tri ženy pod orechom* z roku 1996. Vo večnom kolobehu bytia stvárneného v tomto texte možno vidieť eliadovskú regeneráciu času, návraty prírodných, biologických a kozmických cyklov.

Ak sa v mýte ruší hranica medzi reálnym a zázračným, náhodným a určeným, Pankovčínov Rantaprapán alebo Marakéš je „iný svet, svet reálneho zázračna – či zázračného reálna? – je to také celé romantické. Je to také celé neskutočné“⁸. Vo svete (i)reálneho zázračna sa dejú neuveriteľné veci – zo slepačieho vajca sa vyľahne slon; betón zakvitne žltými kvetmi; Vasil Gondulák otehotnie a porodí dvadsaťpäťlitrový sud piva, následne baba Ovaňa nájde vajcia v rozrezanom kohútovi; Janko Šalamaha sa narodí so zubami a začne sa s pôrodnou babou rozprávať; pán Bažej postupne zvlieka zo seba kožu, aby z neho napokon nezostalo nič atď. V dedinskom prostredí pôsobia „prirodzene“ tiež stretnutia živých s mŕtvymi a duchmi, hoci V. Pankovčín niekedy „dovysvetľuje“, čo sa naozaj stalo. V meste sa nadprirodzené javy nedejú tak často ako v dedine, ak aj, „neskutočné“ je často najjednoduchším riešením vzniknutej situácie, čo možno ilustrovať na texte *Hlava v kufri* z Pankovčínovej zbierky próz *Bude to pekný pohreb* (1997). Napriek kreovaniu mýticko-legendárneho, magicko-realistického priestoru ho Pankovčín neidealizuje, ba niektoré vysoké tematické hodnoty sa usiluje demýtizovať. Marakéš či Rantaprapán je miesto, kam chodia postavy zomierať, no mýtus návratu do rodného kraja je stvárneneý s komickou dištanciou: „Do Marakéša sa vrátil Amerikánec John Pavlíčko. Vystúpil z taxíka pred Nákupným strediskom Marakéš. Z plných pľúc sa nadýchol. Chcel pobožkať zem, ale: bolo blato. Chcel sa rozhliadnuť, ale: bola tma – nefungovalo verejné osvetlenie. Zrazu si po tých tridsiatich troch rokoch nevedel spomenúť, kde býva“⁹. Aj postavy cestovateľov, ktorých prenáša, svedčia nielen o putovaní, ale i o prelínaní priestorových a časových rovín, dávnych rituáloch a mýtickom bezčasopriestore (v Pankovčínových prózach nie je relevantný konkrétny čas, postavy sa ocitnú hoci na Sahare, no vystupujú tiež „hore“, skadiaľ sa vrátia domov).

Kompaníkovej stvárnenie opozície dedina – mesto, na ktorej je stavaná veľká časť prednovembrovej slovenskej prózy, sa odlišuje od Pankovčínovej mýtizácie dedinského priestoru. Z. Rédey v týchto súvislostiach uvažuje o oživení mýtu v druhej knihe Moniky Kompaníkovej, novele *Biele miesta* (2006): „Kompaníková pritom využíva tému zapadnutého miesta na odlahlom a zaostalom vidieku, kam nedolieha civilizačný ruch ‚veľkého sveta‘ – čo je v podstate topos známy a význačne, často až mystifikačne využívaný v klasickej, ale i súčasnej domácej próze. Autorka dokázala oživiť mýtus zapadnutého miesta, kde zastal čas v tom negatívnom zmysle, teda kde nevládne idyla, ale jej opak – život na topografickej a zároveň i sociálnej periférii charakterizovaný úpadkom, biedou, výrazne subštandardnými podmienkami“¹⁰. Napriek motívom rozkladu a chátrania možno vnímať vidiek v prózach M. Kompaníkovej – najmä Medovarky – pozitívne (sémantiku naznačuje už názov dediny); ako priestor, ktorý je, prirodzene, menej zasiahnutý civilizačnými zmenami než mesto a zároveň je mýtickejší a tajomnejší

7 Pankovčín, V.: *Asi som neprišiel len tak*. Smena, Bratislava 1992, s. 7.

8 Pankovčín, V.: *Asi som neprišiel len tak*. Smena, Bratislava 1992, s. 5.

9 Pankovčín, V.: *Marakéš*. Sumus, Bratislava 1994, s. 21.

10 Rédey, Z.: Pod hrozbou ženského románu. Slovenská próza 2006. *Knížná revue*, 17, 2007, č. 6–7, s. 4–5.

ako urbánne prostredie. Nakoľko priestor je v textoch M. Kompaníkovej spätý s modelovaním personálnej témy, negatívne atribúty nadobúda na pozadí vzťahov (matka – syn v novele *Biele miesta* či muž – žena v debute *Miesto pre samotu* z roku 2003).

V názvoch obidvoch kníh M. Kompaníkovej je substantívum *miesto*, čím sa naznačuje relevantnosť priestoru, s pozitívnou i negatívnou sémantikou. V autorkiných prózach síce neobjavujeme mýtickú jednotu človeka a prírody, ale postavy sú tu často vrastené do prostredia, v ktorom žijú. Spojenie medzi človekom a domom je také silné, až sa vec antropomorfizuje (sprírodňuje) a naopak: „Tereza si pri každej návšteve (...) všimala, ako sa jej rodny dom mení, ako chátra a opotrebuje sa. Všimala si, že mama sa začína na dom, v ktorom žije, podobáť. Nestarala sa oň a nestarala sa ani o seba. Starla spolu s ním, na pokožke sa jej vynárali rovnaké flaky ako tie na stene pri posteli, pokožka akoby sa postupne prispôbovala farbe maľovky, zbledla a zmatnela. V ohyboch rúk, pod pazuchami a na slabínach jej koža zožltla ako stena okolo komína a na nohách mala zas biely povlak, podobný zvlhnutej omietke okolo základov, tam, kde sa stretáva múr s podlahou. Začala obrastať machom a pohľad jej zastrelí akési lesklé pavučiny. Aj jazyk sa jej zmenil, prestala používať veľa slov, zabúdala pojmy, nepamätala si, ako sa volajú predmety, ktoré sa jej netýkajú, o ktoré prišla, ktoré sa rozbili alebo zničili“¹¹. Zabúdanie slov a zmena jazyka odkazujú okrem postupnej depersonalizácie hrdinky, ktorá sa, obrazne povedané, stáva domom, na jej komunikačnú neschopnosť: Matka hovorí sama so sebou, no s vlastnými deťmi „rozprávala vecami“¹².

Priestor v Kompaníkovej próze sa antropomorfizuje a naopak, postavy postupne strácajú základnú personálnu schopnosť (reči). M. Kompaníková často prirovnáva ľudí k neživej či živej prírode, pars pro toto: „Bol to muž scvrknutý a krehký, ako sušená slivka, aj farbu mal takú“¹³; „Bola (šepkárka – pozn. M. S.) ako hruška v komore, čo vyhynie znútra, ale na povrchu ani farbu nezmeni“¹⁴; „Kolená a palce mal opuchnuté ako ropucha brucho“¹⁵. To však neznamená, že postavy žijú vždy v symbióze s prírodou, výnimkou je matka z poviedky *Slávko*, ktorú si bez záhrady a mimo dedinského dvora nevieme predstaviť. Idylicky nepôsobí ani život na dedine či v prírode: Matka veľa pije, nestará sa o seba ani o svoju dcéru, nie je veľmi poriadna (zabúda si farbiť vlasy, masť jej zasychá na odeve, páchne po dyme z listia atď.), hrušky a jablká hnijú na zemi, na dvore sa povalujú kuracince a v dedine nie je okrem rozprávania príbehov v krčme iná zábava.

Nielen človek sa v Kompaníkovej textoch začína podobáť prírode, autorka konkretizuje aj priestor prostredníctvom adjektív a deminutív, ktorými zvykneme charakterizovať človeka, alebo opisuje predmety ako živých ľudí: „September bol studený a smutný“¹⁶; „Pod nohami cítil mäkké tielka hrušiek, poddávajúcich sa hnilobe“¹⁷; „Zo skrine ako vnútornosti z otvoreného tela vyliezajú kusy oblečenia, niektoré sú na zemi a je ich toľko, že sa izba zdá preplnená a bez vzduchu“¹⁸. Naznačeným spôsobom M. Kompaníková vytvára so zmyslom pre detail nezvyčajnú, dýchajúcu atmosféru, priestor, ktorý jej postavy dôverne poznajú.

11 Kompaníková, M.: *Biele miesta*. Koloman Kertész Bagala, L.C.A. Publishers Group, Levice 2006, s. 36.

12 Kompaníková, M.: *Biele miesta*. Koloman Kertész Bagala, L.C.A. Publishers Group, Levice 2006, s. 32.

13 Kompaníková, M.: *Miesto pre samotu*. Koloman Kertész Bagala, L.C.A. Publishers Group, Levice 2003, s. 6.

14 Kompaníková, M.: *Miesto pre samotu*. Koloman Kertész Bagala, L.C.A. Publishers Group, Levice 2003, s. 10.

15 Kompaníková, M.: *Miesto pre samotu*. Koloman Kertész Bagala, L.C.A. Publishers Group, Levice 2003, s. 15.

16 Kompaníková, M.: *Miesto pre samotu*. Koloman Kertész Bagala, L.C.A. Publishers Group, Levice 2003, s. 35.

17 Kompaníková, M.: *Miesto pre samotu*. Koloman Kertész Bagala, L.C.A. Publishers Group, Levice 2003, s. 62.

18 Kompaníková, M.: *Biele miesta*. Koloman Kertész Bagala, L.C.A. Publishers Group, Levice 2006, s. 10.

V Kompaníkovej tvorbe nenachádzame ani sémantickú opozíciu chlapec (dievča) z mesta/dediny: Mestský protagonista poviedky *Slávko* z debutu je podobne nemotorný ako vidiečan Dávid z *Bielych miest*, obdobne Lucia z poviedky *Miesto pre samotu* je rovnako osobitá a introvertná ako Helena z druhej knihy autorky. M. Kompaníková nevytvára mýtické opozície, relevantnými v jej prózach sú atribúty, ktoré prisudzuje istým priestorom, predovšetkým ich uzavretosť a vyčlenenosť z okolitého sveta. Postavy v prózach Kompaníkovej žijú v temných, stiesnených, často hygienicky nevyhovujúcich pomeroch, ak sú aj ich domy vystavané vertikálne (majú poschodia a povalu), sú natoľko úzke, že sa v nich nedá existovať. Stará budova v poviedke *Miesto pre samotu* sa rozpadáva, jej múry plesnivujú; dom v novele *Biele miesta* je taký malý, že sa do izby nezmestí posteľ pre Dávida, ktorý preto spáva v detskom kočíku „až do nejakých siedmich rokov“¹⁹. Ide o metaforické priestory bez veľkých okien, balkóna a svetla²⁰; obydlia tu nemajú ani bachelardovské „korene“. Výnimkou je dom v poviedke *Slávko* z debutu s pozoruhodnou pivnicou a stará budova so sedlovou strechou a schodišťom v poviedke *Miesto pre samotu*.

Aj v tvorbe Jany Bodnárovej sa často stierajú hranice medzi skutočným a ireálnym, snom a realitou, nevieme a nemáme presne zistiť, „čo“ sa stalo. Mohlo to byť „akési nedorozumenie“²¹, „ezoterická, bláznivá i mrazivá udalosť“²², veď „sa ničomu nedá úplne rozumieť“²³; tak ako nie je jasné, či je labuť v poviedke *Útok* z debutu *Aféra rozumu* obyčajným vtákom, alebo „potomkom tých kántrených vtákov so stereotypom nepriateľstva“²⁴ (s. 90), výplodom chorej fantázie, preludom spôsobeným zvláštnym lúčom slnka. Kľúčovou dierkou nazeráme, spolu s Bodnárovej postavami, do iného, často zázračného sveta, do domu, ktorý azda ani neexistuje. Neskutočno je aj nevedomím, predvedomím či podvedomím postavy, vnútorný svet je relevantnejší ako vonkajší priestor, ktorý je často zahalený do obrazov.

Príznakový v Bodnárovej tvorbe je i priestor (napríklad labyrint či chodba), ktorý môžeme vnímať v postmodernom zmysle (percipient stratí orientáciu aj v texte – bludisku). V prozaických textoch Bodnárovej síce spoznávame za fasádami starých domov, fontánou s morským bohom či gotickým kostolom Prešov, inde vidíme cez Dunaj a Petržalku Bratislavu, stanicu a pavlačové domy Budapešť, podľa Nílu identifikujeme Egypt, no prostredie zostáva kulisou, akokoľvek exotickou (pars pro toto cirkusový stan, loď, púšť). Sémanticky príznakový je najmä sakrálny priestor, pričom J. Bodnárová konkretizuje motív synagógy, mešity i kostola, čo potvrdzuje spomínanú pluralitu súčasného sveta. Postavy v tvorbe Bodnárovej sa síce premiestňujú z miesta na miesto, túžia po zmene, úniku z malomesta, ale predovšetkým žijú vo „vlastných izbách“ panelákov, internátov, hotelov alebo domov. S introvertnosťou postáv súvisia motívy zatvorených, zamknutých dverí, okien, brán, kľúča, priezoru, častý je pohľad hrdinky z okna, otvorenie bytu je vstupom do iného sveta, človek z vonkajšej skutočnosti narušuje intimitu postavy: „Žena teraz počúva, ako jej muž zamyká za sebou dvere bytu. Kľúč vydá zvuk, akoby ho schrámla tlama železného zvieraťa. Odtiaľ, až do opätovného cvaknutia v zámke,

19 Kompaníková, M.: *Biele miesta*. Koloman Kertész Bagala, L.C.A. Publishers Group, Levice 2006, s. 65.

20 G. Bachelard v danom kontexte uvažuje o svetle, jasných domoch, obklochoch, lampe, dverách a naopak, o úzkych, chladných, uzavretých priestoroch. Bližšie Bachelard, G.: *Poetika priestoru*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1990.

21 Bodnárová, J.: *Neviditeľná sfinga*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1991, s. 40.

22 Bodnárová, J.: *Neviditeľná sfinga*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1991, s. 42.

23 Bodnárová, J.: *Závojevaná žena*. Transciscus, Liptovský Mikuláš 1996, s. 51.

24 Bodnárová, J.: *Aféra rozumu*. Smena, Bratislava 1990, s. 90.

bude žena v byte sama²⁵. Čas za zatvorenými dverami akoby zastal, ručičky hodín sa znovu rozbehnú, až keď sa dvere či brána otvoria. Pred vonkajšou realitou sa Bodnárovej postavy uzatvárajú do bezpečia vlastnej izby, anonymity hotelových priestorov, komunikujú radšej a intenzívnejšie prostredníctvom virtuálnej reality než tvárou v tvár, prípadne odchádzajú do inej krajiny, vystupujú na vrchol kopca, meditujú, prípadne ich zachraňuje tvorba, písanie i maľovanie. Protagonisti Bodnárovej textov môžu žiť na predmestí v cudzom meste spolu s arabskými prisťahlancami, v New Yorku, Brazílii, Egypte či v Prešove, ale ich „popríbehy“ sa stretávajú v smútku a bolesti z osamelosti, inakosti, sociálnej izolácie: „Niekedy mám pocit, že útržky príbehov žien tvoria jednu nehmotnú praženu. Veľké zrkadlo pre rozbité zrkadielka. Možno niet generácií. Je len náhodné rozmetanie žien v čase a priestore. Rovnakosť v rôznosti“²⁶.

Podobne ako nie je v textoch Bodnárovej dôležitý vonkajší, konkrétne určený priestor, nie je relevantné ani datovanie, s výnimkou novely *Z denníkov Idy V.* z roku 1993. Postavy akoby „prestúpili do iného času“²⁷, postava sa prepadáva do „jazerného bezčasu“²⁸ alebo je konkrétna hodina relatívna: „Presný čas vlastne prestal byť zaujímavý. Kveta ho naraz cítila ako nehybný, večný kruh, v ktorom sa zároveň všetko mihá ako najkratší okamih“²⁹. Častá je kontradikcia „svojho“ a „nášho“, vnútorného a vonkajšieho času, pričom čas nadobúda, podobne ako v mýte, axiologickú funkciu: „Náš“ môže byť nešťastným, vypätým, chaotickým, tragickým obdobím, nútiacim citlivého jedinca vytvoriť si „svoj“ čas: „Zdanlivo minulé a zašlé cíha rozbité do myriád fragmentov v nás. S časom VŠETKÝCH sa mieša OSOBNÝ čas, obyčajne prevládajúci, ale nikdy nie úplne izolovaný. Čas maškarád – čas všetkých“³⁰. Inokedy postavy hľadajú prapriestor (*Bezpečnosť prapriestoru* z knihy *bleskosvetlo/bleskotma*) a aj čas sa mýtizuje, v textoch splyva minulé, prítomné a budúce, čo naznačujú už názvy poviedok *Eva a Adam (V čase dávnom budúcom)* či *Krátka história*.

Opak, teda demýtizáciu dedinského priestoru možno pozorovať v textoch Igora Otčenáša *Kristove šoky* z roku 1991, Petra Pišťanka *Mladý Dôň* či dvojice Peter Pišťanek – Dušan Taragel *Sekerou & nožom* z roku 1999, a to aj subverzne voči tradícii (realizmu, konkrétne Timravy či lyrizovanej prózy). Dedina je v ich extoch mravne skazená, zbavená familiárnosti, ale i perspektívy. Pars pro toto Dôňčovi v Pišťanekovej novele *Mladý Dôň* (1993), reprezentanti dedinskej society, pijú technický lieh, lebo je lacný, žijú podobne ako *Ťapákovci* v jednej izbe, v stiesnených pomeroch. Dôňčovi sú psychicky i fyzicky deformovaní: Napríklad starý Dôň má len šesť prstov na rukách, viacerí členovia rodiny sú dementní, závislí na alkohole, Karol je nemý, Emil má zrastené prsty, Ondrej je slepý a Matúš má dvojité zajačí pysk. „Morbídnosť a patologickosť sú tu priam absolutizované: počas ‚raňajok‘ sa napríklad u Dôňčovcov bežne dostávajú najrozličnejšie záchvaty, epileptické stavy, chorobné striedanie nekontrolovaných chvíľ pospávania a bdlosti, nevyspytateľné pomočovanie sa a pod.“³¹. V novele sa demýtizuje aj obraz rodičov, ich lásky a authority, a to aj na syntakticko-štylistickej úrovni: „Slova sa ujali otec. Ustavične vedú poučné reči, tak ako to počuli od deda. Všetci musia počúvať siahodlhé monológy o veciach, o ktorých majú otec buď hmľistú, alebo nijakú predstavu. Otec rozprávajú

25 Bodnárová, J.: *Neviditeľná sfinga*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1991, s. 30.

26 Bodnárová, J.: *Insomnia*. Aspekt, Bratislava 2005, s. 106.

27 Bodnárová, J.: *Neviditeľná sfinga*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1991, s. 73.

28 Bodnárová, J.: *Závojevaná žena*. Transcius, Liptovský Mikuláš 1996, s. 10.

29 Bodnárová, J.: *Závojevaná žena*. Transcius, Liptovský Mikuláš 1996, s. 52.

30 Bodnárová, J.: *Z denníkov Idy V.* Slovenský spisovateľ, Bratislava 1993, s. 39.

31 Rédey, Z.: *Subverzia kánonu slovenskej prózy v novele Petra Pišťanka Mladý Dôň*. FF UKF v Nitre, Nitra 2007, s. 20.

zlostne, hlasno, akoby sa s nimi stále niekto hádal. Ale nik sa s ním neháda. Všetci mlčia a myslia si svoje³². Otec v novele nepredstavuje rodičovskú autoritu, ako ju prezentoval dedo, ríznakovo pôsobí tzv. plurál úcty v novele *Mladý Dôňč*, v ktorej „je parodickosť už aj gramaticky signalizovaná slovesným tvarom 3. osoby plurálu, keď sa o otcovi dôsledne hovorí ešte i v „najnižších“ kontextoch archaickou formou“³³.

Putovanie Ludevíta Dôňča do mesta za prácou síce pripomína cestu rozprávkového hrdinu, ale podobne ako v *Rivers of Babylon* nefunguje ani tu hodnotová priestorová diferenciácia: Ak je dedina zlá, mesto je ešte horšie. Rác, jednoduchý dedinčan, sa stane kotolníkom, neskôr privatizérom a bohatým podnikateľom, presťahuje sa z kotolne do hotela, potom do kubistickej vily nad mestom (stúpanie tu naznačuje úspech Ráca, nie však jeho zmúdenie, pohyb nahor nemá axiologickú funkciu). Podobne mentálne retardovaný strážca parkoviska Fredy Špársvajn sa stane cisárom Džundže, v čom možno vidieť nielen paralelu s politickou situáciou na Slovensku (rozdelenie republiky, odštátnenie podnikov atď.), ale tiež obrátenie rozprávkového modelu naruby: V texte víťazí zlo nad dobrom. Súčasťou mystifikačnej hry autora je vysvetlenie Pišťankovho narátora, že džundžianski Slováci v románe nerozprávajú archaickým dialektom, aby im čitateľ ľahšie rozumel. Takéto modelovanie priestoru súvisí okrem iného s faktom, že v Pišťankových prózach nenájdeme ani jednu pozitívnu postavu, hoci sa v nich objavujú silné osobnosti (pars pro toto Rác).

Výnimkou potvrdzujúcou pravidlo, t. j. dobrým protagonistom je azda iba Ludevít Dôňč. Jeho príbeh – podobne ako Rácov či Fredyho – pripomína rozprávkovú fabulu, tentoraz ide o „klasický model cesty hloupého Honzy (Dura Trula) do sveta za zkušenosti“³⁴. Ludevít však v meste zmúdreje, na rozdiel od Ráca nepotrebuje zbohatnúť či dokazovať svoju moc; naopak, odchádza z mestského prostredia a vyberie sa hľadať zmiznutého deda. Záverečný čin Ludevíta možno chápať symbolicky ako pokus o „znovunastolení hodnotového systému“³⁵.

Vzhľadom na tému demýtizácie priestoru treba pripomenúť motív masturbácie Ulmera na cintoríne v novele *Debutant* zo zbierky *Mladý Dôňč*, z ktorej sa spovedá kňazovi. Z naznačeného vidieť, že sakrálna sa profanizuje, respektíve, že P. Pišťanek nielenže demýtizuje priestor posledného odpočinku, ale tiež detabuizuje sexuálne motívy.

Hodnotové opozície dedina – mesto, vertikála – horizontála, život – smrť neobjavíme ani v textoch Ballu, pretože akýkoľvek priestor v nich nadobúda negatívne atribúty. Súvisí to s faktom, že Balla vo svojej tvorbe štylizuje svet okolo nás ako hnusný, chaotický, odcudzený, prípadne arteficiálny, prevzatý z cudzích textov. Interiér i exteriér Ballových textov pôsobí bezútešne, ako to demonštrujú motívy jaskyne, podzemia, krčmy, pivnice, prázdnych izieb, tmavých domov, múrov presiaknutých infekciou, ošarpaných omietok, plesnivých stien, holých stien, ponurých miestností bez oblokov, izieb s nízkymi stropmi, s povievajúcimi špinavými záclonami, púšte, zanedbaného parku, smetiska, pisoárov, kaviarne, hrobu, ulice, ale tiež postmoderné motívy labyrintu či poličky na knihy. Pohyb hore je v Ballových textoch nemožný, je

32 Pišťanek, P.: *Mladý Dôňč*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1993, s. 40–41.

33 Rédey, Z.: Mladý Dôňč – starý „syndróm“. *Romboid*, 29, 1994, č. 4, s. 57.

34 Kubíček, T.: O hranicih nímandslendu a pasti nadinterpretace. Průhledy do světa Ludevíta Dôňče a spisovatele Petra Pišťanka. *Slovenská literatúra*, 49, 2002, č. 5, s. 405.

35 Kubíček, T.: O hranicih nímandslendu a pasti nadinterpretace. Průhledy do světa Ludevíta Dôňče a spisovatele Petra Pišťanka. *Slovenská literatúra*, 49, 2002, č. 5, s. 409.

iba pomyselný, výstup po schodisku alebo presun postavy vo výťahu je komplikovaný a zväčša doplnený pádom: „To, čo sa potklo, skotúľa sa dolu schodmi, ak to šlo po schodoch, skotúľa sa to dolu. Sú to prosto niekedy celkom ľahké veci. Keby postava vyšla... až úplne... hoci vieme, ako to asi vyzerá s jej možnosťami... ale keby vyšla úplne hore, patrične zhrbená, mohla by vojsť, hovorím, potom čo teda vystúpila hore, keby, samozrejme, bola patrične zhrbená. Strop? Strop nízky, preto hlavu medzi pleciami, jastriť, či na trámoch... pavúk alebo rýchlonohá myš“³⁶. Pohyb postavy nahor je potenciálny, čo Balla demonštruje podmieňovacím spôsobom, rovnako zhrbenosť postavy súvisí so skutočnosťou nízkeho stropu, ale i s jej možnosťami, s nízkym sebavedomím protagonistu. Sémantika priestoru je úzko prepojená s typom postavy v Ballových textoch: Podobne ako ľudský život smeruje k smrti, t. j. zániku, ničote a aj preto je nezmyselný, i protagonistu obklopuje *rumovisko* (rovnomená poviedka z debutu), mesto sa zmenšuje (próza *Ex nihilo fit* zo zbierky *Tichý kút* z roku 2001) alebo, naopak, ničí postavu tým, že sa katastroficky zväčšuje (*Veľká zmena* z knihy *Gravidita* z roku 2000), neponúka sa žiadne východisko.

Podobne v textoch Máriusa Kopcsaya priestory zodpovedajú nihilizmu postáv, tematizovaniu „zlého“ života. Kopcsayov protagonista sa pohybuje v čitateľovi dôverne známom všednom prostredí (paneláka, ulice, kaviarne, ambulancie, liečebne atď.), narátorova skepsa je motivovaná mimoliterárnou skutočnosťou, na rozdiel od mýtu je racionálna, odôvodnená. Povievajúce smeti, vyvrátené kontajnery, hromady odpadkov, pohodené injekčné striekačky okolo lavičiek, večne rozryté ulice, polámané hojdačky, rozbité telefónne búdky, to všetko sú rekvizity Kopcsayových próz, odpozorované priamo zo života: „V uliciach mesta sa povalujú smeti, chodníky sú oplúťé a ošaté, na lavičkách pred hotelom Fórum vysedávajú podivné existencie“³⁷. Predmety, podobne ako počasie, vytvárajú paralelu k pocitom protagonistu. Kopcsayove postavy bývajú v panelákoch alebo vo veľmi starej bytovke v centre mesta, v kuchyni majú umakart a rohová sedačku, na kredenci „hory špinavého riadu, zaschnuté hrnce, plesnivé chleby“³⁸. Špinavé a neútlulé prostredie komentuje narátor s čiernym humorom: Keď Mucha, protagonista románu *Domov*, zistí, že má na pleci znamienko, „dostal taký strach, že odvtedy chodí do kúpeľne už iba potme. Má to svoje výhody. Aspoň nevidí hrdzavú vaňu, otľčené umývadlo, špinavé a neumyteľné dlaždice, odporné čierne kachličky, medzi ktorými si pripadá ako v truhle, ani flakaty a zatečený plafón“³⁹. Rekonštrukcia bytu (výmena jadra, krásne zelené kachličky a hnedé obkladačky) privedie postavy na mizinu, preto musia nový priestor vymeniť za lacnejší – v tomto zmysle je v prózach Kopcsaya frekventovaný motív sťahovania, väčšinou pod nátlakom manželky a s veľkým odporom muža. Domov, aký vo svojich textoch stvára M. Kopcsay, je stiesneným priestorom, v ktorom postavy nečaká nič dobré, dokonca ani len to základné, jedlo a vyhovujúce hygienické podmienky: „Inak domov pustý a tmavý, popoludní už do bytu opäť nesvieti slnko, je to akoby nastala porucha slnečného svitu, náhle zatmenie, ktoré Muchu každý deň zaskočí. Ale napokon domov bez kompótov, zavarenín a množstva drobností, ktoré spríjemňujú život, ani nemôže byť domovom. Môže byť domovom chladnička plná prázdnych hrncov a špajza plná prázdnych pohárov“⁴⁰. P. Matejovič uvažuje v týchto súvislostiach o popretí tradície, v ktorej sa domov v literatúre prezentoval ako miesto s pozitívnou

36 Balla: *Outsideria*. Drewo a srd – L.C.A., Banská Bystrica – Levice 1997, s. 72–73.

37 Kopcsay, M.: *Kritický deň*. L.C.A., Levice 1998, s. 17.

38 Kopcsay, M.: *Domov*. L.C.A. Publishers Group, Levice 2005, s. 46.

39 Kopcsay, M.: *Domov*. L.C.A. Publishers Group, Levice 2005, s. 66.

40 Kopcsay, M.: *Domov*. L.C.A. Publishers Group, Levice 2005, s. 126.

sémantikou: „Oproti estétsky štylizovaným obrazom domova ako viac či menej idealizovaného literárneho toposu, je prostredie Kopcsayových próz zaplnené bezútešnou každodennosťou, pričom domov obrazne reprezentuje smetisko, ktoré je aj zároveň metonymickým obrazom súčasného sveta zmietaného najrozličnejšími kataklizmami – vo svete dominujú metafory rozkladu a prázdna, jednoducho, život je jednou veľkou dezilúziou“⁴¹.

Nemožno si nevšimnúť, že v ponovembrovej literatúre sa čoraz častejšie tematizuje urbánny priestor, a to aj v poézii (pars pro toto básne A. Habláka, K. Kuchelovej či M. Habaja). Mesto je sémanticky zaťažené najmä v próze Jany Beňovej *Plán odprevádzania (Café Hyena)* z roku 2008. Urbánna architektúra tu evokuje postmodernú (aj textovú) sieť, stráca sa rozdiel medzi urbanofilským a urbanofóbnym. Ak si človek v minulosti vyberal miesto, kde bude žiť, relatívne slobodne, dnešný jedinec ho má (často mocensky) pridelené. „Disciplinárne“ mesto podľa M. Foucaulta, no i v próze Jany Beňovej, je striktne rozparcelované (most a rieka vytvárajú deliacu čiaru medzi nebezpečnou Petržalkou a pokojnejším starým mestom), „reglementácia preniká až do najintímnejších prejavov života individuí“⁴². Elza a Ian, protagonisti Beňovej textu, žijú v panelákovom byte, v ktorom „hrajú a rozprávajú všetky steny“⁴³, do ticha ich milovania „doliehali hlasy detských fúherov hrajúcich pred panelákom svoje hry. Výkriky. Nadávky. Bola jesen. Pomalá tma. Rozkoš muža a ženy sa miešala s vulgárnosťou detských výkrikov. Milovali sa potichu a skromne. Hľadali si do očí. Ako Židia schovaní v nejakej pivnici“⁴⁴. Nie náhodou sa v Beňovej próze objavuje opozícia ticha a kriku, pohľadu do očí oproti beztvárej anonymite či motív židovstva (novodobého petržalského geta, no tiež *lievancov*, ľudí s vyholenými hlavami). Podľa M. Marcelliho sa z Foucaultovho „mesta stalo jedno veľké väzenie so všetkým, čo k tradičnej predstave takéhoto zariadenia patrí: obmedzenie pohybu, prísny režim, (...) bezpodmienečné podriadenie sa predstaviteľom moci“⁴⁵. Obyvatelia mesta pochodujú, prispôsobujú sa neznesiteľnej hektike jeho rytmu: „V skutočnosti sme však členmi konskej sekty s tvrdými pravidlami kruhu“⁴⁶. Jedna a tá istá architektúra vnucuje ľuďom pocit, že sú odpočúvaní, viditeľní, preniká sa nielen do vnútra bytu, ale i duše, jednotlivec je ovládaný mocou. Panoptikum, v ktorom je pozorovaný školák i robotník v továrni, sfiktívňuje J. Beňová prostredníctvom motívu pionierskeho tábora, ktorý prirovnáva k televízii, kde je Elza zamestnaná: „Pracovisko jej pripomenulo pioniersky tábor a triedu žiakov v škole. Ľudia, ktoré pracovali natisnutí jeden na druhého, jedli pod lavicami, nadávali si, pracovali, komentovali nahlas všetko, čo robili. Pobehovali, hrali hry. Na pracovisku sa niektorí snažili prilnúť k iným. Hľadali ochranu. Tak ako tie osamelé bytosti, čo celý pioniersky tábor preplakali a túžili po rodičoch. (...) Pár detí plačúcich v spoločnom kruhu. Najviac jej prekážali večerné vatry, keď všetci sedeli okolo ohňa a spievali. Pieseň stihala pieseň“⁴⁷; a ďalej: „Starobinec bol pokračovaním pionierskeho tábora. Spoločná kúpeľňa, priveľa spevu, načasované jedlo, ktoré pre vás vyberá niekto iný, sem-tam žúrka“⁴⁸. V takomto urbánnom „väzení“ si ľudia hľadajú alternatívne priestory, oporný bod:

41 Matejovič, P.: O živote bez „obalu“. In: Somolayová, L. (ed.): *Literárnokritická reflexia slovenskej literatúry 2006*. Ars Poetica – Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava 2007, s. 59.

42 Marcelli, M.: Foucaultove mestá. *Romboid*, 43, 2008, č. 4, s. 59.

43 Beňová, J.: *Plán odprevádzania (Café Hyena)*. Koloman Kertész Bagala, Levice 2008, s. 10.

44 Beňová, J.: *Plán odprevádzania (Café Hyena)*. Koloman Kertész Bagala, Levice 2008, s. 15.

45 Marcelli, M.: Foucaultove mestá. *Romboid*, 43, 2008, č. 4, s. 61.

46 Beňová, J.: *Plán odprevádzania (Café Hyena)*. Koloman Kertész Bagala, Levice 2008, s. 36.

47 Beňová, J.: *Plán odprevádzania (Café Hyena)*. Koloman Kertész Bagala, Levice 2008, s. 25.

48 Beňová, J.: *Plán odprevádzania (Café Hyena)*. Koloman Kertész Bagala, Levice 2008, s. 27.

Mapu, plán odprevádzania, po ktorom sa pohybujú; kaviareň Hyenu, do ktorej postavy unikajú pred vlastným nenávideným bytom; miesto pri jazere či v lese. Hniezdami intimity sa však stávajú aj anonymné hotelové izby, stan postavený z plachty v panelákovom byte, ba i auto (stará Praga v novele *Biele miesta* je priestorom prvých erotických dotykov Dávida a Heleny; v aute sa stretáva Elza s Kalistom, ktorý miluje oblečené ženy a podobne).

V slovenskej próze po roku 1989 zriedkavo nájdeme text, v ktorom je svet prezentovaný ako príjemné miesto, často absentujú tiež otvorené (nielen prírodné) scenérie. Azda len v Pankovčínových prózach sa na Slovensko prichádza umrieť, hoci rozprávač jedným dychom dodáva, že kvôli pohrebom, ktoré sú tu lacnejšie ako v Amerike. Oveľa častejšie je domov v ponovembrových textoch prezentovaný ako pomyselná čakáreň na smrť, stiesnená miestnosť s ošarpanými stenami, rozpadajúca sa chalupa, sivý uniformný byt v paneláku, uzavretá izba, do ktorej fúka prievan z chodby či dom vypožičaný z inej textovej reality. Postavy v prózach po roku 1989 sa málokedy radujú (z hocičoho) a ešte menej milujú, neteší ich ani telesné, nieto ešte duchovné „obcovanie“. Protagonisti väčšinou úzkostlivo pozorujú svet i sami seba, nevidia rozdiel medzi bozkávaním ženy a hoci špinavej steny, trpia paranojami a tými najrozličnejšími obsesiami, nedokážu komunikovať s príbuznými, priateľmi, ani s Bohom či prírodou, často je pre nich jediným azylom kniha a písanie, tvorba. V takejto situácii ani nemôžu fungovať mýty, pretože ich zmyslom je – okrem iného – hľadanie miesta vo svete, na ktoré zdá sa, mnohí súčasní autori rezignovali.

LITERATURA

Kopcsay, M.: *Domov*. L.C.A. Publishers Group, Levice 2005.

Kopcsay, M.: *Kritický deň*. L.C.A., Levice 1998.

Pankovčín, V.: *Asi som neprišiel len tak*. Smena, Bratislava 1992

Pankovčín, V.: *Marakéš*. Sumus, a.s., Bratislava 1994.

Bachelard, G.: *Poetika priestoru*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1990.

Barthes, R.: *Mytologie*. Dokořán, Praha 2004.

Cassirer, E.: *Filosofie symbolických forem II. Mýtické myšlení. Oikoymenh*, Praha 1996.

Lévi-Strauss, C.: *Mythologica I. Syrové a vařené*. Argo, Praha 2006.

Lévi-Strauss, C.: *Mýtus a význam*. Archa, Bratislava 1993.

Kubíček, T.: O hranicích nímandslendu a pasti nadinterpretace. Průhledy do světa Ľudevíta Dônce a spisovatele Petra Pišťanka. *Slovenská literatúra*, 49, 2002, č. 5, s. 404–409.

Marcelli, M.: Foucaultove mestá. *Romboid*, 43, 2008, č. 4, s. 52–67.

Matejovič, P.: O živote bez „obalu“. In: Somolayová, L. (ed.): *Literárnokritická reflexia slovenskej literatúry 2006*. Ars Poetica – Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava 2007, s. 57–68.

Rédey, Z.: Mladý Dôňč – starý „syndróm“. *Romboid*, 29, 1994, č. 4, s. 56–60.

Rédey, Z.: Pod hrozbou ženského románu. Slovenská próza 2006. *Knižná revue*, 17, 2007, č. 16–17, s. 1–10.

Rédey, Z.: *Subverzia kánonu slovenskej prózy v novele Petra Pišťanka Mladý Dôňč*. FF UKF v Nitre, Nitra 2007.

PRAMENY

- Balla: *Outsideria*. Drewo a srd – L.C.A., Banská Bystrica – Levice 1997.
- Beňová, J.: *Plán odprevádzania (Café Hyena)*. Koloman Kertész Bagala, Levice 2008.
- Bodnárová, J.: *Aféra rozumu*. Smena, Bratislava 1990.
- Bodnárová, J.: *Insomnia*. Aspekt, Bratislava 2005.
- Bodnárová, J.: *Neviditeľná sfinga*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1991.
- Bodnárová, J.: *Závojeovaná žena*. Transcius, Liptovský Mikuláš 1996.
- Bodnárová, J.: *Z denníkov Idy V.* Slovenský spisovateľ, Bratislava 1993.
- Kompaníková, M.: *Biele miesta*. Koloman Kertész Bagala, L.C.A. Publishers Group, Levice 2006.
- Kompaníková, M.: *Miesto pre samotu*. Koloman Kertész Bagala, L.C.A. Publishers Group, Levice 2003.

Doc. PhDr. Marta Součková, Ph.D.
Institut slovakistiky, všeobecné jazykovedy a mediálnych štúdií
Filozofická fakulta
Prešovská univerzita, Prešov, Slovensko
<souckova@unipo.sk>

DVĚ STRATEGIE ZOBRAZOVÁNÍ DĚJIN NA ZÁKLADĚ ROMÁNŮ KLOKTAT DEHET JÁCHYMA TOPOLA A BÍLÝ KRÁL GYÖRGYE DRAGOMÁNA.

AGNIESZKA JANIEC-NYITRAI

Je nesporné, že klíčem k pochopení přítomnosti je minulost, zároveň i analýza přítomnosti může poskytnout informace nezbytné k rozluštění tajemství dějin. Když mluvíme o minulosti, chtít nechtět, účtujeme také se současností. Když se věnujeme dnešku, stále je v něm obsažena i minulost. Právě příklady takové nerozdělitelné srostlosti minulosti a přítomnosti najdeme v románech *Kloktat dehet* Jáchyma Topola a *Bílý král* Györgye Dragomána. V těchto knihách dochází k zobrazení světa, který už sice odešel, ale paradoxně je stále přítomen v každém z nás. V příspěvku bych se chtěla zaměřit na analýzu strategií zobrazování dějin, přičemž větší pozornost bude věnována Topolově uchopení historie. Tuto disproporci částečně ospravedlňuje fakt, že jisté vlastnosti Topolovy prózy budou lépe viditelné právě v kontrastu s odlišným přístupem, který nabízí maďarský spisovatel.

Než přistoupíme k rozboru obsahové složky obou děl a charakteristice strategií užitých pro formování obrazu dějin v obou knihách, je třeba říci několik slov o žánrové příslušnosti obou textů, což usnadní interpretaci obou děl.

Dragomán, v osmnácti na sobě nezávislých povídkách, vypráví příběh jedenáctiletého Džaty, příslušníka blíže neurčeného komunistického státu (z jistých narážek je však možné vyčíst, že se jedná o Rumunsko 80. let minulého století). Povídky jsou žánrově koherentní a jsou vystavěny pomocí tradičních metod. Topol, na rozdíl od maďarského spisovatele, právě v duchu postmoderní hry míchá různé, mnohdy kontradiktorní poetiky. Jsou zde patrné stopy postmoderního přístupu, k němuž patří především intertextualita, heterogenost dějů a věcí, hodnotová indiference, zlomkovitost, žánrový synkretismus, ironie, groteska, hra se čtenářem¹. Aleš Haman v recenzi na Topolovo dílo upozorňuje na prvky komiksů, válečných románů pro mládež, elementy surrealistické fantastiky a pohádky². Navíc Topolovo dílo může být označeno za derivát pikareskního románu, což přesvědčivě dokazuje ve studii „Pikareskní kojot Ilja“ polský bohemista a překladatel Leszek Engelking³. Tímto však žánrová pestrost není

1 Srov. Chvatík, K.: Postmoderna jako sebekritika moderny. *Tvar*, 7, 1996, s. 5.

2 Srov. Haman, A.: Variace na temnou strunu. *Tvar*, 20, 2005, s. 21.

3 Srov. Engelking, L.: Pikarejski kojot Ilja. Model pikara i model trickstera w powieści Jáchyma Topola *Kloktat dehet* (*Dziegieć w gardle*). In: Hübner, I. – Izdebska, A. – Pluciennik, J. – Szajnert, D. (eds.): *Awangardowa encyklopedia, czyli słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł różnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008, s. 309–320. Leszek Engelking je také autorem překladu Topolova románu, který vyšel v Polsku pod názvem *Strefa cyrkowa* v roce 2008.

zdaleka vyčerpána. Onen postmoderní eklektismus, který Pavel Janoušek⁴ nazývá dokonce v Topolově podání bastardstvím⁵ a jako příklad zmiňuje přítomnost bizarního mýtu, otevírá rovněž cestu prvkům dobrodružného románu, iniciační próze a kromě jiného zahrnuje i elementy kontrafaktuality.

Fabule je rozvíjena prostřednictvím vyprávění malého chlapce Ilji a je rozdělena do dvou částí. První s názvem Domov domov líčí mikrosvět sirotčince na konci 40. let minulého století, který přejde z rukou řeholnic, starajících se o sirotky, k vládě soudruhů, vychovávajících děti vojenským výcvikem. Druhá část románu Tankové vojsko vrcholí invazí vojsk Varšavské smlouvy v roce 1968. Tato dvojitá historická reference přímo nabízí jednorozměrnou interpretaci a podle slov Jiřího Peňáse svádí k politicko-historickému čtení⁶. Právě na onen mystifikační prvek poukazuje Pavel Janoušek, když píše o klamně naději, která čtenáře mate a slibuje modelovou ilustraci k velké historii⁷. Vícenásobné kódování, charakteristické pro postmoderní díla, vede ke vzniku mnoha významových rovin textu a předurčuje čtenáře k hledání jiných sémantických vrstev díla, aniž by lpěl pouze na jednom výkladu Topolova románu jako podobnosti o smyslu českých dějin.

Ústředními postavami románů učinili oba autoři malé chlapce. Právě v postavách Džaty a Ilji dochází ke zkřížení stejných motivů – iniciační střet hrdinů se světem, první erotické zkušenosti, hledání otce (u Ilji dokonce neuvědomělé, u Džaty evidentní), dospívání v atmosféře ohrožení. Použití dítěte coby média vyprávění je častou narativní strategií, jelikož právě takový hrdina může s největší intenzitou vstřebávat okolní svět, je prototypem nevinnosti a naivity, je předurčen k tomu, aby odhaloval lež a přetvářku světa dospělých. Ne náhodou Topolův hrdina nedospívá, zůstává stále malým chlapcem, stále je vybaven schopnostmi vnímat svět všemi smysly, je ideálním médiem, pomocí něhož může být zachycen komplikovaný svět. Dějiny, prostor pro rozhodování dospělých, jsou sondovány v obou případech očima dítěte, zrakem ještě nezkaleným. A právě dítě bude východiskem pro analýzu zobrazení vize dějin nejprve u Topola a pak u Dragomána.

Všechny fantaskní příběhy, které potkávají malého Ilju, jeho osudy v dětském domově, sebevražda postiženého bratra zvaného Vopičák, výcvik, následná invaze vojsk Varšavské smlouvy, revoluční vzpoura Čechů proti okupantům, cesta na ruském tanku válkou zničenou krajinou, se pouze zdánlivě týkají Ilji sirotka. Ilja je jen jakousi křižovatkou, která seskupuje všechny nesčetné příběhy – útoky, boje, tažení. Tvoří sponu, která umožňuje obejmout celý ten komplikovaný, roztříštěný a v hektickém tempu se proměňující dějový horizont a je schopna zabránit jeho rozbití na tisíce nesouvislých fragmentů. Díváme se na svět Iljovýmá očima, samotný Ilja však pro nás zůstává zahalen. Výstižně onu podstatu Topolova vyprávěče uchopil Pavel Janoušek: „Věčně dětský hrdina Ilja není psychologická postava s vlastní svěbytnou povahou – je to spíše zrcadlo, pozorovatel, jemuž je dáno jako svědek projít dějem a svým vyprávěním jej zpřítomňovat“⁸. Tímto se Ilja podobá postmoderní variantě Švejka, kterého Sylvie Richterová charakterizovala jako muže bez vlastností, motivovaného kontextem, proměnlivého, zbave-

4 Pod jménem Elišky Juříkové, mladé studentky češtiny a religionistiky z Opavské univerzity, se skrývá právě Pavel Janoušek (srov. Janoušek, P.: *Hravě a dravě. Kritikova abeceda*. Academia, Praha 2009, s. 267–272.)

5 Srov. Juříková, E.: (Janoušek, P.): Bastard aneb legenda o zániku českého národa. *Host*, 7, 2005, s. 66.

6 Srov. Peňas, J.: Žvýkat a polykat Topola, *Divadelní noviny*, 19, 2005, s. 15.

7 Srov. Juříková, E.: (Janoušek, P.): Bastard aneb legenda o zániku českého národa. *Host*, 7, 2005, s. 66.

8 Juříková, E.: (Janoušek, P.): Bastard aneb legenda o zániku českého národa. *Host*, 7, 2005, s. 66.

ného vlastní lidské podstaty⁹. Tak, jako Švejk žije v anekdotě, v příběhu, tak Ilja žije dějinami a v dějinách, jeho osudy jsou natolik deformovány zásahem velkých dějin, že z nich prakticky mizí sebemenší soukromá zkušenost.

Ilja je médiem, jehož prostřednictvím se svět transformuje do čtenářem přijatelné podoby. Charakteristiku hrdiny tvoří jisté znaky – nemá vlastní identitu, informace o jeho původu jsou nejisté, je cizincem, nikam nepatří, jeho činy spadají mimo kategorii dobra a zla, je permanentním zrádcem, spolupracuje s Rusy, ale také s českými partyzány. Ilja je pohlcen dějinami, které vypravuje, kterých se účastní a které zprostředkovává. Dějiny prezentované v Topolově románu jsou natolik zhuštěny, zbaveny trhlín, že nenechávají hrdinovi žít jeho vlastní život a tvořit jeho vlastní soukromý příběh. Zde se nabízí jedna z možných interpretací: osud malého Ilji, člověka beze jména, zmítaného mezi západem a východem, může být chápán jako obraz osudů obyvatel střední Evropy, násilně nucených stále vzdorovat velkým dějinám, uvězněných v kleštích historie. V románu dochází k rozkolísání rovnováhy mezi příběhem a vyprávěčem – hrdinou. Ilja se stává loutkou, manekýnem, prostředníkem vyprávění. Žije v zajetí dějin, jeho soukromé dějiny jsou zmítány protikladnými silami velké historie, dokonce nepatrné náznaky intimity rychle vyprchávají pod vlivem laviny událostí. Dějiny jsou v této optice ukázány jako nekonečný koloběh, „kaleidoskop atrakcí“¹⁰, spojený řetězcem nárazek, které zanikají a mizí nerozluštěné v záplavě příběhů. Člověk je unášen kolem dějin a ničen, pokud se nenechá volně nést životem jako Ilja. Dějiny zobrazované v románu jsou vzdáleným echem událostí v totalitárním Československu, nejsou však s nimi totožné.

Nejvýraznějším elementem kontrafaktuální historie je organizovaná vzpoura proti vojskům Varšavské smlouvy. Topol používá rekvizity typické pro protifaktovou historii, nicméně je to pouze hra se čtenářem, typ mystifikace, která si primárně neklade za cíl znova se zamýšlet nad osudem Československa, reinterpretovat jeho dějiny. V knize najdeme realie 60. let a události, které se staly symboly této doby, např. ničení cedulí: „A také jsem nevěděl, že vzpurní Češi úplně všude strhali a zničili všechny cedule a rozcestníky a označení měst a vesnic a že tanková kolona kapitána Jegorova, ze zvláštních důvodů odtržena od jádra Vojsk Varšavské smlouvy, bloudí krajem.“¹¹ Kontrafaktuální historie pracuje s otázkami alternativních dějin, alternativních řešení, která vedou k hlubšímu poznání a pochopení dějin reálných a vzájemných konkrétních souvislostí. Paradoxně, i když celý Topolův román je doslova prosáknut velkou historií, hlavní dominantou jsou „orgie obrazotvornosti“¹², jak Aleš Haman pojmenovává Topolovu metodu uchopení světa. Tento postup je výrazně vidět v popisu obrany Brna, kde kontrafaktuální východisko vede k rychlému spádu děje a vrcholí nespoutanou hrou imaginace:

„Povstala Morava a Slezsko. V Brně a Ostravě docházelo k prudkým pouličním bojům. Centrem brněnských povstalců se stal Petrov, který se proměnil v obrněnou baštu. Tradičně bojovní moravští mniši osvobození z komunistických táborů vytvořili s brněnskými občany Cyrilometodějskou občanskou družinu a tlačili okupanty ven z města. Bojovníci vyzdvihli mumie z brněnských katakomb a mumie ozbrojené nejmodernějšími zbraněmi z vyloupených skladů střežily barikády.“¹³ Topolova imaginace ohromuje, překvapuje, ale zároveň natolik při-

9 Richterová, S.: *Slova a ticho*. Arkýř, München 1986, s. 134–135.

10 Juříková, E.: (Janoušek, P.): Bastard aneb legenda o zániku českého národa. *Host*, 7, 2005, s. 66.

11 Topol, J.: *Kloktat debet*. Torst, Praha 2005, s. 140.

12 Srov. Haman, A.: Variace na temnou strunu. *Tvar*, 20, 2005, s. 21.

13 Topol, J.: *Kloktat debet*. Torst, Praha 2005, s. 176.

tahuje pozornost, že elementy kontrafaktuality jsou zastíněny a důraz je položen právě na obrazotvornost.

V pozoruhodném světle staví otázky kontrafaktuality jeden z rozhovorů s Topolem, kde autor zdůrazňuje podíl ilustrací Juraje Horvátha na samotné výstavbě textu¹⁴. Ilustrace posílily mystifikační charakter boje Čechů a armád Varšavské smlouvy, na základě ilustrací dokonce Topol jistě fragmenty děje dopsal. V té souvislosti je vysloven záhadný a provokativní Topolův výrok: „Doufám, že když to bude číst někdo mladý, tak si bude myslet, že Češi fakt bojovali“¹⁵. Zde narazíme na jednu z kontroverzí vzbuzujících vlastností kontrafaktuality – může vytvářet falešné mínění a mást nepřipravené čtenáře.

Pokud bychom se pokusili o vytvoření jakéhosi modelu, s jehož pomocí můžeme popsat vztahy mezi jednotlivými rovinami Topolova románu, musíme vzít v úvahu právě tyto tři elementy. Hrdina, který i přes svou stalou přítomnost uprostřed děje je pouze médiem, jehož prostřednictvím se zobrazuje komplikovanost dějin, ale vůči dějinám samotným zůstává v podřadném vztahu. Na druhé straně jsou dějiny podřazeny Topolově nepřetržitě hře imaginace. S každou větou autor kupí bizarnější a bizarnější příběhy, povolává k životu stále méně pravděpodobné postavy, vytváří chaotické zápletky a volí podivná řešení. Samotné dějiny Československa jsou odsunuty do dalšího plánu a pro autorovy mimořádné fabulační schopnosti se stávají holou kulisou. Dějiny a děj vstřebaly hlavního hrdinu a samy byly absorbovány postmoderní nadvládou imaginace. Vize revolučního hnutí, které nastiňuje autor (jako např. „hrdiný Saša Dubček vede svůj lid z podzemí Pražského hradu k odporu a stříbropěnná Vltava je plná mrtvých těl okupantů“¹⁶) je sice působivá, ale neslouží žádným mimouměleckým polemickým cílům, není stejnorodá a důsledná. Jsou to pouhé záblesky jistých možností, poukázání na bezmeznost imaginace a východisko k dalším uměleckým transformacím. Neslouží primárně k vytváření alternativního modelu¹⁷. Proto za jistou nadsázku můžeme označit tvrzení Petra Hrtánka¹⁸, který interpretuje Topolův román jako podobenství o českém osudu. Spíše by bylo vhodné, jak to činí Engelking, najít afinitu s románem pikareskním. Dějiny, velké dějiny, na které přece události v románu odkazují (Vítězný Únor, invaze vojsk Varšavské smlouvy) se mění vlivem způsobu vyprávění (parallelně s prohlubováním se role hrdiny šibala – pícara) v příhody a dobrodružství ztrácejí svou faktografickou tíhu a také svůj morální rozměr.

Podobně se tak děje s mýty a symboly, které jsou pak představovány v jiném světle a přicházejí o svůj původní význam. U Topola se čtenář setkává s karnevalizací dějin, které se kvůli postmodernímu zobrazování stávají jakýmsi koloběhem dobrodružství, což je zbavuje tragické dimenze. Protifaktová historie je, jak si všimla Helena Koskova, v případě Topolova románu pouze jedním z motivů tvořících karnevalizaci historických událostí¹⁹. Podle Lubomíra Doležela v protifaktové, kontrafaktuální fikci lze často najít fabulační inspirace z populární lite-

14 Srov. Čopjaková, K.: Co jsme my Češi? My jsme ti bastardi východu a západu (rozhovor s Jáchymem Topolem). *Literární novinky*, 2/3, 2006, s. 2.

15 Čopjaková, K.: Co jsme my Češi? My jsme ti bastardi východu a západu (rozhovor s Jáchymem Topolem). *Literární novinky*, 2/3, 2006, s. 2.

16 Topol, J.: *Kloktat dehet*. Torst, Praha 2005, s. 150.

17 Srov. Peňás, J.: Žvýkat a polykat Topola. *Divadelní noviny*, 19, 2005, s. 15.

18 Hrtánek, P.: Kotel se žhavým černým obsahem. *Protimluv*, 3/4, 2005, s. 72.

19 Srov. Kosková, H., Historie a imaginace. In: *Obraz dějin v umění 20. století*. Univerzita Palackého, Olomouc: 2007, s. 193

ratury a detektivních nebo dobrodružných příběhů²⁰, proto nepřekvapují četné odkazy právě k těmto žánrům.

Topol si zahrává se čtenářem rovněž jinými způsoby. Čtenář, který je zvyklý na hledání symbolů, metafor a skrytých významů, může mnohokrát pocítit zklamání, že vlastně metafora tvoří ve své podstatě pouze jakousi polo-metaforu a symbol vlastně neodkazuje k žádné jiné skutečnosti, není symbolem v pravém slova smyslu. Jako by Topol v polovině přerušil proces vytváření symbolu nebo konstruování metafor a nechal čtenáře v rozpacích. Příkladem může být určení samotného dějiště první části románu – je to západočeské městečko Sirem, kde Franz Kafka napsal proslulý „Zámek“. Čtenář marně hledá v textu nějakou spojitost s Kafkovým dílem²¹.

Obdobným způsobem Topol konstruuje polo-mýty. Jsou to mýty okleštěné, neplnohodnotné, pouhé odlesky starých silných a zakořeněných mýtů. U Topola ony polo-mýty nemají sílu na nás působit, pouze na chvíli pronikly do reality. Nejsou jednorodé, jsou jen jakousi slitinou starých mýtů a novodobých představ. Takovým nekoherentním symbolem je třeba podivné dinosauří vejce, které může být biologickou zbraní schopnou zničit svět. Popis vejce, který uvádí groteskní postava skrčka Daga z východoněmeckého cirkusu, navazuje na báje a mýty minulosti: „dinosauří vejce z pouště Gobi ukryté v horském písku, kterým jsou zasypana horstva východu. Poslouchej, Iljo! To v poušti příroda zkula draka zoceleného ohni tisíciletí, poušť ve svém nitru vykovala dračí vejce na kovadlinách věků v nejzazších pustinách východu“²². V onom polo-mýtu můžeme hledat narážku, spíše však karikaturu mýtu o kosmickém vejci, z něhož se vylíhl svět.

V Topolově románu se rovněž často vyskytuje postava Čechie – hrdinné bytosti, bohyně, která má pomoci Čechům ve válce s nepřáteli, která je ale také zároveň transformována do erotického symbolu. Čechie je součástí jakéhosi novodobého mýtu, mýtu na pomezí báje a folkloru. Je častým motivem vyprávění jednoho z hrdinů románu/příběhu pana Cimbury. V Topolově podání je tento hrdina prototypem české malosti a užvaněnosti²³, který sám konstruuje její mytologii: „A v lesním háji, kde je do stromů vytesána tvář Čechie nepřátelskéj voják zešilel, odhodil výstroj a výzbroj a stal se putovníkem“²⁴. Postava Čechie osciluje mezi pohádkovou bytostí, ženským archetypem a mytickou ochránkyní: „Mikušinec vykládá, že Čechie je nahatá, aby mohla v ohni války vyndat ubřečený mimina z hořících chalup a okamžitě

20 Srov. Doležel, L.: *Fikce a historie v období postmoderny*. Academia, Praha 2008, s. 121.

21 Bizarní, postmoderní původ této nedokončené metafory rozsáhle vysvětluje samotný autor v jednom z rozhovorů. Na otázku, zda se jedná o narážku na Kafku a jeho dílo odpovídá (zároveň odhaluje část své spisovatelské dílny): „Jo a ne. Byli jsme s partou kamarádů (...) na vejletě v Siremi. Přijeli jsme právě proto, že tam byl ten Kafka a jeho sestra a tak. Jenže potom jsme se strašně zhulili a přestalo nás to bavit a chodili jsme po polích. A mě začal napadat román Kloktat dehet, protože jsem byl šťastnej, zakouřil jsem si a najednou to jeho. Jako opravdu Jirka říkal: „Hele, prosím tě, nech toho!“ Já jsem seděl v hospodě a popsal jsem celej notýsek. Pak zase ve vlaku jsem vytahoval vizitky, co jsem měl jako novinář různě po kapsách, a psal na ně. Prostě to vzniklo na tom vejletě, začátek – děj – konec! Úplně! No a první, kdo mi to vytknul (že je tam Sirem), byl právě Jirka, kterej říkal, když to dočetl: „Hele, ale v tom románu není žádná souvislost s Kafkou.“ Měl pravdu, ale já jsem to tak nechal. Petra Hůlová před nějakýma pěti lety četla první verzi. Potvrdila by ti, že v ní je to tak, že v domově, kde žijí ti sirotci, se mezi hromadama papírů najde Kafkův nevydaný román. Ale to se mi nelíbilo, tak jsem to odložil. Potom, co jsem vydal Noční práci, jsem se k tomu rukopisu vrátil, Kafku jsem vyškrtnul, ale Sirem nechal. Hele, to je složitý, že!“. Čopjaková, K., Co jsme my Češi? My jsme ti bastardi východu a západu (rozhovor s Jáchymem Topolem. *Literární novinky*, 2/3, 2006, s. 2.

22 Topol, J.: *Kloktat dehet*. Torst, Praha 2005, s. 198.

23 Srov. Lukavská, K.: Román podryvný, *Souvislosti*, 2, 2006, s. 282.

24 Topol, J.: *Kloktat dehet*. Torst, Praha 2005, s. 31.

je nakojit.²⁵ Tato strategie, vyskytující se v postmoderní próze často, je důsledkem vícenásobného kódování, o němž jsme se už zmiňovali. V některých případech dochází ke kumulaci dvojitých nebo dokonce trojitých symbolů, tři mýty se srůstají v jeden, jako ve scéně, kdy sedlák Cimbura-Švejka vjíždí na kolečkovém křesle s výkřikem „Na Moskvu“, aby se za chvíli jako Cimbura-Palach polil hořlavinou a podpálil. „Poté co se Cimbura stal živou pochodní, národ povstal, bylo to ve všech živých přenosech.“²⁶ Postava českého venkovana pana Cimbury obsahuje v sobě v podstatě dialog tří intertextuálních proudů. Můžeme zde vidět groteskně zkřivený odraz pana Cimbury z Baarovy jihočeské idyly, slyšet ozvěnu Haškova románu a zahlédnout evidentní náražku na tragickou smrt Jana Palacha. Tímto způsobem vzniká podivná koláž motivů a nárážek, postmoderní vír, který v sobě může nést všechno a vytváří bizarní postavy-křížence, spleně z mnoha osudů²⁷.

Onu „krátkost“, polovičitost mýtu zobrazuje Topol ve stále se vracejícím vyprávění o sovětském hrdinovi Fedotkinovi. Velitel, který po vyhnání sester přejal kontrolu nad sirotčincem, každý večer krmil chovance dětského domova dobrodružnými vojenskými příběhy o hrdiných činech Fedotkinových. Večerní vyprávění se stalo rituálem. Hranice mezi příběhem-mýtem a snem se zamlžovala, příběh se stával fragmentárním: „Kousky příběhu jsme si mezi sebou vyměňovali. Někomu totiž kousky přebývaly, když se mu kus příběhu prostě zdál, a druhý slova příběhu prostě ve spánku poztrácel, a tak jsme velitelův příběh znali každý jinak.“²⁸ Příběh, který se postupem času proměnil v mýtus (důležitý je také orální charakter sdělení), v jakousi legendu o hrdinských činech, není koherentní. Konec Fedotkinův, jeho postavení před tribunál a poprava byly z pohledu chlapců příliš ukvapené a nehrdinské. Mýtus byl vnitřně rozbit. Tento mechanismus je zachycen v popisu zklamání, které pocítili chlapci: „My všichni byli hoši obranných, útočných a diverzních čet a Fedotkinova smrt zastřelením se nás dotkla. Myslím, že už jsme tuhle velitelovu pohádku tolik nechtěli poslouchat! Obdivovali jsme nebojácného Fedotkina a chtěli být stejně stateční a bojovní jako jeho chlapec. A smrt Fedotkina nařízena tribunálem se nás dotkla, to teda jo! To jsme nechtěli poslouchat!“²⁹

Topol obdobným způsobem rozbíjí mýty, vztíté do čtenářových představ, ničí symboly a metaforu (často přejaté z reálného světa), aby ukázal jejich sémantickou prázdnotu, rozporuplnost nebo neúplnost. Čtenáře, navyklého na jistou uspořádanost, uvádí do rozpaků, upozorňuje na mělkost zabydlených mýtů, ohrožuje stálost tradice (v tom případě si často pohrává s tradičními českými národními symboly jako sv. Václav, český orel, které jsou zmiňovány, ale neplní podstatnou funkci, jsou pouze rekvizitami). Vytváření polo-symbolů, polo-mýtů, nedokončených metafor může být interpretováno jako strategie, která má zdůraznit neurčitost, nebo dokonce prázdnotu mýtů a symbolů, které byly Čechům vnucovány v 50. a 60. letech, ale jsou také stále přítomny v popisu jiných, nejen českých dějin. V širším chápání jsou výstrahou před vírou v omamnou působivost mýtů. Právě ona neurčitost otevírá mnohé interpretační cesty, což je pro postmoderní prózu charakteristické.

Dějiny se u Topola stávají skvělou záminkou k experimentování s možnostmi fabule a k testování fabulačních schopností, navíc jsou příležitostí k vyzkoušení různých intertextuálních her se čtenáři. Hra se čtenářem, která má vliv také na recepci dějin zobrazených v knize, je

25 Topol, J.: *Kloktat dehet*. Torst, Praha 2005, s. 121.

26 Topol, J.: *Kloktat dehet*. Torst, Praha 2005, s. 217.

27 Srov. Šícha, J.: A teď jsou natáči tady a kámošej s Rusákama. *Literární noviny*, 51, 2005, s. 11.

28 Topol, J.: *Kloktat dehet*. Torst, Praha 2005, s. 70.

29 Topol, J.: *Kloktat dehet*. Torst, Praha 2005, s. 98.

patrná ve střídání konkretizace a dekonkretizace prostoru. V textu se vyskytují místa odkazující na reálný svět jako Praha, Vltava, Šířem, ale také místa neurčitá, téměř pohádková jako Domov Domov nebo les Kupečák, obklopující sirotčinec³⁰. Stejně tak historická fakta, přejatá z dějin, se stávají živnou půdou pro Topolovu neomezenou imaginaci, ale nejsou objektem detailní analýzy.

Odlišnou projekci dějin, i přes podobná východiska, kreslí ve svém románu maďarský spisovatel György Dragomán. Ústřední postava díla Džata penetruje okolní svět plný každodenních, stále se opakujících činností. Je to komorní svět menších a větších událostí, jakými jsou odvezení otce do pracovního tábora, defraudace školních peněz určených pro koupi vlajek na oslavu prvního máje, první erotické zkušenosti. Na rozdíl od Topola Dragomán věrně líčí psychiku dospívajícího, mimořádně vnímavého kluka, který je zapleten do velké historie, číhající za každým rohem. Dragomán, jak bylo zmíněno při úvodnímu nastínění žánrové příslušnosti obou románů, nepoužívá grotesku ani postmoderní postupy jako Topol, kniha nemá také onen široký historický záběr. Velké dějiny jsou přítomné, ale místo toho, aby Džatu velká historie převálcovala, chlapec sám, jako by mimochodem, mění obecné dějiny ve své vlastní, privatizuje je. To je obzvláště patrné v jedné z klíčových částí románu, kdy před důležitým fotbalovým zápasem do šatny k malému brankáři Džatovi přichází důstojník, aby ho upozornil na havárii reaktoru v Černobylu. Brankář by se měl, kvůli tomu, že se radioaktivní spad nabaluje na míč, míči vyhýbat. Text nese název Konec světa a lze jej interpretovat zaprvé jako odkaz na velkou historii – tragedii stovek lidí ohrožených radioaktivitou, zadruhé jako soukromý konec světa pro chlapce, který ví, že když chce přežít, musí prohrát.

Velká historie je u Dragomána zatlačena do pozadí, dějiny se stávají neoficiálními, soukromými, protože jsou filtrovány neopakovatelnou zkušeností jedince. V mnoha místech jsou dějiny celého lidstva přetavovány na osobní zkušenost. Mezinárodní svátek práce se stává pro chlapce traumatickým zážitkem, protože spolu s kamarádem utratili na hracích automatech třídní peníze určené pro koupi vlajek do prvomájového průvodu³¹. Právě onen střet soukromého života s velkou historií je nepřímým odsouzením velkých dějin, velkých systémů, které ovlivňovaly život v totalitním státě. Velké dějiny budují falešný řád vystavěný na absurditě. Absurdita je uzákoněna, vrostlá do systému, vžitá a přirozená. Chlapec ví, že někteří prohrávají, i když vyhráli, že ten, kdo chce přežít, musí občas prohrát, i když vyhrál³². Maďarský spisovatel neodsuzuje, nehodnotí, pouze popisuje svět bez pravidel, respektive svět s pravidly nelogickými, absurdními.

Dragomán, na rozdíl od Topola, každodenní svět svých všedních hrdinů vybavuje symboly a metaforami, které jsou dokončené, plnohodnotné. Iniciační charakter má první povídka Tulipány. Džata, který se snaží zaujmout místo svého otce a starat se o maminku, se rozhodne natrhat celý záhon tulipánů a věnovat je mamince na výročí svatby s otcem, protože otec v tento den vždy mamince dával právě tulipány. Chlapec se dostává do dvojité role gentlemana a vandala a zároveň tak překračuje hranici mezi bytím dítěte a muže. Právě onou proměnou zrychluje své ponoření do velké historie.

30 Srov. Schneiderová, S.: Prostor v románu Jáchyma Topola *Kloktat dehet*. In: *Prostor v jazyce a literatuře*, Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem 2007, s. 318.

31 Srov. Dragomán, Gy.: *Bílý král*. Dybbuk, Praha 2008, s. 22.

32 Srov. Velkey, Gy.: Dragomán György. A fehér király. *Szépirodalmi figyelő*, 6, 2006, s. 104.

Metaforou vztahu k velké historii je jedna z klíčových scén, když malý Džata u velvyslance, k němuž šli s maminkou prosit o pomoc ve snaze o propouštění otce, hraje šachy s podivným robotem – černochem. Chlapec nemá šanci vyhrát se strojem, který se každým tahem blíží k vítězství. V posledním momentě, před rozhodujícím okamžikem, kdy kuriózní spoluhráč má dát Džatovi mat, chlapec natáhne ruku a vezme ze šachovnice bílého krále, a nedovolí tak stroji vyhrát³³. Zlomil pravidla, postavil se proti bezduchému robotu. Svým vlastním, individuálním gestem, jedinečným, lidským, neopakovatelným gestem se vysvobodil. I přes všudypřítomné zákony, pravidla, normy, nelidské zásady systému, může člověk vždy najít nějakou skulinu, trhlinu, kudy může utéct. Bílý král se stal symbolem vítězství v – zdálo by se beznadějném – boji o přežití a zachování své identity. Bílý král je stejně jako hrdinův otec symbolem vzpoury³⁴. Chlapec se v jednom okamžiku mění z nerozhodného dítěte ve zralého člověka.

Maďarský spisovatel, i když prezentuje absurditu a krutost dějin, ukazuje však zároveň cestu ven. Osobní, neopakovatelná zkušenost, jakýsi protiklad mýtu sdíleného s tisíci, umožňuje zachránit zbytky vlastní identity. Dragomán věří, že přece jen lze přežít, a navíc nepřijít o sebe sama. Z dítěte se lze proměnit ve zralou bytost, která může čelit světu. Jinak je tomu u Topola. Historie má schopnost hrdinu zotročit, pohltit a zbavit identity. Ilja stále zůstává dítětem. Topolovy karnevalové dějiny ničí, rozbíjí všechno, co jim přijde do cesty, stejně tak jako rozežírají své vlastní jádro obsažené v mýtech.

Oba romány stěží můžeme označit přídomkem historické. Topolovo dílo nahrazuje sice „staré“, reálné dějiny „novými“, nicméně ona kontrafaktualita, která má demystifikovat, odhalit určité vztahy či nepřesnosti, je pouze jednou z vrstev v románu přítomných. Kontrafaktuální složka nabízí možnost zařadit Topolovo dílo k žánru historického románu přizpůsobeného postmoderní zkušenosti, jak píše francouzský bohemista Xavier Galmiche³⁵. Přesto čtení tohoto díla pouze jako klíče kontrafaktuální historie výrazně ochuzuje interpretaci.

Topol ve shodě s Doleželovou charakteristikou postmoderního vztahu k dějinám vytváří prapodivné historicko-pseudohistorické koktejly³⁶ a ruší hranice mezi realitou a imaginací. V podstatě svou imaginační hrou rozbíjí dějiny a odsuzuje svého hrdinu k zániku. Jinak je tomu u Dragomána, kde přece jen i přes krutost zkušeností, kterými musí Džata projít, vítězí integrující princip. Tato strategie zobrazování dějin nechává naději, že neopakovatelná, osobní zkušenost je schopna zachránit jedince před symbolickou smrtí v mlýnu dějin.

LITERATURA

Čopjaková, K.: Co jsme my Češi? My jsme ti bastardi východu a západu (rozhovor s Jáchymem Topolem). *Literární novinky*, 2/3, 2006, s. 1–2.

Doležel, L.: *Fikce a historie v období postmoderny*. Academia, Praha 2008.

Dragomán, Gy.: *Bílý král*. Přel. A. Valentová. Dybbuk, Praha 2008.

Engelking, L.: Pikarejski kojot Ilja. Model pikara i model trickstera w powieści Jáchyma Topola *Kloktat dehet* (Dziegieć w gardle). In: Hübner, I. – Izdebska, A. – Płuciennik, J. – Szajnert,

33 Srov. Dragomán, Gy.: *Bílý král*. Dybbuk, Praha 2008, s. 142–143.

34 Nagy, M.: Bildungs(?)roman(?) Dragomán György: A fehér király. *Jelenkor. Irodalmi és művészeti folyóirat*, 9, 2006, s. 912.

35 Srov. Galmiche, X.: *Nastal tartas*. *A2*, 4, 2005, s. 31.

36 Srov. Doležel, L.: *Fikce a historie v období postmoderny*. Academia, Praha 2008, s. 13.

- D. (eds.): Awangardowa encyklopedia, czyli słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł różnych, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008, s. 309–320.
- Galmiche, X.: Nastal tartas. *A2*, 4, 2005, s. 31.
- Haman, A.: Variace na temnou strunu. *Tvar*, 20, 2005, s. 21.
- Hrtánek, P.: Kotel se žhavým černým obsahem. *Protimluv*, 3/4, 2005, s. 71–72.
- Chvatík, K.: Postmoderna jako sebekritika moderny. *Tvar*, 7, 1996, s. 4–5.
- Janoušek, P.: Hravě a dravě. *Kritikova abeceda*. Academia, Praha 2009.
- Juříková, E.: (Janoušek, P.): Bastard aneb legenda o zániku českého národa. *Host*, 7, 2005, s. 66–67.
- Kosková, H.: Historie a imaginace, In: *Obraz dějin v umění 20. století*. Univerzita Palackého, Olomouc 2007, s. 189–194.
- Lukavská, K.: Román podryvný, *Souvislosti*, 2, 2006, s. 281–284.
- Nagy, M.: Bildungs(?)roman(?) Dragomán György: A fehér király. *Jelenkor. Irodalmi és művészeti folyóirat*, 9, 2006, s. 912.
- Peňás, J.: Žvýkat a polykat Topola, *Divadelní noviny*, 19, 2005, s. 15.
- Richterová, S.: Slova a ticho. *Arkýř*, München 1986.
- Schneiderová, S.: Prostor v románu Jáchyma Topola *Kloktat dehet*. In: *Prostor v jazyce a literatuře*, Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem 2007, s. 318–321.
- Šícha, J.: A teď jsou nařačci tady a kámošej s Rusákama. *Literární noviny*, 51, 2005, s. 11.
- Topol, J.: *Kloktat dehet*. Torst, Praha 2005.
- Velkey, Gy.: Dragomán György. *A fehér király. Szépirodalmi figyelő*, 6, 2006, s. 103–104.

Mgr. Agnieszka Janiec-Nyitrai, Ph.D.

Katedra areálových kultur

Fakulta střeoevropských studií

Univerzita Konstantína Filozofa, Nitra, Slovensko

<janiec.nyitrai@gmail.com>

SUMMARY

Two strategies in presenting history on the basis of two novels: *Kloktat dehet* by Jáchym Topol and *Bílý král* by György Dragomán

The text deals with the questions of myths, history, identity and counterfactual history. Different ways of presenting them are shown in modern Czech and Hungarian prose. The text concentrates on how both authors understand the question of history and show their different attitude to the past.

„ODHALOVÁNÍ“ POLSKÝCH A ČESKÝCH DĚJIN V REPORTÁŽNÍM DÍLE MARIUSZE SZCZYGŁA

IZABELA MROCZEK

Mariusz Szczygieł je novinář a autor reportáží, který spolupracuje s deníkem *Gazeta Wyborcza*, kde zveřejnil řadu svých neobvykle zajímavých textů ukazujících Polsko a Českou republiku v období politicko-společenských změn po roce 1989. Z části těchto reportáží vznikly tři velmi úspěšné knihy: v roce 1997 *Niedziela*, která zdaržila się w środe, v roce 2006 *Gottland*, a v roce 2009 *20 lat nowej Polski w reportażach według Mariusza Szczygła*. Zvlášť pozoruhodné jsou dvě poslední publikace. Starší, přeložená do několika jazyků, se dočkala neuvěřitelného ohlasu jak v Polsku, tak v Česku. Novější – která obsahuje texty dvaadvaceti reportérů sestavené podle autorského výběru Mariusze Szczygła – je jakýmsi pokusem ukázat to nejlepší z polské reportáže za posledních dvacet let existence nezávislého Polska. Mezi texty najdeme i několik Szczygiełových reportáží, které ukazují pro něj charakteristický způsob práce s historickým materiálem: důraz je posunutý na tzv. „soukromé historie“, kde na pozadí jenom okrajově, jakoby nahodile zmíněných dějinných událostí autor vypovídá o tom nejdůležitějším – štěstí a tragédii jedince uprostřed společnosti. Tomuto postupu je podřízen způsob „zapojení“ čtenáře do četby, jemuž autor nechává místo pro interpretaci právě uvedených informací: nekomentuje, nehodnotí, vyhýbá se emocím. Stručnost zvýrazňuje význam faktografických údajů, které Szczygieł konfrontuje s detailním popisem zdánlivě bezvýznamných příběhů obyčejných lidí. A ještě k tomu používá symbolů (např. toaletní papír a maso, které nejsou k dostání, jako ekvivalenty politické nezávislosti; obchod Ikea a kreditní karta jako ekvivalenty ekonomického pokroku postsovětské země) a klade otázky, v mnoha případech skoro rétorické, nad kterými se musí čtenář zamýšlet, aby je mohl zodpovědět (např. v úvodní reportáži Jak Jadźka miała wstawić zęby se autor ptá: „To u nas już jest prawdziwe życie?“ – Je už u nás opravdový život – [překl. I. M.]; nebo dále: „Ja mam poczucie, że uda się wszystko, czego chcę. Czy mam prawo tak myśleć?“ – Mám pocit, že se mi povede všechno, co chci. Mám nárok na to, abych tak myslel? – [překl. I. M.]

Druhá ze zmíněných knih je pozoruhodná z několika důvodů. Autor sám o sobě tvrdí, že je čechofil¹, a právě z lásky k Čechům a českému jazyku i kultuře vznikla neobyčejná kniha, které Szczygieł dal provokativní titul *Gottland*. Lze připomenout, že první vydání *Gottlandu* publikovalo v roce 2006 nakladatelství Czarne (nakladatelství polského autora – Andrzeja Stasiuka, které je známo tím, že prezentuje středovýchodní literaturu), teď se právě připravuje druhé, upravené vydání *Gottlandu*. Kniha získala řadu cen v Polsku a v zahraničí, mezi nimi: **European Book Prize 2009 – cena EU za nejlepší evropskou knihu roku**, Brusel 2009; Gra-

1 K čemuž se přiznává mj. v rozhovoru s Petrem Zídkem: Szczygieł, M. – Zídek, P.: Češi svou zemi umí i pomluvit. *Lidové noviny*, 26. 11. 2007, s. 11 nebo v odpovědi na anketu *Mých dvacet let svobody*: Szczygieł, M.: Milion za minutu a pivo v Čechách. *Mladá Fronta Dnes*, 10. 10. 2009, s. 8.

tias Agit 2009 – cena Ministra zahraničních věcí České republiky za šíření dobrého jména České republiky v zahraničí; **Prix Amphi 2009** – literární cena Univerzity v Lille za nejlepší cizojazyčnou knihu vydanou ve Francii v roce 2008; Varšavská literární premiéra (**knihy roku 2007**) – cena knihkupců a knihovníků; **Cena Státního Klubu Reportáže** („za nejlepší reportážní knihu vydanou v posledních letech“) v roce 2007; Cena **Beaty Pawlak** v roce 2007; **Cena NIKE čtenářů v roce 2007**. Gottland **byl přeložen do šesti jazyků (do češtiny v roce 2007, němčiny a francouzštiny v roce 2008, maďarštiny, italštiny a ruštiny v roce 2009)**², v Polsku právě vyšlo druhé, upravené vydání Gottlandu, o kterém sám autor tvrdí, že je mnohem lepší než předchozí.

Gottland vznikl několik let, také během pobytu Szczygiela v Praze (duchem pořád žije v Praze – jak můžeme číst na obálce českého vydání). Z lásky k melodii českého jazyka se Szczygiel začal učit česky, a znalost jazyka mu dovolila provést řadu zajímavých rozhovorů (podařilo se mu setkat se mj. se sestřenicí Franze Kafky žijící v Praze; ještě před tím měl setkání s Helenou Vondráčkovou) a seznámit se s materiály, o jejichž existenci nevěděli ani čeští novináři. Gottland se jeví jako neobyčejně zajímavá literatura faktu, v níž se projevují vlastnosti charakteristické pro reportážní žánry: věcnost, která je výsledkem faktografie, stručný sloh a konsekventní zdržení se emocionality. Důsledkem toho je, že příběhy, které ve své knize Szczygiel uvádí, se prezentují způsobem, který přitahuje pozornost čtenáře – a to nejen polského, jemuž byla původně tato kniha adresována. Lze připomenout, že neuvěřitelný zájem čtenářů a odlišné i nešablonovité vyličení komplikovaných nejnovějších dějin Čechů způsobily, že reportáže, které původně vznikaly s určením pro tisk v novinách *Gazeta Wyborcza* (byly publikovány v příloze *Wysokie Obcasy*), dostaly nakonec knižní podobu. Neslábnoucí popularita Gottlandu jak v Polsku, tak v zahraničí (a to zvláště v Čechách) je důkazem, že problematika, kterou se Mariusz Szczygiel zabývá, je pořád aktuální.

Proč Szczygiel vzbudil takový čtenářský zájem? Při popisu nejnovějších dějin Česka upouští od používání postav – symbolů, které jsou čitelné v mezinárodním kontextu. Proto nenajdeme v Gottlandu příběhy ze života Václava Havla, Bohumila Hrabala nebo T. G. Masaryka. Historický obraz konstruuje na pozadí „soukromých“ dějin širšímu publiku neznámých. Zaměření na reportáž mu dovoluje – na základě archivního materiálu³ – ukázat obraz Česka v šestnácti literárních reportážích, jejichž tématem jsou vybrané okamžiky ze života osob, které jsou v Polsku téměř nebo úplně neznámé. Mezi nimi jsou mj.: producent obuvi a tvůrce světového obuvnického koncernu Tomáš Baťa, herečka Lída Baarová, sochař Otakar Švec – tvůrce největšího (už neexistujícího) Stalinova pomníku, spisovatel Karel Fabián, zpěvačka Marta Kubišová – odsouzená po roce 1968 k mlčení, lékařka Jaroslava Moserová, která pečovala o dva mladíky, smrtelně zraněné při pokusu o sebeupálení (v roce 1969 o Jana Palacha a v roce 2003 o Zdeňka Adamce), nebo režisér nové vlny českého filmu – Evald Schorm, odsouzený k tvůrčímu nebytí. Tím ukazuje úplně jinou zemi než tu, kterou průměrný Polák spojuje především s usměvavým obličejem Josefa Švejka, pivní kulturou nebo populární hudbou v interpretaci idolů předchozího režimu – Heleny Vondráčkové a Karla Gotta. Mariusz Szczygiel situuje těžiště do procesu odhalování toho, co veřejné vědomí neví o životních osudech jeho hrdinů, co,

2 Informace o cenách a překladech uvádím podle autora: www.mariuszszczygiel.com. [online]. [citováno 31. 12. 2009]. Dozrpné z WWW: www.mariuszszczygiel.com.pl/276,bio.

3 Třebaže se autor nevyhnul mnoha zásadním chybám – pro publikaci, která je psána na základě dokumentů. Těhož si všimá mj. Josef Chuchma v recenzi *Gottlandu*, srov. Chuchma, J.: Prý je tady bohem Gott. *Mladá Fronta Dnes*, 27. 10. 2007, s. 5–6.

dosud ukryvané, vytváří odlišné dějiny. Autor zdůrazňuje, že každý okamžik, z něhož se skládá historie, má několik motivací a že neexistuje absolutní pravda. Komunistické Československo se proto v Gottlandu objevuje v kontrastu strachu a odvahy, tragického rozhodování mezi odpovědností a jednoduchým řešením. Szczygiel uvedené skutečnosti ve svém textu nekomentuje a nechává na čtenáři hodnocení těžkých, nejednoznačných a neklidných – ač v Polsku málo známých – nejnovějších dějin jižních sousedů. Szczygiel provokuje čtenáře už samým názvem knihy: na jedné straně název evokuje náboženský kontext (Gottland – Boží země), na druhé – světský kontext s obrazoboreckým pozadím (Gottland – muzeum Karla Gotta, otevřené v Jevanech v roce 2006; připomeňme, že kvůli výhradnímu právu na používání názvu muzeum požádalo o stažení knihy z českého trhu, nevyklučuje také řešení této záležitosti soudní cestou). Za zmínku stojí, že autor, přizvaný Lidovými novinami k účasti v anketě o povaze Čechů Jací jsme⁴, používá stejné metody jako v Gottlandu: prezentuje, nehodnotí. Uvádí různé fragmenty ze svých kontaktů s Čechy. A tíhu hodnocení přesouvá na čtenáře, každou svou minipovídku končí dotazem, na který si musí odpovědět Češi sami: Chovají se takto Češi?

Lze zdůraznit to, nač poukazují všichni recenzenti knihy, že dějiny Česka a Československa pozoruje cizinec, osoba „zvenčí“, která se dívá z dálky a díky tomu je schopna pozorovat v povaze Čechů to, co Češi sami nejsou schopni nebo ochotni vidět.⁵ Výjimečnost Gottlandu je proto v tom, že se s československou historií vyrovnává autor cizí, a k tomu adresuje svůj text jinému odběrateli než českému. Původně byla tato publikace, připravovaná pro polského čtenáře, pokusem o rozdílnou prezentaci dějin a kultury jižních sousedů Polska. Lze připomenout, rozdílnou proto, že se v ní objevují osoby a fakta, o nichž v Polsku skoro nikdo nevěděl. Překlad Gottlandu do českého jazyka získal překvapivě mimořádný čtenářský ohlas v České republice. Popularita této knihy na území domácím pro dějovou skutečnost ukázala, že témata, kterými se Szczygiel zabývá, vzbuzují zájem i v českém kontextu. Václav Burian, český polonista, ve své recenzi Gottlandu napsal, že „Poláci se o nás dozvídají překvapivě věci – a my možná také“.⁶ Platnost těchto témat dokazuje okolnost, že překlad má na českém trhu už šest dotisků⁷, a dosud prodaných 20 000 exemplářů knihy na českém trhu přibližuje Gottland k bestselleru – takový náklad mají jenom knihy Michala Viewegha. Stojí za to připomenout, že Szczygiel byl v roce 2009 právě za tuto knihu odměněn cenou Gratias Agit – Cenou ministra zahraničních věcí České republiky za šíření dobrého jména České republiky v zahraničí. Několik let předtím Aleksander Kaczorowski v recenzi Gottlandu dokonce vyjádřil názor, že by se Szczygiel za tuto knihu měl stát čestným občanem České republiky.⁸

Díky své provokativní kritice se Gottland stává pro Čechy zrcadlem, ve kterém se mohou sami prohlédnout a zjistit, jak je vidí ostatní. Proto se objevily tak emocionální kritiky této knihy, které na jedné straně vyjadřují překvapení (např. Jan Becher píše na svém blogu, že pod vlivem obrazu české společnosti, který viděl v Gottlandu, stále není schopen vyjádřit žádný názor na téma právě přečtené knihy)⁹, na druhé pak identifikují spolu se Szczygilem národní

4 Szczygiel, M.: Češi, takoví jste. *Lidové noviny*, 2. 1. 2010, s. 5.

5 Pipová, K.: Mariusz Szczygiel, Gottland. *Tvar*, 11, 2007, s. 2; Eichler, P.: Pohled ze sousedství. *Literární noviny*, 52, 2007, s. 11.

6 Burian, V.: V zemi náhradních božstev. *Lidové noviny*, 24. 2. 2007, s. 3.

7 Informaci uvádím podle českého nakladatele: www.dokoran.cz [citováno 1. 12. 2009]. Dostupné z WWW: <http://www.dokoran.cz/index.php?&p=book.php&id=335>.

8 Kaczorowski, A.: Gottland, Szczygiel Mariusz. *Gazeta Wyborcza*, 2006. 10. 23, s. 7.

9 <http://becher.blog.respekt.cz/c/14541/Napiste-nekdo-o-Gottlandu.html> [citováno 31. 12. 2009]

česká traumata (např. Tereza Brdečková)¹⁰. Szczygiełova kniha plní do jisté míry therapeutickou úlohu. V recenzích se zdůrazňují a exponují české komplexy. Nejenom proto, že tematika, kterou se Szczygieł zabývá, nutí Čechy k reflexi své národní povahy, k odpovědi na otázku: jací jsou Češi¹¹, jaká jsou česká národní dilemata.¹² Dalším hlasem objevujícím se v české kritice je požadavek, aby česká literatura dohnala zpoždění, jaké má ve srovnání s žánrem literární reportáže pěstovaným v Polsku. Čeští recenzenti poukazují na rozkvět tohoto literárního žánru v Polsku a srovnávají ho se stavem v domácí literární produkci.¹³

Gottland je po několika letech první knihou, která ukazuje Čechy, jak je vidí cizinec, a která vzbudila tak velké emoce mezi českými kritiky. Už dříve jsme se s obdobnou reakcí setkali u českého překladu knihy Alana Levyho *Pražské peřeje* (originál 1972, český překlad roku 1991), v níž se objevil obraz Čechů v období Pražského jara. V neposlední řadě připomeňme, že v Polsku o Čechách píše nejen Mariusz Szczygieł. V roce 2006 byla zveřejněna další publikace, která se také zabývala českou tematikou: Europa z płaskostopiem Aleksandra Kaczorowského, o rok později kniha Leszka Mazana o Polácích v Praze a o vzájemných polsko-českých vztazích *Polska Praga czyli dlaczego Matejko lubił knedle*. Tato kniha se objevila roku 2008 v českém překladu **Václava Čapka** pod pozměněným názvem *Polská Praha aneb Jak se z půlky stala polka* (kniha bohužel získala v roce 2009 anticentu od Obce překladatelů za nejhorší literární překlad roku 2008 – v odůvodnění poroty můžeme číst komentář, který v zásadě diskvalifikuje základní hodnotu českého překladu). Spolu s českými kritiky Gottlandu Mariusze Szczygieła je třeba dodat, že dosud neexistuje žádná publikace, která by poskytovala české hodnocení nejnovějších dějin Polska, což čeští recenzenti této knihy zaznamenávají s lítostí.¹⁴

Podíváme-li se na polské a české vydání Gottlandu, překvapí nás rozdíl v obrazovém doprovodu k literárnímu textu: obálky a fotografie jsou v knížkách zcela odlišné. Obálka polského vydání s melancholickým snímkem Josefa Koudelky nejen nevzbuzuje zájem, ale nesignalizuje také dynamiku a složitost problémů v knize obsažených. Teprve v právě připravovaném druhém, upraveném vydání Gottlandu se nakladatelství Czarne rozhodlo obálku změnit: nová obálka přitahuje pozornost snímkem už neexistujícího pomníku Josefa Stalina v Praze. Na obálce českého vydání je snímek Pavla Štechy, který skvěle odráží obsah knihy – je na něm opancéřované vozidlo StB se siluetou Hradčan v pozadí. V českém vydání text Szczygieła doplňují výhradně reportážní fotografie Pavla Štechy, které dokonale souzní s problematikou obsaženou v knize.

Redakční řešení není jediným rozdílem mezi polským a českým vydáním Gottlandu. Při paralelní četbě obou vydání najdeme hodně překladových problémů. Helena Stachová, která přeložila Gottland do češtiny, měla před sebou těžký úkol. Szczygieł chtěl své reportáže oživit, a proto uvádí ve svém překladu citáty z češtiny, ale neuvádí bibliografický pramen. Nesmíme ho z toho obviňovat: Gottland není publikace vědecká, nýbrž populární. Překladatelka může k odstavcům uvedeným Szczygiełem v jeho vlastním překladu zaujmout tato stanoviska: buď bez srovnávání s původním, tj. českým textem přeložit zpátky do češtiny to, co dříve do polštiny přeložil Szczygieł (a věřit, že autor neudělal chybu), anebo uvést pramen – který Szczygiełem

10 Brdečková, T.: Příběhy ze Země Boží. *Respekt*. Příloha Kultura, 45, 2007, s. 15.

11 Např. Zítková, I.: Život v Absurdistanu. [online]. [citováno 31. 12. 2009]. Dostupné z WWW: <http://www.dokoran.cz/recenze/1193819781.rtf>.

12 O tom píše ve své recenzi Vladimír Stanzel: Cesta do hlubin če(cháckov)ské duše. *Host*, 2, 2008, s. 33

13 Např. Ivan Matějka v recenzi *Gottlandu*: Matějka, I.: Gottland, *Hospodářské noviny*, 2. 11. 2007, s. 16.

14 Např. Tereza Brdečková.

uveden nebyl – a citovat ho v původním znění. Překladatelka neprozrazuje, kterou strategii zvolila, ale rozdíly – místy až překvapivě závažné – mezi autorským překladem citátů z českých pramenů do polštiny a citáty uvedenými v překladu Heleny Stachové ukazují, že překladatelka se snaží konfrontovat polský Szczygiełův překlad s českým původním textem. Jako výsledek vidíme v českém překladu Gottlandu mnoho míst, která nás mohou uvést do rozpaků: nejde jen o jazykové detaily (např. často se v českém vydání mění v citátech přítomný čas na minulý) nebo ediční rozdíly (např. uvozovky místo pomlček, odkazy na jiném místě v originálu a v překladu), ale dokonce o netotožnost fragmentů, které v polském originálu fungují jako polský překlad českého textu uvedený v uvozovkách.

Dalším problémem jsou v překladu mimořádně početné nepřesnosti v datech a jménech i názvech. Dále uvádím několik nejzávažnějších chyb:

w archiwum FBI (s. 38.)

Karel Babka – dyrektor magistratu w Pradze (s. 46)

Magda Göbbels [...] była w ciąży z piątym dzieckiem (s. 53.)

dostali nakaz wyprowadzki do malej wsi w Sudetach. (s. 66.)

agrobiolog (s. 73.)

[...] nazywa się Josef Vajce. (s. 92.)

[...] w Pradze już w 1970 mają „Rok 1984“ (s. 120.)

W Pradze, 25marca 1970 r. (s. 155.)

[...] to ten system polecil wyrzucic go z trzeciego pietra (s. 178.)

v archivu StB (s. 35.)

Karel Babka – úředník pražského magistrátu (s. 44.)

Magda Göbbels [...] byla těhotná s šestým dítětem. (s. 50.)

Dostali příkaz vystěhovat se do malé vesničky v Krkonoších. (s. 61.)

zemědělec (s. 67.)

[...] je to pan V. (s. 83.)

[...] v Praze mají už v roce 1974 „Rok 1984“ (s. 108.)

Slapy nad Vltavou, 22. března 1970 (s. 144.)

[...] jiní tvrdí, že ho shodili z druhého patra estébáci. (s. 167.)

Dalším rysem, jímž se liší obě vydání, je skutečnost, že překladatelka vynechávala fragmenty nebo odstavce, které obsahují vysvětlení pro polského čtenáře. Jinou problémovou skupinou je vkládání odstavců do textu překladu, které v polském originálu nenajdeme, a opravy názvů a jmen, které se v polském textu objevily v chybné podobě: Viktor Fischl místo Viktor Fishl nebo Roman Chmel místo Roman Chměl. Lze však zdůraznit, že Helena Stachová se nezmiňuje o odchylkách od polského originálu v žádném svém komentáři. Pro velký počet úseků, kde se vyskytují rozdíly mezi textem originálu a překladu, rodí se pochybnosti, komu důvěřovat? Mariuszi Szczygiełovi, který deklaruje znalost češtiny a na konci své knihy umístil bibliografii? Nebo překladatelce, která – jak by tomu mělo správně být – měla by vyhledat původní text a citovat ho v původním znění? Možná tyto pochybnosti odstraní druhé upravené vydání Gottlandu v Polsku.

Gottland Mariusze Szczygieła je od roku 1968 (kdy se objevil v knižním vydání cyklus reportáží Jiřího Lederera *Polsko těchto týdnů*) první ukázkou polského pohledu na Čechy a Česko (pokud nebudeme počítat český samizdat, v němž byla polská esejistika stále přítomná). Jak tvrdí Patrik Eichler, který Szczygiełovu knihu recenzoval, ve sféře budování a ožiování kulturních česko-polských vztahů je ještě pořád hodně práce.¹⁵ Potvrzuje to i Mariusz Szczy-

15 Eichler, P.: *Pohled ze sousedství. Literární noviny*, 52, 2007, s. 11.

gieł, který v rozhovoru s Ludkem Navarou prohlásil: „Chováme se k sobě jako ignoranti.“¹⁶ Čas ukáže, zda se český úspěch Gottlandu stane inspirací pro zpětnou reakci a zda se konečně objeví obraz Polska českýma očima.

LITERATURA

- Brdečková, T.: Příběhy ze Země Boží. Respekt. Příloha Kultura, 45, 2007, s. 15.
Burian, V.: V zemi náhradních božstev. Lidové noviny, 24. 2. 2007, s. 3.
Eichler, P.: Pohled ze sousedství. Literární noviny, 52, 2007, s. 11.
Chuchma, J.: Prý je tady bohem Gott. Mladá Fronta Dnes, 27. 10. 2007, s. 5–6.
Kaczorowski, A.: Gottland, Szczygieł Mariusz. Gazeta Wyborcza, 2006. 10. 23, s. 7.
Matějka, I.: Gottland, Hospodářské noviny, 2. 11. 2007, s. 16.
Navara. L.: S Gottem a bez Boha. Mladá Fronta Dnes, 10. 1. 2008., s. 9.
Pípová, K.: Mariusz Szczygieł, Gottland. Tvar, 11, 2007, s. 2
Stanžel V.: Cesta do hlubin če(cháčkov)ské duše. Host, 2, 2008, s. 33
Szczygieł, M. – Zidek, P.: Češi svou zemi umí i pomluvit. Lidové noviny, 26. 11. 2007, s. 11
Szczygieł, M.: Milion za minutu a pivo v Čechách. Mladá Fronta Dnes, 10. 10. 2009, s. 8.
Szczygieł, M.: Češi, takoví jste. Lidové noviny, 2. 1. 2010, s. 5.
Zítková, I.: Život v Absurdistanu. [online]. [citováno 31. 12. 2009]. Dostupné z WWW:
<http://www.dokoran.cz/recenze/1193819781.rtf>.
<http://becher.blog.respekt.cz/c/14541/Napiste-nekdo-o-Gottlandu.html> [citováno 31. 12. 2009]
<http://www.dokoran.cz/index.php?&p=book.php&id=335> [citováno 1. 12. 2009].
www.mariuszszczygiel.com.pl/276,bio.

Dr. Izabela Mroczek
Institut slovanské filologie
Filologická fakulta
Slezská univerzita, Katovice, Polsko
<slonik.post@home.pl>

16 Navara. L.: S Gottem a bez Boha. *Mladá Fronta Dnes*, 10. 1. 2008., s. 9.

MÝTUS VEKU ALEBO „NIEKTORÉ BÁSNE MLADÍ NENAPÍŠU...“

JÁN GAVURA

Je takmer nepochybné, že prostota, ale aj uvážlivosť a múdre myslenie bývajú na konci, no nechcel by som striktné rozdeliť imaginatívnu poéziu pre vek zmyslov a reflexívnu pre nemohúcnych básnických penzistov a starčekov. Nepobadali ste čo len etymologickú súvislosť medzi zmyslami a zmyslom? Vari vylučuje vek zmyslov zmysel v básnickej tvorbe? Myslím si, že by sme sa mali zaň prihovárať a byť vo vytržení nad poéziou, v ktorej zmysly schválne prekrývajú zmysel!

Laco Novomeský¹

„Nedá sa prehliadnuť, že v našich časoch dostávajú prednosť mladí a krásni a že rastúci počet starých ľudí je problém. Starší sa síce dočkajú povzbudenia, aby pracovali, ale v pozadí cítiť nevysslovenú domnienku, že to, čo ponúkajú, je podradné. Prečo by to však malo platiť aj v umení a literatúre, kde sa plody veku tradične považujú za prínos?“² Touto otázkou začína nateraz posledný príspevok k téme „mýtus veku“ britský básnik Glyn Hughes (krátko pred oslavou svojich sedemdesiatich piatich narodenín) a uvádza viacero príkladov, kde vysoký vek umelcov bol prínosom aj pravým opakom.

Mýtus veku patrí k často živeným mýtom a umelecká tvorba podnietila nie je jeden, ale hneď niekoľko mýtov, ktoré sú spojené s vekom tvorcov. Spojenie skutočného a vymysleného, želaného a nedosiahnuteľného, ktoré sú v pozadí každého mýtu, dali vznik dokonca protikladným tvrdeniam – od vyjadrenia, že „básnici umierajú mladí“ až po opačný názor, že „umelci zrejú ako víno“. Práve takáto zmes pravdivého a nepravdivého stojí za výzvou, na ktorú dvadsiate a dvadsiate prvé storočie s obľubou hľadá odpoveď. Tentoraz sa dá výzva formulovať ako otázka – prináša staroba poznanie prispievajúce k pravdivému pochopeniu sveta alebo sú umelci v neskoršom veku len klasikmi žijúcimi zo zvuku svojho mena.

Pomôcť pri preverovaní, čo je pravdivé na vyhlásení, „že niektoré básne mladí nenapíšu“ (variant verša z básnického traktátu Czesława Miłosza), ponúka literárna tvorba básnikov píšucich vo veku vysokej staroby. Postupne si prienik staroby do témy, ideí a postoja skonfrontujeme na diele Karla Šiktanca, Jaroslava Seiferta, poľského básnika Czesława Miłosza a populárneho slovenského básnika Milana Rúfusa. Súčasťou výskumu boli aj diela ďalších básnikov³ a prozaikov⁴ (napr. Wisławy Szymborskej, Jána Buzássyho ai.), jednotlivé pozorovania z ich sa inherentne začlenili do celkového hodnotenia javu – mýtus veku.

1 Vanovič, J. – Novomeský, L.: Antidialóg s Ladislavom Novomeským. In: Novomeský, L.: *Splátka veľkého dlhu. Publicistika 1963–1970*. Nadácia Vladimíra Clementisa, Bratislava 1993.

2 Hughes, G.: Writers Mature Like Fine Wine. *The Sunday Times Magazine*, 1. 11. 2009, s. 11.

3 Gavura, J. 2009. Poézia po roku 1945. [online] Slovensko. Kultúrny profil. [citované 12. 2. 2010]. Dostupné z WWW: < <http://www.slovakia.culturalprofiles.net/?id=-13330>>.

4 Součková, M. 2009. Próza po roku 1945. [online] Slovensko. Kultúrny profil. [citované 12. 2. 2010]. Dostupné z WWW: < <http://www.slovakia.culturalprofiles.net/?id=-13332>>.

I keď Petr Hruška⁵ v Slovníku českých spisovatelů po roku 1945 ohlasuje tému staroby ako novú tému Šiktancových posledných básnických zbierok *Řeč vestoje* (2005) a *Vážná známost* (2008), prinajmenšom pre básnickú zbierku *Vážná známost* to neplatí. Karel Šiktanc totiž v tejto knihe stavia básnické výpovedné gesto na základe, kde sa otázka veku a teda básnikových dožívajúcich sa a dožitých osemdesiatich rokov nedá odčítať.

K. Šiktanc poéziu tejto nateraz poslednej zbierky stavia na **situačnej a jazykovej bezprostrednosti**, čím znova v oblúku oživuje gesto **poézie všedného dňa** – tento oblúk si básnik evidentne uvedomuje a aktívne k nemu zaujíma postoj. Spojív s predchádzajúcou bohatou Šiktancovou tvorbou je hneď niekoľko, o čom svedčí fakt, že charakteristika básnikovej tvorby zo šesťdesiatych rokov je znovu aktuálna. Pripomeňme si Červenkov mimoriadne presný opis Šiktancovej tvorivej metódy: „*Syrová předmětnost je tak ještě stupňována zároveň s metaforickým významem a věc, vyrvaná bezprostředním uviděním ze svého okolí, zahrává barvami symbolu. Zároveň příběh, postava, scénérie z osy celých básní se stávají buňkami jejich stavby, takže je obnoven lyrický způsob stylizace a báseň sa stává řadou dramaticky vystupňovaných, nikoli však dějově nebo deskriptivně spjatých motivů.*“⁶

Šiktancov tematický záber môžeme vymedziť veršami z básne *Koróna vos*: „*krajina měkce zní úžasnou harmonií banalit // i grálů...*“ V tomto dvojverší sa ukrýva esencia celej zbierky a nie je náhoda, že sa nachádza v záverečnej básni knihy. Dvojveršie odhaľuje dvojpoľovosť básnikovho prístupu k písaniu – na jednej strane je tu „*posadnutosť objektmi*“, zobrazovanie vonkajšku s dominantou krajiny a obce, v ktorej autor žije; na druhej strane lyrický, až hudobný efekt tohto opisu. Objekty, ktoré si autor do básne vyberá, rezonujú osobitou energiou, podobne ako tóny hudobného nástroja a takto nastavená poetika výrazne ovplyvňuje recepciu Šiktancovho básnického diela. Mnoho z nej vieme prijať takpovediac „*nad-logicky*“, vnútorne, ako sa prijíma hudba: jej účinok je nespochybniteľný a presný, ale nevieme ho ďalej verbalizovať, analyzovať v pojmoch. Autor nám sprostredkúva bohatú paletu vlastných pocitov a emócií (bolesť, smútok, nostalgia, vzopätie, nauzea...), ale nevieme ich s úplnou istotou referenčne prepojiť s typickými ľudskými situáciami, vtlčiť jej konečnú konkretizáciu.

Šiktanc dokonale naplňa definíciu pojmu lyrický básnik, ako ho vymedzuje Emil Staiger v *Základních pojmech poetiky*: Lyrický básnik „*přenechává sám sebe – a to je třeba chápat doslova – vnuknutí. Naladění a zároveň s ním i řeč jsou mu vnuknuty. Není s to se jednomu či druhému vzepřít. Básní bezděčně.*“⁷ Na inom mieste Staiger v podobnej súvislosti dodáva: „*Hodnota lyrických veršů jako takových tkví v této jednotě významu slov a hudby. Je to hudba bezprostřední, zatímco zvukomalba by se dala [...] přirovnat k hudbě programové. ...každé slovo, ba každá slabika je v lyrické básni naprosto nepostradatelná a nenahraditelná.*“⁸ Tu treba iba podotknúť, že namiesto hláskovej inštrumentácie, ktorú Staiger odvodzoval zo symbolistickej poetiky, používa Šiktanc obrazové a zvukové zvláštnosti slov⁹, ktoré P. Hruška charakterizuje ako „*drama*“, „*kakofonie*, skřípot škrabanců“.¹⁰

5 Hruška, P. 2010. Karel Šiktanc. [online]Slovník české literatury po roce 1945. [citováno 1. 2. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1135>>.

6 Červenka, M.: *Obléhaní zevnitř*. Torst, Praha 1996, s. 265.

7 Staiger, E.: *Základní pojmy poetiky*. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 21.

8 Staiger, E.: *Základní pojmy poetiky*. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 16.

9 O zvukovej motivovanosti slov a vzťahu K. Šiktanca k slovám pozri Hruška, P. – Šiktanc, K.: Je nespočet věcí, co nejsou nazvány. (Roz)hovor Petra Hrušky s Karlem Šiktancem. *Host*, 25, 2009, č. 9, s. 12.

10 Hruška, P. – Šiktanc, K.: Je nespočet věcí, co nejsou nazvány. (Roz)hovor Petra Hrušky s Karlem Šiktancem. *Host*, 25, 2009, č. 9, s. 13.

Autor sa priznáva k opisovaniu banalít, tie však dokáže nasnímať v „harmonii“, posilniť silou výrazu „úžasnou harmonii“ a dokonca vtlačiť jej pečať vznešenosti či sakrálnosti („grálů“). Tematizovanie banalít býva pre poéziu veľmi rizikové a aby si mohol básnik tento náročný spôsob výpovede dovoliť, musí stavať aj na ďalších umeleckých impulzoch. K. Šiktanc takúto podporu nachádza v slove, ktoré okrem bežného lexikálneho, vecného významu prináša množstvo ďalších sekundárnych významov. Tieto sekundárne významy sa spájajú do reťazcov a osobitého systému až dochádza k obráteniu poriadku, keď sa sekundárne dostáva do popredia a to, čo bolo akcidentom (v aristotelovskom význame), sa mení na podstatu a ťažisko výpovednej hodnoty slova:

POEZIE VŠEDNÍHO DNE

Mirkovi, 19. 11. 2005

Dům v zimě zotvírán,
v zlé síni snů a přeschlé dříví.
Lidové šperky v keři,
v kostře sliv,

žena šamotuje sporák:
holé, černé nitro peklíčka a trouby zeje,
páchne sazema

(kamnář, ten má potmě oči, kamnář, ten se
blaze má.)

A ta voda v rouře, divná řeč.
A ten mobil, jak v jednom kuse hraje dokola,
darmo co mačkat,
nikdo nic...

a habr náhle hrubě hnul se na kozách,
porcelánové pojistky se kutálejí z ponku.

Trne, co dřív svatý. Za vraty
nerovný pár:
výrostek vede starou sličnou paní do vrchu,
jdou krokem, zoufale dlouho,
a před našima němí pochodují na místě.

43

*A ta voda v rouře, divná řeč,
A ten mobil, jak v jednom kuse hraje dokola,
darmo co mačkat,
nikdo nic...*

*a habr náhle hrubě hnul se na kozách,
porcelánové pojistky se kutálejí z ponku.*

*Trne, co dřív svatý. Za vraty
nerovný pár:
výrostek vede starou sličnou paní do vrchu,
jdou krokem, zoufale dlouho,
a před našima němí pochodují na místě.¹¹*

V prospech lyricnosti, o ktorej sa zmieňuje aj M. Červenka, pracuje aj silná fragmentarizácia výpovede, demonštrovaná nielen na úrovni syntaxe, ale aj graficky, vyčleňovaním jednotlivých obrazov a slov. Ich atomizáciou a relatívnou samostatnosťou sa posilňuje nielen ich vlastná symbolika, ale aj pocit otvorenosti. Jednotlivé slová sa pripájajú voľne a tvoria malé zoskupenia rozličného rozsahu. Zastiera sa rozdiel medzi veršami, ale aj v širšom meradle, medzi básňami. Zbierka *Vážná známost* nie je napísaná podľa pevného kompozičného plánu ako iné Šiktancove knihy (*Český orloj*, *Adam a Eva*), jednotlivé motívy

prestupujú aj do ďalších básní a vytvárajú panorámu, ktorá si svoj zreteľný obraz vytvára až na väčšej ploche – knihy.

K. Šiktanc píše doslova najsúčasnějšíu poéziu bezprostredného ľudského zážitku, takmer rezignuje na pamäť, hoci v minulosti sa práve súkromná pamäť, ale aj pamäť ako forma kolektívneho, národného vedomia stávala častým inšpiračným aj tematickým materiálom. Básnik sa

11 Šiktanc, K.: *Vážná známost*. Karolinum, Praha 2008, s. 43.

doslova stáva lyrickým subjektom a ako citlivá kamera zachytáva fragmenty života. Ich špeciálna selekcia a jazyková aktualizovanosť (vyčlenenosť z neutrálnej slovnnej zásoby) postupne konštituuje citový obraz básnika Šiktanca, naplňajúc definíciu lyrickej poézie.

Z hľadiska skúmania mýtu veku možno konštatovať, že Šiktanc mýtus veku a očakávania, ktoré z toho vyplývajú, úplne obchádza. Jeho posledné knihy sa síce typologicky podobajú na niektoré už autorom uvedené poetické postupy, sú však zároveň posunom vpred. Je dokladom toho, že otázka veku nezohráva takmer žiadnu rolu.

Ďalší český básnik Jaroslav Seifert si už výnimočnosť vysokého veku uvedomuje a do značnej miery aj tematizuje. K posledným autorovým dielam patria dve knihy: beletrizované memoáre *Všecky krásy světa* s copyrightom 1982 (knižne 1985) a básnická zbierka *Býti básníkem* s copyrightom 1983 a knižným vydaním z roku 1984. Obe knihy tvoria vo viacerých ohľadoch pendanty. Je im vlastné rozpomínanie sa, rozlúčka so zosnulými priateľmi, charakter vyznania.

Druhovú a žánrovú rozdielnosť memoárov a básnickej zbierky je však neprehliadnuteľná a najmä poézia, ktorá býva principiálne zameraná na aktuálne prežívanie, prináša viac vyhrotených situácií. Básnika v zbierke nachádzame predovšetkým v konfrontácii so stavom vysokej staroby, keď ako svedok čias, prežil všetkých svojich básnických priateľov, ktorých rad za radom spomína v básni *Pocit Vladimíru Holanovi*; začína mladučkým Jiřím Wolkrom, pokračuje Hořejším, Horom, Halasom, Nezvalom, ďalšími, aby napokon zavŕšil výpočet Holanovým bojom „se smrti zuřivě“.

Staroba je pre Seiferta zároveň veľkou skúškou lásky, témy, ktorá sa v bohatej básnikovej tvorbe objavovala najčastejšie. Hedonistické lipnutie na telesnom sa považuje za tému mladosti, Seifert však ukazuje, že ani vysoký vek láске neuberá na intenzite, blízko je však čas smrti, ktorý lásku ukončuje: „Všechno je už dávno pryč / a vzal to čert! / Čas tance našťestí však neustal / a píseň zní. / Také ty, lásko, zůstaň se mnou / a usmívej se. / A usmívej se na mě / až do smrti!“ (báseň *Zpráva o demolicí*).

Omnoho častejšie ako vyostrenie je harmonizovanie doliehajúcej blízkosti smrti, ktorá „připíná neustále černá křídla / strachu z nebytí“ (báseň *Korálové náušnice*). Básnik s nadhľadom píše: „Všechno, co už od nás odchází, / a propadá se do minula, / poztrácí cestou mnohé / ze svých vlastností. / Zlo bledne, hřích je zapomenut, / víno kysne / a polibky, které utkvěly pod nebem, / promění se v píseň“; (báseň *Korálové náušnice*). Seifert sa ocitá takmer na opačnom póle ako K. Šiktanc, o ktorého vnútre sme sa dozvedali len sprostredkovane cez symboliku obrazov a slov. Seifert sám seba a svoju poéziu prijíma ako objekt skúmania, naplňajúc do bodky názov zbierky – *Býti básníkem*.

K úplne zhodnej reakcii ako u Jaroslava Seiferta dochádza v poézii Milana Rúfusa; slovenský populárny básnik sa rovnakou mierou ako Seifert „vkladá“ do svojich veršov, aby v akejsi podobe lyrického denníku konfrontoval, čo prinášajú dni. Rúfus sa už od päťdesiatych rokov – keď nemohol verejne publikovať – naučil hovoriť so sebou intímne a dôverne a vrástol do jazyka básne do takej miery až jeho poézia začala pôsobiť ako „forma bytia“¹² (výraz R. Welch). Privyknutý na takúto mieru stotožnenia ani v starobe neopúšťa svoj postoj. Zmieruje sa s ťažobou bytia, korigujúc svoje kedysi príliš rúhavé výzvy Bohu. Rúfus i napriek tomu, že je považovaný za duchovného a kresťanský orientovaného básnika dostával sa do sporu s Bohom. Rúfus nikdy nepochyboval, že život je bolestný, že jeho synonymom je slovo „bremeno“ a práve Boh, ktorý udeľuje život, sa v Rúfusových očiach stal zodpovedným za ľudskú bolesť. Rúfus

12 Welch, R.: *Úžas. Enter*, 1, 2009, č. 2, s. 4.

síce nezmenil pohľad na ťažkosť života, pribudla však aj pokorná poloha na kolenách. Rúfus v záverečných básňach hovorí jedným dychom k Bohu: „Môj Bože, darca bremien, / ale aj pokoja. // Vieš všetko, čo ja neviem, / dávnejšie ako ja.“ (v básni Preghiera breve). A básnik viac nepocituje neovládateľnú zlosť: „Vfšiť sa za údel? / Môj múdry Bože, na kom?“ (Moja cesta; obe z knihy Ako stopy v snehu, 2009).

Tematizovanie staroby sa stalo dlhodobou náplňou poézie Czesława Miłosza, ktorého posledné knihy – *Druga przestrzeń* (2002) a *Wiersze ostatnie* (2006) písal už ako deväťdesiatročný. Popredný znalec Miłoszovho diela, kritik Marian Stala (2006, s. 28), konštatuje, že Cz. Miłosz až do konca ostáva verný svojej poetike i svojim témam „v okruhu veľkej poézie metafyzickej, ukazujúcej človeka na pozadí porovnania s históriou, prírodou a Bohom“.¹³

Podobne ako ostatní uvádzaní autori aj Miłosz nachádza vo vysokom veku väčší pokoj a kedysi búrlivé reakcie umierňuje, či lepšie zmieruje v duchu náboženského poriadku. Ak v minulosti svoju vieru rád charakterizoval veršami Emily Dickinsonovej „verím a neverím aj stokrát za hodinu, tým si viera zachováva svižnosť“¹⁴ (Miłoszova miniesej Veriť, neveriť) tentoraz svoju vieru necharakterizuje, ale priamo prežíva a jej pevnosť deklaruje: „Dávno som za sebou zanechal / návštevy katedrál a strážnych veží. // Som ako ten, kto vidí, a predsa sám nepodlieha pomínutelnosti, / duch bystrý, napriek šedinám a chorobám staroby. // Zachránený, lebo je s ním večný a boží údiv.“¹⁵

Miłosz patrí k najstarším píšucim básnikom, mnohé z básní napísal po dovŕšení deväťdesiatich rokov; mohli by sme povedať, i keď to bude znieť trochu zvláštne, že bol dlhodobo „vystavený vysokej starobe“ a „blízkosti smrti“ a že sa dlhý čas pohyboval „na ťažko uchopiteľnej hranici jestvovania i nejestvovania“.¹⁶ Na podobnú existenciálnu skúsenosť je umenie dvadsiateho storočia bohaté, keď je však takejto situácii vystavený kompetentný a talentovaný básnik, dokáže z nej vyvodiť ďalekosiahle závery.

Miłosz venuje mimoriadnu pozornosť otázke ľudského omylu pri určovaní dôležitosti toho, čo človek robí a čím sa obklopuje. Je to jedna z najdôležitejších otázok, ktorú musí každý človek zodpovedať, pretože od tejto odpovedi závisí, či je jeho život zmysluplný a či bude po smrti spasený alebo nie. Filozofia tento problém označuje ako problém spojenia zmyslu a účelu, ktorý je pre človeka za normálnych okolností prirodzený. Český filozof Václav Bělohradský konštatuje: „Všední den je pevně instalován na půdě splnutí smyslu s účelností“¹⁷, zároveň však dodáva, že pochopenie, že zmysel a účelnosť sú odlišné entity, je „otrásajúca zkušenosť“. Aby sme vysvetlili, závažnosť tohto sporu, použijeme Bělohradského príklad zo skúsenosti, ktorý vyprovokoval predchádzajúcu úvahu: „Přednášel jsem kdysi na semináři pro učitele dětí, odsouzených k dlouhým pobytům v nemocnici. Do dneška si vzpomínám na otázku, kterou mi jeden z posluchačů položil: – Učím na oddělení dětské leukémie, většina mých žáků do roka zemře. Co je mám učit, aby to mělo smysl? – To otřásající v této otázce je rozdíl mezi smyslem a účelem, která se tu na nás náhle vyřítila. Laciný smysl učení je právě v budoucí použitelnosti naučeného.“¹⁸ Vo výsledku uvažovania sa Bělohradský aj Cz. Miłosz zhodujú. Pozorujme Miłoszovu báseň Pohroužení (zo zbierky To; 2003): „Vždyť ne každému se poštěstí

13 Stala, M. Tak mówi cisza. *Tygodnik porwsechny*, 29. 10. 2006, č. 44, s. 28.

14 Miłosz, Cz.: Veriť, neveriť. In: Miłosz, Cz.: *Zábrada vied*. Kalligram, Bratislava 2002, s. 399.

15 Miłosz, Cz.: Z posledných básní. *Fragment*, 22, 2008, č. 1–2, s. 106.

16 Stala, M. Tak mówi cisza. *Tygodnik porwsechny*, 29. 10. 2006, č. 44, s. 28.

17 Bělohradský, V.: *Myslet zeleň světa*. Mladá fronta, Praha 1991, s. 21.

18 Bělohradský, V.: *Myslet zeleň světa*. Mladá fronta, Praha 1991, s. 21.

opravdové stáří. Je mu vlastní rozpomínání se / na tělesnou pýchu, která se kdysi / rozpínala v nás, týchž, a přece tolik jiných. / Bylo nanejvýš komické upravovat si vlasy před zrcadlem, / zabývat se tím, jestli nám sluší klobouk, / zvlhčovat rty špičkou jazyka / a přejíždět po nich tyčinkou, / uvazovat si kravatu před zrcadlem s výrazem krále zvířat. // Jakou z nás měl zábavu Duch Země! / Jestliže je individuum formou a druh látkou, hmotou, / naplňovali jsme to, čeho si žádal druh, pohroužení / ve hmotě, jak se tak říká: po uši. // A později se z preludu vytváří syntetické město. / Poletování vlaštovic mezi gotickými věžemi. / V okně stařec, který spatřil mnoho měst, / téměř osvobozený, usmívá se, / a nemá v úmyslu se nikam vracet.“

Bělohradský v krátkom čase po sebe až trikrát hovorí o „otrásajúcej zkušenosti“, pri uvedovaní si rozdielnosti účelu a zmyslu – odhaľujúc, že väčšina našich rozhodnutí je účelových a prosto povedané nezmyselných. Jestvujú však skutky, ktoré zmysel majú. Podľa Bělohradského „smysl má jen to, co obstojí i tam, kde všechna účelnost zaniká“¹⁹ a poľský básnik zasa apeluje na konanie toho, čo má zmysel, nielen pre tento pozemský čas, ale aj pre čas na trvalé zotrvanie v „druhom priestore“, ktorý sa stáva leitmotívom i názvom poslednej knihy vydanej za autorovho života.

Nateraz sme identifikovali tri veľmi odlišné prístupy básnikov k otázke veku, ktoré by sme mohli pomocne označiť ako ignorujúci, bytostne-bilančný, filozofujúco-adoračný. Výskum poézie ďalších básnikov ukazuje, že sa približujú k niektorej z týchto polôh. Najviac zastúpený je bytostne-bilančný prístup, keď sa v predzvesti úbytku síl a smrti uzatvára životný oblúk a básnici píšú svoje lyrické denníky, kde písanie je ako vykladanie kariet, „aby som si vysvetlil dnešný deň, mňa v tomto dni...“²⁰ (Ján Buzássy). Básnici-agnostici ako Szymborska zasa zosilňujú sebaíroniu a bez milosti pokračujú v deziluzívnej analýze seba i sveta.

Kritérium veku sa javí ako ambivalentný, ale stále relatívne živý mýtus. Jeho najväčšou slabinou je prílišná paušálnosť, pokus pojať do seba fenomén, ktorý má od základu v sebe tendencie rozrušovať ustálené a tradičné. Jedinými dvoma vlastnosťami, ktoré sme schopní priznať umeniu sú práve variabilnosť a originalita, vďaka ktorým sa tisícročia umenia rozvinuli do tisícročných podôb. Krátka sonda do poézie básnikov aktívne píšucich aj vo vysokom veku potvrdili, že umenie si zachováva potenciál bez ohľadu na dĺžku ľudského života a že z novej životnej skúsenosti vie priniesť tie najzávažnejšie posolstva.

Musíme potvrdiť Miłoszove slová – niektoré básne mladí nenapíšu. Životná skúsenosť naplnená do krajnosti ukazuje cestu hodnôt nielen tým, že priamo učí, ktoré hodnoty sú tie najpravejšie (láska u Seiferta, pokora u Růfusa), ale učí nás, ako pravé hodnoty poznávať (Miłoszovo posolstvo o zmysle a účelovosti). Význam týchto básnických odkazov rastie s ich exkluzívnosťou – nikto iný ich nevie za nich vysloviť. Odkazy sú intímne a univerzálne, dotýkajú sa všetkých ľudí na citlivom mieste bez rozdielu. A majú jeden z najvzácnejších darov – predvídať to, čo sa len stane.

LITERATURA

- Bělohradský, V.: *Myslet zeleň světa*. Mladá fronta, Praha 1991.
Červenka, M.: *Obléhání zevnitř*. Torst, Praha 1996.
Gavura, J.: *Ján Buzássy*. Kalligram, Bratislava 2008.

19 Bělohradský, V.: *Myslet zeleň světa*. Mladá fronta, Praha 1991, s. 21.

20 Gavura, J.: *Ján Buzássy*. Kalligram, Bratislava 2008, s. 180.

- Gavura, J.: Dar cynickej nádeje. (Esej o Czesławovi Miłoszovi) In: RAK, 11, 2006, č. 1.
- Hruška, P. – Šiktanc K.: Je nespočet věcí, co nejsou nazvány. (Roz)hovor Petra Hrušky s Karlem Šiktancem. In: Host, 25, 2009, č. 9.
- Hughes, G.: Writers Mature Like Fine Wine. In: The Sunday Times Magazine, 1. 11. 2009.
- Pešat, Z.: Jaroslav Seifert. Československý spisovatel – Lidové noviny, Praha 1991.
- Rusnák, J.: Playstation do kolísky: elektronický mediální text a dětský příjemce. In: Rusnák, J.: Textury elektronických médií. Filozofická fakulta PU, Prešov 2009.
- Součková, M.: Personálna téma v prozaickom texte. Náuka, Prešov 2001.
- Staiger, E.: Základní pojmy poetiky. Československý spisovatel, Praha 1969.
- Stala, M.: Tak mŕvi cisza. In: Tygodnik powszechny, 29. 10. 2006, č. 44.

PRAMENY

- Miłosz, Cz.: Druga przestrzeń. Wydawnictwo Znak, Kraków 2002.
- Miłosz, Cz.: To. Prel. Josef Mlejnek. Paseka, Praha – Litomyšl 2003.
- Miłosz, Cz.: Teologický traktát. Prel. Vlastimil Kovalčík. In: Revue svetovej literatúry, 40, 2004, č. 1.
- Miłosz, Cz.: Wiersze ostatnie. Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Miłosz, Cz.: Z posledných básní. Prel. Karol Chmel. In: Fragment, 22, 2008, č. 1–2.
- Rúfus, M.: Ako stopy v snehu. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2009.
- Seifert, J.: Všecky krásy světa. Odeon, Praha 1985.
- Seifert, J.: Býti básníkem. Československý spisovatel, Praha 1984.
- Szyborska, W.: Okamžik. Dvojtečka. Tady. Pistorius & Olšanská, Příbram 2009.
- Šiktanc, K.: Vážná známost. Karolinum, Praha 2008.

Mgr. et Mgr. Ján Gavura, Ph.D.

Institut slovakistiky, všeobecné jazykovědy a mediálních studií

Filozofická fakulta

Prešovská univerzita, Prešov

<jgskola@gmail.com>

Z VINÁRNY DO SALÓNU. CIMRMANISMUS ANEB MYSTIFIKACE, KTERÁ SAMA SEBE PROZRAZUJE

EVA FORMÁNKOVÁ

O mystifikaci v pravém slova smyslu lze v souvislosti s Járou Cimrmanem mluvit pouze v úplných počátcích cimrmanismu, či ještě lépe před počátky samými, a to sice v Nealkoholické Vinárně U Pavouka, což byl hudebně zábavný pořad, který v letech 1965–1969 vznikl v armádním vysílání Československém rozhlasu. Pořad vytvářel po celou dobu stejný tým: autoři, zároveň „hrající“ redaktori Jiří Šebánek a Zdeněk Svěrák, režisérka Helena Philippová a hudební dramaturg Ivan Štědrý. Ti si pak zvali víceméně stálé hosty – spolupracovníky.

Vinárna byla pořadem seriálového typu, s volnou návazností. Původním hlavním záměrem byla prezentace populární, především jazzové hudby, na níž byl v prvních dílech skutečně kladen důraz, slovo ještě nebylo klíčové. S přibývajícím seriálovitostí autoři do detailů vybudovali fiktivní prostor, imaginární svět Vinárny, zabydli ho stálými postavami, a to jak skutečnými – především oba hrající redaktori, tak hranými, i postavami fiktivními, které samy nemluví, jejichž existenci výlučně zprostředkovávají redaktori svými komentáři. Posledně jmenované dva typy postav jsou klíčové pro mystifikaci, a tak se k nim ještě vrátíme později.

Jak oba autoři, Jiří Šebánek i Zdeněk Svěrák, vzpomínají, okouzlovala je blbost opravdových rozhovorů, a tak vytvořili žánr pseudorozhovoru, který dodržuje zákonitosti reálných rozhovorů a jen maličkým posunem z nich vznikne totální nesmysl. Fascinoval je právě ten maličký klíčový posun, který z reality stvoří absurditu, nonsens. A tady jsme u jednoho z klíčových postupů pozdější cimrmanovské poetiky, mystifikace, jimiž jsou právě tyto posuny na všech komunikačních rovinách. Ve Vinárně byly postupně tyto maličkosti stále větší a větší, množství náznaků rostlo v souvislosti s posluchačským ohlasem. Mnozí ku podivu autorů v realnost vinárny stále věřili, pro zajímavost i Jan Werich, takže v pořadu se objevovaly místy úplné absurdity, a to hlavně hudební, zcela nemyslitelní hosté se setkávali v jednom díle: Armstrong, Fitzgeraldová, Sinatra. Autorům šlo o to, aby posluchači hráli jejich mystifikační hru s nimi, aby se spolubavili touto hrou, stejně tak jako v pozdějším DJC či v Salónu Cimrman. Netěžili z nevědomosti recipientů, která by při mystifikaci mohla být žádoucí, zde je naopak nevědomost nežádoucí. Toto pojetí nejvíce odpovídá definici Přemysla Ruta mystifikace jako dorozumivacího jazyka, jehož smysl lze hledat jen v jeho kontextu. Otevírá prostor pro otevřenou hru, v níž se hranice skutečnosti mohou posunovat tak daleko, kam až dovolí představivost hráčů.

Zpočátku, jak už bylo řečeno, byla ve Vinárně U pavouka hlavní hudba, postupně se komentované dialogizované pasáže více a více rozšiřovaly, poměr hudby a slova se obracel, hra začala produkovat sama sebe, a to i díky divákům. Slovo se stalo rozhodujícím pro herní systém, pravidla a konvence.

Od r. 1966 se váha přenáší na pravidelné rozhovory s hranými postavami. Pro nás jsou důležité tři seriálové postavy, které se vytvořily v průběhu vysílání, především hudební vědec

Hedvábný, představovaný Karlem Velebným, a ing. Lefler Oldřicha Ungra. Třetí postava Kamila Hůly, „člověka z lidu“, jako typ v pozdějších obdobích cimrmanismu ustupuje. Neodpovídá celkové stylizaci divadla JC jako intelektuálního, badatelského. Částečně se s tímto prototypem v divadle setkáváme v postavách kulisáků, kteří v některých cimrmanovských hrách ztěžují představení. Na zmíněné typologii jsou založeny také oblíbené postavy očitých svědků, rozhovory s nimiž jsou často budovány na principu neporozumění.

Další dvě postavy vědců, badatelů do divadla JC přešly v daleko větší míře, a to alespoň v některých rysech.

Ing. Lefler, badatel exaktní vědec, je jednak předchůdce Járy Cimrmana vynálezce, za jehož vlastní vynálezy by se Jára Cimrman nemusel stydět – jmenujme alespoň sedací telefonní budku či vytápěný běhoun. Celý vynález je založen na doslovném využití rčení „běží, až se mu kouří za patama“, doslovná interpretace prűpovědky, známého přísloví je častým postupem DJC. Později Leflerovy vlastní vynálezy ustupují do pozadí, stejně tak jako všichni cimrmanovští badatelé ustupují do pozadí, aby se mohli soustředit především na rekonstrukci děl JC. Lefler tak vytváří jeden z typů cimrmanovského badatele. Rozhovory s ním jsou zacíleny na jeho objevy, vynálezy, mají charakter populárně vědecké, naučné přednášky mírně posunuté k nonsensu. O svých vynálezech, které jsou převážně nesmyslné, hovoří s nesmírnou vážností – což je typická role např. Hraběty v DJC.

Dr. Evžen Hedvábný, hudební teoretik, poněkud potrhlý badatel, se s gustem zabývá problémy, které problémy nejsou. K faktům přistupuje tak, že je spíš znejasňuje, než osvětluje, často si vypomáhá frázi. Vrcholem mystifikace pro zasvěcené je polemika, kterou vede sám se sebou rozdvojený Hedvábný – Velebný. Podstatný je jeho přínos k pozdějšímu Šebánkovu Salónu Cimrman.

Právě dr. Hedvábnému připadl úkol poprvé, 23. 12. 1966, informovat posluchače Vinárny o prvním liptákovském nálezu, dle pamětníků proto, že dokázal velmi přesvědčivě hovořit i o největším nesmyslu.

Přímým předchůdcem Járy Cimrmana je fiktivní postava – iluzionista Jožka Merano Blažejovský, stejně jako Jára Cimrman světoběžník, především však průkopník nového směru, šokismu. Jeho vystoupení¹ založené na principu zklamávaného očekávání bývá koncipováno jako třístupňový gag – mohutná příprava, komická ve své naivnosti, vzbuzující očekávání, po níž následuje zlom, ve kterém se celé vystoupení zhatí, pak napětí, očekávání reakce mistra i diváků. Zdánlivý nezdar se často ukáže jako přednost, případně úmysl, mistr zamýšlel něco úplně jiného, než se z hlediska normálních zkušeností dalo čekat – ve výsledku vždy zůstávají pochybnosti, zda šlo o produkci zdařilou nebo ne. Příprava čísla je neadekvátní výsledku. Maximální příprava dává minimální efekt. Na úrovni strukturní, rovině výstavby textu, šokismus převzalo divadlo Járy Cimrmana jako svůj oblíbený postup v seminářích, hlavně při demonstracích vynálezů, případně při použití dokumentů, např. fotky, kterou dlouho hledají, a pak je buď úplně špatná, nebo aspoň jako důkaz k ničemu. Do absurdní důslednosti princip maximální přípravy s minimálním efektem dovedli cimrmanovští badatelé v seminářích při práci s nahrávkami očitých svědectví, v nichž po dlouhé době do napjatého ticha zazní jedno slovo.

Šokistickou metodu si cimrmanologové oblíbili také jako nástroj k odstraňování přílišného sentimentu či patosu. V nestřežené chvíli, když se už už schyluje k patosu, případně i přílišnému sentimentu, přijde nečekané uzemnění šrapnelem – většinou až nehorázně banálním

1 Vycházíme z pojetí Jiří Vondráčka.

gagem. A naopak. Je-li překročena hranice dobrého vkusu, očekávejme pointu, jež dodatečně změní vulgaritu z cíle v prostředek. Složitě vytvářené napětí končí směšně nicotnou pointou a naopak.

Vraťme se ještě do Vinárny k Jožkovi Meranovi – repertoár jeho nesmyslů je široký, pracuje s náměty známými – konvence kouzelnická, nebo vlastními, které jsou opět velmi často založené na doslovném výkladu rčení, úsloví – příznačné je vystoupení ověřující tvrzení „hlavou zeď neprorazíš“, ověřuje tedy známé a vžité pravdy nejčastěji v doslovném významu, přičemž zcela ignoruje jejich přenesený význam. Podstatný je moment šokismu, kdy šokuje nehorázností smyšlenky, nebo banality. I v tomto „vyšším“ smyslu šokismus převzalo divadlo Jára Cimrmana i Salón Cimrman. Často divák nevěří, co ještě můžou cimrmanologové předvádět, kam až si troufnou zajít. Ovšem s postupem času nacházíme stejný posun jako v mystifikaci Vinárny. Stejně tak jako nikdo časem nevěřil v existenci Vinárny, s dalšími pokračováními znalý posluchač nemohl čekat, že se vystoupení Jožka podaří. Prvotní šokismus se transformuje v očekávání, s jakou ptákovinou zase Jožka přijde. Přesně takto se později transformuje komunikace divák či recipient – Divadlo Jára Cimrmana (je to obdobné i u Šebánkova Salónu). Moment prvního překvapení, mystifikace, je nahrazen spolkem, spiklenectvím kroužku zasvěcených, které se ale později neznatelně stále rozšiřuje, až se stává spiklenectvím ne kroužku zasvěcených, ale spiklenectvím hromadným, Čechů, schopných radostné sebeironie, a patřičně na to hrdých. S příchodem postavy Jára Cimrmana spiklenecká hra s divákem nabývá dalšího rozměru dávajícího recipientovi možnost kochat se vlastní vzdělaností při nutném domýšlení kulturně historických kontextů, ke kterému však stačí maximálně středoškolské znalosti. Fiktivní postava Jára Cimrmana byla tedy zpočátku zpřítomňována na principu nenaplněného, zklamaného očekávání. V průběhu času se z nenaplněného stalo očekávání naplněné, či naplňované, a to proto, že očekávání recipienta se s proměnou mystifikace ve všeobecně sdílenou hrou na mystifikaci proměnilo.

Ve Vinárně U Pavouka nacházíme od samého začátku mnoho principů, na kterých je postavena cimrmanovská poetika mystifikace, především seminářů. Lze dokonce říci, že naprostou většinu principů seminářů Divadla Jára Cimrmana i Salónu. Oprávněně mluví Jiří Vondráček² o Vinárně jako o cimrmanismu ve stavu zrodu, o pro mystifikaci klíčové hře na skutečnost, jejímž principem je vztah fikce a reality poskytující téměř nekonečné varianty. Za nejpřitažlivější pokládá Jiří Vondráček to, co není hned jasné, co se musí dešifrovat, co vyžaduje spolupráci posluchače při dešifrování pravidel a smyslu hry.

Působnost je pak daná vyváženým poměrem mezi vytvářením iluze a jejím porušováním, narušováním, přesným ovládnutím směsi informací, od pravdivých přes pravděpodobné až k úplným nehoráznostem a smyšlenkám.

Později je tento vztah u různých seminářů Divadla Jára Cimrmana namíchaný pokaždé jiným poměrem reality a fikce.

Dnes však paradoxně dochází spíše k jevu právě opačnému než v začátcích, k jakési nezáměrné mystifikaci na druhou. Protože dnes jsou již cimrmanovští diváci vesměs velmi poučení, či znají alespoň základní princip cimrmanovské hry, očekávají tedy v seminářích DJC převážující fikci. Pak se může stát, tak jako se stává např. v semináři k poslední hře S+S České nebe, že diváci pokládají i skutečná historická fakta za fikci. Tato fakta naopak autoři, nejsou-li si jisti všeobecnou úrovní znalostí historických událostí, nutně potřebují k vytvoření zázemí hry.

2 Vondráček, J.: *Vinárna U pavouka*. Radioservis, Praha 1998.

Slovy Ladislava Smoljaka: „humor můžete stavět jen na tom, co lidi všeobecně znají, humor je založen na tom, že člověku napovíte, ťuknete dva body a on si je spojí“.³

S přibývajícímí lety u S+S tak funguje právě hra na samé hraně. Absurdity cimrmanismu musejí zachovávat přísný řád – nesmějí se vymknout zdání autenticity. Pod zdánlivou stejností inscenací se skrývá neustálá proměnlivost.

Trošku jiná byla situace v Šebánkově Salónu Cimrman, který má blíž k původnímu čistému humoru, nonsensu, občas však na straně druhé tyto velmi tenké intuitivní hranice překračuje směrem k doslovnosti či dobové aktuálnosti.

Jak již bylo několikrát naznačeno, většina cimrmanovských principů vznikla v období Vinárny, jak jsme viděli, některé z nich ještě před příchodem postavy Járy Cimrmana. Podstatné není, že postava Járy Cimrmana jako současníka, řidiče parního válce a naivního sochaře se už dříve ve Vinárně objevila. S „naším“ JC má společné jen příznačné jméno – odpovídající Járově česko-rakouskému původu. Charakter postavy JC se U Pavouka zformuloval, postupně asimiloval i některé vlastnosti ostatních postav z Vinárny. Představa nežijícího velikána umožňovala latentní přítomnost budoucího odhalování dalších a dalších informací, poznatků, utváření postavy.

K postavě nežijícího velikána se družilo tušení možných objevů. Podstatná je doba jeho života – nemohla být příliš dávná, aby umožňovala dohledávat dokumenty nejrůznější povahy, ať už fotky vynálezů, konstrukcí, současníků, případně pamětníky samé. Vše vznikalo intuitivně. Jára Cimrman dlouho nebyl ani dobově přesně zařazen, důležitá byla podle autorů inspirace časopisem Český svět, jeho grafickou stránkou i způsobem prezentace tehdejšího života secesního Rakouska Uherska přelomu 19. a 20. století – z něj pak často čerpali doprovodný materiál, fotky, do programů. Autorům se zalíbilo v starosvětské době, ve světě ženoucím se rychle kupředu, ale v našich dnešních očích pomalém, uspořádaném, mírumilovném, stále neztrácejícím kouzlo provinčního maloměsta se svým poklidem a jasně danými rolemi. Zpočátku byli autoři okouzleni figurou, konfrontovali ji se současníky, zasazovali ji do doby, obdařovali ji nejrůznějšími vlastnostmi. To okouzlovalo jak tvůrce, tak diváky. Později museli přejít na jiný princip, v němž není jednoduché, aby se nic neopakovalo, je-li hřiště vymezené.

Fikce se stala mýtem, diváci ji vzali za svou národní legendu.

Proto zpětně nepřekvapí, že právě Járovi Cimrmanovi mělo být podle plánu Jiřího Šebánka zasvěceno divadlo. „Divadlo budiž pojmenováno po neznámém českém géniovi Járovi Cimrmanovi a zasvěceno jeho životu a dílu. Na scéně tohoto divadla budou předváděny hry z jeho pozůstalosti. Formy a žánry mohou být různé.“ Citujme ještě několik tezí ze zakládající listiny, kterou vytvořil jeden z autorů a redaktorů Vinárny, Jiří Šebánek: „demytizace nedotknutelných hodnot – např. svěbytný výklad autentických událostí, historie, legend, vědeckých pouček, filozofie i techniky. Zvrácená logika, nonsens, namísto hledání smyslu vychutnávat kouzlo nesmyslu, využít principu mnohovýznamovosti, neurčitosti, tajemnosti, neprovozovat satiru, parodii ani dada.“⁴

Postupně vykrystalizovalo zasazení nejen postavy Járy Cimrmana, ale i her, aktovek, do období secese. Ovšemže viděného s nostalgií, idealizací, jejíž kořeny však tkví spíše v národním obrození. Toto ovzduší autory vzrušuje, přitahuje a zároveň je jim směšné. První hra takto psaná je až čtvrtá aktovka DJC Hospoda na mýtině, mimochodem první hra, kterou spo-

3 Smoljak, L.: Nejoblíbenější učitelé v Čechách. Rozhovor vedl K. Král. *SAD*, 2, 1994, s. 99.

4 Vondráček, J.: *Vinárna U pavouka*. Radioservis, Praha 1998, příloha.

lečně napsali S+S. První tři hry se odehrávaly v současnosti, Járovi Cimrmanovi byly připsány jen vnějškově, např. podtitulem. Svěrákův Akt a Šebánkova Domácí zabijačka mají poetiku podobnou Smočkovu Burkemu – opírající se o nesmyslné situace skládané až s naivní bezstarostností, o typy parodicky nadsazených charakteristik z našich domácností. Akt je českou variantou francouzské bulvární komedie, Zabijačka pak bláznivý příběh s nemalým součtem mrtvol na konci s krutostí takřka shakespearovskou, přímo kabinetní ukázkou bezděčně krutého recesistického humoru. Smoljakovo Vyšetřování ztráty třídní knihy je hra bez příběhu, složená jen ze školních promluv, inspirovaná ionescovským absurdním divadlem.

S+S sami říkají, že teprve Hospodou na mýtince našli i vlastní inscenační tvář – staré navivní kočovné divadlo. Psát ortodoxně jazykem 19. století ale nemohli, to by bylo pro diváka nestravitelné, spíš jen připomínat, třeba pěknými starými slovy, ale jinak budou postavy mluvit dnešním jazykem.

Po rozchodu původního tvůrčího týmu, tj. odchodu Jiří Šebánka a Heleny Philippové z DJC, v roce 1969 zůstaly obě skupiny, tj. J. Šebánek a K. Velebný zakladatelé pozdějšího Salónu Cimrman, i Smoljakovo a Svěrákovo Divadlo Járy Cimrmana, věrné hlavním cimrmanovským principům vzniklým v období Vinárny. Nic a nikdo si ani před jednou skupinou cimrmanovských badatelů nemůže být jist, nic není nedotknutelné, žádný symbol, žádná historická skutečnost, vědecký fakt, tradice ani pouhý literární či dramatický divadelní postup.

V souladu s osobním směřováním autorů se profilely dílčí rozdíly poetiky.

Šebánkův Salónek Cimrman založený na seminářích a jazzové hudbě K. Velebného zůstal svým kabaretním, textappellovým charakterem blíž původní poetice Vinárny. Šebánek vycházel převážně z tradice nevázané až k absurditě směřující recesistické tvorby. Šebánkův humor je černější, humor Svěrákův naopak tenduje spíš k laskavosti. V Salónu nebývá laskavý fraškový aspekt, úsměvná parodie, kdy si autoři dělají legraci z něčeho, co mají rádi, v čem je jim zároveň dobře.

Po celou dobu působení obou skupin cimrmanologů jsou jejich texty obdivuhodně neměnné, koncizní. Texty se často vracejí k motivům ještě z Vinárny u Pavouka, z nichž mnoho najdeme v prvním knižním sborníku Jára/da/ Cimrman. Sborník o životě a díle českého polyhistora⁵, mnohé nápady procházejí časem doslovně, některé trochu pozměněné, tu a tam více rozvedeny, nicméně jejich textová podoba se velmi brzo ustálila. Větší konzervace původních motivů je typická pro Šebánkův Salónek.

Některé textové změny byly dány rozštěpením původního autorského týmu, což se týká prvních dvou her a především stažení hry třetí – Šebánkovy Domácí zabijačky. Při obnovení premiéry Aktu a Vyšetřování třídní knihy v Redutě v 70. letech byly obě aktovky zpětně zasazeny do Cimrmanovy doby. Zatímco u Smoljakovy aktovky došlo víceméně jen ke změně scénografie, textové posuny byly minimální, u Svěrákova Aktu byla navíc, z politických důvodů, nahrazena postava příslušníka VB sexuologem (po listopadu již změnu mimochodem povedenou, autoři nevrátili, s čímž souvisí větší textové zásahy. Z. Svěrák také dopsal do semináře text týkající se rekonstrukce aktovky, s proslaveným vynořováním se a zanořováním se do původního Cimrmanova textu.

Ale to je již jiná kapitola cimrmanovského bádání.

5 Jára/da/Cimrman. *Sborník o životě a díle českého polyhistora*. Mladá fronta, Praha 1970

LITERATURA

Vondráček, J.: Vinárna U pavouka. Radioservis, Praha 1998.

Smoljak, L.: Nejoblíbenější učitelé v Čechách. Rozhovor vedl K. Král. SAD, 2, 1994.

Jára/da/Cimrman. Sborník o životě a díle českého polyhistora. Mladá fronta, Praha 1970.

Mgr. Eva Formánková

Oddělení pro výzkum literatury 20. století a literatury současné

Ústav pro českou literaturu

Akademie věd České republiky, Praha

<formankova@ucl.cas.cz>

VLASTNÍ JMÉNA JAKO PROSTŘEDEK MYSTIFIKACE

ŽANETA DVOŘÁKOVÁ

Mystifikace nerozlučně provází literaturu již po staletí. Netýká se však jen textů samotných, nejružnější mystifikace obestírají i autory, místa vydání, okolnosti vzniku děl apod. Podívejme se na to, jakou roli při vytváření mystifikací hrají vlastní jména. Zaměříme se přitom na fiktivní informace, které doprovázejí publikovaný literární text, především půjde o fiktivní tiráže a o fiktivní údaje o autorovi (pseudonym, smyšlený autor). Nejvíce pozornosti budeme věnovat propriím ve vztahu k osobnosti Járy Cimrmana.

1. Fiktivní tiráž

Tiráž je místo, kde bývají uveřejňovány informace převážně administrativního či technického charakteru, bývá tu vedle nakladatele uvedeno místo a rok vydání, jméno ilustrátora a odpovědného redaktora, údaje o počtu stran nebo o velikosti nákladu apod. Není proto divu, že tiráž zůstává dosud literární onomastikou přehlížena. Ale... I na tomto zdánlivě nezajímavém místě většinou na konci knihy se může setkat s mystifikací, kterou bychom tu možná nečekali.

Již ve starých českých tiscích z 16. století se objevují fiktivní místa tisku (např. Smyšlenov nebo Štěbetalov pod Klevetovem), a to z důvodu obav před cenzurou a před postihem tiskařů.¹ Tato jména byla utvořena podle vzoru reálných toponym, jejich hlavní funkcí bylo „zmást nepřítele“, mystifikovat, přesto se však zvl. první z nich nesnaží příliš skryt svou hravou fiktivnost a snad i trochu provokaci.

Ze současné literatury můžeme uvést recesistickou tiráž k Vybraným spisům B. Henriho (1993) – zde sice není uvedeno místo vydání, ale dozvíme se v ní, že sbírku připravili k vydání paní NeVěra, Lichá slečna a Veselý pán v Redakci krásné lité túry, v edici Um není, tisk provedlo π Sýčko, L kusů z nákladu je vázáno v kůži autora, výtisk je neprodejný, resp. cena je dle dohody (v litrech), a udání počtu stran nezapře, že je básník povoláním matematik, neboť je vyjádřen jako $2^6 + 2^2 + 2^0$. Tato tiráž kopíruje svou skladbou i formou reálné tiráže, neposkytuje nám však žádnou relevantní informaci o knize, svou rozvernou hravostí zcela organicky zapadá do kontextu celé sbírky, jíž provází, a měla by proto být chápána jako její součást.

V podobných mystifikacích přitom samozřejmě nejsme sami. Mohli bychom pro zajímavost zmínit rozsáhlou italskou práci Marina Parentiho z roku 1951 *Slovník míst tisku: falešných, vymyšlených nebo předpokládaných v dílech italských autorů a překladatelů s dodatkem o době a s ukázkou falešných italských míst užitých v zahraničí nebo cizími autory v Itálii*.²

1 Hořec, J.: *Počátky české knihy*. Votobia, Praha 2003, s. 142. Za tento odkaz děkuji článku J. Davida (David, J.: Ty lesovské stráně... /k literární a filmové toponymii/. In: Jaklová, A. (ed.): *Komunikace – Styl – Text. Sborník z mezinárodní lingvistické konference*. Jihočeská univerzita, České Budějovice 2006, s. 173–177).

2 Parenti, M.: *Dizionario dei luoghi di stampa: falsi, inventati o supposti in opere di autori e traduttori italiani. Con un'appendice sulla data e un saggio sui falsi luoghi italiani usati all'estero, o in Italia, da autori stranieri*. Sansoni Antiquariato, Firenze 1951.

Ojediněle nám může tiráž naopak poskytnout klíč k rozluštění jiné mystifikace, jako tomu bylo v případě prvního vydání³ románu Poslední tečka za rukopisy – v celé knize se všude objevovalo jako jméno autora Josef Urban, pouze v údaji o autorských právech v tiráži bylo uvedeno pravé jméno autora „© Miloš Urban“.⁴

2. Pseudonym

Mystifikace jsou ponejvíce spjaty s osobou spisovatele a týkají se především jeho jména (problematika literárních pseudonymů) či přímo jeho existence (problematika smyšlených autorů).

Za první článek o českých pseudonymech lze považovat Sabinovo O pseudonymech v literatuře české.⁵ Od té doby vyšlo několik slovníků pseudonymů⁶ v české literatuře a asi nejrozsáhlejší soubor zachycuje Lexikon české literatury. Pseudonymům se dosti důkladně věnuje literární věda, zůstávají však dosud zcela nezpracovány po stránce onomastické. Tento výzkum by si jistě vyžádal mnoho let, zvl. vezmeme-li v úvahu, že mnozí autoři psali pod vícero pseudonymy (Jen u J. E. Purkyně jsme jich v Lexikonu české literatury napočítali 102!). Na tomto místě tento deficit onomastického bádání neodstraníme, můžeme si pouze stručně shrnout základní charakteristiky literárního pseudonymu („pen name“). Zcela stranou přitom ponecháme případy, kdy byl „nežádoucí“ spisovatel nucen publikovat své dílo pod jménem někoho, kdo režimu nevalil, jako tomu bylo v případě Milana Uhdeho a jiných. Nezabýváme se ani autorskými šiframi, zkratkami či značkami (např. známým Nerudovým Δ).

Pohnutky pro volbu pseudonymů jsou nejrůznější, počínaje strachem před persekucí a cenzurou a konče důvody ryze estetickými.⁷ Jejich účel je však zřejmý – mají skryt pravou totožnost autora či autorů. Právě tato funkce sblížuje pseudonym a anonym.⁸ Pseudonym se stává součástí sebe-prezentace autora ve specifické komunikační situaci, jakou je publikování díla. Pouze autor sám by měl mít právo prozradit svou skutečnou identitu, někdy však bývá odhalen i zvnějšíku – vzpomeňme v této souvislosti např. letité spekulace o tom, kdo se asi skrývá za jménem Petr Bezruč⁹ nebo současné dohady týkající se osobnosti úspěšného slovenského spisovatele s pseudonymem Maxim E. Matkin¹⁰

3 Druhé vydání již vyšlo pod jménem Miloš Urban.

4 Za upozornění děkuji doc. L. Machalovi z olomoucké univerzity.

5 Sabina, K.: O pseudonymech v literatuře české. *Květy*, 6, 1871, s. 254. Cit. dle David, J.: Lexikon české literatury počtvrté aneb Na okraj pseudonymů. *Acta onomastica*, 50, 2009, s. 254–255.

6 Dolenský, A.: *Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře*. Přemysl Plaček, Praha 1910 (přepřac. *Slovník pseudonymů a kryptonymů v československé literatuře*. M. Knapp, Praha 1934); Tauš, K.: *Slovník cizích slov, zkratk, novinářských šifer, pseudonymů a časopisů pro čtenáře novin*. Karel Jelínek, Blansko 1946; Kunc, J.: *Vlastním jménem: slovníček pseudonymů novodobých českých spisovatelů*. Národní knihovna, Praha 1958; Vopravil, J. S.: *Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře (anagramů, kryptonymů, značek, jmen původních, přijatých, dvojítech, polatinštěných atd.)*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1973.

7 Různými motivacemi volby pseudonymu se zabývá např. Kroužilová, L.: České a bulharské literární pseudonymy. In: Olivová-Nezbedová, L. – Šrámek, R. – Harvalík, M. (eds.): *Onomastické práce IV. Ústav pro jazyk český AV ČR*, Praha 2000, s. 244–253.

8 Srov. též pseudonymy jako Anonym, Bezejmenný, Neznámý, Nejmenovaný apod. (Vopravil, J. S.: *Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře /anagramů, kryptonymů, značek, jmen původních, přijatých, dvojítech, polatinštěných atd./*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1973, s. 43, 56, 219, 220).

9 Kovařík, P.: *Literární mýty, záhady a aféry. Otazníky nad životy a díly českých spisovatelů*. NLN, Praha 2003, s. 133–138.

10 Odaloš, P.: Literárny máj v próze Maxima E. Matkina Polnočný denník. In: Mitter, P. (ed.): *TY, JÁ a ONI v jazyce a literatuře*. Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem 2009, s. 293; viz též rozhovor Farná, K. 2007. *Maxim E. Matkin: Není mi líto, že nepředčítám duchodcům něco o spermiích* [online]. Novinky.cz [Citováno 13. 8. 2007].

Jeden spisovatel může mít samozřejmě libovolný počet pseudonymů a naopak za jedním pseudonymem se může skrývat celý početný kolektiv autorů. Ani gender není vždy jednoznačný, některé ženy píšou pod mužskými pseudonymy (např. známý případ Mary Ann Evansové, která publikovala jako George Eliot) a naopak (např. Pavel Janoušek psal některé své kritiky pod jménem Eliška F. Juříková).

Z hlediska onomastického nás bude zajímat především forma jmen. Můžeme snad konstatovat, že většina pseudonymů se inspiruje existujícími antroponymy, a plní tak tzv. iluzionistickou funkci¹¹, vyvolává zdání reálnosti. V menší míře nalezneme pseudonymy, které naopak zdůrazňují svou fiktivnost; jsou to pseudonymy, jejichž základy jsou apelativní (např. Strejc z Pyšel¹² /= Jaromír Doležel¹³), dále pseudonymy, která si půjčují jména jiných osob, ať již reálných (např. Anaxagoras /= Jan Evangelista Purkyně¹⁴, pozměněné Donan Coyle a Shilliam Wakespeare místo Conan Doyle a William Shakespeare /= Ferdinand Peroutka¹⁵) či fiktivních (Ali Baba /= Eduard Bass¹⁶), a konečně pseudonymy, které jsou sice utvořeny podle vzoru reálných antroponym, ale které svou stránkou sémantickou dávající záměrně najevo svou vymyšlenost (např. Justicius Pravdus /= Jakub Arbes¹⁷, Buchtoslav Abyvásdrak /= Václav Filípek¹⁸) či programovost a ideovost (např. Čechobratr Protištůrovský /= Jan Kollár¹⁹).

Literární onomastika by měla dále zkoumat to, zda je pozměněno celé jméno (např. Emil Frída → Jaroslav Vrchlický), nebo jestli se změna týká jen jeho části (např. Miloš Urban → Josef Urban, Bedřich Fučík²⁰ → Bedřich Dvořák), zda ke změně došlo na rovině hláskové (např. V. Borek²¹ → V. Bolek) či morfologické (např. krácení jména J. Dolanský²² → J. Dolský, naopak přidání sufixu J. Barák²³ → J. Barakovský). Za povšimnutí by jistě stálo, jestli např. pseudonym zachovává iniciály reálného jména (např. Jaroslav Rozvoda²⁴ → Jan Rameš), jestli vychází ze stejného sémantického pole (např. J. Černý²⁵ → J. Červený) atd.

Zajímavé jsou pseudonymy, které samy odkazují k reálnému jménu nebo alespoň jeho části, výrazně tu napomáhá grafika (např. Petr Bok /= Jaroslav Petrbock²⁶, K. A. Laš /= Josef V. Ka-

Dostupné z WWW: <http://www.novinky.cz/kultura/120679-maxim-e-matkin-neni-mi-lito-ze-nepredcitam-duchodcum-neco-o-spermii.html>.

- 11 Tuto funkci vyčleňují F. Debus a D. Lamping (viz Šrámek, R.: K teorii literární onomastiky. *Zpravodaj místopisné komise*, 26, 1985, s. 511; Šrámek, R.: *Úvod do obecné onomastiky*. Masarykova univerzita, Brno 1999, s. 25.)
- 12 K pseudonymům tohoto typu srov. též Tyňanov, J. N.: *Literární fakt*. Přel. L. Zadražil. Odeon, Praha 1988, s. 140–141.
- 13 *Lexikon české literatury I A – G. Osobnosti, díla, instituce*. Academia, Praha 2000, s. 580.
- 14 *Lexikon české literatury 3/II P – Ř. Osobnosti, díla, instituce*. Academia, Praha 2000, s. 1175.
- 15 *Lexikon české literatury 3/II P – Ř. Osobnosti, díla, instituce*. Academia, Praha 2000, s. 872.
- 16 *Lexikon české literatury 1 A – G. Osobnosti, díla, instituce*. Academia, Praha 2000, s. 155.
- 17 *Lexikon české literatury 1 A – G. Osobnosti, díla, instituce*. Academia, Praha 2000, s. 76.
- 18 *Lexikon české literatury 1 A – G. Osobnosti, díla, instituce*. Academia, Praha 2000, s. 701.
- 19 *Lexikon české literatury 2/II K – L. Osobnosti, díla, instituce*. Academia, Praha 1993, s. 796.
- 20 *Lexikon české literatury 1 A – G. Osobnosti, díla, instituce*. Academia, Praha 2000, s. 765.
- 21 *Lexikon české literatury 1 A – G. Osobnosti, díla, instituce*. Academia, Praha 2000, s. 274.
- 22 *Lexikon české literatury 1 A – G. Osobnosti, díla, instituce*. Academia, Praha 2000, s. 576.
- 23 *Lexikon české literatury 1 A – G. Osobnosti, díla, instituce*. Academia, Praha 2000, s. 133.
- 24 *Lexikon české literatury 3/II P – Ř. Osobnosti, díla, instituce*. Academia, Praha 2000, s. 1306.
- 25 *Lexikon české literatury 1 A – G. Osobnosti, díla, instituce*. Academia, Praha 2000, s. 452.
- 26 *Lexikon české literatury 3/II P – Ř. Osobnosti, díla, instituce*. Academia, Praha 2000, s. 891.

laš²⁷/, dr. A. L. Fred /= Alfréd Fuchs²⁸/), popř. způsob čtení (např. zprava doleva: Ach. Ot. Rab /= J. Bartocha²⁹/, A. Šíp /= A. M. Píša³⁰/) apod.

Dalším okruhem onomastického zkoumání by měla být motivace pseudonymů. Velice často se setkáváme s pseudonymy inspirovanými toponymem, k němuž měl autor nějaký vztah (např. je známo, že Karolina Světlá se inspirovala vsí Světlá v Podještědí, odkud pocházel její manžel; Karel Havlíček Borovský si přidal ke jménu místo svého narození apod.). Tato jména odvozená od toponym mohou mít podobu adjektivní (např. dva současníci se jménem Václav Beneš se začali nazývat podle svých rodišť Václav Beneš Třebízský a Václav Beneš Šumavský, aby se odlišili) nebo mohou být součástí „šlechtického“ přídomku (Jiří Karásek ze Lvovic). Mnoho pseudonymů je též odvozeno ze jmen autorových příbuzných či známých (např. jméno matky Batševa bylo inspirací pro druhé jméno Isaaca Bashevisa Singera³¹) atd. U většiny pseudonymů bychom se však při určování motivace nutně pohybovali na půdě pouhých spekulací.

Sledovat bychom mohli pseudonymy i z hlediska jejich historického vývoje (např. obrozenecské přidávání vlasteneckých rodných jmen utvořených podle slovanských vzorů³² /Magdaléna Dobromila Rettigová³³, Jan Alois Sudiprav Rettig³⁴/ nebo počestování jmen v období národního obrození a po druhé světové válce /Vojtěch Österreicher → Vojtěch Rakous³⁵/).

Celá řada autorů se vepsala do povědomí čtenářů pouze pod svým pseudonymem a jejich pravé jméno málokdo zná, i ve studiích literárně historických se vždy píše např. o Ivanu Olbrachtovi a jeho otci Antalu Staškovi, nikoli o Kamilovi a Antonínovi Zemanových³⁶ atd. Většina pseudonymů však do obecnějšího povědomí nepřešla – kdo si např. dokáže spojit jména jako Pavel Kunz, B. Ptáčník, Jan Braun či Jan Holas s osobností F. X. Šaldy, která se za nimi skrývá?³⁷ Asi málokdo...

3. Fiktivní autor

Cenu Knižního klubu za nejlepší knihu roku 2009 získal román Bílej kůň, žlutý drak (Knižní klub 2009) vietnamské spisovatelky píšící česky Lan Pham Thi. Kniha vzbudila senzací a stala se bestsellerem. Brzy však vyplulo na povrch, že skutečným autorem románu byl Čech Jan Cempírek, který si osobnost vietnamské spisovatelky vymyslel.³⁸ Není to zdaleka ojedinělý případ, vzpomeňme např. českou raně obrozenecskou básnířku Žofii Jandovou, jež

27 *Lexikon české literatury 2/II K – L. Osobnosti, díla, instituce.* Academia, Praha 1993, s. 621.

28 *Lexikon české literatury 1 A – G. Osobnosti, díla, instituce.* Academia, Praha 2000, s. 773.

29 *Lexikon české literatury 1 A – G. Osobnosti, díla, instituce.* Academia, Praha 2000, s. 138.

30 *Lexikon české literatury 3/II P – Ř. Osobnosti, díla, instituce.* Academia, Praha 2000, s. 928.

31 Tuszyńska, A.: *Singer – Krajiny paměti.* Přel. V. Dvořáčková. H & H, Jinočany 2006, s. 177.

32 K tomu viz Macura, V.: *Znamení zrodu.* H & H, Jinočany 1995, s. 121n.

33 *Lexikon české literatury 3M – R. Osobnosti, díla, instituce.* Academia, Praha 2000, s. 1241.

34 *Lexikon české literatury 3M – R. Osobnosti, díla, instituce.* Academia, Praha 2000, s. 1239.

35 *Lexikon české literatury 3M – R. Osobnosti, díla, instituce.* Academia, Praha 2000, s. 1209.

36 Pseudonym Ivan Olbracht se stal jeho občanským jménem až v roce 1945, je utvořen z bířmovacího jména a z polštěné formy příjmení jeho kmotra Albrechta (*Lexikon české literatury 3/I M – O. Osobnosti, díla, instituce.* Academia, Praha 2000, s. 665). Pseudonym jeho otce vznikl „obměnou křestního jména (v upomínku na mladickou lásku k maďarské dívce) a polským zdvojnásobením bířmovacího jména Stanislav.“ (*Lexikon české literatury 4/I S – T. Osobnosti, díla, instituce.* Academia, Praha 2008, s. 343).

37 *Lexikon české literatury 4/I S – T.* Academia, Praha 2008, s. 545; k Šaldovým pseudonymům viz též Kovařík, P.: *Literární mýty, základy a aféry. Otazníky nad životy a díly českých spisovatelů.* NLN, Praha 2003, s. 96–106

38 Formánek, J.: *Drak z Budějovic. Respekt*, 50, 2009, s. 56–57.

byla výmyslem F. L. Čelakovského.³⁹ Zde však již nevystačíme s označením pseudonym, neboť jména zmíněných „autorek“ jsou nedílnou součástí komplexnější mystifikace, jejímž cílem je přesvědčit veřejnost o reálné existenci těchto spisovatelek.⁴⁰ Patrně nejznámější a nejpropracovanější mystifikací tohoto druhu je však nesporně osobnost všestranného génia a spisovatele Járy (da) Cimrmana. U něj se na chvíli zastavme a řekněme si, jak ve „vědeckých“ seminářích o jeho životě a díle fungují vlastní jména a jak se podílejí na vytváření celkové iluze.

Již samotné jméno Jára Cimrmana, tedy spojení typicky slovanského rodného jména (navíc v hypokoristické formě) a německého příjmení (byť s počestěným pravopisem) nám o něm mnohé napovídá... Jára se měl narodit ve Vídni v únoru roku 1857, 1864, 1967 nebo 1962, letopočet, který zapsal věčně opilý matrikář Franz Hauschka, by se však dal číst i jako 1893. Cimrmanovými rodiči byli český krejčí Leopold Cimrman a rakouská herečka Marlén Jelinová.⁴¹ Zatímco otec jej dal zapsat na školu českou, matka trvala na škole německé, což u Járy vedlo k jisté rozpolcenosti, která se pak projevovala i v jeho dílech, jež se hemží germanismy i čechismy.⁴² Autoři mystifikace tu dovedně využívají tzv. klasifikační funkci jmen⁴³ – jméno totiž může určovat postavu z hlediska národnostního, sociálního, náboženského atd. Většinou se pracuje se zažitými stereotypy, a pro příslušníky různých národů proto bývají volena jména typická nebo za typická považovaná, jak to vyjadřuje i postava Motyčky v Cimrmanově hře *Svestka*:

MOTYČKA: Promiň, slečno, ale to je Němec, ten Helmut? (...)

JENNY: Ne, Helmut je Čech, ale má německé jméno.

MOTYČKA: Tak to u mě není žádnéj Čech. Jako tady Wasserfall. Čech má mít český jméno.⁴⁴

V tomto světle stereotypů vyznívá o to komictěji např. spojení jako „český vlastenec Kurt Heidenreich z Tanvaldu“ (Akt). Když chce proto Cimrman snížit svého odpůrce, cestovatele Vojtu Náprstka, připomene záměrně ústy své postavy dr. Žáby ve hře *Afrika*, že byl Náprstek vlastním jménem Fingerhut.⁴⁵

V semináři ke hře *České nebe* (2009) se dozvíme, že podle Cimrmanova přítele Machara stojí za neúspěchem Cimrmanových her právě jeho jméno. Jára je prý moc domácké a Cimrman moc německé. Machar mu dokonce hned navrhl pseudonym – Jaroslav Budivoj Tesař.⁴⁶ „S ním že by měl u vlasteneckého publika větší ohlas. Cimrmanovi byla však dobová móda košatých básnických jmen směšná. V jednom z dopisů, nalezených v Macharově pozůstalosti,

39 Kovařík, P.: *Literární myty, záhady a aféry. Otazníky nad životy a díly českých spisovatelů*. NLN, Praha 2003, s. 40.

40 Součástí Cempírkovy mystifikace byla fotografie autorky, její mail, blog a nakonec videonahrávka s děkovnou řečí při udělení cen. (Formánek, J.: *Drak z Budějovic. Respekt*, 50, 2009, s. 56–57.)

41 I jména rodičů stojí za pozornost, zatímco český otec má německé jméno, rakouská matka má příjmení typicky české.

42 Cimrman, J. – Svěrák, Z. – Smoljak, L.: *Akt*. In: Smoljak, L. – Svěrák, Z.: *Divadlo Járy Cimrmana*. Melantrich, Praha 1988.

43 Procházková, Ž.: MY a ONI – jména cizinců v české literatuře. In: Mitter, P. (ed.): *TY, JÁ a ONI v jazyce a literatuře*. Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem 2009, s. 297–300.

44 Cimrman, J. – Svěrák, Z. – Smoljak, L.: *Svestka (Jevištní sklerotikon)*. Paseka – Ladislav Horáček, Praha – Litomyšl 1999, s. 54.

45 Cimrman, J. – Svěrák, Z. – Smoljak, L.: *Afrika (Češi mezi lidožravci)*. Paseka – Ladislav Horáček, Praha – Litomyšl 2003, s. 26.

46 Jde o překlad příjmení Zimmerman/Cimrman do češtiny, tj. Tesař (Beneš, J.: *Německá příjmení u Čechů*. 1. sv. Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem 1998, s. 262). Jméno Budivoj souvisí patrně s obrozeneckou oblibou slovanských jmen, která si vlastenci přibírali.

to formuluje pregnančně: „Každý by měl nosit jméno, se kterým se narodil. Prosím, když se někdo jmenuje Václav Jebavý a chce být básníkem-symbolistou, nedivím se, že píše pod jménem Otokar Březina. I když nevím, co mu vadilo na jméně Václav.“⁴⁷ Címrmanův postoj k pseudonymům však zdá se nebyl tak zcela jednoznačný, protože v semináři ke starší hře *Záskok* (1994) se dozvíme, že posílal Ladislavu Stroupežnickému, dramaturgovi Národního divadla, své hry i pod jmény Adalbert Kolínský a Eliška Kutnohorská.⁴⁷ Otázka Címrmanova přístupu k pseudonymům tedy zůstane asi nevyřešena stejně jako např. jeho názor na víru, který vyjádřil ve svém deníku dnes již okřídlenými slovy: „Jsem bezvýhradný ateista; až se bojím, že mě pánbůh potrestá.“⁴⁸

Ještě bychom se měli zmínit o tom, že v počátcích celé mystifikace nesl český génius jméno Jára da Címrman – patrná je tu jednak paralela se jménem Leonarda da Vinciho, k němuž je Jára přirovnáván (*Akt*), jednak hra s tím, že Jára + da = Jarda, tedy další hypokoristická podoba rodného jména Jaroslav.

Podívejme se nyní na to, jakým způsobem pracují mystifikátoři v címrmanologických seminářích se jmény reálných osobností. Předně je třeba zmínit jména účinkujících. Herci si v seminářích ponechávají svá občanská jména, doplňují je však o fiktivní akademické tituly (prof. Ladislav Smoljak, dr. Zdeněk Svěrák, doc. Jaroslav Vozáb, odborný asistent Petr Brukner, ing. Jan Hraběta atd.). Reálná jména účinkujících vyvolávají dojem, že zde vystupují sami za sebe. Tituly mají především dokreslit iluzi serióznosti a atmosféru vědeckých přednášek odborníků, jsou však už jakýmsi prvním mrknutím na diváka, varováním, aby se měl na pozor.

Ostatní autentická jména užívaná v seminářích většinou patří významným představitelům české i světové kultury a vědy. Tato jména plní převážně tzv. asociační funkci, odkazují k reálným osobnostem a aktivují naši všeobecnou kulturní encyklopedii.⁴⁹ Mnohé Címrmanovy názory či postupy bývají v seminářích konfrontovány s reálnými osobnostmi, jak je běžné v odborném stylu, např.: „Na rozdíl od Verdiho nechtěl být Címrman pouze autorem zahajovací opery, nýbrž i autorem Panamského průplavu samotného“⁵⁰, „Shodně s Palackým byl si Címrman vědom toho, že jsme tu v Evropě jako zrnko mezi mlýnskými kameny“⁵¹; „Podobně jako Sigmund Freud uvádí Címrman řadu příkladů ze své praxe“⁵² atd. Hovoří-li se o Címrmanově životě, bývají zmiňovány jeho kontakty nejružnějšího druhu, např. přátelství s Petrem Iljičem Čajkovským (*Címrman v říši hudby*) či Albertem Einsteinem (*Lijavec*), korespondence s Tomášem Alvou Edisonem (*Švestka*) a nakladatelem Vilímkem (*Vražda v salónním coupé*), roztržka přítelem s Aloisem Jiráskem (*Blaník*), soudní pře s Ladislavem Stroupežnickým (*Záskok*) aj. Címrman též spolupracuje na řadě významných vynálezů a děl, např. s hrabětem Zeppelinem zkonstruoval první vzducholoď s tuhou konstrukcí (*Akt*), Maxi Planckovi pomohl s jeho kvantovou teorií (*Blaník*), Josefu Václavu Sládkovi vymyslel poslední sloku známé básně *Křišťálová studánka* (*Afrika*) atd. Mnoha uznání se však Címrman nedočkal, naopak některé jeho výtvořby mu byly doslova ukradeny, např. jeho operu *Proso* si rozebrali „František

47 Címrman, J. – Svěrák, Z. – Smoljak, L.: *České nebe (Címrmanův dramatický kšaft)*. Paseka – Ladislav Horáček, Praha – Litomyšl 2009, s. 15.

48 Címrman, J. – Svěrák, Z. – Smoljak, L.: *Záskok*. In: Just, V. (ed.): *To nejlepší ze Smoljaka, Svěráka a Jára Círmanna*. II. Knihcentrum, Praha 1999, s. 72.

49 Címrman, J. – Svěrák, Z. – Smoljak, L.: *Lijavec (Hra s opravdovým deštěm)*. Paseka, Praha 1992, s. 24.

50 Dvořáková, Ž.: Asociační funkce vlastních jmen v literatuře. In: *Sborník ze 4. onomastické konference* (v tisku).

51 Címrman, J. – Svěrák, Z. – Smoljak, L.: *Címrman v říši hudby*. Paseka – Ladislav Horáček, Praha – Litomyšl 1998, s. 34.

52 Címrman, J. – Svěrák, Z. – Smoljak, L.: *Blaník (Jevištní podoba historického mýtu)*. Paseka, Praha 1992, s. 20.

Lehár, Johann Strauss, Oskar Nedbal, Adolf Piskáček (starší bratr známého Rudolfa Piskáčka) a maďarský statkář a hudební mecenáš Béla Kálmán, otec skladatele Imre Kálmána“ (Hospoda na mýtině). Vidíme, že Cimetrmanovo jméno se tu neustále objevuje vedle autentických jmen reálných osobností, což přispívá k vyvolání iluze reálnosti a pravdivosti, či alespoň pravděpodobnosti, můžeme tu hovořit o veristické (autentizační) funkci těchto jmen⁵³. Výše zmíněné kontakty zní věrohodně, všechny osobnosti, s nimiž se měl Cimetrman stýkat, skutečně v daném období žily,⁵⁴ a nebylo by to proto teoreticky nemožné. I zde si však mystifikátoři neodpustí sem tam utrousit poznámku, která zároveň celou iluzi reálnosti zboří, např. se dozvíme, že Cimetrman vede obsáhlou korespondenci s G. B. Shawem, na niž bohužel zarputilý Ir neodpovídá (Akt), že jeho pomoc Čechovovi spočívala v tom, že mu pochválil novou knihu povídek a pohnojil mu višňový sad (Akt) nebo že manželům Curieovým nanosil do sklepa na vlastních zádech pětáctýřicet puten smolince (Akt). Mystifikátoři neváhají upravit si i některé další historické skutečnosti, mění např. místo narození Konráda Henleina, lokalizují je do fiktivní obce Liptákov do roku, kdy tam přichází Jára Cimetrman (Posel z Liptákova). Historické osobnosti někdy staví do zcela absurdních pozic, když např. ve hře Němý Bobeš tvrdí: „K 60. výročí vlády Františka Josefa I. připravovala rakouská diplomacie v tichosti jubilantovi milý dárek: anexi Bosny a Hercegoviny. (...) Přes tato opatření byl o celé věci okamžitě informován anglický král Eduard VII. V rakouských diplomatických kruzích nastal poplach. Hrozilo totiž nebezpečí, že Eduard VII. – známý pletichář mezinárodní politiky – jubilantovi anexi prozradí, aby mu zkalil radost.“⁵⁵ Cimetrmanovští mystifikátoři tak neustále balancují na tenké hraně mezi vyvoláním zdání skutečnosti a jejím popřením. Nedílnou součástí jejich hry s divákem (čtenářem/posluchačem) je i užívání autentických vlastních jmen, která mají celou iluzi podpořit.

Aby byl dojem vědeckých pojednání úplný, je třeba navazovat na další capacity. Cimetrmanologové proto konzultují např. s Felixem Vodičkou (Němý Bobeš), ale odkazují i na fiktivní vědce (např. na norského hudebního badatele Skansena (Cimetrman v říši hudby) nebo na italského vědce a publicistu Genara Castellioho z Neapole, který měl přirovnat Cimetrmana k sopce (Dlouhý, Široký a Krátkozraký) či na fiktivní díla (např. na studii akademika Šmejdišila Tajemství jeskyně Altamira /Posel z Liptákova/) atd. Nezbytnou součástí vědecké práce jsou samozřejmě i polemiky. Největším odpůrcem českých cimetrmanologů je fiktivní prof. Erich Fiedler – řada jejich příspěvků je založena na dokazování omylů, kterých se tento vídeňský cimetrmanolog měl ve svých výkladech a překladech dopustit. Podíváme-li se na tato fiktivní jména, musíme konstatovat, že se jedná o příjmení realistická (tedy existující v reálném antroponymickém systému), která jen podporují celkovou iluzi skutečnosti. Obdobně fungují i další fiktivní jména, jimiž mystifikátoři zabydleli Cimetrmanův svět, jsou to především jména herců Cimetrmanovy kočovné herecké společnosti Lipany (náповěda Standa Křeček, herec Ota Plk,

53 Cimetrman, J. – Svěrák, Z. – Smoljak, L.: *Švestka (Jevištní sklerotikon)*. Paseka – Ladislav Horáček, Praha – Litomyšl 1999, s. 15.

54 Tuto funkci vyčleňuje Kosyl, C.: Głowne nurty nazewnictwa literackiego (zarys syntezy). In: Biolik, M. (ed.): *Onomastyka literacka*. Wydawnictwa wyższej szkoły pedagogicznej w Olsztynie, Olsztyn 1993, s. 75.

55 Vlastní jména reálných osobností tak plní mimo jiné i tzv. klasifikační funkci, pomáhají určit historickou dobu, do níž je fiktivní příběh zasazen. V případě Cimetrmana evokují zvl. přelom století a období do 1. sv. války. (Ke klasifikační funkci a dalším viz Knappová, M.: Funkce vlastních jmen v literárních textech. In: Blich, M. (ed.): *Zborník Acta Facultatis Paedagogicae Universitatis Šafarikanae, Slavistica XXVIII.*, Zv. 3. Onomastika a škola. Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, Pedagogická fakulta, Banská Bystrica 1992, s. 12–16.)

ochmelka Živný) a jména jeho sousedů v Liptákově (Josef Padevět, kloboučník Lešner, kovář Pazdera, hostinský Sirotek aj.).

Každá epizodická figurka, která se pouze mihne textem, dostává své realisticky znějící jméno, nikdo jako kdyby nemohl zůstat nepojmenován, což vede v seminářích až k jakési přesycenosti textů jmény. Autoři mystifikace jsou si velice dobře vědomi toho, že uvedení konkrétního jména vzbuzuje zdání větší věrohodnosti, proto slyšíme např.: „Dopravní podnik hl. m. Prahy – a já budu přímo jmenovat: je to náměstek Kudrna – nechtěl o rekonstrukci trolejové sítě ani slyšet“.⁵⁶ Všechna tato jména plní opět především iluzionistickou funkci. Někdy je též těchto antroponym využito k jazykové komice založené na sémantické stránce jména, popř. na různých konotacích spjatých se jmény, dozvídáme se např., že se „jako blesk z čistého nebe objevil doktor Hrom“ (Afrika), že hodinky pro následníka trůnu zhotovilo zlatnictví Straka a syn (Vražda v salónním coupé) nebo že Cimrman krokoval parcely pro stavitelskou firmu Zakoupil a Zbořil (Švestka)...

Jára Cimrman se stal fenoménem. Dnes již sice není nikdo, kdo by věřil v jeho existenci, jako tomu bylo v začátcích, ale všichni ochotně dál hrajeme spikleneckou hru na mystifikaci. V anketě jsme si zvolili Cimrmána „největším Čechem“, odhalujeme mu pamětní desky a pojmenováváme po něm ulice.⁵⁷ „Můžeme o tom diskutovat, můžeme o tom vést spory, můžeme s tím i nesouhlasit, ale to je všechno, co se proti tomu dá dělat.“⁵⁸

LITERATURA

Cimrman, J. – Svěrák, Z. – Smoljak, L.: Afrika (Češi mezi lidožravci). Paseka – Ladislav Horáček, Praha – Litomyšl 2003.

Cimrman, J. – Svěrák, Z. – Smoljak, L.: Akt. In: Smoljak, L. – Svěrák, Z. Divadlo Járy Cimrmána. Melantrich, Praha 1988, s. 34–62.

Cimrman, J. – Svěrák, Z. – Smoljak, L.: Blaník (Jevištní podoba historického mýtu). Paseka, Praha 1992.

Cimrman, J. – Svěrák, Z. – Smoljak, L.: Cimrman v říši hudby. Paseka – Ladislav Horáček, Praha – Litomyšl 1998.

Cimrman, J. – Svěrák, Z. – Smoljak, L.: České nebe (Cimrmanův dramatický kšaft). Paseka – Ladislav Horáček, Praha – Litomyšl 2009.

Cimrman, J. – Svěrák, Z. – Smoljak, L.: Dodatky. Paseka – Ladislav Horáček, Praha – Litomyšl 2003.

Cimrman, J. – Svěrák, Z. – Smoljak, L.: Lijavec (Hra s opravdovým deštěm). Paseka, Praha 1992.

Cimrman, J. – Svěrák, Z. – Smoljak, L.: Němý Bobeš aneb Český Tarzan. Paseka – Ladislav Horáček, Praha – Litomyšl 1992.

56 Cimrman, J. – Svěrák, Z. – Smoljak, L.: *Němý Bobeš aneb Český Tarzan*. Paseka – Ladislav Horáček, Praha – Litomyšl 1992, s. 32–33.

57 Cimrman, J. – Svěrák, Z. – Smoljak, L.: *Vražda v salónním coupé (detektivní hra)*. Paseka – Ladislav Horáček, Praha – Litomyšl 1992, s. 7.

58 Např. ulice Járy da Cimrmána v Olomouci a v Roztokách, ulice Járy Cimrmána v Brně, Dačicích, Horšovském Týně a v obcích Chleby a Homole, Nábřeží Járy Cimrmána v Lipníku nad Bečvou (dle www.mapy.cz, [online, citováno 2. 3. 2010]. Dostupné z WWW: <http://www.mapy.cz/>).

- Cimrman, J. – Svěrák, Z. – Smoljak, L.: Švestka (Jevištní sklerotikon). Paseka – Ladislav Horáček, Praha – Litomyšl 1999.
- Cimrman, J. – Svěrák, Z. – Smoljak, L.: Vražda v salónním coupé (Detektivní hra). Paseka – Ladislav Horáček, Praha – Litomyšl 1992.
- Cimrman, J. – Svěrák, Z. – Smoljak, L.: Záskok. In: Just, V. (ed.): To nejlepší ze Smoljaka, Svěráka a Jára Cimrmana. II. Knihcentrum, Praha 1999
- David, J.: Ty lesovské stráně... (k literární a filmové toponymii). In: Jaklová, A. (ed.): Komunikace – Styl – Text. Sborník z mezinárodní lingvistické konference. Jihočeská univerzita, České Budějovice 2006, s. 173–177.
- David, J.: Lexikon české literatury počtvrté aneb Na okraj pseudonymů. Acta onomastica, 50, 2009, s. 254–255.
- Dolenský, A.: Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře. Přemysl Plaček, Praha 1910.
- Dvořáková, Ž.: Asociační funkce vlastních jmen v literatuře. In: Sborník ze 4. onomastické konference (v tisku)
- Farná, K. 2007. Maxim E. Matkin: Není mi líto, že nepředcítám duchodcům něco o spermiích [online]. Novinky.cz [Citováno 13. 8. 2007]. Dostupné z WWW: <http://www.novinky.cz/kultura/120679-maxim-e-matkin-neni-mi-lito-ze-nepredcitam-duchodcum-neco-o-spermiich.html>.
- Formánek, J.: Drak z Budějovic. Respekt, 50, 2009, s. 56–57.
- Hodrová, D.: Jméno postavy v románu. In: Hodrová, D.: ...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století. Torst, Praha 2001, s. 599–619.
- Hořec, J.: Počátky české knihy. Votobia, Praha 2003.
- Knappová, M.: Funkce vlastních jmen v literárních textech. In: Blichá, M. (ed.): Zborník Acta Facultatis Paedagogicae Universitatis Šafarikanae, Slavistica XXVIII., Zv. 3. Onomastika a škola. Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, Pedagogická fakulta, Banská Bystrica 1992, s. 12–16.
- Kosyl, C.: Głowne nurty nazewnictwa literackiego (zarys syntezy). In: Biolik, M. (ed.): Onomastyka literacka. Wydawnictwa wyższej szkoły pedagogicznej w Olsztynie, Olsztyn 1993, s. 67–100.
- Kovařík, P.: Literární mýty, záhady a aféry. Otazníky nad životy a díly českých spisovatelů. NLN, Praha 2003.
- Kroužilová, L.: České a bulharské literární pseudonymy. In: Olivová-Nezbedová, L. – Šrámek, R. – Harvalík, M. (eds.): Onomastické práce IV. Ústav pro jazyk český AV ČR, Praha 2000, s. 244–253.
- Kunc, J.: Vlastním jménem: slovníček pseudonymů novodobých českých spisovatelů. Národní knihovna, Praha 1958.
- Lexikon české literatury 1 A – G. Osobnosti, díla, instituce. Academia, Praha 2000.
- Lexikon české literatury 2/II K – L. Osobnosti, díla, instituce. Academia, Praha 1993.
- Lexikon české literatury 3/I M – O. Osobnosti, díla, instituce. Academia, Praha 2000.
- Lexikon české literatury 3/II P – Ř. Osobnosti, díla, instituce. Academia, Praha 2000.
- Lexikon české literatury 4/I S – T. Osobnosti, díla, instituce. Academia, Praha 2008.
- Macura, V.: Znamení zrodu. H & H, Jinočany 1995.
- Odaloš, P.: Literáronymá v próze Maxima E. Matkina Polnočný denník. In: Mitter, P. (ed.): TY, JÁ a ONI v jazyce a literatuře. Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem 2009, s. 293–296.

- Parenti, M.: *Dizionario dei luoghi di stampa: falsi, inventati o supposti in opere di autori e traduttori italiani. Con un'appendice sulla data e un saggio sui falsi luoghi italiani usati all'estero, o in Italia, da autori stranieri.* Sansoni Antiquariato, Firenze 1951.
- Procházková, Ž.: MY a ONI – jména cizinců v české literatuře. In: Mitter, P. (ed.): TY, JÁ a ONI v jazyce a literatuře. Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem 2009, s. 297–300.
- Sabina, K.: O pseudonymech v literatuře české. *Květy*, 6, 1871, s. 254.
- Šrámek, R.: K teorii literární onomastiky. *Zpravodaj místopisné komise*, 26, 1985, s. 510–516.
- Šrámek, R.: *Úvod do obecné onomastiky.* Masarykova univerzita, Brno 1999.
- Tauš, K.: *Slovník cizích slov, zkratek, novinářských šifer, pseudonymů a časopisů pro čtenáře novin.* Karel Jelínek, Blansko 1946.
- Tuszyńska, A.: *Singer – Krajiny paměti.* Přel. V. Dvořáková. H & H, Jinočany 2006.
- Tyňanov, J. N.: *Literární fakt.* Přel. L. Zadražil. Odeon, Praha 1988.
- Vopravil, J. S.: *Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře (anagramů, kryptonymů, značek, jmen původních, přijatých, dvojíých, polatinštěných atd.).* Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1973.

Mgr. Žaneta Dvořáková
Oddělení onomastiky
Ústav pro jazyk český
Akademie věd České republiky, Praha
<dvorakova@ujc.cas.cz>

PARATEXTY V ČESKÉ LITERÁRNÍ MYSTIFIKACI. NAD SEKUNDÁRNÍMI TEXTY JÁRY (DA) CIMRMANA

LENKA MÜLLEROVÁ

Jedním z typů literární mystifikace je zobrazení fiktivní postavy, jejíž existence je tvůrcem díla smyšlena. Takovým hrdinou je Jára (da) Cimrman, na jehož vzniku se podílel zejména Jiří Šebánek, Karel Velebný, Zdeněk Svěrák a Ladislav Smoljak. Intelektuální mystifikační hra s recipientem (návštěvníkem divadla, divákem filmu, později čtenářem knih apod.) vznikla v šedesátých letech jako cyklus smyšlených reportáží z imaginární vinárny a byla zaměřena na zdokumentování života a díla fiktivní postavy českého zapomenutého génia Jára Cimrmana. Stylizace do idyly rakousko-uherského období, parodie literárních a divadelních žánrů i badatelského přístupu, poetika divadelních představení, mnohovrstevnatá slovní a situační komika, nonsens, satira a nadsázka jsou typickými příznaky cimrmanologického zkoumání géniova „přínosu“ pro lidstvo. Úspěch divadelních mystifikací způsobil postupný přechod cimrmanovského kultu i do dalších typů médií – zejména literatury a filmu, a do širšího národního povědomí, jež vyvrcholilo nominací Jára Cimrmana do mezinárodního projektu BBC v roce 2005.

V tištěné podobě vyšly divadelní hry a další texty více než v padesáti edičních počínech, přičemž ke skutečnému rozmachu vydávání cimrmanovských textů došlo až po roce 1990. V období 1970–1990 totiž bylo vydáno pouze osm knih (nakladatelství Supraphon, Panton, Melantrich a Mladá fronta), zatímco v letech 1990–2009 se ke čtenářům dostalo kolem čtyřicetky publikací, z nichž až na výjimky (nakladatelství Mladá fronta, Západočeské nakladatelství, Exact, Knihcentrum, Kruh, Ottovo nakladatelství) všechny pocházely z nakladatelství Paseka.

V uvedeném souboru edičních počínů lze detekovat tři typy knih: přepisy divadelních her, cimrmanovské „monografie“ a texty Svěráka a Smoljaka, pro něž jednotliví vydavatelé zvolili odlišnou strategii komunikace nakladatele se čtenářem, tedy i odlišnou podobu paratextového vybavení knih.

První typ knih – divadelní hry vycházely zejména až po roce 1990. Ojedinelé soubory přepisů vydal například hradecký Kruh v roce 1991 pod názvem Filmové komedie: osm scénářů či litomyšlsko-pražské nakladatelství Paseka v roce 2009 s titulem Hry a semináře: úplné vydání. Nejpočetnější skupinou knih je však produkce jednotlivých her v samostatné knize od téhož nakladatelství, která vychází v pomyslné řadě Divadlo Jára Cimrmana. Jestliže typickými příznakovými rysy uvedeného neverbálního paratextu je zejména identická grafická podoba a velikost knihy, název edice, ediční plán a výzva ke čtenářům mít, případně číst celý soubor děl, pak uvedené charakteristické rysy jsou ve zmiňovaných knihách plně přítomny. Název edice¹ je výrazně dominantním prvkem první strany obálky, patitulu i titulní stránky a, což je v českém

1 Nakladatelství Paseka se sice o existenci edice Divadlo Jára Cimrmana nezmiňuje, sousloví však charakter uvedeného paratextu splňuje.

knižním prostředí takřka výjimečné, svou velikostí zastiňuje i titul díla – zde název divadelní hry. Jeho informační funkce je totiž spjata s mimoknižním kontextem díla a předpokládá určitou kompetenci potenciálního čtenáře či kupce. Funkčnost paratextu edice je tedy zaměřena na konkrétní zájmovou skupinu čtenářů, upřednostňující a přijímající charakteristickou poetiku cimrmanovské mystifikace, ale také i akceptující recepci divadelní hry bez přítomnosti pro divadlo typické vizuální a zvukové složky. Tato je potenciálnímu vnímateli díla alespoň zčásti zprostředkována nakladatelskou volbou typografického zpracování, přítomností autentických fotografií i některými grafickými aspekty knihy (ornamenty apod.). Imitace dobové podoby knihy z počátku dvacátého století je reflektována i dodržováním typického obsazování jednotlivých prostorů knihy – na frontispisu je vždy umístěna historizující ilustrace zobrazující opět fiktivní či skutečné významné osobnosti rakousko-uherského období, jež byly spjaty² s postavou Járy Cimrmana, či důležité technické vynálezy z téže doby, např.: „Při startu vzducholodi „Holešovice“ dočkal se Cimrman bolestného ponížení. Ačkoliv celou výpravu do Afriky organizačně zajistil a naplnil vzducholod vlastními vodíkem, trojice pražských továrníků Holman, Kubias, Bartůněk ho z výpravy vyloučila. Do gondoly byl místo Cimrmana raději naložen sud piva, který na poslední chvíli přivezl kočí plzeňského pivovaru.“³

Mystifikační hra nejenom posiluje podobu tvaru paratextu edice (nakladatel nabízí vydání pro celý soubor knih tzv. Cimrmanovy dvouúčelové kapsy, což je „tuhé pouzdro, do něhož můžete sešity (jednotlivá vydání her, pozn. L.M.) zasunout a z něhož je lze velice snadno i vysunout“⁴), ale zároveň jej narušuje a rozvolňuje porušováním chronologického pořadí vydávání jednotlivých her. Mísení pravděpodobných skutečných technických důvodů narušení postoupnosti vydávání knih a mystifikačního přístupu ke všem textům knihy, tedy i paratextům, umožňuje zahrnutí aktů mimoknižního kontextu do kontrafaktuální hry se čtenářem díla.

Reklamní texty umístěné v posttextovém prostoru knihy rovněž imitují propagační postupy první poloviny dvacátého století a pokračují v mystifikační hře s recipientem díla. Tak například v již zmíněné knize je za textem divadelní hry dvoustránková propagace firmy Pražská plynárenská, akciová společnost. Skutečnými údaji jsou pouze název firmy a její logo, ostatní záznamy a texty jsou již typickou mystifikační hrou, spojující dobové jazykové i faktické prvky s aktuálními aspekty současnosti (např. zobrazení Cimrmanova prvního plynového leasingu či text: „V Praze hodlal Cimrman založit první leasingovou společnost, zpřístupňující i chudým vrstvám dobrodiní plynu. Výrobci ohříváků krejčovských žehliček Rychlý a Schnell jej však na přihlašovací úřadě předběhli.“⁵ Či „Jako v dobách minulých, i dnes doporučuje vřele P.T. zákazníkům svá vysoce kvalitní a dobře uleželá piva, světlé i tmavé ležáky, jakož i pivo výčepné, v sudech a láhvích. Novinkou je pivo v nerezových sudech KEG, jehož jsme prvním pražským dodavatelem.“⁶).

Obdobné komunikační postupy lze detekovat i v textech na záložce knihy, které jsou nejčastěji zaměřeny na přinesení dalších „důkazů“ o životě a díle českého génia a jež přinášejí

2 Jde o mystifikaci.

3 Smoljak, L.: *Afrika : (Češi mezi lidožravci)*. Cimrman, Smoljak, Svěrák. Paseka, Praha – Litomyšl 2003, s. 2.

4 Smoljak, L.: *Vyšetřování ztráty třídní knihy : (Činohra)*. Cimrman, Smoljak, Svěrák. Paseka, Praha 1992, zadní strana obálky.

5 Smoljak, L.: *Afrika : (Češi mezi lidožravci)*. In: Smoljak, L. – Svěrák, Z.: *Cimrman, Smoljak, Svěrák*. Paseka, Praha – Litomyšl 2003, s. 71.

6 Smoljak, L.: *Vyšetřování ztráty třídní knihy : (Činohra)*. In: Smoljak, L. – Svěrák, Z.: *Cimrman, Smoljak, Svěrák*. Paseka, Praha 1992, s. 59.

postavy primárního textu vystupující jako mluvčí určité skupiny (např. „Při studiu hry Afrika jsme si samozřejmě položili otázku, zda Cimrman vůbec někdy v Africe byl, nebo zda – podobně jako spisovatel Karel May – čerpal jen z literatury a map. Na tuto otázku jsme dostali odpověď ve chvíli, kdy se na prahu naší herecké šatny objevil jako blesk z čistého nebe doktor Hrom (nomen omen jako součást hry, pozn. L.M.). Tento pracovník Náprstkova muzea v Praze nám předal svazek potrháných a špinavých listů. Zažloutlá titulní stránka rukopisu nebyla úplná. Zůstal na ní jen název „Africký deník“... /.../ Na třetí stránce stálo tu černé na žlutém: „Příšerné vedro! Cop bych dal za vlahý podvečer na liptákovské návsi...“ Bylo mu (doktoru Hronovi, pozn. L.M.) jasné, že autorem těchto řádků je Jára Cimrman.“). Kontaminace rolí autor – hrdina – vědec – tvůrce paratextu v případě Svěrákové a Smoljakově zpevňuje tvar knihy a ruší pro čtenáře pozorovatelné hranice mezi primárním textem a paratextem, způsobuje jejich vzájemné prolínání a propojování se. Funkčnost⁷ paratextů však není narušena, paratexty se naopak stávají jakousi prodlouženou součástí primárního textu a spoluvytvářejí komplexní cimrmanovskou mystifikační hru zahrnující nejen vlastní primární text, ale i prostor sekundárních knižních textů a fyzického objektu knihy. Uvedení postavy Cimrmana do pozice prvního autora knihy je jen dalším aspektem této literární hry se čtenářem/kupcem, v níž tvůrčí proces kontrafaktuálnosti jako základní tvůrčí princip přesahuje autorský text a zasahuje do svého bezprostředního okolí. Uvedený fakt je důkazem nejen širšího prostoru literární hry autora se čtenářem, ale také podřízenosti paratextů nakladatelem selektovaným aspektům primárního textu a přesnějšího definování potenciálního cílového čtenáře. Jestliže G. Genette rozlišuje trojí typ paratextu jména autora (onym jako uvedení skutečného jména, anonym a pseudonym⁸), pak česká literární mystifikace doplňuje tento koncept o další typ – tzv. fictim, tedy fiktivního, smyšleného autora díla.

Kompletní soubory divadelních her již mají jinou komunikační strategii. Pasekovské vydání z roku 2009 je sice řešeno graficky podobně jako samostatně vydávané hry (jde zejména o dominantní pozici názvu edice vůči titulu díla a jménům autora, volbu typografie a drobných grafických prvků, podobná obsazenost frontispisu), záložkové texty jsou již však směřovány k informacím o pouze skutečných tvůrcích díla, tj. Ladislavu Smoljakovi a Zdeňku Svěrákovi a jejich skutečných, nikoliv fiktivních životních údajích. Uvedení dalších mediálních aktivit obou autorů, existujících mimo rámec cimrmanologie, reflektuje nakladatelovu anticipaci širší skupiny potenciálních recipientů díla, jež nemusí být dostatečně obeznámena s typickou poetikou uvedené literární mystifikace či dalšími okolnostmi Divadla Járy Cimrmana. Tomuto předpokladu odpovídá explicitní pojmenování tvůrčího procesu a jeho výsledku, komunikační odstup tvůrce paratextu od čtenářů, ale také informace o úspěšnosti celé tvorby obou autorů a stručný vhled do historie Divadla Járy Cimrmana.

Obdobně je koncipována i rozsáhlá předmluva, jejímž autorem je Přemysl Rut a jejíž zkrácená podoba vyšla již v roce 1992 v Literárních novinách. Demytizace Járy Cimrmana, verbalizace základního tvůrčího postupu i detailnější informace týkající se skutečné historie Divadla Járy Cimrmana jsou ovlivněny záměrem tvůrce paratextu, potažmo i nakladatelem díla, a to méně kompetentní či zcela nevědoucí potenciální čtenáře seznámit s českým fenoménem šedesátých a pozdějších let. Předmluva se tak stává návodem k porozumění jednotlivých aspektů

7 Smoljak, L.: Afrika : (Češi mezi lidožravci). In: Smoljak, L. – Svěrák, Z.: *Cimrman, Smoljak, Svěrák*. Paseka, Praha – Litomyšl 2003, záložka s. 1.

8 K základním patří informační, návodná, propagační, metatextová a estetická funkce paratextu.

i celistvé podoby díla, umožňuje pochopit konkrétní postupy v díle a poskytuje čtenářům klíč k procesu mystifikační hry v knize. Nakladatelská strategie zde opouští cestu „komplexní“ knižní mystifikace, jež je plně akceptována a přijímána edukovaným čtenářem, a jednoznačným vymezením duality skutečnost-fikce směřuje i k další skupině potenciálních vnímatelů, pro něž je cimrmanovské literární dění dosud neznámé či obtížněji uchopitelné. Přesto v některých detailních prvcích (např. frontispis) je zachována výše uvedená nakladatelská mystifikační hra.

Podobně jako samostatně vydávané hry jsou koncipovány i knihy zobrazující život a dílo Járy Cimrmana (např. Jára /da/ Cimrman / Sborník o životě a díle českého polyhistora vydaný nakladatelstvím Mladá fronta v roce 1970 a 1998, Já, Jára Cimrman Západočeského nakladatelství z roku 1991 či Za Járou Cimrmanem až do hrobu Jiřího Šebánka – knihu vydalo nakladatelství Paseka v roce 2001). Pouze poslední uvedená kniha má na titulní straně obálky uvedené jméno autora, další paratexty – obálkové texty, grafické aspekty i předmluvu k českému vydání, jež lze vnímat jako součást primárního textu, jsou opět mystifikační hrou s recipientem díla.

Obdobně lze detekovat již zmíněné rysy mystifikační hry u dalších knih, zejména pak „ozdoby domácí bibliotéky“, jak zní jeden z mnoha reklamních sloganů na titulní obálce knihy Já, Jára Cimrman (vydalo Západočeské nakladatelství). S podtitulem Dosud nejvýpravnější sborník o životě, díle a životním prostředí českého génia světového významu z roku 1991. Imitace podoby knihy vydané v první polovině dvacátého století, umocněné zejména typografickým a výtvarným zpracováním, nekonvencionalizované uspořádání knihy využívající veškerý prostor artefaktu, dobová stylizace textů, a to zejména reklamních, ale i splývání a mísení paratextů a primárního textu, frekventovaná používání tzv. nepravých paratextů (především předmluvy či doslovu jako součástí autorského diskurzu, jež jsou podřízeny autorské naraci) jsou typickými aspekty paratextové komunikace cimrmanovské mystifikační hry. Zmíněné nepravé paratexty rozšiřují autorský text směrem vně z díla, od jádra knihy, jímž je autorský text a překračují významně prostor tohoto textu, rozvolňují jej, smývají hranici mezi textem a příslušenstvím knihy, mezi fikčním světem a skutečností, znesnadňují rozpoznání paratextového vybavení knihy recipientem a v případě literární mystifikace jakoby „supluji“ typická a očekávatelná příslušenství knihy, tudíž určitým způsobem přebírají roli mediátora artefaktu. Funkce zprostředkovatele je v knižní komunikaci důležitá a nabývá specifických podob, mediátor je totiž v určité fázi paratextualizace také čtenářem díla, tedy po jistý časový úsek i tím, kdo vstupuje do hry s autorem, do procesu hledání, rozkrývání, objevování a identifikace jednotlivých a konkrétních prvků mystifikace. Existence nepravých paratextů jednak vytlačuje typický paratextový aparát knihy, jednak významně ovlivňuje ty tvary paratextů, jež v knize přesto existují (zde například obálkové texty, které místo typické a čtenářem očekávané o informace o díle a autorovi obsahují „verše významných českých básníků, věnovaných Járovi Cimrmanovi k jeho 40. narozeninám v průběhu let 1902–1912. Antonín Sova: ‚Hold velikánu‘ [...] J. S. Machar: ‚Tvůrčí síla‘ [...] Svatopluk Čech: ‚Jeho cesta‘ [...] Čeněk Zíbrt: ‚Píseň síly‘ [...] J. V. Sládek: ‚Přípitek na jeho počest‘ [...] Viktor Dyk: ‚Óda na Járu‘ [...] Tereza Dubrovská: ‚Jsi / Mistru Cimrmanovi‘“ apod.).

Zcela jinou komunikační strategii zvolili nakladatelé při vydávání textů obou tvůrců cimrmanovské myšlenky, a to v knihách s názvy obsahující klišé, superlativy i reklamní postupy sdělení (To nejlepší ze Smoljaka, Svěráka a Járy Cimrmana I., To nejlepší ze Smoljaka, Svěráka a Járy Cimrmana II., vydalo nakladatelství Exact, posléze i Knihcentrum a Ottovo na-

kladatelství). Mystifikační hra je zde přítomna pouze v primárním textu, mezi nímž a sférou paratextů je jednoznačná a přesně vymezená hranice, která určuje koexistenci obou literárních světů v prostoru knihy. Paratexty, které zde obklopují primární text, poskytují potenciálnímu čtenáři především informace o autorech, fiktivních postupech, kontextu cimrmanovského dění i o tvůrčím přístupu k mystifikační hře. Metoda mystifikace je zde již zobrazována jako partiální tvůrčí akt dvou výrazných osobností kulturního světa druhé poloviny dvacátého století, jenž je tvořen řadou dalších mediálních aktivit uvedené dvojice. Paratextové vybavení knihy je již typizované a je zaměřeno zejména na intermediální komunikaci.

Komunikační paratextová strategie literární mystifikace je tedy závislá nejen na charakteru zdrojového autorského textu, ale především na záměru a vizi nakladatele, jež zahrnují úvahy nejen o diskurzu díla, ale také o potenciálním čtenáři a jeho kompetentnosti, zvláště schopnosti či připravenosti poznat a přijmout mystifikační hru. Podstatnými předpoklady volby komunikační strategie jsou též aktuální kontext díla, možnosti marketingové komunikace, ekonomické postavení nakladatele, etablovanost textu, autora, případně i postavy díla v kultuře a další faktory. Uvedené aspekty pak tvarují bohatou škálu možných přístupů k tvorbě paratextů od pojetí knihy jako objektu cele obsazeného mystifikační hrou (mystifikační paratexty) přes „pouhé“ využití základních funkcí sekundárních textů v komunikační paratextové strategii, a to především informační a návodné role paratextů sloužící k selektivní identifikaci a recepci mystifikačních aspektů v textu (paratexty o mystifikaci), až po přístupy kontaminující v různé míře a intenzitě oba přístupy.

PRAMENY

- Cimrman, J. da: Hry a semináře: úplné vydání. Paseka, Praha a Litomyšl 2009.
- Smoljak, L.: To nejlepší ze Smoljaka, Svěráka a Jára Cimrmana I. Exact, Praha 1992.
- Smoljak, L.: To nejlepší ze Smoljaka, Svěráka a Jára Cimrmana II. Knihcentrum, Praha 1998.
- Smoljak, L.: Afrika : (Češi mezi lidožravci). In: Smoljak, L. – Svěrák, Z.: Cimrman, Smoljak, Svěrák. Praha, Litomyšl Paseka 2003.
- Smoljak, L.: Vyšetřování ztráty třídní knihy : (Činohra). In: Smoljak, L. – Svěrák, Z.: Cimrman, Smoljak, Svěrák. Praha Paseka 1992.
- Svěrák, Z.: Filmové komedie: osm scénářů. Kruh, Hradec Králové 1991.
- Šebánek, J.: Byli jsme a buben: odvrácená tvář Jára Cimrmana. Mladá fronta, Praha 1998.
- Šebánek, J.: Jára /da/ Cimrman / Sborník o životě a díle českého polyhistora. Mladá fronta, Praha 1998.
- Šebánek, J.: Já, Jára Cimrman / Dosud nejvýpravnější sborník o životě, díle a životním prostředí českého génia světového významu. Západočeského nakladatelství, Plzeň 1991.
- Šebánek, J.: Za Jářou Cimrmanem až do hrobu. Paseka, Praha 2001.

LITERATURA

- Genette, G.: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1989.
- Müllerová, L.: Reklamní aspekty sekundárních knižních textů v devadesátých letech 20. století. Disertační práce. Masarykova univerzita, Brno 2009.

PaedDr. Lenka Müllerová, Ph.D.

LITTERAE, Hradec Králové

<mullerova.len@gmail.com>

MYSTIFIKACE A PSEUDONYMY V ČESKÉ LITERATUŘE PO ROCE 1989 (S PŘIHLÉDNUTÍM K HISTORICKÉMU KONTEXTU)

LUBOMÍR MACHALA

„Záměrné využití uměleckého výmyslu k oklamání čtenáře“¹, tak zní úvodní definice v hesle literární mystifikace ze Slovníku literární teorie vydaného roku 1977.² Na rozdíl od řady jiných hesel, poznamenaných dobovou ideologií, není nutno toto vymezení nijak zvlášť korigovat. Akceptovat lze i následné konstatování mimořádného společenského dosahu obrozenských padělků Rukopisu královédvorského a Rukopisu zelenohorského. Literární mystifikace nejsou sice žádnou českou národní specialitou, jak dokládají například anglo-skotské Ossianovy zpěvy, publikované James Macphersonem poprvé roku 1765 a prezentované jako keltské básně z 3. století našeho letopočtu. Připomenout lze v dané souvislosti také tvorbu fiktivního ruského básníka Kozmy Petroviče Prutkova, psanou počátkem 19. století několika autory, popřípadě mystifikační aktivity francouzského spisovatele Prospera Mériméeho (Divadlo Kláry Gazulové, 1825; Guzla, 1827). Nicméně nepřehlédneme, že ve sporech o původu ruského eposu Slovo o pluku Igorově byla nedávno prezentována domněnka hardwardského vědce Edwarda L. Keenana, že autorem dotyčného eposu by mohl být Josef Dobrovský. Vladimír Macura pak v jednom ze svých semi(o)fejetonů nazvaném Mystifikace a národ tvrdí, že mystifikace u nás „sehrály jinou, závažnější roli než jinde v Evropě“, protože „nesly zřetelný moment kulturotvorný a národotvorný, měly vypovídat o zvláštních hodnotách českého národa, měly být dokladem jeho starobylosti, svědectvím o jeho minulých slavných činech, o jeho kulturnosti.“³ Macura současně upozorňuje, že v tomto mystifikačním počínání obrozenců byly od počátku přítomné také skepse, ironie a hravost, jež hodnotí jako ozdravné. V dané souvislosti odkazuje krom jiného na fakt, že Josef Linda nedlouho po „objevení“ Rukopisů uveřejnil v časopise, který redigoval, parodii Volmír, Nová starožitnost, v níž zřetelně ironizoval styl a jazyk podvrhů, které s největší pravděpodobností pomáhal stvořit.⁴ A v době, kdy kritický vědec Josef Dobrovský zpochybňoval pravost Rukopisu zelenohorského, jiný erudovaný filolog (a básník) František Ladislav Čelakovský, publikoval pod jménem Žofie Jandová (provdaná Gruberová)

1 Vlašín, Štěpán a kol.: *Slovník literární teorie*. Československý spisovatel, Praha 1977, s. 241.

2 Mystifikaci jako literárněvědnému problému věnovala Lenka Krausová studii zveřejněnou ve sborníku *Bohemica X* (Olomouc 2007). Všímá si v ní mj. i proměny sémantiky ústředního pojmu: „Historické a často i současné slovníky definují mystifikaci na základě doslovného sémantického překladu řec. *mystés* (zasvěcený do tajemství) a lat. *faciō/ficiō* (dělat, činit) jako úmyslné klamání, šíření nepravdivých zpráv za účelem oklamání, předstírání něčeho apod. Tím ztotožňují mystifikaci se lží a jako taková byla v zásadě chápána po celý starověk i středověk. Že od *mystés* není daleko k *mystikós* (tajný, důvěrný) a od *faciō* k *fictiō* (tvoření, vymyšlení) si začala pozvolna uvědomovat teprve renesance.“ (s. 296.)

3 Macura, Vladimír: *Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony*. Pražská imaginace, Praha 1993, s. 19.

4 Srov. Macura, Vladimír: *Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony*. Pražská imaginace, Praha 1993, s. 18.

několik básní, přičemž jednu z nich propašoval přibližně o deset let později do antologie české poezie, vydané roku 1832 v Londýně.

Za programového mystifikátora lze považovat Jaroslava Haška, jak krom jiného dokládají články o smyšlených zvířatech v časopise *Svět zvířat*,⁵ který Hašek redigoval od roku 1910. O rok později založil Stranu mírného pokroku v mezích zákona, prostřednictvím jejíchž aktivit karikoval tehdejší politický život a volební praktiky. Dějiny své strany Hašek rekonstruoval ve spisu s názvem *Politické a sociální dějiny Strany mírného pokroku v mezích zákona*, publikovaném ovšem teprve v roce 1963.

Zhruba ve stejné době, v níž se mystifikačně vyžíval Jaroslav Hašek, začal sprádat svůj celoživotní mystifikační projekt Theodor Adalbert Rosenfeld, užívající různých pseudonymů, např. Bohdan Vojtěch Šumavanský či T. R. Field. Oním projektem byla Krhútská kronika, zprostředkovávající dějiny i náboženství fiktivního národa Krhútů. Field ovšem svou kroniku šířil víceméně pouze orálně, což jednoho z jeho hospodských posluchačů, divadelníka Egona Hrycha přivedlo k tomu, že v roce 1967 knižně publikoval svou verzi Krhútské kroniky.

Při letmé inventuře českých literárních mystifikací nelze pominout tvůrčí intermezzo proslulého avantgardisty Vítězslava Nezvala, který v 52 hořkých baladách věčného studenta Roberta Davida (1936)⁶ a ve 100 sonetech zachránkyni věčného studenta Roberta Davida (1937) demonstroval svou virtuozitu i v tradičních básnických souřadnicích.

V polovině šedesátých let dvacátého století se zrodil mystifikační fenomén Jára Cimrmana⁷, všestranného génia a českého vlastence, brojícího proti rakousko-uherskému útlaku. Jeho kmotry byli Jiří Šebánek, Zdeněk Svěrák a Ladislav Smoljak. Z Divadla Jára Cimrmana, vzniklého pro zkoumání a popularizaci géniova odkazu v roce 1967, zanedlouho odešel Jiří Šebánek, který si později založil Salón Cimrman. Svěrákovi se Smoljakem se osobitými semináři a hrami podařilo oslovit publikum do té míry, že když se roku 2005 v Česku realizovala anketa o největšího Čecha, tak nebýt zákroku pořadatelů, nezískal by onen titul císař Karel IV, nýbrž většina by dala hlas Járovi Cimrmanovi, což možno považovat za poněkud kuriózní, o to však přesvědčivější potvrzení výše citovaných Macurových slov o specifickém a mimořádném vztahu Čechů k tvůrčím mystifikacím.

Polistopadový čas přinesl kvantitativní nárůst pseudonymů, čili nepravých, krycích jmen odlišných od občanských proprií původců textů v souvislosti s jejich autorským signováním.⁸ Ve svém příspěvku ovšem hodlám větší pozornost soustředit na fenomén přesahující pouhé zastření psychofyzické identity nebo volbu „literárnější“ znějícího jména, a tím jsou ony v úvodu definované literární mystifikace, které na rozdíl od běžné aplikace pseudonymů mají komplexnější charakter, klamavá strategie je v nich uplatňována ve více rovinách a souvislostech. Zvý-

5 Mystifikující příspěvky na různá témata Hašek později rozvinul v četných povídkách. Z nich posléze uspořádal Eugen Brikcius výběr *Jen pro dospělé muže!* (1997).

6 Nedlouho po jejich zveřejnění naznačil jasnoživě identitu původce v recenzi nazvané *Zatykač na věčného studenta Roberta Davida* Karel Čapek.

7 Původně Jára da Cimrmana.

8 Mnozí autoři jich měli i několik, jako například Jan Hýsek (Harry Crasst, Miroslav Kromiš, Stradomír Hromnišský, Mistr Miš, Martin Maniš) nebo Lubomír Drožd (Blumfeld 2001, H&H, Čaroděj Oz, Autor, V.I.P., Homeless@Hungry) ad. Nejednou se pseudonymy vyznačovaly až kuriózní podobou: viz číselnou řadu 063423350, za níž se skrývala Kateřina Malenovská, Radan Běhoun podepisoval své texty ½ OC a Pavel Hlušíčka své básně zase jako Mnoháček Zgublačenko. Občanské jméno zpěváka, hudebníka, textaře, scenáristy a prozaika Xindla X zní Ondřej Ládek.

šená frekvence literárních mystifikací se totiž po listopadu 1989 stala jedním z nejvýraznějších rysů literárního dění, byť nejedna z nich ještě vyrůstala z předchozího období.

Téměř souběžně se zrodem cimrmanovské legendy například začal své happeningy pořádat básník Eugen Brikcius. Záhy mu v tom ovšem zabránila nastupující normalizace. (Mimochoodem: ve shodě s Josefem Jařabem se mi jako mnohem vhodnější pro dotyčné režimní praktiky jeví označení abnormalizace.) Brikcia mocenské restriktce nakonec vyhnaly do Rakouska a na své mystifikační akce, které nazýval také technická cvičení, navázal až počátkem devadesátých let. Tehdy se rovněž pokusil o jistou teoretickou reflexi těchto svých podniků a sepsal nerozsáhlý soubor esejů, který vyšel pod názvem *Útěcha z mystifikace* (1995). Kategorizoval v něm jednotlivé podoby mystifikace (mystifikace účelová, neužitná či sportovní), přičemž evidentně preferoval takzvanou mystifikace tělesnou neboli pravou⁹, tedy takovou, při níž mnohdy absurdní a jen těžko představitelný slovně definovaný projekt je uskutečněn, převtělen do reality. Budiž ale zdůrazněno, že tohoto cíle se Brikciovi nedaří dosáhnout pokaždé, jak dokládá třeba osud mystifikační svatby plánované v šedesátých letech, během které jeho nevěsta měla místo vyřčení slůvka „ano“ omdlít. V realizaci tohoto aktu mystifikátorům zabránil otec potenciální nevěsty, který, prohlédnuv celý záměr, dotyčnou seřezal a zamezil jí přístup na obřad. V devadesátých letech pak zůstal pouze na dopisním papíře projekt velkolepého uvedení společné Brikciovy a Šrutovy knihy *Cadus rotundus/Sud kulatý*, podle něhož měli po Národní třídě kráčet sloni cirkusu Kludský a nad hlavou jim měly svištět míče vystřelované Antonínem Panenkou ze střechy paláce Dunaj a mířené na štoudev sochy sv. Floriána, stojící na protějším Topičově domu. Dodejme ještě, že stejně jako sebevykladačský a inventarizační soubor esejů, je pojmenován také televizní mystifikační dokument věnovaný osobnosti Eugena Brikcia.

Praktiky abnormalizačního režimu sice na jedné straně zrušily happeningy a mystifikace organizované Eugenem Brikciem, na straně druhé si však vynutily mnohé jiné mystifikační počiny. Mezi ty nejčastější patřilo užívání allonymů, tedy postup označovaný též ne zcela šťastně jako pokrývačství, čili ukrytí jména skutečného autora za jméno osoby režimu přijatelnější (viz známé příklady Milan Kundera – Evald Schorm či Milan Uhde – Zdeněk Pospíšil a řadu jiných). Komplikovanější hru, a nelze se domnívat, že byla vyvolána pouze společenským tlakem, rozehrál v polovině sedmdesátých let Ivan Wernisch, když pro Československý rozhlas začal připravovat pořady z překladové poezie, ve kterých spolu se skutečnými překlady prezentoval své vlastní verše přisouzené jak básníkům existujícím (J. Cocteauovi, K. Christomanosovi, A. Momberovi, J. J. Haringerovi ad.), tak smyšleným (vedle Hanse Grubera to byli například písmáci staroegyptští, čínští, perští či afričtí). Wernisch ale postupoval i recipročně, když překlady jiných autorů vydával za své původní texty. Kolekci vzniklou výše popsánymi způsoby pak vydal v roce 1991 pod názvem *Frc. Překlady a překrady*. Do řady wernischovských heteronym patří také Alois Rouček, najdeme v ní i gynonym Lucie Tejkalová a při jejich inventuře nelze přehlédnout proměnlivost rolí, v nichž pod různými jmény Wernisch vytupuje: Například překlady pro nakladatelství Ivo Železný podepisuje jako Bobby Weintisch, coby publicista Marsel Drevo vede sám se sebou interview, jako předčasně zesnulý básník Václav Rozehnal (1904–1959) pak vydává sbírku *Z letošního konce světa* (2000). Wernisch ovšem své mystifikace nerealizuje pouze v propriálních souvislostech: v jeho původně časopisecky publikovaných verších figuruje mecenáš českého umění a vědy Hlávka jako prznitel nevinných dívek. Rozhořčenou reakci literárního historika Bohuše Balajky pak Wernisch neváhal zařadit

9 Srov.: Brikcius, Eugen: *Útěcha z mystifikace* (Praha: Český spisovatel), s. 10.

do své knihy *Doupě latinářů* (1992). S jeho provokacemi se však obtížně vyrovnával i básník a publicista Jiří Rulf, který jim však nakonec přiznal existenciálně katarzní účín.¹⁰ Malé upozornění na závěr pasáže o wernischovských mystifikacích. U vědomí předchozích skutečností nelze ke dvěma obsáhlým edičním počínům Ivana Wernische *Zapadlo slunce za dnem*, který nebyl (2000) a *Píseň o nosu* (2005), do nichž údajně shromáždil texty zapomenutých, opomíjených a opovrhovaných autorů, přistupovat jinak než s krajní obezřetností.

Ještě v samizdatových časech se zrodilo mystifikační alter ego esejisty a básníka Václava Jamka, poeta Eberhard Hauptbahnhof, zakladatel a jediný představitel tradeskancioalismu, k jehož tvůrčím výsledkům patří *Nedokončený kalendář na tento rok a všechny roky příští* (1994), popřípadě *Knihy básní převeršovaná* (1995).

Patrik Ouředník v témže roce vydal rabelaisovský pastiš *Pojednání o případném pití vína totiž velikém & ustavičném pro potěchu ducha & těla & proti všelikým chorobám oudů zevnitřních i vnitřních sepsané ku poučení & užtku brachů mokrého cechu mistrem Alcofribasem vrchním číšníkem velikého Pantagruela*, jehož údajná originální podoba měla nést titul *Traité de bon usage de vin lequel est grand Traité de bon usage de vin lequel est grand & perpetuel pour esbaudir l'ame & corps & contre diverses maladies de membres exteriors & interiors composé au profit d'enlumineurs de museaulx par Maistre Alcofribas architriclin du Grand Pantagruel perpetuel pour esbaudir l'ame Traité de bon usage de vin lequel est grand & perpetuel pour esbaudir l'ame & corps & contre diverses maladies de membres exteriors & interiors composé au profit d'enlumineurs de museaulx par Maistre Alcofribas architriclin du Grand Pantagruel corps Traité de bon usage de vin lequel est grand & perpetuel pour esbaudir l'ame & corps & contre diverses maladies de membres exteriors & interiors composé au profit d'enlumineurs de museaulx par Maistre Alcofribas architriclin du Grand Pantagruel contre diverses maladies de membres exteriors Traité de bon usage de vin lequel est grand & perpetuel pour esbaudir l'ame & corps & contre diverses maladies de membres exteriors & interiors composé au profit d'enlumineurs de museaulx par Maistre Alcofribas architriclin du Grand Pantagruel interiors composé au profit d'enlumineurs de museaulx par Maistre Alcofribas architriclin du Grand Pantagruel*.

S mystifikací odlišného druhu vyrukoval v roce 1996 Pavel Hájek, který v příloze šestého čísla *Hosta* předložil blok textů o prý pozapomenutém směru ruské avantgardy *cauvismu*. Soubor s podtitulem *Membra disiecta 1917–1934* obsahoval kromě manifestu *cauvismu* též portréty reprezentantů tohoto směru, jako například Nikolaje Ippolitoviče Ljubimova, Stermina Grigorije Viseňjeviče popřípadě Naděždy Pavlovny Kyrské, včetně ukázek z jejich pomyslné tvorby.

Autor, pro něhož se staly mystifikační postupy základní strategií, vstoupil do literatury v roce 1998 dílem *Poslední tečka za rukopisy* a pod jménem Josef Urban. Dílo prezentované jako pilotní text *nolitfaku*, tedy nové literatury faktu přišlo s šokujícím odhalením, že rukopisné podvrhy nemají na svědomí Václav Hanka a Josef Linda, ale dívky Hanka a Linda, usilující v kroužku *Magdaleny Dobromily Rettigové* nejen o emancipaci národní, ale i ženskou. *Poslední tečka* obsahovala též řadu dalších mystifikací, mezi nimi např. dopis Josefa Němce o jeho útrapách s manželkou Barborou, nebo popis Havlíčkova pohřbu, při němž ovšem národní bard neskončil na Olšanech, jak praví historie, nýbrž na vyšehradském Slavíně.

10 Srov.: Rulf, Jiří: „Pokus o obnovu“, *Lidové noviny* 10. 12. 1991, s. 9.

Týž: „Honba za skutečností, nebo pomsta básníků?“, *Národní* 9, č. 47, příloha *Lidových novin* 19. 11. 1992, s. 2.

Podobných léček Urban čtenáři nastražil ve svých dosavadních dílech nespočet, včetně toho, že horor Michaela podepsaný Maxem Unterwasserem (doslova tedy Podvodníkem) doporučoval na přebalu svým jménem jako dílo obzvlášť vydařené. Mimochodem, že spisovatel Urban není Josef, ale Miloš, dnes ví snad každý, kdo se jen trochu zajímá o současnou českou literaturu. Ovšem méně známá je skutečnost, že jeho původní příjmení zní Svačina a Urban je příjmení autora otčima.

Básník a prozaik Michal Šanda představil v roce 2000 knihu nazvanou *Blues 1890–1940 – Robert Boyer, život a legenda v zaprášeném světle archivních dokumentů uložených pod signaturou 82219 C v krabici od bot v depozitáři Noxubee County Library, 103 East King St., Macon (2000)*. Její osnovu tvoří jedenapadesát fikčních encyklopedicky pojatých portrétů bluesmanů mississippské delty. Pod nimi se postupně rýsuje příběh hazardního hráče, alkoholika, tuláka, povaleče, ale i námezdního dělníka (to však pouze v případě, že selhaly falešné kostky). K osobitě mystifikační hře Michal Šanda využil konvolut dopisů Karla Havlíčka Borovského, které v letech 1852–1854 z Brixenu odesílal do Čech svému bratru Františkovi. Šandovy pražské odpovědi, vydané společně s Havlíčkovými texty pod názvem *Dopisy* (2009), jsou datovány v rozmezí března až října 2008. Na Havlíčkova věcná a v souvislosti se včelařskou zálibou až poučně pojatá sdělení Šanda reaguje se surrealistickou hravostí až rozmarností.

Dlouholetý ředitel ÚČL AV ČR, v. v. i., Pavel Janoušek se do polistopadové literatury, respektive literární kritiky a literární vědy zapsal jako jeden z nejsoustavnějších kritiků, který se však nespokojoval pouze s jednotlivými recenzemi, ale usiloval také o komplexnější, syntetizující reflexe aktuálního dění (viz knižní soubor *Time out* z roku 2001). Kromě zmíněného kritického působení spolu se svým ředitelským předchůdcem Vladimírem Macurou inicioval a také realizoval takové zásadní projekty jako dvoudílný *Slovník českých spisovatelů* od roku 1945 (1995), 1998) a *Dějiny české literatury 1945–1989* (ty už byly dokončeny bohužel po Macurově smrti v letech 2007 a 2008).

Vedle uvedených prací se však Janoušek (zpočátku opět s Vladimírem Macurou) často a se zjevným gustem projevoval jako hravý mystifikátor. Poprvé to bylo roku 1991 ve 21. čísle časopisu *Tvar*, který přinesl na recenzní dvoustraně deset kritických ohlasů lyrické epopeje Sametová Anna, čili „odvážného pokusu o literární ztvárnění nedávných historických událostí, v němž se reportážní zachycení reality, znalost dosud tajných dokumentů z archívů předrevolučního i porevolučního ministerstva vnitra nejen obou republik, ale i federace prolíná s plnokrevnou fikcí“. Pod recenzemi byli podepsáni vedle Vladimíra Novotného, Jaromíra Slomka, Jana Lopatky, Josefa Chuchmy či P. A. Bílka také skuteční autoři všech textů Vladimír Macura a Pavel Janoušek, jejichž fotografie a úvodní perexová věta „**Ač dosud nenapsána**, vzbudila KŘEMENOVA SAMETOVÁ ANNA. Román něžné revoluce, jak zájem čtenářů [...], tak i zaslouženou pozornost naší kritické obce.“¹¹ byly hlavním klíčem k prohlédnutí této mystifikace. Reakce na ni byly četné a převážily mezi nimi ty, které hru pochopily a dále rozvíjely. 23. října se v Praze dokonce uskutečnila konference, jež mj. potvrdila, že stopa Jarmila Křemene v české literatuře je mnohem delší a hlubší, než se dalo vůbec tušit.¹²

11 *Tvar* 1991, č. 21, s. 14.

12 Viz příklady názvů příspěvků: Fundamentální vliv Jarmila Křemene na mladé básníčky české?, Sametová Anna jako výzva vstupu do Evropy, Jan Zahradníček – čtenář Křemene, Erekcí „R“ v Křemenově milostné lyrice.

Netrvalo dlouho a Tvar přinesl další šokující informace. Tentokrát je sepsal Mojmír Jahoda, respektive Pavel Janoušek jako reakci na údajné vydání knihy německého badatele českého původu Johana Kolacka, která se jmenovala Babička – Erste tschechische erotische Prosa? Jahoda vehementně protestoval proti Kolackově tvrzení, že vydaná verze Babičky je neúplná a že v ní chybí rozhovor kněžny Záhanské s babičkou: „Jak si čtenáři jistě vzpomenou, v dosud vydávaném textu přivádí babička děti na zámek, tam se jich ujme komteska a babička zůstává s kněžnou sama. O čem spolu hovoří, není jasné. Kolackem ‚objevený‘ text má být z velké části oním rozhovorem kněžny s babičkou při její návštěvě zámku. Téma rozhovoru je – mírně řečeno – překvapující. Babička kněžně vypráví prostým jazykem markytánky, o svých prožitcích z doby, kdy byla mladá a ‚s tím svým‘ táhla s vojskem. Série šokujících, velmi podrobných popisů sexuálního života a praktik vojáků nejrůznějších hodností přivádí kněžnu Záhanskou, jejíž erotický talent je ostatně historikům dostatečně znám, do úžasu. Je třeba přitom přiznat, že autorce (či autorovi) textu se daří dát syrovým babiččíným vzpomínkám literární tvar, který jazykově silně archaizovaný text povyšuje nad běžnou pornografii. Pokud bychom však vůbec připustili, že jde skutečně o text Němcové, je zřetelné, že babiččino vyprávění by nejenom zcela nově motivovalo kněžnin výrok ‚Šťastná to žena‘, ale i epizodu, v níž se babička jako mladice s císařem ‚dívala rourkou‘. Do nového světla by se pak dostal i celý Viktorčin příběh. Kolacek se usiluje dokázat, že v prvotním textu to byla právě babička, kdo Viktoru inspiroval k jejímu odchodu s černým myslivcem. Poněkud přehnané se pak zdá jeho tvrzení, že tragická psychická nemoc, s níž se erotomanka Viktorka ze světa vrací, by pak měla být způsobena deprivací z nerealizovaných představ – z toho, že se nenaplnilo vše, co jí babička slibovala. Kolacek své tvrzení opírá o pochybnou historickou analýzu sexuálního chování vojska pruského, se kterým zamlada táhla babička, a mnohem prudernější katolické armády rakouské, se kterou se do světa vydala Viktorka.“¹³ Těm, jež na mystifikační stopu nepřivedla absurdita základního

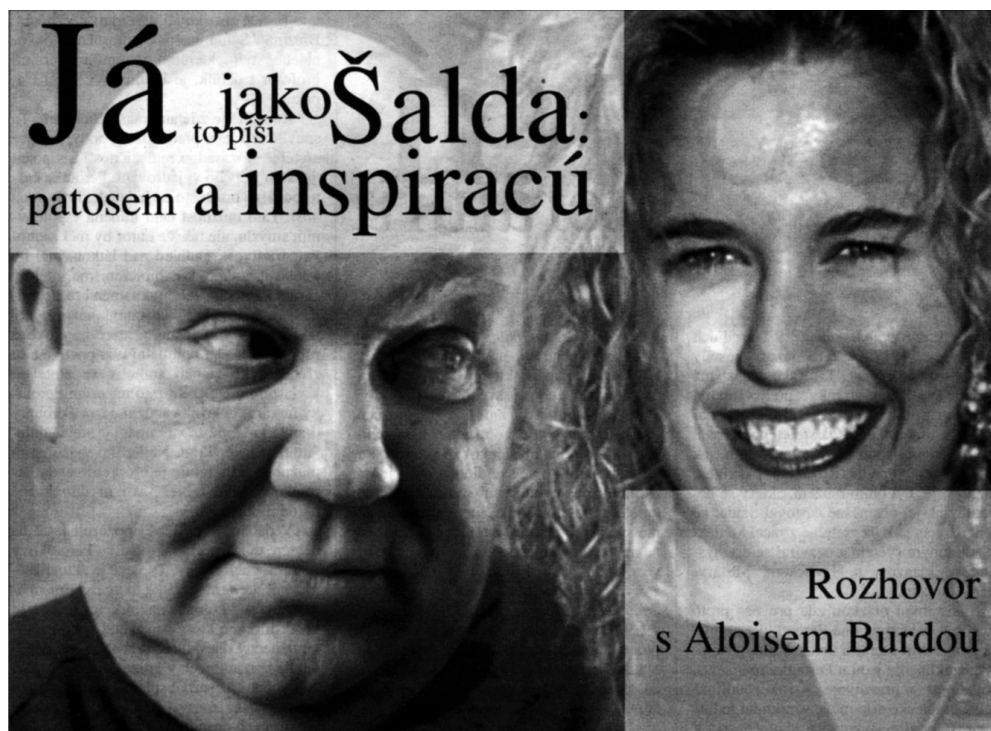
13 Text byl výrazně kratší, než stanoví soutěžní kritéria, a čtený bez premisy, že jeho autorkou je mladička cizinka (soutěž však má být anonymní), působí značně nepřesvědčivě.

ANNONCE-kupón	
k podání jednoho bezplatného soukromého inzerátu	
Vystřihnout, nalepit celou plochou na korespondenční lístek a zaslat na naši adresu: Redakce ANNOUNCE, Na poříčí 30, 114 06 Praha 1	
Rubrika:	499
Text:	PRODÁM PÍRKO (ZN. PRO DOBRÉ HOSPODYNKY) A SULTÁNA (PSA)
Telefon nebo adresa:	BABIČKA, STARE BĚLIDLO 552 03 ČESKÁ SKALICE
Tento díl prosíme vyplnit! Pokud není v textové části obsaženo, nebude otištěno, vyžaduje to však tiskový zákon.	
Jméno:	POSTU NECHTE U PANA MLYNÁŘE
Adresa:	Podpis: Babička

sdělení a ani doprovodný babiččin anachronický inzerát ze současného inzertního časopisu Annonce, byl určen závěr pointovaný též pravopisným selháním: „Jestliže nám již kulturní barbaři zprznili pravopys, babičku si zprznit nedáme. Ani do Němců!“ Netuším, zda ohlasy tohoto Jahodova článku byly četnější, než ty vyvolané Křemenovým fenoménem. V každém případě mezi nimi byla oficiální stížnost Společnosti Boženy Němcové a také jsem byl svědkem zcela vážného přemítání dvou docentů zdejší univerzity, jak vlastně teď mají o Babičce přednášet?

Dalším provokativním počinem Pavla Janouška v rouše Mojžíra Jahody byl údajný Jahodův překlad encyklopedického hesla Polopatkismus, vyznívajícího jako sarkastické vyrovnaní s názory tzv. polopatkistů, čili ortodoxních zastánců autentické literatury, definovanou a oceňovanou jejich guru Janem Lopatkou. Ironickou polemiku s nesmiřitelnými feministickými aktivisty či aktivistkami pak Janoušek publikoval v roce 1998 jako Robo Vaňátko.

Možná, že už tehdy v Janouškovi zrál jeho dosud nejrozsáhlejší mystifikační projekt, a sice několik set položek čítající série recenzí, psaných ve slováckém nářečí, u nichž byl jako autor uváděn převážně Alois Burda, okresní úředník z Uherského Hradiště, ale také jeho manželka Růžena, dcera Adéla nebo rodinný přítel a nástupce v roli manželské Jura Juráňů. Tyto texty vycházely v Tvaru v letech 1999–2007 a většina z nich se dočkala i knižního vydání pod tituly Poslední soud aneb Můj život v kritice (2001) a Hravě i dravě – Kritikova abeceda (2009).



Jediná zveřejněná fotografie Aloise a Růženy Burdových

Poslední mně známá literární mystifikace rozvířila českou literaturu ve druhé polovině roku 2009 poté, co Literární cenu Knižního klubu získal román Bílej kůň, žlutěj drak. Za jeho autorku totiž byla považována mladá Vietnamka Lan Pham Thi, která se sice neúčastnila slavnostního předání ceny, ale poslala videorozhovor ze svých studií v Dubaji. Trvalo nějakou dobu, než Zdenko Pavelka odhalil, že oceněnou prózu napsal jihočeský spisovatel Jan Cempírek, a než se dalo vyvodit, že za tímto literárním komplotem, zpochybňujícím objektivitu rozhodování poroty,¹⁴ stála s největší pravděpodobností jihočeská literární buňka vedená Davidem Janem Žákem. S jistou dávkou zlomyslnosti dodávám, že této mystifikaci podlehl, soudě alespoň dle uveřejněné recenze, i Pavel Janoušek.¹⁵

Před závěrem se ještě ve stručnosti vrátím k některým specifitějším jevům v oblasti polistopadových literárních pseudonymů: Ke svébytné hře je využívali Jan Beneš, figurující v české literatuře jako Emil Hakl, a Petr Kratochvíl, publikující jako Václav Kahuda. Oba ve svých dílech prezentovali dvojici postav, nesoucí jejich občanská jména. Vlastní identitu pomocí pseudonymů zvyrazňovali píšíci synové slavných básníků. Michal Wernisch publikuje jako Ewald Murrer, Petr Šiktanc zase jako Petr Halmay. Vít Kremlíčka je pak zastoupen v Antologii moderní české poezie 1945–2000, vydané u Gallimardu roku 2002 Petrem Králem jako Jan Kabele. Básnickou přílohu Tvaru č. 18 z roku 2000 zase podepsal jménem Bořek Mařina. Sbíрку Camera obscura napsal údajně Tomáš Fuka, avšak vše nasvědčuje tomu, že to ve skutečnosti byl Jiří Žáček. V roce 2001 upoutala pozornost prozaickým cyklem Želary dvaosmdesátiletá debutantka Květa Legátová. Později vyšlo najevo, že jde o Věru Hofmanovou, jejíž rozhlasové hry byly vysílány pod jménem Věra Podhorná už během druhé světové války a která pod tímto pseudonymem vydala knihy Postavičky (1957) a Korda Dabrová (1961).

Mezi současnými českými spisovateli lze zaregistrovat také využití gynonymů: Pavel Verner v antitetické variaci na drama bratří Mrštíků líčí osud ženy, která je svým okolím donucena naplnit romantickou představu o obětování se ve službě básníkovi (byť línému a násilnickému), třebaže by sama preferovala pokojnou a konzumně zajištěnou existenci se starším partnerem. Maryša naruby byla vydána v roce 2004 pod jménem Heleny Farské, o tři roky později už se jménem autorovým a pod modifikovaným názvem Jak nezabít manžela / Maryša naruby. Zuně Cordatové vyšla v roce 2000 sbírka básní Pták Brunát, jejíž podtitul Zvrácené sonety signalizoval provokující otevřenost, s níž traktovaly ženský erotický svět.¹⁶ K autorství se až po čase přiznal křesťanský a přírodní lyrik Roman Szpuk.

14 Abych si však nehrál na vševědoucího a neomylného: Ve své knize *Literární bludiště* (2001) jsem důvěřivě parafrázoval i citoval londýnského bohemistu M. Sawyera, jehož si s postmodernistickou hravostí vymyslel kolega Martin Pilař.

15 Abych si však nehrál na vševědoucího a neomylného: Ve své knize *Literární bludiště* (2001) jsem důvěřivě parafrázoval i citoval londýnského bohemistu M. Sawyera, jehož si s postmodernistickou hravostí vymyslel kolega Martin Pilař.

16 „Blůzkuš mi rozerval, na slovo skoupý. / Dlaním, co tobě se vzpírají, podplout vír / musíš mi pyjem – zlou rybou, jež bez ploutví / sukni mi spěchá. Už v škeblí mi loupí.“ (*Rozervanec*, s. 19)
 „Svíti ti z bufetu, byt v stínu ukrytá / žlut mého svetru – je jedinou barvou! / ňadra jej napínají... Kéž se k nim narvou // znovu tvé dlaně, zas celá je uvítám! / Buď na mne hrubý, než do mne se vboříš! / (Váháním úd se ti nedotopí.“) (*Smrtný vlak*, s. 22)
 „svalils mě. Rozevřels chvění mých kolen, / větvička praskla, vše ztuhlo kolem. / (Náhrobek tajně se viklá dál.) / Vystříkls dřív... Možná vstříc svému strachu. / Semeno tvé tu – ten plivanec v prachu, / mlčný červ – do noci vychládá...“ (*Nekrofil*, 32)
 „Šmátrám... Je pevný jak pod oltář... // Varlata hebká ti ve dlani svírám, / žiloví nabíhá. Vzdycháš... Den zmríá, / poslední odlesk mi vstříkl v tvář.“ (*Žebračka*, 45) Cordatová, Zuna: Pták Brunát, Petrov, Brno 2000.

Své mimořádně úspěšné literární tažení započal v roce 2004 na internetovém blogu Ostravak Ostravski, jehož deníkové zápisky ve foneticky zaznamenávaném lašském nářečí se dočkaly několika knižních pokračování,¹⁷ televizního zpracování a byly adaptovány též jako loutkové představení – to mělo premiéru pod titulem *Z deníku Ostravaka* a v režii Radovana Lipuse roku 2007. Přitažlivost Ostravakovým textům dodávala, kromě už zmíněného nářečního ladění a smyslu pro situační humor, hlavně osobitá a originální přirovnání, jejichž výběry dokonce vycházely samostatně jako *Fajne dřysty*. Pro ilustraci několik ukázek: „nohy se mi klepaly jak Elvisovi v dobách nejvečí slavy“ (s. 5), „fakt byl něnapadny jak jeptiška v tangach“ (s. 10), „mama ho tež ma rada jak mravenec vysavač“ (s. 16), „segra na mě vyjela jak Schumacher z depa“ (s. 30), „byl nasrany jak bezruki šachista“ (s. 33), „sem včil volny jak galaty na anorektyčce“ (s. 34).¹⁸ Prává identita Ostravaka Ostravskeho ještě stále není známa, občas se spekuluje i o možnosti, že za pseudonymem se skrývá některá populární a literárně nadaná osobnost z tamního regionu (např. Jaromír Nohavica – ten se však od podobných úvah distancoval). Vzhledem ke skutečnosti, že vydavatelství Repronis, které Ostravakovy texty knižně publikuje, vydalo v roce 2005 Ostravsko-český slovník s copyrigtem Pavla Janečka, jeví se spojení Ostravakova původu s tímto lingvistou jako dosti pravděpodobné.

Malou inventuru literárních mystifikací objevivších se v české polistopadové literatuře uzavřeme tázáním, zda jsou tyto i jiné mystifikace pouze nezávazné hry či kroky cílící klamnými prostředky k získání skupinového nebo osobního profitu? Mohou mít ze své nepravdivé podstaty nějaký jiný dopad? Pro odpověď se nabízí myšlenka Vladimíra Macury, podle něhož „Pravým smyslem mystifikace je [...] demystifikovat.“ A udržovat bdělost mysli – zejména pak před nejrůznějšími volebními, reklamními, náboženskými aj. společenskými manipulacemi, dodejme ještě.

LITERATURA

Brikcius, Eugen: *Útěcha z mystifikace*. Český spisovatel, Praha 1995.

Hájek, Pavel: „Cavismus – Membra disiecta 1917–1934“, *Host*, 12, 1996, č. 6, s. 161–205.

Keenan, Edward L.: *Josef Dobrovský and the Origins of the Igor's Tale*. Harvard University Press, 2004.

Kopáč, Radim: „Nějaký divný Cocteau. Stručný průvodce po nivách českých literárních mystifikací“, *Nové knihy*, 2001, č. 37, přetištěno in *Hvzdv žlutého inkoustu (a facka)*. Texty k nové české literatuře na přelomu tisíciletí. Concordia, Praha 2003, s. 119–123.

Kopáč, Radim: *Nevím, proč Březina nezůstal Jebavý... Dějiny literární mystifikace v Čechách (od obrození po dnešek)* [online]. Portál české literatury [4. března 2009]. Dostupné z WWW: <http://www.czechlit.cz/pozvanky/1497-nevim-proc-breza-nezustal-jebavy-8230/> [Cit. 23. 4. 2010]

17 *Deník Ostravaka*, *Deník Ostravaka 2 ...eště mě nědostalil*, *Deník Ostravaka 3 ...fěrame dal, no ni?*, *Deník Ostravaka 4 ...furt vam nědam spoěnu!*, *Deník Ostravaka 5 ...už teho bylo v pysk*, *Fajne dřysty 1*, *Deník Ostravaka 6 ...za lepši zytřki*, *Fajne dřysty 2* (2006–2007).

18 Ostravak Ostravski: *Fajne dřysty 2*. Repronis, Ostrava 2007.

-
- Krausová, Lenka: „Mystifikace jako literárněvědný problém“. In Bohemica X, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2007, s. 295–310.
- Macura, Vladimír: Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony. Pražská imaginace, Praha 1993, s. 17–20.
- Rulf, Jiří: „Pokus o obnovu“, Lidové noviny 10. 12. 1991, s. 9.
- Rulf, Jiří: „Honba za skutečností, nebo pomsta básníků?“, Národní 9, č. 47, příloha Lidových novin 19. 11. 1992, s. 2.
- Šrank, Jaroslav: Nesamozřejmá poézia. Literárne informačné centrum, Bratislava 2009, s. 145–228.
- Vlašín, Štěpán a kol.: Slovník literární teorie. Československý spisovatel, Praha 1977, s. 241–242, s. 308.

PRAMENY

- Cordatová, Zuna: Pták Brunát. Petrov, Brno 2000.
- Ostravak Ostravski: Fajne dřysty 2. Repronis, Ostrava 2007.

Prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc.
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého, Olomouc
<lubomir.machala@upol.cz>

VARIA

MEZINÁRODNÍ TEMATOLOGICKÁ KONFERENCE NA FF UP

RICHARD ZMĚLÍK

20. a 21. října se do Olomouce sjela řada významných literárních vědců a dalších odborníků na estetiku, filozofii či intermediální studia z celé republiky, aby společně debatovali nad tématem, který vymezila Mezinárodní tematická konference do tří slov: *místo – prostor – krajina*. Právě prostor, ať již je reprezentovaný jako konkrétní krajina nebo jako abstraktní filozofický pojem či model jednotlivých vědních disciplín, patří k základním pojmům všech vědních oborů. Tematická konference pořádaná katedrou bohemistiky FF UP jako jeden z výstupů grantu Bohemistika – obor pro třetí tisíciletí si primárně kladla za cíl představit různé koncepty prostoru a prostorovosti tak, jak se konstituují v rámci humanitních oborů (literární vědy, filozofie, estetiky), avšak neuzavírala se ani přesahům do jiných disciplín.

Na konferenci, která se po oba dny konala v aule FF UP, přednesli po úvodním slově doc. Lubomíra Machaly (FF UP) své referáty prof. Petr A. Bílek (FF UK), jenž promluvil na téma vztahu mezi fikcionálními referencemi a referencemi v tzv. aktuálním světě. Svoji pozornost věnoval zejména tzv. jedinečným referencím, jež tvoří explicitní uzlové body mezi aktuálním světem a oblastí fikčního prostoru. Prof. Dalibor Tureček (JČU České Budějovice) pohovořil o vztahu mezi obrazem literární krajiny u K. H. Máchy a jeho kulturních a dobových výtvarných souvislostech. Zaměřil se na kompozičně-sémantické aspekty jednotlivých děl a poukázal na společné, nikoli však neproblematické shody v kulturním kódu uměleckého zobrazování krajiny. Doc. Michal Peprník z katedry anglistiky FF UP demonstroval na materiálu americké literatury pojetí literárního toposu v korelaci s bezprostředním chápáním a zakoušením přírody. Blok vstupních referátů uzavřel svým vystoupením prof. Milan Suchoň (FF MU), který se ve svém eseji zamýšlel nad žitým textem města u Daniely Hodrové, která vedle toho, že náleží k předním odborníkům (nejen) na tematologii a literární topologii, je výraznou spisovatelkou, v jejímž díle se prolíná vrstva odborná s uměleckou.

Následně bylo jednání rozděleno do několika tematických sekcí, kde se střídaly příspěvky teoreticky zaměřené s literárněhistorickými sondami do konkrétních literárních děl, a stejně tak příspěvky interpretační povahy s esteticky či filozoficky zaměřenými výstupy. Velice poutavým způsobem představil způsob kvalifikace a orientace v prostoru fikčních světů doc. Tomáš Kubiček (ÚČL AV ČR, PdF UK, FF UP), na kterého navázal dr. Jiří Koten otázkou, kde hledat hranice fikčního prostoru. Ke slovu se dostaly i pohledy na prostor v textu inspirované tartusko-moskevskou sémiotickou školou, jejíž členové se mimo jiné soustředili na otázku textu jako heterogenní referenční kvality, konkrétně realizované např. v podobě tzv. urbánního textu. Tyto tendence rezonovaly již u zmíněného prof. Suchomela (byť ve zcela originálním pojetí) a rovněž v příspěvku dr. Izabely Mroczek, jež se věnovala reflexi zkoumání městského textu v polské literární vědě.

Různorodost kódujících mechanismů kultury, jejichž prostřednictvím je evokován prostor, přispívá k úvaze o vzájemném poměru těchto struktur. Jedním z často diskutovaných problémů na toto téma je vztah mezi fikčními světy, jeho entitami a reálnými objekty. Konfrontace mezi oběma prostory, fikčním a tzv. reálným, rezonovala i v řadě dalších příspěvků, které v důsledku zpochybňovaly a zásadně problematizovaly tento vztah. Vedle prof. Bílka se této otázky týkal i přístup prof. Dagmar Mocné (PdF UK), která na konkrétních prostorových lokacích Malé Strany ukazovala na rozdílné konstruování ryze zkušenostního a fikčního prostoru, a to na příkladu Nerudových *Povídek malostranských*.

Od teoretických abstrakcí směřovaly úvahy rovněž ke konkrétním reprezentacím literární krajiny. Její podobu u Jana Čepa představil doc. Karel Komárek (FF UP), na kterého navázal dr. Radek Malý (FF UP) zamyšlením nad sugestivní básnickou evokací prostoru u Paula Celana. Na experimentální tvorbu Věry Linhartové se primárně zaměřil dr. Jakub Češka (FHS UK) a dr. Miroslav Kotásek (FF MU), který se vedle Linhartové věnoval surrealistickému básníkovi Milanu Náprávníkovi a Miloslavu Topinkovi.

Konference otevírala i široké pole pro intermediální zkoumání reprezentace prostoru. Dr. Petr Bubeníček (FF MU) se tak např. soustředil na otazníky spojené s modelováním prostorových souřadnic v literatuře a ve filmu, konkrétně u Vladimíra Křenera.

Mezioborové zaměření konference znamenalo nejen zmnožení pohledů na dané téma, ale přineslo i řadu dalších zajímavých referátů. Takovým byl např. příspěvek Mgr. Ondřeje Sikory (FF UP) systematizující Kantovu koncepci estetických soudů s etickými postuláty, které překračovaly hranice rigidní Kantovy filozofie směrem k fenomenologii. Fenomenologická východiska se stala základem i dalších vystoupení. Za všechny jmenujme alespoň téma dr. Petra Komendy (FF UP), ve kterém autor konfrontoval dva přístupy v pohledu na interpretaci literárního prostoru – sémiotický a fenomenologický.

Ačkoliv v krátké zprávě není možné věnovat dostatečný prostor všem zúčastněným, je nepochybně možné konstatovat, že Mezinárodní tematologická konference v Olomouci zaznamenala vysokou úroveň všech příspěvků. Společné téma pak v mnohosti přístupů, metodologií a disciplín ukázalo nejen na složitost problému, ale současně kriticky reflektovalo hranice jednotlivých výkladů a v neposlední řadě přispělo k rozvíjení mezioborové spolupráce.

HRDLIČKOVY *OBRAZY SVĚTA* (RECENZE)

LENKA KURIALOVÁ

Josef Hrdlička: *Obrazy světa v české literatuře*. Malvern, Praha 2008.

„Svět nevidíme, nevnímáme, víme o něm možná jen proto, že jsme ve své kulturní výbavě získali taky toto slovo. Svět můžeme pouze prožívat, anebo si vytvářet jeho obrazy. První vylučuje druhé. V prožívaném světě jsem ponořen, a obraz světa je pouze předmětem. Literatura obojí různými způsoby spojuje – vždy ale provizorně a dočasně. Obrazy světa jsou souborem studií o takových konstrukcích světa v literárním textu.“¹

Jak úryvek naznačuje, *Obrazy světa v české literatuře*, ač svým zaměřením práce spíše literárněvědná, nezapře ve svém pohledu na literaturu jistý filosofický přesah, který mě nabádá se nad touto publikací krátce zamyslet.

Obrazy světa v české literatuře jsou podle autora jakýmsi souborem samostatných studií. J. Hrdlička zde věnuje pozornost literární tvorbě čtyř autorů, které na první pohled nic nespojuje. V jednotlivých kapitolách se zaměřuje především na dílo J. A. Komenského, K. H. Máchy, J. K. Šlejhara a R. Weinerja. V rámci těchto kapitol je však zmíněna také tvorba K. J. Erbena, V. Furcha, J. Schikanedera, J. Šímy nebo L. Klímy.

Sám autor své studie rozděluje na dvě poloviny. Pomyslnou hranici staví přesně mezi texty vycházející z jeho disertační práce, obhájené na Ústavu filosofie a religionistiky FFUK v roce 2005 (tedy studie o J. A. Komenském a K. H. Máchovi), a posledními třemi kapitolami, které jsou k textu přiřazeny jako zcela nové (věnované J. K. Šlejharovi a R. Weinerovi). Svůj čin zdůvodňuje v úvodu těmito slovy: „Mezi první a druhou částí textu se zákonitě projevuje určitý posun, daný různou tradicí a stavem čtení. Zatímco Komenský a Mácha patří v českém kontextu k nejčastěji vykládaným autorům, v případě Weinerja se až v poslední době začíná situace měnit a Šlejhar je naopak autor čtený málo.“² Toto rozdělení není podle mého názoru namístě. Rozlišovat studie na základě čtenosti a oblíbenosti autora mi přijde poněkud zbytečné a bez významu. Kdyby se o tom sám autor nezmínil v úvodu, samotný čtenář by mezi jednotlivými studiemi žádnou hranici nehledal, a ani by neměl důvod. Pomyslně si je můžeme rozdělit snad jen z důvodu, že část z nich je součástí již obhájené disertační práce, druhá část je doplněna později. Na samotné texty to ale nemá žádný vliv, je to tudíž bez jakéhokoli smyslu.

V úvodu nás autor nabádá, abychom na dílo nahlíželi vždy nejprve naivním způsobem, třebaže existuje řada koncepcí, o které se lze určitým způsobem opírat. Rozhodla jsem se takto přistoupit na oplátku i k této knize. Při psaní recenze mi tedy nešlo o důkladné zkoumání jednotlivých kapitol, hledání slabých míst a vymyšlení štiplavých poznámek. Spíše jsem se snažila o pochopení samotného významu těchto studií jako celku. Ne tedy hledání toho, co by autor

1 Citace z přebalu knihy

2 Hrdlička, J.: *Obrazy světa v české literatuře*. Studie o způsobech celku. Malvern, Praha 2008, s. 7.

měl či mohl udělat, ale toho co udělat chtěl a co udělal. Proč byly jednotlivé studie napsány a k čemu slouží.

Na první pohled je význam zřejmý. Jedná se o soubor studií, jejichž cílem je seznámit nás s díly jednotlivých autorů. U této publikace to však není účel jediný. Na *Obrazy světa v české literatuře* je totiž možné pohlížet i z jiného zorného úhlu, sledovat je jako celistvý text. Jednotlivé kapitoly, i když jsou věnované autorům různých časových období, spolu souvisí. Jakýmsi spojujícím motivem, jak uvádí Hrdlička v úvodu je „konstituce času (v literárním textu) jako způsobu prožívání světa a postoje ke světu a takový postoj se tvoří vždy znovu. Nikoli tedy obrazy světa na způsob představy o světě, nýbrž způsoby prožívání světa jako celku, které můžeme nazývat obrazy, i když jimi ve smyslu zobrazení, reprodukce přesně řečeno nejsou.“³

Díváme-li se tedy na Hrdličkovy *Obrazy světa v české literatuře* tímto způsobem, začnou se nám jevit jako jedna dlouhá (nikoli však rozvleklá) rozprava na dané literární téma. Tím tématem se zde stává svět a způsob jakým je zobrazován v dílech již zmíněných autorů. Proměny zobrazení světa jakožto způsoby jeho prožívání souvisí se změnou chápání člověka, obrazem lidského já. Člověk nemůže být bez světa stejně jako svět bez člověka. Jednotlivé kapitoly nás tedy kromě samotné analýzy literárních děl seznamují s různými transformacemi vztahu *Já x Svět* v průběhu dějin.

Právě v této rovině je nejvíce znát, že J. Hrdlička vystudoval nejen bohemistiku, ale také filosofii, která dává celému jeho dílu zcela jiný rozměr. Na první pohled „osamocení autoři“, hlavní protagonisté jednotlivých kapitol, spolu začínají komunikovat. Mácha se rázem stává jakousi ústřední postavou, nepostradatelným hrdinou celé knihy, bez něhož by pozdější autoři nebyli tak zjevně spojeni s Komenským. Vývojová linie vztahu Světa a Já by byla násilně přerušena. Hrdlička v této souvislosti podotýká: „Je-li Mácha na jednu stranu sám, na druhou stranu se jeho postoj, jeho způsob celku vrací a opakuje, a je předznamenán třeba v poetice baroka.“⁴

Vše podstatné podle Hrdličky začíná už u J. A. Komenského. V jeho *Labyrintu světa* stojí v centru dění poutník a jeho vztah ke světu, který je pokleslým obrazem skutečného světa jen díky jeho neznalosti. Důležitá je skutečnost, že člověk zde zkoumá svět nikoli na základě nějakého vnějšího pohledu (nějakého učení), ale od sebe, od Já. Čímž nutně musí dojít ke konfliktu se samotným světem, k odvržení já od světa a následné hledání jakési tišiny, která by byla zcela mimo tento svět či alespoň na jeho okraji.

Při výkladu jednotlivých děl si autor vypomáhá srovnáváním s myšlenkovými systémy některých filosofů. Nejvíce se tak děje samozřejmě v souvislosti s J. A. Komenským. Nejčastěji je zde zmiňován R. Descartes, své místo zde má také sv. Augustinus či G. W. Leibniz. Hrdlička tvrdí, že „moment kontinuity já a nejistoty světa navazuje v evropské tradici na Descartovo metodické pochybování ... U Descarta je akt cogito výchozím bodem na němž se pak zakládá jistota o světě.“⁵ Zde je ale nutné si uvědomit, že u těchto autorů se však v žádném případě nejedná o hledání jistoty o světě. Rozdíl je zřejmý, zatímco Descartes hledá metodu jak nalézt jistotu o světě, tedy jakousi pravdu ve vědách, autoři dochází k nemožnosti takové jistoty ve světě. Hledají „pravdu jako takovou“, kterou mohou nalézt pouze oproštěním Já od Světa.

3 Hrdlička, J.: *Obrazy světa v české literatuře*. Studie o způsobech celku. Malvern, Praha 2008, s. 7.

4 Hrdlička, J.: *Obrazy světa v české literatuře*. Studie o způsobech celku. Malvern, Praha 2008, s. 231.

5 Hrdlička, J.: *Obrazy světa v české literatuře*. Studie o způsobech celku. Malvern, Praha 2008, s. 87.

Podobný vztah ke světu můžeme nalézt v kterémkoli díle již zmíněných autorů. Také K. H. Mácha stejně jako Komenský podle Hrdličky „dochází k poznání v krajním postoji, na hranici světa a existence.“⁶ Tedy ve chvíli, kdy si Já uvědomuje svou odloučenost od světa. Odtud pak plynoucí motivy cesty a pohybu k věčnosti. U Máchy je však patrný jistý posun oproti Komenskému. Zatímco Komenský se odvrací od Světa k Já, Mácha se snaží oprostit i od samotného Já, což předznamenává snahy pozdějších autorů přelomu století o úplné zbavení se sebe sama, přeměnu svého Já.

Tyto snahy souvisí podle Hrdličky na přelomu století s očekáváním něčeho nového, netušeného. Přelom století se tak stává obdobím jakéhosi prázdného mezičasu čekání či chaosu. Hrdlička zde používá termínu *eschatologický čas*. Eschatologický čas je čas konce, je to čas směřující k naplnění, čas čekání. Odtud se pak rodí jakási aktivita, již má být eschatologický čas naplněn. U Ladislava Klímy je tato snaha dobře patrná v jeho pojetí egodeismu. Člověk, jenž si uvědomí svou nízkost, stává se novým člověkem na základě své absolutní Vůle. Já se tak fakticky stává bohem. K přeměně člověka tak dochází důsledně cestou krajního jednání.

Podobně je tomu u J. K. Šlejhara, u kterého se více než u jiných zmíněných autorů objevuje tematika zla ve světě. Nositelem tohoto zla je člověk sám. Proměnu člověka Šlejhar na rozdíl od Klímy uskutečňuje prostřednictvím lásky. Změna člověka je v podstatě proměnou jeho vědomí. J. Hrdlička v souvislosti se Šlejharem hovoří o tzv. účastném vědomí, které „je za daného stavu světa překryto uzavřeným, sobeckým vědomím, které je třeba prolomit, rozbít, a také ukázat, jak nesamostatné a sekundární ve skutečnosti je.“⁷

Očišťování člověka a následný přerod v novou „lepší bytost“ nalézáme také u R. Weinera, posledního hrdiny textu. Také on vidí jediné východisko ve zbavení se sebe sama. Já je pro Weinera jen komplexem nejrůznějších iluzí, kterých je nutno se vzdát. Jak tvrdí J. Hrdlička, „teprve já dokonale obnažené, zbavené všech představ o sobě, tedy člověk vyvržený ze světa se navrácí sám k sobě, poznává svou pravou tvář.“⁸ Tvorba R. Weinera je v pojetí J. Hrdličky chápána jako jakýsi návrat ke Komenskému: „V jemných náznacích se tu vracíme k motivům Komenského Labyrintu světa. Proměnily se základní veličiny, změnilo se uspořádání, přesto je výsledek podobný – jistá niternost, odvrát od světa ve smyslu společnosti a návrat k jinému, skutečnému světu.“⁹

Weinerem se v podstatě uzavírá imaginární kruh a celý Hrdličkův exkurs tak končí. Podle mého názoru je toto násilné přerušení naškodu. Příhodnější závěr než ohlédnutí se zpět se mi jeví spíše možný pohled vpřed a zdůraznění, že samotný vztah Já a Světa nelze ničím a nikým uzavřít. Tento vztah zde bude přítomen neustále a sám o sobě vybízí k dalšímu zkoumání jeho vývoje v literárních textech. Myslím si, že cesta, na kterou se Hrdlička vydal, by měla mít své pokračování.

Ať už čteme Hrdličkovy *Obrazy světa v české literatuře* jako pouhé samostatné studie, či jako celistvou rozpravu o vývoji pojetí člověka a světa v literárním textu, její přínos je podle mého názoru neodiskutovatelný. Jednotlivé studie, čteny samostatně, přináší řadu nových poznatků a možných zamyšlení. Jako celek pak kniha odhaluje souvislosti mezi jednotlivými díly a vytváří vývojovou linii, pohyb díla v čase. Je s podivem, že její filosofická rovina, zde není nijak

6 Hrdlička, J.: *Obrazy světa v české literatuře*. Studie o způsobech celku. Malvern, Praha 2008, s. 232.

7 Hrdlička, J.: *Obrazy světa v české literatuře*. Studie o způsobech celku. Malvern, Praha 2008, s. 150.

8 Hrdlička, J.: *Obrazy světa v české literatuře*. Studie o způsobech celku. Malvern, Praha 2008, s. 234.

9 Hrdlička, J.: *Obrazy světa v české literatuře*. Studie o způsobech celku. Malvern, Praha 2008, s. 235.

na škodu, jak se často v podobných případech stává, ale naopak umožňuje čtenáři otevřít nové obzory a možnosti vnímání literárního textu.

Mgr. Lenka Kurialová
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého, Olomouc
<lenka.no@centrum.cz>

FELIX VODIČKA A ČESKÁ STRUKTURÁLNÍ TRADICE (RECENZE)

KLÁRA NEČASKÁ

Tomáš Kubíček: *Felix Vodička – názor a metoda. K dějinám českého strukturalismu*
Academia, Praha 2010.

Mezi tituly vydané v edici Literární řada nakladatelství Academia se zařadila další publikace: *Felix Vodička – názor a metoda. K dějinám českého strukturalismu*. Jde o knihu, v níž se autor pokouší prizmatem Felixe Vodičky nahlédnout některé základní koncepty českého strukturalismu v souvislosti strukturalismem francouzským a v souvislosti s novějšími tendencemi v literární teorii.

Kniha je rozdělená do pěti kapitol. První kapitola pojednává o počátcích českého strukturalismu, druhá se pak zaměřuje na Vodičkovy *Počátky krásné prózy novočeské*, u nichž sleduje především Vodičkův naratologický aparát, přičemž se snaží Vodičkův pojmový rámec vztáhnout k pozdějším naratologickým konceptům. V dalších kapitolách se pak zabývá literární historií v pojetí českého strukturalismu, Vodičkovou teorií úkolů a situací strukturalismu po roce 1948. Po celou dobu přitom Kubíček sleduje široký kontext moderní české i světové literární teorie.

Ačkoli si nikde autor nestanovuje cíle, podle názvu by kniha měla být příspěvkem k historii strukturalní teorie, konkrétně pojednáním o Felixi Vodičkovi. Již zde ale nastává problém, a sice v tom, proč kniha nese název, který pak nekoresponduje s jejím obsahem. Postava Vodičky se totiž právě ve výše avizovaném širokém kontextu ztrácí a čtenář se nezbaví dojmu, že čte spíše o českém strukturalismu, resp. o strukturalismech než o Vodičkovi a českém strukturalismu.

Na struktuře knihy čtenáře zarazí hned ze začátku fakt, že kniha neobsahuje žádnou úvodní kapitolu, v níž by autor alespoň stručně čtenáře seznámil se svým záměrem a s osobností, jíž svoji monografii věnuje. Pravdou je, že roli úvodu by mohla hrát první kapitola, alespoň soudě podle odlehčeného stylu a opravdu široké tematiky. Nicméně bylo by chybou čekat, že si uděláme alespoň hrubou představu o charakteru období a osobnosti, jimiž se kniha slibuje zabývat. Čtenář se tak hned ponoří do středu problematiky, aniž by měl rámcovou představu o záběru knihy. Není zde vůbec řečeno, podle jakého klíče byla vybrána témata, jimiž se v knize Tomáš Kubíček zabývá. Místo jasně ohraničené oblasti zkoumání autor rozestřel před čtenáře množství podnětů, tu z českého strukturalismu, tu z francouzského, tu čtenář ochutná zase něco Zicha či Jakobsona.

Např. první kapitola „Situace českého strukturalismu“ celkem slibně začíná Mathesiem a jeho článkem v Slovu a slovesnosti z roku 1936, v němž se ohlíží za činností PLKu. Jenže pak z ničeho nic Mathesia opouští a tu mluví o subjektu, aniž by se pozastavil nad komplikovaností tohoto pojmu, tu zase o Adornově *Vypravěči*, pak jako by se novu pokusil nalézt ztracenou nit a několik řádků věnuje Mukařovskému, až se konečně dostává k francouz-

skému strukturalismu. A vyslovuje podivnou otázku, která zaseje v čtenáři pochyby, zda se tato kniha bude vůbec věnovat Vodičkovi, totiž jestli francouzský strukturalismus dorazil skutečně na hranici svých noetických možností a zda se opravdu myšlenkově vyčerpal,¹ přičemž si na ni hned odpovídá: „Napomoci by mohlo studium strukturalismu pražského...“.² Následuje exkurs do Zichovy estetiky a Jakobsona a ruského formalismu. Než se Tomáš Kubíček vůbec dostane k tématu práce, Felixi Vodičkovi, musíme přečíst neuvěřitelných 88 stran.

Pokud jde o Zicha, nemyslím, že je nutné pro to, aby byla napsána monografie o Vodičkovi, podrobně se rozepisovat o Zichovi a vůbec o počátcích PLKu nebo se tak dlouze rozepisovat o ruském formalismu. Namísto toho mohl Tomáš Kubíček napsat kapitolu, v níž by uvedl elementární informace o Vodičkovi, zhodnotil jeho tvorbu, zmínil literaturu věnující se Vodičkovi a podobně. Samozřejmě, že by zde byl uveden širší kontext českého strukturalismu, avšak proč zabíhat do takových podrobností. Ostatně, to je problém týkající se celého textu, totiž výskyt úseků s přílišnými podrobnostmi a s ne zcela relevantními informacemi. Není např. nutné zde uvádět, že Mathesius měl z pohledu dalšího vývoje strukturalismu význam v aktuálním členění větném, není nutné zde vzhledem k předpokládanému okruhu čtenářů zdůrazňovat, že Závěš Kalandra byl popraven ve vykonstruovaném politickém procesu, a už vůbec zde nemá žádné opodstatnění informace, že vedle Závěše Kalandry stanula před tribunálem také Milada Horáková.

V dalších kapitolách se pak Tomáš Kubíček zabývá vybranými problémy ze stěžejních textů F. Vodičky, přičemž stále sleduje onen široký kontext. Nejprve jsou to *Počátky krásné prózy novočeské*, po té *Struktura vývoje* a na konec *Cesty a cíle obrozenecké literatury*. Narazíme tu ovšem opět na ten samý problém jako u první kapitoly: než se dostaneme k meritu, musíme přečíst asi 25 stran textu, na nichž autor chce, jak sám říká, definovat základní pojmy, které Vodička v souvislosti s analýzou narativního díla užívá. Tomáš Kubíček chtěl v druhé kapitole Vodičkovy texty vztáhnout k strukturalistické metodologii rozboru narativního díla.³ V této kapitole se autor věnuje Tomaševskému a Mukařovskému, především Mukařovského terminologii a metodě z oblasti analýzy prózy. Nemohu se však zbavit pocitu, že těchto 25 stran je neúměrně dlouhých, a spíše bych víc pozornosti věnovala Vodičkovi.

Ač mi nevyhovuje celkový koncept knihy, od které jsem čekala (a název to i sliboval) spíše podrobnou analýzu Vodičky a která nabídla spíše přehledový text zasazený do opravdu širokého kontextu, přecházím to prostě s tím, že kniha má jiné ambice a já jiná očekávání. Avšak co je zcela zásadní a co je, tedy lépe řečeno mělo být, důvodem pro to, odmítnout knihu v této podobě vydat, je absence uvádění zdrojů citací, resp. parafrází. Je zcela nemožné se vrátit k Vodičkovým textům a ověřit si či zpřesnit informaci, kterou Kubíček předkládá, nehledě na to, že mnohdy není zřetelné, co je parafráze Vodičky a co už je názor Tomáše Kubíčka. Za předpokladu, že kniha má být vědeckou publikací a nikoli popularizační, je tato stejně tak užitečná jako kniha, která nemá rejstřík.

Zvláště praktické by tyto odkazy byly, čteme-li věty typu: „Jelikož má (Vodička) vždy na mysli vnímatele literárního textu, ptá se, kde je uložen a jak se utváří význam“.⁴ Velice pochybuji, že by Vodička coby strukturalista postavil otázku právě tímto způsobem, text není

1 Kubíček, T.: Felix Vodička – názor a metoda. Academia, Praha 2010, s. 13.

2 Kubíček, T.: Felix Vodička – názor a metoda. Academia, Praha 2010, s. 13.

3 Kubíček, T.: Felix Vodička – názor a metoda. Academia, Praha 2010, s. 63.

4 Kubíček, T.: Felix Vodička – názor a metoda. Academia, Praha 2010, s. 100.

žádné skladiště významů. Je sice pravda, že podobné formulace najdeme i u Mukařovského, koneckonců kolektivní vědomí je pro něj „místo“, přesto by určitě nebylo na škodu uvést zdroj a přesvědčit se, zda Vodička opravdu takto problém formuloval.

Ostatně, vět, které by si měl autor promyslet dřív, než je napíše, bychom mohli v knize najít více. „Namísto tradičního pojetí, které hledá vztah příčiny a následku, potvrzuje Vodička ústřední roli funkce, ve vztahu k níž se daný jev zhodnocuje“,⁵ přičemž kontextem této věty je Tainova sociologická teorie determinace umění. Pochybuji, že by chtěl Kubíček tvrdit, že strukturalismus zrušil pojem kauzality. Nebo např. „Literární dílo je znak, znak se schopností znamenat“,⁶ myslím, že jiný znak než ten se schopností znamenat snad ani neexistuje. Podobně věta: „Do jeho pojmosloví patří jak výrazy z lingvistiky (morfém, foném, lexém, slovo, slovní zásoba ad), tak z hudební vědy (rytmus, tón, melodie, intonace)“.⁷ Nepatří snad tyto termíny také do lingvistiky? A slovo „osmyslnit“ (ve významu obdařit smyslem) snad Tomáš Kubíček ani nemůže myslet vážně.⁸

Nakonec snad jednu věcnou výtku, která se sice netýká Vodičky, ale vzhledem k tomu, jak Tomáš Kubíček v této knize zdůrazňuje roli zkoumání kontextu Vodičkova díla, je tato na místě. Kubíček píše, že může být překvapivé, alespoň na první pohled, zjištění, že žádný z představitelů literárněvědného strukturalismu po celé období, tedy do roku 1948, nenapsal studii či publikaci, která by se zřetelně profilovala jako jednotící systémový návrh, soustava pojmů, jež by zároveň představovala souhrn dosavadních strukturalistických návrhů. Namísto toho se prý u čelného reprezentanta Mukařovského setkáváme toliko se studii, jež z různých úhlů pozorují rozličné fenomény analyzovaného díla; zkrátka Kubíček je toho názoru, že Mukařovský nepodal ve svých studiích systémový návrh. Dále píše, že jistý souvislý celek, který by mohl reprezentovat komplexnější systémový návrh, by mohly představovat jím sestavené *Kapitoly z české poetiky* (1948). Následná vydání všech dostupných Mukařovského prací však prý stabilitu jeho projektu komplikují, nehledě na to, že ani tento soubor nemůže nahradit jasně proponovaný systémový návrh.

Předně, pokud bych považovala tuto výtku za relevantní, řekla bych, že taková jednotící studie existuje, a tou je *Strukturální estetika* uveřejněná v *Ottově naučném slovníku nové doby* z roku 1940 (Ve *Studiích I* pak vyšla s obměnami pod názvem *Strukturalismus v estetice a vědě o literatuře*). Podobný ráz má i studie *O strukturalismu*, která rovněž vyšla ve *Studiích I*). Nicméně autorův požadavek jednotící studie či monografie nepovažuji za relevantní a ani neexistenci takové publikace za fatální. Mukařovský vytvořil ucelený systém, byť je někdy prezentován metaforickým jazykem. K pochopení jeho konceptu je zapotřebí znát několik zásadních studií, jejichž počet nepřekročí číslo deset. Nevím, co má Tomáš Kubíček na mysli, když říká, že další pozdější vydání narušují stabilitu Mukařovského projektu. *Studie z estetiky* a *Studie I* jsou sestavené tak, aby poskytl ucelený obraz o strukturální estetice, rozhodně žádnou stabilitu nenarušují. Jaký Mukařovského projekt má v tomto smyslu Tomáš Kubíček na mysli, to mi uniká. Jde tu snad o ony *Kapitoly* z roku 1948? Rovněž mi uniká, které studie má autor na mysli, když říká, že jsou dílčího charakteru, když později o těchto studiích prohlásí, že by mohly být jednotícím systémovým návrhem jen v kompaktním vydání v podobě *Kapitol*. Ne-

5 Kubíček, T.: Felix Vodička – názor a metoda. Academia, Praha 2010, s. 159

6 Kubíček, T.: Felix Vodička – názor a metoda. Academia, Praha 2010, s. 162.

7 Kubíček, T.: Felix Vodička – názor a metoda. Academia, Praha 2010, s. 96.

8 Kubíček, T.: Felix Vodička – názor a metoda. Academia, Praha 2010, s. 198.

vím také, proč by tyto studie měly být systémovým návrhem, zatímco *Studie I* naopak téměř destruktivním elementem.

Dále tvrzení, že „to byl funkční aspekt struktury, který přiměl Mukařovského, aby opustil ony formalistické návrhy, které se soustředily na imanentní kvality textů a otázky jejich vnitřní organizace, a v jejichž důsledku se vše díle stalo výrazem formy – tedy i obsah. Pro Mukařovského je to však už kategoriálně jinak. Vše v díle, tedy forma i obsah, je výrazem významu. Při cestě od formy k významu je pak třeba opustit imanentní pojetí a nahlédnout dílo jako sice autonomní, ale přesto součást širšího strukturního pohybu“, je přinejmenším nepřesné. I ve 20. letech, kdy Mukařovský psal texty více se blížíci k pojetí našich východních sousedů, používá pojem funkce, jak by ne, tento pojem nebyl ruským formalistům cizí. Odkázala bych Tomáše Kubíčka na studii *O současné poetice*, která vyšla ve výboru *Cestami poetiky a estetiky*, kde se na straně 100 přesvědčí, že estetická funkce je tu pojata jako funkce izolující dílo od jiných řad jevů za účelem abstrahování čistého estetična. Kubíček má pravdu v tom, že na rozdíl od formalistů chce Mukařovský zpátky dílo zasadit do širšího kulturního kontextu, ale myslím, že Mukařovskému to neumožňuje pojem funkce, ale spíše sociologický a sémiotický rozměr, který u něj zaznamenáváme ve 30. letech.

Je opravdu škoda, že se Tomáš Kubíček uchýlil k tomu, koncipovat knihu jako přehled spíše než jako hlubší analýzu. Myslím, že v kapitole *Teorie úkolů a tradice funkce* se mu podrobnější analýza docela daří. Kniha snad může pomoci k tomu, utvořit si základní představu o Vodičkovi a jeho postavení uvnitř české literární vědy, mnoho kritického přístupu tu však není. Za přínos této knihy pokládám autorovu snahu zapojit do kontextu současné literární teorie některé Vodičkovy, a nejen Vodičkovy návrhy. Není jistě na škodu si uvědomit souvislosti mezi literárněvědnými koncepty různých období a různých proveniencí.

Mgr. Klára Nečaská
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého, Olomouc
<aventinum@gmail.com>

NAD KNIHOU ALICE JEDLIČKOVÉ *ZKUŠENOST PROSTORU* (RECENZE)

RICHARD ZMĚLÍK

Jedličková, A.: *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Academia, Praha 2010.
I.

Vedle času patří kategorie prostoru k základním veličinám nejen zkušenostního světa, ale zcela zásadně je reflektována v různých diskurzech kognitivního i religiozního jednání. Obě kategorie podléhají stále novým analýzám a interpretacím, a to v rámci mnohdy značně rozdílných referenčních sfér. Jednotlivé vědecké koncepce představily různé způsoby, jak je možné tyto kategorie vykládat; podobně to platí i ve filozofii. V současné době je zcela nemyslitelné, aby se problematika času a prostoru neobjevila a neproblematizovala v kterékoli odborné disciplíně. To platí samozřejmě i pro literární vědu, která využívá jednotlivých metodologických postupů a dnes pracuje s různými časoprostorovými plány a úrovněmi.

Poslední publikací věnující se otázce prostorou je v kontextu českého literárněvědného myšlení kniha Alice Jedličkové *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*, kterou vydalo nakladatelství Academia v roce 2010. Zajímavý je již sám název, zejména pak slovo *zkušenost*, které odkazuje ke způsobu, jakým autorka chápe „předmět“ svého zájmu: „Zdá se, že prostor se nám vpravdě ukazuje či vyjevuje skrze celou naši zkušenost.“¹ Prostor je čímsi fundamentálním, jednou z apriorních premis (čistou formou smyslovosti) v Kantově kognitivně-ontologickém systému nebo např. v Heideggerově náhledu je prostor dán našim zakoušením a bytváním na zemi. Neexistuje uspokojivá definice jediného prostoru, jako se o ni pokoušel např. Kant. Dokladem toho je i publikace Alice Jedličkové, která slučuje dvojí aspekt: zkušenost s prostorem a následně jeho epistemologické zkoumání, které v důsledku ovšem překračuje hranice jednoho uměleckého diskurzu (literatury). Obojí je nutné, obojí ukazuje, čím je prostor v nejobecnějším slova smyslu: zkušeností, která neodmyslitelně náleží k člověku, a současně objektem jeho rozumového rozvažování. A obě roviny se ve jmenované publikaci reflektují a vytváří fundament vysoce erudovaného výkladu této problematiky na materiálu slovesného a vizuálního umění.

II.

V centru autorčiny pozornosti stojí otázka, jak je utvářen prostorový vjem na základě percepce uměleckých literárních textů, jaká je jeho kvalita a jakými analytickými prostředky je možné tento proces popsat a uchopit. Prostor je v publikaci nahlížen nikoli jako výhradní problém tematické roviny literárního díla, ale jako komplexní kvalita generující se na základě složitě vrstvené imanentní narativní struktury a percepce. Korelace těchto dvou základních aspektů dovoluje Alici Jedličkové chápat prostor v uměleckém slovesném díle v celkové šíři

1 Jedličková, A.: *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Academia, Praha 2010, s. 26.

jeho významu, tj. nikoli pouze jako explicitně jmenovanou fikcionální lokaci, ale i jako tzv. prostorovost, která je mnohvrstevnou strukturou nejen celé řady textových jevů a aspektů různé povahy (tematické, komplexně narativní apod.), ale i percepční aktivity: „Předmětem našeho zkoumání tedy bude výstavba prostoru (popřípadě časo-prostoru) jako univerza fikčního světa a z něj pramenící souvztažnost mezi významem a účinkem. Nástrojem zkoumání přitom budou primárně narativní strategie textu, korektivem jejich interpretace pak obecné principy interakce textu a čtenáře, jejichž působnost jsme odvodili především z konceptů Umberta Eca a Jonathana Cullera. [...] Z tohoto pojetí – byť svůj výklad nechceme zatěžovat soupeřícím pojmů – nutně vyplývá, že zamýšlené zkoumání není totožné s konvenčním vymezením ,prostoru jako tematické složky narativního díla a že se nesoustředíme jen na zjevnou, prvoplánovou tematizaci prostorových objektů prostřednictvím pojmenování a popisu, ale na jeho komplexní generování. [...] Toto je základní vymezení předmětu zkoumání; jde nám o způsob pojmenování, vyjádření a zkonstruování prostoru; máme-li použít tradiční strukturalistické pojmosloví, jde nám o zkoumání ,projevů prostorové syntaxe‘.“ Zde spočívá rovněž těžiště jedené z autorčiných kritických námitek vůči chápání literárního prostoru pouze jako zjevně tematizovaného rámce, jež je v publikaci několikrát zdůrazněna: „Dojem prostorovosti, či jednoduše prostorovost, je pro nás pojmenováním možného účinku explicitně pojmenovaného i implikovaného prostoru.“²

III.

Publikaci tvoří dvě základní části; teoretické kapitoly první části jsou zaměřeny na zkoumání různých přístupů k otázce prostoru a prostorovosti nejen v literární teorii, ale např. i ve filozofii. Základním východiskem pro formulování teoretických předpokladů pro uchopení prostoru v jeho co možná nekomplexnějším záběru složí Alici Jedličkové – již zmíněné – dva koncepty: naturalizace Jonathana Cullera a koncept malých světů Umberta Eca. Autorka v průběhu teoretického výkladu zdůrazňuje dvojí základní přístup k otázce prostoru v literárním díle, zakládající se jednak na ryze imanentním chápání prostoru, tj. jako čistě textové, narativní kvality, kterou v poslední době reprezentuje zejména teorie fikčních světů, a pojetí kognitivní zohledňující percepční strategie recipienta: „Týž jev – narativní (fikční) prostor, způsob jeho existence a předpoklady čtenářského rozumění tomuto jevu – se nám prizmatem dvou různých teoretických konceptů jeví ve svém fungování velmi odlišně. Na jedné straně je to neúplný fikční prostor jako analogon námi žitého, zakoušeného prostoru: abychom mu rozuměli, musíme aktivovat svou zkušenost, respektive vpravit tento verbální konstrukt do kontextu své zkušenosti. A na druhé straně fikční prostor jako součást autonomního konstruktu: abychom mu rozuměli, musíme si především osvojit vnitřní logiku výstavby fikčního světa a svoji zkušenost transformovat, respektive použít ji pouze jako soubor předpokladů pro vytvoření nových kognitivních strategií.“³ Jedličková si klade otázku, jak je utvářen prostor především s ohledem na jeho zcela reálnou a nutnou přítomnost ve vědomí recipienta, kdy jeho základní konstituenty tvoří text literárního díla jako nositel informací a čtenář, jako subjekt schopný dekodovat toto sdělení. Zdánlivě dvě neslučitelná metodologická východiska, o kterých autorka hovoří, se v jejím pojetí nejenže doplňují, ale vytváří zcela koherentní metodologický aparát. Zde je třeba hledat jeden ze zcela zásadních přínosů této publikace. Postup, který

2 Jedličková, A.: *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Academia, Praha 2010, s. 84, 85–86

3 Jedličková, A.: *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Academia, Praha 2010, s. 71

organicky spojuje hledisko imanentní analýzy textu a perceptivních aspektů, dovoluje nahlížet na celou řadu diskutovaných problémů z jiného úhlu pohledu. Týká se to i otázky významu literárních znaků, které jsou určeny dvojími „zadavateli“, tedy velice zjednodušeně řečeno – textem a recipientem. Autorka obnažuje nejen dění uvnitř díla samého, ale současně i vlastní proces utváření smyslu na rovině jeho vnímání. Obě sféry jsou potom propojeny ve výsledné konceptualizaci časoprostorových kvalit, které se jeví přesahovat rámec formálního literárního textu směrem k obecné kategorii prostoru jako problému ontologickému – zde se nachází styčná místa s filozofií, zejména pak autorkou vedená polemika s Kantovou koncepcí apriorních čistých forem smyslovosti času a prostoru – a obecně sémiotickému. Otázka významu a zkušenosti se tu dostává do velice blízkého vztahu, dokonce se zdá, že obě kategorie místy splývají. Svůj vliv na tom má metodologie práce, která i v tak obtížné oblasti jakou je mapování *de facto* individuální čtenářské zkušenosti výrazně usiluje o objektivní hledisko. Právě tato metodologická strategie předkládající koncepční řešení otázky prostoru a prostorovosti v uměleckém díle jako komplexní problém umožňuje rozumět této otázce ve smyslu strukturně-sémioticky fungujícího konstruktu. Toto je velice důležitý potenciál publikace, neboť se dotýká utváření prostoru vůbec. Právě v souvislosti s prostorovými konstituenty textu, kterými se autorka zabývá ve zvláštní kapitole, a procesem rozumění textu, Jedličková ukazuje, jak je efekt prostorovosti budován, jak je nasycován významem, který „modeluje“ zkušenost. Svoji nezadatelnou úlohu v tomto procesu má soubor obecně textových funkcí a kvalit, jakými jsou narativní strategie, hledisko vyprávění, fokalizace, popis, intermedialita, intertextualita apod. Těmto a dalším aspektům je potom v publikaci věnována detailní pozornost; některým z nich se budeme věnovat podrobněji.

Důležitou úlohu má v knize proces percepce. Naznačili jsme, že autorka v otázce po metodologické orientaci usiluje o koherentní přístup k dané problematice. Neméně důležitý je ovšem i fakt racionální objektivizace zkoumání, který v případě vlastní percepce díla hrozí upadnout v tříšť individuálních projekcí významu. Současně je zřejmé, že konkrétní významy a zkušenosti s prostorem a prostorovostí jsou utvářeny v rámci individuálního aktu rozumění dílu. Autorka je tímto faktem postavena před složitou otázkou: „...výsledný text nemůže než pohybovat se na žánrovém pomezí pokusu o reflexi procesu čtení (tedy že půjde o čtenářskou introspekci s tendencí nárokovat si jistou míru zobecnění na základě souboru intersubjektivních předpokladů četby), analýzy literárněvědného diskurzu (rozuměj především autorské revize starších souvisejících textů) a průzkumu generování prostoru a prostorového účinku v sledovaném textu [...] Metodologický a žánrový synkretismus úvahy také nutně produkuje různorodost textových subjektů a jejich pojmenování: od ‚já‘ introspekce přes ‚my‘ sdíleného názoru literární teorie a ‚my‘ vyvstalé na základě zahrnutí adresáta do pozorovacích procesů, které provádí čtenářské/autorské já, a obloukem zpět k reflexi tohoto já v rozštěpení na ‚ona‘ (čtenářka) pozorovaná ‚já‘ (tj. interpretkou).“⁴ Zde je stvrzen onen dvojí základní fakt, totiž že konkrétní zkušenost prostoru je věcí konkrétní individuality, která je jakýmsi průsečíkem generování této zkušenosti i instancí jejího zakoušení, a současně potřeba objektivizace tohoto procesu za účelem jeho racionálního zkoumání. Subjekt se tak nutně pro sebe sama stává objektem. V tomto svém přístupu navazuje Alice Jedličková na skutečnost formulovanou například J. M. Lotmanem týkající se „textové“ povahy subjektu, který se Lotmanovi jeví jako prediktabilní entita (monáda) schopná generovat i recipovat různé strukturní textové kvality.

4 Jedličková, A.: *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Academia, Praha 2010, s. 31–31

Jako svého druhu „textová“ jednotka se subjekt – recipient jeví i v pojetí Jedličkové. Ovšem na rozdíl od Lotmana Jedličková tento subjekt cíleně zkoumá v jeho komplexním vybavení, tj. především v jeho smyslově-mentálním potenciálu, tj. nikoli pouze jako onu prediktabilní ryze textovou jednotku. Právě tento potenciál se stává jednou z klíčových otázek ve zkoumání prostorovosti. Z výše uvedeného rovněž vyplývá i jiný problém, kterým je vlastní pojem text. Ten je u Jedličkové zcela pochopitelně relativizován vzhledem k jeho tradičnímu chápání fixovaného textu a naopak konverguje s moderním sémioticky motivovaným pojetím textu jako široce chápaného horizontálněvertikálního strukturního konglomerátu různých referenčních rovin, které v zjednodušené podobě lze opsat jako problém imanentního textu díla, sféry recipienta a oblasti kulturního kódu. Pravidla strukturace udávající se na ose těchto uzlů, a tedy míst generování významu prostorovosti, tvoří jedno z ústředních témat této publikace.

Jedličková si rovněž klade otázku, zdali je prostorová zkušenost fixována výhradně na prostředkující materiál (jazyk uměleckého díla) nebo je dána individuální či intersubjektivní dispozicí recipienta či zda jsou jednotlivé složky v určitém poměru a vztahu. Poslední stanovisko, které akcentuje i autorka publikace, odkazuje ke kořenům strukturního myšlení a současně dovoluje zachovat onu již zmíněnou koherenci metodologického stanoviska. „Objem“ prostorového efektu a jeho zakoušení je u Jedličkové dán součinem predispozičních mechanismů – intersubjektivních vlastností percepčních procesů, kulturním kódem a v neposlední řadě imanentními vlastnostmi narativu uměleckého díla. Tyto složky jsou potom nahlíženy v strukturně funkčním rozpětí. Prostorovost se tu jeví jako kulturní schéma, konstrukt, svým způsobem bychom mohli říct jako produkt Lotmanovy sémiosféry, která je stvrzována či naopak narušována konkrétními konfiguracemi prostoru.

IV.

Velká pozornost, jak jsme již konstatovali, je věnována hlavním konstituentům prostoru v narativu. Tato část, obsahující více než polovinu publikace, je sama o sobě velice přínosná a inspirativní a zcela jistě ji lze označit za metodologicky brilantní a elegantní způsob, jak se vyrovnat s otázkou prostorovosti v co možná nejširším záběru. Jedličková se zde kupříkladu věnuje dvěma pro publikaci stěžejním konceptům, o kterých zde již byla řeč – naturalizaci a koncepci tzv. malých světů. K pojmu naturalizace autorka poznamenává: „... sdílíme s Cullerem dvě teze: literární dílo je svěbytný slovesný útvar, který musí být interpretován ve vztahu ke svým svěbytným vnitřním zákonitostem; současně však předpokládáme, že narativní dílo se nějakým podstatným způsobem vztahuje k naší zkušenosti. [...] Význam textu je pak výsledkem komplexního procesu, v němž se čtenář snaží textu rozumět – přistupuje k němu ovšem s jistým předporozuměním a očekáváním. Interpretace literárního díla se v důsledku toho děje na základě určitých vzorců, které jsou v příslušné literární kultuře k dispozici, a zvláště pro ni příznačné. Culler také souhlasí s názorem, že mnohá literární díla se určitým způsobem snaží čtenáři vsugerovat, že mají nějaký podstatný vztah ke skutečnosti, k jeho vlastnímu životu – v důsledku toho je logické, že modely na jejichž základě bude literární dílo osvojováno, nemusí být nutně literární.“⁵ Pojem naturalizace se realizuje jako „překódování“ literárního textu do „prostoru“ percepce a konečně, smíme-li to tak formulovat, do žitého (zakoušeného) prostoru. Interpretační východiska využívající konceptu naturalizace (Jedličková jednotlivé aspekty s odkazem na Cullera uvádí v kap. Rozumění, naturalizace, interpretace.)

5 Jedličková, A.: *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Academia, Praha 2010, s. 10–11

operují s naprosto jiným epistemologickým mechanismem než např. pozitivistickomimetický výklad. Jestliže pozitivistický přístup redukuje časoprostorové vztahy v narativu na jednu verifikační platformu, která je navíc mimotextové povahy, potom naturalizace je koordinací narativní a fikcionální strategie spolu s mimotextovou zkušeností. V tomto případě vzájemného strukturního propojení obou rovin, tj. textové ve smyslu vlastního literárního díla a percepční, vlastně již nelze docela dobře hovořit o čistě textové a výhradně mimotextové oblasti, neboť obě se ve vzájemné kooperaci „vyrovnávají“ ve prospěch jakéhosi nového „textu“, jenž je výslednicí referenčních vlastností narativu a kognitivních struktur a strategií odehrávajících se za formálními hranicemi narativu: „... naturalizační strategie není čtenářská svévole, založená na potřebě podřizovat vše určité konformitě, nýbrž postup, jímž jsou jisté textové signály uváděným do mimotextových souvislostí, které přispívají k ustavení textové koherence, a tedy celkového smyslu díla.“⁶ Pojem naturalizace, se kterým Alice Jedličková ve své knize pracuje, nijak neruší chápání literárního díla jako autonomního znaku a v konečném důsledku není v rozporu ani s teoriemi zdůrazňujícími takový status fikčního univerza, jako je tomu v případě Ecových tzv. malých světů. Odkazem k této Ecově koncepci Jedličková ukazuje, jak je utváření výsledného významu zákonitě odvislé právě od strukturní povahy narativu a jeho komponentů. Samotné literární dílo, jeho výstavbová a sémantická strategie aktivuje vlastní proces naturalizace, která – jak konstatuje autorka – zaručuje soudržnost neúplných fikčních světů. V takto nastaveném epistemologickém hledisku je zjevné, že i mnohokrát diskutovaná otázka o věrohodnosti literárního světa či jeho částí vzhledem k ne-literární skutečnosti je v tomto případě irelevantní: „... v nejobecnější rovině to znamená, že jsme připraveni smířit se s tím, že literární text není a nemůže být ani otiskem skutečnosti, ani přímým odkazem k ní. Naivní čtení, které vede například k tomu, že čtenáři putují na místa zmíněná ve vyprávění a pátrají po domku, v němž mohl bydlet jeho protagonista, je v současnosti spíše než nepochopením základní literární konvence výrazem touhy po dosažitelnosti fikčního světa, který se v průběhu četby stal čtenáři blízkým.“⁷ Naturalizace se tak jeví jako proces korespondence a konfrontace strukturních vlastností díla a jeho percepce. Ačkoli Jedličkovou zajímají především intersubjektivní aspekty percepce, např. dobové a kulturní podmínky apod., na jejichž základě vypracovává důkladně promyšlený teoretický aparát vztahů mezi dílem a vnímatelem, je si plně vědoma, že kategorie recipienta je v zásadě proměnná. Konkrétní příklady fungování procesu utváření vjemu prostorovosti jako výsledek koordinace narativních a perceptivních aktů uvádí autorka v druhé části knihy, kde se věnuje šesti textům, na kterých ukazuje, jak se proměňuje budování prostoru a prostorovosti směrem k modernistické konceptualizaci.

V publikaci jsou velice důležité a přínosné nejen sumarizační pohledy do různých literárně-teoretických konceptů, např. popisu, fokalizace či hlediska vyprávění, ale zejména způsob jejich kritické konfrontace a revize. Tak se jeví i situace, která se týká popisu. Jedličkovou sice zajímá explicitně tematizovaný prostor narativu, ale současně prostor chápe i jako význam budovaný a sugerovaný celou řadou formálních a sémantických prostředků textu (promluva, funkce vyprávěče, fokalizace, hledisko, kompozice, narativ apod.): „Kladem si tedy v obecné rovině otázku, jakým způsobem generuje narativní text fikční prostor a jakým způsobem vyvolává efekt prostorovosti. Z naší formulace je nejspíše patrný předpoklad, že utváření fikčního prostoru považujeme za výsledek komplexní funkce narativního textu, nikoli jen dílčích pro-

6 Jedličková, A.: *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Academia, Praha 2010, s. 48, 49

7 Jedličková, A.: *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Academia, Praha 2010, s. 60

středků reprezentace ...⁴⁸ Autorka kriticky polemizuje s názorem J. Sławińskiego argumentem o nutnosti tzv. implikovaného prostoru, který se od explicitně tematizovaného prostoru liší především tím, že se neomezuje výhradně na deskriptivní pasáže a není výlučně určen pouze deskriptivními textovými typy a jejich konstituenty.

Jedličková si dále klade otázku, jaké musí být splněny minimální podmínky, aby bylo možné hovořit o efektu prostorovosti. Zde se přiklání ke strukturálním východiskům, konstatuje-li potřebu vzájemného sémantického vztahu mezi dílčími prvky narativu. Do tohoto rámce úvah náleží již jmenovaný problém deskripce, kterou Jedličková chápe nikoli jako podřízenou kategorii vůči vyprávění, ale ve vzájemné korelaci a navíc deskripci vnímá jako strukturně-sémantický aspekt narativního textu inkorporující se do procesu vyprávění a pouze v rámci tohoto procesu „definovatelný“: „... konkrétní podoba fikčního prostoru pro nás není omezena vyhraněnými dílčími postupy, a že tudíž nelze fikční prostor jako ‚složku tematické výstavby realizovanou jedním příznačným textovým postupem‘ bez obtíží ‚stavebnicově vyjmout‘ z daného komplexu, nýbrž že prostor je – alespoň do určité míry – podroben týmhž aspektům vyprávění jako složky ostatní, a tudíž funkčně zapojen do jeho běhu.“⁴⁹ Na základě funkčního pojetí popisu Jedličková manifestuje chápání vyprávění jako různou měrou dynamizovaný časový proces, na kterém se podílí i popis svojí specifickou funkcí. Vyhybá se tak jednoznačné klasifikaci popisu jako statického prostředku oproti dynamickému vyprávění: „Lze také snadno doložit příklady z literatury, že to, co je podáno na první pohled deskriptivními prostředky, může být dynamickou složkou chodu vyprávění, zatímco napohled vyprávěcí pasáž může být primárně zdrojem informací o daném prostoru, tj. zastupuje funkci popisu.“⁵⁰

Vedle popisu je v knize věnována velká pozornost otázce fokalizace a hlediska. Jedličková důkladně reviduje hlavní práce, které se k tomuto tématu vyslovují, a opět kriticky hodnotí jednotlivé koncepce. Problém perspektivy Jedličková nechápe pouze jako vztah vypravěče k vyprávěnému či vztah postavy k určitému fikčnímu horizontu, ale opět komplexně, tj. jako funkci prostředkující a významně utvářející smysl prostorovosti. V logice těchto úvah potom autorka problematizuje např. Genettovo rozlišení mezi tím, kdo mluví a kdo se dívá, které na konkrétním příkladu, který si autorka zvolila (jedná se o vstupní situaci Joycova Portrétu umělce v jinošských letech), se jeví mnohem komplikovaněji, a to jako korelace několika center fokalizace.⁵¹ Podobně kriticky se Jedličková staví k tzv. nulové fokalizaci: „... základem kognitivního přístupu je totiž přesvědčení, že každá reprezentace je výrazem určité historické a kulturní situovanosti subjektu promluvy, mluvčího. Pro teorii narativu to v důsledku znamená, že už sám výběr prvků vyprávění je výrazem jisté perspektivy a že i vševědoucí vypravěč je nositelem určitého hlediska.“⁵² Podstatný inspirační zdroj v otázce hlediska spatřuje Jedličková zejména v konceptech Wolfa Schmidta a Borise Uspenského,⁵³ který se věnuje nejen typologizaci hledisek, ale současně významně reflektuje oblast narativního utváření prostorovosti ve fikčním světě. Uspenského přístup stojí v celosti názoru na zkoumaný jev, tj. literární prostor a prostorovost, nejbližše autorčině pojetí.

8 Jedličková, A.: *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Academia, Praha 2010, s. 54–55

9 Jedličková, A.: *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Academia, Praha 2010, s. 68

10 Jedličková, A.: *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Academia, Praha 2010, s. 101

11 Jedličková, A.: *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Academia, Praha 2010, s. 84

12 Jedličková, A.: *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Academia, Praha 2010, s. 130–131

13 Jedličková, A.: *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Academia, Praha 2010, s. 112

Po zhodnocení různých metodologických přístupů k otázce fokalizace a perspektivizace vyprávění navrhuje Jedličková vlastní „model konstituentů prostoru“.¹⁴ Schéma, které Jedličková předkládá¹⁵ je ve své podstatě vysoce flexibilní epistemologickou strukturou propojující analytický přístup s kognitivně konstrukčním. Názorně se zde ukazuje, jaké důsledky plynou z užití jednoho nebo druhého postupu a současně, což je podstatou návrhu Alice Jedličkové, jak funguje mechanismus založený na akceptování obou tendencí, tj. analyticko-interpretací a perceptivně-kognitivní. Tímto mechanismem, který je názorným vyústěním a současně zásadním teoretickým přínosem publikace, dociluje její autorka dynamického a ve své podstatě funkčně strukturního propojení různých aspektů aází nejen literárního díla, ale současně i percepčního transferu.

Je třeba upozornit na neméně důležitý fakt, a to, že Jedličková ačkoli svá zkoumání primárně orientuje na narativní text, chápe utváření prostorovosti jako proces široce kulturní interakce mezi různými druhy umění, zejména pak – s ohledem na dominující aspekt vizualizace při percepci narativního textu – tematizuje vztahy mezi verbálním a vizuálním uměním (výtvarné umění, film).

IV.

Ačkoli jsme zde hovořili zcela výhradně o teoretické části knihy, je nezbytné zdůraznit, že součástí publikace je i šest interpretací konkrétních literárních textů, na kterých Jedličková ověřuje nejen svá teoretická východiska, ale významně zasahuje (v rámci zkoumané problematiky) do hodnocení literárního díla z hlediska vývojové perspektivy literárněhistorických tendencí, zejména pak přechodem k modernismu.

Je nesporné, že kniha Alice Jedličkové *Zkušenost prostoru* představuje v současném teoretickém diskurzu zásadní vklad nejen do problematiky utváření prostoru a prostorovosti především v narativních textech, ale je současně výraznou inspirací pro jakákoli další bádání v tomto směru.

Mgr. Richard Zmélík
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého, Olomouc
<richard.zmelik@gmail.com>

14 Jedličková, A.: *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Academia, Praha 2010, s. 135

15 Jedličková, A.: *Zkušenost prostoru: Vyprávění a vizuální paralely*. Academia, Praha 2010, s. 139

DOKONČENÝ PŘÍBĚH JANA BALABÁNA (RECENZE)

BLANKA KOSTŘICOVÁ

Jan Balabán: Zeptej se táty. Host, Brno, 2010.

Když v roce 2006 vydal Jan Balabán povídkový soubor *Jsme tady* s podtitulem *Příběh v deseti povídkách*, bylo možno říci, že jeho dosavadní tvorba touto knihou vyvrcholila; mohlo se dokonce zdát, že soubor uzavírá celé jedno tvůrčí období. *Jsme tady* lze totiž považovat za určitou syntézu motivickou, tematickou i myšlenkovou; navíc za skutečně „mistrovský kus“ autorova narativního – povídkářského – umění (např. Pavel Janoušek označil Jana Balabána právě v souvislosti s touto knihou za „sugestivního mistra povídky“¹). Také základní autorova tematická materie – autobiograficky inspirované příběhy několika základních hlavních postav, jež v různých (drobně obměněných) podobách procházejí celým jeho dílem – jako by docházela určitého finálního tvaru, jako by všechny příběhy předcházející, včetně onoho prezentovaného „v deseti povídkách“, ústily do závěrečné katarzní povídky *Sémantická pole*, v níž dialog autobiografického Emila a jeho kamarádky končí mírně obměněnou větou titulní: „Ale tvůj život ještě není celý. Ještě tu jsi.“²

Jako by toto bylo skutečným závěrem všech neklidných, zjitřených dějů povídek i knih předchozích, vyústění a výsledek – a zároveň i počátek – všech nadějí zahlédnutých v životech a příbězích plných marnosti a zoufalství. A nese-li kniha výše zmíněný podtitul, pak o celém dosavadním autorově díle bylo v tu chvíli možno říci: příběh v sedmi knihách.

A přece to byl příběh neúplný.

Teprve definitivně poslední, posmrtně vydaný román *Zeptej se táty* ho doplňuje a dokončuje; lze říci, že do značné míry v duchu biblického: vše, co je skryté, stane se jednou zjevným. Mnoho motivů, konfliktů, pocitů v dřívějších knihách pouze naznačených zde nachází explicitní či až explikativní, velice otevřený výraz (jde zpravidla např. o pocity křivdy z dětství, nedostatek lásky, zájmu, uznání, přijetí apod.).

Návaznost na předchozí knihu (a tím i na všechny jí předcházející) je podtržena mimo jiné i tím, že autor poprvé převzal do nové knihy hlavní postavy z té předchozí – včetně jmen a všech charakteristik rodinných, profesních apod. Rovněž poprvé se v románě objevují i drobné, nenápadné autocitace či aluze na knihy předchozí.

Celý děj osciluje kolem jedné hlavní události – smrti otce tří dospělých sourozenců, jež vyvolá tok asociací, reflexí, vzpomínek, úvah, otázek a pochybností. Někdy jsou tyto momenty zpracovány jako drobný příběh, epizoda (to obzvláště v případě vzpomínek, ale nejen), jindy jsou prezentovány v poloze abstraktnější, případně lyričtější; velice často užívá autor pro ztvárnění všech těchto aspektů formu dialogu.

1 Juříková, Eliška F.: „Sugestivní mistr povídky aneb Proboha, pane, ve vaší kůži bych být nechtěla“. Host 10/2006.

2 Balabán, Jan: *Jsme tady*. Host, Brno 2006, s. 194.

Dialog provází Jana Balabána výrazně již od počátků jeho tvorby, avšak v románě *Zeptej se táty* je exploatován nejvíce – v různých podobách, v různém obsazení: dialogy mezi sourozenci, manžely, rodiči a dětmi; dialogy skutečné i fiktivní, pouze v představě se odehrávající; dialog mající spíše význam vnitřního monologu (jak je u autora obvyklé i v dřívější tvorbě); dialogy vzpomínkové, úvahové, filozofující, očistné... Všudypřítomný hovor, snaha a potřeba zeptat se, vyptat se, dobrat se hovorem podstaty – všeho. Života i smrti.

Dalším nepřehlédnutelným aspektem, rovněž známým z předchozí autorovy tvorby a rovněž v jeho poslední knize nejvíce uplatněným, je výrazné výtvarné vnímání a cítění věcí i jevů, barev a tvarů, světla v jeho proměnách apod. (Starší z bratrů je – jako již často dříve – malíř, ale i mladší je nadán výtvarným viděním.)

Světlo hraje v románě roli významnou – jak doslovnou, tak asociativní, a ovšemže též alegorickou.

Světlo poledního slunce způsobí bezmála zázrak v řecké kapličce, k níž mladší z bratrů, autobiografický Emil, vystoupá se svou ženou na vrchol hory. Zázrak trvá chvíli, než slunce překryje mrak – pak už jsou ikony „zas jen lidovými malbami...“³

Paprsek sklánějícího se slunce způsobí na Emila na hřbitově: když ozáří otcův hrob, zasvítí nápis na něm a Emil ve chvíli vytržení prožije pocit hlubokého smíření: „a toto je konečně chvíle klidu. (...) Chvilé, kdy odpouštíš i to, co ti neudělali, kdy je ti odpouštěno i to, co jsi nezavinil.“⁴ Navíc v té chvíli Emil vidí i „všechny své předky až ke stvoření světa“, jakož i „všechny své syny a dcery a potomky až do skončení světa“.⁵

Velice podobný prožitek má straší z bratrů Hans ve světle náhlého nočního blesku, který ho vytrhne z jeho zoufalých myšlenek a v jehož světle „uviděl celý kraj (...) celý svět a celý život v jediném elektrickém výboji. Kraje, kterými jsem prošel a kterými procházet budu (...)“.⁶

Emil i v jiných situacích vnímá „konec hned na začátku“ – vědomí kontinuity, plynutí a odplování věcí, souvislostí, minulosti i budoucnosti vztažené k přítomnosti a obsažené v ní je všudypřítomné a nesmírně silné; v oněch „osvícených“ chvílích je ta síla téměř monumentální, posilující a nadějeplná, jindy však může působit až depresivně – zdůrazněním pomíjivosti přítomné chvíle.

Za ideálním světlem se v přesnou dobu vydává malíř a fotograf Hans, který také uvažuje o světle svítání, o rozdílu mezi ranním a večerním světlem v „hodině mezi psem a vlkem“, a také o světle, které „vychází z tváří a rukou a knih a kancionálů“ při evangelických bohoslužbách, „zářících a ozářených vlastně jen svou vzácností, jen vírou, Jestli je něco takového tady, v tom světě, vůbec možné.“⁷ Hansovi se to světlo nedaří zachytit na obraze, a když mu sestra Kateřina řekne, že to je proto, že ho nikdy neviděl, opáčí, že přece ho aspoň zahlédl – objevilo se v otcových očích, několik dní před smrtí. Od chvíle, kdy se otec přestal bát.

Všechna významná světla v románě mají ráz záblesku, trvají okamžik. Okamžiky jsou dalším výrazným prvkem knihy (Kateřina dokonce tvrdí, že okamžiky nekončí, že jen my v nich nedokážeme trvale žít): právě v okamžicích (a záblescích) se (snad) může zjevit anebo vyniknout cosi podstatného, cosi, čemu není ani třeba, a snad ani možné, zcela porozumět, ale

3 Balabán, Jan: *Zeptej se táty*. Host, Brno, 2010, s. 84.

4 Balabán, Jan: *Zeptej se táty*. Host, Brno, 2010, s. 59.

5 Balabán, Jan: *Zeptej se táty*. Host, Brno, 2010, s. 59.

6 Balabán, Jan: *Zeptej se táty*. Host, Brno, 2010., s. 99.

7 Balabán, Jan: *Zeptej se táty*. Host, Brno, 2010., s. 88.

co jediné může skrývat naději, anebo alespoň chvíli úlevy – což, koneckonců, z jistého úhlu pohledu může splývat.

Skutečná naděje a skutečná úleva, skutečné „zachránění“ se však v této knize jednoznačně, i explicitě, posouvají až za hranice pozemského života. O tom vypovídají dva paralelní – a z tohoto pohledu až proklamativní – obrazy: Památník padlým z první světové války, jež jde v přesnou chvíli vyfotit Hans, tvoří socha klesajícího vojáka zasaženého kulkou. K němu přistupuje a vztahuje ruce žena. „Jako by k němu znovu přistupoval celý svět pohlazení, plátna, lůžka, léku, ložnice. Bezpečí v rukách ženy. (...) Její ruce se ho dotknou přesně v tu chvíli, až ducha vypustí. Dříve to není možné, chlapečku, synáčku, muži můj. Až potom.“⁸

O několik stran dále čteme popis obrazu svatého Štěpána, který, jsa kamenován, vztahuje ruku k nebi. Shora se k němu sklání Ježíš a ruku mu podává. Obě ruce se dotknou ve chvíli, kdy Štěpán bude zabít. „Dřív ne.“

K tomuto pohledu směřoval Jan Balabán již dříve. Marné hledání uspokojivého – či vůbec nějakého – místa na světě ústí do této polohy již např. ve dvou povídkách ze souboru Jsme tady – Oblak a Dona nobis pacem. Zatímco v těchto dvou případech má však odchod z tohoto světa ráz bezmála radostný, uvedené situace z posledního románu jsou naplněny silnou tesknoutou a bolestí. Nikoli však tím, čeho se zbavil nejen umírající otec, ale v závěru knihy i Emil – a právě k tomuto osvobození kniha směřuje, to je její katarzí, ne-li přímo poselstvím: V závěrečné scéně stojí Emil se svou ženou Jeny na místě bývalého psího útulku, v němž příběh započal, a krajem se přežene vlak. „Jako tenkrát, řekla mu Jeny.

Jako tenkrát, na počátku všech těch otázek.

Ty už znáš odpovědi?

Neznám, ale už se jich nebojím.“⁹

Celá tvorba Jana Balabána je silně autobiograficky inspirována, avšak na jejím počátku, zhruba uprostřed a na konci stojí tři knihy, v nichž je tento moment snad ještě silnější, výraznější než jindy; knihy mimořádně otevřené, nemilosrdně sebedrásavé – avšak bez stínu exhibicionismu! –; texty psané v duchu slov posledního románu: zánět se neléčí analgetiky, ale chirurgickým řezem.

Tyto tři knihy tvoří určitou osu autorovy tvorby, na niž se vážou všechny jeho texty další, a lze říci, že jsou též třemi vrcholy, chronologicky seřazenými od nejnižšího k nejvyššímu: Boží lano – Kudy šel anděl – Zeptej se táty.

Blanka Kostřicová
Česká Třebová

8 Balabán, Jan: *Zeptej se táty*. Host, Brno, 2010., s. 141.

9 Balabán, Jan: *Zeptej se táty*. Host, Brno, 2010., s. 181.