

**BOHEMICA
OLOMUCENSIA**

1/2023
—— **LITTERARIA**

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře, udělené roku 2023 Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR v rámci Institucionálního rozvojového plánu, Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci.

OBSAH

- 7 **Editorial**
Lubomír Machala, Jakub Vaníček

- 12 **Švejkovské strategie a dominanty**
Bohumil Fořt

- 22 **Divergence a konvergence v ruském formalismu a digitálních duchovědách: Moretti, Jakobson, Tyňanov**
Petr Steiner

- 36 **Ambivalence absurdna a absurdního hrdiny v díle Alberta Camuse**
David Provazník

- 84 **Exotika a skandál. O recepci tvorby Petry Hůlové v Polsku (a roli nakladatele)**
Anna Mašlanka

- 104 **Literární rendez-vous se Zdeňkem Rotreklem aneb Několik poznámek ke knize Jiřího Zizlera *Aristokrat z katakomb***
Ondřej Sládek

- 116 **Kníže Dunduk. Komentář k epigramu Alexandra Sergejeviče Puškina přeloženému Karlem Havlíčkem Borovským**
Jiří Fiala

- 130 **Zpráva o kolokviu *Dvě jubilea olomoucké literárněvědné bohemistiky***
Jana Vraiová

- 132 **Několik poznámek k ediční práci Jiřího Skaličky**
Jana Vraiová

- 138 **Josef Galík – básník (skica)**
Lubomír Machala
- 148 **„Nežil zbytečně“. K životu a dílu Jiřího Hejdy (1895–1985)**
Erik Gilk
- 156 ***Slavnost bezvýznamnosti Milana Kundery***
František Všetíčka
- 166 **Jiří Mahen a Vladislav Vančura v kolektivních monografiích
editovaných Jiřím Poláčkem**
Radek Cimprich
- 186 **Manifesty, zvací dopisy a paradoxy aneb O nečekaném
setkání Havla s Marxem, Engelsem a Bílakem**
Aleš Merenus
- 194 **Prchavé „odstíny“ a nestabilní „tóny“**
Tereza Roháčová
- 202 **Errata**
-

EDITORIAL

LUBOMÍR MACHALA, JAKUB VANÍČEK

První (a dle zvyku literární) číslo už patnáctého ročníku časopisu *Bohemica Olomucensia* je z podstatné části věnováno několika jubileím. Ta letošní haškovská (sto čtyřicet let od narození a sto let od úmrtí slavného českého humoristy a mystifikátora) připomněla řada konferencí, mezi nimiž byla i ta organizovaná Kolumbijskou univerzitou ve Spojených státech amerických v dubnu letošního roku pod názvem *Narrative and Semantic Techniques in Hašek's The Good Soldier Švejk*. Na konferenci vystoupil krom jiných brněnský literární teoretik Bohumil Fořt, jehož příspěvek dal vzniknout stati „Švejkovské strategie a dominanty“, uvádějící v *BO* 2023 č. 1 oddíl Studie. Fořtův přístup je originální v tom, že nestaví Haškova arcihrdinu do centra pozornosti jako hybatele děje, ale pokouší se jej konceptualizovat jako průmět různých významových rovin díla, jež lze uchopit jako makro a mikrohistorické perspektivy společenských procesů.

Další avizovaná jubilea jsou spojena s pracovištěm, vydávajícím periodikum *Bohemica Olomucensia*, čili katedrou bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Respektive se dvěma osobnostmi, které významně profilovaly olomoucká bohemistická studia ve druhé polovině dvacátého století. Konkrétně to byl profesor Jiří Skalička, který by v dubnu 2022 oslavil sté narozeniny, a docent Josef Galík, jenž byl od deset let mladší. Jako hold a připomenutí jejich tvůrčího a badatelského odkazu uspořádala katedra bohemistiky komorní kolokvium, o jehož průběhu referuje na úvod oddílu Různé Jana Vraiová, která v následujícím článku přibližuje problémy a přínosy edičních aktivit profesora Skaličky. Lubomír Machala pak ale-

spoň ve stručnosti představuje patrně nejméně známou oblast Galíkova odkazu, tedy básnickou tvorbu, a to i prostřednictvím několika dosud nepublikovaných ukázek z ní. Jiří Fiala svou minuciózní studii „Kníže Dunduk. Komentář k epigramu Alexandra Alexejeviče Puškina přeloženému Karlem Havlíčkem Borovským“ připomíná, že jedním z nejoblíbenějších autorů (= předmětů bádání) Jiřího Skaličky byl právě slovnitý český satirik a epigramatik.

Česko-americký slavista Petr Steiner, který v posledních letech navázal s olomouckou bohemistikou intenzivní spolupráci, ve své studii „Divergence a konvergence v ruském formalismu a digitálních duchovědách: Moretti, Jakobson, Tyňanov“ přináší inovativně pojatý model proměny literární historie, v němž zkoumá možnosti aplikace darwinovského evolučního modelu, jak jej provedl Franco Moretti. Steiner tento model konfrontuje s přístupem ruských formalistů a hledá souvislosti s poznatky generativní gramatiky a behaviorální psychologie. Jestliže Petr Steiner patří mezi velmi zkušené a vyzrálé badatele, pak student doktorského programu Teorie literatury David Provazník se nachází na počátku odborné kariéry, ovšem už nyní se pouští do náročných témat. Tentokrát interpretuje možnosti absurdního hrdiny v perspektivě existenciální filozofie a na bázi Camusova *Cizince* předkládá systematický výklad absurda a revolty. Polská bohemistka Anna Maślanka ve své stati „Exotika a skandál. O recepci tvorby Petry Hůlové v Polsku (a roli nakladatele)“ prezentuje, jak je v Polsku recipováno dílo Petry Hůlové a nakolik jméno známé české autorky pomáhá utvářet PR strategie jednoho malého nakladatelství. Následující příspěvek Ondřeje Sládka zevrubně a kriticky reflektuje dosud poslední monografii Jiřího Zizlera, nazvanou *Aristokrat z katakomb*, s podtitulem *K životu a dílu Zdeňka Rotrekla*.

Nelze přehlédnout, že oddíl Různé je tentokrát rozsáhlejší a různorodější, než bývá v našem časopise obvyklé. Zařadili jsme do něj totiž také článek Erika Gilka připomínající život a dílo „nenápadného hrdiny“ Jiřího Hejdy, ekonoma, politika, publicisty a příležitostného literáta, a to s přihlédnutím ke dvěma Hejdovým nejnověji vydaným

knihám. (Mimochodem – Gilk v závěru svého příspěvku připomíná ještě dalšího „nenápadného hrdinu“ Pravomila Raichla, respektive dvě knihy inspirované jeho vskutku nevšedním životem. Konkrétně biografickou práci Jaroslava Čvančary *Pravomil Raichl. Život na hranici smrti* a román Petra Stančíka *Pravomil aneb Ohlušující promlčení*. A právě těmto dvěma knihám je věnována objevná studie Petra Hrtánka, kterou jsme publikovali v *BO* 2022 č. 3.) Následuje další z řady „kompozicián“ Františka Všetického, věnovaná tentokrát výstavbě *Slavnosti bezvýznamnosti* Milana Kundery.

Oddíl Různé, a tím i celé číslo *BO* 2023 č. 1 uzavírají tři rozsáhlé recenze: Radek Cimprich se věnuje publikacím *Jiří Mahen v množném čísle* a *Vladislav Vančura v literárním kontextu 20. století*, Aleš Merenus souboru havlovských statí Petra Steinera *Od existenciální revoluce k invazi do Iráku* a Tereza Roháčová reflektuje publikaci ostravských badatelů Petra Hrtánka a Matěje Antoše *Odstíny a tóny. K modalitám románových obrazů 20. století v novější české próze*.

STUDIE

BOHEMICA
OLOMUCENSIA
1/2023
LITTERARIA

ŠVEJKOVSKÉ STRATEGIE A DOMINANTY

BOHUMIL FOŘT

SCHWEIKIAN STRATEGIES AND DOMINANTS

In a certain opposition to the commonly accepted view of the good soldier Schweik, the perspective proposed in the study is based on a somewhat heretical assumption (concerning the Švejk-figure), which does not see Schweik as the center of the whole novel as such, but attributes to him a servant function and understands him as the principle of the narrative and semantic construction of this specific text. Therefore, three basic principles, namely physical, verbal, and semantical) of the narrative-semantical build of the text are proposed to help us uncover the novel's general strategies and dominants.

Keywords: Jaroslav Hašek, Good soldier Schweik, narrative strategy, semantic strategy

Diskuze k Haškově *Osudům dobrého vojáka Švejka za světové války* (1921–1923) jsou mnohé a mnohé jistě budou i následovat, a to jak v odborném, tak v laickém literárním prostoru. Žánrové zařazení díla, jeho role jakožto národního kulturního fenoménu, okolnosti jeho vzniku, jakož i spekulace o možném pokračování torza budí neutuchající zájem haškologů odborníků i amatérů. Ovšem všechny tyto diskuze mají společný ústřední bod, od něhož není možné odhlédnout – Josefa Švejka. S ním se ovšem pojí kardinální otázka: Kdo vlastně je Josef Švejk? Nemá smysl vyjmenovávat všechny možné odpovědi, které obsáhnou celé pásmo od schematizujícího teoretického pohledu na Švejka jakožto na literární postavu, specifického aktanta i aktéra, až po mimetizující chápání Švejka jako protějšku lidských bytostí, potažmo jako nejtypičtějšího z Čechů. Společným úběžníkem

takových pokusů o definování Švejka je skutečnost, že Švejk samotný takové definici zcela principiálně vzdoruje – minimálně psychologizován a maximálně rozporuplný ve svých akcích.⁽¹⁾ A nevzdoruje jenom definici, nýbrž i možnému spojení s nějakou dominantní lidskou vlastností – vším, čím může být, zároveň i není.⁽²⁾ Proto nechme tyto diskuze těm, kteří se jejich ne-konečností a ne-smyslností baví, a zkusme nahlédnout fenomén Švejka z jiného úhlu pohledu.

Mnou navrhovaný úhel pohledu je založen na (vůči Švejkovi-postavě) poněkud heretickém předpokladu, který nevidí Švejka jako středobod celého románu jako takový, nýbrž mu přisuzuje funkci služebnou a chápe jej jako princip narativní a sémantické výstavby tohoto specifického textu. Je zřejmé, že teoretické diskuze o vztahu děje a postavy jsou též mnohé a též nemá smysl je na tomto místě opakovat⁽³⁾ – zdůrazněme zde pouze jisté kompromisní stanovisko, které zdůrazňuje jejich komplementaritu při produkci narativu.

V případě Haškova románu je tato komplementarita jasně vyjádřena jejich vzájemnou provázaností – vše se děje proto, protože je s tím nějak spojen sám Švejk, není děje bez Švejka, není Švejka bez děje. Zcela přiznaně zde rezignuji na možnou typologii vypravěčů a jejich strategií, jak nám ji nabízí především strukturalistická narativní teorie, a poněkud všeobecně nazvu Švejka ústředním narativním principem románu. Jakkoli Švejk jako postava k sobě neustále strhuje čtenářovu pozornost, vůči ději a jeho rozvoji je v pozici služebné – děj sám se primárně realizuje skrze Švejka. Švejk je dějem determinován, je vytvořen k potřebám příběhu, zároveň je ovšem determino-

1 Karel Hausenblas ve své studii o výstavbě postav v prozaických textech (1971) mluví v souvislosti se Švejkem o dominanci verbální charakteristiky Švejka jako postavy nad akční charakteristikou a tuto složku detailně analyzuje. Domnívám se, že není tak důležité, která složka je dominantnější, spíše jak kooperují ve specifické výstavbě této unikátní postavy.

2 Karel Kosík se ve své studii o groteskních světech Haška a Kafky vyjadřuje především k tomu, kdo Švejk není, přičemž část jeho úvah v tomto smyslu odkazuje k fenoménu, který Lubomír Doležel (2003) nazývá deontickým cizincem; ovšem v jiné své studii tentýž autor (2008) ukazuje, že Švejk zaujímá vůči deontickému rozvrhu svého světa různé strategie (tato skutečnost, doufám, svým způsobem podporuje můj argument o fuzy dialektické podstatě Švejka, o níž se zmíním níže).

3 Více k těmto diskuzím viz Fořt 2008.

ván motivy a tématy významové výstavby textu. Tato skutečnost je obzvláště důležitá v situaci, kdy mluvíme o literárním díle s naprostou dominantní tendencí k autentizaci. Ohraničen tak z jedné strany dějem a z druhé strany stavem reálného světa, Švejk je jak pasivně „následován“ hlavní dějovou linií, tak do ní aktivně implementuje epizodické děje, jež zprostředkovává svým vlastním vyprávěním.

Jakkoliv není epistemologicky zcela správné obě dějové struktury od sebe oddělovat, vzhledem k tomu, že jsou při produkci narativity⁽⁴⁾ komplementární, je pro naše účely toto oddělení zásadní, jak uvidíme později.

Narativní principiálnost Švejka ovšem silně souvisí s významovou výstavbou celého románu. Pro ilustraci si ocitujme pasáž z autorského úvodu k románu:

Veliká doba žádá velké lidi. Jsou nepoznaní hrdinové, skromní, bez slávy a historie Napoleona. Rozbor jejich povahy zastínil by i slávu Alexandra Makedonského. Dnes můžete potkat v pražských ulicích ošumělého muže, který sám ani neví, co vlastně znamená v historii nové velké doby. Jde skromně svou cestou, neobtěžuje nikoho, a není též obtěžován žurnalisty, kteří by ho prosili o interview. Kdybyste se ho otázali, jak se jmenuje, odpověděl by vám prostince a skromně: „Já jsem Švejk...“

Domnívám se, že v této pasáži zaznívá důležitý klíč k sémantice celého díla: malý vs. velký člověk či makrohistorie vs. mikrohistorie, to jsou možné hranice pro vymezení základního sémantického principu celého díla, v němž Švejk hraje zásadní roli.⁽⁵⁾ Jakkoliv se zdá, že tyto

4 Švejk splňuje hlavní principy narativity – jako neprediktabilní element neustále *překvapuje*, jako kontroverzní element vytváří *napětí*, čímž budí čtenářovu *zvědavost*; viz především Sternberg 2001.

5 Vztah velkého a malého člověka, velkých a malých dějin je pravděpodobně vůbec nejčastěji zmiňovaným sémantickým principem celého románu, jmenujme zde alespoň knihu Přemysla Blažíčka (1991) či stať Růženy Grebeníčkové (1992).

hranice jsou tvořeny zřejmými dialektickými protiklady,⁽⁶⁾ je nutné uvést, že v případě Švejka se obecně jedná spíše o jistý druh fuzzy dialektiky, jejíž protiklady nejsou zcela exkluzivně vyděleny. Právě v rámci této fuzzy dialektiky jakožto základního principu významové výstavby Švejka je nejenom obtížné Švejka vymezit či definovat, ale tato fuzzy dialektika praktikovaná Švejkem je základním principem významové výstavby celého díla: Švejk jde společem (s válečnou mašinerií, s hlavní dějovou linií) i zachází, Švejk je následován hlavní dějovou linií, ale i aktivně vytváří epizodické odbočky, a konečně, Švejk konstruuje i dekonstruuje svůj vlastní fikční svět.

Pokud spojíme vzájemně se doplňující narativní i sémantickou principiálnost Švejka a přesuneme se do fikčního světa samotného románu, můžeme se pokusit o formulaci jakýchsi obecných principů, jejichž středobodem je samozřejmě Švejk, základních principů výstavby celého fikčního světa. Zjednodušeně se jedná o princip fyzický, verbální a sémantický.

Fyzický princip v tom smyslu, v jakém ho definuji, je spojen se švejkovým fyzickým pohybem v rámci fikčního světa, který obývá a zároveň spoluvytváří. Je založen na fuzzy dialektickém protikladu mezi cestou a zacházkou. Cestou v tomto případě je cesta odlidštěného vojáka jako příslušníka stáda od odvodu na válečná jatka, zacházkou je pak bloudění individua v lidském světě dalších individuí. V Haškově románu se vyskytují dvě takové zásadní zacházky (kromě epizodických přechodů) – budějovická anabáze a frontová zacházka. Obě zacházky jsou si strukturně a funkčně podobné: Švejk fyzicky opouští cestu vojenské a válečné mašinerie, která sice z fikčního světa zcela nezmizí, ale díky tomu, jak bylo řečeno, že vše se děje „skrze“ Švejka, jsou odsunuty z našeho zorného pole, a tvoří tak pouze jisté dějové pozadí. Tyto zacházky se odehrávají ve specifickém prostoru mezi svobodou a znásilněním. Především pak v první zacházce

6 Tato protikladnost spojená se švejkovým bytím samozřejmě neunikla pozornosti badatelů zabývajících se Haškovým dílem – za všechny zmiňme Milana Jankoviče 1995.

je čtenáři skrze Švejka ukázán kontrast života válečné mašinerie (makrohistorie) a života na jejím pozadí (mikrohistorie). Tato fuzzy dialektika přináší zásadní napětí, které ovšem, a proto je zde slovo fuzzy opět žádoucí, do jisté míry působí samotný Švejk i ve chvílích, kdy si nezachází: svým vyprávěním epizodických dějů o individuích vně (ale i uvnitř) válečné mašinerie (makrohistorie). Tento kontrast tak vlastně „fyzicky“ přenáší individuální (Švejk mluví o jedincích, ke kterým se nějakým způsobem sám vztahuje) do institucionálního, mikrohistorie tak neustále rozrušuje makrohistorii. Nicméně je třeba zdůraznit, že obě zmíněné zacházky se zásadně liší ve svém poselství – zatímco první zacházka, jak bylo řečeno, slouží především k představení individuálního života mimo válečnou mašinerii, zacházka druhá odehrávající se na frontě je v podstatě liduprostá a paradoxně její jediný účastník, kterého Švejk potká, nepřímo zapříčiní Švejkův návrat do válečné mašinerie, v němž mu jde o život, o který nepřijde jen šťastnou souhrou okolností. Jakkoliv je každá predikce možného pokračování Haškova torza ze své podstaty čistě spekulativní, je zajímavé zamyslet se nad tím, jak by vypadala případná další zacházka – skončila by tragédií, anebo nějakou zásadní volbou? Jak vidíme, Švejkův fyzický pohyb po fikčním světě má naprosto zásadní symbolický potenciál a výrazně přispívá k základnímu dialekticky založenému rozvrhu celého fikčního světa a jeho významového vyznění.

Druhým obecným principem fikčního světa Haškova románu je princip verbální založený na větvení.⁽⁷⁾ Jak je z pojmenování principu zřejmé, tentokrát nesouvisí se Švejkovým fyzickým pohybem po fikčním světě, nýbrž s jeho verbálním konáním. Notoricky známý začátek románu nám nejlépe napoví, co zde mám na mysli.

„Tak nám zabili Ferdinanda,“ řekla posluhovačka panu Švejkovi, který opustiv před léty vojenskou službu, když byl defi-

7 V podobném smyslu mluví Sergio Corduas ve svém článku o možných reinterpretacích Švejka o verbalizačních strategiích protagonisty (viz Corduas 1981).

nitivně prohlášen vojenskou lékařskou komisí za blba, živil se prodejem psů, ošklivých nečistokrevných oblud, kterým padělal rodokmeny.

Kromě tohoto zaměstnání byl stížen revmatismem a mazal si právě kolena opodeldokem.

„Kerýho Ferdinanda, paní Müllerová?“ otázal se Švejk, nepřestávaje si masírovat kolena, „já znám dva Ferdinandy. Jednoho, ten je sluhou u drogisty Průši a vypil mu tam jednou omylem láhev nějakého mazání na vlasy, a potom znám ještě Ferdinanda Kokošku, co sbírá ty psí hovínka. Vobou není žádná škoda.“

[...]

„Někerej revolver, paní Müllerová, vám nedá ránu, kdybyste se zbláznili. Takovejch systémů je moc. Ale na pana arcivévodu si koupili jistě něco lepšího, a taky bych se chtěl vsadit, paní Müllerová, že ten člověk, co mu to udělal, se na to pěkně voblík. To vědí, střílet pana arcivévodu, to je moc těžká práce. To není, jako když pytlák střílí hajnýho. Tady jde vo to, jak se k němu dostat, na takovýho pána nesmíte jít v nějakých hadrech. To musíte jít v cylindru, aby vás nesebral dřív policajt.“

V první části naší ukázky je zřejmá jedna ze základních větvících strategií Švejkova verbálního projevu – překlad. Klasickou formou takového překladu je překlad z makrosvěta do mikrosvěta a obráceně. V tomto konkrétním případě je stěžejním bodem překladu zájmeno „nám“, pod nímž pochopitelně paní Müllerová rozumí „našeho příslušníka vládnoucího rodu“, zatímco Švejk, podobně pochopitelně, rozumí „našeho známého“. Tragédie hlavní dějové linie je zásadně oslabena (s přispěním ironie a parodie) Švejkovým vložení dvou epizodických vsuvek, makrosvět je tak zároveň „přeložen“ do mikrosvěta, což způsobuje fuzzy dialektické napětí zásadní pro celkovou významovou výstavbu textu. Podobně v druhé části ukázky je Švejkova nesmyslná spekulace, tentokrát založená na překladu mikrosvěta do makrosvěta za pomoci analogie, svorníkem a zároveň

rozpěrou obou světů. Ovšem překlad není jedinou, byť častou větvičí strategií, kterou Švejk používá. Je zřejmé, že pro překlad je důležitá jistá podobnost či analogie, nicméně jiné větvičí taktiky mohou spočívat na asociaci či extrapolaci:

„Tak už tam je na pravdě boží, dej mu pánbůh věčnou slávu. Ani se nedočkal, až bude císařem. Když já jsem sloužil na vojně, tak jeden generál spadl s koně a zabil se docela klidně. Chtěli mu pomoci zas na koně, vysadit ho, a divějí se, že je úplně mrtvej. A měl taky avancírovat na feldmaršálka. Stalo se to při přehlídce vojska. Tyhle přehlídky nikdy nevedou k dobrému. V Sarajevě taky byla nějaká přehlídka. Jednou se pamatuji, že mně scházelo při takové přehlídce dvacet knoflíků u mundúru a že mě zavřeli za to na čtrnáct dní do ajnclíku a dva dni jsem ležel jako lazar, svázaný do kozelce. Ale disciplína na vojně musí být, jinak by si nikdo nedělal z ničeho nic. Náš obrlajtnant Makovec, ten nám vždy říkal: ‚Disciplína, vy kluci pitomí, musí bejt, jinak byste lezli jako vopice po stromech, ale vojna z vás udělá lidi, vy blbouni pitomí.‘ A není to pravda? Představte si park, řekněme na Karláku, a na každém stromě jeden voják bez disciplíny. Z toho jsem vždycky měl největší strach.“

Je tedy zřejmé, že větvičích strategií je možné v Haškově románu nalézt hned několik, společná je jim jejich funkčnost. Z hlediska narativity primárně spočívá v narušování hlavní dějové linie pomocí epizodických interrupcí, z hlediska sémantiky pak primárně slouží k podpoře celkové fuzzy dialektické výstavby textu, k demytizaci makrohistorických struktur, která za použití ironie, parodie, hyperbolizace a grotesky způsobuje zásadní dekonstrukci fikčněsvětových struktur. Tato dekonstrukce je ovšem komplementována specifickou konstrukcí, která dekonstruované části světa nahrazuje. Dekonstrukce makrohistorie je nahrazována konstrukcí mikrohistorie – tato skutečnost samozřejmě přispívá k celkové fuzzy dialektičnosti celého fikčního světa.

Posledním obecným principem významové výstavby textu je princip, který jsem nazval sémantickým. Jedná se prakticky o tematizaci základních dialektických napětí textu. Konkrétně jde o tematizaci protikladu makrohistorie a mikrohistorie, protikladu institucionalizované dehumanizace ztělesněné ideologií a válečnou mašinérií a individuální, každodenní humanity ztělesněné fyzickými a verbálními akty svobodných lidských bytostí. Z předchozích úvah je zřejmé, že takto definovaný sémantický princip, formálně podporovaný krajně autentizačními (a místy i metafikčními) technikami, je silně spojen s oběma principy předchozími, je jimi do jisté míry determinován a sám naopak zásadně přispívá k jejich rozvoji.

Dovolím si na závěr vyslovit jistou metaforu, která se volně váže k nezbytné proprietě Haškova fikčního světa – k vlaku, který přiváží vojáky vstříc válečné vřavě. Tento vlak, který unáší své bezmocné pasažéry jako dobytek na jatka, ovšem jede po dvou kolejích. Pokud jednu kolejnici spojíme s makrohistorií, ideologií, válečnou mašinérií, dehumanizací, ale i s hlavní dějovou linií, druhou kolejnici pak můžeme spojit s mikrohistorií, svobodnou každodenností, individuální humanitou, ale i s epizodickými dějovými odbočkami. Pokud tak učiníme, je zřejmé, že vlak, který po takových kolejnicích ujíždí, má de facto kvality obojího druhu, první díky svému účelu a poslání, druhé díky svému osazenstvu. Poslední část této metaforu je spojena s klasickým optickým jevem, tedy s pohledem na kolejnice, které se v dáli zdánlivě sbíhají. Otázka pak zní, zda je tento optický klam aplikovatelný i na „naše“ kolejnice, anebo zda se „naše“ kolejnice v jednom, dostatečně vzdáleném bodě opravdu protnou. Je zřejmé, že kdyby nastala druhá možnost, znamenala by opravdové splnutí tentokrát rigidně dialektických protikladů. Pokud i tuto hypotézu přijmeme, zbývají pouze spekulace, a to dvojího typu. Za prvé, co je takovým ultimátním bodem, v němž dojde ke splnutí antagonistických protikladů? Za druhé je tu stará dobrá spekulace plynoucí z torzovitosti celého díla – jak by asi román dále pokračoval, kdyby jej autor mohl dopracovat? Je zřejmé, že obě otázky spolu bytostně souvisejí.

Je též zřejmé, že na druhou otázku odpověď v našem reálném světě neexistuje, zatímco na otázku první existuje jediná odpověď: takovým ultimátním bodem je destrukce a smrt, konec, nicota, která smiřuje frapantní protiklady. Pokud se ovšem rozhodneme pro variantu, že jde o pouhý optický klam, můžeme pokračovat v metafoře jiným způsobem, a to prohlásit obě kolejnice za oddělené, ovšem vzájemně komplementární. Pak by představovaly dva nutné pilíře války, které jsou neoddělitelné, ovšem nesplývající, věčný protiklad člověka a společnosti, svobody a otroctví, humanity a ideologie, mikrohistorie a makrohistorie. Tak či onak, metafora vlaku a kolejnic nás přivedla ke konečnému bodu našich úvah. Ukázala, že Haškův román je struktura sestávající se z mnoha vrstev provázaných různými typy strategií, struktura, jejíž konečné vyznění je navýsost lidské a existenciální.

prof. PhDr. Bohumil Fořt, Ph.D.

Ústav pro českou literaturu AV ČR

Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1

fort@ucl.cas.cz



LITERATURA

Blažíček, Přemysl. 1991. *Haškův Švejk*. Praha: Československý spisovatel.

Corduas, Sergio. 1981. „Některé poznámky k možné reinterpretaci Haškova Švejka.“ In *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada literárněvědná* 30(28), s. 19–27.

Doležel, Lubomír. 2003. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum.

Doležel, Lubomír. 2008. „Cesta historie a zacházky dobrého vojáka.“ In *Studie z české literatury a poetiky*. Týž. Praha: Torst, s. 84–91.

Grebeníčková, Růžena. 1992. „Rozpaky nad Haškem.“ In *Literatura a fiktivní světy I*. Táž. Praha: Československý spisovatel, s. 322–336.

Hausenblas, Karel. 1971. „K výstavbě postavy v prozaickém textu.“ In *Výstavba jazykových projevů a styl*. Týž. Praha: Universita Karlova, s. 115–127.

Jankovič, Milan. 1965. „Spor o Švejka?“ In *Literární noviny* 14(44), s. 1–3.

Kosík, Karel. 2003. „Hašek a Kafka neboli groteskní svět.“ In *Z dějin českého myšlení o literatuře* 3. Ed. Michal Příbáň. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 103–112.

Sternberg, Meir. 2001. „How Narrativity Makes a Difference.“ In *Narrative* 9(2), s. 115–122.

DIVERGENCE A KONVERGENCE V RUSKÉM FORMALISMU A DIGITÁLNÍCH DUCHOVĚDÁCH: MORETTI, JAKOBSON, TYŇANOV

PETR STEINER

DIGITAL HUMANITIES AND RUSSIAN FORMALISM: DARWINISM AND ANTI-DARWINISM
IN LITERARY HISTORY

This paper is addressed Franco Moretti's provocative application of the Darwinian evolutionary model based on the divergence of biological species and their survival through natural selection to literary history. This approach was juxtaposed against the ideas of two leading Russian Formalists, Iurii Tynianov and Roman Jakobson, whose explanation of linguistic/literary change was programmatically anti-Darwinian, making conversion (conceived, though, in a particular way) the cornerstone of their respective historiographies. In doing so, they were reacting to the project of historical poetics advanced by the 19th-century Russian Positivist philologist Aleksandr Veselovskii, whose stated goal was to trace the morphological divergences of texts across time and space. The dichotomy "conversion-diversion," my paper illustrated, is not limited to criticism alone. The same frame of reference was invoked in the late 1950s in a famous dispute between the behavioral psychologist B. F. Skinner and the father of the transformational generative grammar, Noam Chomsky, about language acquisition and subsequently in their heated polemics about the human subject's autonomy triggered by the publication of Skinner's book *Beyond Freedom and Dignity* (1971).

Keywords: literary history, Darwinism, anti-Darwinism, causality, teleology, digital humanities, Formalism, Chomsky, Jakobson, Moretti, Skinner, Veselovskii, Tynianov.

Ve své práci „O literární evoluci“, v jejímž titulu slavistovu uchu nemůže nezníť ozvěna stejnojmenného článku Jurije Tyňanova (1988b: 189–201), Franco Moretti ostře oddělil dva druhy historiografie: monistický nebo lamarckiánský na straně jedné, který vývoj literárních

forem vysvětluje pomocí „jediného adaptačního principu“, určujícího jak způsob jejich výběru, tak i jejich přizpůsobování. Moretti jej šmahem odmítl jako „nepravděpodobný hegelovský sen“ (Moretti 1988: 263). On sám naopak upřednostnil přístup darwinistický, jehož podvojnost spočívá v tom, že volnou tvorbu nahodilých formálních variací zcela odděluje od jejich výběru podléhajícího nutnosti. Pro stoupence Lamarcka je evoluce teleologickým procesem směřujícím k určitému cíli, a pouze formy vhodné k tomuto předvyznačenému účelu se mohou nakonec prosadit a přejít na další generace. Ty nevyhovující propadnou sítem. Darwinisté naopak věří, že nové formy vznikají zcela zmatečně, bez jakéhokoli předchozího plánu. Aby však nezanikly, musí se podrobit přísným výběrovým požadavkům stanoveným vnějšími podmínkami. A pouze ty příslovečně nejzdatnější přežijí. Zatímco grafickým znázorněním lamarckiánské konvergence by mohla být pyramida, jejíž morfologická rozmanitost se od základny k vrcholu postupně zužuje, darwinovskou divergenci zas věrně vystihuje věčně se rozvíjející „fylogenetický strom“ (viz např. Moretti 2014: 69–94).

Moretti si je dobře vědom toho, jak neortodoxní je tento jeho názor v oblasti kulturní tvorby, a proto neváhal některé z původních Darwinových předpokladů upravit tak, aby více odpovídaly předmětu jeho zkoumání. Jedním z nich je premisa *natura non facit saltus* (příroda nedělá skoky), která má za to, že přírodní evoluce je pozvolná a postupná. Moretti však ví, že se tento poznatek nikterak neslučuje s nepravidelností literárního vývoje, a z toho důvodu jej nahradil anti-gradualistickým pojmem „přerušované rovnováhy“ (*punctuated equilibrium*) (Moretti 1988: 268). Tuto úpravu zmiňuji jen proto, že také Roman Jakobson považoval darwinistický model pozvolných a fakticky nepozorovatelných morfologických variací za nevhodný pro vysvětlení jazykových změn. Jazyk se podle jeho názoru vyvíjí „pomocí skoků, prudkých výbuchů a náhlých mutací“ (Jakobson 1962b: 110). Avšak právě z tohoto důvodu se na rozdíl od Morettiho přiklonil k teorii konvergence, která biologický vývoj pojímá právě zmíněným způsobem.

Moretti navíc nevylučuje možnost, že konvergence v literární historii určitou roli hraje, a svou pozornost věnoval také spojování různých vývojových cest v rámci kulturní evoluce. Větvě stromu poznání jsou podle něho vskutku navzájem mnohem propletenější než větve stromu života. S tou však výhradou, že konvergence je pouhým důsledkem divergence, takříkajíc její zpožděnou ozvěnou.

Nahlédneme-li do dějin ruské literární teorie, hlavním stoupencem divergence v ní byl proslulý pozitivistický filolog Aleksandr Veselovskij (1838–1906), jeden z mála předchůdců formalismu, s jehož názory zastánci této nové literárněvědné školy seriózně polemizovali. Pojetí literárního vývoje, které zastával, však nevycházelo z učení Charlese Darwina samého, nýbrž z jeho pozdějšího rozpracování Herbertem Spencerem, jedním z otců tzv. sociálního darwinismu. Dlužno poznamenat, že badatelský program Veselovského v mnoha ohledech předjímal metodu, kterou Moretti nazval „čtením na dálku“: shromažďování a analyzování velkého objemu textových dat namísto podrobného rozboru jediného textu (Moretti 2013). Veselovskij se rovněž vyhýbal studiu národních literatur, literárních období nebo velkých autorů. Předmětem jeho zájmu byla především světová neboli všeobecná (vseobščaja) literatura, od jejích současných projevů až po dalekou minulost (včetně předliterárního folklóru a mytologie). Ve zkratce lze Veselovského metodu charakterizovat jako induktivní a srovnávací. Odvíjela se z přesvědčení, že literární texty z celého světa lze zredukovat na společného jmenovatele těch nejjednodušších formálních prvků (motivů, zápletek, metafor a epitet). Úkolem historické poetiky je postihnout, jak se tyto prvotní jednotky šíří literaturami napříč časem a prostorem a jak se v tomto svém trvání opětovně slučují a mění. Jejich přenos je kauzální, umožněný vlivy a výpůjčkami. Takto pojata se literární teorie, předpovídal Veselovskij s podmínkou, že se jí podaří shromáždit dostatek dat pro důvodná zobecnění, může stát nomotetickou vědou stanovující zákony literárního vývoje.

Vedle toho je Veselovského historická poetika podvojná v tom smyslu, že vývojové dráhy, jež se snaží vysledovat, nejsou určeny litera-

turou samou, nýbrž vždy jen vnějšími vlivy. Literární dějiny jsou Veselovským chápány jako výslednice neustálého spolupůsobení dvou základních faktorů: trpných uměleckých forem a činného společenského obsahu. Formální prvky jsou nadčasové, podobně jako třeba gramatické kategorie, a každé literární dílo je pouze osobitým způsobem vždy znovu a znovu přepracovává. Přesto se však literatura vyvíjí, protože zděděné formy jsou pokaždé naplněny novým obsahem. Tento je však svým původem, jak vždy zdůrazňoval Veselovskij, zcela mimoliterární – důsledkem proměn společenského a duchovního života. A pouze tyto vnější souvislosti určují, které formální prvky budou použity a jak budou proměněny. Slovy Veselovského z jeho slavné přednášky z roku 1870, „mezi literárními formami a měnícím se světonázorovým obsahem se utvářejí vztahy jakoby přírodního výběru určené životními podmínkami a nahodilostí dějin“. Z tohoto hlediska je potom historikovým úkolem „zjistit, jak nový životní obsah, tento živel svobody přicházející s každou novou generací, proniká starými obrazy, oněmi formami nutnosti, do nichž byl celý předchozí vývoj nevyhnutelně odlit“ (Veselovskij 1940: 49 a 52).

Veselovskij se vystříhal obávaného „hegelovsko-lamarckovského názoru na literaturu, v jehož rámci se variace objevují pouze tehdy, jsou-li předurčeny k úspěchu“ (Moretti 1988: 267), protože historii pojal jako řadu střetů mezi nadosobním přenosem formálních prvků a skutečným socio-kulturním kontextem. Avšak, a to je nutno podtrhnout, něco podobného nacházíme i v pojetí dějin dvou formalistů, kterým se hodlám ve své úvaze zabývat, Jurije Tyňanova a Romana Jakobsona. I oni oddělili nahodilé morfologické variace od jejich skutečného uplatnění. Jen dialektiku náhody a nevyhnutelnosti pojali způsobem krajně odlišným.

Dovolím si toto tvrzení znázornit na jednoduchém jazykovém příkladu. Ruština, jak známo, postrádala až do roku 988 hlásku [f]. A mimojazykové souvislosti zcela snadno objasní její náhlý příchod. V uvedeném roce totiž Rusko přijalo pravoslaví a řecké náboženské texty, novou věrouku šířící, obsahovaly i několik hlásek, které do-

savadní ruský fonologický systém neznal: například [θ] nebo [ð] ve jménech svatých (Θεόδωρος = Théodoros). Záhy je však nahradilo [f] (Φῆδορ), jež posléze v ruštině zdomácnělo.

Toto vysvětlení však nutně vyvolává další otázku: Proč vlastně ruština nepřevzala ony řecké hlásky jako takové a namísto toho je zaměnila právě tak jí cizím [f]? Při této konkrétní volbě byl však již vliv vnějších okolností nulový. Rozhodoval při ní totiž jen a jen vnitřní jazykový předpoklad, který, jak uvádí Jakobson, přijatou hlásku s konečnou platností určil. Takovýto „adaptační princip“ může na první poslech znít poněkud metafyzicky, ale ve skutečnosti je zcela prostý. Ruský fonologický systém obsahuje pět párů tvrdých souhlásek, vzájemně provázaných protikladem mezi znělostí a neznělostí: [b]/[p], [g]/[k], [d]/[t], [z]/[s] a [ž]/[š]. Osamoceně [v] v něm však trčelo jako příslovečný kůl v plotě, takže znělé [f] si snadno našlo příslušné políčko díky svému vztahu k neznělému [v], zatímco pro hlásky [θ] a [ð] tu žádné podobné místo nebylo. A je výmluvným svědectvím o dlouhé paměti jazyka, že až dosud si někteří rodilí mluvčí nejsou postavením hlásky [f] zcela jisti, o čemž svědčí dublety jako škaf / škap (skříň) nebo kucharka / kufarka (kuchařka) (viz Jakobson 1962a: 209).

Netřeba zdůrazňovat, že tento důkaz má své kořeny v pojmu *la langue*. Rozdíl mezi znělými a neznělými souhláskami je fonologický, protože dokáže rozlišovat slova s různými významy. Nicméně [f] není pouze znělá hláska, v porovnání s měkkou [f'] je tvrdá a vedle explozivního [p] rovněž frikativní. Ve skutečnosti není foném v Jakobsonově pojetí ničím jiným než kombinací takovýchto distinktivních rysů, konkrétní realizací „systému diferencí“, na němž je založen jazykový kód.⁽¹⁾

Ačkoli formalisté Saussurovo rozdělení jazykových jevů na skutečné promluvy a potenciální normativní systém, jenž je zakládá, přijali za své, rozešli se s ním v pojetí *la langue* jako čistě synchronní

1 Srov. Saussurovo slavné diktum, podle něhož „v jazyce existují pouze rozdíly *bez pozitivních termínů*“ (de Saussure 1996: 148).

struktury, protože časovost, podle jejich názoru, nelze z jazyka vyloučit. V každém soudobém jazykovém systému, jak se k této otázce vyjádřil Jakobson, „existují styly výslovnosti, gramatické varianty, fráze, které kolektiv jazykových mluvčích vykládá jako přináležející a vyhrazené generaci starších lidí, a jiné, které jsou považovány za výsadu mládí, poslední módu“ (Jakobson 1962b: 19). Nebo slovy Jakobsona a Tyňanovova z jejich často citovaných pražských tezí z roku 1928: „Protiklad synchronie a diachronie [...] přestává být podstatný, jakmile přijmeme předpoklad, že každý systém je nezbytně dán jako vývoj a [...] vývoj má nezbytně systémový charakter“ (Jakobson – Tyňanov 1995: 35).

Jak však tento vzhled Tyňanov uplatňoval při studiu literárních dějin? Především tak, že změnu samu rozdělil do dvou neslučitelných kategorií: na její vznik na straně jedné a její vývojový význam na té druhé. Tyňanov by se rozhodně shodl s Morettim v tom, že nové literární formy se objevují neplánovitě, na křižovatce mnoha vzájemně nesouvisejících vlivů. K inovacím podle něho dochází „na základě ‚náhodných‘ výsledků a ‚náhodných‘ vypadnutí ze systému“ a „každá nehoráznost, každá chyba, každá ‚nesprávnost‘ z hlediska normativní poetiky představuje potenciálně nový konstruktivní princip“ (Tyňanov 1988a: 134). Avšak jejich vývojový význam – eventuální přijetí čtenářským publikem – je důsledkem jejich konvergence s vývojovými tendencemi normativního literárního systému.

Z tohoto hlediska se jeví nepodstatným, jsou-li morfologické variace zděděné (Darwin) nebo získané (Lamarck), ačkoli by se patrně dalo vyvodit, že formalisté přece jen dávali přednost analogii před homologií. Pro Tyňanova byla totiž parodie hnacím motorem literárního vývoje. Zatímco matka příroda kočky a psy zkřížit nedovolí, literatura dokáže v jednom textu snadno sezdat tak nesourodé elementy, jako jsou vznešené „rytmicko-syntaktické figury ‚vysokých‘ básnických žánrů“ a nízká témata s jim příslušným výrazivem (Tyňanov 1988c: 305). Takové jsou Někrasovovy rané parodie Lermontovových romantických básní, které přes své okrajové postavení v jeho

díle otevřely podle Tyňanova v polovině devatenáctého století cestu k prozaičnosti ruské občanské poezie.

V čem se však tyto juvenilní parodie shodovaly s vývojovými tendencemi ruské poezie? Byl to nepochybně Hegel, kdo ovlivnil Tyňanovu odpověď na tuto otázku, i když nikoli v tom smyslu, že by formalisté literární historii připisovali nějaký apriorní smysl, směřování k předurčenému cíli. Patrně to však byla hegelovská dialektika, která sehrála rozhodující roli v Tyňanovovu vymezení literárního faktu jako protikladu aktualizace a automatizace. Řečová konstrukce je v jeho pojetí dynamická, a tedy i umělecká, jen pokud v ní pociťujeme zápas jejích stavebních prvků o nadvládu a podřízenost (taková je podle něho například rivalita zvuku a významu v poezii). A tak se Někrasovův nemotorný, neelegantní verš nestrefil do vkusu doby proto, že by byl jakýmsi způsobem dokonalejší než sladkozvučný, líbivý kánon předchozí romantické poetiky, ale proto, že jeho konstruktivní princip – vztah mezi dominantním konstruktivním faktorem a deformovaným materiálem – byl radikálně odlišný. A teď otázka zásadní: Byla tyňanovská historiografie „jednotná“, nebo „podvojná“? Jak jsem již ukázal, Tyňanov byl přesvědčen, že morfologické variace vznikají náhodně, například díky Někrasovově smyslu pro recesi. Když však přišlo na výběr konkrétních forem, zdá se, že se přikláněl k „monistické představě o literární evoluci [...], podle níž jen jeden a pouze jeden princip ([...] blízký příbuzný formalistického ‚ozvláštnění‘) vysvětluje vše, co je dlužno vysvětlit“ (Moretti 1988: 266–267).

Tento závěr se mi však zdá poněkud unáhlený, protože Tyňanov sám nevěřil, že by vývojové upřednostnění nových básnických forem bylo způsobeno pouze jedinou imanentní příčinou, včetně estetické jinakosti. A mezi formalisty nebyl zdaleka osamocen. Podobným způsobem odmítl i Jakobson naprostý jazykový determinismus ve versologii, tj. názor, podle něhož jen fonologický systém sám o sobě je s to vysvětlit volbu určité metriky v rámci dané básnické tradice. Ano, nesporně se na ní podílí, ale jen do jisté míry, protože v poslední instanci o tom spolurozhodují i další, mimojazykové okolnosti. Kupříkladu

novodobá česká versifikace, kterou se Jakobson zabýval na počátku dvacátých let, je přízvučná, nikoli časoměrná. A to navzdory tomu, že v češtině je fonologickou – tj. schopnou rozlišit slova různých významů – volná délka slabik, nikoliv stálý přízvuk na první slabice. A důvod, proč se česká poezie v devatenáctém století stala sylabotónickou, uvedl Jakobson, „nemůže být nikdy úplně vyvozen z příslušného jazyka. Je-li versifikace neznámým x a jsou-li dány jen prozodické prvky jazyka, dostaneme neurčitou rovnici, tj. možnost několika hodnot pro x . [...] Historickou volbu určitého řešení z řady možných často podmiňují fakta, která jsou mimo hranice fonetiky příslušného jazyka“, například „vlivy kulturní“ (Jakobson 1995: 248).

Není možno nerozpoznat, že toto tvrzení předznamenává osmou z Jakobsonových a Tyňanových výše již zmiňovaných pražských tezí, podle níž je vývoj literárního či jazykového systému vždy propojen s ostatní společenskou praxí v rámci vyššího celku: „systému systémů“, jak formalisté pojmenovali tuto meta-strukturu (Jakobson – Tyňanov 1995: 36). Taková kulturní totalita se řídí svými vlastními strukturními zákony zasahujícími do imanentního vývoje jazyka či literatury a její hlas při volbě vítězky v soutěži o „morfologickou královnu krásy“ by neměl být v žádném případě podceňován.

V tuto chvíli by se mohlo zdát, že se Morettiho literární historiografie liší od té Jakobsonovy a Tyňanovovy jen svou komplexností. Pro dualistu Morettiho je literární vývoj dvojstupňový proces: spisovatel nabízí a společnost si vybírá. Oproti tomu formalisté si ji představovali jako trojjedinnost: interakce tvůrce a čtenáře prochází zvláštním filtrem, normativním literárním systémem, podstatně omezujícím škálu formálních variací, které mohou být buď přijaty, nebo odmítnuty. Podle mého názoru je však rozdíl mezi oběma koncepcemi hlubší a týká se samotného vztahu literatury a společnosti. Zastánci divergence jej vnímají zcela jednosměrně. Jak říká sám Moretti, „kontext si mezi formami může vybírat, ale nemůže je tvořit“ (Moretti 1988: 266).

Leč pro zastánce konvergentního uvažování morfologické variace vznikají právě v mimoliterárním prostředí a stávají se literárními, až

když vyhoví potřebám systému. Jeden příklad z Tyňanovových prací by k osvětlení toho tvrzení měl plně postačovat. Při přechodu od klasicismu k sentimentalismu ruské písemnictví využilo v míře nemalé široké škály řečových žánrů běžných v tehdejší společenském diskurzu (například dopisu), které spisovatelům posloužily jako již předem připravené formy, užiteční náhradníci zautomatizovaných postupů klasicistického kánonu, v němž hrál prim žánr ódy. Tyto „výpůjčky“ se mohly uskutečnit především díky tomu, že literatura je pouze jednou z mnoha diskurzivních formací používajících jazyk jako své médium. A navíc, v Tyňanovových očích vznik sentimentalismu nelze oddělit od zásadní přeměny komunikačního prostředí, která v tehdejší Rusku právě probíhala: přesunu od hierarchicky uspořádaného, formálního dvora k osobnímu a hravému salonu kultivujícímu umění společenské konverzace (Tyňanov 1988d: 20–49).

Z toho, co jsem zde doposud uvedl, by se na první pohled mohlo zdát, že spor tzv. lamarckianů a darwinistů je záležitostí jen čistě okrajovou, esoterickou intelektuální hrou týkající se přehrsle historiků jazyka a písemnictví. Vyplynulo-li toto z mé úvahy, jde o nedorozumění. Podle mého názoru totiž otázka, zda je případnější vykládat vztah mezi poslopnými závislými a nezávislými proměnnými monisticky či dualisticky, tvoří jeden z úhelných problémů všech společenských věd a odpověď na ni nese i dalekosáhlé ideologické důsledky.

Dovolte mi znázornit toto mé tvrzení na letité polemice otce generativní gramatiky a nativisty Noama Chomského s významným americkým psychologem behavioristického zaměření B. F. Skinnerem, která započala koncem padesátých let ohledně jeho teorie jazykové akvizice. Byl to sám Skinner, kdo potvrdil podobnost svého radikálního behaviorismu s darwinistickým myšlením. Osvojování si mateřského jazyka dítětem, uvedl, není, stejně tak jako biologická evoluce, žádnou cílevědomou aktivitou, ale pouze výsledkem strohého výběru z nespočetného množství variací. Náhodné a nemotivované chování se mění v jazykovou způsobilost jen díky podpurné zpětné vazbě, kladné reakci okolního světa na určité jeho projevy, tzv. operantní-

mu podmiňování. Řečeno laicky, dětské žvatlání se stále více podobá řeči, protože ze shluku zvuků, které nemluvně náhodně vydává, jen některé jsou pěstouny oceněny jako žádoucí.

Chomského kritika Skinnerova behaviorismu, obsáhlá recenze jeho studie *Jazykové chování* z roku 1959, je příliš mnohostranná, než abych ji zde mohl probrat do všech podrobností. Jeden z jejích rysů by vám však již mohl být povědomý. Je to Chomského názor, že proces osvojování si jazyka nepřipomíná výstup na horu dosahující vrcholu postupnými kroky. Právě naopak, odehrává se sledem rychlých vývojových spurtů zcela neodvislých od množství jazykových podnětů, jimž je dítě v těchto obdobích, tzv. „slovních explozí“, vystaveno. A proto vás patrně nepřekvapí, že Chomského vysvětlení toho, jak docílujeme plné jazykové vybavenosti, zní silně lamarckiánsky. Dítě dokáže propojit vzájemně nesouvisející fragmenty jazyka, jimž čelí od nejútlejšího věku, do celistvého systému jedině proto, že s vrozenou schopností naučit se jazyku už přichází na svět: jeho mozek je opatřen předinstalovaným „operačním systémem“, dědičnou univerzální gramatickou strukturou (Chomsky 1959).

Co však činí polemiku těchto dvou velikánů vědy aktuální, je okolnost, že jejich „učené hádání“ přerostlo počátkem sedmdesátých let do krajně vyhroceného ideologického sporu. Podnět k tomu zavedla Skinnerova kniha *Mimo svobodu a důstojnost* (1971) nabízející návod racionálního uspořádání společnosti na základě „dualistického“ principu radikálního behaviorismu, jež jako by vystoupilo ze stránek Zamjatinova románu *My*. Namyšlený jedinec může sice žít v bláhovém přesvědčení, že jedná o vlastní vůli, naznačuje Skinner, ale o tom, jaké budou důsledky jeho jednání, zda se jeho záměry uskuteční čili nic, nerozhoduje nikdy on sám, nýbrž jen a jen neúprosný nadosobní výběr. Ve světle nutnosti představované sociálním prostředím není víra v autonomii jedince ničím odůvodnitelná. Liberální posedlost individuální svobodou však podle Skinnera není jen pouhým přežitkem minulosti, ale ještě něčím nepoměrně horším: hluboce nebezpečnou myšlenkou brzdící nastolení účinné společenské kontroly, jež je ne-

zbytná pro vymýcení všech forem škodlivého chování ohrožujících skupinové přežití (Skinner 1971).

K anarchismu tíhnoucí Chomsky, oddělující obvykle jazykovědu od politiky, nemohl neodolat, aby nevytáhl do boje. Smyslem jeho odpovědi bylo ukázat, že Skinnerova kniha, navzdory svému okázalému scientismu, vědu nevyužívá, nýbrž zneužívá. A pak i obava, že se Skinnerovým myšlenkám ve Spojených státech patrně dostane vřelého přijetí „ze strachu a z určité nejistoty ohledně vážnější úvahy o tom, co je svoboda a důstojnost“ (Chomsky 1971).⁽²⁾

A skutečně, dovolte mi dodat, dobré dvě dekády po Skinnerově skonu se Chomského varovná slova počínají naplňovat. Skinnerův požadavek důsledné společenské kontroly chování jedince nachází dnes svůj ohlas například mezi těmi, kdo se dožadují přísného dohledu nad oběhem informací. Se svobodou slova je nutno rázně skoncovat, neboť ji údajně zneužívají ti, kdo šíří tzv. fake news, aby záměrně mátlí důvěřivé občany, znemožnili jim přijímat správná rozhodnutí v důležitých otázkách týkajících se všech a rozštěpili společnost do nesmiřitelných táborů předem vylučujících jakoukoli shodu. Princip e pluribus unum, známý světu z rubu jednodolarové bankovky, jako by se náhle zlovůlí potměšilého černokněžníka ironicky zvrtil ve svůj pravý opak – e unibus pluram, abych použil chytlavé fráze Davida Fostera Wallace (1993).

Jak však odpovědět na výzvu představovanou „fake news“ z monistického hlediska? Rozhodně ne vnější cenzurou, nýbrž jen a jen kritickým rozbořením vnitřního mechanismu, jehož prostřednictvím americké hromadné sdělovací prostředky informují občany. O něj se v roce 1988 pokusil Chomsky společně s ekonomem Edwardem Hermanem. Název studie, *Výroba souhlasu*, výstižně shrnuje její hlavní myšlenku, totiž že funkcí mainstreamových médií v USA je především manipulace veřejného mínění ve shodě s politickými a hospodářskými zájmy vládnoucí elity. Toto je dáno jednak jejich korporát-

2 Svou kritiku později ještě podstatně rozšířil, viz Chomsky 1972.

ním vlastnictvím, jednak i skutečností, že tou nejvlastnější náplní jejich obchodní činnosti je reklama, nikoli poskytování zpráv (Herman – Chomsky 1988).

Elektronická média, hlavní platforma „fake news“, sice vnesla do propagandistického modelu šíření informací nové technologické prvky umocňující jejich účinnost. Tato inovace však podstatu tohoto modelu, alespoň v očích Chomského, nikterak radikálně nemění. Sociální sítě se s tradičními médii navzájem doplňují a ani svou institucionální strukturou se od nich příliš neliší. I jejich vlastnictví je koncentrováno v ruce několika mamutích společností, jimž je reklama a prodej osobních dat uživatelů, vhodných pro jejich podvědomé ovlivňování, ať již k účelům komerčním, nebo politickým, tím nejvýnosnějším zbožím. Nikoli tedy svévolnými zákazy, zdůrazňuje Chomsky, nýbrž pouze narovnáním těchto pokřivených společenských vztahů se hromadné sdělovací prostředky mohou stát tím, čím by ve skutečnosti měly být: prostředkem osvěty jejich čtenářů a zdrojem co nejobjektivnějších poznatků o okolním světě (viz Mullen 2009). Leč „optimismus“, jak dobře víme z Kunderova *Žertu*, „je opium lidstva“ (Kundera 1989: 35), a může-li vůbec někdy dojít k takovéto kýžené nápravě, Bůh sud!



Přeložil František A. Podhajský

LITERATURA

- Herman, Edvard S. a Chomsky, Noam. 1988. *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. New York: Pantheon Books.
- Chomsky, Noam. 1959. „Review of Skinner’s Verbal Behavior.“ In *Language* 35(1), s. 26–58.
- Chomsky, Noam. 1971. „The Case Against B. F. Skinner.“ In *New York Review of Books*, 30.12.1971. Cit. dle: <http://www.nybooks.com/articles/1971/12/30/the-case-against-bf-skinner/>
- Chomsky, Noam. 1972. „Psychology and Ideology.“ In *Cognition* 1(1), s. 11–46.
- Jakobson, Roman. 1962a. „Principes de phonologie historique.“ In *Selected Writings*, sv. 1, *Phonological Studies*. Týž. Mouton: The Hague, s. 202–220.
- Jakobson, Roman. 1962b. „Remarques sur l’évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves.“ In *Selected Writings*, sv. 1, *Phonological Studies*. Týž. Mouton: The Hague, s. 7–166.
- Jakobson, Roman. 1995. „Základy českého verše.“ In *Poetická funkce*. Týž. Přel. Miroslav Červenka, Milada Chlěbcová a Terezie Pokorná. Jinočany: H & H, s. 157–248.
- Jakobson, Roman a Tyňanov, Jurij. 1995. „Problémy zkoumání literatury a jazyka.“ In *Poetická funkce*. Roman Jakobson. Přel. Miroslav Červenka, Milada Chlěbcová a Terezie Pokorná. Jinočany: H & H, s. 34–36.
- Kundera, Milan. 1989. *Žert*. Toronto: Sixty-Eight Publishers.
- Moretti, Franco. 1988. „On Literary Evolution.“ In *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*. Týž. Přel. Susan Fischer, David Forgacs a David Miller. London: Verso.
- Moretti, Franco. 2013. *Distant Reading*. London: Verso.
- Moretti, Franco. 2014. „Stromy.“ In *Grafy, mapy, stromy: Abstraktní modely literární historie*. Týž. Přel. Olga Čaplyginová. Praha: Karolinum, s. 69–94.
- Mullen, Andrew. 2009. „The Propaganda Model after 20 Years: Interview with Edward S. Herman and Noam Chomsky.“ In *Westminster Papers in Communication and Culture* 6(2), s. 22.
- de Saussure, Ferdinand. 1996. *Kurs obecné lingvistiky*. Přel. František Čermák. Praha: Academia.

- Skinner, Burrhus Frederic. 1957. *Verbal Behavior*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Skinner, Burrhus Frederic. 1971. *Beyond Freedom and Dignity*. New York: Alfred A. Knopf.
- Tyňanov, Jurij. 1988a. „Literární fakt.“ In *Literární fakt*. Týž. Přel. Ladislav Zadražil. Praha: Odeon, s. 125–142.
- Tyňanov, Jurij. 1988b. „O literární evoluci.“ In *Literární fakt*. Týž. Přel. Ladislav Zadražil. Praha: Odeon, s. 189–201.
- Tyňanov, Jurij. 1988c. „Veršové formy Někrasovovy.“ In *Literární fakt*. Týž. Přel. Ladislav Zadražil. Praha: Odeon, s. 303–315.
- Tyňanov, Jurij. 1988d. „Óda jako řečnický žánr.“ In *Literární fakt*. Týž. Přel. Ladislav Zadražil. Praha: Odeon, s. 20–49.
- Veselovskij, Aleksandr. 1940. „O metode i zadačach istorii literatury kak nauki.“ In *Istoričeskaja poetika*. Týž. Leningrad: Chudožestvennaja literatura, s. 41–52.
- Wallace, David Foster. 1993. „E Unibus Pluram: Television and US Fiction.“ In *The Review of Contemporary Fiction* 13(2), s. 151–194.

AMBIVALENCE ABSURDNA A ABSURDNÍHO HRDINY V DÍLE ALBERTA CAMUSE

DAVID PROVAZNÍK

THE AMBIVALENCE OF THE ABSURD AND THE ABSURD HERO IN THE WORK OF ALBERT CAMUS

The presented work deals with the issue of the absurd in the work of Albert Camus. The study deals with the relationship between existential philosophy and literature. The aim is to interpret the novel *The Stranger* in relation to the basic concepts of Albert Camus. In particular, it is absurd, revolt and resentment. The subject of interest is also the philosophical interpretation of these concepts, which have a fundamental impact on the form of existential literature.

Keywords: Albert Camus, existentialism, French literature, philosophy absurd

ÚVOD

Kdo je to absurdní hrdina? Co je to absurdno? Je možné na tyto otázky jednoznačně odpovědět? S konceptem absurdna se pravděpodobně každý člověk v běžném životě už setkal. Častokrát nějakou situaci či jev označujeme jako *absurdní*. Jedná se o pojem, který je nositelem jakéhosi *intuitivního rozumění*, avšak v oblasti literatury a filozofie je užíván ve zcela specifickém kontextu, zvláště v díle Alberta Camuse, autora světového formátu, jednoho z hlavních představitelů existenciální prózy a držitele Nobelovy ceny za literaturu (1957) za „významnou literární tvorbu, v níž průbojně analyzoval problémy lidského svědomí v naší epoše“ (Bober 1971: 76). Svým zájmem o existenciální otázky Camus zasáhl i do oblasti filozofie, avšak pohlížet

na něho jako na filozofa by bylo zavádějící, sám se identifikoval jako umělec a spisovatel. Jeho úvahy lze spíše hodnotit jako podnětnou esejistiku. Toto označení nikterak nesnižuje váhu Camusových textů. Camusovo dílo nabízí koncept specifického literárního charakteru. Tak zvaný *absurdní hrdina* je vykládán prostřednictvím několika filozofických pojmů, které je třeba objasnit.

Albert Camus je stále řazen mezi existenciální autory, jejichž témata se týkají smyslu života, absurdity, pocitu odcizení a odporu vůči veškeré systematizaci. Tyto otázky jsou typickými aspekty existenciální prózy. Ovšem k existencialismu ve smyslu filozoficko-literárního směru, jehož základní teze definoval Jean-Paul Sartre v přednášce „Existencialismus je humanismus“, se řada autorů nehlásila.⁽¹⁾ Existenciálních přístupů můžeme nalézt celou řadu, avšak jejich společný průnik je založen na přitakání životu. Camusův a Sartrův přístup se v mnohých aspektech liší, nicméně oba autoři se přidržují myšlenky, že člověk musí v životě jednat a vytvořit si vlastní *smysl života*, neboť život žádný a priori *smysl* nemá, a tudíž ani nedisponuje žádným předem určeným cílem. Tato teze ovlivňuje zejména dílo Arthura Schopenhauera *Svět jako vůle a představa*. Camusův absurdní hrdina překonává Schopenhauerův skepticismus, jenž považoval za hnací motor člověka lidskou vůli, která je slepá, iracionální, a proto ji nelze rozumově odůvodnit. Bez porozumění světa nemůže podle Schopenhauera dojít člověk k uspokojení. O tomto tématu budeme pojednávat zejména ve vztahu k textům *Cizinec*, *Mýtus o Sisyfovi* a *Člověk revoltující*.

Podstata absurdního hrdiny je založena na dvou fundamentálních otázkách. 1. Je život opravdu něco, za co stojí žít? 2. Jak porozumět *smyslu* života? Na tyto otázky lze odpovědět ze dvou výchozích pozic. Jedná se o pozici ateistickou, reprezentovanou již zmiňovaným

1 Karl Jaspers vnímal existencialismus jako pokřivení filozofie existence, Gabriel Marcel se identifikoval jako křesťanský novosokratik, Martin Heidegger považoval Sartrovo dílo *Bytí a nicotu* za omyl. Camus se později se Sartrem ideologicky rozešel, zejména kvůli Sartrově politickému vývoji a příklonu k marxismu, a ruší existenciální filozofové, jako byl Lev Šestov či Nikolaj Berďajev, se také vymykají existenciálnímu programu definovanému Sartrem ve zmíněné přednášce.

Schopenhauerem, a pozici teistickou, kterou reprezentuje Søren Kierkegaard, dánský filozof, teolog a ostrý kritik církve, jenž svým dílem zásadně ovlivnil filozofii dvacátého století. Na rozdíl od Hegela a jeho *Fenomenologie ducha*, která v devatenáctém století ve filozofii dominovala, byl Kierkegaard představitelem iracionálního smýšlení o světě a filozofem nitra. Do jisté míry navrátil člověku subjektivitu, kterou zastínila Hegelova systematická filozofie dějin. Kierkegaard ve svém díle neusiluje o žádné absolutní vědění ani dogmaticky ustanovené pravdy, nýbrž o vnitřní introspekci sebe sama, skrze niž nám předkládá velmi osobní filozofii vnímání, která je přítomna i v díle Alberta Camuse. Kierkegaard odpovídá na otázku *smyslu* života nábožensky. Kierkegaardovi jde o spojení s Kristem, vtělení se do něj a jeho následování, ačkoliv si sám uvědomoval omezené hranice následování. Ovšem jak na tuto otázku odpovědět nenábožensky? To je odpověď, kterou nám zprostředkovává Albert Camus ve svém díle. Pro vyvarování se jistého pojmového nedorozumění musíme nejprve odlišit chápání *smyslu* a *významu*, neboť se jedná o zásadní pojmy, jež napomáhají k interpretaci absurda a absurdního hrdiny.

1 SMYSL A VÝZNAM VE VZTAHU K FILOZOFII ABSURDA

Kategorizací pojmů *smysl* a *význam* se zabývala řada myslitelů z oblasti logiky, lingvistiky či filozofie, avšak z existenciální perspektivy je pro nás zásadní přístup Jana Patočky. Ten ve svém díle *Kacířské eseje o filosofii dějin* upozorňuje na významové nuance těchto pojmů. Oba pojmy vycházejí z problematického vztahu *usouvztažnění* mezi člověkem a světem, což je jedna ze základních charakteristik Camusova absurdního hrdiny. *Smysl* a *význam* jsou pojmy, jimž intuitivně rozumíme, a proto Patočka zdůrazňuje, že se jedná o pojmy vycházející z lidské potřeby rozumět sám sobě a světu, v němž existujeme, včetně vztahu ke všem objektům, společnosti, institucím a dějinám. Pojem *smysl* je důležitý k tomu, abychom rozuměli světu a jeho problematickým jevům, zároveň však pojem *smysl* není synonymem

k pojmu *význam*, což znamená, že *smysl* života a *význam* života není totéž. Patočka z otázky smyslu života učinil zvláštní tautologii, v níž je smyslem života hledání smyslu života.

Ohledně difference mezi *smyslem* a *významem* Patočka odkazuje na analytického filozofa a logika Gottloba Fregeho.⁽²⁾ Ten *významu* rozuměl jako vzájemnému poměru mezi předměty, zatímco s pojmem *smysl* pracoval jako s formou nazírání na dotýčný předmět. Logickou implikací této difference je větší míra objektivnosti pojmu *význam* než pojmu *smysl*, protože význam představuje něco reálného oproti smyslu, který je více abstraktní a především subjektivní. Patočka (1990: 64) toto rozlišení pojmů stvrzuje tím, že *význam* vztahuje na oblast *logu*, zatímco *smysl* klade jako záležitost našeho vnímání, jednání a pocitů. To však nijak nedevaluje funkčnost pojmu *smysl*, protože člověku poskytuje odpověď na otázku, *proč*. *Proč* je otázka, která se ptá po příčinách, zatímco *význam* se stává důsledkem příčin. Konkluze tohoto tvrzení nám říká, že *význam* je spojen s důsledkem činu a *smysl* je spojen s příčinami konkrétního činu. Logicky se tak nabízí tvrzení, že *smysl* je spojen s *účelností*. To by znamenalo, že každé účelné jednání je smysluplné, nicméně tento kauzální vztah nelze odvodit, a proto ani nelze tvrdit, že každá *smysluplnost* je *účelná*. Patočka se k této problematice vyjadřuje následovně: „Účel je kauzální svazek, který byl pojetím do smysluplné souvislosti lidských motivů a činů sám učiněn smysluplným“ (ibid.: 66).

Na otázku vztahu mezi *smysluplností* a *účelností* se zaměřuje i Camusův absurdní hrdina, neboť román *Cizinec* či soubor esejí *Mýtus o Sisypovi* dokládají, že lidské jednání může být neúčelné, nesmyslné, neefektivní, a přesto mu lze přikládat určitý *význam*. Dalším problémem *smyslu* je, že se jeví jako korelát *smysluplnosti*, jež je považována za hodnotu o sobě. Hodnota smysluplnosti je důsledkem dědictví antické tradice, v níž byla *smysluplnost* a *účelnost* interpretována jako

2 Gottlob Frege byl matematik, logik, praotec analytické filozofie, který zároveň ovlivnil vývoj kontinentální filozofie.

forma jednání participujících na *ideji dobra*, jak dokládá Platónova filozofie či Aristotelova teleologie. Hodnota sama o sobě již není žádným obecně platným měřítkem, na jehož základě by bylo možné jasně stanovit *smysluplnost* konkrétního jednání, a proto je nápadným motivem absurdní literatury ztráta *smyslu* celé lidské existence. S úpadkem filozofie ctností přestávají hodnoty nabývat smyslu, a proto Patočka dodává, že je *smysluplné* pouze *jsoucno* a jednání člověka (ibid.: 67). Ovšem *účel* našeho jednání nelze *smysluplně* zdůvodnit, pokud nemají hodnoty *smysl* samy o sobě. Patočkův přístup je vzhledem k tématu nejvíce funkční, protože pojednává o ztrátě *smyslu* a možnostech různých situací bez *smysluplného* východiska, čímž se přímo vztahuje k pojetí absurdního hrdiny. Ten si je plně vědom toho, že věci kolem něj nemají žádný *smysl*, a proto pouze člověk může do těchto *jsoucen* vložit určitý *smysl* na základě své subjektivity. *Smysl* existuje až *a posteriori* jako konstrukt našich forem vnímání. To znamená, že lidé mají možnost vytvořit si iluzi smyslu života, která je v rozporu se skutečnou povahou věcí. K takovému závěru se Camus staví kriticky: „Svět, který dokážeme vysvětlit, byť falešnými důvody, je důvěrně známý svět. Naopak ve vesmíru náhle zbaveném iluzí a světla se člověk cítí jako cizinec“ (Camus 2015b: 14).

Jedná se o klasický *rozpor* mezi pravdou a životem, o němž psal Friedrich Nietzsche. Tento rozpor je dalším aspektem absurdního hrdiny, který si je vědom, že neexistuje žádný absolutní *smysl* ani pravda a veškeré tyto interpretace, ať už z filozofického či náboženského hlediska, nejsou v souladu s faktickou povahou *jsoucín*o. Ostatně to je hlavním důvodem, proč absurdní hrdina vnímá sám sebe jako *cizince*, neboť mu schází univerzální epistemologický horizont, za nímž by bylo možné spatřit skutečné poznání. Absurdní hrdina si zcela uvědomuje absenci skutečného poznání. Nietzsche je oproti Patočkově mnohem radikálnější v konceptualizaci jakéhosi absolutního *smyslu*. Tuto formu radikalizace můžeme spatřit například v Nietzscheho kritice křesťanství. Křesťanství je pro člověka doslova nepřitelem a pohromou lidského pokolení. „Je nutno říci, v kom vidíme svůj pro-

tiklad: v bohoslovcích a ve všem, co má v sobě bohosloveckou krev.“ Nietzsche označuje kněze jako „popírače a traviče života z povolání. Kdo má v těle bohosloveckou krev, staví se ke všem a všemu předem křivě a nepoctivě. V čem teologové vidí pravdu, musí být falešné“ (Nietzsche 1991: 15–16).

Falešnost teologických tezí spočívá v tom, že z lidských slabostí činí ctnost a kladou důraz na transcendentní příslib božího království v neprospěch skutečného světa, jenž je tímto příslibem uvězněn v podobě křesťanské morálky a metafyziky. Nietzsche naopak budoval morálku *nadčlověka*, která je vzdorovitá, silná, odhodlaná a ochotná vystoupit ze *stáda ovcí*, jak vyplývá z následujícího Nietzscheho úryvku. „Křesťanství zdvihlo válku na život a na smrt proti vyššímu typu člověka, dalo do klatby všechny základní instinkty tohoto typu – silný člověk je člověkem typicky zavrženíhodným. Křesťanství se dalo na stranu všeho slabého, nízkého a nezdařilého, udělalo ideál z odporu proti udržovacím instinktům silného života“ (ibid.: 12). Křesťanství jakožto náboženství lásky a soustrasti je protikladem Nietzscheho konceptu *vůle k moci*. Soustrast, soucit a slabost jsou pro něj pouze depresivním nihilismem. Nietzsche pokračuje:

„Co je dobré? – Všechno, co v člověku zvyšuje cit moci, vůli k moci, moc samu.

Co je špatné? – Všechno, co pochází ze slabosti.

Co je škodlivější, než kterákoliv neřest? – Účinná soustrast se všemi nezdařilými a slabými – křesťanství.“

(Ibid.: 10)

Patočka je v této otázce opatrnější. Zatímco Nietzsche vyjadřoval potřebu přehodnocení dosavadních hodnot a prostřednictvím genealogie morálky poukazoval na úpadek všech hodnotových systémů, Patočka se stále držel teze, že život se musí opírat o něco stabilního (Patočka 1990: 70–71). V této dichotomii názorů má absurdní hrdina blíže k Nietzscheho koncepci ztráty *smyslu* než k Patočkovu konceptu

existence, jejímž vrcholným existenciálním pohybem je princip *sebenalezení*. V Camusových dílech absurdní hrdina nenalezne žádnou oporu ve vnějším světě ani žádnou víru, a proto má mnohem blíže k Nietzscheho filozofii, neboť Camus i Nietzsche se shodují na tom, že „víra znamená nechtít vědět, co je pravda“ (Nietzsche 1991: 82).

Absurdní hrdina odmítá veškeré náboženské a politické systémy. Odmítá přesvědčení, že by svět měl nějaký *smysl* a že pouze dotyčný člověk jako individuum zprostředkovává všemu *smysl* skrze svou otevřenost vůči světu. Není žádným překvapením, že většina existenciálních autorů byla terčem kritiky ze strany komunistů i ze strany církve. Absurdní hrdina si klade stejnou otázku jako Nietzsche: „Je vůbec protiklad mezi lží a přesvědčením?“ (Ibid.: 87) Oba myslitelé si jsou vědomi toho, že morálkou lze nejlépe vodit lidstvo za nos, neboť Camus dodává: „Člověk je vždy obětí vlastních pravd“ (Camus 2015b: 41).

1.1 SMYSL A VÝZNAM SEBEVRAŽDY V ABSURDNÍ FILOZOFII

Absurdní hrdina odmítá žít ve lži a jediná otázka, které přikládá váhu, se týká sebevraždy. Otázka, zda je život hoden toho, abychom ho žili, je hlavní prioritou absurdního hrdiny, přičemž Camus dochází k jednoznačnému přitakání životu: „Existuje pouze jeden opravdu závažný filozofický problém: to je sebevražda“ (Camus 2015b: 11). Přitakání životu předně znamená vyloučit krajní negaci života, a proto se Camus zabýval problematikou sebevraždy. V dějinách filozofie není mnoho autorů schvalujících sebevraždu. Jednou z výjimek byl skotský empirik David Hume, kterého inspirovala Kantova autonomní etika natolik, že sebevraždu považoval za vrchol svobodné vůle, a proto si i tento čin dokáže člověk ospravedlnit. Případně se můžeme setkat s pesimistickými názory, popisujícími ideální stav „života“ před narozením. Nenarodit se eliminuje tuto palčivou otázku, zda život stojí za to, abychom ho žili. Tento pesimistický přístup zastávali například Seneca nebo Schopenhauer. Tato otázka je zcela zásadní, neboť ztráta *smyslu* života je úskalím i východiskem moderního člověka. Camus jasně říká: „Odmítne-li člověk zdůvod-

nění sebevraždy, nemůže zdůvodnit ani vraždu. Absurdní myšlení nemůže zároveň hájit život svého mluvčího a přijmout obětování druhých... Nemůžeme přiznat logičnost vraždě, když ji upíráme sebevraždě. Nemůžeme připustit vraždu rozumově zdůvodněnou“ (Camus 2018: 15–16b). S tímto motivem budeme později operovat v kapitole věnované románu *Cizinec*.

Camus není odpůrcem života, nýbrž je odpůrcem univerzálního *smyslu* života. Jediný *smysl* života, který je v Camusově díle přípustný, je svůj život zkrátka žít. Toto stanovisko dokládá Camusův román *Cizinec* nebo soubor esejí *Mýtus o Sisypovi*. Oba texty nám poskytují stejné východisko. Nezáleží na formě a podmínkách života, nýbrž na životě samém. Kvalita života jde stranou na úkor kvantity života. Toto upřednostnění kvantity před kvalitou je důsledkem odnětí transcendence, protože ateismus vede ke ztrátě *smysluplnosti*. Absurdní hrdina neočekává žádnou odměnu v podobě věčného blaha, odpuštění či ospravedlnění. Váhu má pouze život jako takový a vzhledem k tvrzení, že neexistují ani žádné objektivní hodnoty, k nimž by absurdní hrdina přilnul, nelze hodnoty za nic směnit, jak můžeme spatřit v románu *Cizinec*, kde hlavní hrdina odmítá mluvit s knězem v cele smrti. V popředí zájmu je pouze život jako takový, tudíž dochází k odmítnutí smrti, sebevraždy i vraždy.

Dle Camuse lidé většinou nepáchají sebevraždu po „zralé úvaze“ (Camus 2015b: 13). Absurdní hrdina říká životu „ano“ i „ne“: „Ostatně přistoupím-li na nietzscheovské kritérium, stejně si tak či onak myslí ano“ (ibid.: 15). Taktéž Camus říká „ano“ i v *Člověku revoltujícím*: „Kdo je člověk revoltující? Člověk, který říká ne. Ale třebaže odmítá, nezdává se: je to také člověk, který hned svým prvním gestem říká ano. Otrok, jenž celý život dostával rozkazy, náhle usoudí, že ten další už je nepřijatelný“ (Camus 2018: 21). Žít za každou cenu znamená vzbouřit se proti údělu člověka. Žít a nemít k tomu důvod je pramenem absurda.

Sebevražda je naopak kapitulací života a zánikem absurdity, neboť absurdita je závislá a podmíněná životem, proto Camus tvrdí,

že: „Zabít se znamená, přiznat se k tomu, že: život je nad naše síly nebo že mu nerozumíme“ (Camus 2015b: 12). Camus odmítá sebevraždu, na druhou stranu si uvědomuje důležitost smrti, protože bez smrti není života. Toto jsou témata, se kterými se setkáváme v Camusově díle. V *Mýtu o Sisyfovi* je to otázka legitimity sebevraždy, v *Člověku revoltujícím* se potýkáme s legitimitou vraždy a v *Cizinci* se setkáváme s hrdinou odsouzeným na smrt. Kniha *Člověk revoltující* se zabývá „logickým, racionálním zločinem a jeho různými způsoby ospravedlnění... Existují zločiny z vášně a z rozumu. Trestní zákoník je snadno rozlišuje na úmyslné a neúmyslné, do hry ale vstupuje filosofie, použitelná k čemukoliv, dokonce i k tomu, aby vrahy proměnila v soudce“ (Camus 2018: 11). Camus pojednává o rozporuplném vztahu mezi absurditou a vraždou. Logika absurda vystavuje vraždu *lhostejnosti*, neboť neexistuje hodnota sama o sobě, která by ji dokázala ospravedlnit, to však neznamená, že lze úmyslnou vraždu schválit. *Člověk revoltující* představuje volné pokračování směřující k úvahám o sebevraždě a pojmu absurdity, jež jsou klíčové pro román *Cizinec*.

1.2 ABSURDNO, REVOLTA, LHOSTEJNOST – PROBLÉM SOUVZTAŽNOSTI POJMŮ

Nyní si rozebereme povahu a původ *absurda*. Dle Camuse je *absurdno* „roztržka mezi člověkem a jeho životem, mezi hercem a jeho dekoracemi“ (Camus 2015b: 14). *Absurdno* je ve své podstatě rozporem: „Netkví ani v jednom ze srovnávaných prvků. Rodí se z jejich konfrontace. Absurdno není zakotveno ani v člověku, ani ve světě, ale v jejich společné přítomnosti“ (ibid.: 40). *Absurdno* je tedy pojmem, jenž vychází z nedostatku objektivní *smysluplnosti* světa a lidské touhy po *smysluplnosti* života, která by byla objektivně zdůvodnitelná. Jedná se o rozpor rozumu a světa. Člověk disponuje rozumem (*ratio*), ale zároveň žije ve světě vedeném různými náboženskými a politickými systémy, které nikdy skutečně neobstojí před důslednou kritikou. To, co nás skutečně vede k pocitu absurdity, je dle Camuse neschopnost dosáhnout skutečného poznání. Absurdno se rozléhá v perspektivě

etiky a epistemologie. Nejedná se o myšlenku, která by byla zásadně inovativní. O neschopnosti popsat svět sám o sobě hovořil již Immanuel Kant v *Kritice čistého rozumu* a po něm zejména Schopenhauer a Nietzsche, kteří si uvědomili, že lidé si mohou vytvořit iluzi *smyslu* života, z níž plyne již zmiňovaná teze pravdy jakožto nepřítel života. Absurdní hrdina se především odklání od falešných návyků života, neboť jakýkoliv absolutní *mysl* je vždy v nesouladu s povahou všeho jsoucího. V důsledku to znamená, že veškerá záhadnost našeho bytí pramení pouze z našeho zdání, protože pravá povaha našeho bytí je čímsi rozpolceným a strádajícím. Aby proto lidé ulehčili svému údělu, vytvářejí si slastné iluze o světě a jejich místě v něm.

V západní kultuře se jedná především o antické myšlení a křesťanství. Opět se můžeme vrátit k příkladu Sókrata, jenž hovořil o ctnosti všech ctností *Areté*, která je i součástí duše. Duše je tím, co odpovídá za *mysl* našeho života. Duše ničemu neslouží, ale vede nás k tomu, abychom my sloužili a setrvali u toho jediného a podstatného, u dobra, jež má univerzální povahu. Ostatně proto Nietzsche v *Soumraku model* označoval Sókrata za dekadentního šaška, jemuž se smáli i lidé, kteří ho brali vážně. Tuto tradici následně převzalo křesťanství, poskytující člověku řadu kauzalit mezi imaginárními příčinami a imaginárními následky. Nietzsche uvádí: „V křesťanství se nedotýká ani morálka, ani náboženství v žádném bodě skutečnosti. Vesměs imaginární příčiny (bůh, duše, já, duch, svobodná vůle), vesměs imaginární následky (hřích, vykoupení, milost, trest, odpuštění hříchu). Styk imaginárních bytostí (bůh, duchové, duše)“ (Nietzsche 1991: 23). Tímto způsobem se z teologie stává sémiotika nábožensko-morální idiosynkrazie. Konkluzí těchto kauzálních vztahů jsou imaginární hodnoty jako pokora, soucit, víra, naděje atd., jež můžeme chápat jako znaky, které lze interpretovat coby ctnosti. Ostatně proto Nietzsche tvrdí, že „Kněz, teolog, papež, každou větou, již vyřkne, se nejenom mýlí, nýbrž také lže“ (ibid.: 56). K čemuž Camus (2015: 59) dodává: „Absurdní člověk nestojí o žádné kázání.“ Absurdno je doslova „hříchem bez Boha“ (ibid.: 50).

Vliv Nietzscheho filozofie na Camusovu *filozofii* absurdna je nesporný, neboť Nietzscheho údernické přehodnocení všech hodnot zavádí do dějin filozofie zcela nové hodnoty. Současně tato nová filozofie slouží ke kritice dosavadních hodnot vycházejících z antické a křesťanské tradice. Dřívější hodnoty, jež tvořily součást tradice ve službách lidské přirozenosti, jsou ostře napadány novými hodnotami, které jsou založeny na odporu vůči tradici. Položme si otázku: Je absurdno důsledkem Nietzscheho genealogie morálky? Camus tvrdí, že „svět už se nebude dělit na spravedlivé a na nespravedlivé, nýbrž na pány a otroky“ (Camus 2018: 14). Jedná se o zásadní tvrzení, jež pochází přímo z Nietzscheho *Genealogie morálky*. Pro Nietzscheho i Camuse je charakteristické úsilí o nezávislost vůči autoritativní tradici dob minulých a veškerému nihilismu. Camusův přístup je oproti Nietzschemu modernější, neboť Nietzsche na autoritu tradice agresivně útočí, zatímco u Camuse dochází k apatii či *lhostejnosti* k autoritám i veškeré tradici. Pokud jde o křesťanství, Nietzsche ve svém díle vždy napadá křesťanskou morálku, křesťanskou metafyziku, dogmatiku, církev a apoštola Pavla, který z křesťanství, jakožto jednoho z náboženství světa, učinil náboženství světové. Nietzsche kritizoval také Krista, ale nikdy nekritizoval Ježíše, a jak správně o Nietzsche Camus, „zachoval znalecký obdiv k jezuitům“ (ibid.: 85).

Avšak i Camusův svět *revolty* je v kontrapozici vůči křesťanskému světu milosti, což má zjevnou příčinu: „Aktuálnost problému revolty spočívá pouze v tom, že celé společnosti se v dnešní době rozhodly k odklonu od posvátného. Žijeme v dějinách prostých vši posvátnosti“ (ibid.: 30). Sekularizace společnosti umožnila odhalit absurdno. V dobách, kdy církev měla monopol na výklad světa, bylo takřka nemožné absurdno zakusit, neboť Kristovo zmrtvýchvstání, zvěstování jeho příchodu a příslib Božího království jsou faktory, jež činily *revoltu* zbytečnou, neboť revoltovat proti světu, který *smysl* dává, nemá *význam* ani *smysl*. Čím více se od devatenáctého století blížíme k současnosti, o to více klesá u lidí respekt z *tradice*, zejména té křesťanské. Již během Camusova života došlo k úpadku paradoxu

mezi Boží milostí a strachem z Boha. Zásadní paralela mezi genealogií a absurdnem je, že tvoří kontrapozici vůči všem absolutním i utilitárním hodnotám, tedy i vůči všem mravním imperativům včetně Kantova kategorického imperativu. Pro Nietzscheho i Camuse je přijatelný pouze imperativ *sebezvolení* či *sebeprosazení*.

Původ absurda má hlubší kořeny související s krachem osvícenského ideálu racionality, který poskytoval redukcionistický výklad člověka v mezích přírodních věd. Camus v tomto ohledu často naráží na Descartesovu knihu *Meditace o první filozofii*. Camus stejně jako Descartes vychází prvotně z vědomí.⁽³⁾ Camus se o Descartesovi vyjadřuje následovně: „Jakmile člověk tvrdí, že setrvává na pozicích absurdity, a přitom přehlíží její podstatu spočívající v tom, že je prožitkem přerodu, jakýmsi výchozím bodem, obdobou Descartesova metodického pochybování v rovině existence. Absurdno je samo o sobě protimluv. Protiřečí si ve své podstatě, neboť nepřipouští hodnotové soudy a současně chce uchovat život, přičemž žít je už samo o sobě hodnotový soud“ (Camus 2018: 17). Prvky Descartesovy filozofie můžeme nalézt i v Sartrově románu *Nevolnost*. Descartesův přístup k analýze vědomí je věcně správný, neboť Descartes dospěl k názoru, že nemohl zpochybnit vědomí, které zpochybňuje vše. Nicméně Descartes předpokládal vrozenou ideu Boha, kterou se snažil i fyziologicky zdůvodnit, neboť ji lokalizoval v hypofýze.⁽⁴⁾ Camus zastává ateistické stanovisko a vyřazuje nejenom náboženství, ale také ideu Boha jako takového. Ateismus následně podporuje absenci smysluplnosti a na tuto absenci Camus reaguje slovy: „Křičím, že ničemu nevěřím a že všechno je absurdní, ale nemohu pochybovat o tom, že křičím, a musím věřit přinejmenším tomu, že proti něčemu protestuji. První a jediná pochybná danost, které se mi takto v rámci absurdní zkušenosti dostane, je revolta“ (Camus 2018: 19).

3 Zásadní vliv na existenciální autory měla také kniha Edmunda Husserla *Karteziánské meditace*, s její analýzou vědomí opírající se o poznatky fenomenologie.

4 Nepárový centrální orgán endokrinního systému.

Zatímco Descartes nachází jistotu v ideji Boha, Camus se zákonitě může spoléhat jen na *revoltu* vůči světu bez smyslu. *Revolta* ve své podstatě hraje stejnou úlohu jako Descartesovo *Res cogitans* na myšlenkové úrovni, a proto Camus Descartesa explicitně parafrázuje a říká: „Revoltuji, tedy jsem“ (ibid.: 32). Tato parafráze ve prospěch *revolty* překonává ústřední téma absurdního hrdiny, kterým je *lhostejnost*. *Revolta* se stává sama o sobě hodnotovým soudem, k němuž není absurdní hrdina *lhostejný*. Camusovo zpochybnění všech hodnot a nastolení nové hodnoty je opět Nietzscheho dědictvím, o jehož myšlení Camus soudí, že je „strategické“ (ibid.: 82). Nietzsche si kladl velmi moderní otázku: „Je možné žít a v nic nevěřit?“ (Ibid.) Odpověď je jednoznačně kladná, protože člověk nemůže věřit v nic vnějšího, ale může věřit ve svou *revoltu* vůči vnějšímu světu.

„Jakmile se objeví Všechno, nebo Nic, ukazuje se, že revolta v rozporu s obecným míněním a navzdory skutečnosti, že vzniká v člověku z popudu toho nejpřísněji individuálního, zpochybňuje sám pojem individua. Jestliže je totiž jednotlivec ochoten zemřít a někdy také opravdu zemře při usku-tečňování své revolty, dává tím najevo, že se obětuje ve prospěch dobra, o němž soudí, že přesahuje jeho vlastní osud.“ (Ibid.: 24)

Toto tvrzení je poměrně problematické vzhledem k lidské *lhostejnosti* vůči vnějšímu světu a *absurdnu*, které „není možné mimo lidský duch“ (Camus 2015b: 40). Absurdno vychází taktéž jako u Descartesa ze systematického pochybování v rovině existence. Jak je tedy možné, že po důsledném zpochybnění, jehož výsledkem je *revolta*, může jedinec dojít k sebeoběti ve prospěch dobra, o němž soudí, že přesahuje jeho vlastní osud? Camusův revoltující člověk by neměl se slovem *osud* vůbec pracovat, neboť inklinuje k *předurčení k něčemu*. Přípuštěním predestinace mizí *absurdno* a *revolta* ztrácí na významu. V *Mýtu o Sisyfovi* Camus uvádí: „Absurdní člověk nechce vysvětlovat

a řešit, leč prozkoumat a popsat. Vše začíná jasnozřivou lhostejností. Popisovat, to je nejvyšší tížádost absurdní myšlenky“ (ibid.: 109). Na druhou stranu v *Člověku revoltujícím* Camus uvádí, že se lze obětovat pro něco, co přesahuje daného jednotlivce. Vzhledem ke Camusově ateistickému stanovisku se nabízí pouze jediné vysvětlení, a to je zakotvenost v *dějinnosti*.

Otázka dějin je obecně problémem existenciálních autorů, přičemž Camus k němu přistupuje s velmi elegantním vysvětlením: „Dějiny jsou bezpochyby jedním z faktorů ohraničujících člověka: v tomto smyslu má revolucionář pravdu. Ale revoltující člověk zase vytyčuje jistou hranici dějinám. Tato hranice vytváří příslib hodnoty“ (Camus 2018: 289). Tento úryvek můžeme chápat jako ostrou kritiku komunismu a marxistické filozofie, která v mnoha ohledech zapomíná na člověka ve prospěch kolektivismu, na druhou stranu poskytuje naivní naději, v níž může jednotlivec zanechat svou stopu: „Dějiny jsou dějinami práce a revolty. Není divu, že marxismus – leninismus odvodil z této dialektiky současný ideál vojáka-dělníka“ (ibid.: 167). Oproti Camusovu existenciálnímu poznání se marxistická metoda týká mnohem více analýzy než poznání, proto bychom jeho úvahy o absurdním hrdinovi neměli vnímat jako analýzu, nýbrž jako deskripci člověka, jenž především hájí svůj život bez vyhlídky na přísliby a naděje.

Zamyslíme-li se například nad tragickou smrtí Jana Palacha, jenž se rozhodl vydat svůj život všanc z přesvědčení vyššího dobra, o němž soudil, že přesahuje jeho osud, můžeme tento akt smrti chápat jako revoltu vůči totalitnímu režimu? Není jednoduché na tuto otázku odpovědět, neboť Camus si v jistých aspektech protiřečí a nepodává žádný systematický výklad absurdního hrdiny. Na jedné straně odmítá sebevraždu, osud a predestinaci, na druhé straně se kloní k hodnotě života bez *smyslu*, k *revoltě* a zároveň i *lhostejnosti*. Dále tu máme konflikt mezi hodnotou života a historickými podmínkami, k nimž nemůže být člověk *lhostejný*, pokud je ochoten spáchat sebevraždu ve prospěch osudu, který ho přesahuje. Podle Camuse obsahuje sebevražda jistou míru ušlechtilosti a pohrdání, pokud k ní člověk nespěje

z pocitu *ukřivdění*, který skvěle popsal Max Scheler: „Ukřivdění vede ke kariérismu nebo k zatrpklosti“ (ibid.: 26).

Camusovy komentáře jsou v ledasčem provizorní, nejsou dostatečně filozoficky podložené a jeho deskripce chorobného ducha, postrádající víru a metafyziku naráží na řadu problémů. Camus si uvědomuje, že „metafyzická revolta se pokusila vytvořit bytí, ze zdání“ (ibid.: 290), a proto by pravděpodobnější stanovisko bylo, že by se Camus k Palachovu činu postavil negativně a neschválil by ho. Za prvé, hodnota revolty je zásadní pro člověka, uvědomujícího si *absurdno*, ale je už obtížné určit hranice, kde *revolta* končí. Za druhé, Camus tvrdí, že:

„Absurdní úvaha totiž pokládá zabíjení nejprve přinejmenším za lhostejné, až je ve svém nejpodstatnějším závěru nakonec odsoudí. Absurdní uvažování dospěje nakonec k tomu, že odmítne sebevraždu a zachová bezvýchodnost lidského vyptávání tváří v tvář mlčícímu světu.⁽⁵⁾ Sebevražda by znamenala konec tohoto soupeření a absurdní uvažování na něco takového nemůže přistoupit, aniž se zpronevěří svým východiskům.“ (Ibid.: 14)

V důsledku to znamená, že bychom neměli za *revoltu* položit život, protože se smrtí dochází k zániku *absurdna* a *významu revolty*:

„Dá se tedy říci, že jakmile revolta vede k destrukci, je ne-logická. Když se dovolává jednoty lidského údělu, je silou života, ne smrti. Její hluboká logika netkví v destrukci, nýbrž v tvorbě. Logika toho, kdo revoltuje, tkví v tom, že chce sloužit spravedlnosti, aby nepřidával k nespravedlnosti údělu. Z revolty vyplývá, že vraždu nelze ospravedlnit, neboť revolta je ve svém principu protestem proti smrti.“ (Ibid.: 329)

5 Odkaz na *Mýtus o Sisypsovi*.

Logicky nelze ospravedlnit ani sebevraždu. Toto tvrzení podporuje i následující úryvek:

„Důležitost otázky je založena na hodnotě činů, k nimž vede. Ještě jsem neviděl, že by někdo zemřel pro ontologický argument. Galileo, který se dopracoval významné vědecké pravdy, ji bez nejmenších potíží odvolal, jakmile ohrožovala jeho život. V jistém smyslu jednal správně. Je zcela lhostejné, co se kolem otáčí, zda Země kolem Slunce nebo naopak. Po pravdě řečeno, je to malicherná otázka... Znam však jiné lidi, kteří se zcela paradoxně nechávají zabít pro ideje nebo iluze, jež jim poskytují důvod, proč žít (to čemu říkáme důvod žít, je zároveň skvělý důvod proč umírat.)“ (Camus 2015b: 11–12)

Zemřít s cílem vyjádření protestu totalitnímu režimu je svým způsobem také malicherností, kterou absurdní hrdina není schopen dostatečně obhájit, jak je patrné z následujícího úryvku: „Proč vůbec revoltovat, není-li nic samo o sobě trvalého, co by stálo za to uchovat“ (ibid.: 24).

Případy Galilea i Palacha v sobě nesou prvky revoluce, avšak ta je v rozporu s člověkem revoltujícím, neboť *revolta* je více než pouhé zadostiučinění. Pokud si člověk uvědomí *absurdnost* své existence, už nikdy ji nemůže zakrýt, neboť Camus hovoří o *absurdnu* jako o neutuchajícím zápasu. Tento *zápas* vyplývá z lidské tendence odůvodnit smysl své existence ve světě vyznačujícím se neustálým mlčením. Dle Camuse „mluvit znamená látat...“ (Camus 2018: 17), což můžeme interpretovat jako snahu o uspořádání neuspořádaného, a proto je „dokonalá absurdita němá“ (ibid.). Ostatně proto je zásadní vyjasnit si onen rozdíl mezi *významem* a *smyslem*. Jedná se o pojem *smyslu*, který je němý a uvádí člověka do absurdního rozporu. Camus proto uvádí názorný příklad: „Kdybych byl stromem mezi stromy, kočkou mezi zvířaty, měl by život smysl či spíše tento problém vůbec žádný smysl neměl, protože bych byl součástí tohoto světa. Byl bych tímto

světem, jemuž nyní čelím celým svým vědomím a požadavkem důvěrnosti“ (Camus 2015b: 51). Kočky ani stromy se netáží po *smyslu* svého života, pouze existují. Svět mlčí a stromy ani zvířata se neptají, tudíž nežijí v onom absurdním rozporu ani v žádném napětí. Z tohoto příkladu je patrné, že svět sám o sobě absurdní není, absurdním se stává až v jeho akceptaci člověkem, který od světa marně očekává své vlastní opodstatnění. Absurdno ze světa zmizí až v okamžiku smrti každého jednotlivce. Camus v tomto ohledu hovoří o *absurdních zdech* vytvářejících hranici mezi šťastným a nenaplněným životem ve světě bez nás a pro nás.

2 MÝTUS O SISYFOVI

Sisyfos je mýtem, který je provázán mnoha interpretacemi, my se zaměříme na velmi originální interpretaci Alberta Camuse, pro něhož jsou mýty „utvářeny, aby je představivost oživila“ (Camus 2015b: 137). Camus volí poměrně svéráznou interpretaci. Základ mýtu je však stejný. Sisyfos postrádal náležitou úctu k bohům, a ti ho odsoudili k věčnému trestu. Sisyfos měl valit kámen na vrchol hory, odkud kámen zase přepadne přes okraj dolů. Zbytečná práce měla být pro Sisyfa nejkrutějším trestem. Absurdnost tohoto hrdiny spočívá v bezúčelné činnosti:

„Máme-li věřit Homérovi, byl Sisyfos nesmírně moudrý a uvážlivý smrtelník. Ovšem podle jiné tradice spíše tíhnul k loupežnictví. Nevidím v tom žádný protiklad... Především se mu vyčítá, že měl poněkud lehkovážný postoj k bohům... Hermes ho popadl za límec, odtrhl ho od jeho radovánek a násilím ho odvedl do podsvětí, kde na něho už čekal jeho balvan.“ (Ibid.: 136–137)

Tato pasáž hovoří o vnějším determinismu, k němuž musí Sisyfos zaujmout postoj. Determinismem je zde *jeho kámen*. Sisyfův postoj

k balvanu spočívá v jeho moudrosti a uvážlivosti. Tyto aspekty mají blízko k *loupežnictví*. Pro vyjádření tohoto *moudrého loupežnictví* Camus používá pojem *revolta*.⁶⁾ V tomto případě se jedná o to, jakým způsobem se Sisyfos onoho kamene představujícího determinismus chopil či jak se ho zmocnil, neboť Sisyfos se nad svůj neblahý osud povznesl způsobem, který z věčného trestu vypustil podstatu onoho trestu. Camus uvádí: „Metafyzickou revoltou se člověk bouří proti svému údělu, stvoření a předurčení. Metafyzickou revoltou dáváme najevo svou frustraci ze všeho stvoření“ (Camus 2018: 33).

Revoltou je myšlen metafyzický vzdor vůči determinismu, a proto Sisyfos nenávidí bohy, jejich moc, stvoření a předurčení. Jedná se o atributy činící z člověka bezbranného tvora, o němž je rozhodnuto bez jeho vlastního přičinění. Otázkou je, zda Sisyfos nenáviděl přímo Herma, jenž ho odvedl do podsvětí, jak uvádí Camus. Z hlediska mytologie má Hermes velmi zajímavé atributy, k nimž náleží i lstivost a uvážlivost. Je to bůh opatrující stáda, zatoulané kusy, ale i jejich zloděje. Jedná se o boha překračujícího hranice, čímž se mu Sisyfos velmi přibližuje svou *revoltou*. Camus uvádí:

„Člověk revolty není nevyhnutelně ateista, jak by se mohlo zdát, ale docela určitě je rouhač... Historie revolty nesmí být směšována s historií ateismu. Člověk revoltující alespoň na počátku nechce Boha odstranit, jenom s ním mluví jako rovný s rovným. Ale není to zdvořilá konverzace. Otrok požaduje nejprve rovnost, a nakonec se domáhá svrchované moci. Teď chce vládnout zase on. Odpor proti údělu nabývá podoby zpupného tažení proti nebi s cílem přivést zajatého krále a vyhlásit nejprve jeho svržení a posléze i odsouzení k smrti. Lidská vzpoura je metafyzickou revoltou.“ (Ibid.: 34–35)

6 Jedná se o pojem, jež Camus rozpracoval ve svém díle *Člověk revoltující* a jemuž se budeme věnovat zvlášť v následujících kapitolách.

Tato pasáž demonstruje i případ Sisyfa. V něm se protíná postoj k Bohu Ivana Karamazova z románu *Bratři Karamazovi* s konceptem Nietzscheho *nadčlověka*.⁷⁾ Odstranění Boha jako autority činí z člověka nejvyšší autoritu. O převládajícím antropocentrismu nás přesvědčila nejenom moderní filozofie, ale také totalitní systémy jako nacismus či komunismus. Sisyfos je schopen s absurdním žít, nicméně nedokáže utvořit jednotu se světem. Absurdní hrdina nahradí bohy sebou samým, avšak stává se sám pokřiveným bohem a Camus si to uvědomoval: „Kdyby však byl člověk schopen sám vnést do světa jednotu, kdyby v něm dokázal pouhým příkazem nastolit upřímnost, nevinnost a spravedlnost, byl by sám Bůh“ (ibid.: 329).

Nejproblematictější pasáž nastává na samotném vrcholu Sisyfovy revolty:

„Teprve až docela na konci tohoto dlouhého úsilí vyznačeného prostorem bez nebe a odměřeného časem postrádajícím hloubku je cíle dosaženo. Sisyfos se dívá, jak během krátkého okamžiku balvan sklouzne do dolního světa, odkud bude třeba ho opět vynešt na vrchol. Znovu sestupuje na planinu. Mě Sisyfos zajímá právě během toho návratu, té přestávky... Po opuštění vrcholu a během postupného pronikání do samoty bohů je v každém okamžiku svému osudu nadřazen. Je silnější než jeho balvan.“ (Camus 2015b: 137–138)

V návaznosti na předchozí úryvek bychom se měli především zaměřit na následující pojmy: prostor bez nebe, dolní svět a planina. Tyto pojmy lze chápat jako antitezi k Platónově podobenství o jeskyni, která je obsažena v jeho *Ústavě*.

Sókratés hovoří o lidech v jeskyni jako o *divných věznicích*, kteří nevidí nic jiného než „stíny vrhané ohněm na protější stěnu jeskyně. Jak by také uviděli, když jsou nuceni držet po celý život hlavu bez

7 Oběma autorům se Camus ve svém díle explicitně věnuje.

pohnutí“ (*Ústava*, oddíl 515). Mluví-li Sókratés o pouhých preludech, vyzývá své žáky k tomu, aby hleděli do světla samého. Toto světlo je zřetelnější než to, co se mu ukazuje. Tímto tvrzením je myšlen přechod od empirického vnímání k samotnému zdroji poznání, tedy k pravdě o sobě spočívající v racionálním úsudku. Ovšem pro nás jsou zásadní oddíly E-516 a E-517.

„Uvaž i toto, děl jsem. Kdyby takový člověk sestoupil nazpět a posadil se na totéž místo, zdali by se mu oči nenaplnily tmou, když by náhle přišel ze slunce.

Ba jistě.

Tu pak, kdyby zase musel posuzovati ony stíny o závod s oněmi, kteří zůstali stále vězni – a toto zvykání by netrvalo zrovna krátce –, zdalipak by nebyl k smíchu a zdali by se o něm neříkalo, že přišel z té cesty se zkaženým zrakem a že nestojí ani za pokus choditi tam nahoru?

Dozajista.“

Sisyfos taktéž vystoupal až na vrchol, pohnul hlavou od země směrem nahoru, ale nenalezl nic jiného než prostor bez nebe. Nalezl pouze tiché bezčasí, ze kterého není možné odvodit žádný hlubší význam, smysl ani účelnost. Na základě svého poznání se Sisyfos rozhodl žít pouze v *dolním světě* na své *planině*, která je jediným možným světem. Pochopitelně pro Sókrata a Platóna je tento svět pouhým světem stínů, neboť oba myslitelé reprezentují transcendentní idealismus, který není empiricky vykazatelný a umožňuje *hluboké* interpretace podstaty člověka a světa. Pojem *hloubka*, o němž Camus hovořil, můžeme taktéž chápat i jako laické označení křesťanské metafyziky. Pro Sókrata je člověk směšný, pokud se rozhodne pro návrat zpět do *dolního světa*, avšak pro Camuse není Sisyfos směšný, nýbrž *absurdní*. Připomeneme-li si výše citovanou pasáž z knihy *Člověk revoltující*, musíme mít na mysli, že po zaplnění prázdného místa bohů chce vládnout zase člověk, a tato epistemologická změna vede ke změně

etické a axiologické. Jedná se o kritiku *logocentrického myšlení*, jež je typická pro antiku a křesťanství. Sisyfos na vrcholu poznal, že neexistuje žádná vyšší naděje, a vrací se pro svůj balvan šťasten, protože je osvobozen od veškerých klamných iluzí. „V mrtvolném světle tohoto osudu se objevuje zbytečnost. Žádnou morálku, žádné úsilí nelze a priori ospravedlnit tváří v tvář krvavé matematice, která pořádá náš úděl“ (Camus 2015b: 24).

Sisyfos je absurdní hrdina, který pozná, že neexistuje žádná univerzální pravda, ani univerzální hodnota a tím, že poznal tuto prázdnotu, změnila se i jeho etika, jejímž garantem je sám Sisyfos, o čemž explicitně Camus hovoří: „Na konci je absurdní svět a duševní postoj, který osvětluje svět jemu vlastním světlem, aby dal zazářit výsadní, nesmiřitelné tváři, kterou v něm konec dokáže rozpoznat“ (ibid.: 20–21). Neexistuje žádné *hluboké* zdůvodnění života, a proto dochází k uvědomění *lhostejnosti*. Lhostejnost je pojem, s nímž se opakovaně setkáváme v románu *Cizinec*. Prostřednictvím této epistemologické, etické a axiologické změny se skutečně stává balvan Sisyfovým balvanem, a proto bychom měli Sisyfa vnímat jako postavu nadřazenou svému osudu, jak uvádí Camus. Metaforicky řečeno se Sisyfos vrací zpět do jeskyně a s *lhostejností* pozoruje ony stíny, neboť vymanit se ze stínů a protikladů znamená ustanovit nějakou logiku. Avšak Camus dodává „existuje nějaká logika až do smrti?“ (Ibid.: 17). Pro Platóna a Sókrata rozhodně ano, avšak pro Camuse a jeho absurdního hrdinu žádná taková logika není: „Sókratovo ‚poznej sám sebe‘ má touž cenu jako ono ‚bud’ ctnostný‘ našich zpovědníků. Odhalují nostalgie a zároveň i neznalost. Jsou to plytké hry s velkými náměty. Jsou spravedlivé, jedině pokud zůstávají přibližné“ (ibid.: 28).

Pro Camuse existuje pouze „nevypočitatelný pád před obrazem toho, čím jsme“. V *Člověku revoltujícím* Camus uvádí, že „člověk je jediné stvoření, které odmítá být tím, čím je“ (Camus 2018: 20). Toto tvrzení je přímou parafrází Sartrova pojetí existence, založeného na směřování k budoucnosti, neboť o bytí člověka hovoří jako o existenci předcházející své esenci, a tudíž existence svou podstatu získává až

a *posteriori* v přímé konfrontaci se světem. V jistém smyslu je na tomto přístupu založena i Sisyfova postava, jež je po poznání prázdnoty transcendovaná v okamžiku, kdy Sisyfos schází dolů pro svůj balvan.

Sisyfovo povznesení se nad marnost veškerého úsilí je pointou absurdní situace. Camus tuto situaci dokládá v následujícím úryvku:

„Absurdní člověk umlčuje své modly. Ve vesmíru, jemuž se náhle vrací jeho ticho, zaznívají tisíce okouzlených hlásek země. Jsou to nevědomá a tajná volání, pozvání všech tváří, jsou nezbytným rubem a cenou vítězství. Neexistuje slunce bez stínu, je třeba poznat noc... Ten vesmír, jenž napříště už nemá žádného pána, mu nepřipadá ani neplodný, ani marný. Každé zrnko toho kamene, každý nerostný záblesk hory zahlcené nocí samy o sobě vytvářejí nějaký svět. Samo snažení dostat se na vrchol stačí zaplnit lidské srdce. Musíme si představit, že Sisyfos je šťasten.“
(Camus 2015b: 140–141)

Tento mýtus má i řadu problémů a nemusíme se nutně ztotožňovat s tím, že Sisyfos je šťastný. Optimismus tohoto poselství spočívá v *revoltě* vůči bohům a v Sisyfově nezdolné lásce k životu za každých podmínek. Avšak sám Camus dodává, že „začít myslet znamená začít být užírán... Je třeba sledovat a pochopit onu smrtelnou hru, vedoucí od jasnozřivosti ve vztahu k existenci až k úniku mimo světlo“ (ibid.: 12). Nicméně Camusův finální apel na to, že si musíme představit, že je šťasten, neznamená, že šťastný skutečně je, a proto můžeme tuto interpretaci Sisyfa chápat jako formu nihilismu. Camus sice tvrdí, že „Byla by chyba tvrdit, že štěstí se nutně rodí z objevu absurdna“ (ibid.: 139), avšak pořád je ono přislíbení štěstí z poznání absurdna zásadním aspektem náboženství a politických ideologií, vůči kterým se filozofie absurdna vymezuje.

Další problematická část se vztahuje k *účelnosti* a *smysluplnosti* či nesmyslnosti lidského života. Mohli bychom namítnout, jak si může být Camus jist, že smysl života není něco *nadintelektuálního*, protože

do značné míry je Sisyfos otrokem své racionality.⁽⁸⁾ Samozřejmě, že *nadintelektuální* pojetí smyslu života může také přikládat váhu jistým teologickým interpretacím, avšak vůči nim se Camus kriticky vymezuje, neboť vyřadil ze života veškeré klamné iluze v podobě metafyziky, náboženství či platónského světla. Pro ateistu to znamená pouze jedinou věc, a to, že Boha omlouvá pouze to, že neexistuje. Camus tento rozpor řeší prostřednictvím dvou pojmů. Prvním pojmem je již zmiňovaná *revolta*, neboť Sisyfos vzdoruje bohům. Prostřednictvím *revolty* se stírá hranice mezi absencí bohů a vyřazením bohů. Druhým pojmem je *jasnozřivost*, s níž se rovněž často setkáváme v románu *Cizinec*. *Jasnozřivost* můžeme chápat jako očištění racionality od veškerých metafyzických předpokladů: „Jasnozřivost, která měla být jeho utrpením, zároveň dovršuje jeho vítězství. Neexistuje osud, který by se nedal překonat pohrdáním“ (ibid.: 138). Tím se Camusovo dílo zásadně odlišuje od klasické antické tragédie, v níž tragika začíná v okamžiku, kdy hlavní hrdina „ví“.⁽⁹⁾ U Camuse *jasnozřivost* poznání vede naopak ke štěstí. *Jasnozřivost* sama o sobě tvoří podstatu absurdního hrdiny, neboť absurdní hrdina odmítá veškeré teorie o vrozené ideji Boha.⁽¹⁰⁾ Pro Camuse „vše začíná vědomím a má cenu jen díky němu“ (ibid.: 22). Ve vědomí se konstituuje vědění a naše touha po *jasnozřivosti*, jež se snaží porozumět světu. Ovšem abychom oné *jasnozřivosti* dosáhli, je třeba rozlišit mezi tím, co víme, a tím, co si myslíme, že víme. Tento rozpor Camus řeší prostřednictvím subjektivity. „Pochopit svět znamená pro člověka zredukovat ho na lidskou dimenzi a vtisknout mu svou pečeť. Vesmír kočky není vesmírem mravence“ (ibid.: 26). Tato subjektivita vyplývá z danosti světa, který neposkytuje nic, co by člověka ujistilo, a to včetně vědy. Ačkoliv jsou vědecké metody exaktní, jsou vždy v určitém smyslu limitující, redukcionistické a do jisté míry předem prozrazují závěry.⁽¹¹⁾

8 Víra výhradně ve vlastní racionalitu může vést k solipsismu.

9 Příkladem tohoto druhu tragédie je například *Král Oidipus*, jejímž autorem je Sofoklés.

10 O vrozené ideji Boha hovořil například již zmiňovaný Descartes.

11 Podrobněji o tomto problému pojednává Paul Karl Feyerabend ve svém spise *Proti metodě*.

Sisyfos překonává rozpor mezi lidskou racionalitou a iracionalitou světa (absurdní situace) životem bez jakéhokoliv falešného patosu, protože „naděje na jiný život člověka zrazuje“ (ibid.: 16). Nicméně ani Sisyfos se zcela nevyhnul jistému heroickému patosu. Sisyfovo hození rukavice do tváře osudu (v tomto případě bohům, kteří ho odsoudili) v sobě implicitně hrdinský patos ukrývá. Ten se negativně projevuje v momentu, kdy Camus Sisya přirovnává k dnešnímu dělníkovi: „Sisyfos, proletář bohů“ (ibid.: 138). Problém spočívá v tom, že Sisyfos se pro Camuse stává zajímavým až v okamžiku, kdy sestupuje z hory zase dolů pro svůj kámen. V této situaci je Sisyfos nadřazen svému osudu. Pro Sisya představuje balvan štěstí i absurdno, avšak je naivní předpokládat, že každý dělník, jenž neustále opakuje svoji stereotypní práci, je šťastný. Zejména v okamžiku, kdy odchází z továrny s vědomím, že se do ní další den bude muset vrátit. Skutečného dělníka nikdy nemůže uspokojit absurdnost ve smyslu „lucidního rozumu, který konstatuje vlastní meze“ (ibid.: 59). Dělníkova tragika nespočívá v rutinním pracovním koloběhu, ale ve vykořisťování. Camusovo vědomí absurda nám sice umožňuje pouze metafyzické osvobození od veškerých rozporů mezi člověkem a světem, ale postrádá politický rozměr. Terminologií Isaiaha Berlina bychom mohli říct, že absurdní člověk vyžívá z *pozitivní svobody* bez potřeby *negativní svobody*.⁽¹²⁾

Z této perspektivy je složité smířit se s údělem zbytečné práce. Zbytečná práce je typem činnosti postrádající *smysl* i *účel*. Zamysleme se například nad prací Ivana Děnisoviče z novely Alexandra Solženicyna *Jeden den Ivana Děnisoviče* nebo nad postavou Olega Kostoglotova ze Solženicynova románu *Rakovina*. Můžeme říct, že Ivan je šťastný, když je odsouzen k nesnesitelné dřině v gulagu? Lze tvrdit, že Oleg, jenž si na onkologické klinice uvědomuje ztrátu veškeré naděje, je šťastný? Je možné *revoltovat* vůči rakovině, když smrtí končí

12 Isaiah Berlin ve *Čtyřech esejích o svobodě* píše, že pozitivní svoboda představuje metafyzickou schopnost sebeurčení. Negativní svoboda je svoboda od něčeho, můžeme ji chápat i jako politickou svobodu.

absurdno? Na tyto otázky bychom dostali spíše negativní odpověď, a to především kvůli zásadní chybě, které se Camus dopustil ve svém myšlenkovém postupu. Největším omylem, kterého se Camus ve svém díle dopouští, je to, že klade světu otázku „Jaký je můj smysl?“, neboť mlčení světa uvádí Sisyfa do absurdní situace. „Revoltující ne-žádá život, žádá jeho osmyslení. Odmítá důsledek, jež s sebou nese smrt. Jestliže nic netrvá, nic nemá žádné opodstatnění, to, co umírá, postrádá smysl. Bojovat proti smrti je totéž jako prosazovat, aby život měl smysl, usilovat o pravidlo a jednotu“ (Camus 2018: 122). Už tím, že člověk nikdy nepojme svět ve své komplexnosti, ale pouze v určitých perspektivách, znamená, že člověk je limitován v pocho-pení komplexnosti veškerého dění. To, že si Camus nebo kdokoliv jiný myslí, že svět nemá smysl nebo že smysl naopak má, je neprůkazné a částečně i naivní, aniž bychom se přikláněli k jakékoliv teologii.

Pokud se vrátíme zpět k Sisyfovi a jeho paralele s dnešním dělníkem, je třeba upozornit na další nepřesnost. Sisyfos na rozdíl od dělníka není svobodný. Dělník nemusí být ke své dělnické práci odsouzen, avšak z marxistického pohledu je *třídní skok* velmi problematický, a proto se marxismus přiklání k revoluci vedoucí k dik-tatuře proletariátu namísto příklonu k *revoltě*, o které hovoří Camus. „Revolta směřuje proti lži a útlaku... Člověk revoltující vkládá do hry úplně vše. Vyžaduje ovšem pro sebe úctu, ale jen potud, pokud se ztotožňuje s určitým přirozeně daným společenstvím“ (ibid.: 25). Ovšem na této politické úrovni je dělník nesvobodný.¹³ Nicméně musíme připustit i variantu, v níž si dělník svou práci může vybrat, oproti Sisyfovi a jeho balvanu. Sisyfovi byl *účel* dán, čímž byl připraven o svobodnou volbu, a proto se také nemohl radovat z *účelnosti*. Zatímco dělník má tu výhodu, že i když dělá stereotypní práci, nemusí to být práce zbytečná. Dělník zpravidla dělá práci, kterou *někdo dělat musí*, protože je užitečná lidem a životu ve společnosti.

13 Politická svoboda je aspektem svobody, kterému Camus nevěnuje dostatek pozornosti.

Samozřejmě *účelnost* práce nezaručuje, že je dělník šťastný. Proto, jak jsme již uvedli, nemůžeme vkládat rovnítko mezi *účelnost* a *smysluplnost*. Mít *účel* ve smyslu pouhého valení kamene na horu rozhodně ke štěstí nestačí. Avšak tím, že se Camus ptal světa, jaký je jeho *smysl*, dochází Sisyfos k pojetí absurda jako *neutuchajícího zápasu* (Camus 2015b: 41). *Účelnost* se nabízí jako jeden z prostředků útěchy. *Účelnost* míří přímo k *dolnímu světu* a není zatížená žádným metafyzickým příslibem naděje ani platónským světlem. Problém u Camusovy interpretace Sisyfa je ten, že ho máme pokládat za šťastného až v okamžiku, kdy se vrací z hory dolů pro svůj balvan. Jedná se o zásadní nesnáž tohoto mýtu, protože to znamená, že nebyl šťasten po dobu výkonu své činnosti, tedy v etapě tlačení kamene na vrchol hory.

Sisyfovo štěstí spočívalo v okamžiku, kdy se vracel z hory pro svůj balvan. Nebyl tedy šťastný, když vykonával svou činnost, tedy v době, kdy balvan vlácel nahoru, byl šťastný cestou zpět, protože se vracel za *něčím*, za údělem, nad který se povzněl a vůči němuž *revoltoval*. Tím opět narážíme na onen heroický patos. Kdyby byli bohové zlovestnější, odsoudili by Sisyfa k nekonečnému tlačení balvanu, kolem hory pouze po *planině*. Změna této směrové perspektivy činí ze štěstí pouze eventuální hodnotu založenou na vnějších podmínkách, které jsou variabilní. Sisyfos ve svém nekončícím utrpení vždy úkol splní, dotlačí balvan na vrchol hory a následně se pro něho se štěstím vrací, protože se balvan stal *jeho věcí*. Sisyfův směr má tedy vzestupný charakter, avšak kdyby svůj balvan tlačil pouze na zemi po obvodu hory, měl by jeho směr cyklický charakter. Pokud si tuto skutečnost uvědomíme ve vztahu ke klasickému dělníkovi, měli bychom si položit zásadní otázku. Je šťastnější dělník, jehož činnost spočívá v nekončím koloběhu, nebo dělník, který něco *zhotovuje*?⁽¹⁴⁾ V obou případech se dle Camuse jedná o marnost plynoucí z jeho nešťastného hledání *smyslu* ve světě. Svět žádný univerzální *smysl* nenabízí, a proto se

14 O rozdílu mezi prací a zhotovováním pojednává například Hannah Arendtová ve svém díle *Vita Activa neboli O činném životě*.

nabízí spíše kritérium *užitečnosti*. Z hlediska užitečnosti je šťastnější ten dělník, jehož životní pohyb má vzestupnou tendenci.

Avšak toto alternativní východisko si neklade nárok na nějakou univerzální platnost, je třeba souhlasit s Camusem, pokud nic jako *a priori* smysl života neexistuje, rozhoduje subjektivita, což Camus trefně uvádí v již v citované pasáži týkající se hodnoty vědeckého poznání v případě Galilea Galileiho. Vědecké otázky jsou malicherné pro člověka, jenž si uvědomuje svou absurditu, protože dle Camuse existuje jen jediná zásadní otázka. Zda spáchat sebevraždu, anebo žít bez *smyslu* života. Jeho odpovědí je život beze *smyslu* pro život jako takový. V důsledku to znamená, že nelze objektivně posoudit, zda se máme věnovat například astrofyzice, prokrastinaci, vedení národů nebo házení si s frisbee. V oblasti axiologie rozhoduje pouze subjektivita jedince a jeho *revolta*. Revoltou následně vznikají subjektivní hodnoty postrádající objektivně zdůvodnitelné kritérium.

3 CIZINEC

Nejdříve si vyjasněme, jak Camus uvažoval o psaní obecně. Dle Camuse je tvorba velkým imitátorem. Umělecké dílo není přímo útočištěm absurdna: „Jde pouze o popis. Nenabízí východisko z choroby ducha. Je naopak jedním ze znaků této choroby“ (Camus 2015b: 110). Deskripce nám pouze ukazuje bezvýchodnou cestu, po níž všichni kráčíme, a proto musí být cesta samotným cílem absurdna. Román je prostorem pro vyjádření intelektuálního dramatu, má svou logiku, své soudy, intuici i své postuláty, avšak román *Cizinec* má především požadavek *jasnozřivosti*, jež má původ v Nietzscheho filozofii. Romanopisci vytvářejí vlastní svět. „Velcí romanopisci jsou filozofickými romanopisci“ (ibid.: 115). Ovšem velcí filozofičtí romanopisci musí psát tak, aby z literatury nebyla filozofická tezovitost zřetelná na první pohled. Filozofie musí být zjevná, ale zároveň skrytá a sjednocená s literárním textem. To je zřejmě jediná podmínka funkčnosti existenciální literatury, neboť Camus říká: „Spisovatel se přirozeně

nemusí zastavit před ničím. Pro něj neplatí žádná omezení, jeho touha může dojít až do konce“ (Camus 2018: 59). U existenciálních autorů lze spatřit brilantní vyváženost mezi psaním v obrazech a psaním v úvahách.

„Myslet znamená především chtít vytvořit svět (nebo omezit svět vlastní, což nakonec je totéž). To znamená vyjít ze zásadního nesouladu, který dělí člověka od jeho zkušenosti, aby bylo možné najít pole souhlasu odpovídající jeho nostalgii, svět sevřený do důvodů nebo ozářený analogiemi, který umožňuje vyřešit to nesnesitelné odloučení.“ (Camus 2015b: 114)

S tímto vědomím můžeme následně přistoupit k románu *Cizinec*.

Jedná se o stěžejní dílo Alberta Camuse, jež demonstruje pocit neshodnosti lidské existence. Hlavní postavou je muž, pojmenovaný stejně jako hlavní hrdina jeho povídky „Šťastná smrt“ (Francois Meursault),⁽¹⁵⁾ jenž je ve svém nitru opuštěný, prázdný, osamělý a doprovází ho pocit cizoty. Román je vyprávěn v *ich-formě*, z pozice hlavního hrdiny. Události jsou popsány chronologicky, přičemž jedním ze základních motivů je „vina“, která Meursaulta v důsledku jeho činů a upřímnosti dostihne.

Příběh začíná úmrtím matky hlavního hrdiny, který ji ubytoval v útulku pro přestárlé v Marengu asi osmdesát kilometrů od Alžíru. Meursault za ní příliš nejezdil.

„Požádal jsem šéfa o dva dny dovolené a on mě pod žádnou slušnou záminkou nemohl odmítnout. Ale nadšeně nevypadal. Řekl jsem mu taky: ‚Já za to nemůžu.‘ Na to neodpověděl. Napadlo mě, že jsem to radši říkat neměl.“ (Ibid.: 9)

15 Avšak v *Cizinci* Meursault vystupuje pouze pod příjmením bez křestního jména.

Tato pasáž demonstruje neústupnou upřímnost hlavního hrdiny vůči společenským konvencím, jež vyžadují určitý způsob sociálního chování a sociálního jednání. Například si Meursault nepřál vidět naposledy svou matku v rakvi. Také ho zaskočila zpráva od správce útulku: „Už jen jednu poznámku: zdá se, že vaše matka mezi přáteli vyslovila, že by chtěla mít církevní pohřeb... Maminka nebyla ateistka, ale na církev v životě nepomyslela“ (ibid.: 12). Dle dosavadního výkladu není překvapivé, že protagonista projevuje apatii vůči církvi i Bohu. Dalším zcela zásadním motivem je sluneční světlo, s nímž se poprvé setkáváme na pohřbu matky, kde si Meursault neustále stěžoval na spalující vedro a ošetřovatelka mu sdělila: „Když jde člověk pomalu, lehko si užene úpal. Ale když pospíchá a jde rychle, zpotí se a v kostele potom dostane zimnici“ (ibid.: 23). K motivu slunce a úpalu se dostaneme později.

Meursault do jisté míry postrádal empatii, ale byl velmi vnímavý k zavedeným společenským normám, například v rozpravě s jeho nespokojeným zaměstnavatelem. Nespokojenost Meursaultova nadřízeného spočívala v tom, že mu poskytl dva dny dovolené a společně se sobotou a nedělí měl Meursault čtyři dny volna „a z toho radost mít nemohl“ (ibid.: 25). Nicméně nejvýraznější přednost hlavního hrdiny byla jeho *lhostejnost*. Meursaultovi nezáleželo na tom, že Raymond Sintés chtěl být jeho přítelem, přestože o to opravdu stál. Nezáleželo mu na tom, že ho jeho přítelkyně Marie miluje a chce si ho vzít, dokonce jí s *lhostejností* oznámil až po třech dnech,⁽¹⁶⁾ že mu zemřela matka. „Už moc nechybělo, abych jí řekl, že za to nemůžu, ale hned mě napadlo, že jsem tohle nedávno prohodil před šéfem a spolkl jsem to. Stejně by to nemělo žádný smysl. Člověk je tak jako tak vždycky trochu vinen“ (Camus 2015a: 26). Zde již začíná gradovat *lhostejnost* a pocit absurdnosti, pramenící ze ztráty *smyslu*.

16 V českém překladu pravděpodobně došlo k chybě. Meursault oznámil Marii, že mu zemřela matka, načež se ho Marie zeptala, kdy jeho matka zemřela. Meursault odpověděl, že včera, nicméně včera byl pohřeb matky, zatímco její úmrtí nastalo před třemi dny.

Meursaultův pocit viny je vinou metafyzickou, která se vyznačuje je proviněním za to, co jsme neudělali, oproti vině morální, jež se vyznačuje proviněním za něco, co jsme udělali. Meursault je například vinen proto, že neplakal na pohřbu své matky, ačkoliv neudělal nic špatného. Ovšem nevykonal ani nic *žádoucího*. Meursault byl především vinen pro svou zdrcující upřímnost a neochotu říkat cokoliv jiného než pravdu. „Myslel jsem na to, že neděle je pokaždé tak ucouraná, že maminka je po smrti, že zítra jdu zas do práce a že se zkrátka a dobře nic nezměnilo“ (ibid.: 30). Meursaultova vina je doložena jeho zcela pravdivým tvrzením, že svět funguje nadále bez jeho matky, že musí zítra do práce jako každé pondělí atd. Tématem viny se román *Cizinec* přibližuje románu *Proces* od Franze Kafky,⁽¹⁷⁾ v němž je také hlavní hrdina Josef K. odsouzen pro svou metafyzickou vinu. Meursaultova metafyzická vina pramení z toho, že mu svět bez smyslu uniká a ztrácí touhu nadále předstírat divadlo společnosti. Tuto tezi můžeme spatřit v *Mýtu o Sisypovi*.

„Svět nám uniká, protože se stává sebou samým. Tyto kulisy maskované zvykem se stávají tím, čím jsou. Obdobně jsou dny, kdy za důvěrně známým obličejem ženy nacházíme jakoby cizinku, ženu, kterou jsme před mnoha měsíci nebo roky milovali, a snad zatoužíme i po tom, co náhle přivádí naši osamocenost. Ale ten čas ještě nenastal. Je tu jen jedno: ta hutnost a podivnost světa, to je absurdno.“ (Ibid.: 23)

Nyní se můžeme opět vrátit k motivu slunce a k vraždě Araba, v níž absurdno vrcholí. Jak již bylo řečeno, Camus se k v románu několikrát vrací k motivu slunce.

17 Kafkovo dílo mělo zásadní vliv na podobu existenciální literatury a Camus Kafkovo dílo podrobně studoval. Například Kafkův román *Proces* lze vnímat i jako analogickou reinterpretaci starozákonní knihy Jób, ta pojednává o zbožném, nevinném člověku, jehož utrpení bylo způsobeno marnivou sázkou mezi Bohem a Ďáblem.

„Slunce pralo do písku skoro kolmo a jeho odraz na hladině se nedal vydržet... Arabové zvolna postupovali a už byli mnohem blíž. My jsme krok neměnili, ale Raymond řekl: ‚Jestli z toho bude rvačka, ty, Massone, si vem na mušku toho druhého. Já se o svého mládence postarám. Na Meursaulta zbyde, kdyby se připlel ještě někdo.‘ Řekl jsem: ‚Ano,‘ a Masson si strčil ruce do kapes. Připadalo mi, že rozpálený písek zčervenal... Zamířili jsme k vodě a šli podle břehu. Na nic jsem nemyslel, poněvadž se mi do obnažené hlavy opíralo slunce a málem mě uspalo.“ (Ibid.: 58–59)

Slunce má zásadní dopad na to, jakým způsobem hlavní hrdina prožívá realitu, jakým způsobem myslí a jak se vypořádá s konfliktem Raymonda a Araba.

„A Raymond, s pohledem zaťatým do protivníka, se mě zeptal: ‚Mám ho složit?‘ Napadlo mě, že kdybych řekl ne, popadne ho zběsilost a určitě střelí. Řekl jsem jenom: ‚Zatím si tě nevšímá. Jen tak po něm pálit jako nějaký uličník nemůžeš‘ [...] Ten druhý v jednom kuse hrál a oba dávali pozor na každý Raymondův pohyb. ‚Nech toho,‘ řekl jsem Raymondovi. ‚Vyřiď si to s ním jako chlap s chlapem a dej sem revolver. Jestli se do toho připlete ten druhý nebo kdyby ten tvůj vytáhl nůž, pustím se do něj.‘ Když mi Raymond podával revolver, zablýsklo se na hlavní slunce. V té chvíli mě napadlo, že je právě tak dobře vystřelit jako nestřílet.“ (Ibid.: 61–62)

Arabové sice odešli, ale z pasáže je zjevné, že Meursault žádný konflikt nechtěl vyvolat, naopak se snažil celou situaci uklidnit a revolver si vzal z toho důvodu, aby nedošlo k nehodě. Zásadní změna nastává v okamžiku, kdy hlaveň zasáhne slunce. Jedná se o moment, kdy byl Meursault pod přímým vlivem slunečního světla.

Meursault se však vrátil na pláž.

„Všechna ta výheň se do mě opírala a bránila mi v chůzi. Pokaždě když mi do tváří lehl její těžký žhavý dech, skřípal jsem zuby, v kapsách kalhot jsem svíral ruce v pěst, celým tělem jsem se vzpíral, abych odolal slunci i té neprostupné mráкотě, která mě zaplavovala. Cítil jsem potřebu uniknout slunci, potřebu vyhledat stín a jeho pohodu. Ale když jsem přišel blíž, uviděl jsem tam zrovna toho Raymondova mládence... Slunce pralo stejně jako ten den, co jsem pochovával maminku, a stejně jako tehdy mě pálilo nejvíc čelo. Úpal se už nedal snést, a tak jsem se pohnul kupředu. Věděl jsem, že to je bláznovství, že se jedním krokem slunce nezabavím. Přesto jsem udělal jediný krok dopředu. A tentokrát Arab vytasil nůž a nastavil ho v slunci proti mně. Na oceli se rozstříklo světlo a do čela jako by mě zasáhla dlouhá jiskřivá čepel. Už jsem nevnímal nic než sluneční činely na čele. To byla chvíle, kdy se všechno zakymácelo. Celá má bytost se napjala a já zaťal ruku na revolveru. Kohoutek povolil, prst mi sjel. Vystřelil jsem pak ještě čtyřikrát do nehybného těla.“ (Ibid.: 63–65)

Mohl by být úpal hlavního hrdiny příčinou neúmyslné vraždy? S takto triviální interpretací by se pravděpodobně nikdo nespokojil. Příznačné však je, že vražda pro Meursaulta neměla žádný *smysl* ani žádný *význam*. Zásadní část je ta, v níž chce hlavní hrdina uniknout slunci a cítí potřebu schovat se do stínu. V této souvislosti je vhodné si připomenout Sisyfa a jeho kritiku logocentrismu vyloženou na příkladu Platónova podobenství o jeskyni. Zatímco Sókratés přesvědčoval své žáky, že svět stínu je pouze světem empirických iluzí a je potřeba vydat se přímo za světlem, jež je pravdou o sobě a předmětem rozumu, u Camuse světlo naopak rozum zatemňuje a vede k nepochopitelnému činu, který nemá žádné opodstatnění. Pro Meursaulta stejně jako pro Sisyfa existuje pouze onen *pád*, jenž se blíží tomu, co Sartre označuje *nevolností*. Pro větší názornost můžeme motiv slunce porovnat přímo s Platónovým podobenstvím o slunci, které není tolik známé.

Platón v *Ústavě* v oddílu 508B–509C uvádí:

„Není-li pravda, že ani slunce není sice zrakem, ale jsouc jeho příčinou, jest od něho samého viděno?⁽¹⁸⁾

To tedy věz, že myslím tím dítětem dobra, jež dobro zplodilo jako svou obdobu, aby totiž, čím jest samo ve světě pomyslném vzhledem k rozumu a předmětům rozumového vnímání tím, aby bylo toto ve světě viditelném vzhledem k předmětům viditelným.⁽¹⁹⁾... S očima, jak víš, jest tomu tak, že kdykoliv je někdo obrací na ony předměty, na jejichž barvách se prostírá nikoliv denní světlo, nýbrž noční přísvit, nevidí dobře a jsou skoro jako slepé, jako by v nich nebylo čistého zraku.⁽²⁰⁾

Zajisté.

Kdykoliv je však obrátíme na předměty, na které svítí slunce, tu myslím vidím jasně a jest zjevno, že v týchž očích je zrak... Takovým způsobem tedy pozoruj i jevy duševní, a to tak: kdykoliv se duše upře na to, nač svítí pravda a jsoucno, pochopí to a pozná a jest patrné, že má rozum: kdykoli však na to, co jest smíšeno s tmou, na jev vznikající a hynoucí, tehdy jen nejasně míní a špatně vidí, sem a tam svá mínění převracejíc, a tu se zdá, jako by neměla rozumu.

Slunce v Sókratově myšlení reprezentuje viditelnost, vyjevuje bytí a jsoucnost, zatímco u Camuse slunce zatemňuje mysl. Vyvrcholením tohoto zatemnění myslí je vražda Araba.

18 Sókratés opět hovoří o tom, jak má transcendentní svět idejí imanentní účinky v našem skutečném světě. V křesťanství tento koncept rozvinul zejména filozof a anglikánský biskup George Berkeley, který vybudoval monistický, imaterialistický idealismus. V důsledku to znamená, že svět a vše v něm existuje pouze za předpokladu, že je vnímán, a zároveň platí, že naše vjemy na základě monismu nemohou být nikdy mylné. Mylné jsou pouze naše soudy o našich vjemech.

19 Zatímco u Sókrata rozum umožňuje přístup k racionálnímu světu o sobě, Camus uvádí rozum do konfliktu s konceptem smysluplného světa o sobě, čímž vzniká absurdno.

20 U Camuse světlo naopak zatemňuje, protože světlo v tomto sókratovském smyslu představuje svět klamných iluzí a falešných nadějí, ke kterým lidé inklinují. Tato souvislost je patrná ve vztahu mezi absurdnem a dějinami ateismu.

3.1 VRAŽDA

Meursault zastřelil Araba, střelil do něho pět nábojů z revolveru, což znamená, že jedna patrona mu v komoře stále zbyla. Jednou z hypotéz, která se nabízí, je, že poslední kulka byla určena pro něho. Meursault se však nezastřelil, odolal sebevraždě a nesl odpovědnost za svůj čin.⁽²¹⁾ Poslední náboj v revolveru zůstal, neboť absurdní hrdina sebevraždu striktně odmítá. Vzhledem k faktu, o kterém jsme již mluvili, že život stojí za to, aby byl žit, víme, že v sebevraždě Camus spatřuje jasnou odpověď. Sebevražda je *Ne* životu.

Způsob, kterým Meursault čelil onomu konfliktu člověka se světem, je *vzpoura* či *revolta*, což je právě onen čin, kdy byl na pláži zastřelen Arab,⁽²²⁾ zatímco sebevražda je pravým opakem vzpoury, proto hlavní hrdina po svém náhodném činu nespáchal sebevraždu a rozhodl se přijmout důsledky svého jednání.

„Člověk revoltující chce být všechno, ztotožnit se zcela s tím dobrem, jehož existenci si náhle uvědomil a jehož uznání a úcty ve své době chce dosáhnout – nebo nic, to znamená podlehnout definitivní síle, která ho ovládá. V krajním případě přijme i smrt, tu poslední z porážek.“
(Camus 2018: 23)

Camus nám ve svém literárním díle nabízí perspektivu sebevraždy jevící se jako řešení zániku absurdity, zániku onoho rozporu. Ovšem člověk rozhodnutý spáchat sebevraždu si velmi dobře uvědomuje svůj *smysl*.⁽²³⁾ Jeho opakem je Meursault, člověk odsouzený na smrt. Takový člověk nemá možnost volby. V nejtěžším okamžiku svého zbývajcího života si uvědomuje, že vlastně chce žít, ať je jeho

21 Reference na *Mýtus o Sisyfovi*.

22 Motiv náhodného činu, který představuje radikální individualismus, má ve francouzské literatuře zvláštní postavení a nelze opomenout autory: André Malraux a zvláště André Gide.

23 Zdůvodnění, proč svůj život ukončit.

život sebevíc absurdní. Sebevrah se liší od absurdního člověka tím, že svůj boj s absurditou dobrovolně vzdává, zatímco absurdní hrdina kvituje život až do krajnosti i v cele smrti, proto Camus uvádí, že „z hlediska logiky je nutné odpovědět, že vražda a revolta se vzájemně vylučují“ (ibid.: 234). Připomeňme si Camusovo tvrzení z knihy *Člověk revoltující*, v níž se zabýval především ospravedlněním zločinu a striktně odlišil perspektivu právního systému a filozofie činící z vrahů soudce. Toto téma je velmi podrobně rozpracováno v *Cizinci*, v němž se hlavní hrdina ocitá před soudem.

3.2 SOUD

Již od samotného zatčení a úvodního dialogu s komisařem se Meursault chová vůči svému činu *lhostejně* a svým laxním přístupem celý případ banalizuje.

„Potom chtěl vědět, jestli jsem si našel advokáta. Přiznal jsem se, že ne a zeptal jsem se, je-li nutné, abych nějakého měl. ‚Jak to?‘ řekl. Odpověděl jsem, že svůj případ považuji za zcela jednoduchý. Usmál se: ‚To je věc názoru. Jenomže zákon se nedá obejít. Jestliže si nevyberete obhájce sám, přidělíme vám ho ex offio.‘ Připadalo mi ohromně výhodné, že se spravedlnost stará i o takové maličkosti... Přijal mě v místnosti ověšené záclonami, kde jediná lampa na psacím stole svítila na křeslo, které mi nabídl, zatímco sám zůstal ve stínu. O něčem podobném jsem se už v knihách dočetl, a tak na mě všechno působilo jako hra podle pravidel.“ (Camus 2015a: 69–70)

Zde dochází k onomu konfliktu mezi právním a filozofickým přístupem, z hlediska filozofie je případ skutečně jednoduchý, ale jak říká komisař, zákon nelze obejít a jedná se o zákon lidí, ze kterého není úniku. Velmi symbolické je, že je to Meursault, kdo je opět vystaven přímému světlu, zatímco komisař je ukryt ve světě stínů, založeném na pravidlech společnosti, které Meursaultovi připadají

jako hra. Camus na jedné straně odmítá jakýkoliv transcendentní logocentrismus, který reprezentuje Platón či Sókratés (světlo), na druhou stranu *revoltuje* vůči světu stínů pozemských pravidel. Absurdní hrdina je tedy rebel proti veškerému systému, a proto nakonec kniha skončí jeho popravou.

Pozoruhodné však je, za co byl Meursault souzen a z čeho obviněn. Vražda byla pouhým zakončením *amorálnosti* jeho života. Meursault se stal objektem pohrdání za to, že „v den matčina pohřbu osvědčil necitelnost“ (ibid.: 70). Například ředitel pohřebního ústavu vypověděl, že: „Na další otázku řekl, že ho o pohřbu překvapil můj klid..., že jsem nestál o to maminku vidět, že jsem vůbec neplakal, hned po pohřbu jsem odjel a ani na chvíli nad hrobem nerozjímal... zřízenec pohřebního ústavu mu řekl, že jsem nevěděl, jak je maminka stará“ (ibid.: 96). Jedná se o klíčový okamžik, Meursault si uvědomuje svou vinu. „V té chvíli jsem pocítil, jak celým sálem cosi hýbe, a poprvé se mi ujasnilo, že jsem vinen“ (ibid.: 97). Celou situaci podtrhl ještě žalobce: „Pánové porotci, den po matčině smrti⁽²⁴⁾ se tento muž byl koupat, navázal nemanželský poměr a šel se smát na veseloherní film“ (ibid.: 101). Jedná se o stvrzení metafyzické viny za něco, co neudělal, což znamená, že je vinen, i kdyby žádného Araba nezabil.

Ovšem Meursaultova amorálnost byla pouze zdánlivou iluzí. Skutečností je, že dotyčného Araba zabít nechtěl, zásadní vliv měl jeho úpal ze slunce. Na pohřbu své matky neplakal proto, že by ji neměl rád, nýbrž proto, že k tomu neměl žádný důvod. Ve světě, do kterého člověk vnáší svou absurditu, neexistují žádné axiologické hodnoty jako dobro a zlo. Dobro a zlo jsou kategorie morálních pravidel převzaté především z křesťanství. Postava reprezentující křesťanské hodnoty je samotný soudce. Meursault je zamlklý a raději mlčí, když ho nic zvláštního nenapadá. Velká pozornost je věnována tomu, zda Meursault vystřelil pět ran za sebou, nebo jednu a po chvíli další čtyři. Frekvence výstřelů měla zásadní vliv na posouzení úmyslného či neúmyslného

24 Opět by zde mělo být den po matčině pohřbu, nikoliv den po její smrti.

zabití. Ovšem z hlediska filozofie to Meursault nepovažoval za důležitou. Meursaultova laxnost vyústila v bizarní situaci, soudce vytáhl kříž a ptal se Meursaulta, zda „zná toho na kříži“ (Camus 2015a: 74). Následně se soudce zeptal, zda Meursault věří v Boha. On odpověděl, že *nevěří*, a soudce řekl, „že to není možné, že všichni lidé věří v Boha, dokonce i ti, kdo se od jeho tváře odvracejí“ (ibid.: 75). Nicméně Meursault se odmítal kát, to všechny přítomné pobouřilo a soudce ukončil líčení slovy: „Tak pro dnešek jsem hotový, pane Antikriste“ (ibid.: 77). Oslovení Antikriste můžeme chápat i jako odkaz na Nietzscheho knihu *Antikrist*, v níž je velmi srozumitelně nastíněno, proč je Bůh největším nepřítelem člověka. K této myšlence se následně vrátíme v souvislosti s Meursaultovým odmítnutím kněze v cele smrti. V případě Meursaultova obvinění z vraždy bychom měli podotknout, že jasně odmítal tvrzení, že by chtěl Araba úmyslně zabít. Nicméně Meursaultovo odmítání společenských her chování a odmítnutí Boha směřovaly k předem prohranému boji. „Jenom jsem nedokázal pochopit, jak se můžou z vlastností obyčejného člověka stát pádné důkazy proti zločinci“ (ibid.: 107). Jeho upřímnost se stala jeho vinou, ačkoliv Meursault prohlásil, že „to bylo kvůli slunci“ (ibid.: 110).

Příčinou Meursaultova odsouzení nebyly jednotlivé činy, nýbrž to, že odmítal hrát již zmíněnou společenskou hru *smysluplnosti* a domnělých hodnot. Nejhorší prohřešek, kterého se hlavní hrdina dopustil, bylo odmítnutí *lhát*. Lhaní v tomto případě neznamena zakrývat pravdu, nýbrž ji odhalit. Ačkoliv byl Meursault vrahem, ve skutečnosti mu byl trest smrti udělen ze stejného důvodu, jako byl odsouzen na smrt Ježíš nebo Sókratés. Oba byli odsouzeni za to, že před soudem nerespektovali ustálené konvence a pravidla společnosti, v níž žili. Jejich problém spočíval v tom, že měli vlastní interpretaci světa, která nebyla společnosti srozumitelná. U Sókrata je velmi ironické, že v životě hledal pravdu mimo tento svět, ale byl to svět stínů, který ho připravil o život stejně jako Ježíše a stejně jako Meursaulta, který na nebi neviděl nic jiného než mraky. Pro upřesnění, Sókratés nebyl zabit, ale spáchal sebevraždu, protože ho soud připravil o občanská

práva, což znamenalo, že ho mohl kdokoliv zavraždit z rozmaru bez právního postihu.⁽²⁵⁾ Ježíš a Sókratés byli popraveni za příslib světa překračující hranice imanentního světa a za revoluci, kterou ve společnosti způsobili. Meursault byl naopak popraven za odmítnutí tohoto příslibu, neboť *revoltoval* proti veškerým iluzím, poskytujícím lidem falešný *smysl* života.

Je pravděpodobné, že kdyby Meursault alespoň letmo předstíral podřízenost společenským normám a projevil by zájem o pokání, nemusel by zemřít. Ovšem v cele smrti Meursault prohlašuje: „Nic jiného mě teď už nezajímá než jak uniknout mechanismu, jak zjistit, jestli existuje východisko z nevyhnutelného“ (ibid.: 69). Meursault by učinil cokoli, aby si zachránil svůj život, ačkoliv věděl, že nemá *smysl*, respektive cokoli, kromě zapření absurda. Ostatně Meursault odmítal lhát i své přítelkyni Marii, když se tázala, zda ji miluje. „Odpověděl jsem, že o nic nejde, ale že se mi zdá, že ne. Zasmušila se“ (ibid.: 83). Kdyby lhal, jistě by tím Marii prokázal laskavost, nicméně podstatou absurdního hrdiny je, že nesmí nic zastírat, a to ani v případě, kdy může na pravdu zemřít.

3.3 KNĚZ A RESENTIMENT

Na závěr bychom měli zdůraznit poslední pasáž, v níž se Meursault odmítá vyzpovídat knězi před svou popravou. Opět se dostáváme k Nietzscheho filozofii a kritice křesťanství. V Nietzscheho díle se explicitně setkáváme s kritikou soucitu. Ten postrádá i absurdní hrdina z románu *Cizinec*. Soucit je protikladem afektů, zatímco afekty produkují životní sílu. Soucit především omezuje afirmativní myšlení a zakaluje ho nihilismem popírajícím životní sílu. Tu Nietzsche označuje jako *vůli k moci*. Je tedy nutné potlačit svůj soucit vůči ostatním

25 Je třeba také podotknout, že Sókratova „sebevražda“ má také velmi intenzivní právní aspekt. Sókratés se domníval, že člověk by neměl sáhnout na vlastní život, neboť toto právo náleželo bohům. Výjimečnou situací bylo, pokud bohové seslali na člověka nějakou nutnost či nevyhnutelnost (Ananké). Otázka nutnosti v tomto případě přesahuje rámec studie, nicméně Sókratés věřil, že athénské zákony se musí dodržovat a stavěly popraveného do role kata vykonávajícího rozsudek.

lidem, což reflektují pasáže, kde Meursault přemítá nad tím, že nikdy nedokázal něčeho doopravdy litovat. Nietzsche kritizoval představu soucitu jako lidské ctnosti a na postavě Meursaulta je zjevný takzvaný *resentiment*.

Camus pracuje s pojmem *resentiment* a odkazuje k dílu Maxe Scheler-
a. Ten *resentiment* interpretuje jako ukřivdění, sebeotravu či zatrp-
klost. Kořeny *resentimentu* můžeme nalézt především v Nietzscheho
filozofii. „Scheler chce ukázat, že humanitářství je provázáno nená-
visť ke světu. Všeobecná láska k lidstvu zbavuje člověka povinnosti
milovat jednotlivé bytosti“ (Camus 2018: 27). Z historického hlediska
má zásadní vliv na pojetí *resentimentu* Markýz de Sade.

„První promyšlený útok vzešel od Sada. Sedmadvacet let vězení
skutečně nevymodeluje intelekt naladěný ke smířlivosti. Každá
etika samoty je založena na síle... Sade není přítelem lidského
rodu, nenávidí filantropy. Rovnost, o které občas mluví, je ma-
tematický pojem: rovnocennost lidí proměněných v předměty,
méněcenná rovnost lidí... Zabít někoho ve vzepětí vášně, to lze
pochopit. Ale dát ho zabít někým jiným v klidu, po zralé úvaze
a pod záminkou počestného výkonu úřadu, to pochopit nelze.“
(Ibid.: 48–52)

Markýz de Sade je zásadní autor, který měl na román *Cizinec* pod-
statný vliv zejména z hlediska pojetí *resentimentu* a filozofického
problému vraždy ve vztahu k právnímu systému.

Pro Nietzscheho pojetí *resentimentu* je charakteristická kritika
veškerého nihilismu a touto kritikou se vyznačuje i absurdní hrdina
z románu *Cizinec*. Meursault odmítá *předstírat* soucit se svou mat-
kou, milenkou či s mrtvým Arabem. Nihilismus uchovává život sla-
bým poddaným a znevažuje veškerý tvůrčí princip. U Camuse dochází
ke stejnému požadavku, jaký si kladl Nietzsche. Je třeba vymanit se
ze všech negativních interpretací světa a *a posteriori* si uvědomit vý-
znam svého života i přesto, že nemá *a priori* žádný *smysl*. To se týká

Meursaulta i Sisyfa, který je dokladem Nietzscheho věčného návratu téhož. Tento koncept neuznává možnost dosáhnoutí konečného ani rovnovážného stavu. Kdyby tomu tak bylo, už by tohoto konečného, vyrovnaného stavu bylo dosaženo. Pro kosmologický návrat téhož je charakteristické bezčasí, zatímco čas je společenským konstruktem a intuitivně ho všichni vnímáme jako nekonečný. Čas vnímáme jako trvání, nemůže tedy dosáhnout konečného stavu, a proto je Sisyfos šťasten navěky. Svého konečného stavu nemůže dosáhnout ani lidské bytí, jehož principem je věčný návrat.

Resentiment je naopak od sentimentu veden *vůlí k moci*. *Vůle k moci* je především rozporem mezi dvěma či více silami, mezi nimiž existuje nějaký vztah. Například mezi člověkem a světem existuje vztah *absurdna*. Každé síle v tomto vztahu náleží určitá kvalita. Zároveň princip *vůle k moci* implikuje náhodu, což můžeme vidět na příkladu bezdůvodné vraždy Araba, a náhoda uvádí síly do vzájemných vztahů. Právě *vůle k moci* je počátkem všech hodnot, neboť *vůle k moci* dodává hodnotám skutečnou hodnotu, která je subjektivní.

V oblasti subjektivity Camus vychází zejména z díla Kierkegaarda, který tvrdil, že subjektivita je pravda, čímž ale netvrdil, že všechno je jen subjektivní, že je vše jen relativní a že neexistuje žádná objektivní pravda. Nejde tedy o to, že co je subjektivní, je pravdivé, nýbrž to, co má být pravdivé, musí být nutně subjektivní, protože bez přímého zapojení jednotlivce a jeho reflexe není k čemu věci vztahovat. K subjektivitě absurdního hrdiny přispěla také fenomenologie Edmunda Husserla. Tomuto tématu se nebudeme nijak podrobně věnovat, ale ve vztahu k absurdnu by mělo být zřejmé, že Husserl si uvědomil meze empirismu, zejména problematiku senzuálního a inteligibilního aspektu každého jsoucna, což znamená, že člověk není schopen uchopovat jsoucno ve své komplexnosti, ale pouze v určité perspektivě. Ostatně proto se Husserl velmi intenzivně věnoval vztahu mezi jevem (objektem), tím, co se jeví (mentální představa o daném objektu), a fenoménem (podstata objektu). Avšak Husserl prostřednictvím fenomenologické redukce dospěl k transcendentnímu idealismu. V něm má rozum

absolutní monopol, zatímco absurdní hrdina si uvědomuje limity svého poznání a omezení možností rozumu. Garantem veškerých soudů se stává subjektivita, dokonce i soudu, že svět žádný smysl nemá.

Meursaultova subjektivita vyvstává již od počátku tím, že se vzdal všech etických a společenských norem včetně těch náboženských, a proto byl jednohlasně odsouzen k smrti popravou. Odmítal se setkat s kaplanem, neboť nevěřil v Boha a nevěděl, o čem jiném by s kaplanem mohl mluvit.

„Už potřetí jsem odmítl kaplana. Nevím, o čem s ním mluvit, není mi do řeči a bez toho se s ním už brzo uvidím. Nic jiného mě teď už nezajímá než jak uniknout mechanismu, jak zjistit, jestli existuje východisko z nevyhnutelného... Touží po překročení hradby neoblomného rituálu... Ale najednou zvedl hlavu a podíval se se mi do očí. „Proč odmítáte mé návštěvy?“ řekl. Odpověděl jsem, že nevěřím v Boha. Zeptal se, jestli jsem o tom přesvědčen, a já řekl, že si tuhle otázku klást nepotřebuji: připadá mi bezvýznamná... Lidská spravedlnost podle něho nic neznamená a jen boží spravedlnost je všechno... Jeho přítomnost mě skličovala a dráždila...“

Meursault vyhodil kněze z cely:

„Vypadá tak sebejistě, co? A přece z jeho jistot žádná se nevyrovná jedinému ženskému vlasu... Ale sebou si jistý jsem, a vším jsem si jistý, jsem si jistý svým životem i tou smrtí, která už dlouho čekat nebude. Samozřejmě, mám jen tohle. Ale alespoň tu jistotu držím v rukou pevně, jako ona drží mě.“
(Camus 2015a: 115–127)

Meursault jako absurdní hrdina pochopitelně odmítá jakoukoliv falešnou naději na život po smrti. Uvědomuje si, že nic jiného než tento svět není, a zároveň v něm není nic, co by ospravedlnilo jeho existenci

či poskytlo *smysl* jeho životu. Přesto by se jakoukoli formou nejraději vyhnul trestu smrti. Absurdita a revolta hlavního hrdiny dodává životu hodnotu nezávisle na *smyslu*, *významu* či *účelnosti*. *Významem* je život o sobě, *smysl* sám o sobě neexistuje, *smyslem* je to, čemu subjektivně *smysl* přiřadíme a *účelnost* je pouze nadhodnota, která však nemůže absurdního hrdinu nijak ospravedlnit. Kněz byl pro Meursaulta zbytečný a cizí, protože mu žádnou milost poskytnout nemohl. Mohl mu pouze zatemnit mysl a zakrýt absurdno, nicméně Camus trefně poznamenal, že absurdno je hříchem bez Boha, a proto nad ním kněz nemá žádnou moc, neboť Meursault je tím, kdo Boha nahradil.

My již známe komplexnější odpověď, proč Meursault nechtěl mluvit s knězem. Jde o triumf *resentimentu*, protože kněz je tím prvním, kdo podle Nietzscheho nese odpovědnost za vzdor *resentimentu*. Nejdříve se jednalo o židovské kněze a následně o křesťanské kněze, kteří poskytují lidem falešnou naději a lásku v podobě soucitu a víru v transcendentní entitu, vůči níž je člověk slabý, bezmocný a podřízený. Proto Nietzsche tvrdí, že kněží jsou lháři z povolání a kazatelé smrti. Křesťan zatracuje to, co je lidské, a proto ho Nietzsche označuje za „nemocné zvíře člověka“ (Nietzsche 1991: 11). Taktéž uvažuje i Camus, který v *Člověku revoltujícím* uvádí:

„V minulém století člověk zpřetrhal náboženská pouta. Sotva se však od nich osvobodil, vytváří si nová, nesnesitelně tíživá. Ctnost umírá, ale rodí se znovu, ještě nesmiřitelnější. Vykřikuje bez ustání ohlušující slova o dobrodiní a o lásce k vzdálenému, jež je výsměchem soudobého humanismu. Při takové zatvrzelosti může působit pouze zkáza.“
(Camus 2018: 322)

Camusova revolta začíná u Nietzscheho *resentimentu*. Instinkt *resentimentu* vytváří nový svět, což demonstruje Sisufos i Meursault, který odmítá s knězem mluvit. Kněz udržuje lidi ve slabosti, což Nietzsche charakterizuje slovy:

„Sami se nezvou slabými, zvou se dobrými... Křesťanství jest nenávidět ducha, hrdost, odvahu, svobodu, svobodomyslnost ducha: křesťanské jest nenávidět smysly, radosti smyslů, radost vůbec... Láska je stav, v němž člověk nejvíce vidí věci tak, jak nejsou. Iluzivní síla je tu na výši, taktéž oslabující síla apoteózy.“
(Nietzsche 1991: 26–34)

Jak by mohl Meursault přijmout svátost pokání, když soud založený na křesťanských hodnotách ho právně odsoudil k trestu smrti? Taktéž i Camus zdůrazňuje, že „pro toho, kdo trpí opravdovým soucitem, není spásy“ (Camus 2018: 72).

Kněz je tím, kdo v lidech vyvolává špatné svědomí, kdo zasévá do lidských duší provinění. Kněz je organizátorem a vůdcem lidského obviňování. Člověk *resentimentu* si v sobě nese vinu, z níž plyne jeho utrpení (resentiment je odplatou ducha), na něž musí pohlížet jako na trest, proto Meursault raději zvolil popravu, než aby spáchal sebevraždu. Sebevražda nemá v životě smysl, je pouhým útekem před absurdnem, zatímco čelit tváří v tvář smrti dodává lidskému životu skutečný *význam*, proto nakonec hlavní hrdina doufal v to, že dostane milost a bude žít život i přesto, že si uvědomoval svou absurditu. Zde se projevuje zásadní rozdíl mezi *významem* a *smyslem* života. Absurdní hrdina si tedy uvědomuje *význam* svého života, ale také nesmyslnost, s níž se musí vypořádat. Absurdní hrdina nám tedy ukazuje, že bychom měli žít v podstatě šťastnější životy, pokud přijmeme skutečnost, že život žádný *smysl* nemá. To se týká Sisyfa nalézajícího štěstí v podobě věčného trestu i Meursaulta, který objevil význam svého života v cele smrti.

4 ZÁVĚR

Na závěr bychom shrnuli nejdůležitější teze Camusova díla. Na počátku jsme vymezili rozdíl mezi *smyslem* a *významem*. Tyto pojmy jsou klíčové pro uchopení *absurdna* a absurdního hrdiny pociťu-

jícího rozpor mezi svou racionalitou a iracionalitou světa. Camus se s otázkou *smyslu* života vyrovnává prostřednictvím *revolty*. Revolta se vztahuje výhradně k pozemskému životu postrádajícímu *smysl*. Absurdní hrdina se tedy ostře vymezuje vůči všem domnělým náboženským a metafyzickým systémům. Camus nám připomíná, že lidé při konstruování systémů a jejich logických pravd zapomínají na skutečnost, že i oni jsou součástí toho hutného a podivného světa, který jednoduše potřebují, aby do něho mohl být vložen *význam*. Zahalit *absurdno* znamená obklopit se iluzí, jejímž cílem je život zjednodušit a učinit ho srozumitelným pro lidskou racionalitu.

Ovšem vztah mezi *absurdnem* a *revoltou* je v mnoha ohledech mlhavý a hranice těchto pojmů jsou poměrně vágní. Pokud srovnáme Camusův vývoj od *absurdna* k *revoltě* v předkládaných spisech, lze určit, že *revolta* je hodnotou hodnot, protože absurdní hrdina odmítá veškeré dosavadní hodnoty. *Absurdno* nelze vyvázat z *revolty*, naopak poukazuje na paradox, v němž *absurdno* zaniká ve prospěch *revolty*. Člověk revoltující k absurdní situaci přistupuje svým vzdorem a vůlí. Ovšem na povaze světa se vůbec nic nemění. Dochází pouze k revizi našeho přístupu ke světu bez kulis a příkras. Ačkoliv se to může zdát triviální, jedná se o zásadní aspekt současnosti, a proto je Camus stále velmi čteným autorem napříč generacemi. O této popularitě hovoří i Eva Beránková, která napsala doslov k českému vydání *Cizince*. „O zahraniční popularitě románu svědčí i to, že představuje statisticky nejčastější téma diplomových a doktorských prací věnovaných francouzské literatuře a obhájených mimo samostatné území Francie“ (Camus 2015a: 132).

To ovšem nijak nelimituje variabilitu interpretací. Román *Cizinec* lze vykládat z hlediska historie a problému zakotvenosti v dějinách, z hlediska kritiky francouzské justice a právního systému, z hlediska sociologického například při stanovení hranic mezi sociálním chováním a jednáním, z hlediska kulturní antropologie například postavení Arabů v Alžírsku, z hlediska existenciální filozofie například z pohledu Heideggerovy analytiky *Dasein* (pobyt) a *autentického* či *neau-*

tentického módu, v němž člověk splývá s živelným provozem světa. Případně by bylo možné tento román interpretovat jako teologickou polemiku. Terminologií Rolanda Barthesa *Cizinec* představuje text *ke psaní*, což znamená, že se vyznačuje *intertextualitou* neboli vzájemnými vazbami textů, Barthes by spíše použil pojem *intersubjektivita*, která efektivněji zdůrazňuje pluralitu literárních textů, aniž by se text vzdaloval svému imanentnímu charakteru. Paralely *Cizince* můžeme shledat například s románem *Bratři Karamazovi* od Dostojevského či s *Procesem* Franze Kafky. Pro román *Cizinec* je charakteristická intertextualita. Text obsahuje řadu literárních aluzí i nevědomých citací, jež nejsou vybaveny uvozovkami. My jsme se zaměřili především na soudržnost Camusova filozofického a literárního myšlení ve vztahu k filozofickým kořenům *absurdna* a absurdního hrdiny.

Meursault je archetypálním příkladem absurdního hrdiny, nepochopený člověk, jenž má značný odstup od svých životních událostí. Jeho odosobnění a laxnost implikují *lhostejnost*. Camus ve svém spise *Člověk revoltující* uvádí, že absurdno nespočívá pouze v rozporu mezi člověkem a povahou světa, nýbrž i samo absurdno si protiřečí. „Absurdno nepřipouští hodnotové soudy a současně chce uchovat život, přičemž žít je už samo o sobě hodnotový soud“ (Camus 2018: 18).

Člověk *revoltující*, který zároveň pociťuje *absurdno*, se vyznačuje tím, že říká „Ne“ a zároveň „Ano“ životu. Ostatně proto název této studie zdůrazňuje ambivalenci absurdního hrdiny. Význam slova *ambivalence* spočívá ve dvou silných pocitech, které si vzájemně odpouřují. Předpona *ambi* znamená *oba* a vychází z latinského slova *ambo*, zatímco zbytek slova je odvozen z latinského pojmu *valentia*, jehož významem je *síla*. Slovo *valentia* je odvozeno ze slovesa *valere*, které znamená *být silný*. Ambivalence tedy představuje *rozpolcenost* mezi dvěma protichůdnými směry jednání a podstata absurdního hrdiny je taktéž založena na vzájemném protikladu. Na jedné straně má absurdní hrdina touhu vyvrátit veškeré falešné hodnoty světa, avšak současně přináší novou hodnotu, jejímž základem je *revolta* sama, a *revoltě* nikdy není absurdní hrdina *lhostejný*!

Román *Cizinec* je na základě dosavadního bádání intenzivně ovlivněn Camusovou teoretickou prací, avšak filozoficky nejhutnější a myšlenkově nejpłodnější je soubor eseí *Mýtus o Sisyfovi*. Jak již bylo řečeno, Camus se nepokládal za akademického filozofa. Jeho dílo lze spíše chápat jako volnou esejistiku psanou s upřímností a intelektuální důsledností. Postava Sisyfa otevírá cestu k řadě filozofických inovací, přičemž Camusova inovace šťastného Sisyfa je sice problematická, ale také velmi podnětná. Obdivuhodná je především Sisyfova *intencionalita*, jeho *usouvztažnění* údělu, od něhož nikdy neodhlíží, s jeho subjektivitou. Sisyfovo štěstí pramení z revolty, ničemu jinému nepřikládá hodnotu. Nicméně o objektivní hodnotě štěstí hovořit nelze. Štěstí je spíše subjektivním prožitkem, avšak prožít vlastní život jako vědomý automat opakující nějakou činnost ve světě beze smyslu, jistě mnoho lidí nepřijme jako způsob šťastného života. Avšak uzávorkování veškerých předpokladů, mýtů a idejí přináší natolik holou pravdu, že ji nelze ignorovat. Mnohem přijatelnější by bylo považovat Sisyfa za upřímného a nekompromisního hrdinu než za postavu, jejíž osud si máme představit jako šťastný. Mezi upřímností a štěstím můžeme těžko hledat rovnítko. Nutno však zdůraznit, že o Sisyfovi se Camus vyjadřuje pouze v jedné eseji a následně ho opouští. Skrze intertextualitu můžeme sisyfovské prvky najít v románu *Cizinec*, ale k samotnému Sisyfovi se už Camus nikdy nevrátil. Reflektovat *Cizince* ve vztahu k *Mýtu o Sisyfovi* a *Člověku revoltujícímu* je tedy zcela žádoucí, jedná se komplex provázaných textů, v nichž se myšlenka hodnotného a šťastného života vyvíjí navzdory zdání objektivního smyslu světa, který je nedokazatelný, a proto absurdní hrdina opouští víru v Boha, která pramení z lidské nevědomosti.

Mgr. et Mgr. David Provazník
Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Křížkovského 10, 771 80 Olomouc
provaznikdavid@centrum.cz



LITERATURA

Bober, Juraj. 1971. *Laureáti Nobelovy ceny*. Přel. Viera Gantnerová. Bratislava: Obzor.

Camus, Albert. 2015a. *Cizinec*. Přel. Miloslav Žilina. Praha: Garamond.

Camus, Albert. 2015b. *Mýtus o Sisyfovi*. Přel. Dagmar Steinová. Praha: Garamond.

Camus, Albert. 2018. *Člověk revoltující*. Přel. Kateřina Lukešová. Praha: Garamond.

Nietzsche, Friedrich. 1991. *Antikrist: pokus o kritiku křesťanství*. Přel. L. Pudlač. Bratislava: SandS.

Patočka, Jan. 1990. *Kacířské eseje o filosofii dějin*. Praha: Academia.

Platón. 2017. *Ústava*. Přel. František Novotný. Praha: OIKOYMENH.

EXOTIKA A SKANDÁL

O RECEPCI TVORBY PETRY HŮLOVÉ V POLSKU (A ROLI NAKLADATELE)

ANNA MAŠLANKA

EXOTIC AND SCANDALOUS. ON THE RECEPTION OF PETRA HŮLOVÁ'S LITERARY WORK IN POLAND (AND THE ROLE OF A PUBLISHER)

The study analyses the reception of Petra Hůlová's literary work in Poland with a focus on her publishers' activities. The writer's books have been published in two different publishing houses – W.A.B., one of the biggest fiction publishers in Poland, and Afera, small publishing house founded by bohemist and translator Julia Rózewicz. The author of the paper – basing on the publishers' strategies and the reviews of critics and readers – describes the influence of this transition on the perception of Petra Hůlová's works in Poland and on the position of both writer and publisher in Polish literary field.

Keywords: Petra Hůlová, Czech literature, Czech literature in Poland, literary translation, publisher, literary field

ÚVOD

V diskuzích o recepci tvorby autora v cizí zemi se obvykle poměrně málo prostoru dostává nakladatelům. Jak však píše polský literární vědec Marcin Rychlewski: „Role nakladatele, obvykle opomíjená v sociologii literatury z důvodu absolutizace ‚autora‘, vyžaduje větší pozornost, jelikož je to on, kdo investuje do textu, má největší vliv na materiální podobu díla, navíc prostřednictvím příslušných distribučních kanálů (reklama, velkoobchod, knihkupectví, internet) provádí činnosti směřující k tomu, aby tento text začal být vnímán publikem“⁽¹⁾

1 „Rola wydawcy, zazwyczaj pomijana w socjologii literatury ze względu na absolutyzację ‚autora‘, wymaga głębszego przemyślenia, skoro to on inwestuje w tekst, ma największy wpływ na materialny wymiar dzieła, co więcej – za pomocą odpowiednich kanałów

(Rychlewski 2013: 19). V případě české literatury v Polsku v souvislosti s nedávnými proměnami literárního pole (podle pojetí Pierra Bourdieua) se tato role zdá zvláště důležitá.

V posledních letech totiž vzniklo několik malých polských nakladatelství zaměřených právě na českou literaturu. Typické pro ně je, že věnují pozornost novým autorům, dosud neznámým v polském prostředí (na rozdíl od větších nakladatelů, kteří sází na známá a oblíbená jména jako Bohumil Hrabal, Milan Kundera nebo Jaroslav Hašek), a jejich produkce se vyznačuje mj. „vysokou kvalitou překladu [...] a pečlivou redakcí, zajímavou a vynikající grafickou úpravou“⁽²⁾ (Żygadło-Czopnik 2014: 154). Zároveň ale mají malí nakladatelé omezené možnosti propagace svých knih a následně menší dosah. Vzniká totiž otázka, jakým způsobem v popsanych podmínkách výběr nakladatele ovlivňuje polskou recepci a postavení v polském literárním poli jednotlivých českých autorů.

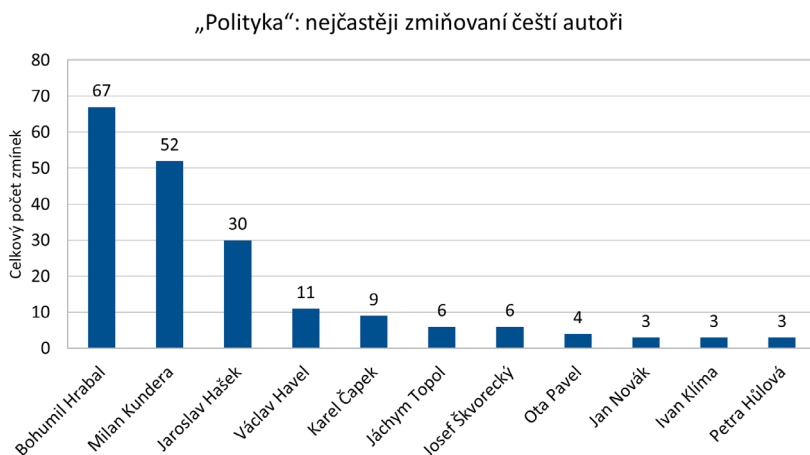
Tvorba Petry Hůlové se zdá být příkladem, který nám umožňuje tento vliv sledovat. Hůlová je totiž jednou z mála českých autorek a autorů mladé a střední generace, jejichž díla byla dosud vydána ve více než jednom nakladatelství; navíc její knihy byly přeloženy do polštiny třemi různými překladateli. Jistým zlomem byl její přechod od „velkého“ nakladatele (W.A.B.) do „malého“ nakladatelství Afera, které každý rok vydává 5–6 knih a je zaměřené výhradně na českou literaturu. Případ Hůlové je tím zajímavější, že její novou překladatelkou se zároveň stala majitelka tohoto nakladatelství, Julia Różewicz (v rodinné literární tradici pokračující vnučka významného polského básníka Tadeusze Różewicze, jehož texty vyšly také v češtině).

Z analýzy prezentace české literatury v časopise *Polityka* – v současnosti nejprodávanějším společensko-politickém týdeníku v Pol-

dystrybucji (reklama, hurtownie, księgarnie, internet) podejmuje działania zmierzające do tego, żeby ów tekst w ogóle zaistniał w świadomości odbiorcy.“ Přel. A. Maślanka.

2 „wysoka jakość przekładu [...] oraz staranna redakcja, ciekawa i wyróżniająca się szata graficzna.“ Přel. A. Maślanka.

sku⁽³⁾ – v období 1993–2019 vyplývá, že Hůlová (v týdeníku je zmíněna v analyzovaném období třikrát) se jako jediná žena objevila v desítce nejčastěji zmiňovaných českých autorů (viz graf 1).



Graf 1. Nejčastěji zmiňovaní čeští autoři v týdeníku *Polityka* v období 1993–2019.

Nicméně pokud jde o rozsahově větší materiály, recenze v týdeníku se dočkala jen jedna kniha Hůlové – a to ta první, *Paměť mojí babičce*, vydaná nákladem velkého nakladatelství. Mohlo by to potvrzovat, že velký nakladatel zajišťuje větší viditelnost a úspěch v polském literárním a mediálním světě. Pokusím se ale toto tvrzení aspoň částečně ověřit také na základě literárněkritických a čtenářských ohlasů.

K přípravě článku byly použity výsledky vědeckého výzkumu částečně prezentované na VI. kongresu literárněvědné bohemistiky (bibliografie českých knih vydaných v Polsku v období 1993–2019, prezentace české literatury v polských médiích a na literárních festivalech ve stejném období). Zdrojem informací o recepci tvorby Petry Hůlové v Polsku byly kritické články dohledané prostřednictvím ka-

3 Data za 3. čtvrtletí 2022. Viz <https://www.wirtualnemediia.pl/arttykul/sprzedaz-tygodnikow-opinie-iii-kwartal-2022-polityka-gosc-niedzielny-newsweek> [přístup 30.12.2022]

talogu polské Národní knihovny a hodnocení a recenze na stránkách LubimyCzytać.pl – největším polském společenském portálu pro čtenáře. V rámci popisu fungování polského literárního pole byly použity prvky teorie Pierra Bourdieua.

NAKLADATELÉ, STRATEGIE A VÝBĚRY

První knihou Petry Hůlové vydanou v Polsku byl její už zmíněný debut *Paměť mojí babičce*. Ten vyšel v nakladatelství W.A.B. v překladu Doroty Dobrew s odlišným názvem *Czas Czerwonych Gór* [česky *Čas Červených hor*] v roce 2007. Následoval ve stejném nakladatelství v roce 2011 román *Stanice Tajga* (*Stacja Tajga*) v překladu Piotra Godlewského. V obou případech se jednalo o „exotické“ příběhy, jejichž děj se odehrává na vzdáleném a málo známém místě jak pro české, tak polské čtenáře – v Mongolsku a na Sibiři.

První polský nakladatel Petry Hůlové, W.A.B. (který je od roku 2012 součástí nakladatelské skupiny Foksal), je jednou z nejznámějších nakladatelských značek v Polsku. V povědomí polských čtenářů funguje především díky svým knižním edicím jako např. *Don Kichot i Sancho Pansa* [Don Quijote a Sancho Panza], ve které vychází překladová literatura, *Nowy Kanon* [Nový kánon] – nejvýznamnější díla současné literatury, nebo *Mroczna Seria* [Temná série] – detektivky. O jeho knižní produkci autoři publikace *Horizont komparace. Česko-polské literární sousedství 1945–2005* píší: „Literáti ‚na volné noze‘ musí odolávat tlaku velkých podniků typu varšavského W.A.B., které se zajímají o novátorské texty až poté, kdy si na ně vydělají editováním knížek pohybujících se na pomezí masové kultury“ (Kowalczyk a kol. 2018: 242).

Nicméně vzhledem k tomu, že ve srovnání s jinými velkými polskými nakladateli W.A.B. vzniklo poměrně nedávno (v roce 1991), z hlediska sociologie literatury je popisováno jako podnik, který pořád bojuje o svou pozici v literárním poli – a proto také některé jeho „kacířské“ aktivity, jako zmíněná edice *Nowy Kanon* nebo vydávání mladé překladové literatury: „Jako instituce značně mladší než Znak nebo Wydawnictwo Literackie a instituce, která nemá kumulovaný

kapitál času a s tím spojenou značku ‚klasiky‘, W.A.B. sahá [...] po tom, co je ‚mladé‘. Vydává totiž hlavně současnou světovou literaturu“⁽⁴⁾ (Warczok a kol. 2014: 102). Tímto způsobem se také v nabídce nakladatelství objevila Petra Hůlová. Její první knihu, *Paměť mojí babičce*, nakladatel zařadil do edice Z miotłą [S koštětem], ve které vychází oceňovaná zahraniční a polská literatura psaná ženami (mezi autorky prezentované v této sérii patří také mj. Majgull Axelsson a Oksana Zabuzko); *Stanice Tajga* byla vydána v rámci už zmíněné edice Don Kichot i Sancho Pansa. Obě edice mají své fanoušky, kteří se jejich prostřednictvím dostali také ke knihám Hůlové.

Jak však poznamenává Zofia Tarajło-Lipowska, Hůlová je všestrannou autorkou, která „v každé další knize tematicky míří do jiného prostředí a mění styl vyprávění“⁽⁵⁾ (Tarajło-Lipowska 2010: 464). Je pravda, že „živelné a naléhavé vyprávěčství, hovorový jazyk, témata generačních střetů a postavení ženy ve společnosti, hledání identity a zakotvení postav, které trápí samota a zklamání“ (Šidáková Fialová 2014: 348), jsou společnými prvky všech autorčiných knih, nicméně v některých z nich zmíněné živelné vyprávěčství, pestrý jazyk a téma role ženy ve společnosti se dostávají do popředí. A právě tyto texty přitáhly pozornost Julie Rózewicz – druhé polské nakladatelky Petry Hůlové.

Bohemistka Julia Rózewicz své nakladatelství založila v roce 2010 a ze začátku také všechny knihy sama překládala. Jako nová aktérka v poli, literární „kacířka“, nabízela českou literaturu dosud v Polsku neznámou, odlišnou od oblíbeného Haška, Hrabala nebo Kundery. Na knižní trh vstoupila s knihami Petra Šabacha a Jana Balabána, hned ale začala také vydávat knihy českých spisovatelek mladé a střední generace (kromě Hůlové mj. Petry Soukupové, Kateřiny Tučkové, Biancy Bellové). „Těžištěm jeho [nakladatelství Afera] působnosti je

4 „W.A.B., będąc instytucją znacznie młodszą od Znak i Wydawnictwa Literackiego i nie mając zakumulowanego kapitału czasu i związanej z tym marki ‚klasyki‘, sięga [...] po to, co ‚młode‘. Wydaje więc głównie współczesną literaturę światową.“ Přel. A. Maślanka.

5 „W każdej z kolejnych książek trafia tematycznie w inne środowisko i zmienia styl narracji.“ Přel. A. Maślanka.

především náročnější próza populárních a respektovaných českých autorů a zejména autorek. Je s podivem, jak skvěle se Julia Różewicz orientuje na českém knižním trhu a jak spolehlivě dokáže zachytit kvalitní tituly,“ píše Joanna Goszczyńska (2020: 35). Podle Doroty Żygadło-Czopnik „nakladatelství Afera si za cíl stanovilo prezentování tvorby mladých českých autorek, které teprve bojují o uznání kritiků nejen na mezinárodní scéně, ale také své domácí“⁽⁶⁾ (Żygadło-Czopnik 2018: 237), a tedy autorek, které jsou do jisté míry kacířkami i v českém literárním poli. Badatelka také píše, že je Julia Różewicz pro všechny své autorky a autory jistou patronkou a navazuje s nimi blízké, přátelské vztahy (Żygadło-Czopnik 2014: 152), což se zdá být mnohem snazší a přirozenější v případě menšího nakladatele.

V roce 2013 v nakladatelství Afera v překladu samotné nakladatelky vyšla kniha *Umělohmotný třípokoř (Plastikowe M3)*. Kvůli jejímu zájmu o silné ženské hlasy si Julia Różewicz zvolila dílo Petry Hůlové s velmi pestrá a zároveň kontroverzní ženskou postavou. Navíc se ji rozhodla propagovat pomocí „malého skandálu“ (Żygadło-Czopnik 2014: 156). Zprvée přidala podnázev *Česká pornografie (Czeska pornografia)* – což je také, jak poznamenává Joanna Goszczyńska (2020: 35), název divadelní hry Divadla Na Zábřadlí vzniklé na základě knihy. „Tento výklad překladatelky směřuje k odhalení a uvědomění širšího kontextu. I přes tuto změnu je verze nabízená Julií Różewicz umělecky nosná a oslovuje polského čtenáře,“⁽⁷⁾ vysvětluje Żygadło-Czopnik (2015: 113). Kromě toho se na bílé obálce polského vydání objevil televizní symbol pro pořady určené pouze dospělým. Tyto prvky jsou důkazem promyšlené marketingové strategie, která měla zajistit pozornost čtenářů. Kniha se stala také dosti široce diskutovanou kvůli své jazykové vrstvě a překladu (kterému budeme dále věnovat více

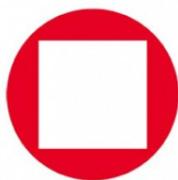
6 „Wydawnictwo Afera stawia sobie za cel prezentowanie twórczości młodych czeskich autorek, dopiero walczących o uznanie krytyki nie tylko na scenie międzynarodowej, lecz także na rodzimym rynku księgarskim.“ Přel. A. Maślanka.

7 „Tłumaczka dokonała tu interpretacji w celu wydobywania i uświadomienia szerszego kontekstu. Mimo tej zmiany, wersja zaproponowana przez Julię Różewicz jest nośna artystycznie i przemawia do polskiego odbiorcy.“ Přel. A. Maślanka.

pozornosti), za který Różewicz získala prestižní překladatelskou cenu časopisu *Literatura na Świecie* v kategorii „Nová tvář“.

Další kniha Hůlové, která vyšla v nakladatelství Afera v roce 2017 a také v překladu Julie Różewicz – *Macocha* – byla potvrzením vysoké překladatelské kvality; tentokrát za ni překladatelka získala nominaci na literární cenu Literacka Nagroda Gdynia. *Macocha* je podle Joanny Goszczyńskiej textem, kterým se „Petra Hůlová do povědomí polské veřejnosti zapsala nehlouběji“ (Goszczyńska 2020: 35). I tentokrát se polské vydání vyznačuje promyšlenou grafickou úpravou. Na obálce vidíme balkon, ze kterého hlavní postava, skoro jako shakespearovská Julie, vede své monology, zatímco růžová barva obálky se zdá jakýmsi ironickým odkazem na ženské stereotypy a brakovou literaturu pro ženy, kterou hrdinka píše. Promyšlená, vtipná a navíc velmi kontroverzní byla také grafická úprava třetí knihy Petry Hůlové vydané v nakladatelství Afera v překladu Julie Różewicz – *Stručné dějiny Hnutí* (*Krótką historią Ruchu*, 2021). Červená obálka představovala kreslené ženské genitálie (vypadající jako písmeno V) s šedým pubickým ochlupením.

PETRA HŮLOVÁ
PLASTIKOWE
M3
CZYLI CZESKA
PORNOGRAFIA



Obr. 1. Obálky knih Petry Hůlové vydaných nakladatelstvím Afera.

Zatímco W.A.B. knihy Petry Hůlové v době jejich vydání propagoval svými standardními kanály a jako velký nakladatel měl zajištěnou pozornost čtenářů a kritiků, Afera spoléhá na zmíněné propagační prvky (kontroverze, zajímavá grafická úprava) a kromě toho aktivně propaguje autorku v rámci knižních veletrhů, literárních událostí a autorských čtení. „Hůlová je [...] častým hostem polských literárních festivalů,“ konstatuje ve své recenzi na *Macochu* Patrycja Chajećka (2018: 45). Spisovatelka byla už hostem skoro všech největších polských literárních festivalů (Conrad Festival, Big Book Festival, Międzynarodowy Festiwal Opowiadania [Mezinárodní festival povídky], kromě toho také festivalu Miasto Słowa [Město slova] v Gdyni, české edice festivalu Literacki Sopot v roce 2015 a Knižního veletrhu ve Varšavě v roce 2021, jehož čestným hostem byla Česká republika).

Během rozhovorů s představiteli institucí propagujících mj. českou literaturu v Polsku (České centrum ve Varšavě, Wrocławski Dom Literatury [Vratislavský dům literatury], Mazowiecki Instytut Kultury [Mazovský kulturní institut]), které jsem provedla v srpnu 2021, bylo také zjištěno, že na otázku, se kterými nakladateli české literatury spolupracují, tyto představitelé nejčastěji v první řadě zmiňují právě Aferu nebo přímo Julii Różewicz – což potvrzuje, že tato nakladatelka a překladatelka je v této oblasti velmi aktivní.

OHLASY KRITIKŮ

V katalogu polské Národní knihovny se nachází poměrně málo kritických textů týkajících se prvních dvou knih Petry Hůlové vydaných v Polsku. Obě recenzoval v časopise *Nowe Książki* [Nové knihy] významný znalec a překladatel české literatury, zesnulý Leszek Engelking. O knize *Paměť mojí babičce* píše: „Tento debut je nejen jedním z nejdiskutovanějších, ale také jedním z nejlepších v české próze počátku třetího tisíciletí“⁽⁸⁾ (Engelking 2007: 52) a oceňuje jazyk a au-

8 „Debiut ten jest nie tylko jednym z najgłośniejszych, ale i najlepszych w prozie czeckiej początku trzeciego tysiąclecia.“ Přel. A. Maślanka.

tenticitu románu. Marta Cuber, recenzentka týdeníku *Polityka*, je však méně nadšená – podle ní autorka nic nového neobjevila a její kniha je případně zajímavá jen jako ženská verze hrabalovských hovorů⁽⁹⁾ (Cuber 2007: 66). V případě románu *Stanice Tajga* Engelking upozornil na sociologické zaměření spisovatelky, ale také na prvky žánrové literatury – detektivky (Engelking 2011: 44).

Zdá se, že další knihy Hůlové na polském knižním trhu vyvolaly v polských kulturních kruzích širší diskuzi (a zároveň větší kontroverze). Známý polský spisovatel Janusz Rudnicki, jehož nadšené recenze na *Umělohmotný třípokoje* a *Macochu* byly zveřejněny v celostátních novinách *Gazeta Wyborcza*, napsal: „Je to třetí kniha Hůlové na našem trhu. I když jsem nečetl dvě předchozí (*Paměť mojí babičky* a *Stanice Tajga*, obě W.A.B.), troufnu si tvrdit, že ta je nejlepší. Je těžké být lepší. Vlastně to není možné“⁽¹⁰⁾ (Rudnicki 2013: 12). Mimochodem, právě Rudnicki se svými expresivními texty poskytl nakladatelství Afera druh podpory, o kterém Bourdieu píše: „Symbolický a ekonomický úspěch dlouhodobého výrobního cyklu závisí alespoň v začátcích na činnosti několika ‚objevitelů‘, to znamená autorů a kritiků, kteří nakladatelství spoluutvářejí již tím, že je uvěřují: publikují zde, přinášejí rukopisy, příznivě hovoří o jiných autorech nakladatelství“ (Bourdieu 2010: 198).

Je otázkou, co konkrétně přitahuje největší pozornost kritiků. V rozhovoru s Piotrem Koftou Petra Hůlová říká, že česká recepce *Umělohmotného třípokoje* ji zklamala: „Recepce mé knihy v Česku byla dost zvláštní. Taková zmateně-opatrná. V recenzích se psalo, že je to jazykově zajímavé. A konec. Nebo se psalo, že se tam nic neděje, že chybí příběh. A to je všechno. Kritici nevěděli, co s tím udělat, nikdo nešel dál, nezkusil to nějak hlouběji vykládat. Byla

9 „Niby więc nic Hůlová nie odkryła [...] ale pomysł, by ująć je w babską gawędę, to w literaturze czeskiej z pewnością dobra kontrpropozycja dla wielbicieli prozy Hrabala.“ Přel. A. Mašlanka.

10 „To trzecia pozycja Hůlovej na naszym rynku. Bez czytania dwóch poprzednich (*Czas Czerwonych Gór* i *Stacja Tajga*, obie W.A.B.) zaryzykuje, że najlepsza. O lepszą trudno. To niemożliwe.“ Přel. A. Mašlanka.

jsem tou recepcí hrozně zklamaná“⁽¹¹⁾ (Hůlová 2013: K12). Nicméně polští kritici se také víceméně soustředí na jazyk knihy. Zmíněný Rudnicki, který se demonstrativně vymezuje proti analyzování obsahu (a ve své recenzi především cituje ukázky z knihy jako důkaz výjimečnosti jazyka), píše: „Nezajímá mě ani příběh, jelikož je tady zbytečný, dokonce nemístný. Tady hlavní roli hraje jazyk, a jemu patří potlesk“⁽¹²⁾ (Rudnicki 2013: 12).

Jistý pokus o interpretaci podniká Piotr Kofta, i když píše, že „tato kniha nenabízí žádný interpretační klíč“; podle něho je *Umělohmotný třípokoj* „báseň o stavění pevnosti kolem tělesnosti [...] pro záchranu toho, co nám ještě zbylo z lidstva“⁽¹³⁾ (Kofta 2013: K12). Občas se objevují zmínky o digitalizaci a jejím vlivu na náš život, na což se autorka zdá upozorňovat; jiné důležité prvky jako pedofilie nebo sexuální násilí, které také Hůlová ve své knize tematizuje, nejsou však recenzenty zmiňovány.

Do jisté míry odlišná je recepce *Macochy*. I v tomto případě kritici věnují hodně pozornosti jazyku, nicméně do popředí se dostává hlavní postava (která vzbuzuje silné emoce) a téma alkoholismu. Zofia Tarajło-Lipowska hrdinku popisuje slovy: „Ani v nejmenším nepřipomíná naše vzorné ‚matky-Polky‘, je jejich protikladem – jako závislá alkoholička, destruktivní vůči sobě a rodině, trapná pro okolí. Zaslouží co nejdůraznější odsouzení čtenáře“⁽¹⁴⁾ (Tarajło-Lipowska 2018: 90). Ne pro všechny je tato postava psychologicky přesvědču-

11 „Odbiór mojej książki w Czechach był raczej dziwny. Taki bezradno-ostrożny. W recenzjach pisano o tym, że to ciekawe językowo. I koniec. Albo pisano, że nic się tam nie dzieje, nie ma żadnej opowieści. I tyle. Krytycy nie wiedzieli, co z tym robić, nikt nie poszedł dalej, nie próbował głębszej interpretacji. Byłam tym odbiorem mocno rozczarowana.“ Přel. A. Maślanka.

12 „Ba, nie obchodzi mnie nawet fabuła, jako że ona tu zbędna, nawet nie na miejscu. Tu w roli głównej język, i jemu to należy się aplauz.“ Přel. A. Maślanka.

13 „Ta książka nie oferuje żadnego klucza do swojej interpretacji“; „Zaryzykowałbym twierdzenie, że jest to poemat o wznoszeniu twierdzy wokół cielesności. [...] Żeby chronić to, co nam jeszcze zostało z człowieczeństwa.“ Přel. A. Maślanka.

14 „W najmniejszym stopniu nie przypomina naszej wzorcowej matki-Polki, jest wręcz jej przeciwieństwem – jako nałogowa alkoholiczka, destrukcyjna wobec siebie i rodziny, żenująca dla otoczenia. Zasluguje na najwyższe potępienie ze strony czytelnika.“ Přel. A. Maślanka.

jící – všichni se však shodují ohledně jazyka: „Lze tomu textu mnoho vytknout, třeba stereotypnost psychologické konstrukce postavy, ale jedno se nezapře: plastičnost jazyka a talent pro hru s různými, občas odlišnými řečovými konvencemi. Jazyk, který používá hrdinka, je totiž bohatý, plný metafor, občas absurdních srovnání. Perfektně odráží psychické stavy vypravěčky“⁽¹⁵⁾ (Chajęcka 2010: 46). Zajímavá je také poznámka Leszka Engelkinga, který monolog vypravěčky vnímá jako jistý druh zpovědi: „V souvislosti s několikrát se opakujícím slovem ‚Bůh‘ (a výpověďmi určenými Bohu) můžeme uvažovat o tom, jestli se tady občas neuskutečňuje nějaký druh zpovědi“⁽¹⁶⁾ (Engelking 2019: 414). Obecně řečeno *Macocha* potvrdila postavení Hůlové jako odvážné a upřímné provokatérky, možná i skandalistky, jak zní název článku Aleksandry Hudymač (2021: 82) věnovaného Petře Hůlové. Spisovatelky, pro kterou neexistuje žádné tabu.

Ve srovnání s *Umělohmotným třípokojem* a *Macochou* třetí kniha Petry Hůlové vydaná nakladatelstvím Afera v překladu Julie Rózewicz – *Stručné dějiny Hnutí* – se dočkala poměrně mála ohlasů. V katalogu polské Národní knihovny se nenachází žádná recenze na tuto knihu. Za zmínku stojí však text Olgy Wróbel ve velmi populárním literárním časopisu *Książki. Magazyn do czytania*. Autorka konstatuje, že sice „je to kniha, u které se dobře myslí“, nicméně neví, „jestli potřebujeme v této chvíli obrazy radikálního feminismu jako totalitární dystopie“⁽¹⁷⁾ (Wróbel 2021: 116).

Několik odstavců věnuje knize také Aleksandra Hudymač ve svém už zmíněném průřezovém článku o Petře Hůlové (zveřejněném v tý-

15 „Wiele można temu utworowi zarzucić, choćby stereotypowość konstrukcji psychologicznej postaci, ale jednego nie sposób autorce odmówić: plastyczności języka i talentu do zabawy różnymi, nierzadko skrajnie odmiennymi, konwencjami mowy. Język, którym posługuje się bohaterka, jest bowiem bogaty, pełen metafor, czasem absurdalnych porównań. Idealnie odzwierciedla stany psychiczne narratorki.“ Přel. A. Maślanka.

16 „Wobec powracającego kilka razy słowa »Bóg« (i wypowiedzi do Boga skierowanych) można by się zastanawiać, czy momentami nie dokonuje się tu swego rodzaju spowiedź.“ Přel. A. Maślanka.

17 „Nie wiem, czy potrzebujemy w tej chwili przedstawień radykalnego feminizmu jako totalitarnej dystopii, natomiast jest to niewątpliwie książka, przy której dobrze się myśli.“ Přel. A. Maślanka.

deníku *Tygodnik Powszechny* a vzniklém v souvislosti s ročníkem Conrad Festival, kterého spisovatelka byla hostem). Oceňuje způsob, jakým nás tato kniha vytlačuje z komfortní zóny: „Klademe si otázku ohledně hranic radikalismu, nedostáváme však odpověď, protože autorka v sobě nemá ani špetku moralistky nebo kazatelky. Její úkol je splněn ve chvíli, když začínáme brát v pochybnost naše přesvědčení a poznávací zvyklosti“⁽¹⁸⁾ (Hudymač 2021: 84).

Důležitým prvkem, který se kromě toho objevuje ve zmíněném textu Hudymač a který podle ní spojuje všechny Hůlové knihy, je empatie. Literární vědkyně píše o „emocionálním žonglování“ spisovatelky, ve kterém je „něha a sesterství“, a v souvislosti s *Umělohmotným třípokojem* pozitivně hodnotí schopnost autorky „namaľovat vnitřní krajinu sexuální pracovnice bez odsuzování. Prostě jí dává hlas“⁽¹⁹⁾ (ibid.: 83). Tento prvek zdůrazňoval také Aleksander Kaczorowski (v roce 2004, tedy ještě předtím, než knihy Hůlové začaly vycházet polsky, v rozsáhlém textu v týdeníku *Polityka* věnovaném důležitým českým literárním debutům posledních let): „Celý ten úpadek několika generací mongolských žen je představen bez civilizační nadřazenosti. Naopak: nejvíce překvapující v této knize je neuvěřitelná empatie mladé autorky“⁽²⁰⁾ (Kaczorowski 2004: 67).

O PŘEKLADU

V citované recenzi na román *Paměť mojí babičce* Leszek Engelking píše: „A tady narážíme na hodnotu této knihy, která prostě musela ve

18 „Zadajemy pytanie o granice radykalizmu, nie otrzymujemy jednak odpowiedzi, gdyż autorka nie ma w sobie ani krzty moralistki czy kaznodziejki. Jej zadanie kończy się w momencie, w którym zaczynamy podawać w wątpliwość nasze przekonania i przyzwyczajenia poznawcze.“ Přel. A. Maślanka.

19 „Jest w tej emocjonalnej żonglerce czułość i siostrzeństwo“; „Hůlová [...] ujmuje [...] umiejętnością odmalowania pejzażu wewnętrznego pracownicy seksualnej bez cienia oceny i potępienia. Oddaje jej po prostu głos.“ Přel. A. Maślanka.

20 „Cała ta degrengolada kilku pokoleń mongolskich kobiet przedstawiona została bez cienia cywilizacyjnej wyższości. Wprost przeciwnie: najbardziej zdumiewa w tej książce niesamowita empatia młodej autorki.“ Přel. A. Maślanka.

velké míře zmizet v překladu. Je napsaná jazykem mluveným (i když tu nechybí básnická přirovnání), v češtině mnohem vzdálenějším od spisovného než v polštině, a proto mnohem více přitahujícím pozornost. Tato mluvená podoba jazyka je dost překvapivá ve spojení s cizím tématem a tím, že hrdinky a zároveň vypravěčky jsou Mongolky⁽²¹⁾ (Engelking 2007: 52). Hůlová ve své tvorbě běžně používá obecnou češtinu a je pravda, že tato podoba jazyka nemá v polštině svůj protějšek; pro každý konkrétní případ je potřeba ho vytvořit (stejně jak to před lety udělali polští překladatelé Bohumila Hrabala). Je příznačné, že v recenzích na polské překlady knih *Umělohmotný třípokoj* a *Macocha* se už podobné poznámky neobjevují. Naopak, oceňuje se přidaná hodnota v podobě jazyka vytvořeného Julií Różewicz, což se zdá potvrzením, že překladatelka našla pro Hůlovou ten správný jazyk.

Tento překlad chválí mimo jiné Rudnicki: „Julia Różewicz je nejen šéfredaktorka nakladatelství Afera a nejen vnučka velkého Dědy [Tadeusze Różewicze]. Je překladatelka, to je známo, ale teď už je také známo, že je výjimečná stylistka. Jinak by nezvládla takový křkolomný úkol, jako je překlad toho výbušného monologu. Její invence je záviděníhodná. [...] Różewicz dělá frazeologické piruety a dělá je takovým způsobem, že se z toho točí hlava“⁽²²⁾ (Rudnicki 2013: 12).

„Julia Różewicz použila ve své práci iluzionistickou metodu (podle klasifikace Jiřího Levého). Její překlad je konstruován tak, že u čtenáře vytváří iluzi styku s originálem,“⁽²³⁾ píše Dorota Żygadło-Czopnik

21 „Tu dochodzimy do wartości tej książki, która po prostu musi w dużej mierze zniknąć w przekładzie. Napisana jest ona językiem mówionym (choć nie brak w nim poetyckich porównań), w czeszczyźnie znacznie dalszym niż w polskim od literackiego, o wiele bardziej więc zwracającym na siebie uwagę. Ta mówiona odmiana języka nieco zaskakuje w zestawieniu z cudzoziemskim tematem i faktem, że bohaterki i zarazem narratorki są Mongołkami.“ Přel. A. Maślanka.

22 „Julia Różewicz jest nie tylko szefową wydawnictwa Afera, i nie tylko wnuczką wielkiego Dziadka. Jest tłumaczką, to też wiadomo, ale od teraz wiadomo, że jest wyśmienitą stylistką. Inaczej nie podołałaby tak karkołomnemu zadaniu jak tłumaczenie tego erupcyjnego monologu. Jej inwencja jest do pozazdroszczenia [...]. Różewicz wyczynia piruety frazeologiczne i robi to tak, że we łbie się kręci.“ Přel. A. Maślanka.

23 „Julia Różewicz zastosowała w swojej pracy metodę iluzji (klasyfikacja Jiřígo Levého). Przekład jej autorstwa jest tak skonstruowany, że roztacza przed czytelnikiem iluzję obcowania z oryginałem.“ Přel. A. Maślanka.

(2015: 118). Pro vysvětlení badatelka cituje také Jiřího Levého: „Volný překlad klade důraz na obecné. Zachovává obecný obsah a formu a zavádí substituci do celé oblasti zvláštního: za národní a dobovou specifičnost originálu dosazuje národní a dobovou specifičnost oblasti, do níž se překlad uvádí, proto ve svém extrému vede k lokalizaci a k aktualizaci“ (Levý 1998: 114). Není totiž překvapující komentář Rudnického v jeho další recenzi (tentokrát na *Macochu*): „[Překladatelka] tady zase odvedla tak skvělou práci, že nebýt českých jmen, tak bych myslel, že Julie křičí z balkonu polsky, někde blízko mě, ve Varšavě“⁽²⁴⁾ (Rudnicki 2018: 9).

Kvalitu překladu Julie Różewicz potvrzuje již citovaný Leszek Engelking. V recenzi na *Macochu* píše: „Polský překlad osmého románu Petry Hůlové je bravurní jízda, vynikající překladatelský výkon. Je třeba pochválit Julii Różewicz, že polským čtenářům přinesla knihu, pro kterou je v polské literatuře těžké najít protějšek. Jsem si jistý, že překladatel méně citlivý na nuance a rytmus mluveného jazyka by prostě *Macochu* zmasakroval“⁽²⁵⁾ (Engelking 2019: 416).

NÁZORY ČTENÁŘŮ

Ohlasy kritiků však často neodpovídají čtenářské recepci tvorby jednotlivých autorů. Měřítkem čtenářského úspěchu (samozřejmě vedle údajů o prodeji, ty však obvykle nejsou běžně dostupné) můžou být reakce čtenářů na internetu. Proto jsem jako zdroj informací o recepci tvorby Petry Hůlové v Polsku použila také hodnocení a příspěvky na populárním portálu pro čtenáře, *LubimyCzytać.pl*. Jeho komunitu tvoří přes milion uživatelů.

Podle počtu hodnocení je nejpopulárnější knihou Petry Hůlové v této komunitě *Paměť mojí babičce* (210 hodnocení). Knihy vydané

24 „[Tłumaczka] tu znowu odwaliła tak koronkową robotę, że jakby nie czeskie imiona, myślałbym, że Julie krzyczy z balkonu po polsku, tuż obok mnie, w Warszawie.“ Přel. A. Maślanka.

25 „Polski przekład ósmej powieści Petry Hůlovej to brawurowa jazda, błyskotliwe osiągnięcie translatorskie. Trzeba pochwalić Julię Różewicz za przyswojenie nam książki, dla której w naszej literaturze trudno znaleźć odpowiednik. Jestem pewien, że tłumacz słabiej wyczulony na niuanse i rytmy języka mówionego *Macochę* by po prostu zaszlachtował.“ Přel. A. Maślanka.

nakladatelstvím W.A.B. mají větší počet čtenářů a také vyšší průměrné hodnocení; rozdíl je viditelný zejména v případě *Umělohmotného třípokoje*, který jako jediný získal hodnocení nižší než 6,0, a *Stručných dějin Hnutí*, kde je okruh čtenářů viditelně menší (jen 65 hodnocení a 15 recenzí). Celkově však rozdíly nejsou moc velké (viz tabulka 1).

	Počet hodnocení	Průměrné hodnocení	Počet recenzí
Paměť mojí babičce	210	6,9	28
Stanice Tajga	137	6,9	35
Umělohmotný třípokoje	107	5,8	22
Macocha	109	6,8	28
Stručné dějiny Hnutí	61	6,5	15

Tab. 1. Knihy Petry Hůlové v komunitě LubimyCzytać.pl.

Pokud jde o první dvě knihy Hůlové vydané v Polsku – *Paměť mojí babičce* a *Stanice Tajga* – většina členů komunity LubimyCzytać.pl je čte jako jistý dokument o životě v Mongolsku a na Sibiři. Většinou představený obraz přijímají bez výhrad (legitimizuje ho z jejich hlediska také Hůlové vzdělání a její dlouhodobé pobyty v popsáných místech). Objevují se však i ojedinělé skeptické názory, například: „Zda Češka, která sice vystudovala mongolistiku a kulturologii, mohla objektivně popsat psychologický profil vytvořených postav? Kolik je v tom pravdy, kolik jejích vlastních domněnek filtrovaných skrze optiku Evropanky?“⁽²⁶⁾ (Maria Akida 2019). Román *Stanice Tajga* je také často čten jako detektivka (což souvisí s žánrovými prvky, na

26 „Czy Czeszka, która wprawdzie ukończyła mongolistykę i kulturoznawstwo, mogła obiektywnie oddać rys psychologiczny kreowanych przez nią postaci? Ile w tym prawdy, a ile jej własnych domysłów i dopowiedzeń przefiltrowanych jednak przez pryzmat Europejki?“ Přel. A. Maślanka.

které upozorňoval Engelking) a čtenáři zdůrazňují, že je „překvapivý“ a „šokující“.

Stejně jako v textech kritiků se v recenzích na *Umělohmotný třípoko*j a *Macochu* zveřejněných na LubimyCzytać.pl docela často objevuje zmínka o překladu, a konkrétně jazykové fantazii překladatelky. Je nutno přitom poznamenat, že v případě běžných čtenářů hodnocení překladu knihy není obvyklou praxí (ve většině případů pro ně překladatel zůstává neviditelný). Recepce *Umělohmotného třípokoje* a *Macochy* se liší – první kniha je vnímána spíše jako humoristický text a jazyková hra, přitom podle kritičtějších hlasů je „o ničem“ (ani zde se neobjevuje skoro žádná reflexe třeba o sexuálním násilí nebo postavení žen); druhá je podle nich poměrně temná a její hlavní téma je ženský alkoholismus. Také pozornost čtenářů přitahuje hlavní postava, kterou na rozdíl od kritičky Patrycje Chajęcké vnímají jako složitou a autentickou; podle jedné recenzentky ji můžeme „mít rádi nebo nenávidět“⁽²⁷⁾ (magdalena_koz 2020). I tady se občas objevuje názor vyjádřený Engelkingem, že jde o nějaký druh zpovědi. Čtenáři oceňují také upřímnost a odvahu autorky, někteří ji popisují jako ženskou verzi Charlese Bukowského⁽²⁸⁾ (Marta sans-H 2019). Zdá se, že s tvorbou Bukowského ji spojuje také jistý dojem špíny nebo odporu během četby.

V případě *Stručných dějin Hnutí* – které se i přes kontroverzní téma a koncepci dočkaly nejmenšího ohlasu – se dost často objevují názory jako „zajímavý nápad, horší realizace“. Podle mnoha čtenářů knize chybí pointa, jiní ji čtou silně ideologicky: „velmi dobrá proti-levičácká antiutopie“⁽²⁹⁾ (Maciej 2021).

ZÁVĚR

Jako spisovatelka vydávaná ve velkém nakladatelství Petra Hůlová získala v Polsku poměrně široký okruh čtenářů, zároveň ale se stala

27 „I można Julię lubić lub nienawidzić.“ Přel. A. Maślanka.

28 „Gdyby nie pewien anatomiczny brak, to przecież czysty (choć brudny) Bukowski.“ Přel. A. Maślanka.

29 „Bardzo dobra antylewacka antyutopia.“ Přel. A. Maślanka.

známou jen jako autorka románů z „exotického prostředí“. Nakladatelka a překladatelka Julia Różewicz díky odvážným výběrům titulů a promyšleným propagačním aktivitám objevila pro polské čtenáře její jinou tvář, ukázala ji jako autorku vícerozměrnou a jako překladatelka pro ni navíc našla v polštině odpovídající, pestrý a živý jazyk (čehož potvrzením jsou nejen překladatelské ceny a názory kritiků, ale také komentáře běžných čtenářů, kteří obvykle věnují otázkám překladu poměrně malou pozornost). V rámci péče, kterou Dorota Żygadło-Czopnik označuje jako jistý patronát, také aktivně propagovala „svou“ autorku – na literárních událostech včetně festivalů. Je pravda, že omezený dosah malého nakladatele nedává možnost získání velkého okruhu čtenářů a velkého ekonomického kapitálu (ve srovnání s velkými nakladatelstvími). Nicméně díky aktivnímu přístupu a respektování pravidel fungování literárního pole – „zde uspěje jen ten, kdo dokáže počítat a využít ‚ekonomických‘ zákonitostí této popírané ekonomiky“ (Bourdieu 2010: 201) – Różewicz dokázala získat pro autorku, pro své nakladatelství a pro sebe poměrně velký kapitál symbolický.

„Umělec tvořící dílo je sám uvnitř výrobního pole utvářen všemi, kdo se podílejí na tom, aby byl ‚objeven‘ a posvěcen jakožto ‚známý‘ a ‚uznávaný‘ umělec. Nelze se obejít bez kritiků, autorů předmluv, obchodníků aj. Obchodník (galerista, nakladatel apod.) těžší z umělcovy práce, má zisk z prodeje jeho výrobků, ale přitom také uvádí na trh symbolické statky: pořádá výstavy, vydává knihy, uvádí hry. Tak uměleckému výrobku získává *posvěcení*“ – píše Bourdieu (2010: 261). Příklad Petry Hůlové ukazuje, že i malý nakladatel dokáže na tomto poli hodně udělat.

mgr inž. Anna Maślanka

Doktorská škola

Pedagogická univerzita v Krakově

Podchorążych 2, 30-084 Kraków

anna.maslanka@doktorant.up.krakow.pl



LITERATURA

- Cuber, Marta. 2007. „Babska gawęda.“ *Polityka* (2007)14, s. 66.
- Bourdieu, Pierre. 2010. *Pravidla umění*. Přel. Petr Kyloušek a Petr Dytrt. Brno: Host.
- Chajęcka, Patrycja. 2010. „Monolog alkoholiczki.“ *Nowe Książki* (2010)4, s. 45–46.
- Engelking, Leszek. 2007. „Kobiety z bacgańskiego somonu.“ In *Nowe Książki* (2007)11, s. 52.
- Engelking, Leszek. 2011. „Stacja Syberia.“ In *Nowe Książki* (2011)6, s. 44.
- Engelking, Leszek. 2019. „Brawurowy monolog Macochy.“ In *Literatura na Świecie* (2019)7–8, s. 413–416.
- Goszczyńska, Joanna. 2020. „Překlady české literatury v Polsku od roku 1989.“ In *Česká literatura v polských překladech (1989–2020)*. Joanna Goszczyńska, Jaromír Kubíček a Tomáš Kubíček. Brno: Moravská zemská knihovna, s. 11–42.
- Hudymač, Aleksandra. 2021. „Skandalistka: Conrad Festival.“ In *Tygodnik Powszechny* (2021)42, s. 82–84.
- Hůlová, Petra. 2013. „Głos z Petersburga.“ [Rozhovor; rozmlouval Piotr Kofta.] In *Dziennik Gazeta Prawna* (2013)212, příl. *Kultura i Program TV*, s. K12.
- Kaczorowski, Aleksander. 2004. „Czesi trzymają się mocno.“ In *Polityka* (2004)35, s. 66–67.
- Kofta, Piotr. 2013. „Twierdza ze słów.“ In *Dziennik Gazeta Prawna* (2013)212, příl. *Kultura i Program TV*, s. K12.
- Kowalczyk, Małgorzata a Poslední, Petr. 2018. *Horizont komparace. Česko-polské literární sousedství 1945–2005*. Červený Kostelec: Pavel Mervart.
- Levý, Jiří. 2018. *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný.
- Maciej. 2021. „Recenze na Stručné dějiny Hnutí Petry Hůlové.“ www.lubimyczytac.pl, <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/krotka-historia-ruchu/opinia/65837449> [přístup 30.12.2022].
- magdalena koz. 2020. „Recenze na Macochu Petry Hůlové.“ www.lubimyczytac.pl, <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/macocha/opinia/58497976> [přístup 30.12.2022].

- Maria Akida. 2019. „Recenze na Paměť mojí babičce Petry Hůlové.“ www.lubimyczytac.pl, <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/czas-czerwonych-gor/opinia/51901047> [přístup 30.12.2022].
- Marta sans-H. 2019. „Recenze na Macochu Petry Hůlové.“ www.lubimyczytac.pl, <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/macocha/opinia/50466600> [přístup 30.12.2022].
- Rudnicki, Janusz. 2013. „Jeśli porno, to właśnie takie!.“ In *Gazeta Wyborcza*, (2013)247, s. 12.
- Rudnicki, Janusz. 2018. „Julia krzyczy (z balkonu).“ In *Gazeta Wyborcza* (2018)100, s. 9.
- Rychlewski, Marcin. 2013. *Książka jako towar, książka jako znak: studia z socjologii literatury*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Šidáková Fialová, Alena. 2014. „Prózy soukromých dramát.“ *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Ed. Alena Šidáková Fialová. Praha: Academia, s. 347–350.
- Tarajło-Lipowska, Teresa. 2010. *Historia literatury czeskiej*. Zarys. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Tarajło-Lipowska, Teresa. 2018. „Dwie czeskie macochy i Wrocław.“ In *Odra* (2018)11, s. 90–91.
- Warczok, Tomasz, Pałęcka, Alicja a Marecki, Piotr. 2014. „Pole literackie w Polsce po 1989 roku.“ In *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu. Raport z badań*. Grzegorz Jankowicz a kol. Kraków: Korporacja Ha!art, s. 91–162.
- Wróbel, Olga. 2021. „Półka z nowościami. Krótka historia Ruchu.“ In *Książki. Magazyn do czytania* (2021)2, s. 116.
- Żygadło-Czopnik, Dorota. 2014. „Refrakcje literatury czeskiej wrocławskich wydawnictw Afera i Książkowe Klimaty.“ In *Przekłady Literatur Słowiańskich* 5(1), s. 149–159.
- Żygadło-Czopnik, Dorota. 2015. „Wolność kontrolowana – o (nie)zależności tłumacza. Uwagi do polskiego przekładu powieści Petry Hůlové Umělohmotný třípokoj.“ In *Przekłady Literatur Słowiańskich* 6(1), s. 105–119.
- Żygadło-Czopnik, Dorota. 2018. „Polskie wybory czeskiej prozy kobiecej w przekładach po 1989 roku.“ In *Przekłady Literatur Słowiańskich* 9(1), s. 227–247.

LITERÁRNÍ RENDEZ-VOUS SE ZDEŇKEM ROTREKLEM ANEB NĚKOLIK POZNÁMEK KE KNIZE JIŘÍHO ZIZLERA ARISTOKRAT Z KATAKOMB

ONDŘEJ SLÁDEK

LITERARY RENDEZ-VOUS WITH ZDENĚK ROTREKL OR A FEW REMARKS ON JIŘÍ ZIZLER'S BOOK *THE ARISTOCRAT OF THE CATACOMBS*

The main topic of the study is a critical consideration of the analytical and interpretative methods used by the literary historian and critic Jiří Zizler in his monograph on the poet Zdeněk Rotrekl – *The Aristocrat of the Catacombs. Towards the Life and Work of Zdeněk Rotrekl* (2021). The study demonstrates that Zizler's book is the result of the combination of several approaches: the literary-critical, historical, and comparative, as well as the structural, phenomenological, and hermeneutical. One must also add the method of close reading, which Zizler uses to create his interpretive models.

Keywords: Jiří Zizler, Zdeněk Rotrekl, poetics, interpretation, Czech catholic literature.

Když v roce 2013 vydal literární historik a kritik Jiří Zizler monografii o Ivanu Divišovi, jednom z nejvýraznějších českých básníků druhé poloviny dvacátého století (Zizler 2013), kritik Jan Štolba o ní ve své recenzi pro rozhlasovou stanici Vltava uvedl, že nad touto knihou „pocítíme radost z interpretace a promýšlení básnického textu, prožijeme potěchu z jazyka schopného náročně, avšak čitelně a srozumitelně postihovat odstíny poetiky“ (Štolba 2013).

Štolba nezůstal u obecné charakteristiky Zizlerova přístupu, ale ve zkratce se mu podařilo vystihnout i podstatné rysy jeho interpretací. Všiml si například, že „Zizler nahlíží Divišovo dílo s filozofickou důsažností, umí spatřit jemnou hranu mezi groteskně vymknutým a oprav-

du bolestným. Je schopen v textu rozšifrovat složité a nesamozřejmé polohy, náročná myšlenková či religiózní schémata a postoje“ (ibid.).

Kdyby nešlo o text, který byl napsán před deseti lety a který se explicitně vztahoval k Zizlerově knize *Ivan Diviš. Výstup na horu poezie*, mohli bychom bez váhání říct, že jde o popis jeho interpretačního postupu, jež uplatnil ve své jiné – prozatím poslední – monografii nazvané *Aristokrat katakomb. K životu a dílu Zdeňka Rotrekla* (Zizler 2021). I zde Zizler vystupuje v pozici poučeného a citlivého vykladače, přičemž v centru jeho pozornosti je dílo a umělecký odkaz básníka, prozaika a dramatika Zdeňka Rotrekla (1920–2013). Osobnosti, která pro Zizlera a řadu dalších literárních kritiků představuje ztělesnění mravní integrity a statečnosti, s níž vzdoroval všem represím a životním nástrahám.

Rotrekl, básník-křesťan, katolík, muž hluboké víry, moravský nebo lépe řečeno brněnský patriot, intelektuál se zájmem o historii, filozofii a teologii, se podílel na protifašistickém a později také protikomunistickém odboji. V roce 1949 byl zatčen a odsouzen k smrti za špionáž, později byl rozsudek změněn na doživotní vězení. Trest si odpykával v těch nejtěžších pracovních táborech a věznicích, jako byly Bory či Leopoldov. V roce 1962 byl po třinácti letech propuštěn na desetiletou podmínku, později byl rehabilitován. Od počátku sedmdesátých let, resp. od nástupu normalizace, mu bylo opět znemožněno publikovat. Zapojil se proto do činnosti disentu a podílel se na vydávání samizdatových publikací. Teprve až listopad 1989 definitivně ukončil jeho čekání na možnost svobodné – ničím a nikým neomezené – umělecké tvorby a publikování. Ještě za života se Rotreklovi podařilo nejen vydat většinu svých děl, ale také uspořádat sebrané spisy (Rotrekl 2001a, 2001b, 2003, 2005a). Za své literární dílo a celoživotní postoje získal řadu domácích i mezinárodních ocenění.

Třebaže rozbor Rotreklových básnických světů není jednoduchý, Zizlerova kniha *Aristokrat katakomb. K životu a dílu Zdeňka Rotrekla*, která vyšla jako šestý svazek edice Tváře české literatury v nakladatelství Host, není první monografií o tomto spisovateli. Již

v roce 2012 vydal literární kritik Ivo Harák publikaci s názvem *Básník a jeho čas. Nad životem a dílem Zdeňka Rotrekla* (Harák 2012). To, co mají obě práce společné, je snaha o kritickou a celistvou reflexi literární tvorby Zdeňka Rotrekla.

Z formálního hlediska je Zizlerova práce rozčleněna do osmnácti kapitol, v nichž autor objasňuje tvůrčí principy jazykové a sémantické výstavby vybraných uměleckých textů. A to jak lyrických (ty dominují, např. básnických sbírek *Kyvadlo duše*, *Malachit*, *Hovory s mateřskou*, *Nezděné město*, *Basic Czech*), tak prozaických (román *Světlo přichází potmě*), dramatických (např. rozhlasová hra *Popis pohřbívání mýdla a kostní moučky*), nebo publicistických a literárněhistorických (*Skrytá tvář české literatury*, *Barokní fenomén v současnosti*).

Jednotlivé kapitoly jsou věnovány buď konkrétním dílům, což se také promítá do jejich názvů (např. Kapitola čtvrtá: Jeviště věčnosti – *Kamenný erb*; Kapitola šestá: V krajinách stínu – *Malachit*; Kapitola osmá: Blízké a vzdálené – *Nezděné město*), anebo jsou jejich předmětem soubory děl stejných literárních druhů a žánrů (např. Kapitola sedmnáctá: Hovořit dramatem; Kapitola osmnáctá: Román jednoho osudu). Většina kapitol je dále dělena na podkapitoly.

Kniha kromě ústřední výkladové části obsahuje i užitečné kalendárium s hlavními životními událostmi Zdeňka Rotrekla a výběrovou bibliografii od Barbory Čihákové, která mapuje básníkovo dílo a jeho ohlas v literární kritice a publicistice (Čiháková in Zizler 2021).

První, co na knize Jiřího Zizlera zaujme, je její úvod s titulem „Skrytá tvář Zdeňka Rotrekla“. Jde o příhodný název, který má podobu intelektuální hříčky, neboť odkazuje na jeho v samizdatu a později v exilu vydanou knihu *Skrytá tvář české literatury* (Rotrekl 2005b). Jde o slovníkově koncipovanou publikaci, kdy jednotlivé kapitoly představují medailonky katolických spisovatelů a intelektuálů pronásledovaných komunistickým režimem. Záměr Zizlerovy monografie je v tomto ohledu vlastně analogický: na základě výkladu literárního díla a jeho spojitostí s životními událostmi objasnit skrytou a dlouho opomíjenou tvář spisovatele Zdeňka Rotrekla.

Způsob, jakým to dělá, Zizler sice nikde detailněji nespecifikuje, přesto je patrné, že je výsledkem kombinace několika přístupů: literárněkritického, historického, komparativního, ale také strukturálního, fenomenologického a hermeneutického. K tomu je třeba ještě přičíst metodu detailního čtení, s jejíž pomocí Zizler vytváří své interpretační modely.

Vybranými Rotreklovými díly se Zizler zabývá jako autonomními strukturními celky, velkou pozornost přitom věnuje zejména jejich jazykové, sémantické, motivicko-tematické a kompoziční výstavbě. Třebaže si ze strukturalismu bere jeho analytické postupy a textostředné zaměření, své rozbory a interpretace nezakládá pouze na nich.

Stejnou měrou čerpá i z fenomenologie, která mu díky své sebe-reflexivní dimenzi umožňuje nahlédnout podstatu některých jevů a předmětů tematizovaných ve zvolených uměleckých textech. Jde především o Rotreklovo pojetí básnické řeči a poezie jako takové, která není vždy jasná a snadno přístupná. Pro svou vysokou abstrakci, a tedy i množství významů, se často vzpírá jednoznačnému výkladu. To Zizlera vede k tomu, že texty nahlíží z několika úhlů pohledů, obkružuje je, snaží se uchopit jejich myšlenkové jádro, které následně interpretuje a rozvádí prostřednictvím filozofické reflexe.

Jakkoli by se mohlo zdát, že Zizlerův pracovní postup má v zásadě tři hlavní fáze (fázi strukturální analýzy zkoumaného textu, fázi fenomenologického nazření podstaty pojednávaného předmětu, fázi hermeneutickou, tj. interpretaci a filozofickou reflexi), není tomu tak. Kdyby tomu tak bylo, šlo by o postup, který by byl obecně platný, a mohl by ho v tom případě uskutečnit kdokoli. V Zizlerově podání jde však o postup vysoce originální a svým způsobem nikým jiným neopakovatelný. Je to dáno jednak tím, že v jeho pojetí se jednotlivé fáze rozboru a interpretace různě prostupují, jednak jeho citlivým čtením. V duchu fenomenologického zkoumání a zaměření (*Einstellung*) by se dalo říct i „nazřením“ zvolených Rotreklových literárních děl a „naladěním“ se na jeho myšlení a vidění světa. Právě díky tomu se mu daří – přes náročnost vybraných textů – s velkým porozuměním postihovat nejrůznější podoby a proměny Rotreklovy

poetiky, formulovat interpretace, které doslovují to, co v textech samotných zůstává namnoze nejasné a nesrozumitelné.

Zizlerův osobitý přístup se promítá i do jeho odborného stylu a celkové kompozice monografie o Rotreklovi. Zizler by jistě mohl svou práci koncipovat na základě biografických a historiografických informací ve stylu život a dílo daného spisovatele, to mu však není vlastní. O Rotreklovi jednoduše nenapíše, že byl hluboce věřící katolík, ale tuto informaci podá v širším kontextu úvah o výjimečných jedincích, kteří se v životě řídí mravními zákony. A jedním z nich byl i ideový konzervativce, ctitel šlechty a řádu, Zdeněk Rotrekl. Tento explanační postup od obecného ke konkrétnímu, jenž má ale často také opačné směřování, není neobvyklý ani v jiných částech Zizlerovy knihy. Platí to zejména o počátečních úsecích jednotlivých kapitol. Pro jeho výkladový styl je mimo to typická kombinace faktů (např. biografických, historiografických, literárněkritických) a filozofické reflexe, která nezřídka získává ráz meditace. Jedno přechází v druhé, přičemž nezáleží na tom, čím se začíná.

Doklad takového postupu se nachází už v první kapitole nazvané „Básnický typ Zdeňka Rotrekla“, jež má podobu stručného uvedení do básníkovy života a díla. Zde můžeme číst:

Zdeněk Rotrekl prožil neobyčejný životní příběh. Můžeme si nad tím položit otázku, zda ten všezahrnující pojem „příběh“, který se dnes automaticky vztahuje na všechno a všechny, není v jeho případě pouhou devalvací, pouhým stereotypním redukcionismem. Člověk není svým příběhem, člověk je svým bytím (Ibid.: 20–21.)

Tím Zizlerova úvaha o příběhu nekončí, pokračuje dál. Teprve po několika dalších větách uzavírá Zizler svůj komentář a navrácí se k nástinu Rotreklova života. Toto střídání deskriptivních a reflexivních pasáží patří mezi typické znaky jeho výkladového postupu. Pokud bychom hledali v dějinách české literární vědy a filozofie badatele, kteří své odborné texty komponovali podobně, jistou shodu lze

nalézt ve studiích Přemysla Blažíčka, Jana Patočky, Karla Kosíka nebo Zdeňka Kožmína.

Zmíněný filozofický rozměr Zizlerovy knihy není náhodný. Má své opodstatnění, a to přinejmenším ze dvou důvodů. Prvním je vlastní rámec úvah o Rotreklově životě a díle, který Zizler založil na reflexi mezních situací a existenciální filozofii německého filozofa Karla Jasperse (srov. *ibid.*: 28; Jaspers 2016). Tím druhým je výše uvedený fenomenologický přístup, bez něhož by Zizler nebyl schopen postihnout jádro a hlavní tendence Rotreklovy poetiky.

V této souvislosti je ovšem třeba poznamenat, že Zizler své analýzy a interpretace nepovažuje za zcela jednoznačné, trvalé a definitivní. Naopak soustavně upozorňuje na jejich dočasnost, na to, že Rotreklovy literární texty jsou komplikované, mnohvrstevné a sémanticky velmi bohaté. „Rotreklovy básně,“ konstatuje například, „se vzpírají ‚čistému‘ výkladu, který zpřehledňuje, uhlazuje nerovnosti, uvádí na pravou míru. Ponechává čtenáře jeho bezmocnosti“ (*ibid.*: 101). Jinde o Rotreklově poezii uvádí, že je „plná obrazů překážek a zábran, odboček, neustále generovaných nejen vnějším tlakem, ale též nepokojnou lidskou myslí, která nevytrvá a stále odbíhá od něčeho k něčemu jinému“ (Zizler 2021: 130).

Rotreklova poezie je plná aluzí, náznaků a odkazů, jejichž plné pochopení po interpretovi vyžaduje dobrou orientaci v řadě humanitních oborů počínaje biblistikou a konče filozofií a teologií. Ne náhodou literární historik Jaroslav Med charakterizoval Zdeňka Rotrekla jako básníka-intelektuála, *poetu doctus*, jenž

vstřebal mnohé z Rilkova estetismu, zároveň však dokáže být i básníkem až surreálných vizí a drastických vězeňských zážitků a svůj náboženský prožitek vtělit do litanických a žalmických invokací (Med 2006: 204.)

Zizler si dobře uvědomuje, že jedním z typických rysů Rotreklovy básnické řeči je tíže. „Poezie v jeho pojetí není měkké lůžko,“ konsta-

tuje například a pokračuje, „ale spíš chůze po střepech v jeskyni plné matných a mihotavých stínů“ (Zizler 2021: 95).

Jeho poezie se nelze jednoduše zmocnit, jelikož jeho řeč je často tajemná a „strmě nepřístupná“ (ibid.: 95), přesto však při jejím čtení dle Zizlera vstupujeme do neznámých světů, „hlubin i výši, bludišť i labyrintů“ (ibid.: 12) a zažíváme zkušenost, „v níž hraje významnou roli tajemství, naslouchání tichému hlasu a rozvíjení nejsubtilnějších významů“ (ibid.). V jeho interpretaci má Rotreklova poezie sice hermetickou podobu, přesto je především prostředkem, pomocí kterého vnímáme a nazíráme bytí. Snažíme se porozumět sobě i světu, své vrženosti do světa – řečeno spolu s Martinem Heideggerem, na kterého se Zizler také několikrát odvolává (srov. ibid.: 210).

V souvislosti s Rotreklovým životem a s desetiletími, kdy byl vytlačen z českého kulturního života, lze rovněž uvažovat o tíži. O tíži života, o tíži, která tříbí charaktery, drtí, ale není nepřekonatelná. Jak koneckonců sám Rotrekl prokázal, kdy přes hrubost totalitní reality zůstal nezlomen a mravně neponížen. Právě z tohoto důvodu představuje Rotrekl pro Zizlera příklad osobnosti, duševního aristokrata, jemuž se podařilo přemoci tíži osudu.

Rotreklovo dílo, přerývané a zapuzované, prodírající se všemožnou nepřízní, nesnadně naléhavé, přísné i jemně cudné, stoupá ke světlu neochvějně a beze spěchu. A s ním i jeho vždy sobě věrný a statečný průvodce, i v těch nejsvízelnějších morových časech aristokrat. Aristokrat katakomb (Ibid.: 181.)

Je evidentní, že název monografie *Aristokrat katakomb. K životu a dílu Zdeňka Rotrekla* nebyl zvolen náhodně.

Kromě pojmu tíže, tíže života a samotné poezie, jejímž smyslem není v Rotreklově optice hra se slovy, ale vyjádření skutečností, které jsou skryté, nabývá při interpretaci jeho básní na významu také pojem obtíž. Pro čtenáře je často obtížné orientovat se ve změti odkazů a aluzí, na což Zizler mnohokrát upozorňuje (srov. ibid.: 139). To,

že čtenář může při procházce Rotreklovým básnickým světem lehce zabloudit, velmi trefně popsal literární historik a exulant Antonín Měšťan ve své recenzi knihy *Nezděné město*:

Marná sláva, první svazek Spisů Zdeňka Rotrekla se musí číst hodně pomalu a několikrát. Zatím jsem pochopil nanejvýš dvě třetiny textu. A možná si to jen namlouvám.

Barokní surrealisto, Zdeňku Rotrekle, co znamenají například Tvé verše „Santa Clara hledí z plechu nepamětné kuchyně/ v níž ve žlutých hrncích vařím nepamětné křečky/ s otazníkem nad řeckým ypsilonem//.“ Pořád si je opakuji a už mi přestalo vadit, že interpretovat bych je nedovedl. Copak se dá do všedních slov převést hudba? (Měšťan 2001.)

Interpretační obtíž Rotreklovy poezie není způsobená jen přemírou asociací, náznaků, symbolických významů, ale mimo jiné také tím, že jeho básnický jazyk je v podstatě šifrou. „[Š]ifrou, která ve většině textů zakóduje jinak explicitní vyjádření básníkova kréda,“ jak poznamenal lingvista a literární vědec Karel Komárek (Komárek 2014: 125).

Rotreklovo krédo má zcela jistě náboženskou, křesťanskou dimenzi, která je nepřehlédnutelná. Potvrzují to i slova dramatika Milana Uhdeho, jenž o Rotreklovi psal jako o básníkovi ryzí transcendentály (Uhde 2013), nebo literárního historika Jaroslava Meda, který o jeho vztahu k Bohu uvedl, že je „všudypřítomným prožitkovým a světonázorovým horizontem; od samého počátku je v jeho tvorbě v nej-různější podobě přítomen stálý zápas o identitu křesťana ve světě totalitní ideologie“ (Med 2013).

Rotreklův vztah k náboženství, a to nejen ke křesťanství, ale například i k judaismu, odkrývá Zizler postupně v průběhu celé své monografie. Krok za krokem poukazuje na podstatné religiózní motivy vyskytující se zvláště v jeho básnických sbírkách *Hovory s mateřídouškou*, *Nezděné město* nebo *Chór v plavbě ryby Ichtyis*. Paměť, Bůh a společenství – to jsou podle něj základní tematická východiska

básnickových textů, které se „jakoby znovu a znovu pokoušely dobrat se duchovního i mravního středu víry“ (Zizler 2021: 129).

O Rotreklově poezii uvažuje Zizler jako o specifické samomluvě, jako o modlitbě či rozhovoru s Bohem, jenž je důležitý primárně pro autora samotného. Pro jeho víru, o kterou celý život bojuje, o čemž podává svědectví ve svých literárních textech. Rotreklovo osobní přesvědčení nicméně nemá podobu eklektické skladby prvků z různých křesťanských směrů, ale pevně se vřazuje do tradice katolicismu, podobně jako tomu bylo i u některých jeho přátel a spolupězců – např. Jana Zahradníčka, Josefa Palivce, Václava Renče nebo exulanta Jana Čepa.

Tato linie continuity, k níž se Rotrekl veřejně přihlásil již ve čtyřicátých letech, kdy začal spolupracovat s revuí *Akord* a byl členem Sdružení katolických spisovatelů a publicistů v Brně, je dobře patrná i z jeho slovníku katolických spisovatelů a intelektuálů *Skrytá tvář české literatury*. Avšak Zizler správně připomíná, že její nedílnou součástí jsou i Rotreklovy esejistické texty a úvahy o baroku (zvl. *Barokní fenomén v současnosti*), v nichž navazoval na literárněhistorické práce Viléma Bitnara, Josefa Vašici či Zdeňka Kalisty.

Ještě s jednou interpretační obtíží se musel Jiří Zizler ve své práci o Rotreklovi vyrovnat, a to je časová a prostorová neurčitost některých jeho textů. Vysvětluje například, že básník s tématem času rád pracoval a obvykle ho také zaměňoval. Minulost, přítomnost a budoucnost mu často splývají, rozmývají se jejich kontury, zároveň jsou ale propastně odděleny (srov. *ibid.*: 128). Jakkoli je toto Rotreklovo tvůrčí gesto časté, Zizler zdůrazňuje, že přes to všechno je básníkem konkrétního prostoru: města Brna. Města Jiřího Mahena, Františka Halase, Ivana Blatného (spolužáka z gymnázia), Josefa Chaloupky a mnoha dalších. Města, které v Zizlerově interpretaci představuje pro Rotrekla „prostor existenciální a duchovní a také prostor vzpomínek“ (*ibid.*: 89).

Souhrnně lze monografii Jiřího Zizlera *Aristokrat katakomb. K životu a dílu Zdeňka Rotrekla* charakterizovat ve třech bodech:

Za prvé: Kniha je napsána s velkou erudicí a porozuměním Rotreklově básnické poetice.

Za druhé: Zizler v interpretacích vychází primárně ze svého vlastního čtení Rotreklových literárních děl, krouží okolo básníkovy života (pravda, někdy by mohl být podrobnější), aby se nakonec vrátil zpět k stylové a tematické analýze vybraných děl a k jejich filozofické reflexi.

Jistě bychom mohli namítnout, že Zizlerova práce by mohla mít propracovanější historicko-kontextovou linii výkladu. Zizler například zcela opomíná Rotreklovo dětství nebo vliv rodinného prostředí na jeho tvorbu. Je ale otázkou, zda by tento přístup určitým způsobem zase naopak negativně neovlivnil (neomezil) interpretační a filozofický rozměr práce.

Za třetí: Ocenit je třeba Zizlerův osobní přístup; Zizler dovedně balancuje mezi věcnou, vědeckou nestranností a subjektivní zaujatostí. Vhodně to ilustruje například pasáž popisující Rotreklův životaběh po návratu z vězení v roce 1962: „Život se vrací, vrací se i poezie. Básník se ožení a založí rodinu. A zase píše básně. Nelehko a nelehké. Přesto však, pokud bych měl někomu doporučit, odkud vstoupit do Rotreklovy poezie, nenašel bych jinou volbu než právě sbírku *Hovory s mateřídouškou*“ (ibid.: 75–76). Zizlerův výklad je zde nezvykle krátký, věty úsečné, odstavec je pak zakončen komentářem, totiž návrhem, čím začít z Rotreklova díla.

Zizlerovo osobní doporučení je jakýmsi přátelským pozdravem čtenáři, který je pro něj mnohem důležitější, než tomu bylo u samotného Rotrekla. Přesvědčit se o tom může ostatně každý, kdo se začte do stránek jeho povedené a inspirativní monografie.

doc. PhDr. Ondřej Sládek, Ph.D.

Katedra českého jazyka a literatury
Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity

Poříčí 7, 603 00 Brno
osladek@ped.muni.cz



Při práci na textu byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie – <https://clb.ucl.cas.cz/> (kód ORJ: 90136).

LITERATURA

- Čiháková, Barbora. 2021. „Dílo Zdeňka Rotrekla a jeho ohlas v literární kritice a publicistice (bibliografie).“ In *Aristokrat katakomb. K životu a dílu Zdeňka Rotrekla*. Jiří Zizler. Brno – Praha: Host – Ústav pro českou literaturu, s. 269–320.
- Harák, Ivo. 2012. *Básník a jeho čas. Nad životem a dílem Zdeňka Rotrekla*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně.
- Jaspers, Karl. 2016. *Mezní situace*. Přel. Václav Němec. Praha: OIKOYMENH.
- Komárek, Karel. 2014. „K jazykové a textové výstavbě básní.“ In *Čep, Durych a několik příbuzných. Interpretační studie*. Karel Komárek. Olomouc: Univerzita Palackého, s. 125–136.
- Med, Jaroslav. 2006. „Básník konečně vyvolaný jménem (Zdeněk Rotrekl).“ In *Od skepse k naději. Studie a úvahy o české literatuře*. Jaroslav Med. Svitavy: Trinitas – Křesťanská akademie Řím, s. 204–206.
- Med, Jaroslav. 2013. „Naděje, že něco poroste z této krve jako z deště.“ In *Lidové noviny* 26(142), 19. 6., s. 12.
- Měšťan, Antonín. 2001. „Rotreklovo poselství.“ In *Právo* 11(84), 9. 4., s. 16.
- Rotrekl, Zdeněk. 2001a. *Nezděné město* [Spisy 1]. Brno: Atlantis.
- Rotrekl, Zdeněk. 2001b. *Světlo přichází potmě* [Spisy 2]. Brno: Atlantis.
- Rotrekl, Zdeněk. 2003. *Podezřelá krajina s anděly* [Spisy 3]. Brno: Atlantis.
- Rotrekl, Zdeněk. 2005a. *Skryté tváře* [Spisy 5]. Brno: Atlantis.
- Rotrekl, Zdeněk. 2005b. „Skrytá tvář české literatury nejenom krásné. Vybrané kapitoly biografické.“ In *Skryté tváře* [Spisy 5]. Týž. Brno: Atlantis, s. 9–209.
- Štolba, Jan. 2013. „Nad Zizlerovou knihou o Ivanu Divišovi pocítíme radost.“ [www. https://vltava.rozhlas.cz/nad-zizlerovou-knihou-o-ivanu-divisovi-pocitime-radost-5097012](https://vltava.rozhlas.cz/nad-zizlerovou-knihou-o-ivanu-divisovi-pocitime-radost-5097012) [přístup 23. 7. 2023].
- Uhde, Milan. 2013. „Zdeněk Rotrekl. Vězněn třináct let, zakázán čtyřicet let. Ale nezlomil se.“ In *Mladá fronta Dnes* 24(136), 12. 6., s. A10.
- Zizler, Jiří. 2013. *Ivan Diviš. Výstup na horu poezie*. Brno: Host.
- Zizler, Jiří. 2021. *Aristokrat z katakomb. K životu a dílu Zdeňka Rotrekla*. Brno – Praha: Host – Ústav pro českou literaturu.

KNÍŽE DUNDUK

KOMENTÁŘ K EPIGRAMU ALEXANDRA SERGEJEVIČE PUŠKI- NA PŘELOŽENÉMU KARLEM HAVLÍČKEM BOROVSKÝM

JIŘÍ FIALA

PRINCE DUNDUK. COMMENTARY ON ALEXANDER SERGEYEVICH PUSHKIN'S EPIGRAM
TRANSLATED BY KAREL HAVLÍČEK BOROVSKÝ

Among the epigrams of Karel Havlíček Borovský is the *Učený epigram z ruštiny* (*Learned Epigram from Russian*), a translation of Alexander Sergeyevich Pushkin's *Epigram od Dondukov-Korsakov* (*Эпиграмма на Дондукова-Корсакова*), which in 1835 mocked Mikhail Alexandrovich Prince Korsakov, who was appointed that same year second vice-president of the Imperial Academy of Sciences in St Petersburg and chairman of its administrative committee. The conflict between A. S. Pushkin and Prince M. A. Dondukov-Korsakov was caused by the censorial interference, by which the prince, in his capacity as state censor, affected Pushkin's versified *Tale of the Golden Cockerel* (*Сказка о золотом петушке*, 1834) and *Pushkin's History of Pugachev* (*История Пугачёва*, 1834), although Tsar Nicholas I. has authorized this publication but under the title *History of the Pugachev Revolt* (*История Пугачёвского бунта*). His career is said to have been due to a homosexual affair he had as a young officer with Count Sergei Semyonovich Uvarov, president of the Imperial St Petersburg Academy of Sciences and Minister of National Enlightenment Sergei Semyonovich. The author of the article finds out under what circumstances K. Havlíček Borovský, during his stay in Moscow from 5 February 1843 to 6 July 1844 as a tutor in the family of the professor of Russian literature at Moscow University, Stepan Petrovich Shevryyov, became acquainted with the works of A. S. Pushkin and the above epigram, which he adequately translated into Czech.

Keywords: K. Havlíček Borovský, A. S. Pushkin, epigram, M. A. Dondukov-Korsakov, translation, Czech language

K výrazným olomouckým bohemistům náleží jazykovědec Jaromír Bělič (1914–1977), v letech 1953–1957 děkan Vysoké školy pedagogické v Olomouci, a literární vědec Jiří Skalička (1922–1997). Sbližoval je slovácký původ⁽¹⁾ a odborný zájem o dílo Karla Havlíčka Borovského (1821–1856): v roce 1947 vydal Bělič monografii *Karel Havlíček Borovský a Slovanstvo*, roku 1951 pořídil kritické vydání Havlíčkova *Básnického díla* pro Národní knihovnu, z roku 1965 pochází Skaličkova studie *Havlíčkův satirický odkaz* aj. Jako editor připravoval Jaromír Bělič – nejspíše za spolupráce Jiřího Skaličky – k vydání rovněž Havlíčkovy epigramy, mezi nimiž se nachází Havlíčkův překlad následujícího epigramu ruského romantika Alexandra Sergejeviče Puškina. Rukopis překladu se dochoval v čístopise sbírky epigramů uchovávané ve fondech Národního muzea:⁽²⁾

Učený epigram z ruštiny

On: V akademii nauk
předsedou kníže Dunduk?!!

Já: Jakpak by tam neseděl
kníže pán, když má p...
(Puškin)

V poznámkách ke své havlíčkovské edici uvedl Jaromír Bělič k Puškinovu epigramu: „*Učený epigram...*: překlad z A. S. Puškina, největšího ruského básníka (1799–1837), s jehož dílem se Havlíček zčásti seznámil za svého pobytu na Rusi.“ (Havlíček Borovský 1951: 208) Ani Bělič, ani předchozí, ba ani následující editoři Havlíčkova básnického díla však nevysvětlují, koho se epigram týká – usoudili patrně, že jde o fiktivní postavu, jejíž příjmení bylo vytvořeno ad hoc kvůli rýmové dvojici „nauk – Dunduk“, a že se jedná o obecně mí-

1 Jaromír Bělič se narodil v Násedlovicích u Kyjova, Jiří Skalička se sice narodil v Brně, ale dětství a mládí prožil v Kyjově.

2 Karel Havlíček Borovský: *Jehly, špičky, sochory a kály*, rukopis, 46 listů, 1845, Knihovna Národního muzea, V H 39.

něnou satiru na poměry, v nichž je příslušnost k aristokracii a náležitě vyvinuté sedací svalstvo dostatečnou kvalifikací i pro řízení vědecké instituce. Nepídili se po významu tohoto příjmení (ruské substantivum „дундук“ znamená hlupák či blázen), natož po originále Puškinova epigramu a okolnostech jeho vzniku. Sdělují tedy toto: Michail Alexandrovič kníže Korsakov (1794–1869) nastoupil po ukončení kurzu ve 2. sboru kadetů k tělesné gardě Preobraženského pluku, roku 1812 se účastnil Vlastenecké války s Napoleonovou armádou a následujícího tažení ruských vojsk do Paříže. V roce 1819 se oženil s Marií Nikitičnou (1802–1884), jedinou dcerou a dědičkou Nikity Ivanoviče knížete Dondukova-Korsakova (1775–1857) a Věry Jonovny roz. kněžny Dondukovové (1780–1833). Díky protekci vysoce postavených osobností povolil car Alexandr I. Michailu Alexandroviči knížeti Korsakovi přijmout erb, titul a rodové jméno knížat Dondukových a nadále se nazývat knížetem Dondukovem-Korsakovem, což se vztahovalo i na jeho početné potomstvo – byl otcem dvanácti dětí. Roku 1820 zanechal Michail Alexandrovič kníže Dondukov-Korsakov v hodnosti plukovníka vojenské služby a byl zařazen mezi komoří carského dvora, v roce 1826 se stal úředníkem ministerstva vnitra a působil jako reprezentant šlechty a guberniální sudí Gdovského újezdu (poblíž města Pskova v západním Rusku). V roce 1833 byl kníže Dondukov-Korsakov jmenován prozatímním správcem petrohradské školní oblasti, v následujícím roce byl v tomto úřadě potvrzen a začleněn mezi skutečné státní rady. Třebaže svěřený úřad vedl stroze a formálně, byl vládními místy pozitivně hodnocen, a tak byl v roce 1835 jmenován druhým viceprezidentem Imperátorské petrohradské akademie věd a předsedou jejího správního výboru. Prezidentem této akademie byl v letech 1818–1855 orientalista Sergej Semjonovič hrabě Uvarov (1776–1855), posléze ministr národní osvěty. Roku 1838 se kníže Dondukov-Korsakov stal přisedícím Hlavního cenzurního úřadu a roku 1841 předsedou výboru zřízeného pro novou správu Imperátorské petrohradské akademie věd, jakož i tajným radou. Tyto pracovní závazky přiměly knížete Dondukova-Korsakova, aby požádal o zproštění z úřadu správce petrohrad-

ské školní oblasti, zatímco funkci viceprezidenta Imperátorské petrohradské akademie věd zastával až do roku 1852 (*Дондуков-Корсаков, Михаил Александрович*).

Konflikt mezi Alexandrem Sergejevičem Puškinem a knížetem Michailem Alexandrovičem Dondukovem-Korsakovem způsobily cenzurní zásahy, jimiž kníže z titulu státního cenzora postihl Puškinovu veršovanou *Pohádku o zlatém kohoutkovi* (*Сказка о золотом петушке*, 1834) a Puškinovu *Historii Pugačova* (*История Пугачёва*, 1834), třebaže car Mikuláš I. publikování obou děl schválil – *Historii Pugačova* ale pod titulem *Historie Pugačovské vzpoury* (*История Пугачёвского бунта*). Klevetilo se, že Michail Alexandrovič kníže Dondukov-Korsakov (jehož Puškin dokonce i v oficiální korespondenci důsledně nazýval s aluzí na výraz „дундук“ Dundukovem-Korsakovem) vděčí za svou kariéru homosexuálnímu poměru, jenž jako mladý důstojník udržoval s prezidentem Imperátorské petrohradské akademie věd a ministrem národní osvěty Sergejem Semjonovičem hrabětem Uvarovem. V záznamu ve svém deníku z února 1835 Puškin uštědřil knížeti nadávky „клевет (přisluhovač)“ a „дурак и бардаш (blázen a homosexuální prostitut – z franc. „bardache“)“, citoval též ruské přísloví „Царь любит, да псарь не любит (Car miluje, ale [carův] psovod nemiluje)“. Zmínil též vedle hraběte Uvarova cara Mikuláše I. Pavloviče, ministra financí Jegora Franceviče hraběte Kankrina (1774–1845) a jeho sedm dětí, přítelkyni carevny Kateřiny II. Veliké Jekatěrinu Romanovnu kněžnu Daškovovou roz. Voroncovovou (1743–1810), zakladatelku Petrohradské akademie věd a Ruské akademie věd, ministra spravedlnosti Dmitrije Vasiljeviče Daškova (1788–1839) a spisovatele Vasilije Andrejeviče Žukovského (1783–1852). „Časy Krasovského se vrátily, Nikitěnko je hloupější než Birukov,“ konstatuje Puškin na závěr s odkazem na osoby tehdejších státních cenzorů – Alexandra Ivanoviče Krasovského (1776–1857), Alexandra Vasiljeviče Nikitěnka (1805–1877) a Alexandra Stěpanoviče Birukova (1772–1844) (Пушкин 1962: 342).

Konkrétně šlo o toto: V Puškinově pohádce o zlatém kohoutkovi dotýčný kohoutek svým kokrháním „Кири-ку-ку! Царствуй, лежа на

боку,“ tedy „Kyry-ku-ku! Vládni, leže na boku“, ujišťuje cara Ladona, že se k jeho říši neblíží nepřítel. Cenzura ve vydání pohádky v časopise *Bibliotěka dlja čtenija* druhý verš kohoutkova pokřiku vytečkovala, stejně jako dva poslední verše této pohádky „Сказка ложь, да в ней намек,/ Добрым молодцам урок“, tedy „Pohádka je lež, ale je v ní náznak, lekce pro dobré lidi“ (Пушкин 1962: 342). Zatímco car Mikuláš I. vydání Puškinova díla *Historie Pugačova* povolil, trval jen na změně názvu na *Historie Pugačovského povstání*, cenzurní výbor s vydáním nesouhlasil. Puškin se nicméně s výhradami vůči panovníkovi netajil, a tomu bývaly za tepla doneseny. Připomeňme v té souvislosti Puškinův epigramatický epitaf carevny Kateřiny II. Veliké (Пушкин 1959: 499): „V alejích Carského sela milá stařenka příjemně, ač poněkud prostopášně žila, Voltairovou první přítelkyní byla, zákoník sepsala, flotily pálila (tj. za rusko-turecké války v letech 1768–1774 a za rusko-švédské války v letech 1788–1790) a sedajíc na plavidlo zesnula. Od těch dob je temno, Rusko, ubohý státě, tvoje zadávená sláva zemřela s Kateřinou.“⁽³⁾ Kateřinu II. Velikou ranila ve věku 67 let dne 17. listopadu 1796 mozková mrtvice, když se po snídani odebrala na toaletu – ruský výraz „судно“ znamená jednak plavidlo, loď, jednak nočník. V úplnosti zní Puškinův záznam v jeho deníku z února 1835 následovně (Пушкин 1962: 342):

„Veřejnost je mým Pugačovem velmi pohoršena, a co hůř, nekupeje ho. Uvarov je velký darebák. Křičí o mé knize jako o pobuřující esejí. Jeho přísluhovač Dundukov (blázen a homosexuální prostitut) mě pronásleduje svým cenzurním výborem. Nedovolí mi tisknout moje díla pouze na základě panovníkova souhlasu. Car

3 „[...] В аллеях Сарского села [...]”

Старушка милая жила
Приятно и немного блудно,
Вольтеру первый друг была,
Наказ писала, флоты жгла,
И умерла, садясь на судно.
С тех пор мгла.
Россия, бедная держава,
Твоя удушенная слава
С Екатериной умерла.“

miluje, ale jeho psovod nemiluje. Když už jsme u Uvarova: je to velký darebák a šarlatán. Jeho zhýralost je dobře známá. Je tak nechutný, že posluhoval Kankrinovým dětem. Říkalo se o něm, že začínal jako homosexuální prostitut, pak jako chůva a dostal se do předsednictva Akademie věd tak jako kněžna Daškovová do předsednictva Ruské akademie. Kradl státní dříví, dodnes má na ně účty (měl 11 000 duší), zneužíval státní zámečníky pro vlastní stavby atd. atd. Daškov (ministr), který býval jeho přítelem, potkal Žukovského zavěšeného do Uvarova, vzal si ho stranou a řekl: „Jak to, že se nestydíš veřejně se procházet s takovým člověkem!“⁽⁴⁾

Básník v měsících březnu až červnu 1835 reagoval na knížecí cenzuru výše zmíněným a v českém překladu Karla Havlíčka Borovského citovaným epigramem, jenž v originále zní takto (Пушкин 1959: 451):

Эпиграмма на Дондукова-Корсакова

В Академии наук
Заседает князь Дундук.
Говорят, не подобает
Дундуку такая честь;
Почему ж он заседает?
Потому что жопа есть.

A v doslovném českém překladu takto:

4 „В публике очень бранят моего «Пугачева», а что хуже — не покупают. Уваров большой подлец. Он кричит о моей книге как о возмутительном сочинении. Его клевет Дундуков (дурак и бардаш) преследует меня своим ценсурным комитетом. Он не соглашается, чтоб я печатал свои сочинения с одного согласия государя. Царь любит, да псарь не любит. К стати об Уварове: это большой негодяй и шарлатан. Разврат его известен. Низость до того доходит, что он у детей Канкринина был на посылках. Об нем сказали, что он начал тем, что был б..., потом нянькой, и попал в президенты Академии наук, как княгиня Дашкова в президенты Российской Академии. Он крал казенные дрова, и до сих пор на нем есть счета (у него 11000 душ), казенных слесарей употреблял в собственную работу etc. Дашков (министр), который прежде был с ним приятель, встретив Жуковского под руку с Уваровым, отвел его в сторону, говоря: «Как тебе не стыдно гулять публично с таким человеком!»“

Epigram na Dondukova-Korsakova

V Akademii nauk
zasedá kníže Dunduk.
Říkají, že není vhodná
pro Dunduka čest taková;
pročpak on tam zasedá?
Protože prdel má.

Spisovatel Nestor Vasiljevič Kukolnik (1809–1868) zaznamenal Puškinův epigram ne zcela přesně ve své sbírce anekdot a opatřil ho následujícím komentářem týkajícím se knížete Dondukova-Korsakova (Круганов: 117):

„Za mlada se Uvarov nacházel v milostném svazku s Korsakovem, posléze knížetem Dondukovem-Korsakovem, a hobloval mu zadnici. On revient toujours à ses premiers amours (vždycky se vrací ke svým prvním láskám). Kníže Dondukov nejenže se bez jakéhokoli vzdělání a oprávnění dostal mezi správce Petrohradské univerzity, ale i viceprezidenty akademie věd, k čemuž se vůbec nehodil. S ohledem na to Puškin, a možná že i Sobolevskij, pravil:

V Akademii nauk
předsedá kníže Dunduk.
Říkají, že není vhodná
pro Dunduka čest taková.
Čím to, že předsedá?
Protože prdel má.

Pro dámy se poslední verš čte takto:
Protože na čem sedět má.“⁽⁵⁾

5 „Уваров в молодости состоял в любовной связи с Корсаковым, в последствии князем Дондуковым-Корсаковым, и стругал ему задницу. Он revient toujours à ses premiers amours и к <князь> Д<ондуков>-К<орсаков>, не только без всякого

Francouzský citát pochází z komické opery Charlese-Guillauma Étienna (1777–1845) *Joconde ou les Coureurs d'aventures (Joconda aneb Kurýři dobrodružství)*, uvedené roku 1814. Dmitrij Alexandrovič Sobolevskij (1803–1870), ruský bibliofil, bibliograf a epigramatik, hostil Alexandra Sergejeviče Puškina během jeho pobytu v Moskvě v letech 1826–1827 (*Соболевский, Сергей Александрович*).

V lednu až dubnu 1836 se nicméně vztah mezi Puškinem a Dondukovem-Korsakovem zlepšil, když kníže bez námitek schvaloval obsah časopisu *Современник (Současník)*, jenž Puškin vydával. Kníže přežil básníka o 32 let, neboť Puškin zemřel 10. února 1837 na následky střelné rány utržené v souboji na pistole s milencem své ženy, francouzským emigrantem a později diplomatem Georges-Charlesem baronem de Heeckeren d'Anthès (1812–1895) (*Последняя дуэль и смерть Александра Пушкина*).

Jakými cestami se Karel Havlíček Borovský, působící od února 1843 do července 1844 jako domácí učitel v rodině profesora Imperátorské moskevské univerzity Stěpana Petroviče Ševyrjova (1806–1864), literárního historika a básníka, dostal k Puškinovu epigramu na „knížete Dunduka“ (tento epigram byl publikován tiskem až v roce 1861) a zda ho náležitě interpretoval, můžeme jen spekulovat. Nebudeme však daleko od pravdy, když za Havlíčkův zdroj informací o životě a díle Alexandra Sergejeviče Puškina označíme profesora Moskevské univerzity Michaila Petroviče Pogodina (1800–1875), ruského historika, filozofa a spisovatele. Pogodin navštěvoval Prahu (1835) a Mariánské Lázně

образования и прав попал в попечители С<анкт>-Петербургского университета, но и в вице-президенты Академии наук, что ему и вовсе было не к лицу. По етому случаю П<ушкин> , а может быть и Соболевский сказал:

В Академии наук
Председает князь Дундук.
Говорят, не подобает
Дундуку такая честь;
От чего ж он председатель ?
От того что жопа есть.

Для дам последний стих читается так:
От того, что может сесть.“

ně (1842). Ve čtyřicátých letech devatenáctého století se Pogodin začal zajímat o panslavismus a navázal kontakty s českými historiky Pavlem Josefem Šafaříkem (1795–1861) a Františkem Palackým (1798–1876). V roce 1842 Pogodin požádal Šafaříka, aby mu doporučil pro jeho syna vychovatele z Čech.

Šafařík se 10. října 1842 obrátil na Karla Havlíčka Borovského a ten přes námitky svého otce s nabídkou souhlasil. Dne 22. října 1842 Havlíček odcestoval bez pasu za Pogodinem do Vídně, kam přijel 24. října, Pogodin dorazil do Vídně 29. října, 1. listopadu 1842 odjeli společně do Moskvy, ale v Brodech nemohl Havlíček kvůli chybějícímu pasu překročit rakousko-ruskou hranici, vrátil se tedy do Lvova a zde čekal na vyřízení žádosti o pas do 7. ledna 1843. Dne 22. ledna dorazil do Kyjeva, do Moskvy 5. února 1843. Protože místo vychovatele v rodině Michaila Petroviče Pogodina již bylo obsazeno, zaměstnal Havlíčka profesor ruského písemnictví na Moskevské univerzitě Stěpan Petrovič Ševyrjov jako vychovatele svého sedmiletého syna Borise a synovce Leonida. V Rusku Havlíček setrval do 6. července 1844, kdy odcestoval přes Vilnov, Varšavu a Vratislav do Německého, nyní Havlíčkova Brodu.

S Puškinovým epigramem na knížete Dondukova-Ševyrjova seznámil Havlíčka nejspíše Michail Petrovič Pogodin, jenž se s Puškinem stýkal během jeho návštěvy Moskvy v roce 1826 a ve třicátých letech s básníkem korespondoval – je známo třicet dva Puškinových dopisů Pogodinovi a deset Pogodinových dopisů Puškinovi (*Погодин, Михаил Петрович*).

Stěpan Petrovič Ševyrjov (1806–1864) byl ruský literární kritik, literární historik, básník, řádný profesor a děkan Moskevské univerzity, akademik Petrohradské akademie věd. Zemřel v Paříži. Je autorem floskule «загнивающий Запад» („zahnívající Západ“). Byl ženat se Sofií Borisovnou Zelenskou (1809–1871), nemanželskou dcerou knížete Borise Vladimiroviče Golicyna (1769–1813), jenž vlastnil panství Vjazjomy, kde Ševyrjov několik let trávil letní měsíce se svou rodinou. Měl blízko zejména k Nikolaji Vasiljevi-

či Gogolovi (1809–1852), jemuž poskytoval mnoho služeb: četl korektury jeho děl, navazoval kontakty s knihkupci a staral se o jeho finanční záležitosti (*Шевырпёв, Степан Петрович*). Havlíčkova znalost Gogola byla zprostředkována Ševyrjovem a Osipem Maksimovičem Bod'anským (1808–1877).

Osip Maksimovič Bod'anskij byl ruský vědec ukrajinského původu: filolog, historik, archeolog, jeden z prvních slavistů v carském Rusku, spisovatel, překladatel, redaktor, vydavatel staroruských a staroslověnských literárních a historických památek, folklorista, romantický básník. Léta 1837–1842 strávil na cestách, pobýval v Prusku, v Itálii a v Uhrách, působil ve Vídni a v Praze, seznámil se s Václavem Hankou (1791–1861), Josefem Jungmannem (1773–1847), Janem Kollárem (1793–1852), Pavlem Josefem Šafaříkem a Karlem Havlíčkem Borovským. Po návratu do Moskvy přednášel slavistiku na Moskevské univerzitě, vydával svoje překlady děl Pavla Josefa Šafaříka do ruštiny. Stýkal se s Tarasem Grigorjevičem Ševčenkem (1814–1861) a Nikolajem Vasiljevičem Gogolem (*Бодянский, Осип Максимович*). Karlu Vladislavu Zapovi (1825–1865) psal Karel Havlíček Borovský 22. května 1844 před zpáteční cestou do vlasti: „Rozmrzel jsem se pro rozličné věci na Bod'anského, a proto nemám chuti s ním cestovat.“ (Havlíček Borovský: 2018, 204)

Vraťme se závěrem k Havlíčkovu *Učenému epigramu*, jak byl editován v *Básnických spisech Karla Havlíčka Borovského* uspořádaných Ladislavem Quisem, Praha 1898 (Havlíček Borovský: 1898, 181). Překlad Puškinova epigramu je datován 31. srpna 1843, zkratka R. M. znamená „rukopis muzejní“. Zda Havlíček ještě pobýval v zámku knížat Golicynů Vjazjomy, asi třicet kilometrů západně od Moskvy, a těžil ze zdejší rozsáhlé knihovny, z dochované korespondence nevyplývá.

LITERATURA

„Бодянский, Осип Максимович.“

<https://ru.wikisource.org/wiki> [přístup 25.12.2022]

„Дондуков-Корсаков, Михаил Александрович.“

<https://ru.wikisource.org/wiki> [přístup 25.12.2022]

Havlíček Borovský, Karel. 1898. *Karla Havlíčka básnické spisy*. Ed. Ladislav Qui-ss. Praha: F. Šimáček.

Havlíček Borovský, Karel. 1951. *Básnické dílo*. Ed. Jaromír Bělič. Praha: Orbis.

Havlíček Borovský, Karel. 2018. *Korespondence II (1843–1844)*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

Курганов, Ефим Яковлевич. 1997. *Анекдот как жанр*. Санкт Петербург: Академический проект.

„Последняя дуэль и смерть Александра Пушкина.“ <https://ru.wikisource.org/wiki> [přístup 25.12.2022]

„Погодин, Михаил Петрович.“ <https://ru.wikisource.org/wiki> [přístup 25.12.2022]

Пушкин, Александр Сергеевич. 1959. *Собрание сочинений в 10 томах. 1959–1962. Том 2. Стихотворения 1823–1836*. Москва: ГИХЛ.

Пушкин, Александр Сергеевич. 1962. *Собрание сочинений в 10 томах. Том 7. История Пугачева, Исторические статьи и материалы, Воспоминания и дневники*. Москва: ГИХЛ.

„Соболевский, Сергей Александрович.“ <https://ru.wikisource.org/wiki> [přístup 25.12.2022]

„Шевырёв, Степан Петрович.“ <https://ru.wikisource.org/wiki> [přístup 25.12.2022]

RŮZNÉ

BOHEMICA
OLOMUCENSIA
1/2023
LITTERARIA

ZPRÁVA O KOLOKVIU DVĚ JUBILEA OLOMOUCKÉ LITERÁRNĚVĚDNÉ BOHEMISTIKY

JANA VRAJOVÁ

Olomoucká bohemistika si v roce 2022 připomněla dvě osobnosti literární historie, které formovaly v historicky obtížném období druhé poloviny dvacátého století generace studentů bohemistiky a které rovněž různým dílem přispěly k rozvoji badatelských oblastí, které jim byly vlastní: sto let uplynulo od narození profesora Jiřího Skaličky a devadesát let od narození docenta Jiřího Galíka. Podnět k uspořádání kolokvia dal profesor Lubomír Machala, dlouholetý blízký Galíkův spolupracovník (spolupodíleli se například na knižních publikacích *Panorama české literatury* či *Česká a slovenská literatura v exilu a samizdatu*) a přítel.

Úvodní část setkání tvořila vzpomínková vystoupení pamětníků – bývalých studentů a spolupracovníků obou badatelů: Ingeborg Fialová-Fürst spolu s Janem Schneiderem zahájili osobní vzpomínkou na pedagogické působení prof. Skaličky. Následovaly příspěvky Jiřího Fialy, Jany Vraiové a Lubomíra Machaly, které byly soustředěny k plejádě badatelských zájmů a uměleckých aktivit vzpomínaných osobností. Jiří Fiala svým příspěvkem nazvaným Kníže Dunduk připomněl epigram Alexandra Sergejeviče Puškina přeložený Karlem Havlíčkem Borovským, Jana Vraiová se zaměřila na Skaličkovy ediční počiny a jeho doslovy k nim, Lubomír Machala představil Jiřího Galíka jako básníka a se svolením dědiců představil i básně, které doposud nebyly publikovány. Kolokvia se též účastnila dcera Jiřího Galíka, která v diskuzi nastínila i kontext vzniku některých otcových básní.

Taktéž Josef Jařab vzpomínkovým příspěvkem připomněl své přátelství s docenty Jiřím Skaličkou a Vladimírem Kostřicou a poukázal na složitost historického kontextu, v němž se humanitní vědci v době

normalizace nacházeli, a mravní úskalí, kterými jim bylo dáno proplouvat. V době publikace tohoto příspěvku je bohužel i Josef Jařab mezi těmi, na něž je možno již pouze vzpomínat, o to více si vážíme jeho ochoty spolupracovat napříč obory a právě svými vzpomínkami ukázat cenu ryzího charakteru.

Jakkoli je možné o kolokviu hovořit jako o komorním, všichni zúčastnění vděčně konstatovali význam takových setkání pro formování a utvrzování kolektivní paměti, která v rychlosti plynutí času má tendenci stále snadněji zapomínat.



NĚKOLIK POZNÁMEK K EDIČNÍ PRÁCI JIŘÍHO SKALIČKY

JANA VRAJOVÁ

Ve svém příspěvku bych ráda připomněla specifickou část práce profesora Jiřího Skaličky – tu, která je v dnešní době neprávem spíše podceňovaná než oceňovaná – ediční činnost. Za svého života připravil Jiří Skalička edice 24 knih – některé ve spolupráci s kolegy v oboru – Jaromírem Běličem či Oldřichem Králíkem, některé zcela samostatně. Jeho ediční počiny by se daly typologicky rozdělit do tří skupin: 1. Edice kanonických autorů (Karel Havlíček Borovský, Josef Dobrovský, Jan Herben...); 2. Edice regionálních autorů národního obrození (soubor regionálních děl Múza moravská, Antoš Dohnal); 3. Edice díla Josefa Kocourka – autora, kterého Skalička de facto objevil pro českou literární historii.

Mě ale vzhledem k době, v níž Jiří Skalička působil v akademické sféře (připomeňme, že v roce 1948 se stal asistentem katedry bohemistiky, v roce 1953 odborným asistentem, v roce 1965 se habilitoval a v normalizačním období sedmdesátých a osmdesátých let vedl literární sekci katedry bohemistiky), zajímal charakter doslovů, kterými edice opatřil. Některé z nich bych zde ráda připomněla. Nikoli proto, abych se s odstupem času a v proměněných historických kulisách postavila do role kádrového referenta z opačné strany, ale proto, že mnohé z nich jsou dokladem toho, jak různorodá produkce humanitních věd podléhala silné ideologické indoktrinaci (bez ohledu na osobní postoje autora či editora).

V politicky nesmírně složitých padesátých letech dvacátého století se (jak již bylo zmíněno) Skalička stal odborným asistentem (1953)

a v tomto období připravoval edice primárně autorů českého literárního kánonu devatenáctého století.

Románovou kroniku Jana Herbena *Do třetího i čtvrtého pokolení* (dva díly) připravil k vydání spolu s Jaromírem Běličem (v letech 1952 a 1954), v roce 1956 rovněž za spolupráce s ním vydal Havlíčkův *Křest svatého Vladimíra* a *Epigramy* – v tomto případě, jak se dozvídáme z tiráže, de facto pouze doplnil doslovem Běličovo vydání z roku 1951 určené pro *Národní knihovnu*. Roku 1955 vydal záznamy Havlíčkova myšlení o literatuře ve svazku K. H. Borovský *O literatuře* (1955, opět s J. Běličem), o něco později ovšem edičně zpracoval také Neumannovy *Rudé zpěvy* (1957). V této době se rovněž podílel na vydání čítanek pro polské školy (1956 a 1960), protože v roce 1952 působil jako lektor na Jagellonské univerzitě v Krakově, měl tudíž zkušenosti s výukou češtiny pro cizince a znal reálné potřeby studijních materiálů tehdejších studentů v Polsku.

Intenzita implementace ideologických pasáží s každou edicí padesátých let vzrůstala. Je sice patrná již v edici románové kroniky Jana Herbena, autora hnutí Mladá Morava, které v sedmdesátých letech devatenáctého století chtělo přispět k posílení česko-moravské kulturní jednoty při zachování a respektování regionálních moravských tradic a specifik, ovšem gradovala v edicích Havlíčkových děl a kulminovala v doslovu k Neumannovým *Rudým zpěvům*.

V doslovu k druhému dílu Herbenova *Do třetího i čtvrtého pokolení* je patrné, jak bylo žádoucí i v paratextech interpretujících dílo autora devatenáctého století odsoudit kapitalismus a pohanět tradici církve. Skalička zde píše, že „osobní uvolnění, které přinesl nástup kapitalismu, jen v řídkých případech má v Herbenově díle za následek kladný rozvoj osobností, rychle však dává na venkově vyrůst novým vrstvám vykořisťovatelů“ a že se „po bok takových pijavic z velké části řadí též představitele církve, kteří ve všelikém pokroku číjí nebezpečí pro náboženství i pro své osobní pohodlí, a proto udržují na vesnici tmářství a pověry“. Je v něm též konstatováno, že Herben nebyl dostatečně politicky uvědomělý, když sice „má soucit s oběťmi

namáhavé dělnické práce na příklad v cukrovarech, kde pro nedostatek bezpečnostních opatření hynou lidé; ale zárodky dalšího kladného společenského vývoje právě v dělnické třídě, její historické poslání, si zřejmě neuvědomuje“. Bylo však třeba obhájit vůbec existenci edice díla tohoto autora, proto hned následující pasáž jeho myšlení obhajuje slovy: „Přes naznačenou ohraničenost jeho pokrokovosti je nutno říci, že svým postojem k mnoha dobovým zjevům zcela jasně se Herben řadí do pokrokového tábora české společnosti z konce minulého století. Pokrokové je na příklad jeho úsilí ukázat v duchu Havlíčkově, jak by měla být správně vedena obec, pokrokový je odpor proti církevní hierarchii, papeži a reakci vůbec...“

Zatímco edice Herbenových dvou svazků zůstala bez výraznější kritické odezvy, následná edice Havlíčkových teoretizujících textů z roku 1955 nazvaná *O literatuře* byla již komentována jednak Marií Řepkovou (Havlíčkem se dlouhodobě zabývajícím) v *České literatuře*, ale také Michalem Sedloněm v *Literárních novinách*. Řepková adekvátně dobové ideologizující dikci oceňovala na edici dokumentaci „počátků naší pokrokové literární teorie a kritiky“, oceňovala však také nesnadnost literárněhistorického úkolu, kterého se editoři ujali, zejména pro roztříštěnost Havlíčkových literárněkritických názorů v korespondenci, dílčích polemických textech, nebo dokonce v těch, které přijímaly uměleckou podobu parodie či epigramu. Kladně hodnotila též zařazení textu Havlíčkovy kritiky almanachu *Lada Niola*, který byl do té doby pouze jednou otištěn v *Časopise pro moderní filologii* v roce 1912 péčí Jeronýma Holečka. Kritizovala ale poněkud popisný a interpretační doslov, editoři podle ní nedostatečně hodnotili Havlíčkův přínos české literární kritice.

Sedloň se ve svém textu soustředil pouze k Havlíčkovu myšlení a přípravu edice (tedy práci editorů) vůbec nekomentoval – pouze v úvodu textu konstatoval, kdo dílo pro čtenáře připravil. Autoři doslovu – Bělič a Skalička – se v tomto případě jednoznačně pokoušeli nadřadit literárněhistorické kritérium ideologickému, jakkoli se neubránili konstatování, které Skalička zopakoval i v následující havlíčkovské edici – že

totiž od Havlíčka vede cesta k Stanislavu Kostkovi Neumannovi a Juliu Fučíkovi, protože to jsou spisovatelé, kteří „nebyli jen kritiky literárními, ale především společenskými, a u nichž pokrokovosti a správnosti světového názoru přibývalo z generace na generaci“.

Recenzního ohlasu se nedočkal ani svazek Havlíčkova *Křtu svatého Vladimíra* a *Epigramů*. I tyto publikace jsou však pozoruhodné pro autorskou stylizaci doslovů. Například z doslovu ke *Křtu svatého Vladimíra* je patrné, jak se jeho autor pokoušel balancovat na hraně poctivého literárněhistorického komentáře a požadované ideologické propagandy. Tu podtrhl dobově náležitou dikcí pokaždé, když komentoval Havlíčkovu kritiku církve, což konvenovalo dobové poptávce po cílené ateizaci společnosti. V takové chvíli používal formulace typu: Havlíček „poznal její (církve – JV) pokryteckou reakční tvář a protinárodní snahy“ či spojení „tmářská církev“, zdůraznil jako samozřejmé, že Havlíček „znal jistě protináboženskou materialistickou filozofii Feuerbachovu, podle níž je bůh jen lidský výmysl“ apod. Pokusil se ovšem zachovat si badatelskou čest alespoň konstatováním v závorce, že totiž „není sporu o tom, že v dobové situaci příchod křesťanství přinesl s sebou v Rusku jistý pokrok“.

Principiálně však Skaličkův doslov nabídl čtenářům vhled do historické situace vzniku díla, ale i literárněteoretické poznatky, skrze něž bylo možno dílu *Křest svatého Vladimíra* lépe porozumět (vysvětloval hyperbolizace, nabídl analýzu rytmické výstavby verše odkazující k formě ukrajinské lidové kolomyjky – žertovné taneční písně – atp.). Havlíčkův myšlenkový dosah však poněkud přecenil, když jej označil za „světového básníka“, nadto se neubránil pravděpodobně téměř povinnému ideologicky zabarvenému závěru, konstatujícímu, že „Havlíčkův odboj proti reakci, jeho schopnost neústupně a s výsměchem odporovat absolutismu se staly vzorem pokrokové české žurnalistice i poezii, podle něhož Jan Neruda, proletářští básníci, S. K. Neumann a Julius Fučík vedli českou literaturu a národ až k dnešnímu vítězství“.

Dlužno poznamenat, že když roku 1971 připravili opět s Jaromírem Běličem výbor z Havlíčkových textů nazvaný *Duch Národních novin*,

předmluva již byla psána nikoli jedním z editorů či alespoň erudovaným literárním historikem, ale předním ideologem a redaktorem *Rudého práva* Miloslavem Hájkem. Před jeho propagandistickým textem, který s literární vědou neměl pranic společného, Skaličkovy citované formulace blednou jako nevýrazné a neúderné. V Hájkově textu je tematizována jediná podstatná informace: omluvit Havlíčka, že nebyl komunista ani socialista, ale hlásil se k národnímu liberalismu. Konstatoval: „Inu, náš politický život je nyní docela jiný. Staráme se o všestranné upevnění socialistického zřízení a komunismus se nám nezdá nedosažitelným cílem. Uplatňujeme socialistické principy, leninské zásady a metody a naše snažení vychází z vědeckého určení současné vývojové etapy tak, aby přinášelo prospěch a rozvoj republiky, lidu, celé společnosti.“ Poté, co cituje komunistický manifest a konstatuje, že hodnota Havlíčkova odkazu tkví v jeho osobním příkladu, uzavírá svou předmluvu apelem na čtenáře: „Vítězí ti, kdo jdou kupředu a jasně vidí budoucnost. Výbor z K. H. B. [...] je svým způsobem osobitou výzvou nežít bez smělosti, nudně, jednotvárně, ale dávat tvůrčí odvahu dílu, které je i vám svěřeno. Socialismu.“

Hájkovu předmluvu de facto zesměšnil v recenzi edice v *České literatuře* Dušan Jeřábek, když poté, co edici pochválil za preciznost a citlivost edičních zásahů a opakovaně zmínil jména obou editorů, komentoval Hájkův text slovy: „[Hájkova předmluva] správně ukazuje na nutnost vidět a posuzovat dílo a názory Havlíčkovy v jejich historickém kontextu a vyhnout se tak jejich falešné aktualizaci.“

Vraťme se ale zpět k poslední Skaličkově edici padesátých let – *Rudým zpěvům* Stanislava Kostky Neumanna (1957). Tento jeho doslov je ze všech zmíněných patrně nejideologičtější, což je pochopitelné i z předmětu edice samotné. Zdůrazňoval v něm univerzálnost sbírky ve vztahu ke čtenáři: „Dělnický čtenář, jemuž především byly Rudé zpěvy určeny, učil se této poezii zpaměti. A nejen to, i pracující inteligent znal tyto verše, které mu naznačovaly správnou cestu (O bitevním poli v nás), znala je i pokroková žena (Socialistickým ženám).“ Opakovaně adoroval komunistickou stranu: „Jediné vytvoření

komunistické strany a těsné spojení s ní a jejím programem i jejím učením mohlo nakonec dovést Neumanna k onomu jasnozřivému poznání skutečnosti, kterému se obdivujeme ve vrcholných skladbách sbírky (O bitevním poli v nás, RSFSR, Vy a my).“ Skalička zdůraznil, že prosinec 1920 (generální stávka, boj frakcí v ČSSD) měl v genezi básní zvláštní význam pro poznání Nezvalova vývoje a že „básně se stoupající revolučností se po krátké přestávce deprese opět vzpínají k důvěře v konečné vítězství po vzniku KSČ“. Směřuje ke konstatování, že *Rudé zpěvy* jsou poezií „už navždy třídní“.

V šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých letech Skaličkova ediční činnost směřovala již primárně k edicím regionálních autorů. Zmiňme edici *Olomoucké romance* Emiliána Glocara či práce autorů Aloise Zábranského (*Břehule*) či *Staré hanácké povídky* Antoše Dohnala, ale též objevení a popularizace textů do té doby nepříliš známého Josefa Kocourka. Pokud byla jeho láska k regionální literatuře do jisté míry též únikem z tenat indoktrinace, které by se nebyl býval vyhnul, kdyby setrval u edic autorů kanonických, pak to byl únik šťastný nejen pro autora, ale i pro čtenáře. Doslovy, kterými doplňoval edice zmíněných autorů, jsou již plně soustředěny na podstatu literárněhistorického výzkumu. Paradoxem však zůstává, že snad největšího ocenění v badatelské komunitě se dostalo Skaličkově edici *Múzy moravské* Josefa Heřmana Agapita Gallaše – prvního moravského básnického almanachu (vycházel od roku 1813 v Brně v pěti sešitech), která však vyšla až několik let po Skaličkově smrti péčí jeho žáka Petra Hory – v roce 2000. Jako velmi zdařilé toto kritické vydání ocenil v recenzi v *Českém lidu* roku 2002 Jiří Traxler. Jeho závěrečný povzdech nad tím, že se editor nedožil vydání tohoto díla, ale zároveň konstatování kvalit Skaličkových edičních počínů si dovoluji vypůjčit jako závěrečný citát tohoto příspěvku: „Lze jen litovat, že se Jiří Skalička už nedočkal vydání této své nejrozsáhlejší edice. Věnoval její přípravě několik posledních let plodného badatelského života v době, která, jak věřím, poctivý a svědomitý přístup dovede ocenit.“ Chtělo by se dodat: konečně.

JOSEF GALÍK – BÁSNÍK (SKICA)

LUBOMÍR MACHALA

Poprvé jsem o Josefu Galíkovi (21. 10. 1932 Racková – 3. 11. 1999 Zlín) psal v blahopřejné noticce k padesátinám jako čerstvý stážista tehdejší katedry bohemistiky a slavistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Gratulace ke kulatým jubileím se párkrát opakovaly a na podzim roku 1999 k nim přibýlo několik nekrologů. V roce 2007 také stať o prozaické tvorbě tohoto univerzitního pedagoga a literárního kritika i historika.

Aktuálně do této své galíkovské publikační množiny hodlám přidat další příspěvek, tentokrát o Josefu Galíkovi – básníkovi. Geneze mého příspěvku je spojena se vzpomínkou na jeden z rozhovorů s docentem Galíkem v naší společné pracovně. Můj vážený učitel a tehdy už profesní kolega tehdy pravil, že nejsvobodněji se cítí jako básník. Věděl jsem, že nějaké básně vydal ještě za studentských let v almanachu *Poesie mladé Hané*. Ale z toho, že při zmínce o pocitu svobody při básnění použil přítomný čas, jsem usoudil, že zřejmě poezii píše stále. Nicméně jsem na žádnou další jeho báseň dlouho nenarazil. A ani jsem nemohl, Josef Galík svou poezii publikoval vskutku sporadicky: například u příležitosti Galíkových šedesátých narozenin byly dvě ukázky z ní otištěny v *Hanáckých novinách*. Byla to báseň „V čekárně“ napsaná v roce 1971 a „Předběžná bilance“ z roku 1986. Další se objevily pravděpodobně až v publikaci věnované jeho rodné vesnici Racková, kteréžto toponymum posloužilo i jako titul dotyčné knihy, vydané v roce 1997.

Ve snaze dobrat se toho, jak to vlastně s básnickou tvorbou Josefa Galíka skutečně je, je-li nepočtená, anebo rozsáhlá, jaké má podoby i kvality, jsem se obrátil na dědice. Ti mi vyšli ochotně vstříc, při-

čemž vyšlo najevo, že jejich archiv obsahuje více než stovku Galíkových básní. Nejvíce jich vzniklo patrně v padesátých letech, potom na počátku let sedmdesátých a v polovině let osmdesátých.

U příležitosti kolokvia pořádaného ke stému výročí narození profesora Jiřího Skaličky a devadesátého výročí narození docenta Josefa Galíka se tedy pokusím vytvořit prvotní literárněhistorickou skicu Josefa Galíka – básníka.

Jak už jsem zmínil, první básně Josef Galík zveřejnil v publikaci *Poesie mladé Hané*, která vyšla s podtitulem *Almanach mladých autorů* v roce 1956 péčí Krajského nakladatelství Olomouc a v redakci Milana Blahynky v dnes těžko představitelném počtu osmi set osmdesáti výtisků.

V almanachu publikovalo osmnáct autorů a autorek, v současnosti většinou již zcela zapomenutých – s výjimkou Jiřího Pištory (dvě básně) a Jiřího Veselského (deset básní). Oba autory jmenuje jako jedny z nemnoha přispěvatelů ve svém doslovu i Milan Blahynka, přičemž vyzvedává hlavně verše Jiřího Veselského. Ale oceňuje také Galíkovy příspěvky do almanachu, když je charakterizuje jako „nehonosné vroucí verše“ (s. 74).

Posledním Blahynkou explicitně zmíněným autorem byl Vladimír Kurtin s ukázkami z jeho cyklu „Ze života zvířat“. Jednu z nich nyní na tomto místě zprostředkovávám současným čtenářům, a to pro konkretizaci kontextu, v jakém vznikaly Galíkovy básně.

ZE ŽIVOTA ZVÍŘAT

Ve Staré Vsi u silnice,
u prasečí štáce,
setkaly se dvě prasnice
za účelem konversace.

První z nich je tlustá, bílá,
v družstevním je chovu,
druhá – samá kůže, žíla,

patří k jmění kulakovu.

Naříkají, smutně chodí,
hledají své viny,
proč jsou z první tučné hody,
z druhé – sběrné suroviny!
(s. 62)

Ale zpět ke Galíkovým básním publikovaným v almanachu. Byly čtyři a všechny byly zařazeny do oddílu „Milostná píseň“. Jmenovaly se „Láska“, „Popěvek“, *** a „Procházka“.

LÁSKA

Buď prostá jako chléb a voda
na pryčně věžňově.
A pevná buď – kdo ruku podá,
ať stojí ve slově.

A vzácná buď jak z pestrých lastur
zrníčka pravěká.
Buď čistá kytka, položená na stůl
dobrého člověka.
(s. 31)

POPĚVEK

Po polní cestě přešly laně,
když byla deštěm rozměklá.
Zachtělo se jí zvolat na ně,
však bála se a mlčela.

Dodnes však na ně vzpomínává
v půlnoční touze své.

Vždyť stopy kopyt, marná sláva,
jsou srdci podobné.
(s. 32)

Dej mi svá ústa – ten člunek vratký,
chci na něm život obeplout.
Bojím se cesty, co vede zpátky.
Dej mi svá ústa – člunek i proud.
(s. 34)

PROCHÁZKA

Pod nebem prázdným bez vlaštovek
šel jsem tak jednou v neděli.
Jako dvě tečky z beruščiných krovek
na mezi hoch a dívka seděli.

To bylo září, teplé jako plínky,
den byl jak čisté dětské svědomí,
pole jak dopis od maminky,
když se z něj pečeť ulomí.

Pak ti dva přešli, objali se v chůzi,
on jí byl úlem, ona včelou v něm,
tak jsem je poznal, sám skryt za haluzí.

Byl to můj přítel s mojím děvčetem.
(s. 37)

Jak zřejmo, jednalo se o básně vcelku prosté, a to i po formální stránce: Rým v nich byl obvykle střídavý, rytmus pravidelný, pře-

vahou trochejský, popřípadě daktylotrochejský, strofické členění čtyřveršové nebo tříveršové. Ale o svůj poetický náboj myslím nepřišly ani po letech.

Časem se Galík propracovává k volnému verši, rozšiřuje se slovní zásoba i paleta obrazných pojmenování, milostné verše získávají meditativní charakter.

V ČEKÁRNĚ

To je ta chvíle úloh dopisovaných teď nakvap.

Čekání na vlak, co má zpoždění.

Halabala a lhostejnost: Arab

o rozpálenou stěnu opřený.

Všechno je v půli cest. Můj spěch i něha tvoje.

Amplion prská slib. Všechno je před námi.

Hovorné ticho ale ví: všechno už prohráno je.

Tabulky skel škrtané vraními čarami.

Střetání drah. Ten příběh stý a entý.

Koleje, dráty, rýhy na dlani.

Pražádný výklad. Žádné podobenství. Bez pointy
je toto téma čekání.

Galíkovi ovšem nebyly cizí ani verše razantně smyslné:

OLOMOUCKÉ BLOUDĚNÍ

Jako lev zuřivý, jak lev z bible, co nepatří mi,
obcházím náměstí, plížím se nádvořími
a nikde nic. Ne, už se neubráním:

vyrážím do brlohů, špeluněk a pajzlů, temných
krypt

naplněn mocným, zrovna svatým odhodláním
šestého hříchu katolického se honem dopustit.

Ta děvka tu však není, ta děvka lehké letory,
co bude k témuž svolná, dokonce i na mne berná.

Ó, kde jenom jste, vy chtivé potvory,
s náručí teplou, s lexikem prostě vstřícným:
ber! Na!?

Kde jste, vy rozpálené jak útočící tanky,
vy slastnou touhou rozechvělé, jak odstředivka
Virona?

Nikde nic, pusto. Jen samé chladné puritánky.
Prv Aška. Pak Miluška. A teďkom Irena.

Galík psal rovněž básně tematizující společenskou problematiku, řada textů vzniklých během let 1971 a 1972 prezentuje, jak niterně a bolestně autor prožíval tehdejší dění, nástup normalizace spojený s personálními čistkami. Tady nalezneme první ztvárnění tématu věrnosti sobě samému a pravdě, možnosti rezistence vůči falši a dobovým mocenským tlakům, které později dominovalo jeho prozaickým dílům.

TI DRUZÍ

Namísto jedné pupily
zeje z nich škopek na pomyje.
Z druhého oka nedočkává, říje,
závisti zákmit zavlilý.

Zvednout dva prsty vždycky pohotovi.
Ale jen se zárukou na vzestup.
Dvojklnný jazyk vystřeluje z jejich hub,
špičáky nejmní Drakulovy.

V úkladech doma, ve lstech, v křivdě,
v ohledech slaboucí,
do našich tepen divě,
zahledění vrahounci.

14. prosince 1971

Galíkovy sociálně-kritické verše občas dostaly i podobu hrubozrn-
nějších satirických popěveků.

Za pomezí slušnosti
važme si své vrchnosti.

Ta se za řiť nestydí,
jak to bývá u lidí.

Ta ji ráda vyvalí,
abysme se dívali.

Světě, světě ožralý,
s tebou jsme to dostali.

Běž s tou řítí do hajzlu,
ať tě přes ni nemajznu.

(Malenovice 26. 8. 1986)

Vedle milostné lyriky byly mezi Galíkovými básněmi nejčetnější
patrně ty inspirované přírodou, geniem loci holešovského kraje,
rodnou vesnicí Racková a chatou na Všemině.

XXX

Toto je Sobolice (pět set patnáct)
a támhle Kopná, Humenec, Grůň a Kopřivná,
fáč neděle a prázdnin a cosi (dálka?)
jako náplast.

Ale pak zase stud, jenž ví a nepřízná.

Krvácíš dovnitř z nepostřehnutelných ranek.

Korunka pupav, svízel, zemědým.

A pod nohama šedý kociánek.

Jenom ta jména. Víc už neumím.

NAŠE VŠEMINSKÉ JABLONĚ

Zvedni

to jabko první, než ho srnka uchytne:

letní

průsvitné.

Věř: žádná chemie, žádný postřik,

žádná hejblata.

Všechna jsou trochu strupatá

se šmakem kysela a slastně šťavnatá.

Tohle se jmenuje James Grave.

Třetí bývalo panenské,

nyní je matčino.

Padavé jak náš Petřík,

leč sladší nad víno.

Pak jaksi zakrslý Jonatan.

Je mu tu asi hodně zima.

Zaprodán

uherský Jan za chrta dán

na jižní slunko se nám tiše rozpomíná.

A ještě stromisko u cesty nahoře. Strom,

co rodí dvojí sortu:

trpká a nasládlá. Na burčáky. Na kvas z nich

do slivovic. Přesný do začínajících hor tu.
Zdědili jsme ho po starých Valaších.

Malenovice 26. 8. 1986

Vzpomínka stála na začátku příspěvku, budiž tedy i na konci, tentokrát autorova – na dětství v milované Rackové.

BUM, BUM, BUM

Na koho to slovo padne,
ten musí jít z kola ven.
Na niti dávno smotané
zašumí duha pentlí o poznání rezavěji:
to ze Žůrkova ořechu padá už první list.

Co vyvzdoruješ, hochu, na větru
a na těch větvích, co se vzdaly?

Pantáto Kubíčků, s obecním bubnem na břichu,
vy znova, vy pořád živý nebožtíku,
koho se zeptat, když ne vás?

To všichni, pantáto,
bez výjimky všichni, sakumprásk jak tu jsme,
pod pentličkami v ocasech našich klukovských
Ikarů,
zářijových hvězd a draků,
to všichni, jakbysmet,
(Jara Žůrků, Mírek a Pepin Vitáskovi, Živníkovi
kluci,

Pepa Galéků)
to všichni s kterýmisi říjnem
musíme odšumět?

Malenovice 24. 9. 1963, 12.–13. 7. 1986, 26. 8. 1986

Pepa Galéků „odšuměl“ v listopadu před dvaceti čtyřmi lety. A i když jeho níže přetištěná báseň „Předběžná bilance“ nedospívá ke zrovna optimistickým závěrům, jsem přesvědčen, že konečná bilance osobního i tvůrčího života je v případě Josefa Galíka vskutku obdivuhodná. A to i díky jeho poezii, byť dosud vlastně neznámé.

PŘEDBĚŽNÁ BILANCE

Zas mě už u srdce dnes píchá,
zase už ťuká na žebra ta kostlivá.
Pomalu, vytrvale, i když zatím ještě zticha.
Ó ano. Tak to už chodívá.

Náš život? Nic kór nadvakrát.
A ti, kdo po nás ve svém vlastním máji
rozkvétají,
mohou se (právem!) (právem?) posmívat.

Ó ano: neúspěšní.
V zahradách našich hvízdá podlost dnešní,
korupce a polní pých.
Rostli jsme v čase třešní – a nejen třešní –
červivých.

Náš život. Žádná sláva. Nic zrovna kór.
Jediná naše hrdost, jediná pýcha:
přišli jsme s pláčem, odcházíme zticha –
mezitím bolest a láska a vzdor.

Všemina 14. 8. 1986

„NEŽIL ZBYTEČNĚ“

K ŽIVOTU A DÍLU JIŘÍHO HEJDY (1895–1985)

ERIK GILK

Hejda, Jiří. 2020. *Útěk*. Praha: Pulchra, 413 stran.

Hejda, Jiří. 2020. *Žil jsem zbytečně*. Beroun: Machart, 495 stran.

Hejda, Jiří. 2022. *V zemi hákového kříže – Bída v pohraničí*. Praha: Pulchra, 221 stran.

V posledních letech se vyskytly na knihkupeckých pultech tituly upomínající na jméno ekonoma, politika, publicisty a příležitostného literáta Jiřího Hejdy. Pokusme se v následujícím příspěvku připomenout životní osudy muže, odsouzeného v procesu s Miladou Horákovou na doživotí, s přihlédnutím ke dvěma nejnověji vydaným knihám.

Pražský rodák nastoupil po maturitě na studium práv, přerušené jeho účastí v bojích první světové války. Od roku 1926 začal spolupracovat s Peroutkovou *Přítomností*, do níž přispíval svými ekonomickými analýzami, obstarává rubriky „Národní hospodářství“ a „Aktuální otázky“. Ve svém článku mimo jiné jako první předpověděl příchod hospodářské deprese do meziválečného Československa. Později působil v redakcích deníků *Lidové noviny* a *České slovo*. Za německé okupace se zapojil do odbojových organizací Politické ústředí a Ústřední vedení odboje domácího. V poválečném Československu se stal významným představitelem Československé strany národně socialistické (ČSNS), byl členem Ústřední plánovací komise, která připravovala plán dvouletky. Nadále se také věnoval publicistice pro noviny *Svobodné slovo* a týdeník *Dnešek*.

Po komunistickém převratu v únoru 1948 byl vyloučen ze Syndikátu českých spisovatelů. Celá ČSNS byla zbavena svých demokraticky

orientovaných představitelů včetně Hejdy a obrozena jako Československá strana socialistická. V roce 1949 byl Hejda spolu s dalšími členy činníky ČSNS zatčen a zařazen do politického procesu s Miladou Horákovou. Aktéři procesu mu přiřkli úlohu „hospodářského ideologa Direktoría“ a propagandisticky zneužili rovněž jeho minulost podnikatele (na konci třicátých let založil továrnu na výrobu kuchyňských zařízení) a odpor vůči znárodňování. V proslulém vykonstruovaném procesu byl odsouzen na doživotí, ačkoliv původně mu byl určen také trest smrti. Prošel si snad všemi politickými věznicemi tehdejšího Československa (Pankrác, Mírov, Leopoldov, Ilava, Valdice). Žádost Hejdovy manželky Luisy o milost a zmírnění trestu byla roku 1954 zamítnuta, z vězení byl propuštěn o osm let později. Po návratu z vězení žil Hejda v ústraní a pobíral starobní penzi, zemřel přesně dva měsíce po svých devadesátinách 25. dubna 1985 v Praze.

Kromě pravidelné i příležitostné publicistiky se Hejda etabloval jako autor národohospodářských knih (*Hospodářská funkce akciové společnosti*, 1930; *Světová hospodářská krize a nezaměstnanost*, 1932) a reportáží (*V zemi hákového kříže*, 1934). Teprve po propuštění z věznice vydal román *Útěk* (1969), který byl ovšem výrazně cenzurován a záhy po vydání stažen z prodeje. Hejdova autobiografie *Žil jsem zbytečně* mohla vyjít až po pádu železné opony (1991), stejně jako soubor jeho vězeňské poezie *Sonety zpívané šeptem ve stínu šibenice* (1993), jež k vydání připravil Hejdův syn Neklan. Není to zdaleka veškeré dílo, které Jiří Hejda napsal po svém návratu z vězení a které promýšlel právě v tomto nelehkém čase. V rukopise dosud zůstává povídkový soubor *Tvář domova*, novela *V pasti* a románový cyklus *Národ sobě líčící poměry českého národa v poslední třetině 19. století*, stejně jako konvolut Hejdovy vězeňské korespondence.

Zásluhou pražského nakladatelství Pulchra⁽¹⁾ dochází v posledních letech k oživení vydavatelského a doufáme i čtenářského zájmu

1 Pro úplnost dodejme, že berounské nakladatelství Machart publikovalo Hejdovy vzpomínky *Žil jsem zbytečně* ve druhém (2010) a třetím (2020) vydání.

o Hejdovo dílo, v jehož pokračování věříme. Nejprve vyšlo první necenzurované vydání románu *Útěk* (2020) s rozsáhlou doprovodnou studií Petry Loučové a o dva roky později svazek dvou reportážních cyklů *V zemi hákového kříže – Bída v pohraničí* (2022).

Román *Útěk* začal psát Hejda v září 1966, tedy v době, kdy byla již v procesu schvalování jiná a proslulejší díla vězeňské nebo „lágrové“ literatury, jako bylo *Studené slunce* Jiřího Muchy a *Veliký slunovrat* Karla Pecky. Zveřejnění obou próz ovšem bylo oddalováno a nakonec byly vydány až na podzim 1968 po zrušení cenzury. Ústřední motiv útěku spojuje Hejdův román s jinou Peckovou prózou *Horečka* (1967), případně s jinými jeho texty, jako je povídka s totožným názvem „Útěk“ ze souboru *Na co umírají muži* (1968). Zápletka Hejdova příběhu je poměrně jednoduchá a při jejím konstruování se autor inspiroval vyprávěním někdejšího spoluvězně Jaroslava Šťastného, jemuž se podařilo uprchnout z obávané leopoldovské věznice.

Hejda ve svých pamětech uvádí, že Šťastného líčení použil ve vši podrobnosti v prvních kapitolách románu, zatímco v okamžiku, kdy se uprchlíci dostanou za hradby pevnosti, je vše včetně charakterů postav čistou fikcí. Od útěku z pevnosti rozvíjí autor dobrodružný příběh útěkářů Blažka a Franty se všemi jeho klasickými peripetemi, které situace obnáší. Prvotní překonání překážek je opojné, plán se zdařil, avšak napětí roste, do popředí se dostávají praktické starosti. Vše se odehrává v neustálém vzrušení, vztah dvou útěkářů dostává trhliny a posléze vyústí v rozhodnutí Franty jednat na vlastní pěst. Opustí svého druha i původní plán pokusit se o přechod hranic, aby se nejprve setkal se svou ženou. Z Blažka se tak stává štvanec, stojící sám proti celému světu.

Vstupní situace Hejdovy prózy může připomenout baladickou novelu Josefa Čapka *Stín kapradiny* (1931), jejímiž hrdiny je nesourodá dvojice mladých mužů stojících mimo zákon. Stejně jako zde, také v Hejdově románu vnímají oba pachatelé les jako prostředí, v němž naleznou bezpečný azyl. Avšak zatímco u Čapka se les postupně stává hrůznou kulisou a aktérem spravedlivého trestu na vinících, v *Útěku*

je místem útěšným a vytouženým, proměňuje se v symbol volnosti a svobody. Následně se román stává svérázným putováním krajinou, v níž se hrdinové znovu nadechují, avšak vzápětí zjišťují, že krajina, po níž jim bylo teskno, se mezitím razantně proměnila, neboť ji zasáhla vesnická kolektivizace. Tento neznámý svět v obou protagonistech budí úzkost a nejistotu.

Když se z Blažka stává opuštěný poutník severočeskou krajinou, dochází také k určitému zlomu, kdy autor umělecký záměr podřizuje spíše tomu, aby mohl vyslovit svá vlastní morální poselství a vyznat se ze svých ideálů. V tomto bodě získává text výrazně patetický ráz, čiší z něj Hejdova snaha o upřímnou, generační zpověď. Prostřednictvím svého hrdiny se tak vyznává ze svého vztahu k vlasti, již miluje; ostatně emigrace pro autora nikdy nepřicházela v úvahu. K prozření, že nemůže vlastní zemi opustit a útěk postrádá smysl, nakonec dospěje i hrdina románu Blažek. Autobiografičnost *Útěku* je zřejmá, autora a jeho autopsii si nelze z příběhu odmyslet. Jestliže Hejdovy vězeňské sonety představují niternou emoční zpověď, román je esencí jeho vězeňské a následné zkušenosti, syntézou jeho přesvědčení.

Rukopis byl dokončen začátkem října 1966 a počala se anabáze s jeho vydáním. Nejprve jej odmítlo nakladatelství Svoboda, poté vydavatelství Práce, o dva roky později o něj projevil zájem hned dva vydavatelské domy: Československý spisovatel a Melantrich. Druhé jmenované vydavatelství nakonec s Hejdou smlouvu na vydání románu podepsalo, avšak pookupační ředitel Melantrichu Karel Houba začal vyžadovat na autorovi škrty a další autocenzurní zásahy. Ty se dotkly i samotného závěru příběhu, jehož původní verzi sice neznáme, avšak v oficiálním knižním vydání je konec krajně nevěrohodný: Blažek rezignuje na odchod do zahraničí a zanechává svým zachráncům poněkud teatrální dopis, v němž uvádí, že se odebere na ministerstvo vnitra, aby zde oznámil „všechny případy hrubého porušování práva a lidskosti, kterých se dopouštějí nadřízené orgány v takzvaných ústavech nápravného zařízení, kterými jsem prošel od svého zatčení“ (s. 297).

Spolehne-li se na Hejdovy informace v jeho vzpomínkách, vyšel román v nákladu 40.000 výtisků. Přestože již tři dny po uvedení do prodeje (podle ředitele Melantrichu Houby šlo ovšem o několik desítek dní) byl náklad stažen, podařilo se prodat na pětadvacet tisíc výtisků, což svědčí o jeho čtenářském úspěchu. Kritická recepce mlčela, což bylo dáno spíše nejistou dobou na přelomu let 1969 a 1970 než kritickým nezájmem. Jedinou recenzi publikoval brněnský estetik Oleg Sus v *Hostu do domu* (1970, č. 1, s. 37–39) a již její název „Směsi, ambice a svědectví“ dával tušit, že nebude příznivá. Sus vytýkal Hejdovi nevydařené mísení (doslova „nečisté mísení“) autentického svědectví o poměrech ve věznici s epickým, až dobrodružným příběhem. Chtěl-li autor podle nemilosrdného recenzenta popsat realie, stačila by próza faktu, avšak i ta by se musela omezit.

S vědomím dalších osudů Hejdova života i díla se jistě nelze divit odevzdanosti, jíž roku 1973 ukončil svoje memoáry: „Proto se smíruji teď i s tím, že po Útěku ode mě už nesmí nic vyjít. Jsem na indexu. Zatím se to zdá být kruté, mít v šuplíku řadu románů, povídek a novel, o kterých nejenže sám jsem přesvědčen, že jsou dobré, ale které si získaly i přízeň lektorů, a dokonce už byly zařazeny do edičního plánu. Ale kdo ví, k čemu je to dobré. Zatím vše, co se zdálo být špatné, nakonec k něčemu dobré bylo“ (s. 459).

Začátkem letošního roku v péči téhož nakladatelství Pulchra vyšel svazek obsahující dva Hejdovy reportážní celky. Prvním z nich je soubor autorových postřehů a reportáží z předválečného Německa *V zemi hákového kříže* s podtitulem „Německo v srpnu 1934“, který byl knižně publikován na podzim 1934. Druhou část tvoří dvanáct národohospodářských článků se silným národnostním a sociálním podtextem, které Hejda otiskoval od 30. října 1935 v deníku *České slovo* pod souhrnným názvem *Bída v pohraničí*. Na rozdíl od prvního souboru je v tomto svazku cyklus z pohraničí vydán poprvé knižně. Jakýmsi dovětkem drobné knihy je trojice kratších poválečných článků ze *Svobodného slova*, v nichž Hejda formuloval svůj tehdejší postoj k němčině a německému jako takovému.

Soubor reportáží z Německa v létě 1934 svědčí o autorově nebývalém pozorovatelském talentu, upřímnosti a nemalé míře prozíravosti. Hejda evidentně navštívil nejednu německou rodinu z rozličných sociálních vrstev a diskutoval s jejich příslušníky, dokonce vedl interview s tehdejším ministrem hospodářství Hjalmarem Schachtem. Výsledkem je vsutku plastický obraz nálady německého národa, již určuje především strach, úzkost a přetvářka, a to krátce po noci dlouhých noží na konci června 1934, kdy došlo k likvidaci silné vojenské složky SA a výraznému posílení Hitlerovy politické moci. V doslovu k tomuto souboru Hejda píše: „Přál bych každému – je to přání škodolibé –, kdo není u nás spokojen s demokracií, aby strávil jen několik neděl v Německu. Lidé, kteří u nás na demokracii nadávají, dávají demokracii nepřímou vlastně nejlepší vysvědčení. Tímto vysvědčením je – možnost nadávat. V Německu by nadávat nesměli. [...] Hodnotu demokracie může ocenit jen ten, kdo na vlastní kůži pocítil, co je to ztráta demokracie. V Německu se o tom můžete přesvědčit“ (s. 135–136).

Druhý reportážní celek ze sudetského pohraničí je pro laika méně záživný, protože se soustředí téměř výhradně na složitou hospodářskou situaci v tamních oblastech. Na základě podrobného studia ekonomických ukazatelů a odborné literatury zde Hejda analyzuje a popisuje neutěšený stav průmyslu a živností, bankroty, nezaměstnanost a odchody tamních obyvatel za prací do sousedního Německa. Svoje rozbor, v nichž se zaměřuje obzvláště na výrobu textilu, porcelánu a hudebních nástrojů, doprovází řadou faktů, čísel a tabulek, které jednoznačně dokládají autorovy názory. Hlavní důvod krize viděl pisatel v dlouhodobém zanedbávání pohraničních regionů ze strany pražské vlády.

Je dobré a záslužné připomínat osobnosti Jiřího Hejdy anebo kupříkladu Pravomila Raichla, jenž byl mimo jiné také vězněm leopoldovské pevnosti a podařilo se mu z ní úspěšně uniknout, ač jeho jméno Hejda (spíše z opomenutí) nikde neuvádí. Není podstatné, zdali se toto připomínání děje formou opožděného či opraveného vydání jejich beletristického a publicistického díla v případě prvního muže,

anebo biografickým (Jaroslav Čvančara: *Pravomil Raichl. Život na hranici smrti*; 2018) či románovým zpracováním (Petr Stančík: *Pravomil aneb Ohlušující promlčení*; 2021) jejich života v případě druhého. Přestože jeden byl intelektuálem a ekonomem a druhý agentem a dobrodruhem, oba patří mezi nenápadné hrdiny, jimž náleží pevné místo v kulturní paměti českého národa.



SLAVNOST BEZVÝZNAMNOSTI MILANA KUNDERY

FRANTIŠEK VŠETIČKA

CELEBRATION OF THE NON-SIGNIFICANCE OF MILAN KUNDERA

Kundera's last novel has two levels of action – French and Soviet. In the end they permeate each other. This permeation is part of the general principle of paradox. Beside the latter, Kundera in his novel applies the heptadic principle (based on number seven). The action in the novel is presented by a fictional narrator, who can be identified with the author. From the characters in the novel, also remarkable is ingot, an unknown character. The finale of the prose also contains the paradoxical principle and its framing is local.

Key words: two action levels, paradoxical principle, heptadic principle, fictional narrator, ingot, paradoxical finale, local framing.

Milan Kundera, pobývající ve Francii od roku 1975 a v této zemi se asimilující, přešel v devadesátých letech z českého vyjadřovacího jazyka na francouzský. Otázkou zůstává, zda se něco podstatného tímto přesunem změnilo. Jeho tvůrčí habitus zůstal zdánlivě stejný, přesto však určitý posun nastal, přinejmenším dvojitý. Změnilo se prostředí jeho děl, jež se nyní odehrávají ve Francii, a vůdčími postavami jsou v nich občané této země. Druhá změna je takříkajíc kvantitativní – francouzské romány jsou převážně nerozsáhlé. *Slavnost bezvýznamnosti* je jedním z nich, její české vydání má necelých sto stran a za jistých okolností, kdyby v ní nevystupoval tak velký počet postav, by mohla být považována za novelu. Poprvé byla vydána v italském překladu roku 2013, teprve následujícího roku vyšel francouzský originál, český překlad pochází z roku 2020.

Téma díla, jak je u Kundery běžné, je vepsáno do jeho titulu. Třeba dodat, že je to téma výjimečné a autor se jej zhošťuje s notnou

dávkou ironie a perzifláže. Kundera se v románě směje, není divu, narodil se 1. dubna (1929).

Na románový tvar *Slavnosti bezvýznamnosti*, nikoli na tvar novelový, ukazuje už sám syžet, neboť této próze vtiskl Kundera dvě dějové (a protikladné) roviny. První se odehrává ve Francii, v Paříži, a druhá má vysloveně sovětský ráz, jemuž vévodí geniální monstrum Josifa Vissarionoviče Stalina.

Kundera svůj román rozvrhl do sedmi částí (autor je označuje jako díly), které se dále štěpí do kapitol. Obě architektonické jednotky mají v próze názvy, části autor navíc čísluje, kdežto kapitoly nikoliv. Obě syžetové roviny začínají už v první části. Francouzská již v incipitu, kdežto sovětská až v její šesté kapitole poznámkou o Chruščovových *Vzpomínkách*. Francouzští hrdinové (nehrdinové) řeší v románě své osobní problémy, meditují, často o totálních bezvýznamnostech. Celá próza začíná Alainovým přemítáním o dívčím pupíku. Vše (vše bezvýznamné) pak vrcholí ve čtvrté a páté části, v níž probíhá oslava D'Ardelových narozenin.

Se Sověty je tomu v románě poněkud jinak. Stalin a jeho mocenská kamarila se zpočátku objevují pouze jako součást rozmluv mezi jednotlivými francouzskými postavami (ponejprv mezi Charlesem a Ramonem). Nejvíce toto téma přitahuje Charlese, který chce Stalinovu historku o čtyřiaadvaceti koroptvích přeměnit v loutkovou hru. Od druhé kapitoly páté části se situace zásadně změní a Stalin spolu se svými podřízenými vystupují v románě bezprostředně jako rovnocenné postavy. Jejich vstup na románovou scénu začíná víc než příznačně, Stalin svým spolupracovníkům praví: „Uklidněte se, poserové!“ (Kundera 2020: 66) Sovětská rovina vrcholí v závěrečné scéně, kde se Stalin s Kalininem promenují rozjásanou Paříží.

Stalin a Kalinin v přestrojení v Paříži je paradox, který není v *Slavnosti bezvýznamnosti* ojedinělý, neboť Kundera založil tento román na paradoxním principu. Čtenáře autorových děl to příliš nepřekvapuje, poněvadž tak v minulosti postupoval Kundera nejednou. Bylo už řečeno, že francouzská dějová rovina vrcholí oslavou

D'Ardelových narozenin, avšak i ona je velkým paradoxem, neboť středem její pozornosti se nestane narozeninový oslavenec, ale nanicovatá a sebestředná La Francková.

Alain, který vstoupí na románovou scénu už v incipitu, je zahleděn a připoután ke vzdálené a pro něj neznámé matce, jež si nepřála, aby se narodil; dokonce s pomyslnou představou o ní rozmlouvá během jízdy na motorce. Opomíjí a nedoceňuje otce, jenž si jeho příchod na svět přál. Jde o paradox nevědomého a zahleděného do vlastní fiktivní představy. Jízda na motorce s pomyslnou rozmluvou přitom zahrnuje tragickou možnost vyústění, havárii, smrt. K něčemu takovému však nedojde, poněvadž Alain by ztratil jednak punc bezvýznamnosti, jednak by tento paradox vyústil do tragična, což by bylo v rozporu s autorovou koncepcí paradoxu, který má v tomto románu převážně úsměvný a posměšný ráz.

K Alainovi a k jeho příchodu na svět se váže scéna ve třetí části, v níž žena, která si chce přivodit smrt, připraví o život svého zachránce. Jde o Alainovu matku, což čtenář v dané chvíli neví a vědět nemůže. Román se odehrává v dějové přítomnosti, kdežto scéna se ženou, jež se chce utopit, se odehrála před Alainovým narozením. V daném okamžiku četby však čtenář vnímá tuto scénu jako dějově současnou, přítomnou. Jde o časový a syžetový skluz a zároveň o stavebný paradox.

Zmíněná scéna se stala interpretačním zádrhelem pro dva kunderology. Jakub Češka se domnívá, že jde o Alainovo oneirické vyprávění (Češka 2019: 178), Milan Blahynka je pak přesvědčen, že „dívka, která chtěla spáchat sebevraždu a dopustila se vraždy, nemůže zároveň být Alainova matka“ (Blahynka 2019: 188). Češka o tomto Blahynkově soudu a o jeho dalších právech říká, „že pro toto tvrzení nenajdeme v románu oporu“ (Češka 2019: 170), což ovšem plně platí i o Češkově oneirické nadinterpretaci. V románovém textu se nic takového nenachází. Výjevy se Stalinem a Kalininem jsou potom rovněž oneirická vyprávění? A čím?⁽¹⁾

1 Češka se ještě odvolává na Blahynkovu online verzi, kterou autor pojal do výše zmíněné knihy.

Vedle paradoxů takříkajíc dějových předkládá Kundera také paradoxy filozofické. Jejich snůška je vložena do kapitoly „Svět podle Schopenhauera“ v šesté části. A osnovatelem filozofických paradoxů tam je pseudofilozof Stalin. Tím se dostáváme k sovětské syžetové rovině, jež je na paradoxy hojnější (to je jedno z pout, které Kundera váže s českým prostorem, neboť sovětskou okupaci a vpád vojsk Varšavského paktu autenticky zažil).

Všechna velká města v sovětské zóně, pojmenovaná podle komunistických pohlavárů, byla časem změněna a odstraněna. Pouze bývalému pruskému Königsbergu, v němž celý život prožil Immanuel Kant, zůstalo označení Kaliningrad. V daném případě jde o dvojí paradox – označení měst jmény Leninovými, Stalinovými a Marxovými byla odstraněna, kdežto označení po bezvýznamném Kalininovi zůstalo. Další paradox spočívá v sepětí velkého Kanta s malým Kalininem; toto sepětí, nebo podraz, komentuje Kunderův Stalin pobavenými slovy: „Neboť víš, Kant si to plně zaslouží.“ Kalinin je v Kunderově románě notně devastován – má neustálé urologické potíže a v próze je označován jako chcáč.

Závěrečný paradox, paradox všech paradoxů, je rovněž sovětský, vlastně sovětský a francouzský zároveň. Do bezstarostné a rozjásané Paříže vtrhnou Stalin s Kalininem, anebo, jak stojí v záhlaví předposlední kapitoly, vpadnou tam lovec a chcáč. V Kunderově podání je Stalin daleko lidštější a rozšafnější, než ve skutečnosti byl. Proto v jeho románě přežívá a posléze se fantazijně dostává do Francie. To už jsme ovšem ve sféře paradoxní fantasy a tam se může dít cokoliv.

V *Slavnosti bezvýznamnosti* uplatnil Kundera, jako už několikrát dříve, také princip heptadický, založený na čísle sedm. Ten je však v textu oslaben; promítá se pouze do architektiky celkové (sedm částí) a dílčí (první a druhá část mají po sedmi kapitolách). V druhém případě nejde patrně o náhodu, neboť první část je introdukční (nazývá se „Hrdinové se představují“) a čtvrtá je část středová (oslava D'Ardelových narozenin). Skutečnost, že sedm kapitol se uzavírá úsměvem nebo smíchem, tou nejpodstatnější polohou postav a pře-

devším autora, je už nepochybně náhoda. Porovnáme-li podíl obou stavebních principů v Kunderově románu, je jejich vztah neúměrný ve prospěch dominantního principu paradoxního.

V *Slavnosti bezvýznamnosti* opětuje Kundera nejen heptády, ale rovněž vypravěče, v daném případě fikčního vypravěče. Jeho činnost je několikerá, například komentuje způsob svého psaní: „Opakuji se? Začínám kapitolu stejnými slovy, která jsem použil hned na začátku románu? Já vím. Ale i když jsem o Alainově vášni pro záhadu pupku už mluvil, nechci skrývat, že se tou záhadou zabývá stále, tak jako se i vy zabýváte měsíce, ne-li roky stejnými problémy (určitě mnohem nicotnějšími než ten, který pronásleduje Alaina).“ Jde o opakování dílčí, ale bylo již řečeno, že Kundera opakuje, obměňuje, variuje i stěžejní princip paradoxní (také heptadický). Paradoxní princip zdárným způsobem v *Žertu*, *Nesmrtelnosti* a v dramatu *Jakub a jeho pán*.

Kunderův vypravěč si dále klade otázky, jako by nevěděl, co se děje a co se bude dít. Ve třetí části neznámá žena vystoupí z auta, nezavře dveře a odchází. Vypravěč si klade otázky: „Co znamená ta nedbalost, tak nepravděpodobná v naší době zlodějů? Je žena tak roztržitá?“

Jindy zase vstupuje do děje a odvádí jej, alespoň na okamžik, jiným směrem: „Nad zvednutou rukou La Franckové se dál toulalo peříčko a já si představuji, jak dvacet lidí seskupených kolem velkého stolu míří pohledem vzhůru, i když tam žádné peříčko nepoletuje; jsou tím víc zmateni a nervózní, že věc, která je děsí, se nenachází ani proti nim (jako nepřítel, jehož by bylo možno zabít), ani pod nimi (jako past, již by mohla nastražit tajná policie), ale někde nad nimi, jako neviditelná, nehmotná, nevysvětlitelná, nepostižitelná, beztrestná, zlomyslně záhadná hrozba. Někteří vstávají ze židlí, aniž vědí, kam chtějí jít.“ Jde o situaci, která se v dalším odstavci nečekaně přenese z Paříže do Kremlu.

Fikčního vypravěče konkretizuje v románě Ramon, který v páté části ke Kalibanovi na narozeninovém večírku pronese: „Ale náš mistr, který nás vymyslel, mě ho kdysi přiměl studovat.“ Tím, kdo byl studován, byl Hegel; ten mistr je sám Kundera.

Slavnost bezvýznamnosti, zejména její francouzská rovina, má celkem pět hlavních postav, všechny jsou mužské. Sylvie Richterová v doslovu hovoří o čtyřech a zapomíná na D'Ardela, který přece pořádá svůj narozeninový svátek bezvýznamnosti. Richterová se omezuje pouze na čtyři postavy, poněvadž zapadají do její představy o Kunderových čtyřech výzvách románu (Richterová 2020: 104, 107). Tak jednoduché to ovšem ve *Slavnosti bezvýznamnosti* není. Jakub Češka se shoduje nejen s tímto jejím názorem, je podle něho velmi trefný, ale sdílí s ní i čtvrtý počet hlavních postav (Češka 2019: 171, 181).⁽²⁾

Kundera D'Ardelovu večírkou věnuje dvě části (čtvrtou a pátou), což z úhrnných sedmi je nemalý tektonický podíl. Vedle ústřední pětice se však na jeho narozeninách objeví (spíše mihne) ještě jedna postava, jež je pozoruhodná z hlediska typologického. Váže se na Kalibana, což je jeden z pětice, který tuto přezdívkou dostal jako herec po stejnojmenné postavě z Shakespearovy *Bouře*, již kdysi dávno hrál. Kaliban figuru neznámého zpozoruje na D'Ardelově party; jde o malého plešatého muže, o němž se domnívá, že po něm jde (myšleno policejně). Tento muž, neznámý muž, je podezřelý tím, že se chová jinak než všichni ostatní (ti vzhlíží vzhůru k poletujícímu peříčku). Jde o typ ignota, neznámé postavy, která se nečekaně objeví a nečekaně ztratí, nemá pokračování, o to je záhadnější.

Neznámá postava je do značné míry také paradox, stejně jako celé finále, neboť román končí výjevem, v němž se Stalin (muž s knírem) spolu s Kalininem (starý muž s bradkou) projíždějí Paříží: „Muž s knírem ve staré obnošené parce vysoko zvedá dlouhou loveckou pušku. Kočí, také kluk, poslechne a zastavuje vůz. Muž s knírem a starý muž s bradkou do něj nastupují, sedají si, naposled zdraví publikum, které uneseně máchá pažemi, zatímco dětský pěvecký sbor začíná zpívat Marseillaisu. – Malá bryčka se rozjíždí a širokou alejí opouští Lucemburskou zahradu a pomalu se vzdaluje do ulic Paříže.“ Poslední věty

2 Češka svůj příspěvek rozvrhl do několika kapitol, jedna z nich má název „Kompozice skládání“ (s. 179); je poněkud rozsáhlá, ale o kompozici se v ní nejedná.

románu nevyznívají bezvýznamně, naopak hrozivě. Kundera pojal tento závěr jako hravé fantasy, jež mrazí.

O finále, o ukončení textu se v románě hovoří už dříve – v šesté kapitole třetí části Charles, zaujat svou loutkovou hrou, si představuje, že v jejím posledním jednání vystoupí anděl (kapitola nese název „Andělé“). V páté kapitole šesté části kremelští mocipáni sledují z oken létající anděly; Chruščov v koncovce prohlašuje: „Anděl, to je znamení!“ Kapitola i část nesou shodný název: „Pád andělů“. Milan Kundera, vzhledem k tomu, že je prodchnut paradoxy, finále celého románu vyostří vstupem Stalina a Kalinina do bezstarostné Paříže. Jde o paradox na několikátou.

Paradoxální román je posléze zarámován, místem, lokalitou – začíná totiž a končí v Lucemburské zahradě. Druhá kapitola na začátku zvýrazňuje toto místo ve svém názvu:

Ramon se prochází v Lucemburské zahradě; v závěrečné části pak D'Ardelo Alaina a Ramona v témže prostředí přesvědčuje o tom, že Lucemburský park je „součástí jeho nejniternější krajiny, jeho ‚venkova‘“. Vzápětí do této nejniternější krajiny „přicházejí lovec a chčác“, jak zní titul předposlední kapitoly. Jde o lokální zarámování, jež má ve vstupní složce slunnou atmosféru, kdežto v závěrečné složce právě opačnou – objevila se hrozba, byť prozatím pouze fabulovaná a mystifikovaná. Dochází tedy i v zarámování díla k paradoxnímu posunu.

Celková struktura románu je posléze následující – na začátku a na konci se děj odehrává v Lucemburské zahradě, mezi těmito krajními situacemi proběhne narozeninová party v D'Ardelově bytě. Tak je tomu celkově schematicky, neboť do těchto prostorových bodů vloží Kundera několik dalších míst, v nichž se projednávají nějaké události nebo se dokonce dějí. Nejextrémnějším místem, a také nejzákladnějším, je rudý Kreml, jenž je základní pro samy představitele sovětské moci. Pouze zruďný diktátor se chechtá. Jde ovšem o Kreml ze začátku padesátých let, což je další časový a syžetový skluz této rozmarné a rozmáchlé prózy.

Vztah mezi jednotlivými kompozičními prostředky v *Slavnosti bezvýznamnosti* je nejednoznačný. Nejužší spočívá mezi stěžejním paradoxním principem a paradoxním finále, tvořícím ucelenou dvojici. Tím však zmíněná ucelenost v románě končí, neboť další postupy jeví naopak tendenci nepoměrnou, paradoxní. Nejzjevněji vyvstává ve sféře postav, mezi fikčním vypravěčem a ignotem, neznámou postavou, neboť první z nich obepíná celou prózu, kdežto druhá představuje záležitost dílčí až mizivou. Obdobně je tomu mezi oběma syžetovými rovinami, francouzskou a sovětskou, jež mají nesouladný, paradoxní charakter. Jestliže v předchozích Kunderových románech stavebné prostředky mezi sebou spoluhrály, zde naopak dochází k tektonickému napětí. Je to obdobné napětí, jaké trvá mezi jeho francouzskou a sovětskou dějovou rovinou. Kundera obě s úsměvným nadhledem nahlíží a čtenáře pobaveně mystifikuje. V románech českého údobí vládl víceméně stavebný soulad, v *Slavnosti bezvýznamnosti* spíše stavebné napětí. Otázkou zůstává, zda tomu tak je ve všech autorových románech francouzské éry.

Poslední slovo v Kunderově esejistickém souboru *Zahradou těch, které mám rád*, zní: *bezvýznamnost*. Má hrůznější dosah než v paradoxní *Slavnosti bezvýznamnosti*.

doc. PhDr. František Všeticka, CSc.

LITERATURA

Blahynka, Milan. 2019. *Sedm kapitol o díle Milana Kundery*. Křenovice: Kmen.

Češka, Jakub. 2019. „Poslední román Milana Kundery jako reflexe, reinterpretace a pointa svébytné autorské poetiky.“ In *Česká literatura* 67(2), s. 170–187.

Kundera, Milan. 2020. *Slavnost bezvýznamnosti*. Přel. Anna Kareninová. Brno: Atlantis.

Richterová, Sylvie. 2020. „Moc bezvýznamnosti.“ In *Slavnost bezvýznamnosti*. Milan Kundera. Brno: Atlantis.



JIŘÍ MAHEN A VLADISLAV VANČURA V KOLEKTIVNÍCH MONOGRAFIÍCH EDITOVANÝCH JIŘÍM POLÁČKEM

RADEK CIMPRICH

Poláček, Jiří a kol. 2021. *Jiří Mahen v množném čísle*. Boskovice: Albert. 173 stran.

Poláček, Jiří a kol. 2022. *Vladislav Vančura v literárním kontextu 20. století*. Brno: Masarykova univerzita. 190 stran.

V minulých dvou letech byly publikovány dvě kolektivní monografie pod editorským vedením Jiřího Poláčka, v nichž se ve velké míře totožný kolektiv autorů zaměřil na zkoumání dílčích kapitol ze života a díla Jiřího Mahena (*Jiří Mahen v množném čísle*) a následně Vladislava Vančury (*Vladislav Vančura v literárním kontextu 20. století*). Monografie vznikaly jako sborníky příspěvků z konferencí věnovaných právě těmto autorům a způsob jejich zpracování se nesl v obdobném duchu. Vzhledem k množství shodných rysů obou publikací je tak na místě recenzovat knihy současně a nabídnout také patřičnou komparaci.

JIŘÍ MAHEN V MNOŽNÉM ČÍSLE

Monografie *Jiří Mahen v množném čísle* představuje dvanáct příspěvků, jež zazněly na stejnojmenné konferenci uspořádané v Brně roku 2019 při příležitosti osmdesátého výročí Mahenovy smrti. Publikace

„usiluje o další prohloubení dosavadního poznání Mahenovy osobnosti a tvorby“ (Poláček 2021: 6) a svým vhodně zvoleným názvem⁽¹⁾ explicitně naznačuje, že se jedná o publikaci interdisciplinární. Zahrnuté studie jsou však nejenom z tohoto pohledu různorodého charakteru.

Jiří Poláček v prologu shrnuje stav dosavadního mahenovského bádání a zaměřuje se na jeho nejzásadnější události. Ve své vlastní studii pak předkládá „jakýsi rámec: nástin Mahenova života a jeho tvůrčích aktivit“ (ibid.: 9), v němž postupně shrnuje Mahenův život, okolnosti jeho smrti, literární dílo a přátelské vztahy s jeho současníky. Tímto vytváří stručné literárněhistorické podloží pro následující studie zaměřující se na dílčí témata s Mahenem spjatá. V obdobném duchu je psána studie Marka Krejčího, který se ve svém textu pokusil o rekonstrukci biografických reálií z Mahenových studijních let a jeho vztahu s tehdejšími přáteli. Tento literárněhistorický exkurz se však až nepochopitelně často ztotožňuje s Mahenovým románem *Kamarádi svobody*, kdy text místy působí, jako by Krejčí ani nerozlišoval mezi realitou a literární fikcí bez ohledu na to, do jak velké míry román z reálných skutečností čerpá.

Na tentýž Mahenův román se zaměřil i Martin Tichý, který zkoumá recepční přijetí daného díla společně s romány *Mládí* Zdenky Háskové a *Stříbrného větru* Fráni Šrámka. Tichý analyzuje část literární kritiky, která knihy nepatřičně hodnotila z perspektivy románů dřívějších⁽²⁾ a požadovala od autorů zachycení reálného obrazu mladé generace. Kritikové románovým prvotinám vytýkali především nápodobu starších motivů či narativní roztříštěnost a kritizovali díla bez snahy reflektovat jejich inovativní kvality. Tichý toto kritické „zaslepení“ hodnotí slovy: „Někteří kritikové nepříznivě posuzují tyto romány proto, že jsou údajně psány podle jedné šablony – ale je to spíš kritika, která tyto romány čte podle určité šablony“ (ibid.: 34). Přesvědčivě tak nastiňuje dobový kontext, v němž bylo pro nově vznikající díla složité

1 Odkazujícím k básnické sbírce *Žena v množném čísle* Vítězslava Nezvala.

2 Zejména próz Viktora Dyka, Antonína Sovy a Viléma Mrštika.

se prosadit, a zároveň ozřejmuje, jakou recepční strategii volila část tehdejší literární kritiky ve vztahu k debutujícím autorům.

Na Mahenovu poezii se ve své studii zaměřil Pavel Večeřa, který analyzoval báseň „Pozdrav svobodné vlasti“ bezprostředně reagující na události 28. října 1918. Ačkoliv je zařazení analýzy textu⁽³⁾ pozitivním zpestřením publikace, ve Večeřově provedení přináší mnohá úskalí. Autor na úvod detailně představuje metodu, kterou v analýze hodlá využít. Jedná se o metodu diskurzivní analýzy vycházející z teorie sociální konstrukce reality sociologů Petera L. Bergera a Thomase Luckmanna, která pracuje s tezí, že každá realita je utvářena sociálně. Pro pochopení reality je tak zapotřebí analyzovat, jaké procesy promlouvají do toho, co je v dané době pro společnost obecným „vědění“, jejímž prostřednictvím je veřejnosti řečeno, co si má o konkrétních událostech myslet. Zvolená báseň je tedy pro Večeřu mediálním produktem, na němž se snaží sledovat drobné nuance působení moci a ideologie (ibid.: 45, 46). Přestože je analýza pojata skutečně detailně a odhaluje specifické aspekty dané básně, je též naplněna množstvím truismů, zobecnění, domněnek a argumentačně neopodstatněných tvrzení. Večeřa naprosto opomíjí euforii, jež báseň evokuje, stejně tak jako intenci autora pro volbu básnických tropů. Jak jinak si vysvětlit, že aspekt sebeobětování pro národní myšlenku a vlast hodnotí ve smyslu objektivizace lidí do obranné materie jdoucí na smrt, které k tomuto cíli s až dominantní dikcí vede matka vlast. Tuto jednoznačnou metaforu Večeřa navíc rozpracovává v nepochopitelném srovnání s reálnými matkami, když píše: „Normální‘ matka by něco takového asi sotva po svých dětech požadovala, tato matka se tedy spíše podobá královně-matce ve společenství včel či mravenců – i ona je chráněna, protože je bezbranná, a tak vyžaduje péči a obětování potomků, členů své hmyzí entity“⁽⁴⁾ (ibid.: 54). Zavádějící je

3 Která není pouhou analýzou, ale také interpretací či alespoň snahou o ni.

4 Tento výrok je zavádějící v mnoha ohledech. Jednak nemůžeme říci, jak by se „normální matka“ zachovala či jak si normální matku vůbec představit. V básni navíc matka-vlast žádnou smrt po lidech nepožaduje.

taktéž přirovnání vlasti ke včelí královně, kdy Večeřa neujasňuje, v jakém smyslu se může neindividualizovaná metafora národa, která plní roli nadosobní entity sjednocující jedince k hrdinským činům, podobat individualitě včelí královny, jež těžší pouze ze svého postavení. Večeřa navíc toto přirovnání rozšiřuje a do pozice matky-vlasti obsazuje konkrétní vládce a elity, jež za oběti prostých lidí ustojí sebevětší katastrofu. Tato argumentačně neopodstatněná interpretace se tak zpronevřuje svému záměru, ignoruje bezprostřednost geneze textu, kontextuální napojení, typické použití motivů vlasti a národa a zasazuje báseň do nepatřičných rámců, na čemž nic nezmění ani v úvodu deklarovaná vhodně zvolená metoda.

Po dílčím probádání Mahenovy prózy a poezie jsou následující tři studie věnovány autorově dramatu. Veronika Valentová se ve své studii zabývá Mahenovými ranými divadelními hrami kratšího rozsahu. Ačkoliv Valentová v úvodu podotýká, že mahenovská monografie Štěpána Vlašína některé z her prakticky vůbec nezpracovala, sama tento cíl nenaplnuje a nepřináší nic více než výčet dramát, shrnutí děje a základních charakteristik. Dané hry se snaží pouze připomenout (ibid.: 62). Výroky o jednotlivých dramatech navíc často mají analogický rámec, v němž se opakovaně dozvídáme, že Mahen s určitými kategoriemi nepracuje ojedinele (ibid.: 64, 68) či že jeho dramatická tvorba je i dnes živá (ibid.: 66, 68). Text je také naplněn množstvím zobecňujících a neověřitelných tvrzení (např. „Všichni vykladači Mahenova díla se shodli, že je těžké jeho osobnost i tvorbu kategorizovat“; ibid.: 61), „Dnes již nemůžeme posoudit úroveň této pražské inscenace, ale Guimerův text není o nic horší než některé z Mahenových dramát“ (ibid.: 68). Je nepochybně dobře, že studie Mahenovu ranou tvorbu opětovně osvětluje, je však více než žádoucí, aby se toto „osvětlení“ neslo v detailnějším interpretačním duchu a nesetrvávalo převážně na enumeraci již známých informací a nekritických odkazech na předchozí vykladače daných textů. Po studii Valentové, jež si v závěru „povzdechla“ nad tím, jak se na Mahenovo dramatické dílo zapomíná a inscenuje se pouze drama *Já-*

nošík, je v monografii zařazena studie Marka Lolloka, tematizující aktuální zpracování právě tohoto dramatu. Studie má spíše charakter recenze, v níž autor detailně představuje děj a inovace zmodernizované inscenace a na pozadí předkládá dílčí zamyšlení nad otázkou aktuálnosti a možností inscenování Mahenových dramát. Přestože je text slibně zahájen anketou z *Milíře*, která se na tuto problematiku zaměřila, a Lollok inscenaci analyzuje kvalitně, postrádá text konkrétní výsledná stanoviska. Studie zabývající se Mahenovými dramaty pomyslně zakončuje Petr Oslzlý, jenž se zaměřil na silné provázání osobnosti Jiřího Mahena s brněnským divadlem Husa na provázku. Dospívá k tomu, že Mahenova důležitost nesehrála roli pouze při vytváření názvu divadla,⁵⁾ ale že spočívá také ve způsobu autorského uvažování, kdy divadlo v návaznosti na Mahena využilo koncept nepravdělné dramaturgie nebo propojení divadla s cirkusem a kinem. Jako přihlášení k Mahenově odkazu pak vnímá také zahájení stávky českých divadel v roce 1989, tedy přímou reakci na společenské události, kterou Oslzlý jen demonstruje, „že Mahenovou vizí byla [nejenom] tvorba Divadla na provázku doslova prostoupena“ (ibid.: 90) navzdory tomu, že žádné z jeho děl nebylo poněkud paradoxně nikdy inscenováno v hlavní dramaturgické linii.

Příspěvek Vladislava Rašky se orientuje na jinou ze sfér Mahenových činností a mapuje autorův vztah a spolupráci s tiskařem Františkem Obzinou. Raška tento vztah ozřejmuje pomocí chronologicky řazené vzájemné korespondence.⁶⁾ Dozvídáme se tak detaily spolupráce, kdy je vyzdvihováno Mahenovo zásadní postavení pro Obzinovo tiskařské podnikání, i přátelského vztahu, který byl pro obě ze stran prospěšný. V souvislosti s tím Raška dále komentuje události, k nimž díky této symbióze došlo (např. publikování Seifertovy sbírky *Na vlnách TSF* nebo Mahenovo seznámení s Otakarem Štorchem-Mariem, v jehož

5 Původní název divadla zněl Mahenovo nedivadlo Husa na provázku a byl zvolen podle Mahenova svazku šesti libret *Husa na provázku*.

6 U níž navíc neopomene zdůraznit Mahenův specifický způsob psaní. Například zdůraznění jednotlivých slov pomocí podtrhávání.

Aventinu záhy publikoval). Raška tak svou studií komplexně pojednává o dalším z pozoruhodných Mahenových přátelství. S obdobným zaújetím se Ondřej Sládek zabývá vztahem mezi Jiřím Mahenem a Janem Mukařovským. Sládek svou studii v návaznosti na nález knihy *Spisovná čeština a jazyková kultura* Bohuslava Havráňka a Miloše Weingarta v Mahenově osobní knihovně zahajuje položením základních otázek: „Jak k ní Mahen přišel? Jaký byl jeho vztah k Pražskému lingvistickému kroužku? Znal některé jeho členy osobně?“ (ibid: 109), na které následně hledá odpovědi. Na základě trpělivé badatelské práce a citlivého reflektování detailů literární historie dospívá k závěrům, že se oba autoři osobně znali⁷⁾ a že je spojoval zájem o literaturu a zkoumání jazyka ve způsobu jeho užití. Sládek tuto provázanost přibližuje nejen ukázkami z korespondence, ale také na příkladu Mukařovského studií či soukromých poznámek, kterými Mahen na Mukařovského tvrzení reagoval. Sládek tedy v úvodu stanovené otázky plnohodnotně zodpovídá a přínosnou studií čtenáře seznamuje nejen s okolnostmi vztahu dvou význačných osobností, ale také s jejich způsoby uvažování nad literaturou a jazykem, které v sobě i přes zdánlivý prvotní nesoulad obsahují mnoho společného.

Na základě srovnání studií Jaromíra Kubíčka a Jana Laciny lze poukázat, jak problematické může být vytvoření skutečně funkčního interdisciplinárního příspěvku. Jaromír Kubíček, který ve své práci zkoumá Mahenovu knihovnickou činnost, sice reflektuje důležitost tohoto oboru v Mahenově životě, namísto rozsáhlejšího rozboru Mahenova působení ve Spolku veřejných obecních knihovníků ale předkládá spíše stručnou historii spolku samotného. Hlavní orientace autora směřuje spíše k popisu vývoje knihovnictví v daném období,⁸⁾ v němž sice Mahen zásadně figuroval, jeho význam pro daný obor je však pouze místy naznačen. I přes finální snahu o tematický návrat k Mahenovi studie připomíná spíše chronologický výčet událostí a faktů z oboru

7 Nejspíše přes Vítězslava Nezvala a Vladislava Vančuru.

8 Mezi léty 1918 a 1936.

knihovnictví, v němž však není jasné, jaké cíle si autor klade ani k jakým závěrům dochází. Pomyslný protipól ke Kubíčkově textu nabízí studie Jana Laciny. Ten se ve své práci zaměřil na Mahenův vztah k lokalitám, v nichž pobýval, a zhodnocuje jej z perspektivy krajinného ekologa. Tento spíše populárně-naučný článek skvěle propojuje chronologicky řazený popis míst a Mahenovy zápisky o tamní krajině společně s odbornými poznatky o daných lokalitách a jejich vývoji do současných dnů. Aktuální stav lokalit poté Lacina komentuje s lehkou nadsázkou, jak by se asi nynější vzhled krajiny zamlouval samotnému Mahenovi („A zřejmě by se vyděsil, když by spatřil na protějším břehu pod Pavlovem současnou rybářskou komunitu v nahloučených karavanech a jiných trvale provizorních přístřešcích“; *ibid.*: 145). Přínos příspěvku spočívá v přirozeném provázání literárněhistorických faktů s poznatky z krajinné ekologie, geografie, botaniky či ichtyologie a ve funkční strukturaci, díky níž text obohatí erudované badatele i laické čtenáře. Závěrečnou studii sepsala Hana Kraflová, která v ní detailně představuje fond Jiřího Mahena v Moravském zemském muzeu čítající autorovu korespondenci, rukopisy, fotografie, audiovizuální záznamy a jinou dokumentaci svázanou s Mahenovým životem a dílem. Tento výčet zakončuje i shrnutí, k jakým akcím byl obsah fondu do dnešních dnů využit. Studie je v tomto smyslu skutečně hodnotným počinem zejména ve vztahu k dalšímu mahenovskému bádání.

Monografie působí celkově značně nesourodě. Obsahuje jednak texty populárně-naučného charakteru, které se až přespríliš soustředí na sumarizaci faktů a nedospívají k žádným podstatnějším závěrům, na druhé straně pak komplexní studie detailně zkoumající dílčí problematiky, pro něž je znalost širšího kontextu více než žádoucí. Nejsvětější body této publikace s důrazem na badatelský přínos představují studie Vladislava Rašky, Ondřeje Sládka, Jana Laciny a Hany Kraflové. Velká část zbylých textů navzdory vhodně zvoleným tématům nepřichází s nosnými interpretacemi a soustředí se spíše na výčty literárněhistorických faktů plné zobecňování a vágní argumentace. Další negativní prvek publikace lze spatřovat v až nadbytečném

množství uvedených ilustrací, skic a fotografií, které navíc nejsou obsaženy v závěrečné příloze, ale zakončují jednotlivé studie. Ačkoliv část z nich dobře dokresluje zvolená témata příspěvků, ve většině případů se jedná spíše o nepodstatnou výplň.

Monografie *Jiří Mahen v množném čísle* nescetněkrát pouze zmiňuje, připomíná a naznačuje. Jedná se o svazek různorodých příspěvků snažících se primárně o osvětlení Mahenova odkazu, z nichž většina navzdory cílům avizovaným v prologu k zásadnějšímu prohloubení poznatků o Mahenově životě, a především díle, bohužel nedochází.

VLADISLAV VANČURA V LITERÁRNÍM KONTEXTU 20. STOLETÍ

Kolektivní monografie *Vladislav Vančura v literárním kontextu 20. století* představuje publikaci vzniklou v návaznosti na dvě výročí s Vančurou spjaté.⁹⁾ Východiskem pro její vznik byla stejnojmenná konference konaná 12. března 2021, na níž byly příspěvky v monografii obsažené prezentovány. Tato informace však není v publikaci zmíněna. Jiří Poláček na základě těchto podnětů v roli editora uspořádal příspěvky patnácti badatelů z šesti českých univerzit, jejichž práce systematicky rozdělil do čtyř tematických okruhů. „První blok je věnován Vančurově prozaické tvorbě, druhý dramatu a divadlu, třetí oddíl sleduje intermedialitu, styl a recepci a část čtvrtá se zaměřuje na Vančurův vztah k některým současníkům“ (Poláček 2022: 5), jak v prologu poznamenává David Kroča. Jako cíl monografie při tvorbě jednotlivých příspěvků je uvedena motivace „k novému zamyšlení nad literárním i obecně kulturním odkazem“ (ibid.) Vladislava Vančury napříč různými obory počínaje literární vědou a konče teatrologií.

Jiří Poláček v zahajujícím příspěvku čtenáře seznamuje s Vančurovým životem, prozaickým a dramatickým dílem, filmovou tvorbou

9 23. června 2021: 130. výročí Vančurova narození; 1. června 2022: 80. výročí Vančurovy smrti.

a odkazem, který po sobě zanechal nejenom jako literát, ale také jako osobnost – vzor. Příspěvek stejně jako v případě mahenovské monografie přináší stručné a obecné otevření vančurovské problematiky, které je navazujícími badatelskými sondami konkretizováno.

První tematický okruh zahajuje svým příspěvkem Erik Gilk, jenž se věnuje časoprostoru maloměsta ve Vančurových prozaických textech. Gilk studii uvádí stručným shrnutím Vančurova působení na přích českými městy a přiznává, že „Vančura nepatří mezi autory, kteří děj svých próz a dramat situovali hlavně do prostředí maloměsta“ (ibid.: 18). Přesto se na toto téma zaměřil a rozpracoval jej na příkladu románů *Pekař Jan Marhoul*, *Rozmarné léto* a souboru povídek *Luk královny Dorotky*. V analýzách těchto děl dospívá k tomu, že Vančura jako předobraz pro svá fikční maloměsta častokrát volil Benešov či Zbraslav, při charakterizaci maloměstského prostoru využívá „expresivních animálních přídomek“ (ibid.: 20), přirovnání nebo personifikace. Gilk následně u Vančurových románů definuje rysy konstituování časoprostoru maloměsta, které je typicky znázorněno jako stálý prostor neměnného cyklického času, k jehož jedinému narušení dochází s příchodem něčeho nového, cizího. V případě souboru povídek se pak zaměřuje na rozmanité využití reálných a smyšlených toponym. Příspěvek nabízí komplexní sondu do Vančurovy práce s časoprostorem maloměsta a také dílčí srovnání vybraných děl s díly jiných autorů, pro něž maloměsto znamenalo o poznání podstatnější aspekt jejich literární činnosti.

Pomyslné navázání na studii Erika Gilka představuje příspěvek Miroslava Chocholatého, který s obdobným badatelským zaujetím rozpracoval téma obrazu války ve Vančurových románech *Pole orná a válečná* a *Tři řeky*. V příspěvku předkládá přesvědčivou analýzu obou románů, v níž se částečně vymezuje vůči výrokům předchozích badatelů (M. Kundera), své poznatky konfrontuje se soudy Vančurových soudobých literárních kritiků a v závěru přináší komparaci daných děl. První román komentuje jako dílo sledující kontrasty dvou časových a sociálních rovin, které se namísto realistického popisu

a komplikované psychologizace postav soustředí spíše na záměrně fragmentární obraz bídy a utrpení způsobených válkou. Válka ve smyslu stěžejního zlomu, který kauzálně vyvěrá z předchozího napjatého stavu společnosti, se v obdobném duchu projektuje také v románu *Tři řeky*. Se značně posilněným motivem víry v revoluci, hledáním nových perspektiv a konkretizací příběhů postav se však oproti tragickému obrazu zmaru svým vyzněním stává románem naděje. Ačkoliv tedy oba romány tematizují v zásadě totéž, přicházejí se zcela odlišnými závěry. Chocholatý tuto proměnu Vančurovy poetiky ozřejmuje s precizností, a přestože ve své analýze jen minimálně předkládá ukázky z textů, na nichž by byly jím předestřené argumenty konkrétněji vykresleny, jeho studie představuje kvalitní zpracování zvoleného tématu.

Poslední studií první kapitoly je práce Ester Novákové zabývající se komparací historických postav Vančurových *Obrazů z dějin národa českého* (prvního dílu) a jiných historických próz z období protektorátu. Nováková se z důvodu široké množiny postav zaměřila jen na některé ze zásadních historických osobností českých zemí, ve většině případů však při komparaci jejich zpracování nenachází významné odlišnosti. Přestože již v úvodu označuje Vančurovo dílo za „literární endemit“ (ibid.: 38), jehož komparace je značně složitá s ohledem na specifičnost Vančurovy poetiky, je překvapující, že k dílu v tomto smyslu nepřistupuje. V případě téměř shodného popisu postav jako u jiných děl nechává tuto jednotu bez komentáře. Naopak pokud je některá z postav ve Vančurově zpracování charakterizována odlišně, pak tento fakt pouze reflektuje jako kontroverzní a dále jej nerozpracovává. Ideálním dokladem autorčina přehnaně jednostranného nahlížení na historické reálie je reakce na Vančurův popis knížete Václava a svaté Ludmily. Vančura tyto postavy hodnotí příkře, čímž působí až jako negativní protagonisté, a konstituuje je tak zcela kontrastně k tradičnímu vnímání svatováclavského kultu. O tomto atypickém znázornění Nováková prohlašuje, že se shoduje s narativem, který se českému národu „snažila podsunout právě nacistická okupační moc“

(ibid.: 42). Tím Vančurovo zpracování dezinterpretuje a nepatříčně naznačuje, že byl autorův záměr svatováclavskou legendu tendenčně přetvářet v duchu nacistického výkladu dějin. V jejím hodnocení se tak silně projevuje ahistorické nahlížení ovlivněné katolickým vnímáním daného historického fenoménu. Z důvodu chybné interpretace a podsouvání nenáležitého vyznění textu pak pochopitelně toto zjištění považuje za šokující. Paradoxní však je, že tento dle ní kontroverzní fakt šířeji nekomentuje,⁽¹⁰⁾ ale pouze jej eviduje. Vančurovo vyobrazení zmíněných postav navíc hodnotí jako „historicky chybný obraz“ (ibid.), k němuž chybí reálné doklady, jako by snad neortodoxní ztvárnění tradiční látky bylo nepřípustné a autorka sama nereflektovala fiktivnost historického narativu, který se nemusí dokonale shodovat s historickou realitou. Na základě tohoto poté směřuje k nepodloženým tvrzením, kdy například Vančurův nepřiliš pochvalný popis tehdejšího lidu hodnotí slovy: „Sotva se však můžeme domnívat, že by přirozeností tehdejších lidí byla nenávist a pokrytectví“ (ibid.: 43). Přestože je z textu patrná pečlivá rešerše historických práz daného období, které byly ke komparaci zvoleny vhodně, příspěvek se soustředí převážně na strohé výčty charakteristik postav a v případě nalezení pozoruhodných odlišností přináší více otázek než odpovědí. Na kvalitě studii navíc nepřidává ani úvod, v němž autorka otevřeně přiznává, že není možné neopakovat již řečené, a proto se snaží k tématu přinést pouze několik postřehů. Z tohoto hlediska práce splnila svůj účel, je však jen přiznanou evidencí faktů, nikoliv komplexním zkoumáním dané problematiky s patřičnými závěry.

Druhý tematický blok zaměřený na Vančurova dramata sestává z příspěvků Davida Kroči, Marka Lolloka, Veroniky Valentové a Adama Veřmiřovského. David Kroča se ve své práci zaměřuje na pětici Vančurových dramatických děl,⁽¹¹⁾ která zkoumá perspektivou vedlejšího textu. Po stručném nastínění vybraných dramát představuje me-

10 Zmiňuje pouze, že Vančurův náhled na historické reálie mohl být zkreslen spoluprací s marxistickými historiky a jeho materialistickým smýšlením (s. 43).

11 *Učitel a žák, Nemocná dívka, Alchymista, Jezero Ukereve a Josefina.*

todologická východiska svého bádání opřená především o publikaci *Umění dramatu* Milana Lukeše, na jejímž základě vnímá vedlejší text jako text složek, „které nejsou autorem primárně určeny ke zvukové realizaci na jevišti“ (ibid.: 51). Následně předkládá interpretaci, v níž se zabývá zkoumáním titulních názvů her, jmen dramatických postav a jejich využití či prací se scénickými poznámkami. Právě scénické poznámky pak vnímá jako nejzásadnější složku, u níž konstatuje Vančurův vývoj od prvotních stručných charakteristik k rozsáhlým popisům postav, prostředí, ale také jevištnímu řešení dané scény. Na tento postup Kroča upozorňuje příkladem ze hry *Nemocná dívka*, kdy Vančura pro jevištní realizaci explicitně předepisuje konstruktivistické žebříky či náležitosti práce se světlem a stíny. Velmi propracovanou a konzistentní studii tak Kroča dospívá k tomu, že v případě Vančury vedlejší text dramatu nelze považovat za méně důležitý než text hlavní, a naopak je nutné vnímat jeho nezastupitelnou funkci.

Sonda Marka Lolloka je snahou zmapovat, jak intenzivně a jakými způsoby se ve Vančurových dramatech objevuje medicínská tematika, tedy inspirace oborem, který je s Vančurovým životem velmi úzce spjatý. Pro své bádání si Lollok zvolil dramata *Nemocná dívka*, *Jezero Ukereve*, *Učitel a žák* a *Alchymista*. U prvních dvou dramát je problém léčebného procesu stěžejním tématem, v němž se boj člověka s nemocí posouvá od racionálních vědeckých snah až do rovin naděje a víry, nemoc se pak nevztahuje pouze ke konkrétnímu člověku, ale metaforicky vyjadřuje zhoubu celého lidstva, vůči níž je třeba bojovat až do šťastného konce. Zbýlá dvě dramata nevnímají proces léčby na čistě elementární úrovni, zásadnější je pro ně spíše étos medicíny – léčení. Lollok poukazuje, že postavy reprezentující lékaře či vědce plní role autorit, které díky svému vědění a konání dokáží posouvat, zlepšovat a „léčit“ životy jiných. Lollok s kontrastní tematikou nemoci a léčby pracuje s citlivou reflexí její mnohoznačné sémantiky, vnímá její metaforičnost, a z příspěvku tak vytváří velmi zdařilý počin efektivně mísící poznatky z daných textů s podnětnými literárněhistorickými fakty.

Příspěvek Veroniky Valentové nabízí exkurz do problematiky inscenování Vančurových textů brněnskými divadly od roku 1930 až do současnosti. Práci pro přehlednost rozdělila na inscenace autorových dramát a dramatizace prozaických textů a pro jejich popis využívá analogické schéma. Chronologicky představuje jednotlivé inscenace, v nichž neopomíná zmínit obsazení, charakter rozvržení scény, specifika práce s kulisami či různé způsoby uchopování Vančurova svébytného jazyka. Vše prokládá výroky z dobových recenzí, literárněhistorickými fakty, okolnostmi spjatými s obdobím, v němž byla daná hra inscenována (např. politické vlivy), a autonomními postupy konkrétních divadel. Krátká, leč obsahově hutná práce přináší celistvý vhled do lokálního nakládání s Vančurovou dramatickou tvorbou, který ústí v ne zcela překvapivé konstatování, že „Vančurovy texty z českých divadelních scén jen tak nezmizí“ (ibid.: 79).

Adam Veřmiřovský se ve své práci věnuje zkoumání fenoménu autenticity ve hře *Josefina*. Text zahajuje otázkou, proč se Vančura věnoval sepsání zmíněného dramatu s banální zápletkou překvapivě v období nacistické okupace. Veřmiřovský ozřejmuje teoretický podklad fenoménu autenticity a stanovuje svá metodologická východiska pramenící především z tezí Stephena Josepha. Tento metodologický koncept poté zužuje na tematické zkoumání isotopie peněz, lásky a autenticity, přičemž postupně dokládá, jak signifikantní je autenticita pro hlavní hrdinku Josefínu. Na výstižných ukázkách z textu je tak zobrazena odpověď na úvodní otázku, kdy Veřmiřovský odhaluje, že na první pohled zvláštní volba banálního tématu je ve skutečnosti zcela relevantním naznačením, jak je lidská autenticita důležitým prvkem pro přirozený, hodnotný a pravdivý život, který se na pozadí okupace začal rozplývat. Studii umně dokládající tento Vančurův „skrytý“ smysl textu tak lze vytknout pouze zužování tematického vymezení textu (např. „pro účely naší interpretace se omezme pouze na [...] přístup rogeriánský“; ibid.: 84), které však jen podporuje autorovu zjevnou erudici a vhodně zvolený metodologický aparát, jehož uplatnění by si nepochybně zasloužilo o poznání širší studii.

Na problematiku intermediality se zaměřuje Radomil Novák, který se provázanost různých druhů umění pokusil naznačit na příkladu Vančurova filmu *Marijka nevěrnice* (1934). Vančurovu schopnost suggestivně tvořit napříč různými druhy umění spojuje s teoriemi Wenera Wolfa o tzv. umělcově nadání dvojího typu a v souvislosti s tím přibližuje Vančurův vztah a vnímání kinematografie. Jeho filmařské počínání s očividnou adorací popisuje navzdory dobovému nepřijetí diváky i kritiky jako pozoruhodnou tvůrčí práci, jejíž jednotlivé aspekty kladou důraz především na autenticitu a hledání adekvátního obrazu. Ve velké míře se věnuje také Vančurovým spolupracovníkům, kteří se na zmíněném snímku různými způsoby podíleli (Olbracht, Nový, Martinů). Problém příspěvku spočívá v tom, že jeho autor čtenáři nesděljuje, jaké cíle a otázky si vlastně klade. V úvodu i závěru totiž různými výroky konstatuje totéž – výjimečnost Vančurova filmu, kterou nadsazuje finální větou, kdy jeho autory označuje za „objevitele sui generis“ (ibid.: 100). Význam a kvalita Vančurovy *Marijky* pro formování filmové produkce je nesporná, Novák i přes působivé nastínění specifik filmu však místy odbíhá od analýzy k uznávání zásluh, čímž vznikají až protimluvné situace. Jeden příklad za všechny: Novák Vančuru hodnotí jako umělce, který literaturu a film chápal jako zcela autonomní umění a na rozdíl od jiných avantgardních umělců dané sféry nepropojoval ve smyslu přetvoření literárního textu v adaptaci, či opačně. Vzápětí však konstatuje, že Vančura pro neúspěch ve filmovém průmyslu část své práce pro film přetvořil do divadelních her či románu. Není tedy jasné, zda se Vančura skutečně tak dramaticky odlišoval, nebo autor studie zkrátka použil jiný metr při srovnávání různých umělců.

Dílčí vhled do teorie a historie literární kritiky přináší Martin Tichý. Ačkoliv přiznává, že Vančura nebyl z autorů, kteří by českou literární kritiku výrazně formovali, rozhodl se zaměřit na období přelomu desátých a dvacátých let, během nichž Vančura psal výtvarné recenze do *Českého slova*, popřípadě několik programových statí. Cílem pro Tichého není detailně analyzovat tyto literárněkritické

články daného období, ale popsat charakter a vývoj Vančurova kritického vnímání v období spjatém s proměnou české kritiky v kritiku radikální. Pro postižení tohoto vývoje porovnává změnu perspektiv také u Josefa Hory a S. K. Neumanna. Poukazuje, že přestože Vančura měl coby vrstevník blízko k Horovi, viděním uměleckého poslání nacházel styčné body spíše s Neumannem. Po roce 1920 zvýznamňujícím revoluční třídní dichotomii světa pak nastiňuje rozdílné cesty těchto autorů: Josefa Hory se změny vnímání umění téměř nedotýkají, Neumann své dřívější teze přetváří v ideologické apely o povaze umění, Vančura pak radikalizaci revolučnosti zcela nepodléhá, a i nadále pokračuje v hledání tvaru – zkoumání nové formy. Tento exkurz do obsahově bohatého období ve formování české kritiky je zdařilým příspěvkem otevírajícím i širší otázky po hledání ideální metody psaní, etické a estetické rovině umění, definování atributů modernosti či vlivu společenských událostí na proměny lidského vnímání důležitosti a smyslu umění.

Orientace na Vančurův zájem o jazyk je náplní příspěvků Petra Mareše a Hany Svobodové. Mareš se zaměřil na zkoumání způsobů využití jazyka ve vyprávění na příkladu prozaických Vančurových textů *Selské Vánoce* (1939) a *Povětrí* (1940), které dle autora samotného představují zahájení projektu určité „vzorkovnice“ vypravěčských způsobů, jež však nedokončil. S odkazy na skazový charakter daných textů Mareš předkládá jazykovou analýzu, na jedné straně textu charakterizujícího mluvu vesnického prostředí využívajícího frazeologismů či expresivních výrazů, na straně druhé povídky odrážející jazykovou výbavu předměstí, v níž se rozšiřuje nespisovnost, výslovnostní nedbalost, prvky argotu či reference k populární kultuře. Přestože je Vančurův zájem o jazyk a lingvistická témata obecně známý, Mareš svým příspěvkem jednoznačně ukázal odborný charakter vztahu ke zkoumání jazykových možností. Na analyzovaných povídkách skvěle dokládá Vančurovu snahu po „sebevědomém a estetizovaném“ zacházení s jazykem, čímž společně se svými současníky utvářel legitimnost tohoto přístupu platného v následujících letech.

Hana Svobodová se vedle toho zabývá archaismy v románu *Mar-kéta Lazarová*, kdy na velkém množství ukázek dokládá specifičnost Vančurovy práce s jazykem. Ačkoliv se příspěvku z hlediska obsahového nedá téměř nic vytknout, jedná se o práci, jež vyjma doplnění o konkrétní ukázky konstatuje již objevené. Jistě žádného badatele nepřekvapí, že Vančura ve svých dílech často volil jazykové prostředky, jimiž navozoval atmosféru období, v němž se příběh odehrává, ať už se jedná právě o využití archaismů, knižních výrazů či atypické a komplikované větné skladby. Zaměřením na tuto problematiku navíc příspěvek připomíná spíše výtah z historického vývoje hláskových změn, lexikálních výrazů a podoby syntaxe než lingvistickou analýzu daného díla. Ve srovnání s ostatními příspěvky monografie navíc práce působí jako povrchové konstatování elementárních znalostí, které je podtrženo detailním vysvětlením rozdílů mezi archaismy a historismy. Absenci nových zjištění pak podtrhují poslední odstavce, které jsou prakticky utvářeny pouze citacemi Zdeňka Kožmína, nikoliv vlastním závěrem.

Zkoumání Vančurovy tvorby ve vztahu k dalším osobnostem je obsaženo v závěrečné kapitole monografie. Ondřej Sládek ve své studii prezentuje důvody Vančurova dominantního postavení v tvorbě Jana Mukařovského. Provázáním literárněhistorických faktů s analytickými poznatky text konstruuje obdobně jako v případě studie o vztahu Mukařovského s Jiřím Mahenem v předchozí monografii. Poutavě osvětluje blízký přátelský vztah obou osobností, okolnosti jejich seznámení a sdílené názory na umění a literaturu, které se vlivem vzájemného působení posouvaly. Obsažně jsou představeny Mukařovského vančurovské studie a přednášky, na nichž Sládek dokládá nejenom rozsáhlý zájem Mukařovského o Vančurovo dílo, ale také šíři badatelských možností ve zkoumání autorovy poetiky. Sládek tímto detailním představením vzájemného vztahu na emocionální i odborné úrovni připomíná Mukařovského dlouhodobý cíl – sepsání vančurovské monografie, ke kterému však nikdy nedošlo. Zároveň se značnou erudiicí dospívá k názoru, že i přes její nedokončení lze

z Mukařovského vzájemně se doplňujících studií a článků „seskládat“ daný text či alespoň rekonstruovat jeho obsahové vymezení.

Na pozadí vztahu Vladislava Vančury k *Lidovým novinám* rozplétá Lukáš Holeček komplikovanou otázku autorovy příslušnosti ke komunismu. Uvědoměle si připouští, že rekonstruovat niterné politické přesvědčení na základě konkrétních činů v dané době je spekulativní, a proto se zaměřuje na vnímání autorových gest v souvislosti s knižní anketou *Lidových novin*. Vančura v tomto periodiku publikoval dohromady pouze tři publicistické příspěvky. Coby přispěvatel tak nebyl nikterak výrazný, v samotné knižní anketě se však objevoval opakovaně. Vančurova díla patřila v anketě k těm nejvíce recipovaným, a to i v období nacistické okupace a během posledních ročníků ankety v letech 1948 a 1949 již po autorově smrti. Holeček svou studií upozorňuje na pozoruhodný fakt hlasování v anketě, jež nevystávalo pouze z recepčních poznatků, ale také ze vzájemných vztahů mezi spisovateli a intelektuály, v nichž se Vančura „navzdory“ svému komunistickému založení profiloval jako vzdělanec, jehož názory nemusí setrvávat ve vyostřené konfrontaci s jinak orientovanými kruhy. V tomto směru je tak jeho postavení výjimečné a Holeček jeho přiblížením pomyslně nabádá k zájmu o danou problematiku v širším kontextu.

Publikaci zakončuje studie Jana Bílka zabývající se Vančurovým působením mezi pátečníky. Bílek zde s nebývalou podrobností líčí okolnosti vzniku tohoto uskupení intelektuálů, náležitosti a vývoj jejího fungování, ale především pozici, kterou v rámci skupiny Vančura zastával. Ozřejmuje, že i přes komunistické smýšlení byl Vančura takřka utvářejícím členem, kterého si navzdory odlišnému politickému nastavení ostatní vážili s úctou a respektem. Doklady této symbiózy jsou dle Bílka vedle Vančurovy časté účasti na setkáních také společná návštěva prezidenta Masaryka v Lánech, zachycení Vančury na reprezentativních fotografiích skupiny, vřelý přátelský vztah se zakladatelem pátečníků Karlem Čapkem či do dnešních dní opakované zobrazování Vančury v souvislosti s pátečníky v divadelní a kinematografické tvorbě. Bílek tímto poutavě dokládá charakter skupiny

založený na tříbení odlišných názorů a stanovisek a poukazuje, jak význačným a právoplatným členem Vladislav Vančura i přes svou odlišnou politickou orientaci byl. Práce je významným vzhledem do Vančurova pátečnického působení a zaslouží si obdiv zvláště s ohledem na nedostatečnost pramenů, jež by o pátečnicích rozsáhleji referovaly.

Vančurovská kolektivní monografie editovaná Jiřím Poláčkem je tematicky vyváženou publikací zachycující kapitoly z Vančurova života a tvorby, která si vyjma drobných nedostatků zachovává patřičnou kvalitu literárněhistorických i interpretačních výpovědí, interdisciplinárního přesahu a zpracování témat, jež by si jistě zasloužily další rozšíření. Publikace navíc v závěru obsahuje obrazovou přílohu výstižně dokreslující tematický rozsah zahrnutých příspěvků a také pro další bádání jistě přínosnou bibliografii vančurovských prací Jiřího Poláčka.

*

S ohledem na identické koncepční směřování a další shodné rysy zmíněných publikací, patrně již podobným grafickým zpracováním, je vhodné tato knižní „dvojčata“ detailněji porovnat. Obě kolektivní monografie si ve svých úvodech kladou podobný cíl, jehož diferenciaci zapříčiňuje pouze jiné postavení a ohlas Jiřího Mahena a Vladislava Vančury v rámci české literatury. Pokud se tedy mahenovská monografie snaží prohloubit dosavadní poznání Mahenovy osobnosti a tvorby, lze tuto snahu vnímat analogicky k novému zamýšlení nad literárním a kulturním odkazem Vančury. V souvislosti s cíli je třeba zmínit taktéž obdobnou snahu obou publikací o interdisciplinární pojetí daných témat. Ačkoliv monografie vznikly totožně jako sborníky vybraných příspěvků z konferencí, není tato skutečnost zcela zřejmá. Zatímco Jiří Poláček mahenovskou monografii jako konferenční sborník přímo uvádí, David Kroča tuto informaci v prologu vančurovské monografie nesdílí. Již kvůli tomuto „zatajení“ tak na první čtení publikace působí odlišně, přestože důvody k jejich vzniku byly stejné – konkrétní výročí daného autora a v návaznosti na to uspořádání konference.

Obě monografie jsou vystavěny analogicky: V úvodních příspěvcích Jiří Poláček čtenáře obecně seznamuje s životem a dílem daného autora a pomyslně otevírá prostor pro následující konkrétněji zaměřené příspěvky. Je třeba poznamenat, že zatímco mahenovská monografie záměr otevřít obecné téma v prologu⁽¹²⁾ ozřejmuje, v případě monografie vančurovské tato koncepce více rozpracována není a působí, jako by si totožný formát a směřování obou monografií měl čtenář sám domyslet. S ohledem na částečně totožný kolektiv autorů můžeme vysledovat také obdobnou tematickou návaznost. V monografiích nejprve převažují příspěvky zkoumající prozaické či básnické texty, následně se pozornost přesouvá k autorovým dramatům, druhé půle monografií se pak zaměřují na více literárněhistorická, popřípadě interdisciplinární témata. Jedním z příkladů mohou být studie Ondřeje Sládka, které se v obou monografiích zabývají vztahem daného autora s Janem Mukařovským a vyskytují se totožně v druhé části publikací.

Odlišnost monografií je nejpatrnější ve výsledném zpracování. Tematický i kvalitativní rozsah mahenovské monografie je značně nesourodý, u monografie vančurovské naopak lze pozorovat systematicky propracovanější editorskou strategii. Díky tomu je kniha lépe strukturovaná, promyšleně rozdělená do tematických kapitol a komplexně funkční. Dalším důkazem (ne)strukturovanosti je již zmíněná práce s obrazovým materiálem. Zatímco v případě Mahena je téměř každý příspěvek zakončen několika stránkami ilustrací, které navíc místy konkrétně nekorespondují s tématem dané studie, vančurovská monografie návaznost příspěvků ilustracemi „neroztrhává“. Naopak obsahuje v závěru knihy obrazovou přílohu, která je střídmější, ale zato výstižnější ve vztahu k tématům příspěvků.

Název mahenovské monografie *Jiří Mahen v množném čísle* je s ohledem na kvalitativní nesourodost publikace doslova a do písmene příznačný a ve srovnání s monografií vančurovskou zaostává.

12 Respektive v úvodním Poláckově příspěvku.

Monografii *Vladislav Vančura v literárním kontextu 20. století* pak lze vytknout především nekonkrétní popis okolností vzniku a koncepčního směřování publikace. Jak jsme však naznačili, tyto výtky v žádném případě nepodřývají fakt, že v obou monografiích nalezneme podnětné studie přínosné pro budoucí mahenovské i vančurovské bádání.



CC BY-SA 4.0.

MANIFESTY, ZVACÍ DOPISY A PARADOXY ANEB O NEČEKANÉM SETKÁNÍ HAVLA S MARXEM, ENGELSEM A BIĽAKEM

ALEŠ MERENUS

Steiner, Petr. 2022. *Od existenciální revoluce k invazi do Iráku*. Olomouc: UPOL. 159 stran.

Svorníkem dvou studií Petra Steinera zařazených do knihy *Od existenciální revoluce k invazi do Iráku* je postava disidenta a prvního polistopadového prezidenta Václava Havla, s nímž autor vstupuje do polemiky a v určitém momentu přímo do ostrého osobního střetu. Záměrem jeho textů je především problematizovat některé Havlovy teze formulované v jeho slavné eseji *Moc bezmocných* z roku 1978 a demonstrovat, jak se Havlova morální filozofie rozešla s jeho pozdější politickou praxí. Steinerovy analýzy, výklady a interpretace jsou, jak je pro něj typické, důkladné, bystré, humorné a provokativní, ale také částečně zavádějící, zaujaté a v některých ohledech nespravedlivé. Symbolické kácení ikony porevoluční politiky přitom odhaluje zajímavý paradox Steinerovy názorové pozice. To je také důvod, proč si dovoluji ve svém hodnocení některé záležitosti detailněji rozebrat a přidat k nim vlastní komentář.

Knižní vydání Steinerových esejů věnované památce nedávno zesnulého výtvarníka Pavla Vošického zdobí obálka s plechovkou od piva, na níž je velký nápis Charter 77 a která velmi ilustrativně komentuje základní téma prvního zařazeného textu – tedy kapitalistickou konzumaci původních Havlových ideálů. Svazek obsahuje rozsáhlou předmluvu Richarda Změlíka, který se v ní pokouší čtenářům osvětlit základní principy Steinerova vědeckého uvažování rozpínajícího se od ruského formalismu, pražského strukturalismu,

kulturní sémiotiky až k teorii dekonstrukce či politické filosofii. Před Steinerovým myšlenkovým potenciálem i jeho dílem, které Změlík citlivě interpretuje a pro mnohé adepty zasvěcení také přehledně shrnuje v závěrečném bibliografickém seznamu Steinerových česky publikovaných děl, stojí hlavní editor knihy evidentně v dokonalé úctě a úžasu. Možná právě tento Změlíkův obdiv je také důvodem, proč studie vyšly v univerzitním nakladatelství místo toho, aby se jich zmocnil nějaký větší nakladatelský dům. Dlužno ještě dodat, že jde o původně anglicky psané texty, které do češtiny již před časem zdařile přeložili František A. Podhajský a Martin Machovec.

Petr Steiner je vědec, který dokáže pracovat s teoretickými koncepty s lehkostí a bravurou, s níž si malé dítě skládá svou oblíbenou stavebnici či hlavolam. Obvykle se nespokojuje s obecně přijímanými pravdami, ale pod povrchem zdánlivě nespojitelných fenoménů hledá hlubší, nečekané souvislosti. Příkládá k sobě vždy dva písemné dokumenty psané různými osobami v odlišných historických podmínkách, aby na nich ukázal podobnosti, o nichž asi málokoho napadlo přemýšlet. Tato metoda čtení dvou odlišných textů, jako by šlo v zásadě o jakýsi jednotný, kulturně určený druh palimpsestu, přitom dokáže být v mnohém velmi produktivní a intelektuálně podmanivá. Přiložit k sobě dva odlišné prvky a zjevit jejich spojením nový, dosud skrytý význam, je umění, s nímž pracuje nejen metafora, ale i Steinerova z dekonstruktivismu vycházející analýza propojující literárněvědné metody čtení s politickou ekonomikou, filozofickými systémy či kulturní historií. V Steinerových studiích se tak na jednom „pracovním stole“ sice nepotkává deštník se šicím strojem, ale autor svým kritickým skalpelem vjíždí do útrob Havlova eseje *Moc bezmocných*, jejíž strukturu a vnitřní kvality srovnává s *Komunistickým manifestem* (1848). A posléze podobnou „kulturní montáž“ provádí i se dvěma tzv. zvacími dopisy týkajícími se invaze vojsk Varšavské smlouvy do Československa v srpnu 1968 a invaze armády tzv. koalice ochotných do Iráku v roce 2003. A jak už to často bývá, jednou se práce daří víc, jindy méně.

V první studii Steiner vyvíjí argumentační úsilí, aby čtenáře přesvědčil, že manifest komunistického hnutí má řadu rétorických, narativních a kompozičních paralel s Havlovým esejem *Moc bezmocných*. Havlův text přitom otevírá otevřená aluze, ironická variace na Marxovo a Engelsovo burcuující prohlášení projektující historický vývoj západní společnosti směrem k beztřídnímu systému. Místo strašidla komunismu figurujícího v Marxově a Engelsově pretextu z 19. století se v *Moci bezmocných* objevuje a Evropou obchází strašidlo disidentství. Tato paralela přitom v Havlově textu vytváří záměrný paradox, když ukazuje, že dějiny s nástupem komunistů k moci neskončily a že strašidlo, před nímž se třásl celý kapitalistický systém, se proměnilo v systém strachu ze skutečnosti a z pravdy, jíž zakrýval vyžilou ideologii, které sice už nikdo skutečně nevěřil, ale která pomáhala udržovat status quo a tím i existenci strnulého post-totalitního režimu. Steinerova výkladová linka se přitom zaměřuje nejen na konfrontaci dvou „manifestů“, ale především na srovnání hrdinů a antihrdinů samotného Havlova eseje – tedy na srovnání disidentů, kteří odmítli posvěcovat existenci totality sdílením lži a rozhodli se jako nebojácní mučedníci pro autentickou existenci života v pravdě, proti nimž stojí zelináři, „socialističtí“ šmelináři, kteří pod tlakem moci pomáhali udržovat režim. Steiner však ukazuje, že tito zdánliví vazalové minulé epochy byli právě těmi, kdo největším dílem přispěl k pádu celého systému. Jak je pro něj příznačné, vychází přitom z podnětu formulovaného samotným Havlem, jenž minulý režim označil za jinou specifickou variantu „konzumní a industriální společnosti“. Z toho Steiner usuzuje, že životaschopnost normalizačního zřízení se ani tak neodvívěla od ideologické nadstavby, ale od ekonomické základny. Dokud byl systém schopen uspokojovat konzumní potřeby obyvatel, což v první polovině sedmdesátých let zvládal díky tomu, že investice do dlouhodobějších strategických cílů potlačil ve prospěch okamžité spotřeby, byla společnost v zásadě spokojená. Chybějící investice a s nimi spojený nedostatek materiálu i pracovních sil se však projevil již na konci desetiletí a zejména v letech osm-

desátých, kdy těžkopádný centrálně řízený ekonomický kolos nebyl schopen reagovat na proměny trhu a přestal uspokojovat nároky spotřebitelů. A v té chvíli, podle Steinera, de facto kormidlo převzali zelináři, kteří často s posvěcením představitelů státu obcházeli zákony a vytvářeli paralelní síť šedé ekonomiky. Kromě paralelních struktur tehdejšího disidentského hnutí se tak dle Steinera vytvořila mnohem silnější a mocnější síť ekonomických vztahů mezi aktéry, kteří, na rozdíl od obyčejných dělníků, měli disponibilní právo nakládat se svěřeným majetkem. Konec totality pak nenastal kvůli tomu, že se většina národa konečně rozhodla žít v pravdě a odmítla dále provádět řadu stvrzujících performativních aktů vyžadovaných režimem (vyvěšování politických hesel, účasti na průvodech apod.), ale protože se zelináři, kteří si za normalizační léta „kšeftováním“ „nahrabali“ potřebný kapitál, rozhodli své disponibilní právo týkající se veřejného majetku proměnit v právo soukromé, a tudíž i dědičné. Režim tedy podle Steinera padl ne kvůli Havlovým disidentům, ale kvůli majetnickým choutkám vedoucích socialistických podniků, kteří se chtěli stát jejich právoplatnými majiteli. Zelináři všech socialistických zemí se spojili a společnými silami položili post-totalitu, kterou nenahradila existenciální revoluce, jak si přál Havel, ale typická post-demokratická společnost založená na bezbřehém konzumu. To jsou ty paradoxy, usmívá se Steiner za textem a diví se, jak je možné, že se Havel propůjčil k tomu, že se stal hlavou a duchovní celebritou společenského systému, jenž byl pravým opakem toho, o co usiloval v dobách svého pronásledování.

Se Steinerovou bravurně vedenou argumentací průběžně podporovanou řadou ekonomických statistik i sociologických studií se dá v mnohém souhlasit. Na rozdíl od Havla píšícího *Moc bezmocných* už totiž víme, jak to celé dopadlo, protože narativ Husákova Československa už dospěl ke svému sametovému závěru. I proto Steiner může velmi přesně rekonstruovat kauzální řadu politických a ekonomických příčin a následků, která vedla k zhroucení post-totality. Na rozdíl od Steinera se však nedomnívám, že by se tím

nějak znehodnocovalo úsilí chartistů a dalších členů disidentského hnutí. I jejich přispěním se režim nakonec rozložil a byli to také oni, kdo určovali kurz polistopadového vývoje. A kromě toho Havel nikde netvrdil, že jeho cesta post-totalitní systém zaručeně položí – pouze se domníval, že pokud lidé přestanou udržovat při životě svět ideologického zdání a lež pojmenují jako lež, režim se nutně zhroutí časem sám. (Pokud ovšem nemá za zády takového silného spojence, jakým je současné Putinovo Rusko, které v Bělorusku pomohlo zakonzervovat post-totalitní zřízení na několik desetiletí.) Mnohem závažnější je však Steinerova úvaha nad tím, jak je možné, že se Havel spokojil se skutečností a neusiloval o naplnění svého ideálu, o němž snil a který pro něj představovalo disidentské společenství, nepolitická politika a vnitřní proměna jedince, který se vzepře mechanizaci západní civilizace: „A Havlova představa revoluce existenciální [...] otevřela brány oligarchické kleptokracii.“ To jsou ty paradoxy.

Steiner tak ukazuje Havla jako jakéhosi bláznivého donkichota, jehož úsilí o morální obrodu člověka se minulo účinkem hned dvakrát. Byl bezmocný, protože volil zbraně bezmocných – tedy slovo a důraz na morálku na rozdíl od ekonomických zbraní „střednědobého dopadu“, s nimiž pracovali zelináři, aby se nakonec stal králem všech zelinářů a prezidentem konzumní epochy. Je však třeba připomenout, co Havel píše v samotném závěru svého eseje, a mít toto konstatování stále na zřeteli: „Východisko z marasmu světa neznáme a bylo by projevem neodpustitelné pýchy, kdybychom se domnívali v tom málu, co děláme, nějaké zásadní východisko spatřovat a kdybychom dokonce sami sebe, svá společenství a svá životní řešení nabízeli komukoliv jako příklad toho, co jediné má smysl dělat.“

Je však zřetelné, že existenciální revoluce, založená na vnitřním obrácení člověka, se v devadesátých letech nepovedla. Možná proto, jak se domnívá Steiner, že světem hýbou mnohem víc ekonomické zájmy a touha po blahobytu než vznešené myšlenky a potřeba života v pravdě. Havlova obroda člověka, nesoucí zřetelné stopy křesťanství, se totiž minula s dobou toužící po pokroku, výrobě a další spo-

třebě. Havel se tak stal sice prorokem nového věku, ale protože byl prorokem bez Boha, musel se nakonec sám proměnit v symbol, který si část lidí zbožštila, a jiní ho ztratili. A tento symbol moci, v který se Havel proměnil, pak Steiner jako dobře vyzbrojený snajpr odstřeluje v druhé eseji týkající se tažení do Iráku.

Tak jak se konfrontace *Komunistického manifestu s Mocí bezmocných* ukázala jako velmi produktivní, je srovnání Biľakova nechvalně známého zvacího dopisu z roku 1968 s výzvou osmi státníků podporujících zásah proti režimu Saddáma Husajna v zásadě neadekvátní a Steiner zde lidově řečeno míchá hrušky s jabkama. Především, nejsou to dopisy stejného žánru – jeden prosí o pomoc a zásah ve vlastní zemi, kdežto druhý apeluje na spojence, aby provedli intervenci a zneškodnili vnější hrozbu, kterou představovaly zbraně hromadného ničení, které měl podle jejich informací irácký diktátor k dispozici. Zřetelná vazba mezi oběma akty na povrch nevystoupí ani díky bájným historkám týkajícím se jednak předání zvacího dopisu, který měl Biľak údajně předat tajně na záchodě, tak také Havlova podpisu pod dopis osmi, jenž měl prý přislíbit během divadelní přestávky v prezidentské lóži. Havel svým velmi kontroverzním podpisem pod tímto dokumentem určitě nehodlal posílit svou vlastní moc, ale šlo mu spíš o deklaraci spojenectví se Spojenými státy, o něž během celé své kariéry usiloval. To však neznamená, že tento krok Havlova odcházení, provedený tři dny před koncem prezidentského mandátu, bez souhlasu a konzultací se členy tehdejší vlády a bez skutečných znalostí věci (jak vyplynulo na povrch z pozdějšího vyšetřování, žádné zbraně hromadného ničení Saddám neměl), je možné obhajovat. Naopak, úplně chápu Steinerovo rozhořčení, když píše: „Opravdu tento horoucí humanista věřil, že ony ‚nesmírně inteligentní a nesmírně drahé moderní zbraně‘ budou použity tak, že ‚uchrání civilní obyvatelstvo‘, anebo šlo jen o oportunistické sebejištění proti eventuální budoucí výtce, že použití takovýchto smrtonosných zbraní v Iráku sám požadoval? [...] Než bédovat nad miliardami utracenými na ‚nesmírně inteligentní a nesmírně drahé moderní

zbraně', bylo by vskutku mnohem případnější oplakávat irácké oběti na životech. [...] Není snad už načase přestat chodit kolem horké kaše a jmenovat Bushovy komplice v tomto zločinu? Václav Havel je rozhodně jedním z nich.“ Na tomto místě tak Steinerovi padá z obličeje maska ironického cynika, který rád ukazuje rozpory mezi slovy a činy, ideály a skutečností i rozpory mezi různými výroky jedné osoby. Tady už se nespokojuje s pouhým zřetězením důkazů, tedy slov, které sám Havel někdy napsal a pak se podle nich nechoval, ale vystupuje zde z bezpečné zóny nezúčastněného pozorovatele, vtipného glosátora a vznáší konkrétní morální obžalobu a odsudek: „Ve světle výše zmíněných skutečností pak ovšem opovrženímhodný komunistický funkcionář, vlastizrádce a kolaborant Vasil Bil'ak vydá za mýdlo a stočné rozhodně mnohem méně než muž, jenž vysvětloval Lauře Bushové, co je to demokracie, ‚dramatik, intelektuál, bojovník za svobodu a politický vězeň‘ Václav Havel.“ To už není žádná rétorická šarvátka, ale Steinerovo lidské osobní gesto. I proto nelze souhlasit se Změlíkovým tvrzením z úvodního komentáře knihy, že „autorovou snahou není cílený politický či ideologický frontální útok, jenž by měl zničit představu o Václavu Havlovi jako o morální autoritě“. Je to útok a nemá smysl vytvářet zdání, že protagonistou Steinerových esejů není skutečný Havel, ale jen nějaký „obecný paradox“. Ten samozřejmě v textech figuruje taky, ale pouze jako obecné pozadí Havlova konkrétního případu.

Steinerovo rozhořčení nám však odhaluje mnohem důležitější skutečnost – totiž fakt, že Steiner se na Havla nezlobí proto, že by nesusouhlasil se zásadami jeho existenciální revoluce, ale proto, že tyto zásady obětoval politické kariéře a slávě. Vyčítá mu vlastně, že je sám znedůvěryhodnil, že se od nich odvrátil, i když se dál pokoušel vzbudit zdání, že stále věří tomu stejnému – tedy životu v pravdě. A právě tento rozpor mezi vznešenými slovy a skutečností, který Havla tolik vzrušoval, když psal o světě ideologického zdání a pragmatické skutečnosti post-totalitního systému, vzrušuje i samotného Steinera, když píše o Havlově existenciální revoluci a reálné politice

liberálního kapitalismu. To jsou ty paradoxy. Paradoxy, že Steiner vlastně nesrovnává ani tak dva tzv. zvací dopisy, ale především Havla se samotným Biľákem.

Asi by nebylo spravedlivé Steinera považovat za jakéhosi podivného levičáka kritizujícího Západ a Ameriku, kde dlouhá léta žije. Ne, Steiner paradoxně usiluje o pravdivou vědu, která demaskuje mýty společenské i osobní. Jeho postřehy jsou mnohdy velmi přesné, jako například v místech, kde ukazuje styčné body mezi Havlovou filozofií a křesťanstvím. Na druhou stranu by se do esejů slušelo zařadit třeba i jméno Josefa Šafaříka, jehož filozofie zřetelně ovlivnila Havlovo chápání západní, zmechanizované civilizace. Celkově však vydání Steinerových textů hodnotím pozitivně také proto, že nové skutečnosti, jako je válka na Ukrajině, proměňují čtení některých pasáží knihy – například těch, týkajících se žánru vyhlášení války, který prezident Putin zřetelně neovládá. Navíc je potěšitelné, že z celého díla vyplývá, že Petr Steiner není žádný nenapravitelný cynik, ale citlivá osoba, která zdvihne hlas, když se děje bezpráví a jemuž jsou blízké ideály Havlovy samosprávné politiky, třebaže sám má zálibu především v chápání života v žánru satiry a frašky. Asi by se dalo uvažovat nad tím, proč editor pro vydání vybral právě tyto dva již dříve česky vyšlé texty a nepřidal k nim ještě například Steinerovu studii o *Žebrácké opeře*, ale o tom už nechci nijak spekulovat. Za naprosto neodpustitelné však pokládám, že v knize úplně chybí „Marketingový dotazník“ a „Členský průkaz čtvrtého odboje“ otištěné v prvním knižním vydání v nakladatelství Rubato! A nikde jsem bohužel nenašel ani informaci, která by čtenáři odhalila, kdo je autorem líbezného návrhu obálky, což je, myslím, škoda.



PRCHAVÉ „ODSTÍNY“ A NESTABILNÍ „TÓNY“

TEREZA ROHÁČOVÁ

Antoš, Matěj a Hrtánek, Petr. 2022. *Odstíny a tóny. K modalitám románových obrazů 20. století v novější české próze*. Ostrava: Ostravská univerzita, 172 stran.

Loni vydaná publikace Petra Hrtánka a Matěje Antoše *Odstíny a tóny. K modalitám románových obrazů 20. století v novější české próze* tematicky navazuje na kolektivní monografii *Přízraky a masky. Gotický modus v české postmoderní próze* (2017). V té se autoři společně s dalšími kolegy (Stanislavem Drastíkem, Petrou Knesplovou, Martinem Pilařem a Pavlem Šidákem) snažili zachytit zejména „temné“ naladění tzv. gotického modu v postmoderní české próze, které čerpá z repertoáru motivů a motivických celků subžánru gotického románu a které je v české literatuře tradičně vnímáno jako okrajová záležitost (srov. s. 13–14). Již v této práci se autorský kolektiv opakovaně setkával s faktem, že v jednom literárním subžánru se mohou prostupovat rozličné modální charakteristiky – a právě tato teze se stala předmětem bádání i v *Odstínech a tónech*.

Petr Hrtánek a Matěj Antoš tentokrát ohledávají působení různých modalit v prózách vystavěných na „kronikovém“ *půdorysu*, jež zachycuje delší časový úsek dvacátého století. Hned v úvodu upozorňují, že původně měl být výstupem jejich práce soubor samostatných případových studií, ale výsledky jednotlivých analýz se jim postupně začaly samovolně propojovat do většího komplexního celku. Přesto se však nejedná o klasickou monografii, jelikož kniha zůstává poznamenána „jistou metodologickou rozvolněností a nedůsledností v „konceptualizaci pojmů““ (přiznanou na s. 15) a absente v ní

i jednotný systém, podle kterého by byly vybírány prózy do jednotlivých analyticko-interpretacních kapitol (viz dále). Hrtánek s Antošem jsou si vědomi toho, že genologická problematika je v českém literárněvědném prostředí v současnosti „poněkud marginalizována“ (s. 28)⁽¹⁾ a že zejména termín *modus* v něm bývá promyšlen a užíván pouze okrajově. První kapitolu proto věnují jak rekapitulaci podoby současné historické fikce, tak i stručnému teoretickému vymezení pojmu *modus*.⁽²⁾

Historická fikce zažívá v polistopadovém období nebyvalou konjunkturu, v současnosti jsme dokonce „svědky až jakéhosi zacyklení čtenářské poptávky a autorské nabídky, neboť neutuchající zájem publika o nedávnou minulost zřejmě působí inspirativně na prozaičky a prozaičky, a naopak jejich díla dále popularitu daného tématu mezi čtenáři přizívají“ (s. 17). Hrtánek s Antošem zájem čtenářů i spisovatelů o moderní dějiny vnímají jako důsledek několika faktorů, přičemž ty nejvýraznější pravděpodobně vyplývají z potřeby vyprávět o událostech, které byly ve společnosti před rokem 1989 zamlčovány, a z potřeby bilancovat společenské změny posledních dekád. Náležitě přitom odkazují na nejnovější monografie a články, jež se danou tematikou zabývají detailněji (např. Alena Fialová: *V souřadnicích mnohosti*, Eva Klíčová: *Historický román v současné české literatuře versus téma dějin v české próze*, Jakub Vaníček: *Dějiny mimo mantinely* atd.) a dále přechází k ještě užšímu vymezení konkrétního románového typu, jehož produktivita (i popularita) je v současné próze mimořádně výrazná: „Kostru děje tvoří přirozená chronologie („kroniková“ posloupnost dnů, měsíců, roků), v níž průběžně sledujeme životní peripetie obyčejných lidí (ať už individua, či

1 Genologické tematické se soustavněji věnuje pouze Pavel Šidák, jedinou rozsáhlejší lexikografickou publikaci pak představuje *Encyklopedie literárních žánrů* (2004) Dagmar Mocné a Josefa Peterky. Oproti tomu se třeba polská literární věda „už delší dobu věnuje žánrům současné popkultury nebo žánrům elektronických médií“ (s. 28).

2 Charakteristika termínu *modus* je pochopitelně podávána mnohem stručněji než v předchozí publikaci, kde jí autoři věnovali třicet stran; v *Odstínech a tónech* pojem osvětluje na pouhých devíti stranách.

kolektivu), kteří jsou nemilosrdně konfrontováni s velkými dějinami. Děj je přitom rozvržen do dlouhého časového úseku (zpravidla několika desetiletí) a bývá vymezen zásadními historickými milníky. Je převážně soustředěn na menší, uzavřenější periferní lokalitu, typicky pohraniční vesnici nebo maloměsto, případně makroregion.“ (s. 19) Prózy kopírující tento kompoziční plán autoři pracovně nazývají jako kronikový román a stávají se jím zdrojovým materiálem pro analytickou část, v níž se snaží najít odpověď na otázku, jestli zmíněné charakteristické rysy dané texty skutečně řadí k subžánru románové kroniky, či se naopak jedná o „kronikovou“ modalitu.

Význam klíčového termínu *modus* nemusí být na první pohled zřejmý, jelikož v literární teorii je užíván hned v několika významech. Pro Hrtánka s Antošem je stěžejní jeho genologický význam, který *modus* chápe jako dílčí aspekt modifikující žánr. „Tónování a zabarvení určitého díla se realizuje jakýmsi nadčasovým a nadžánrovým ‚výtažkem‘, jehož primárním zdrojem je obvykle nějaký subžánr, přičemž ale samo modifikované dílo do tohoto subžánru nepatří, protože modifikující ‚destilát‘ [...] nemá strukturní ani komplexní povahu“ (s. 24–25). *Modus* je tedy určitým výtažkem, který čerpá z výrazových a stylistických prostředků, motivů a motivických schémat jiných žánrů a subžánrů – jeho působením ale nevzniká žánr nový, pouze vystihuje specifickou atmosféru daného textu (např. *baladická novela*). Nejčastěji má ironický, tragický, satirický či groteskní tón. Již jsem zmiňovala, že teoretické zázemí publikace je sice značně zúžené, avšak je naprosto postačující, jelikož charakteristika modality je dále precizně modelována v praktických kapitolách. Jediné, co narušuje kompatibilitu textu dané kapitoly, je nekonzistentní uvádění citací z cizojazyčných odborných textů – ty jsou do textu vkládány v jejich původním jazykovém znění, přičemž české překlady jsou uváděny v poznámkách pod čarou.

Ústřední část knihy je následně věnována osmi analyticko-interpretacním studiím. Autoři již v úvodu práce zdůrazňují, že prózy pro analýzy vybírali na základě vlastních čtenářských preferencí a in-

stinktů a na první pohled možná trochu alibisticky konstatují, že právě tato skutečnost by mohla být brána jako velký nedostatek; osobně si ale nemyslím, že by absence „výběrového klíče“ publikaci nějak uškodila (viz dále). V jednotlivých kapitolách se zabývají rozličnými modalitami beletristických textů české historické fikce,³⁾ jež vyšly v posledních dvou desetiletích; mimoto se ale vrací i k tvorbě z let devadesátých a představují i dva zahraniční tituly – *Pravěk a jiné časy* (1996, česky 1999) Olgy Tokarczukové a *Stalo se prvního září* (2008, česky 2010) Pavla Rankova –, které do práce nezařazují kvůli důslednému komparativnímu průzkumu, ale kvůli poukázání na podobnosti a univerzálnost sledovaných modalit. Každá z kapitol se pak věnuje jednomu konkrétnímu modu historické fikce (autoři představují ty, které jsou pro sledované období nejprůzračnější, konkrétně *modus realistický, tragický, apokalyptický, groteskní, gotický, ironický, eroticko-satirický* a nakonec jejich *modální průniky*), jež je vždy charakterizován skrze analýzu vybraných próz. Vzhledem k minuciózní povaze kapitol nebudu opisovat všechny ze zmiňovaných modů, ale pro představu toho, jak autoři při definicích postupují, se pokusím podat alespoň krátký vhled do čtyř z nich.

První z analyticko-interpretačních studií je věnována románu Jaroslava Čejky *Odcizená krajina* (2013), skrze jehož rozbor je postupně utvářen obraz základního modu kronikového románu – *modus realistického (realistního)*. Fikční světy kronikových románů jsou většinou konstruovány „jako tzv. *přirozené realistní světy*, tzn. jsou složeny jednak z reprezentací historických faktů, ověřitelných událostí, z autentických dobových reálií (historických osobností, konkrétních míst, přesných dat), jednak z autorské smyšlenky, jejíž fabulační ztvárnění se neodchyluje od reálného historického rámce [...] a které ve zobra-

3 Největší prostor je dán *Odcizené krajině* a *Mostu přes řeku zapomenutí* Jakuba Čejky, *„lázeňským dobrodružstvím“* Romana Ráže, *Martinu Juhásovi čili Československu* Davida Zábranského, *Praze Piccole* Miloše Urbana, *Černému domečku* Stanislava Komárka, *Andělu vejcí* Petra Stančíka a *Bohemianě* 1988–2019 Petra Motýla; často ale odkazují i k dalším populárním titulům současné historické fikce, jako je např. *Šikmý kostel* Karin Lednické či *Slepá mapa* Aleny Mornštajnové.

zeném světě ctí [...] zákony a principy odpovídající fyzikálním zákonům“ (s. 37). Autentifikační funkci realistické modalit plní paratexty (předmluvy, doslovy, seznam zdrojů), odkazy k postavám (politikům, umělcům, odbojářům), které mají svůj předobraz v historii, reprodukce dobových map a plánek, vkládání citací „jiných“ textů (novinových a rozhlasových zpráv, úředních vyhlášek); realistický efekt posilují i autorské komentáře, editorské poznámky či další popisky a obrazové materiály. Oslabení realistického modu poté mohou způsobovat sebereflexivní a antiiluzivní momenty ve vypravěčových promluvách, zjevení nadpřirozených bytostí (např. tří sudiček v Zábranského *Martinu Juhásovi čili Československu* nebo strážný anděl jedné z hrdinek v *Pravěku a jiných časech* Tokarczukové) a dalších nadpřirozených motivů, které se do novější historické fikce dostávají zejména působením postmodernistické poetiky. Všechny tyto „emblémy fantastické provenience“ přitom do realisticky pojatých příběhů zasahují poměrně často a mají za úkol vyvolávat znepokojení, pocity nejistoty a domněnky ohledně tajemných souvislostí, a to jak u čtenářů, tak i u samotných románových hrdinů (viz s. 52).

Dalším výrazným modelem současných kronikových románů je *modus tragický*, jehož výrazné rozšíření samozřejmě koresponduje s osudovými tragickými událostmi minulého století, jež zásadně ovlivňují životy románových postav. V tragicky tónovaných textech se typickou figurou stává hrdina, jenž je prezentován jako „malá“ bezmocná oběť „velkých“ dějin, milníky jeho života se častokrát prolínají s neuralgickými body moderní historie a představují jakousi jejich paralelu – např. matka protagonistky Marie v *Lázeňském dobrodružství* (2014) Romana Ráže umírá ve stejný den, kdy dochází k mobilizaci rakousko-uherské armády. Modalitu tragičnosti pak spoluutvářejí i různé věštby, rodové kletby a nadpřirozená znamení, které často čerpají z bájí a mýtů.

Tragické odstíny v až mytologizovaných kronikových románech se nejednou mísí „se situační komikou, závažné téma je schválně prezentováno ‚nízkým‘ výrazivem, apokalyptické výjevy jsou rámovány

vypravěčskou ironií, despektem apod. Pokud jsou tyto momenty častější, románový obraz naší nedávné minulosti se vzdaluje tragickému ladění a získává groteskní ráz“ (s. 80). Charakteristiku tohoto tónování Hrtánek s Antošem detailněji nastiňují analýzou románu Davida Zábranského *Martin Juhás čili Československo* (2015), který vykazuje prvky magického realismu a dochází v něm k mytologizaci historického obrazu i k procesu groteskní demytologizace. Určujícím prvkem groteskní modality je ale především kategorie hybridnosti, tedy prostupování žánrových, stylistických a motivických aspektů.

Nestabilitnost a proměnlivost modů ilustruje poslední z analytických kapitol. V románu Pavola Rankova *Stalo se prvního září (nebo někdy jindy)* (2008) jsou přítomny hned tři modality, které se vzájemně kombinují, doplňují a střídají – groteskní, mytologická a pohádková. Odlišný princip přechodů mezi „tóny“ poté volí Petr Stančík v *Andělím vejci* (2016) – román nabízí dvě samostatně vystavěné vypravěčské linie, přičemž jedna nese odstín groteskní, druhá je tónována baladicky. *Bohemiana 1988–2019 aneb v srdci lehký žal, na rtech sprostý smích* (2019) Petra Motýla potvrzuje skutečnost, kterou autoři naznačovali již v předchozích analýzách věnovaných ironické a satirické modalitě – ironičnost a satiričnost se v textech vzájemně „podmiňují a doplňují paletou příznačných prostředků a postupů a zároveň k sobě přitahují ještě jiné modální kvality“ (s. 132). Motýlova kniha se pohybuje na pomezí beletristických a nebeletristických žánrů, kritizuje polistopadový vývoj konzumní společnosti a podává její satiricko-aforistický obraz.

V závěrečné kapitole se autoři snaží odpovědět na otázku, jestli všechny pojednávané historické prózy více než příslušnost k danému subžánru nespojuje spíše něco, co bychom mohli označit jako *kronikovou modalitu*. Vezmeme-li v potaz i několikrát vyzdvihovanou skutečnost, že teoretické výčty modů vzhledem k jejich proměnlivosti nikdy nemohou být úplné, pak je tato úvaha zcela na místě. Ona „kronikovost“ vzpomínaná jak v paratextech samotných próz, tak i v literárních kritikách totiž primárně neodkazuje ke klasické-

mu subžánrovému zařazení, jak jej definuje například Dagmar Mocná v *Encyklopedii literárních žánrů*, ale je spíše textovým příznakem. Výrazným markerem kronikové modality je uvádění datací (v samotném textu, v předmluvách, v doslovecích) a chronologické vyprávění, příznačná je i specifická expozice (neobvyklé zrození protagonisty/vypravěče, stěhování do nového obydlí) a dikce (stylizace vypravěče do role novodobého letopisce) vyprávění; může ji však utvářet již samotný podtitul prózy (*Šikmý kostel: Románová kronika ztraceného města. Léta 1894–1921*).

Suma sumárum, *Odstíny a tóny* představují funkční a v českém literárněvědném prostředí (společně s předchozí publikací) nejrozsáhlejší příklad toho, jak užitečný může „nástroj“ modality být. Petr Hrtánek a Matěj Antoš v jednotlivých kapitolách dokazují, že mody přispívají k podrobnější charakteristice jednotlivých textů a dopomáhají i k plastickému utváření obrazu větších literárních oblastí, v našem případě polistopadové historické fikce založené na kronikovém půdorysu. Na necelých sto padesáti stranách čtenáře nezahlcují teoretickými pojmy a svá zjištění nepředkládají s kodifikační ambicí, ale na zvoleném vzorku textů prakticky reflektují možné nestabilní „odstíny“ a „tóny“ konkrétních literárních vyjádření; jejich argumentace podložená řadou příkladů je přitom velmi přesvědčivá. Předkládaná publikace je tak následováníhodným vzorem práce s touto genealogickou kategorií, která stále (a očividně ne zcela právem) stojí na okraji zájmu literární teorie, což dokládá i poslední, tentokrát již řečnická otázka autorů – jestliže se jednotlivé mody mohou v jednom literárním díle různě ovlivňovat, doplňovat, střídat, zintenzivňovat, oslabovat atd. a není-li definováno jejich množství, nejsou v mnoha případech jevy, „které jsme si zvykli označovat jako žánrové fúze, žánrový synkretismus, míchání žánrů apod. [...] více jevy modálními než (sub)žánrovými“ (s. 148)?

ERRATA

V časopisecké edici sbírky Převtěliště zmrďů od Milana Kozelky, která byla publikována v BO 2022(1), vinou technického nedopatření absentuje báseň „Na Starém bělidle“. S omluvou ji tedy publikujeme dodatečně. -red-

NA STARÉM BĚLIDLE

„Babičko, víte co říkal pan mlynář?“ tahá Vilém Babičku za sukni. Z dálky je slyšet kostelní zvon, do kmene staré lípy tepe zobákem datel.
„Nevím Viléme. Co říkal?“ ptá se Babička. Slepice protřepávají peří a líně zalézají do kurníku, po obloze krouží káně. „Pan mlynář říkal, že Miloš Zeman je čurák. Je to pravda Babičko?“ ptá se Vilém ostýchavě, v králíkárně dupou králíci. „Ano Viléme, je to pravda. Pan mlynář sleduje aktuální politické dění a v zásadních věcech se nikdy nemýlí,“ říká Babička. U splavu ječí Viktorka, na střeše tlumeně vrkají holubi, zalesněné kopce sálají omamnou vůní. „Babičko a je Miroslava Němcová čurák?“ ptá se Adélka. „I ta Adélko, i ta...“ pokyvuje Babička hlavou. Přichází kočka a skáče Babičce na klín. „A co Dominik Duka, je čurák, nebo není?“ ptá se opatrně Jan. „Jistěže ano, typický,“ říká Babička a hladí kočku. „Taková boží krása...“ vzdychá okouzleně a rozhlíží se po okolí. „Miroslav Kalousek je taky čurák, Babičko?“ ptá se nesměle Barunka. „Ano Barunko, ten stoprocentně,“ říká Babička a zasněně pozoruje západ slunce nad Starým bělidlem, na klíně jí spokojeně přede kočka.

Bohemica Olomucensia
Časopis pro bohemistická a mezioborová studia
Ročník 15 (2023)
Číslo 1 – Litteraria

Redakce:

prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc. (vedoucí redaktor)
Mgr. Darina Hradilová, Ph.D.
Mgr. Jana Kolářová, Ph.D. (tajemnice redakce)

Redakční příprava a korektury:

Mgr. Jana Kolářová, Ph.D.
Mgr. Jakub Vaníček (Litteraria)
Mgr. Natálie Trojková
Mgr. Jindřiška Svobodová, Ph.D. (Linguistica)
Mgr. Josef Línek, Ph.D. (anglické korektury)

Technická redakce, sazba:

Mgr. Tomáš Franta

Příspěvky prošly dvojím anonymním recenzním řízením.

Vydala Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Křížkovského 512/10
771 80 Olomouc

Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci
www.vff.upol.cz
vff@upol.cz

Adresa redakce:

Katedra bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci
Křížkovského 512/10, 771 80 Olomouc
e-mail: jana.kolarova@upol.cz

Olomouc 2023

MK ČR E 18600
ISSN 1803-876X

Vychází dvakrát ročně.

Časopis je zařazen do databází CEEOL a EBSCO.
Digitální varianta je volně přístupná (open access).