

Studie

„Vše se modlí u mne...“

Litanické formy v díle Bohuslava Reynka

MAŁGORZATA GORCZYŃSKÁ — 3

Hry o požáru

Protektorátní drama jako příklad alegorické komunikace

PAVEL JANOUŠEK — 32

Literatura a život

Sebestylizace jako strategie v autobiografických a esejistických textech Bohumila Hrabala

DANIEL JUST — 60

Rozhledy

Polské čtenářství v časech digitálních... a jak se o něm přemýšlí

GRZEGORZ NIEĆ — JIŘÍ TRÁVNÍČEK — 84

Recenze

Jiří M. Havlík: *Jan Friðrich z Valdštejna. Arcibiskup a mecenáš doby baroka* —

LUKÁŠ M. VYTLAČIL — 103

Václav Petrbock (ed.): *Arnošt Vilém Kraus (1859–1943) a počátky*

české germanobohemistiky — MICHAEL WÖGERBAUER — 106

Eduard Burget: *Dramatik na pranýři, Podivný osud spisovatele Františka Zavřela* —

PAVEL JANOUŠEK — 110

Antonín K. K. Kudláč: *Barvy černobílého světa. Studie o vybraných žánrech současné české populární literatury* — PAVEL ŠIDÁK — 116

Annotace, kronika a glosy

Neznámá slovanská avantgarda — MARKÉTA KITTLOVÁ — 120

O díle a myšlení Egona Bondyho — ROMAN KANDA — 122

Vladimír Svatoň (19. července 1931 — 26. prosince 2018) a jeho kontury kulturního vědomí — TOMÁŠ GLANC — 124

Informatorium — 129

Autoři čísla — 136

Informace pro autory — 139

Studies

„Everything here is at prayer...”

Litinal forms in the work of Bohuslav Reynek

MAŁGORZATA GORCZYŃSKA — 3

Plays about fires

Protectorate drama as an example of allegorical communication

PAVEL JANOUŠEK — 32

Literature and life

Autostylization as a strategy in the autobiographical and essayistic texts of Bohumil Hrabal

DANIEL JUST — 60

Horizons

Polish reading in digital times... and what is thought of it

GRZEGORZ NIEĆ — JIŘÍ TRÁVNÍČEK — 84

Reviews

Jiří M. Havlík: *Jan Frdrich z Valdštejna. Arcibiskup a mecenáš doby baroka* —

LUKÁŠ M. VYTLAČIL — 103

Václav Petrboř (ed.): *Arnošt Vilém Kraus (1859–1943) a počátky*

české germanobohemistiky — MICHAEL WÖGERBAUER — 106

Eduard Burget: *Dramatik na pranyři, Podivný osud spisovatele Františka Zavřela* —

PAVEL JANOUŠEK — 110

Antonín K. K. Kudláč: *Barvy černobílého světa. Studie o vybraných žánrech*

současné české populární literatury — PAVEL ŠIDÁK — 116

Annotations, chronicle and glosses

Unknown Slavonic avant-garde — MARKÉTA KITTLOVÁ — 120

The work and thought of Egon Bondy — ROMAN KANDA — 122

Vladimír Svatoň (19.7.31 — 26.12.2018) and his cultural awareness contours —

TOMÁŠ GLANC — 124

Information — 129

Authors — 136

Information for authors — 139

STUDIE

„Vše se modlí u mne...“

LITANICKÉ FORMY V DÍLE BOHUSLAVA REYNKA

Małgorzata Gorczyńska

[INSTYTUT FILOLOGII POLSKIEJ, UNIWERSYTET WROCŁAWSKI]

Litaničnost a „litaničnost“

V seznamu více než 150 klíčových slov literatury 20. století připojenému k věcnému rejstříku publikace *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz* (ČERVENKA — JANKOVIČ — KUBÍNOVÁ — LANGEROVÁ 2002) najdeme vedle hesel „Asonance“, „Koláž“ nebo „Volný verš“ i heslo „Litanie“. To ukazuje, do jaké míry „litanický princip“ (jak jej autoři nazývají) formoval poetiku moderních literárních textů. Jde ostatně o tendenci, které si povšimla nejen česká literární věda — výraz *litanický* se objevuje v pracích věnovaných poezii 20. století v nejrůznějších jazycích (srov. JUHÁSOVÁ 2011; WOŹNIAK 2017).

Při bližším pohledu se nicméně ukáže, že jde o výraz silně mnohoznačný, různí autoři mu připisují odlišné významy, více či méně související s původním žánrovým označením *litanie*. To odpovídá skutečnosti — v literatuře se litaničnost projevuje nejrůznějšími způsoby, od zjevné návaznosti na strukturu litanie po jemné

aluze, přičemž se v nich litanie často prolíná s dalšími formami. V některých případech lze „litanický princip“ v díle vycítit, ale dá se jen obtížně zachytit.

Nejčastěji bývá litaničnost literárního díla spojována s jistým typem opakování veršové struktury či vybraných pasáží prozaického textu, ale také s enumeracemi (v rejstříku *Pohledů zblízka...* odkazuje heslo „Litanie“ rovněž na hesla „Paralelismus“ a „Výčet“). Takové pojmání litaničnosti je zjevně například z poznámky Jana Mukařovského k fragmentu dramatu *Matka* Karla Čapka: „Střídá se tu pravidelně intonace vokativu s intonací zvolací věty; střídání této dvojí intonace vyvolává — umělecky záměrně — dojem litanie,

Vše se modlí u mne,
okna zavřená i otevřená,
dveře zavřené i otevřené,
podlaha prostřená tvrdě,
siné zdi holé,
vzepjatá střecha...

„Nevím...“, ze sbírky *Smutek Země*

(REYNEK 2009: 145)

jehož stopy bychom našli u Čapka velmi často; jeť litanie klasickým vzorcem intonačního půdorysu založeného na kontrastu“ (MUKAŘOVSKÝ 1939: 8).

Fragment, který Mukařovský analyzuje, je modlitebním monologem formálně připomínajícím právě litanii (po sobě následující fráze složené z apostrofy a prosby), takže není důvod pochybovat o záměrném charakteru takovéto stylizace. Mukařovský se nicméně pokoušel hledat stopy litaničnosti i v jiných, méně zjevných pasážích textu. Litaničnost je v takových případech pojímána více metaforicky, což obvykle naznačují užité uvozovky, například ve formulaci „»litanicky« monotónní“ užité při popisu intonačního schématu polského volného verše (URBAŇSKA 1995: 71). Miroslav Červenka při analýze analogického versologického jevu v poezii Vítězslava Nezvala uvozovky vynechal, metaforičnost nicméně naznačil užitím formulace sugerující, že se jedná o formu vzdálenou původnímu žánrovému zdroji: „Mluvnost je nyní v rozsáhlejších básních zatlačována principem litanickým, který směřuje k rytmickému paralelizování sousedních řádek“ (ČERVENKA 2002: 96).

Tato metaforičnost však není zcela stabilní — označení *litanický* tíhne k doslovnosti, neboť jeho užití ve vztahu k určitému literárnímu jevu rozehrává celý komplex asociací a obrací pozornost čtenáře i k jiným než jen formálním znakům litanie, především k jejímu sakrálnímu charakteru (dílem samotným následně potvrzenému či vyvrácenému). „Dojem litanie“ bývá pocitem jasným a zřetelným, v méně zjevných situacích pak může být posilován vzpomínkou na čistě litanické texty, jako například Mukařovským citovaný úryvek z *Matky* připomínající modlitbu, jenž se stává jakýmsi prubířským kamenem záměrnosti litanické stylizace jiných částí Čapkových děl.

Hranice mezi litaničností v onom slabším, metaforickém významu (*litanický* znamená v tomto případě „podobný jako v litanii“) a litanickou stylizací (kde se předpokládá záměrné užití litanické formy zapojující i její sémantiku, její specifický pohled na svět) tedy není ostrá. Týká se to jak interpretačních soudů, tak samotných literárních děl, která někdy podléhají litanickým interpretacím (v silnějším slova smyslu), ale která lze číst i mimo kontext litanie.

Hledání litanických forem v tvorbě Bohuslava Reynka, básníka často označovaného za katolického či spirituálního, se zdá být na první pohled opodstatněné, ukazuje se však, že v jeho případě nemají tyto formy vždy podobu, která by je umožňovala snadno a bez nejmenších pochybností identifikovat. Reynek nepoužívá slovo *litanie* jako žánrové označení v názvech svých děl (jako to činí například Nezval ve sbírce *Žena v množném čísle*),¹ relativně málo

1 Jde o báseň „Litanie“, již Pavol Winczer v své klasické studii o Halasových *Starých ženách* považoval za svědectví Nezvalova travestačního záměru vůči mariánskému kultu (WINCZER 2000: 231). Žánrové označení *litanie* lze najít pouze v Reynkových

vstupuje do intertextuálního dialogu (citáty, aluze) s konkrétními náboženskými litaními, nevyužívá ani ve větší míře prostředky, které v tvorbě jiných autorů získaly status signálů litanické stylizace (například dlouhé řady anafor spojujících paralelně strukturované verše).

Doposavad byl „litanický princip“ v souvislosti s versifikací identifikován v rané Reynkově tvorbě. Květa Sgallová upozornila v návaznosti na starší závěry Miroslava Červenky (SGALLOVÁ 2006: 264) na „metricky zcela pravidelné trocheje, někdy i více než dvacetislabičné, připomínající — i tematicky — verše náboženských litaní“ (EADÉM 2012: 334). Kromě toho lze v pracích analyzujících Reynkovu tvorbu najít několik úvah upozorňujících na litanický charakter některých textů. Například Červenka označil za litanické šestnáct básní ze sbírky *Rty a zuby*, které „se hlásí ke kompozičnímu typu, jehož základem je mnohonásobné — obrazné i neobrazné, metaforické i metonymické — označení stále téhož objektu“, „jednotlivé motivy se k sobě řadí paralelně, bez hierarchizace, pořadí se zdá zaměnitelné“ (ČERVENKA 1991: 85, 86). V kontextu básně *Žáby* tuto tezi zopakoval Radek Malý (MALÝ 2006: 77).

Pro autorku tohoto textu se stal výchozím bodem „dojem litanie“ provázející analýzu básní „Tyčky v plotě“ či „Suky v podlaze“ z poslední, posmrtně vydané sbírky Bohuslava Reynka *Odlet vlaštovek*. Rozhodla jsem se ověřit opodstatněnost takovýchto asociací. Zaměřila jsem se přitom na rozvoj litanických forem v celé Reynkově tvorbě. Doufám, že se mi díky tomu podaří přiblížit proměny, které nakonec vedly k vykrytalizování finální podoby autorovy litanické stylizace.

Litanické versety

První texty vyznačující se litanickou stylizací napsal Reynek ve formě versetů, čili — dle závěrů Ildikó Szilágyiové — formou stojící na pomezí volného verše a básnické prózy, tvořenou větším počtem slov, někdy i přesahující hranici pravého okraje stránky, typograficky vydělenou podobně jako odstavce v prozaickém textu, avšak jako jednotka analogickou spíše s veršem, o čemž svědčí možný výskyt veršových přesahů nebo seskupení versetů připomínajících strofy, včetně otevřených strof (srov. SZILÁGYI 2007). Verset byl formou zastoupenou v literatuře prvních dekád 20. století poměrně silně, zejména ve francouzské poezii, kterou Reynek intenzivně četl a překládal. Jako překladatel *Cinq grandes odes suivies d'un processionnal pour saluer le siècle nouveau* byl důvěrně seznámen především s claudelovským versetem; na překladu tohoto textu začal pracovat na jaře roku 1914, několik měsíců před napsáním dvou svých prvních litanických stylizací versetem (šlo o „Modlitbu“ a „Slzy“). Již v dubnu odeslal hotový „Procesionál“ do *Moderní revue*. Více méně ve stejné

překladech Tristana Corbièra (sonet „Litanie“, *Nova et vetera* č. 14, 1915) a Maxe Jacoba („Litanie k sv. Panně Marii“, *Sešity poezie* č. 1, 1921).

době přeložil také „Le Couchant mystique“ Paula Forta — překlad vyšel v listopadu 1914 ve 12. čísle časopisu *Nova et vetera* spolu se čtyřmi vlastními texty překladatele, mezi nimiž byly i ony první dvě litanické stylizace. V Reynkově korespondenci se dochovalo svědectví zábavného, ale i výmluvného *qui pro quo* — Antonín Stříž a Josef Florian byli zpočátku přesvědčeni, že všechny texty zaslané k uveřejnění jsou překlady Fortových děl (REYNEK 2012: 28). Byla-li taková mýlka i přes stylistické rozdíly možná, bylo to do značné míry dáno tím, že Reynek i Fort psali versem, respektive versem přecházejícím v básnickou prózu.

Na Reynkův výběr versetu jako způsobu organizace litanicky stylizovaných textů měla zásadní vliv sémantika této formy související s jejími biblickými kořeny. Jak si povšimla Michèle Aquienová, na přelomu 19. a 20. století už sám název *verset* vyvolával asociace se sférou *sacrum* a byl kritiky aplikován na literární texty vyznačující se zřetelným náboženským či mystickým zabarvením, které ani nemusely být napsány ve formě versetu, ale volným versem (srov. AQUIEN 2007: 84). Bez významu nebyl ani fakt, že se verset objevoval v básnické tvorbě autorů více či méně blízkých katolicismu. Kromě Claudela lze jmenovat například Charlese Péguyho, jehož Reynek rovněž překládal (drama o Johance z Arku psané formou versetu začal číst na podzim 1914, překlad vyšel tiskem pod názvem *Mysterium lásky a útrpnosti Johanny d'Arc* v roce 1916).

Verset navíc přeje litanickým formám. Grafické rozdělení textu psaného versem připomíná litanická zvolání. Podobné jsou i typografické prostředky zdůrazňující integrálnost litanického zvolání² a integrálnost versetu (srov. SZILÁGYI 2007: 95) — u Reynka je to odsazení a velké písmeno na začátku versetu. Podobnost je dána i tendencí oddělovat versety v souladu s konci jednotlivých vět, díky čemuž se versety autonomizují a převážně klesající kadence vytváří rytmus připomínající litanické opakování („monotónnost“). Tato asociace bývá výraznější, jsou-li versety syntakticky a intonačně sjednoceny, což vede k vytváření sémantických paralelismů. Ustáli-li se navíc vnitřní rozdělení versetu, vzniknou formy podobné dvoj- či trojčlenným litanickým zvoláním. K poetice litanie odkazují rovněž lexikální opakování, například anafory na začátku versetů. Tyto jevy se nicméně vyskytují i ve volném verši (srov. URBAŇSKA 1995: 71, 76) nebo v básnické próze, a nelze je tedy považovat za specifické pro formu versetu.

2 Charakteristická typografie responzoriální části litanie — grafická mezera, zarovnání do sloupce, vertikální zápis, velké písmeno (srov. SADOWSKI 2011: 114–116) — nemá svoji analogii ve versetu, nejedná se však o obligatorní grafickou podobu litanie; základní formou jsou graficky totožné verše, přičemž v responzoriální části se může vyskytnout elipsa (básnický stereotyp litanie preferuje právě takovéto řešení).

Měli bychom se proto zeptat obecněji: proč se moderní poezie — bez ohledu na ideový základ jednotlivých děl — vyznačuje takovou inklinací k formám blízkým litanii? Jde mi přitom nejen o „monotónní“ opakovanost, jíž je dosahováno pomocí typografických, intonačních a syntaktických prostředků (rytmizaci v této podobě pokládají versologové za kompenzaci odmítnutého metra), ale také o častý výskyt vokativních forem a zvolání nebo preferování „slovní materiál je převážně nominální povahy“ (FRIEDRICH 2005: 85) — všechny tyto jevy, zejména vystupují-li společně, jsou spojovány s litaníí. Zdá se, že pro básníky konce 19. a začátku 20. století představovala litanie cosi jako formální *ready-made*, hotovou a snadno rozpoznatelnou formu s jednoznačnými konotacemi, mezi nimiž vystupoval do popředí rys, který se v původním žánru litanie nevyskytoval a který mu byl připsán sekundárně skrze analogii — *inkantačnost*. Litanie byla proto chápána jako nástroj básnické magie (odvolávám se zde na formulace užívané jak samotnými tvůrci, tak kritiky a badateli věnujícími se moderní poezii). Slovo *magie* evokuje lidové zařikání, avšak Roman Jakobson uváděl jako příklad výpovědi s magickou funkcí mimo jiné veršet z *Knihy Jozue* 10,12: „Slunce v Gabaon zastav se, a měsíc v údolí Aialon. I zastavilo se slunce, a stál měsíc“ (JAKOBSON 1995: 80). Je-li magická funkce „přeměnou nepřítomné nebo neživé »třetí osoby« v adresáta konativního sdělení“ (IBID.: 79), lze za inkantace považovat i litanicky stylizované apostrofy vztahující se jak k osobám, tak k personifikovaným zvířatům, rostlinám, neživým věcem či abstraktním idejím. Cílem takovýchto inkantací nemusí být vyzdvižení adresáta a učinění z něj objektu kultu. Díky nim může předmět-adresát působit skutečněji, jako by mohl díky úpornému přivolávání existovat silněji a jistěji. Rétorický *efekt přítomnosti* (*effet de présence* [PERELMAN 2002: 58]) je tak ještě umocněn. Protože se inkantační charakter textu realizovaný litanickými prostředky nemůže vyhnout spojení s náboženským pohledem na svět, může být takto umocněné bytí (a u Reynka zpravidla je) interpretováno metafyzicky, v sakrální rovině.

Veršet tak směřuje k *sacrum* (s litaníí v pozadí) a litanie zase k básnické magii (s veršetem jako jednou z možností a se *sacrum* na druhém, nebo dokonce prvním místě). Když Reynek využil veršet pro dosažení litanické stylizace, zhmotnil tím a znásobil potenciál tkvící v obou těchto formách.

Litanie přitom nemusí být nutně základní formou Reynkových děl psaných veršetem. Nadřazeným stylistickým vzorcem je často modlitba, což bývá zřejmé i z názvů jednotlivých básní: „Modlitba“ (z roku 1914, později zařazená do sbírky *Žízně*) a „Modlitba prosebná k Panně Marii“ (otištěná jen časopisecky v 17. sešitu *Nova et vetera* z listopadu 1915). V „Modlitbě“ je litanická stylizace ještě relativně málo zřetelná, výrazněji se projevuje jen v úvodní apostrofě:

Můj Bože,
 Který dechem svým jsi život nalil do žil Adamova těla,
 Který dechem po obloze rozptýlil jsi hvězdy jako na pasece vlhké jahody,
 Dechem vody zahnal do moří a řek a tvrdou zemi vytvořil, i zemi, která
 něžná jest a oblečena trávníky.

(REYNEK 2009: 26)

Ve třetím a posledním opakování v této sérii mizí vztažné zájmeno představující charakteristický znak litanichnosti — zvolání se stává dalším článkem vyprávění o stvoření světa, jehož posloupnost neodpovídá původnímu biblickému vzoru, ale které je zato v souladu s logikou básnické představivosti a je podřízeno zásadě progresu patrné v celém díle (stále delší a složitější versety, stále komplikovanější obrazy).³ Gesto využití a téměř současně i narušení litanické konvence se stane stálým znakem Reynkových stylizací, znakem toho, že si básník danou formu osvojil a vtiskl jí svůj osobitý charakter.

V „Modlitbě prosebné k Panně Marii“ se litanická stylizace týká již mnohem rozsáhlejších fragmentů textu (pravděpodobně to souvisí s adresátkou — mariánská zbožnost vyvolává asociace s litaní). Pasáže připomínající litanii se střídají s modlitebním monologem, který se rovněž vyznačuje řadou litanických znaků. Nejzřetelnějším signálem stylizace jsou série anafory. Ty nejsou dlouhé (obvykle dvě nebo tři opakování, někdy s alternacemi, například „Tvé nohy [...] | Tvoje nohy [...]“), objevují se však v textu často — někdy odděluje dvě série opakování jen jeden verš bez anafory. To vyvolává dojem stylistické jednodušlosti. Litanické fragmenty v tomto případě nepředstavují vložky reprezentující jiný styl. Samy se pak přizpůsobují nelitanickému okolí. Apostrofy k Panně Marii jen na první pohled připomínají zvolání z mariánských náboženských litaní. Ve skutečnosti se jedná o autonomní básnické obrazy vyznačující se dokonce jistou dekorativností a detaily, jež jsou z teologického hlediska redundantní.⁴

Ó Paní sladké Země,
 Paní svatých Hor a svatých Moří,
 Paní Stromův, Azuru i Slunce,
 Paní Květín, Ovoce a Ptáků nebeských,

3 Podobnou techniku, jen ve vztahu k členům jednotlivých versetů, využíval i Claudel (srov. SZILÁGYI 2007: 101).

4 Jana Juhásová považuje „konkretizaci a estetizaci zobrazeného objektu“ za vlastnosti Claudelova vzoru litanické stylizace (JUHÁSOVÁ 2009: 91), bere však v úvahu dílo o něco pozdější („Kyrie eleison“ z *La Messe là-bas* [1919]). Navíc ve srovnání s Claudelem Reynek tyto vlastnosti značně intenzifikuje.

Paní zlaté, drobné Pšenice a Hroznů zlatých, velikých,
Mne, kterýž utíkám se k tobě, vyslyš, požehnej mi!
(IBID.: 595–596)

Poetičnost je základním rysem osobního tónu obou „Modliteb“. V „Modlitbě prosebné k Panně Marii“ se sice objevuje příležitostně ztotožnění jednotlivce s lidstvem, že „všemi“ (v ranější „Modlitbě“ nic takového nenajdeme), subjektem je však „já“, nikoli rétorické „my“ jako v Claudelově kvaziliturgickém procesionálu. Když Reynek intimizuje litanii, která je v podstatě formou kolektivní modlitby,⁵ vřazuje se do jiného proudu tradice — pravděpodobně odkazuje na středověký typ osobní modlitební lyriky přítomný i v české literatuře. Ve *Vzývání Panny Marie* z konce 14. století vedly dlouhé série apostrof-perifrází díky svému monotónnímu rytmu k dosažení určitého stavu ducha vyjádřeného slovy „vzpomeň na mě nebožátko“ (LEHÁR 1990: 172), objevují se v něm také zmínky o nářku a hořkých slzách prolévaných během modlitby.⁶ Podobnou emoční atmosféru vyvolává zejména „Modlitba prosebná k Panně Marii“, kde je lyrický subjekt přirovnáván k dítěti („Panno Maria, hle, klečím před tebou jak dítko pokorné“ [REYNEK 2009: 599]) a kde se objevuje výzva k soucitu ze strany Panny Marie („Shlédni na můj žal a na mou samotu!“ [IBID.: 598]).

Reynek nemusel *Vzývání Panny Marie* znát, ačkoli to není vyloučené, protože od konce 19. století bylo několikrát vydáno tiskem (srov. LEHÁR 1990: 323), zcela jistě se však setkal s tvorbou Mechtildy z Magdeburku, jejíž mystické *opus magnum* vydalo hned dvakrát pod českým názvem *Tekoucí světlo Božství sestry Mechtildy Magdeburské* vydavatelství Josefa Floriana — ve stručnější podobě v roce 1910 a v rozšířeném vydání v roce 1920. Reynek je mohl číst i v originálu. V dopisu ze začátku roku 1915 se Reynek zmínil, že si Mechtildino dílo objednal u knihkupce (REYNEK 2012: 33). Ve 13. čísle *Nova et vetera* byl navíc otištěn překlad části knihy Alice Kemp-Welchové *Of six mediaeval women* věnovaný právě Mechtildě. Jedna z citovaných veršovaných pasáží měla litanickou formu:

Ó Bože, vylévající se ve svém daru!
Ó Bože, překypující ve své lásce!

-
- 5 Jak poznamenává Sadowski, je tomu tak i v situaci, kdy tento kolektivní charakter související se situací konání (dialogičnost, responzoriální hlas sboru, prostor svatostánku) podléhá fikcionalizaci, například u modlitebních litaní nepatřících do církevního kánonu (tj. neurčených k odřikávání během mši [srov. SADOWSKI 2011: 19]).
- 6 Martin C. Putna cituje *Vzývání Panny Marie* v souvislosti s Reynkovým osmislabičným veršem (srov. PUTNA 2010: 1008).

Ó Bože, vše spalující ve své žádosti!
 Ó Bože, roztavující ve spojení s tvým tělem!
 Ó Bože, odpočívající na mých prsou!
 Bez tebe bych ani žítí nemohla.
 (KEMP-WELCH 1915: 10)

Mechtildina vášnivá a extatická zvolání jsou plná erotismu (Kemp-Welchová upozorňovala na analogie s *Písni písní* a učením sv. Bernarda z Clairvaux o duchovní snoubenecké lásce). I Reynek v *Modlitbě prosebné k Panně Marii* zdůrazňuje tělesnost adresátky, například v sérii apostrof a proseb typu „Ruce tvé nechť dotknou se mne!“ (REYNEK 2009: 600). Po nich následuje pět veršetů s detailním popisem rukou Panny Marie. Motiv, jenž by mohl být interpretován eroticky, však básník rozvíjí způsobem bližším své vlastní poetice — líčením něžností, jimiž mladá pasačka Marie obdařuje zvířata. Tradice extatické mystické středověké lyriky se tak u Reynka stýká s jinou, často označovanou jako františkánská — v jeho raných litanických stylizacích jsou patrné vlivy tvorby Francise Jammese a zejména Jakuba Demla (o těchto inspiracích srov. ČERVENKA 1991: 69; PUTNA 2010: 996–997).

Demlova jemně litanicky stylizovaná básnická próza *Moji přátelé*, kterou — jak dokazuje pozdější autobiografické svědectví — Reynek intenzivně četl v Bretani v zimě roku 1913 (srov. REYNEK 2002: 28), měla zásadní vliv na miniaturu „Slzy“ napsanou v červenci 1914 a spolu s „Modlitbou“ zařazenou do Reynkovy debutové sbírky. Podobně jako *Moji přátelé* nejsou ani „Slzy“ důslednou realizací pravidel litanie, různými způsoby ale na litanii odkazují, počínaje apostrofou v úvodu textu: „Ó čisté“. Větší část díla tvoří série rozvitých nominálních spojení či oznamovacích vět obvykle zakončených vykřičníkem. Některé z nich mají formu vokativu, jiné jsou součástí jmených přísudků ve druhé osobě. S titulními slzami je pojí vztah metaforické podobnosti, a plní tedy funkci litanických antonomázií:

Rybky zlaté, živé, v azurovém potoce! —
 Jste jarní pupence a listů padající na podzim,
 Ořechy lískové jste, které v slunci zářijovém zrají, v mlhách jesenních se lesknou jako samet! —
 Žluté maliny a mede včel!
 (REYNEK 2009: 25)

V závěru díla najdeme fragment funkčně odpovídající responzoriálním částem litanie, jež byly v textu dosud vynechávány:

Slzy pokání a slzy rozkoše a slzy radosti a slzy smutku, vám děkuji, vás miluji a vzývám vás:

Vraťte se, jak zjara v pole křepelky a kukačky do lesů, které volají, až napasše se ovsu zeleného...
(IBID.)

Inspirace Demlem byla stálá — ještě ve sbírce *Rybí šupiny* (1922) bychom našli texty v duchu „písní o květinách“ (jak je Reynek nazval v dopisu Demlovi), a sice „Kočky“ s evangelním incipitem „Pojďte ke mně všechny...“ (IBID.: 166), po němž následuje série apostrof, a „Slunečnici v hoři“ se slovy „ó sladká slunečnice rozvitá“ (IBID.: 192) doplněnými řadou proseb („potěš jejich duše obrácené do tmy“ apod.). Zejména „Kočky“ jsou stylisticky i svou emocionální atmosférou blízké „Slzám“, ačkoli formální členění osciluje mezi versetem a prózou (v případě „Slunečnice v hoři“ je jednoznačně prozaické). Naopak druhá „Koleda“ ze sbírky *Had na sněhu* (1924) s apostrofou obračející se ke dvojici zvířat z betlémského chléva přechází v litanicky stylizovanou báseň:

Hlavy Zvířat jsou podobny Archám.
Hlavy Zvířat jsou podobny Araratu.
Hlavy Zvířat jsou podobny Hroznům z Chanaan.
Hlavy Zvířat, kouřící jako Sinai,
s jazyky jako dvojí růžový plamen,
potěšte nás ve jménu Otce i Syna i
Ducha. Amen.
(IBID.: 229)

Demlovi vděčí Reynek za charakteristickou změnu v komunikační struktuře litanických textů — adresátem zvolání se po vzoru svatých prostředníků z náboženských litaní stávají rostliny, zvířata, a dokonce i neživé předměty. Mořským majákům jsou v „Majácích“ adresovány apostrofy inspirované prvním veršem mariánské antifony *Ave Maris Stella*: „Budte pozdraveny, královny moří...“ (IBID.: 172 [opět se zde ocitáme na pomezí básnické prózy a verse-tu]). „Tanec Salomein“ ze stejné sbírky, napsaný versetem, obsahuje naopak litanickou vložku adresovanou utaté hlavě Jana Křtitele. Cestou podobných změn se Reynek vydá ve své pozdější tvorbě.

Litanické básně ve sbírkách *Žízně* a *Smutek Země*

V době, kdy Reynek pracoval na sbírce *Žízně*, vytvořil si ještě jednu formu litanické stylizace, tentokrát veršovanou. Budeme-li předpokládat, že struktura sbírky do určité míry odráží chronologii vzniku textů v ní obsažených,⁷ lze enumerační fragment básně „Šero před svítáním“, jež je ve sbírce zařaze-

7 Tuto tezi potvrzují data prvních vydání textů shromážděných v první části sbírky.

na jako druhá v pořadí, považovat za zárodek oné veršované litanické formy. Najdeme v něm dva prvky charakteristické pro pozdější Reynkovy litanické stylizace: úvodní slova tvořící rámec enumerace (*i sním*) a anaforickou předložku *o*. Závěrečná slova básně „že bojím se až oči otevřít, | pohnouti rtoma k radostnému pění, | dvě slabých rukou ku modlitbě spjati“ (REYNEK 2009: 12), jejichž ozvěnu najdeme později v poetické litanii „Růže“, se zdají být předzvěstí dalšího rozvoje této zárodečné formy.

V kompozici sbírky *Žízň* hraje klíčovou roli versifikace. Po prvních osmi básních psaných pravidelným sylabotónickým veršem (je mezi nimi „Šero před svítáním“ napsané pětistopým jambickým ženským veršem) následuje skupina miniatur psaných prózou či versetem (včetně litanických „Slz“ a „Modlitby“) a krátká báseň volným veršem „Kdyby vešel...“. Po nich následuje cyklus tří sonetů: „Panně Marii“, „Duchu svatému“ a „Johance z Arcu“. Zbytek sbírky tvoří strofické texty psané rýmovaným uvolněným veršem — dohromady je jich dvacet čtyři, a tvoří tedy více než polovinu sbírky. Právě tuto charakteristickou veršovou formu najdeme v litanických stylizacích ze sbírky *Žízň*, ale i následujícího *Smutku Země* (1924).

Jedná se o formu pracující s dlouhými verši, čímž se do jisté míry přibližuje versetu. V obou případech je důvod pro využití delších veršů podobný — autor navazuje na způsob členění textu známý z Bible (zejména ze žalmů) a z liturgických textů (především z litaní). Kompozice sbírky *Žízň* však prozrazuje, že Reynek obě tyto formy poměrně zřetelně odlišoval, stejně jako odděloval uvolněný verš a pravidelný sylabotónický verš. Reynkův uvolněný verš se od versetu liší vizuálně — je strofický (téměř výlučně v podobě disticha či monorýmního trojverší; versety se dělí maximálně na strofoidy) a nestaví velmi dlouhé verše do kontrastu s těmi krátkými, jen několikaslabičnými. Celek tak působí dojmem větší uspořádanosti, zatímco verset vyznívá jako forma spíše spontánní. Rozdíl najdeme i ve zvukové instrumentaci. Reynkův verset sice pracuje se sylabotónickým uspořádáním (například určité části „Modlitby prosebné k Panně Marii“ se vyznačují vysokou frekvencí dvoj- a čtyřslabičných výrazů; rytimizace je dána i lexikálními opakováními), to je však méně zřetelné. Uvolněný verš je výraznější díky rytimizaci (opět často trochejské), pravidelným strofám, sdruženým rýmům (na koncích dvou či tří sousedních veršů), ale také silné tendenci sladit veršové členění s tím syntaktickým (nejčastěji tvoří verš celá věta). Verše však nejsou podřízeny stálým metrickým vzorcům (dokonce i tam, kde lze rozlišit jednotné metrické stopy, jejich počet v jednotlivých verších kolísá; také rytmická podoba rýmu se mnohdy ze strofy na strofu mění), takže rytmus zůstává nepředvídatelný, díky čemuž působí texty neuhlazeným dojmem. Tento rys, stojící v opozici vůči umělecké virtuozitě, je důležitou součástí osobního charakteru a expresivity Reynkových básní, ale také známkou jejich stylizace — vzorem je ostatně neliterární forma.

Stejně jako v případě versetu je v nepravidelném sylabotónismu sbírek *Žízně* a *Smutek Země* patrný vliv francouzské poezie, zejména Claudela a Péguyho, které Reynek překládal.⁸ Právě od těchto autorů mohl český básník přejmout strofické vzorce (distichon a monorýmní trojverší) a rýmový model. „Processionnal“ uzavírající Claudelovu sbírku *Cinq grandes odes* se vyznačuje povětšinou sdruženým rýmem, což Reynek ve svém překladu dodržel. Naopak „La tapisserie de sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc“ Charlese Péguyho obsahuje celé série monorýmů, které však Reynek, vedený strofickým uspořádáním, mnohdy překládal jako rýmové trojice (například v „Dni osmém“ cyklu). Zkušenost s překladem takto rozsáhlých textů spolu s nutností často opakovat strofické a rýmové uspořádání mohly mít vliv na versifikaci v Reynkově vlastní tvorbě. Překládaná díla pracují s častými opakováními; u Péguyho jde sice o čistě rétorické paralelismy a antiteze, u Claudela však tvoří také součást litanické stylizace (s *Litanií ke všem svatým* jako vzorem). Anaforické *ejhle* (v originálu *voici*) organizující litanicky stylizovanou část „Procesionálu“ se — již osamoceně — objeví v incipitech několika Reynkových básní.

Básně z první Reynkovy sbírky, které pracují s dlouhým veršem, mají povětšinou charakter modlitby (ve dvou z nich se slovo *modlitba* objeví i v názvu; v básni „Koleda“ najdeme apostrofu k betlémským zvířatům). V řadě z nich využil autor prostředků evokujících litanii (apostrofy, opakování, enumerace), výrazná litanická stylizace se ovšem objevuje pouze ve třech textech: „Vínice“, „Růže“ a „Plátnu v hrobě Ježíše Krista“. Stylisticky spřízněné, ačkoli již volněji navazující na žánr litanie, jsou básně „Důvěra“ a „Roucho Páně“. Každý z těchto textů s jedinou výjimkou začíná metatextovou výpovědí tvořící rámec litanické enumerace. Ve „Vínici“ jde o první verš: „Ejhle, posléze mi dána píseň o vínici“ (REYNEK 2009: 39). Podobně je tomu v „Růži“: „Rozdvojte se, rty mé, k vděčnému a radostnému pění“ (IBID.: 55). V básni „Roucho Páně“ jde o celý úvodní distichon zakončený dvojtečkou: „Ejhle, Pane, ucítil jsem vůni tvého roucha, | a již srdce moje nevidí a srdce moje neposlouchá:“ (IBID.: 44). V „Důvěře“ rámuji zobecňující slova o darech Panny Marie litanickou enumeraci z obou stran. V básni „Plátnu v hrobě Ježíše Krista“ takovýto úvod nenajdeme, jeho funkci však do jisté míry plní sám název (lišící se od titulů ostatních básní tvořených nominativním tvarem), jenž proměňuje litanicky uspořádaný lyrický monolog ve svého druhu citát.

Báseň „Plátnu v hrobě Ježíše Krista“ má k poetice litanie nejbližší. Tvoří ji dvanáct zvolání-apostrof, svojí délkou většinou odpovídajících jednomu verši, po nichž následuje závěrečná responzoriální část (v poslední strofě). Po vzoru náboženských litaní, zejména *Loretánské litanie*, podrobuje Reynek teologickému rozboru základní objekt (a současně adresáta), hledá jeho

8 Putna nazývá Reynkův verš z první fáze jeho tvorby „claudelovsko-péguyovským“, což však není zcela přesné (PUTNA 2010: 994–995).

prefigurace a alegorie. Tak jako je Marie v *Loretánské litanii* archou úmluvy, věží Davidovou a Pannou nejmoudřejší, stává se Ježíšovo plátno v Reynkově básni zkrvaveným rounem Beránkovým, rouchem, které dali ženě na svatební noc, pestrou tunikou biblického Josefa, popsanou knihou či zrcadlem odrážejícím Boží krásu. Ono poslední „jméno“ je rozvinuto v responzoriální části začínající slovy „dopušt, ať se duše moje v tobě uvidí“ (IBID.: 60).

Zasazení litanické výpovědi do metatextových uvozovek je základem Reynkovy básnické strategie. Tyto uvozovky přitom nejsou známkou odstupu, neslouží zdůraznění, že je litanie cizí formou. Metatextový rámec je místem přítomnosti lyrického subjektu — přítomnosti přímé, ba dokonce tělesné („ucítil jsem vůni“, „srdce moje“, „rty mé“). Proměňuje navíc litanickou enumeraci v performativ, jak obvykle naznačuje slovo *ejhle*. V nejčistší podobě reprezentuje tuto strategii „Růže“. Když lyrický subjekt pronáší slova „Rozdvojte se, rty mé, k vděčnému a radostnému pění“ (IBID.: 55), skutečně začíná zpívat. V náboženských litaních nezahrnuje obraz kolektivního promlouvajícího subjektu („my“, společenství věřících) prvky odkazující na tvůrčí činnost. U Reynka je naopak individuální „já“ tvůrcem-básníkem i člověkem modlícím se. Tato jednota je neustále naznačována anaforickou předložkou *o* (eliptické „pění o...“), která otevírá všechny části litanické enumerace:

O plesající růži slunce, radosti tavící,
o poupěti světla, zavitém v měsíci,
o tajemné růži duše, kvetoucí na líci
(IBID.: 55)

Iniciální *o* vypadá téměř jako *ó* předcházející apostrofám. Rozdíl — grafický, zvukový i gramatický — je důkazem tvůrčího osvojení litanické formy. Reynek se nespokojí s imitací, nepokouší se ani nově přepsat církevní texty (jako to dělali jeho současníci, například Xaver Dvořák v básni „Litanie loretánská“ ze sbírky *Kontemplace* [1909]). Obsah kvazizvolání je v podstatě kompletně dílem Reynkovy básnické invence, ačkoli přitom autor nepřekračuje hranice katolické obraznosti. Nepochází-li některý z obrazů přímo z církevní tradice, tak by z ní alespoň teoreticky mohl vycházet, nebo jí přinejmenším neodporuje.

Lyrický monolog v *Růži* nemá žádného konkrétního adresáta, což však nevylučuje jeho přítomnost. Nahrazení litanického vokativu lokálem růží (symbolizující sakrální svět projevující se nejrůznějšími způsoby) nezpředměťňuje, ale přenáší ji do nitra písně-litanie, a současně do nitra subjektu. Změna gramatické formy v závěru textu naznačuje dosažení nejintimnějšího místa, kde už žádné „pění o...“ není možné. V kontaktu se *sanctum sanctorum*, se samou Růží, ztiší lyrický subjekt hlas:

Ale Růže nejkrasší jest Kristova hlava na kříži,
 Růže, která z trnů ranami vlhka pohlízí,
 Růže, které nevidí, než kdo se v prach svůj poníží;

Růže ta jest všechna rozdracena bolestmi,
 málokomu svítí z těžké jejich tmy,
 málo, málokdo ji ucítiti smí. (IBID.: 55)

Anaforické *o* s lokálem najdeme i v úvodní části „Vinice“, od třetí strofy je však nahrazeno vokativními formami spojenými s rozkazovacím způsobem (například „Přijmi mne, ó libá vinice zelenavá“ [IBID.: 39]). „Vinice“ není tak důsledně intimní jako „Růže“. Kromě „já“ se zde objevuje i množné číslo, nejprve ve významu „já + ty“ (v apostrofě k vinici: „srdce tvé i moje pokojno se zhřívá!“), později už jako „my“, tedy určité společenství („Aj, vinice, dej sladkého a hustého nám vína“). Kolísání mezi individuálním a kolektivním subjektem vyplývá ze samotného tématu, respektive z výběru adresáta. Vinice má v básni dva prolínající se významy — doslovný a figurativní — a oba implikují jak osobní vztah, tak ten společenský. V doslovném významu je vinice útočištěm a místem, kde lze zakusit blízkost přírody, ale také místem, kde se koná vinobraní. Jako obraz Panny Marie pak může být adresátkou osobní i kolektivní modlitby.

I litanická stylizace, ač zjevná, podléhá jistému rozvolnění, které koresponduje s radostným a silně emocionálním tónem básně. „Vinice“ evokuje celou řadu různých litanických nebo litanii blízkých vzorců. Jedním z nejdůležitějších intertextů je „Akatist k přesvaté Bohorodičce“ — Reynkovy anaforické výrazy *budiž/buď pozdraven(a)*, *zvesel se* či *požehnána* jsou variacemi originálního *chaire* (sémantiku této řecké anafory analyzuje SADOWSKI 2011: 52). Ve vertikálním rozložení incipitů jednotlivých zvolání se také střídá vysoce umělecké *ó s aj* bližším poetice lidové písni, kdežto v horizontálním uspořádání veršů dochází k narušení syntakticko-intonačního schématu, například vokativ *vinice* se objevuje jednou na začátku a jindy uprostřed či na konci verše. Takový postup připomíná strategii využívanou v dílech psaných versem, kterou jsem charakterizovala jako interiorizaci žánru. Zde tento proces přisvojení pokračuje.

Způsob litanické stylizace vypracovaný v básních ze sbírky *Žízně* využíval Reynek i později. Básně „Smrti“, „V procitání“ a „Květná neděle“ z cyklu Květná neděle ze sbírky *Smutek Země* (cyklus byl poprvé otištěn v *Nova et vetera* v březnu 1918) patří stylisticky do téže litanické skupiny jako „Růže“. Všechny jsou napsány rýmovaným distichem s dlouhými verši. Nejlepším příkladem je báseň „Smrti“, ale i dva zbylé texty mají charakteristickou rámcovou konstrukci, „V procitání“ dokonce s *ejhle* v incipitu a s anafou *o* v enumeraci (byť krátké).

Naopak dvě další básně z tohoto cyklu, „Mrtví“ a „Bolest“, ale také „Píseň“ pokání z titulního cyklu *Smutek Země*, reprezentují poněkud odlišný model litanichnosti, ačkoli po stránce versifikace jsou oněm výše zmíněným podobné. „Mrtví“ začínají jako reflexivně popisná lyrická báseň a až v závěru najdeme litanickou enumeraci:

Mrtví jsou zora, mrtví jsou kuropění,
mrtví jsou rosa, mrtví jsou ptáci, mrtví jsou východu rdění,
mrtví jsou paprskové ze tmy chťičů vykoupení,

mrtví jsou Světlo, jež z této země už není. (REYNEK 2009: 75)

Podobně koncipovanou enumerací končí „Píseň pokání“. Úvodní věta této závěrečné části „Jsi Bídy, Bídy, Bídy Chrám“ je následně v dalších verších specifikována: „Bídy nenasytne, Bídy, jež věčně Chce“ (IBID.: 97) etc. Naopak „Bolest“ vychází z metaforického srovnání „Bolest jest oheň“, po němž následuje série oznamovacích vět sjednocených anaforou „oheň ten/ohněm tím“ (IBID.: 87). Využitím oznamovacích vět a nominativních tvarů (včetně eliptického „[Chrám] Bídy“) se Reynek odklání jak od původního vzoru náboženských litaní (které předpokládají užití apostrofy a rozkazovacího způsobu), tak od modelu stylizace, jaký si vypracoval dříve (a v němž figuruje předložka *o + lokál*). Díky této modifikaci mají litanie z této skupiny spíše rétorický a filozoficko-reflexivní charakter a méně připomínají modlitbu (pouze „Píseň pokání“ naplňuje obě tato schémata, protože diskurzivní výčet je v ní včleněn do apostrofy modlitebního charakteru). Takovýto model však v rámci vývoje litanických forem u Reynka představuje vedlejší odnož.

Litanické apozice

Metaforické apozice (nominální tvary) využíval Reynek už v rané fázi své tvorby. V „Panychidě“, jedné z prvních autorových básní (poprvé byla otištěna v září 1914), přerůstá apozice v metaforický obraz: „Na nebi slunce vzplálo, citron žhavý, | Bůh stiskl je, zrak oslepil mi štavou“ (REYNEK 2009: 17). V miniatuře napsané formou versetu „Bílý šerík“ (ze sbírky *Žizně*) je apozice rozšířena o doplnění: „Ale rád bych si ulomil některý z květů, bílý hrot ohně, křehký jako úsměv“ (IBID.: 21). V podobných kontextech se litanický potenciál apozice ještě neprojevuje, její funkce je především popisná, respektive obrazotvorná.

Až znásobením apozic, zejména ve spojení s jejich rozdělením do jednotlivých veršů, vyvolává efekt litanichnosti, například v básni „Krása podzimu“ z cyklu *Smutek Země*:

Jesenní potoky posvátné,
srdcím nejtišším pohostinné,

chladné, živé proudy nejčiřejší,
čistotou těžké
vody spravedlnosti.

Na zhnědlých mezích krůpěje zvonků,
světélka pokory,
dobroty modř.
(IBID.: 108)

Děje se tak zejména tehdy, když apozice připomínají litanické antonomázie (například „vody spravedlnosti“ jako „zrcadlo spravedlnosti“ z *Loretánské litanie*; jistou roli zde sehrává i zvuková instrumentace — dvojčlenné nominální fráze navazují po zvukové stránce na mariánská zvolání). Ačkoli popisná funkce apozic zcela nezaniká, najdeme zde i určitý sémantický dodatek — popis podléhá sakralizující transpozici.

S tímto jevem jsme se setkali už v „Slzách“. Díky litanické formě výpovědi získala série metafor — upozorňujících na podobnost tvaru či jiných vnějších znaků slz s rybkami, pupeny, listy, lískovými ořechy nebo kapkami rosy — dodatečný význam: obrazy představují to, co může vyvolávat slzy rozkoše, radosti, smutku apod. Slzy samotné jsou tak metonymií hlubokých pohnutí duše a získávají díky tomu sakrální rozměr.

Jak víme, litanická technika v „Slzách“ je ovlivněna stylem Demlových *Mých přátel*; podobně je tomu v pozdějších textech ze sbírky *Rybí šupiny* — v „Kočkách“ a „Slunečnici v hoři“. Více méně v téže době, tedy na přelomu dvacátých a třicátých let, vznikly i další texty, které lze připsat demlovské inspiraci (srov. PUTNA 2010: 997). V této fázi už nešlo o zahledění mladého básníka do mistrova díla, ale o setkání dvou sobě blízkých poetik. Básně „Svěřeno vlaštovkám“ (z cyklu *Smutek Země*) a „Holubům v strništi“, „Jabloním na zahradě“, „Kukačce“ a „Mateřídoušce“ (z cyklu *Tichá chvíle*) jsou adresovány ptákům (jedná se o františkánský motiv) či rostlinám. Kromě názvů jsou v nich společným stylistickým znakem krátké, převážně několikačlenné série vokativních apozic vřazené do jinak silně emocionálního, ba přímo milostného lyrického monologu. Příkladem může být fragment z básně „Kukačce“:

Bijící srdce lesa,
prostá jako voda, tajemná jako krev,
nachový hlahole, kukačko,
flétno vesnického milování,
radosti toužící, jež ráda by ses podělila,
slyším tě v úkrytu svém, ale hledati nepůjdu tě,
bych tě nevyplašil.
(REYNEK 2009: 123)

Reynek zde nahradil dlouhý uvolněný verš ještě volnější formou bez pravidelných strof a se spíše příležitostnými rýmy, ve výčtových pasážích někdy tónicky rytizovanou, což má oporu v opakujiících se apozičních schématech, například tvořených třemi členy: „spočinutí těžkých bedrunek, | myrtový hájí mravencům, | v květu fialová kanovníčko“ („Mateřídoušce“ [IBID.: 124]).

Mění se i technika litanické stylizace. Mizí anafory, jež byly dosud u Reynka základním znakem této stylizace. Stále méně je i prvků spojených s responzoriální částí. V celé výše zmíněné skupině textů je již litanická stylizace takřka výlučně založena na inspiraci litanickými antonomáziemi. Sadowski nazývá tento aspekt litanické poetiky spojený s antonomáziemi „polyonymickým genem“ (z řeckého slova označujícího existenci vícera pojmenování) a upozorňuje, že vychází z ideje modlitby, která „krouží kolem Jména, jež zůstává stále skryto“ (SADOWSKI 2011: 41). V „přírodních“ litaniiích Bohuslava Reynka jsou jména — obecné názvy — sice zjevná, avšak množení zástupných názvů naznačuje, že skutečná podstata tak zdánlivě nenápadných stvoření, jako jsou vlaštovka nebo mateřídouška, zůstává neuchopitelná. Lyrický subjekt se k ní přesto pokouší proniknout právě pomocí nazývání. Antonomázie tak plní poznávací funkci, což neznamená, že významem hermeticky zaplňují prostor tajemství, ale spíše poukazují na nečetné, avšak podstatné odlesky pravdy — těmi jsou však opět zdánlivě nenápadné věci, například mateřídouška jako místo spočinutí bedrunek. Těmito střípky významů nicméně problemskáva ještě hlubší smysl.⁹ Jak konstatoval Sadowski: „objevuje se významový přebytek, jenž vzniká jakoby na syntaktických spojích výčtů“ (IBID.: 37).

V cyklu Tichá chvíle reprezentuje podobný model stylizace ještě básně „Neděli“. V následujícím cyklu, Cesta do Betléma, uzavírajícím druhou Reynkovu básnickou sbírku, se mu blíží čtyři texty: „Rakvi“, „Rybám“, „Jarnímu dni“ a „Vodám“, avšak litaničnost je v nich méně zřetelná (básně „Rybám“ má jen jedinou apozi: *poselkyně*). Dezintegraci zmíněného stylizačního modelu doprovází v těchto textech i temnější emocionální ladění, jež se stává předzvěstí temných litaní ze sbírky *Rty a zuby*.

Zastřená litaničnost — genitiv zvolací v překladech Trakla a Claudela

Poezii Georga Trakla objevil Reynek v srpnu 1916 a téměř okamžitě ji začal překládat. První překlady vydal pod názvem *Básně Jiřího Trakla* o rok později, práci na druhém dílu nazvaném *Šebestian v snu* dokončil v dubnu 1919 (nakonec však vyšel až v roce 1924). Radek Malý v knize o české recepci rakouského básníka píše, že Reynek „objevil v Georgu Traklovi spřízněnou

⁹ M. C. Putna píše, že Reynek hledí „na drobné, profánní a každodenní věci a skutečnosti jako na svědky a podílníky neviditelných mystérií“. Putna zastává názor, že se tento postoj zformoval pod vlivem „františkánské“ tvorby Francise Jammese (PUTNA 2010: 996).

duši; poezii, jež s jeho poetikou rezonovala v harmonickém souladu“ (MALÝ 2006: 73). Záliba v litanické formě nepatří mezi styčné body básnických jazyků Reynka a Trakla, ačkoli v tvorbě německého básníka bychom našli určité znaky spojované s litanii. V básních „De profundis“ (s incipitem „Es ist ein Stoppelfeld...“) a „Žalm“ („Es ist ein Licht...“) se objevují série anaforických veršů. I některé Traklovy skladby tvořené juxtaponovanými větami-verši-obrazy mohou připomínat litanii. Zejména je však Traklova poezie i básnická próza bohatá na apostrofy a vykřičníky, jež jí dodávají charakter inkantace.

Využití těchto prostředků nenese obvykle výraznější znaky litanické stylizace, ale dalo by se očekávat, že se Reynek při překládání Trakla pokusí tento „litanický“ rys zachovat, nebo ho dokonce — v souladu s vlastní poetikou — umocní. Reynek ho však v překladech Traklovy básnické prózy i poezie spíše zastíral. Tam, kde by se dal použít vokativ či nominativ, volí Reynek archaickou formu genitivu zvolacího.¹⁰ Nečiní tak však při každé možné příležitosti, což naznačuje, že se pokoušel odlišit významy — vokativ použil tam, kde jde podle jeho názoru o nepochybnou apostrofu, například „Vy zmírající národové!“ („Země západu“ [TRAKL 1995: 128]), „Sestro“, „Čistoto! Čistoto!“ („Jaro duše“ [IBID.: 129]), ale v ostatních případech volí genitiv nebo — méně často — nominativ.¹¹ Například fragment *Verwandlung des Bösen* ze sbírky *Sebastian im Traum* (1915) zní v Reynkově překladu takto:

Ty na rozpadlých schodech: strom, hvězda, kámen! Ty, modré zvíře, jež se zachvívá; ty, bledý kněz, jenž je zabíjí u černého oltáře. Ó tvého úsměvu v tmách, smutného a zlého, že dítko bledne ze spaní. [...] Ó flétny světla; ó flétny smrti.

(„Proměna zla“ [IBID.: 90])

V originálu zní poslední verš „O die Flöte des Lichts; o die Flöte des Tods“. „Flétny“ u Reynka jsou tedy genitivním tvarem, nikoli vokativem plurálu. Volba gramatické formy současně modifikuje význam — genitiv přináší dodatečné konotace s nahromaděním a hojností, vokativ personifikuje a antonomázie přeložené pomocí nominativních tvarů podléhají zpředmětnění, stávají se

10 O využití této formy v české literatuře, například u Němcové nebo Jiráska, srov. TRÁVNÍČEK 1938.

11 Komentátoři Reynkovy překladatelské práce tuto sémantickou funkci genitivu přehlédli, připisovali mu maximálně určitou stylistickou hodnotu. Tereza Jůzová ve své srovnávací analýze básně „Grodek“ charakterizovala styl verše „O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre“, který Reynek přeložil pomocí archaické formy jako „Ó hrdišího smutku! Ó vy spěšové oltáře“, jako zůstávající „v souladu s [...] patosem“ originálu, „avšak výrazně jej převyšující (mj. také zdvojením apostrofy)“ (JŮZOVÁ 2012: 100). Naopak Radek Malý považuje využití genitivu v překladu slovního spojení „O unser verlorenes Paradies“ z hymnu „Žalm“ za „omyl“ (MALÝ 2006: 30).

samostatnými metaforickými obrazy. Využití tří paralelních českých forem namísto jedné německé vede k zastření podobnosti — opakovanost je méně zjevná a není už tak jednoznačně spojena s apostrofou. To zase odvádí pozornost čtenáře od žánru litanie.

Vyplývalo využití několika různých forem v Reynkových překladech Trakla ze snahy nezdůrazňovat přespříliš religiózní rozměr Traklovy poezie (což by přitom nemuselo znamenat negaci jejího duchovního aspektu)? Nemuselo tomu tak být. Reynek využil genitiv zvolací i v překladu Claudelovy básně „Cinq grandes odes“; genitivně přeložil i jména svatých v „Procesionálu“, čímž je jednoznačně interpretoval jako názvy dnů liturgického kalendáře, například „Ejhle Štěpána“ (CLAUDEL 1920: 163), zatímco v originálu se vztahovala i k samotným patronům jednotlivých dnů („Voici Étienne“). V případě Claudela už nebyl důvod litanícnost zastírat, musíme se proto spokojit s dohadem, že Reynkovi šlo o zachování aluzí na liturgický kalendář, které by zmizely, kdyby použil nomina tiv nebo vokativ. Překladatel přitom mohl spoléhat na to, že aluze na *Litanii ke všem svatým* zůstane čitelná, takže i apostrofy jistým způsobem přetrvají. Jde-li o Trakla, nezpůsobilo zastření případných konotací s litaní žádnou zásadní erozi smyslu a přineslo naopak — jak si jistě myslel Reynek — větší sémantickou preciznost.

Reynkova překladatelská řešení vypovídají o tom, že si byl dobře vědom odlišnosti své poetiky a poetik obou zmíněných autorů. I přes zjevnou fascinaci tvorbou nejprve Claudela a později Trakla se český básník ani nepokoušel vyzdvihovat v jejich poezii litanické prvky, ani sám ve vlastní tvorbě nepřijímal všechny charakteristické rysy, které nalézal v jejich díle. „Traklovský“ genitiv využil jen jednou, v básni „Procházka na podzim“ ze sbírky *Smutek Země*:

Ó pelu vroucí péče na všem!
Dechu Otcova,
bolestného!
Dotýkám se toliké krásy.
(REYNEK 2009: 113)

Genitiv zvolací se kromě toho objevuje dvakrát ve sbírce *Had na sněhu*, byt nikoli samostatně, jak vystupoval v překladech Trakla. Neslouží ani litanické stylizaci. I pokud — jako ve druhém případě — následuje po úvodních slovech delší enumerace, neaktivuje tento postup asociace s litaní: „A co tu bylo překážek a hran, s nimiž jsi sobě nevěděl rady!“ („18. VIII. 1921 — 19h–20h 15“ [IBID.: 209]), „Co by to bylo vláken a vláček, co bolestných žil, co strun, co kovů, co vpletených vůní, co světél! Kolik kleteb bys vymanil z pout a kolik modliteb by se rozzvučelo pod přechýstlým a divným zrakem hvězd!“ („Noční vítr“ [IBID.: 220]). Jedná se však o ojedinělé případy. Na jejich pozadí se

ještě zvýrazňuje záměrnost litanických asociací v Reynkově vlastní básnické tvorbě.

Litanická próza

Reynek ve své tvorbě básnickou prózu a verset nijak jasně neodděloval, čehož dokladem je existence nejrůznějších přechodných forem, tedy textů rozdělených na velice krátké odstavce, které však představují uzavřené celky, na rozdíl od skutečných versetů, které mohou být otevřené. Přechod od prózy k versetu (a dál k volnému verši) je proto poměrně plynulý. Rozdílů si však povšimnout lze — Reynkovy texty psané prózou, prózou-versetem, versetem a volným veršem lze poměrně snadno odlišit vizuálně, respektive typograficky. Pohledem lze tyto texty klasifikovat následujícím způsobem: 1) kontinuální, s jedinou zarážkou na začátku; 2) rozdělené na průměrně dlouhé odstavce oddělené zarážkami; 3) rozdělené na kratší než průměrné odstavce se zarážkami; 4) rozdělené na jednotlivé řádky nebo skupiny několika řádek odsazené jako odstavce, přičemž mezi řádky může být větší mezera; 5) rozdělené na jednotlivé řádky různé délky zarovnané vlevo, přičemž mezi řádky může být větší mezera.

Společným rysem třetí a čtvrté skupiny (jež odpovídají přechodné formě mezi prózou a versetem nebo versetu) je více či méně pravidelné opakování odstavcových zarážek a mezer na koncích řádků (skupin řádků) a mezi jednotlivými řádky, jež je základem vizuálního rytmu, *un rythme visuel* (SZILÁGYI 2007: 94). V rané fázi své tvorby využíval Reynek tento způsob rytmizace pro dosažení litanického efektu. Tak tomu bylo ještě ve sbírce *Rybí šupiny*, kde jsou prozaické texty (zejména ty nerozdělené na odstavce) mnohem méně litanicky stylizované než ty psané versetem či versetem přecházejícím v prózu.

Ve sbírce *Had na sněhu* je tato tendence již výrazně slabší. Vizuální rytmus versetů či krátkých odstavců dál slouží vytváření dojmu inkantační opakovatelnosti, avšak segmentace textu dodává jednotlivým částem textu na integritě, což je přibližuje ekvivalentním litanickým zvoláním (i tehdy, jsou-li jednotlivé části naplněny obsahem, s nímž bychom se v žánru náboženských litaní nesetkali). Současně však Reynek využívá litanickou formu i v textech (nebo jejich částech), které nejsou nijak segmentovány.

Příkladem — ne však modelovým — litanie napsané prózou bez rozdělení na odstavce je text „Památce kyklopů“, jenž má podobu série rozšířených apostrof. Autor se v nich obrací na postavy ze Starého i Nového zákona. Mnohem častěji využívá Reynek litanické stylizace formou série metaforických apozic (jako již o něco dříve ve své veršované tvorbě). Tyto série mohou organizovat celé dílo (jak je tomu v „Podobizně“), nebo mohou být jen jedním z využitých prostředků, jako například v „Babylonu“, kde je litanická vsuvka uzavřena do závorek, nebo v „Setkání“: „ruce, divě rozrušující symboly života, symboly Stvoření a Práce Boží; pěvkyně a služebnice duší, nádoby

modliteb, myrty hoře; [...] prorokyně pokání, hostinné Marie a Marty, těšitelky loučících se, schrány *Mane, Thekel...*“ (REYNEK 2009: 217). V citovaném fragmentu najdeme apozice v nominativu, avšak díky flektivnímu synkretismu mohou být čteny i jako vokativy — takové transformaci nahrává litanická stylizace využívající biblické aluze a frazeologii mariánských modliteb („těšitelko zarmoucených“, „hle jsem služebnice Páně“). Reynek ostatně zpravidla využívá právě vokativ, navíc posílený úvodním *ó* či vykřičníkem po každém zvolání-apozici („Podobizna“, „Babylon“).

Podobně jako ve veršovaných textech ani zde neslouží tento typ litanické stylizace jen prostému popisu — série apozic není pouze vícečlennou metaforou, prostým výčtem charakteristik a vlastností daného předmětu. Funkcí litanické organizace popisu je metafyzická transpozice (ne vždy lze říci „sakralizace“), která danou věc — byť by to byly obyčejné dívčí vlasy jako v „Podobizně“ — pozvedá nad rovinu pomíjivého bytí.

Přítomnost litanických stylizací v próze lze považovat za projev stále silnější interiorizace litanické formy — básník stále méně dbá na vnější žánrovou podobu a stále odvážněji zapojuje litanii do nových kontextů.

Temné litanie ze sbírky *Rty a zuby*

Dezintegrace formy „františkánské“ litanie a stále temnější emocionální ladění posledního cyklu sbírky *Smutek Země* se staly předzvěstí další evoluce litanické stylizace u Reynka. Badatelé zabývající se Reynkovým dílem vysvětlují tuto změnu vlivem německého expresionismu (zejména Traklovy tvorby), upozorňují také na echa válečných hrůz (ČERVENKA 1990: 57).

První předzvěst nové podoby litanie bychom našli ve sbírce *Had na sněhu*. V „Glose k bajce“ navazující na ezopskou bajku o lišce, havranovi a sýru narativní próza znenadání končí po apostrofě „Měsíci v studni“ a přechází v báseň sestávající z třinácti apozic ve formě vokativu. Jednotlivé verše jsou krátké, většinou osmislabičné (zhruba 30 % veršů je o jednu slabiku kratších či delších), rýmy převážně sdružené, rytmus je dán zejména tónicky, ačkoli více než polovina veršů má daktylské metrum (D3ž, jednou D3a). Antonomázie měsíčního odrazu se obvykle rovnají jednomu verši, méně často jsou rozděleny do veršů dvou:

úkoji lichý a drahý,
vábící děti a vrahy,
zelený a zlatý sýre,
Kainovo čelo siré;
[...]
oko rybí nepohnuté,
milenců mede a rmute
vonný a hořký jak máta;

[...]
 kostnice barev a lesků;
 stigmatu posvátný vřede,
 jazyku vody šedé,
 [...]
 marnivá Modlo hladu
 (REYNEK 2009: 243)

Apoziční „františkánské“ litanie z cyklu Tichá chvíle vedly k sakrální transpozici tématu-adresáta. V „Glose k bajce“ transpozici také najdeme, její směr však není zřejmý, což ještě zvýrazňuje otázka v prozaickém závěru díla: „kdo jsi?“ (IBID.). Odraz měsíce ve studni je přirovnáván ke Kainově tváři, což naznačuje, že měsíc stojí na straně metafyzického Zla. Nejasnou roli plní v textu „lačná liška“ pijící v noci vodu ze studně — epiteton konotuje hlad, ale také touhu. Měsíc-sýr je nedosažitelný, nasycení není možné, není však zřejmé, co je předmětem touhy. Nejasné je ostatně i postavení vypravěče bajkového apokryfu. Vypravěč nestojí nad světem díla, v místě, z něhož by mohl pronášet morální ponaučení. Je-li subjektem litanických apostrof, zajisté i on pocituje metafyzický hlad. Hlad po čem?

Podobná nejasnost byla v různé míře typická i pro prozaické litanie ze sbírky *Had na sněhu*, nejvýrazněji pravděpodobně v „Babylonu“, kde ve slovech „ó květy siného, sirého kaktu! oštěpy! drcené hrozny! mléko života a hříchu! hořící ruce! bakchantko ryšavá, Věže!“ (IBID.: 224) hraničí metafyzická hrůza s erotickou fascinací. Ambivalentní postoj subjektu naznačuje i nelitanický slovník (exotický *kaktus*, pohanská *bakchantka*).

V litanicky stylizovaných básních ze sbírky *Rty a zuby* (1925) je tato ambivalence rovněž zřejmá, ačkoli méně intenzivní. Báseň „Kozlata“ s krátkou sérií antonomázií „světlo Izáka slepého, | směš požehnání jeho, | veliké tři květy Tajé“ (IBID.: 281) má ještě blíže k „františkánským“ litaním (na tuto linii litanické tvorby naváže Reynek i v dalších básnických sbírkách). „Straka na zahradě“ je však již dílem reprezentujícím nový model stylizace. Ambivalentnost je zde přímo tematizována — titulní straka je popisována jako „dřblu podobna i mnichu, | radosti květ a květ hrůzy, | hladu píseň, runa dávna, | křovin láska neúnavná“ (IBID.: 272). Podobně je tomu v „Kohoutech“, a také v básních „Pavouk“, „Moucha“ a „Žáby“ tvořících svým způsobem oddělený cyklus. Kontextem pro litanické vsuvky je obvykle lyricky zachycená scéna s účastí zvířat, podobně jako tomu bylo v „Glose k bajce“. Tato scéna je posléze interpretována symbolicky, čemuž slouží využití biblických motivů („hrozní kohouti Petrovi“ [IBID.: 283]) a samozřejmě také litanická forma. Série antonomázií bývají obvykle krátké, mohou však tvořit i většinu textu („Kohouti“, „Žáby“). Realistický kontext pak téměř zaniká (a spolu s ním se tajemnější stává i osoba mluvčího).

Stylistická podoba antonomázií je v souladu s expresionistickou poetikou Reynkovy tvorby z tohoto období. Jak upozorňují badatelé, tato poetika byla založena na kontrastu — z jedné strany „barevnost“, a z druhé „kult ošklivosti a hnusu“ (MED 1990: 249). Proto využívá Reynek antitetické formulace („květů šperk a růže hnití“ [„Moucha“ (REYNEK 2009: 292)]), proto se vedle sebe vyskytují obrazy s pozitivními i negativními konotacemi.

Antonomázie už přitom nejsou inspirované náboženskými litanii, s výjimkou zvukového aspektu (velký podíl tříčlenných spojení typu „věnce vyhnaného ducha“ [„Pavouk“ (IBID.: 291)]). Osmislabičný verš, základní versifikační schéma sbírky *Rty a zuby*, poměrně dobře imituje průměrně dlouhou litanickou antonomázií (zdá se, že Reynkovým vzorem byla i v tomto případě *Loretánská litanie*). Rytmičké odchylky od metrického vzorce (nejčastěji T4ž), například zkracování či naopak prodlužování veršů nebo změna rytmičké podoby rýmu, se přitom objevují právě v litanických sekvencích (v „Žábách“ je to přímo pravidlem), což rovněž odkazuje na litanický verš, kde hraje hlavní roli tónické uspořádání (srov. SADOWSKI 2011: 123–133). Litanicky stylizované básně jsou také vždy stichické, což dodává litanickým sekvencím na plynulosti.

Stranou doposud zůstávala otázka sémantiky litanické stylizace v této její nové podobě. „Barevnost a skvělost krásy je u Reynka jen rouškou zakrývajícím škleb nicoty, baudelairovskou maskou klamu, jímž nás vábí peklo,“ psal Jaroslav Med (MED 1990: 249). Červenka se zase zamýšlel: „Bizarnost a nízká stylová poloha textů klade otázku, zda tyto vášnivé variace litanického zvývání nejsou blasfémii“ (ČERVENKA 1991: 86). Tato tvrzení mají své opodstatnění, nezdá se nicméně, že by Reynek jednoduše změnil směr transpozice na opačný a namísto sféry *sacrum* zaváděl hrdiny svých básní (už to nejsou jejich adresáti!) do světa dábelského. Žáby, mouchy, pavouci, kohouti, a dokonce ani straka už nejsou tak jednoznačně „mými přáteli“, jako jimi byly kukačka, mateřídouška či kůzlata. O pavoucích však lyrický subjekt přesto říká „Miluji je“ (IBID.: 291) a o strace „miluje mne, neodletí“ (IBID.: 272). Je to tedy láska, ale komplikovanější — láska pociťovaná vůči tomu, co je poznamenáno temnotou. Protože je však tento vztah vzájemný, jde také o rozpoznávání této temnoty v sobě samém. Litanické inkantace jsou pokusem přiblížit lyrický subjekt Reynkových básní této temné straně skutečnosti.

Chudé litanie

Od sbírky *Setba samot* (1936) byla litanická forma v Reynkově tvorbě na delší dobu odsunuta do pozadí. Nezmysla však zcela, i v pozdějších autorových textech najdeme aktivní „františkánský“ model, ovlivněný ovšem „temnými“ expresionistickými litanii. Ve sbírce *Setba samot* je jeho příkladem básně „Jalovec“ začínající slovy „Jalovče, stromku nejtíši“ (REYNEK 2009: 310). Jak je vidět, Reynek se vrátil k apostrofám. Jinou modifikací je návrat rozdělení textu do strof (tentokrát čtyř- a pětiveršových). Je obtížné určit, co za tou-

to změnou stálo, ta totiž spíš ztěžuje rozpoznání litanické stylizace a není kompenzována jinými versifikačními prostředky (jako tomu bylo v případě distichů a trojverší spojených s dlouhými veršovými celky).

„Šípky“ ze sbírky *Podzimní motýli* (1946) jsou stylizované jen minimálně, podobně jako titulní báseň sbírky začínající slovy „Podzimní motýli a můry v ostruží“ (IBID.: 430) — na poetiku litanie odkazují apostrofy a ojedinělé metaforické apozice. Ve sbírce *Sníh na zápraží* v básních „Kozy“ a „Voli“ lze najít už pouze stopy litančnosti; „Kozy v polích“ jsou i přes svoji anaforickou konstrukci nelitanické. Naopak „Kdoule“ zavádí litanickou formu do čtyřslabičného verše, což je patrně poslední fázi modifikace versifikační formy litanie a současně nejradiálnějším zvnitřněním této formy:

Tvrdé plody
k nakousnutí,
hladu hody
trpké chuti.

Kouzel kámen
mezi trny.
Lampy panen
opatrných.
(IBID.: 484)

Svébytné postavení má báseň „Boží muka“ ze sbírky *Pietà* (1940) navazující na *Litanii ke všem svatým* způsobem, který poněkud připomíná Claudelův „ProceSSIONNAL“ — svatí, kteří jsou v textu uvedeni, jsou devocionálními soškami či obrazy vyplňujícími českou krajinu. „Boží muka“ lze s ohledem na vlastenecký tón v závěru básně číst jako dílo paralelní ke *Korouhví* Jana Zahradníčka. Reynkova verze napsaná osmislabičným distichem je však rozhodně intimnější, více lokální a lidová.¹²

Jedno dvojverší z „Božích muk“ evokuje obraz chrámových sloupů z *Cantique de colonnes* Paula Valéryho. Reynek v roce 1930 publikoval překlad této básně pod názvem *Píseň sloupů*. Obraz vytvořený Valérym musel českého básníka fascinovat, protože se k němu vracel opakovaně. V „Božích mukách“ se ze sloupů staly kříže podél cest:

¹² Podle Jitky Bednářové odlišnost spočívá ve vztahu obou básníků k baroku: „Oproti Zahradníčkovi se Reynek neztotožňuje s ontologií vysokého, oficiálního barokního stylu, s jeho extatickou metafyzikou zlatých monstrancí a s dramatem hrdiny svářejícího se s božskou nesmírností; jde o polohu lidového baroka“ (BEDNÁŘOVÁ 1995: 392).

Šedé kříže rozkřídlené,
pevné sloupy naděje
(IBID.: 383)

Návaznost na *Cantique de colonnes* zde není zcela jednoznačná, ostatně podobně jako v několika dalších případech, o nichž se zmíním za okamžik. Až četba básně „Tyčky v plotě“ ze sbírky *Odlet vlaštovek* (1980, vydána posmrtně) umožňuje retrospektivně rozpoznat podobnost:

Osiřelé tyčky v plotě,
němé struny přibité,
mnoho víte o samotě.
O křídlech nevíte.

Stébla, kterým se po klasu
vyslyšení nestýská.
Bez tváře jste. Bez úžasu.
Vyděšená strniska.

Hubených let holé hnáty
do čekání zajaté.
Suky v dlaních. V hlíně paty.
Kolena nemáte.
(IBID.: 556)

Formulace „bez tváří jste, bez úžasu“ a „kolena nemáte“ evidentně navazuje na *Cantique de colonnes* v Reynkově překladu:

Bez kolen služebnice,
Jsme úsměvy bez tváří
[...]

Těl stejných, stejných duší,
nos ukryt pod obvazy
[...]

chrám na tmě očí máme,
zčernalých do věčnosti:
a tak se ubíráme
bez bohů do božskosti!
(IDEM 2015: 228–229)

Tyčky v plotě se zdají být smutnou karikaturou chrámových sloupů. Přesto však Reynek *Cantique de colonnes* neparoduje, nedegraduje dané téma, ale představuje jeho chudší verzi.¹³ Takový pohled na věc umožní povšimnout si ještě dalších, chronologicky dřívějších podob Valéryho sloupů v Reynkově tvorbě. V básni „Sníh“ ze sbírky *Setba samot* (1936) vidí básník „ploty zahrad“ jako „svíce temné“, které „bíle hoří za svítání“ (IBID.: 355) — analogie využívá vizuální podobnosti (tvar a barva svíce i mramorových sloupů). K enumeričnosti „Tyček v plotě“ mají blíže „Bodláky“ ze sbírky *Podzimní motýli* (1946; ač jde stále ještě spíše o popis, bez vokativních forem) — titulní bodláky jsou mimo jiné označovány za „proroky bez rukou“ (IBID.: 428), což může být rovněž vzdálený ohlas valéryovské představy sloupů bez kolen.

Ve všech třech případech (čtvrtý by představovaly vesnické kříže-sloupy z „Božích muk“, které do daného vzorce zapadají jen zčásti) je zdůrazňována nedokonalost, vyprázdňenost či ubohost, které jsou však vřazeny do lexikálního kontextu více či méně výrazně odkazujícího na *sacrum* (v „Bodlácích“ naznačuje takovouto interpretaci přímo závěrečná modlitební apostrofa *Pane*). V „Tyčkách v plotě“ naznačují sakrální konotace výrazy jako *křídla* (nejen křídla snů, křídla poezie, ale také křídla andělská — znamení duchovní sféry), *klas*, *zyslyšení*, *hubená léta*, *kolena* (asociovaná s pozicí těla při modlitbě), ale také *suky v dlaních* (díky asociaci s ranami po hřebech) a *přibité* (aluze na ukřižování).

Tyto sakrální konotace jsou na první pohled využity proto, aby byly vzápětí negovány: „O křídlech nevíte“, „Kolena nemáte“ apod. Je však třeba dodat, že se tyto formulace objevují ve výčtech a jsou paralelní k jiným slovním spojením, včetně těch, která jsou vytvořena po vzoru litanických antonomázií: „Osířelé tyčky v plotě, | němé struny přibité“, „Hubených let holé hnáty“, „Vyděšená strniska“ (jedná se o Reynkovu apoziční techniku). Stejně jako v případě aluzí na *Cantique de colonnes* nešlo o parodické převrácení, ani u litanické stylizace se nejedná o litanii *à rebours*, ale o chudší, osekanou verzi litanie. Intertextuální návaznost na Valéryho text upozorňuje na ještě jeden kontrast: Reynkovy „sloupy“ mají i v případech, kdy nejvíce připomínají *les*

13 To vyvolává asociaci s technikou litanické stylizace v poémě Františka Halase *Staré ženy*, kde se téma — vztaženo ke vzorci mariánských litaní, především *Loretánské litanii* — zdá být degradované, což však neslouží parodii či negaci (o blízkosti litanických technik Reynka a Halase srov. ČERVENKA 1991: 86; Červenka zdůrazňuje různorodost antonomázií: „Obrazy nejsou redukovatelné na stabilní východisko“ [IBID.]). Ačkoli se hovoří spíš o Reynkově vlivu na Halase, není vyloučena ani opačná inspirace. Je zajímavé, že Reynek ve svém překladu básně Richarda Billingera *Noční stráž* (1941) použil spojení připomínající slova z poémy *Staré ženy*: „Ó misko bez obětí!“ (REYNEK 2015: 318).

colonnes, odlišný charakter (např. *sans genoux* z francouzského originálu se odvolává na výraz *plier les genoux devant quelqu'un*, „ohnout před někým kolena“, a poukazuje na hrdost sloupů, zatímco absence kolen u tyček v plotě odkazuje na neschopnost modlit se — tyčky jsou nejen „němé“, ale nedokážou si ani představit, že by mohly být vyslyšeny).

Litanická stylizace nicméně naznačuje, že i tak nuzné bytí nese jisté znaky svatosti. Litanická forma činí z tyček v plotě prostředníky modlitby, podobně jako tomu bylo u zvířat a rostlin ve starší Reynkově tvorbě spojené s fran-tiškánskou tradicí. Sledovali jsme, jak se tito básníci „přátelé“ postupně stávali stále ubožejšími bytostmi a byli stále víc poznamenáni temnotou. V básních psaných v posledních letech Reynkova života se autor obrátil k neživým věcem, nejubožejším z ubohých. Báseň „Hřeby ve zdi“, jež je ve sbírce *Odlet vlaštovek* součástí celé skupiny podobně laděných básní („Tyčky v plotě“, „Okna v ulicích“, „Suky v podlaze“ a „Sirka v louži“), odkazuje formou aluze na příčinu takového zubožení — jde o prázdnotu po smrti blízkého člověka (lze se domyslet, že jím byla Reynkova manželka Suzanne Renaud, která zemřela v roce 1964):

Hřeby oči, nosy skoby
zaražené v zdi útroby,
zdi, jež dávno už nezdobí
kytka živá ani zvadlá
zavěšená na zrcadla.

Tvář je v hlině. Kytka spadla.
(REYNEK 2009: 548)

Takovéto okleštění litanické formy se vztahuje i na autora modlitby. Reynek ve svých stylizacích obvykle opomíjel rezponzoriální část, jež má být v žánru litanie místem přímé přítomnosti autora. Perspektiva lyrického subjektu však přesto bývá v jeho básních výrazná (v metatextovém rámci litaní ze sbírky *Žízň* byla dokonce zdůrazněna tělesnost hovořícího subjektu). Jak si povšiml M. C. Putna, v pozdější tvorbě směřoval Reynek k „objektivní“ perspektivě — lyrický subjekt o sobě jen zřídka hovoří přímo (PUTNA 2010: 999). V litanických stylizacích ze sbírky *Odlet vlaštovek* („Hřeby ve zdi“ jsou zde s ohledem na svůj osobní charakter výjimkou) formuluje pozici „já“ na principu jakéhosi negativu jedině „ty“, stává se však také, že je adresát utajen a litaničnost je realizována v nominativní, nikoli vokativní formě („Okna v ulicích“, kde ostatně není stylizace příliš rozsáhlá). To vede čtenáře, aby „já“ konkretizoval skrze konkretizaci „ty“ a aby v ubohém stavu adresáta spatřoval odraz ubohosti promlouvající osoby. Když už jsme zmínili posvěcení ubohosti tím, že ji vřadíme do kontextu modlitby, je také možné, že taková

forma dovoluje i přesto najít spojitost mezi těmito pozdními „chudými“ litanii Bohuslava Reynka s litanickými verši méně temného ladění, které více připomínají modlitbu.

Přeložila Marie Havránková

Studie vznikla v rámci grantového projektu „Wiersz litanijny w kulturze regionów Europy“ (č. DEC-2012/07/E/HS2/00665) poskytnutého polskou grantovou agenturou Narodowe Centrum Nauki. Při vzniku práce byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie <<http://clb.ucl.cas.cz>>.

Prameny

CLAUDEL, Paul

- 1920 *Patero velikých od provázených processonálem na pozdrav novému věku*; přel. B. Reynek (Praha: Družstvo přátel Studia)

KEMP-WELCH, Alice

- 1915 „Mechtilda Magdeburská. Mystická básnička třináctého století“; přel. A. L. Stríž, *Nova et vetera*, č. 13, s. 8–28

LEHÁR, Jan (ed.)

- 1990 *Česká středověká lyrika* (Praha: Vyšehrad)

REYNEK, Bohuslav

- 2002 *Ostny v závoji*; ed. J. Med (Praha/Litomyšl: Paseka)
 2009 *Básnické spisy*; ed. M. Chlěbčová (Zlín/Petrkov: Archa)
 2012 *Korespondence*; ed. J. Šerých, J. Med (Praha: Nakladatelství Karolinum)
 2015 *Překlady vydané Vlastimilem Vokolkem*; ed. J. Šulc (Praha: Malvern)

TRAKL, Georg

- 1995 *Básně*; přel. B. Reynek (Náchod: Pavel Maur)

Literatura

AQUIEN, Michèle

- 2007 „Une forme paradoxale: le verset claudélien dans *Tête d'Or*“; *Études littéraires* XXXIX, č. 1, s. 83–92

BEDNÁŘOVÁ, Jitka

- 1995 „Nad Zahradníčkovými Korouhviemi a Reynkovou Pietou“; *Česká literatura* XLIII, č. 4, s. 381–405

ČERVENKA, Miroslav

- 1990 „Had na sněhu — Bohuslav Reynek“; in M. Červenka, V. Macura, J. Med, Z. Pešat: *Slovník básnických knih. Díla české poezie od obrození do roku 1945* (Praha: Československý spisovatel), s. 56–59
 1991 „Bestiář Bohuslava Reynka“; in idem: *Styl a význam* (Praha: Československý spisovatel)

- 2002 „Volný verš v proměnách básnického díla dvacátého století“; in M. Červenka, M. Jankovič, M. Kubínová, M. Langerová: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz* (Praha: Torst), s. 57–125
- ČERVENKA, Miroslav — JANKOVIČ, Milan — KUBÍNOVÁ, Marie — LANGEROVÁ, Marie
- 2002 *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz* (Praha: Torst)
- FRIEDRICH, Hugo
- 2005 *Struktura moderní lyriky*; přel. František Ryčl (Brno: Host)
- JAKOBSON, Roman
- 1995 „Lingvistika a poetika“; in *Poetická funkce*; ed. M. Červenka (Jinočany: H & H), s. 74–105 [1960]
- JUHÁSOVÁ, Jana
- 2009 „Litanie Paľa Olivu a Vojtecha Mihálíka vo vzťahu k nadrealizmu“; *Verbum* XXX, č. 1, s. 75–93
- 2011 „Vzťah sakrálnych litánií a avantgardnej litanickej formy v poézii slovenského nadrealizmu“; *Slovenská literatúra* LVIII, č. 1, s. 30–52
- JŮZOVÁ, Tereza
- 2012 *Poezie Georga Trakla v českých překladech*; diplomová práce (Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav translatologie)
- MALÝ, Radek
- 2006 *Spásná trhlina. Reflexe poezie Georga Trakla v české literatuře* (Olomouc: Votobia)
- MED, Jaroslav
- 1990 „Rty a zuby — Bohuslav Reynek“; in M. Červenka, V. Macura, J. Med, Z. Pešat: *Slovník básnických knih. Díla české poezie od obrození do roku 1945* (Praha: Československý spisovatel), s. 248–250
- MUKAŘOVSKÝ, Jan
- 1939 „Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog“; *Slovo a slovesnost* V, č. 1, s. 1–12
- PERELMAN, Chaïm
- 2002 *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation* (Paris: Librairie Philosophique L. Vrin) [1977]
- PUTNA, Martin C.
- 2010 *Česká katolická literatura v kontextech 1918–1945* (Praha: Torst)
- SADOWSKI, Witold
- 2011 *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego)
- SGALLOVÁ, Květa
- 2006 „Čtyřstopý trochej — teze“; in M. Červenka: *Kapitoly o českém verši* (Praha: Nakladatelství Karolinum), s. 255–264
- 2012 „Dlouhé trocheje v české poezii“; *Česká literatura* LX, č. 3, s. 321–337
- SZILÁGYI, Ildikó
- 2007 „Le verset: entre le vers et le paragraphe“; *Études littéraires* XXXIX, č. 1, s. 93–107

TRÁVNÍČEK, František

1938 „Záporový genitiv v češtině“; *Slovo a slovesnost* IV, č. 3, s. 129–138

URBAŇSKÁ, Dorota

1995 *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN)

WINCZER, Pavol

2000 „Litanická »forma« a Halasove Staré ženy (1935)“; in *Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo* (Čechy, Slovensko, Poľsko) (Bratislava: Veda), s. 226–237

WOŽNIAK, Maria Judyta

2017 „Entre tradición y modernidad: modificaciones del poema litánico en la poesía de Juan Ramón Jiménez“; *Neophilologus* CI, s. 225–236

Résumé

This text presents the development of litanical stylizations in the work of Bohuslav Reynek (1892–1971), from his *Žízeň* (Thirsts, 1921) collection to his posthumously published *Odlet vlaštovek* (Departure of the Swallows, 1980) collection. The author follows the process involved in the interiorization of litany, which is manifested in ongoing abandonment of the external signs of litanical form (or its conventionalized literary attributes), while the connection with the ideational basis of the genre remains preserved. Despite his initial dependence on French models (e.g. Paul Claudel and Charles Péguy — and a significant role was also played here by Reynek's translation experience) and particular sources of inspiration at home (Jakub Deml), the poet quite quickly found his independence (evidence of which includes Reynek's "unlitanic" translations of Georg Trakl). With his stylizations, Reynek continually experimented, adding various forms to his litanies in verse, verset or prose, while an important role was also played by his technique of apposition, which he elaborated when he was writing his collection *Smutek Země* (Earth's Grief, 1924). These changes also affected the emotional tone of individual texts (e.g. one prominent trend was his shift from 'bright' moods to 'dark' ones) or the construction of an object-addressee litany (only the first works of this kind have a strictly prayer-like character). A detailed analysis of these changes enables us to focus on the continuity of the entire process and thus to find a certain ongoing originality in the variety of litanic forms in Reynek's work.

Klíčová slova | Keywords

Bohuslav Reynek — litanie — stylizace — moderní poezie

Bohuslav Reynek — litany — stylization — modern poetry

Hry o požáru

PROTEKTORÁTNÍ DRAMA JAKO PŘÍKLAD
ALEGORICKÉ KOMUNIKACE

Pavel Janoušek

[ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR]

Prolog

Téměř každý způsob myšlení o literatuře musí — přinejmenším implicitně — řešit otázku, nakolik a jak jsou jednotlivá díla a literární produkce jako celek generovány jednotlivými složkami komunikačního řetězce. Konkrétněji: nakolik výslednou podobu děl spoluutváří historický kontext, spisovatelovo odhodlání něco, nějak a z nějakého důvodu sdělit, jakož i jazyk a další výrazové prostředky a postupy, které má tvůrce k dispozici a s nimiž pracuje v naději, že výsledná výpověď bude mít žádaný účinek. Mnohé způsoby myšlení o literatuře si pak uvědomují, nakolik se na výsledné podobě díla podílejí jeho adresáti, neboť jsou to oni, kdo tvůrcem vyslanou „zprávu“ určitým způsobem „dekódují“. Teorie, které tuto problematiku modelují v obecné rovině, přitom zpravidla vycházejí ze situace relativně svobodné volby: uvědomují si sice, že každá literární promluva je limitována a určována komunikační situací a „dobovým kódem“, čili historicky proměnným repertoárem témat, postupů a prostředků, které jsou v danou chvíli k dispozici, zároveň ale předpokládají, že tvůrce i adresáti mají ve vzájemné interakci možnost projevit svou vůli a podle svého talentu a záměru si volně vybírat z možných variant.

Historik ovšem ví, že přinejmenším stejně často literární komunikaci spoluutváří vědomí, že tvůrce a jejich adresáti tuto svobodu nemají, protože zvýšená míra mocenské regulace veřejného prostoru znemožňuje tematizaci určitých myšlenek nebo i užití některých literárních forem a výrazových prostředků. A to zpravidla právě těch, které by mohly mít pro autory a jejich čtenáře „škodlivou“ přitažlivost.

Je zřetelné, že posun od „ideální“ komunikace svobodné volby ke komunikaci „náhradní“, vyrovnávající se s tím, co je a není oficiálně povoleno, ovlivňuje také významovou konstrukci jednotlivých děl, neboť ta musí být vystavěna způsobem předpokládajícím dvojí čtení (doslovné a jinotajné) a dvojí,

trojí typ adresátů. Musí být tvarována tak, aby část adresátů vnímala jen vnější, ostensivně nastrkovanou „oficiální“ interpretaci textu, a musí současně oslovit také ty, kteří očekávají, že pod vnější slupkou bude možné v textu najít skryté narážky, asociace a významy, a kteří jsou připraveni je s potěšením identifikovat. Což sekundárně generuje třetí typ adresáta: toho, který skryté „nepřístupnosti“ rovněž aktivně vyhledává, ale jen proto, aby zabránil jejich dalšímu šíření. Důsledkem je, že literární tvůrci volí takové typy výpovědí, které jsou schopny oslovit spřízněné čtenáře a současně dát cenzorům možnost dílo akceptovat jako neškodné — ať již proto, že tito skutečně nebudou s to použité jinotaje rozpoznat, anebo „jen“ v naději, že po nich z nějakého důvodu nebudou pátrat. Ve výsledku pak literární komunikaci začíná výrazně spoluutvářet zvýšená citlivost všech zúčastněných vůči podtextům slov, vět, myšlenek, dějů či příběhů, což může přerůst až do stavu, kdy jsou jako jinotaj čtena i díla, která takto původně nebyla zamýšlena.

Za takovýchto okolností narůstá význam literatury jako specifické formy užívání jazyka, která má schopnost prostřednictvím náznaků, asociací, metafor a alegorií pojmenovávat svět a jeho problémy nejen logicky a věcně, ale také v rovině hůře cenzurovatelných pocitů a emocí. Střet mezi touhou něco veřejně vyslovit a nemožností to udělat, pak autory ponouká k tomu, aby v rámci dostupných poetik a postupů hledali „jiné“ výrazové prostředky umožňující to, co je tabuizováno, obejít.

Je navíc evidentní, že takovýto způsob komunikace proměňuje i sám „objekt či předmět sdělení“, neboť nechtěným efektem tabuizace je také významnění, či dokonce „sakralizace“ toho, o čem se nesmí mluvit. Doslovné čtení textu je totiž umocňováno vědomím jeho skrytého významu, které vztahuje výpověď k nadosobním hodnotám a dává jí vyšší morální a duchovní rozměr.

Nakolik je v jinotajné výpovědi identifikován morální imperativ a jak je adresátem hodnocen, spoluurčuje vztah dané komunity k mocenské regulaci komunikace. Je-li totiž touto komunitou akceptována jako něco normálního a potřebného, je její obcházení považováno za nedůstojné překročení přirozeného řádu věcí. Je-li ale regulace vnímána jako násilný mocenský zásah proti tomuto řádu, mění se použití jinotaje v statečný a morálně oprávněný krok směrem k nadosobní Pravdě a k hodnotám, které jsou jejím ztělesněním či duchovní reprezentací. Tedy vyhocenou podobou toho, co hermeneutika předpokládá u každého textu a označuje pojmem *anagogie*.

K obdobím, ve kterých se v minulém století jinotajný přístup k dílům a jejich recepci nabízel jako „standardní“ součást literárního života, patřilo šest let Protektorátu Čechy a Morava, během nichž se silně vyhrotil rozpor mezi tím, o čem by většina českých čtenářů chtěla číst, a tím, co bylo možné publikovat. Zveřejňovaná umělecká tvorba byla totiž, stejně jako jakákoli jiná forma veřejné komunikace, regulována protektorátní cenzurou a jí nadřaze-

ným říšským dozorem, ale také mechanismy autocenzurními, které vyrůstaly z jistoty, že okupační moc je schopna prosazovat své postupně se zostrující normy a zákazy prostřednictvím přímého násilí, uvězněním nepohodlných, či dokonce jejich popravami. Naprosto nezastřeně se toto projevovalo po heydrichiádě a na sklonku války, kdy čtenáři mohli na stejné straně novin najít rubriku Kulturní kronika i články nadepsané „Vykonané rozsudky smrti“ (viz *Lidové noviny*, 1. června 1944, s. 3). Nicméně vědomí, že cizí moc je připravena užívat doposud neviděné formy represe, bylo součástí protektorátní všednosti již od prvních dnů a měsíců po okupaci; už proto, že již tehdy začalo pronásledování výrazných osobností předmnichovského protifašistického vzdoru (mezi jinými byl například 1. září 1939 uvězněn Josef Čapek). Souběžně se ovšem německá moc v prvních letech okupace ještě snažila udržovat zdání „normálnosti“, k čemuž patřila rovněž deklarovaná česká kulturní autonomie. Tím byl sekundárně vytvářen prostor pro spisovatele vnímající nastolené politické uspořádání jako ohrožení „naší“ národní existence a snažící se toto vyjádřit svými texty — a nejde-li to jinak, tak alespoň prostřednictvím náznaku a alegorie.

Úkolem přítomné studie je analyzovat, jak se za těchto okolností utvářel vztah mezi komunikačním kontextem, autorovou uměleckou a názorovou pozicí, poetikou výsledného díla a jeho dobovou recepcí, jež se ale za daných podmínek nemohla realizovat standardním způsobem, neboť recenzenti měli dobrý důvod, proč na případné jinotaje v textech raději neupozorňovat. K důvodům, proč tak činím na příkladu několika tehdy napsaných a hraných divadelních her, proto patří i to, že drama představuje ten druh literární výpovědi, která díky své vazbě na divadlo vždy primárně oslovuje přítomné diváky teď a tady, a tudíž — na rozdíl od poezie a prózy — nebývá tak často psáno „jen do šuplíku“, jako „odkaz“ adresátům budoucím, který bude zveřejněn, až to bude možné. O dobové recepci dramatického textu navíc může mimo jiné vypovídat také mimořádný zájem ochotníků „ochotných“ je zprostředkovat svému publiku. Zajímavým podnětem pro interpretaci mi však bylo i to, že zvolený vzorek představuje tři hry, které mají ledacos společného, v mnohém se však zásadně liší.

Jejichž společným jmenovatelem je dramatikova volba žánru konverzační hry pracující se symbolem požáru dědičného rodinného podniku (továrny, mlýna) a následnou otázkou, jak po takové katastrofě dál, jak máme za nově vzniklých podmínek jednat a žít. Shodné je rovněž to, že každá z těchto her byla v okamžiku vzniku považována za dílo natolik umělecky a společensky přínosné a kvalitní, aby si zasloužilo být sehráno prestižním souborem Národního divadla. Ke spolutvůrcům nadto pokaždé patřil stejný dramaturg, čili František Götz, a dvě z těchto her režíroval stejný režisér: Aleš Podhorský.

Odlišnost naopak utváří fakt, že každé z vybraných dramat vzniklo a předstoupilo před diváky v jinou dobu, čili v jiné fázi okupace a gradující války;

muselo se tedy vyrovnávat s poněkud odlišnou kulturní a společenskou atmosférou, jakož i s postupně narůstajícím cenzurním dohledem. Scheinpflugové drama *Hra na schovávanou* bylo poprvé uvedeno v listopadu 1939, tedy nedlouho po okupaci, Wernerův *Červený mlýn* o rok později, v prosinci 1940, a Barényiové *Zámek Miyajima* až v květnu 1944. První dvě hry byly napsány přímo jako alegorie vyjadřující autorčiny či autorovy postoje. Hra třetí sice zpracovává obdobné téma, je však dramatem bez jinotajných ambic, ignorujícím aktuální historický kontext.

Vzájemná odlišnost této trojice dramatických výpovědí ovšem vyrůstá i z rozdílnosti osobních společenských a politických pozic autorů, respektive autorek těchto her. Olga Scheinpflugová se identifikovala s liberalismem první republiky, Vilém Werner naproti tomu patřil mezi jeho kritiky a své naděje vkládal do kýženého návratu k Božímu řádu a národu tak, jak jej měla přinést republika druhá. Dramatička, vystupující pod jménem Olga Barényiová, pak náležela k těm, kteří protektorátní status quo přijali za své natolik, že se postupně ztotožnila s Němci. Zdá se tedy, že analýza jejich her a jejich poetiky by mohla postihnout jak obecné rámce, za nichž tehdy literární a dramatická tvorba vznikala, ale rovněž vztah mezi individuální vůlí tvůrce a časoprostorem, v němž se ji snažil projevit.

I. Volba žánru

Hledáme-li vztah mezi dramatikovým záměrem a zvolenými výrazovými prostředky, nutně musíme započít výběrem žánru jako součástí hledání optimálního způsobu, jak vybrané téma co nejlépe vyslovit. Volba žánru rodinného konverzačního dramatu se v případě tří jmenovaných her přitom nejvíce až tak překvapivá, neboť jde o typ poetiky, s níž měli Scheinpflugová, Barényiová i Werner své zkušenosti a kterou — každý po svém — ovládali. Nicméně současně nelze přehlédnout, jak početnou část protektorátní produkce konverzačního drama inspirovalo, a pokusit se vysledovat, proč právě ono a právě tehdy.

Listujeme-li příručkami dějin české literatury a divadla, můžeme vidět, že v nich početná konverzační dramatika, jejíž historie sahá až do druhé poloviny 19. století, víceméně schází, zjevně proto, že tento typ dramatu byl — ve své importované i domácí variantě — vždy považován za něco umělecky nezájímavého. Role dramatiky populární, neaspírující na vyšší umělecké hodnoty, mu ostatně náležela také v předchozím meziválečném období, a to navzdory jeho schopnosti oslovovat určitý typ diváků. Získávalo si je familiárním převáděním každodennosti tak, jak ji známe „my všichni“ — od prostácků přes sedláky, měšťáky až po lidi bohaté a mocné, včetně králů a královen. Ti všichni totiž v takovýchto hrách nemusí procházet velkými konflikty a mravními dilematy, zato mohou prožívat běžné patálie relativně všedního života, o nichž se dá psát zábavně a bez nevěrohodného patosu.

Konverzační drama stálo mimo základní polaritu meziválečné poetiky tak, jak ji utvářely odlišné preference tvůrců hlásících se k politické a umělecké levici a pravici, neboť při svém zacílení na privátní existenci a její slovní „propírání“ nebylo slučitelné s dramatikou velkých gest. Tedy ani s avantgardními pokusy o sociální a umělecké experimenty, ani s ambicí prostřednictvím dramatiky velkých konfliktů, vypjatých hrdinských gest a vášní navrátit společnost zpět k Bohu, ztracené tradici a nadosobnímu řádu. Nejblíže ke konverzačním hrám měl František Langer a další dramatici přiřazovaní k relativistické generaci čapkovské, kteří hledali rovnováhu mezi tradicí a její nezbytnou inovací, nicméně i tito pojímali konverzační formu především jako příležitost pro vystavění problémového dramatu, jež prostřednictvím „obrázků ze života“ formuluje obecnější otázky přítomné lidské existence. A stejně tomu bylo i v předválečných hrách Olgy Scheinpflugové, které tento žánr inovovaly reflexí problematiky dnes nazývané feministická či genderová.

Despekt ke konverzačnímu žánru nezmenšila ani výraznější proměna poetiky dramatu v druhé polovině třicátých let, kdy pod vlivem vyhrocující se společenské a politické situace začal napříč celou českou dramatikou do popředí vystupovat důraz na pevnější výraz a tvar, protože to vynucovala narůstající potřeba přesněji a vyhraněněji pojmenovat prožívané střety a konflikty. Po Mnichovu a okupaci tento důraz byl ještě umocněn přesvědčením, že „nová doba“ před českou kulturou staví povinnost vygenerovat nové, velké a vpravdě národní drama. Neboť právě takovéto drama mělo představovat způsob, jak si „v tomto novém rodícím se světě úžasně vypjatého a cílevědomého nacionalismu“, zachovat svou identitu a existenci. Protože „jaký je národ, takové že má divadlo a drama“ — a „dokud naši lidé budou hrát divadlo, dotud nebudou pro nás ztraceni!“

Citovaná slova vyslovila divadelní kritička Pavla Buzková, a to ve zdánlivě nevýznamném proslavu k pražským ochotníkům (BUZKOVÁ 1939). Zformulovala v něm ale obecnější tezi, jež má v českém myšlení o divadle svou tradici a v druhé polovině třicátých let relativně sílí. Po Mnichovu si pak našla poměrně početné vyznavače, kteří byli přesvědčeni, že nastává čas pro návrat k jistotám. Vytvoření velkého dramatu podle Buzkové mělo vyrůst z návratu k národním kořenům divadla a umění, které by již nadále nemělo být ovlivňováno „zvláštními přísavky ruského bolševismu a západoevropského liberalismu“. Divadelníci by si proto měli uvědomit, že jsme v předchozím období „propásli jediných dvacet let, aniž bychom si otevřeně řekli všechno, co nám leželo na srdci o věcech národních“. Zbytečně jsme se totiž snažili o světovost, neboť ta „visela ve vzduchoprázdnu. Nerostla z národa, nýbrž byla přejímána zvenčí. Dávala nám klamný pocit, jak si s těmi velikými národy rozumíme, ač to porozumění bylo toho druhu, že jsme mluvili umělecky jejích řečí a postavili se na jejich stanovisko, aniž je napadlo mluvit na oplátku

zase řeči naší a postavit se na stanovisko naše. Byla to tedy služebnost a poplatnost cizině a nikoli rovnost.“

Napravit tuto chybu podle Buzkové znamená, že se národ opět musí stát sebou samým a sjednotit. Romantická rozpolcenost, relativismus či tradiční české váhání, spojené s otázkou „křesťan, nebo výbojník?“ se stávají bezpředmětnými, protože naši novou povinností je „usilovat o pevný mravní řád, který by bez výjimky vázal všechny členy národa“. Sjednocující se národ tudíž musí také začít klást vysoké nároky na divadlo — požadovat, aby bylo výrazem jeho „vysoké mravní a duchovní úrovně“.

Proto se také jako nutné jevílo oddělení opravdového umění od škodlivých nicotností, za něž Buzková považovala jak špatné konverzačky, tak také divadlo, jež si získává přízeň publika tím, že v něm režisér či herec vyhrává nad dramatikem. Neboť podle ní „nezáleží jen na tom, jak se hraje, nýbrž především, co se hraje!“ [...] „Skvěle provedená nicotnost, ne-li dokonce oplzlost“, je sice „také umění, neboť na to bylo rovněž vynaloženo mnoho ducha a dovednosti, avšak umění škodlivé. Takovým se vyznamenávají zvláště národové zkažení ve svém jádře a také obyčejně již před svým zánikem, jenž na sebe potom jistě již nedá dlouho čekat.“ Uměleckou prioritou, ba sebezáchovným imperativem je tudíž psát a uvádět vynikající dramata, jež vzešla „z rukou básníka“. Tedy díla klasické dramatické stavby vyvěrající z duše národa, k čemuž ale může dojít jen tehdy, je-li „prst národní duše úrodná“. A „zúrodnit ji pak může jen kladný poměr k životu, vroucí víra v Boha, naprostá oddanost mravnímu řádu a přesvědčení, že vinu musí stihnout trest“.

Jakkoli Buzkovou formulovaný program vyjadřoval postoje nemalé části aktérů protektorátního myšlení o literatuře a divadle a ideál, jenž zformuloval, vyjadřoval směr, kterým by se podle nich české drama mělo vydat, jeho naplnění nebylo možné, neboť naráželo na nepřekročitelné limity.

Prvním z nich bylo, že divadlo ani za protektorátu nebylo pouze institucí uměleckou, naplňující vysoké estetické a sociální ambice dramatiků, kritiků či i režisérů, ale také, a možná především, prostorem pro zábavu. Tedy pro něco, co zvláště za vypjatých okolností dává divákům zapomenout na tíži života mimo jeviště a na dějiny. Dokonce lze konstatovat, že zábavná sociální funkce divadla za okupace převážila, a to jak z komerčních důvodů, tak i proto, že byla schopná navozovat těžko regulovatelné pocity společně prožívané radosti, které přináší spoluúčast diváků a herců na nezávazné hře. Nepřekvapí proto, že spřízněnost hlediště a jeviště byla posilována náležitým výběrem forem a výrazových prostředků, jakož i proměnou divadelního provozu. Projevem toho byl vzrůstající zájem o divadlo ochotnické, ale také konjunktura operetních, revuálních a kabaretních scén, jejichž prvotním úkolem bylo diváky pobavit. Tomu také odpovídal rovněž charakter textů vznikajících pro tyto scény.

Představa Buzkové, že musí nastat zásadní obrat, jenž české drama nasměruje k ideálním a klasickým formám, se však nenaplnila ani v rámci dramatické

produkce s uměleckou ambicí. Úsilí českých dramatiků napsat hlubokozpytnou hru, která by vyrůstala přímo z „prsti národní duše“, totiž naráželo na skutečnost, že drama jako umělecký druh je zcela závislé na tom, co lze veřejně slovy vyjádřit, pojmenovat a vyhrotit. Jeho formu tudíž spoluurčuje i to, nakolik svobodně a jakými prostředky lze vyjádřit myšlenky, jež autory a jejich adresáty tíží nebo baví. A to bylo těžko sluchitelné s tím typem regulace veřejných, ba i soukromých projevů, který byl za okupace nastolen.

Dramatici, kteří nerezignovali na politickou a sociální funkci umění, však navzdory omezením neztratilí potřebu promlouvat o aktuálním stavu věcí veřejných, a proto si bez ohledu na nastolený ideál stranou museli volit takové vyjadřovací formy, které by jim umožňovaly začít hrát zmíněnou „podvojnou hru“ s cenzory. V důsledku to znamenalo odklon od témat a forem přímo a výslovně postihujících obecnější sociálně-politický rozměr lidské existence, a naopak soustředění se na dramatické žánry, které zdánlivě tematizovaly jen čistě privátní lidské osudy a příběhy.

Mnichov a okupace zrodily tázání po tom, jak dál, a především potřebu deklarovat společný pocit vlastenecké sounáležitosti s trpčícím národem a víru v jeho přežití. Relativně snadné to bylo v osvědčeném žánru historickém převlékajícím současnou problematiku do dávných kostýmů, neboť přenos aktuální problematiky do dějinných kulís nikdy nepřitahuje pozornost schvalovatelů tolik, jako snaha přítomnost pojmenovat přímo.¹

V okruhu dramatiky ze současnosti se pak otevřela příležitost pro doposud podceňovaný žánr rodinné konverzační hry, jenž se začal jevit jako ideální příležitost, jak skryté významy zamaskovat vnějškově nepříznakovým sdělením, v němž zdánlivě jde jen o čistě soukromé, rodinné příběhy a řeči.

1 Příkladem alegorické hry vyjadřující se k přítomnosti prostřednictvím historické látky je drama *Slavnost mládí (České majáles)*, které společně napsali František Götz a Miloš Hlávka a v roce 1940 vydali pod pseudonymem Václav Záruba. Hra o pěti dějstvích tematicky vychází z Jiráskovy *Filosofské historie*, její příběh ale transformuje v ostrý konflikt mezi svobodomyšlnými studenty a tupou, podezřívavou mocí, reprezentovanou rektorem a jeho donašeči. Tento střet vrcholí v okamžiku, kdy studenti sehraji alegorické představení vysmívající se zlu a ukazující, kde je pravda. Prostřednictvím techniky divadla na divadle se tu tak přímo demonstruje schopnost divadla oslovovat publikum prostřednictvím jinotaje. Autoři navíc za pomoci historického „maskování“ tematizují i atmosféru mocenských represí: vyhrožování, výslechy, nespravedlivé věznění, ba i mučení. Přijatelným pro cenzuru tuto alegorie ovšem učinilo poslední jednání, v němž po zásahu vyšší moci dojde ke smíru, takže rektor se studenty najdou společnou řeč. Třebaže knižní vydání uvádí toto drama jako repertoárové drama Národního divadla, jehož zaměstnanci oba autoři byli, uváděno bylo mimo ně. V roce 1941 byla uvedena divadlem plzeňským a kladenským (v pražské Umělecké besedě) i Horáckým divadlem v Německém Brodě. Na repertoáru amatérských souborů pak díky historickému maskování vydrželo déle, než jiné alegorie: do roku 1943.

Umožňovalo to vytvořit privátní děj, příběh a fikční svět, který mohl snáze projít schvalovacím mechanismem, nicméně někde v pozadí, v druhé významové rovině pojmut obecnější slova, motivy, situace a další možné prvky, způsobilé oslovit patřičně naladěného adresáta.

II. Motiv katastrofy

Jak jsem již naznačil, *Hru na schovávanou*, *Červený mlýn* i *Zámek Miyajima* spojuje motiv požáru, jenž pohltí dědičný majetek, a nutnost na tuto skutečnost zareagovat. Není to ale jediný případ v protektorátní dramatice, kdy prožitek určité katastrofy změní situaci postav natolik, že se tyto musí nad sebou a svou budoucností zásadně zamyslet. Důvod přitom není těžké najít: vyrůstá z nutnosti věcně a emocionálně reflektovat porážky, jež české sebevědomí utrpělo v září 1938 a v březnu 1939. Jestliže totiž „prvorepublikový“ Čapek ve svých posledních dílech tematizoval nezadržitelně se blížící zkázu tak, aby vyburcoval „slušné“ lidi k odporu vůči autoritářské demagogii, nemyslicím davům a válce, pro protektorátní dramatiku již katastrofa nebyla možností, ale záležitostí nedávno a na vlastní kůži prožitou. Krach obou dvou československých republik, té liberálnědemokratické, ale i té, která sázela na nacionalismus, antisemitismus, návrat k víře, autoritativní způsob vlády a další „hodnoty“, které ji měly uchránit před přímou agresí ze strany mocného německého souseda, zrodilo národní a sociální trauma, jež zásadním způsobem zproblematicovalo dosavadní jistoty a mýty české společnosti a postavilo ji do situace, kdy musela sama sebe redefinovat a opakovaně si odpovídat na otázku, jak máme dál jednat a žít.

Procházíme-li tedy všechny zdánlivě nepolitické a neaktuální divadelní hry, které utvářely protektorátní dramatickou produkci, nemůžeme nevidět, jak často se jejich postavy dostávají do situace, kdy na ně dopadne nějaká pohroma a oni jsou tváří in tvář rozpadu své dosavadní představy o životě přinuceni hledat novou cestu, po níž se lze vydat. Motiv takového soukromé katastrofy přitom může nabývat autor od autora mnoha různých podob. Potvrzením toho je fraška *Haló, děvče* Jindřicha Hořejšího, v níž na postavu, jejíž jméno „Paleček“ má zřetelné národní konotace, dopadne rozvod, finanční krach a nutnost se vystěhovat z bytu; hra Josefa a Miroslavy Tomanových *Vínice*, v níž intrikánský bratranec chce zhatit dlouholeté lopotění pracovitého vinaře a připravit jej o rodinu; Burianova dramatizace Dykova *Krysaře*, v níž o osudu města a jeho obyvatel rozhodne přemnožení krys, jakož i několik her Viléma Wernera, například cizokrajné *Pálnoční slunce* s motivem dlouhé a temné polární noci, která je téměř k nepřekáání.

Péče o symbolickou vinici Páně se ale objevuje také v historické hře Václava Renče o manželce císaře Zikmunda *Barbora Celská*, v níž na lid i na vládcu dopadá morová rána. A téma moru jako trestu a míry lidského jednání určuje také „barokní“ drama Miloše Hlávky *Kavalír Páně*. Stejný autor pak motiv

katastrofy použil rovněž v historické hře *Panama*, rekapituluující okolnosti a společenské důsledky prvního — francouzského — neúspěšného projektu na výstavbu velkolepého vodního díla, ale i v dramatické hříčce *Výlet do hor* pracující s motivem pádu letadla.

Detailnější rozbor jmenovaných (a dalších) her by nám umožnil ukázat blízkost motivací, které dramatiky vedly k tomu, aby alegorický motiv katastrofy využívali, současně by ale také odlišil jednotlivé způsoby, jakým s ním pracovali a jaké významy do něj vkládali. Ukázal by, jak se za zdánlivou patálií s bytem může skrývat výsměch okupantům, za potížemi s vinicí naděje, že se podaří sjednotit zemi v odporu vůči mocným nepřítelům, za obrazem Krysaře despekt k manipulovaným i manipulujícím, za motivem nekonečné polární noci víra, že i ta přítomná tma musí jednou skončit, za příběhem smyslné královny, jež zemře na mor, dispute o roli církve v české společnosti, za francouzským historickým tématem odsudek parlamentní demokracie, za barokní hrou o morovém neštěstí polemika s levicovými koncepty společnosti... A případně by odkryl také ty případy, kdy je motiv katastrofy využit „jen“ jako impulz pro vyjádření témat spíše nadčasových a obecných, například pro střet mužské touhy navzdory všemu „létat“ s tím, co nás nutí „zůstávat při zemi“ a zakládat rodiny. Ukázalo by se tak, že ani s vynuceným přesunem dramatické výpovědi do skryté roviny alegorické či metaforické nevymizí individualita dramatiků a jejich názorová polarizace.

Existence zjevného společného nepřítel českou společnost na jedné straně sjednocovala a na straně druhé ji diferencovala, neboť aktéři dobového uměleckého života měli přirozenou tendenci vnímat a klasifikovat ty druhé podle vztahu k moci, který se nemusel projevovat jen přímou spoluprací, ale i analogickým způsobem uvažování. Velmi výrazně se to projevovalo zejména ve vztahu ke kategorii národa jako bezprostředně ohrožené veličiny, která všechny spojovala proti cizímu zlu, přičemž ale v dobovém povědomí existovaly různé představy, co národu prospívá a škodí a jaká by měla být strategie na jeho obranu. A existovala také velmi přesná hranice mezi tím, jaká podoba a míra nacionalismu je vítaná a kýžená a co už je kolaborací s nepřítelem. Navzdory tabuizaci některých myšlenek a forem vyjadřování tak uvnitř české společnosti i nadále probíhala latentní diskuze o společenských a uměleckých otázkách a o tom, co je pro budoucnost národa důležité.

Protože nám ale rozsah a forma přítomné studie nedávají možnost protektorátní dramatickou produkci v celé její šíři náležitě vykreslit, spokojíme se jen s vybraným vzorkem děl. A na něm se pokusíme doložit, jak se navzdory okolnostem dají vyjádřit různé pohledy na otázky národní a sociální.

III. První reakce na katastrofu: přímočaré podobenství

Odvahu, s níž byla osm měsíců po okupaci veřejně prezentována *Hra na schovávanou* (Prozatímní divadlo II. II. 1939), její autorka Olga Scheinpflugová

ve svých pamětech zpětně charakterizovala jako „naivní“. Je totiž zjevné, že všichni zúčastnění, tedy nejen dramatička, ale i šéf činohry Jan Bor, dramaturg František Götz a režisér Aleš Podhorský uváděli tuto hru s vědomím, že toto „politické podobenství musil prohlédnout každý sebetupější primitiv“ (SCHEINPFLUGOVÁ 1988: 276). Nicméně dělo se tak v době, kdy se okupační moc ještě neprojevovala naplno a obyvatelé Protektorátu Čechy a Morava, a tedy i účastníci literární a divadelní komunikace, si teprve ověřovali její charakter a míru násilí, kterou je připravena používat. Zakoušeli, co a jak je a není možné veřejně sdělovat — a rovněž jaké následky zjevný vzdor vůči Němcům může mít. A činili tak s vědomím, že snadno čitelné podobenství si lehce získá přízeň českého publika a bude vnímáno jako čin. Důkazem toho, že se nemýlili, ostatně je, jak rychle se drama Olgy Scheinpflugové objevilo v repertoáru dalších národních scén a že zaujalo i ochotníky.²

Autorčinu hru s dvojím adresátem přitom naznačoval už sám titul, který bylo možné číst jako náznak toho, že by se ve hře mohlo schovávat něco, co není na první pohled vidět, který ale současně bylo možné označit jako věčné pojmenování toho, o čem autorčino drama „opravdu“ je.

Důležitá role v syžetu *Hry na schovávanou* náleží postavě mladé, krásné a moderní — čili samostatné a energické — ženy jménem Dora (v inscenaci hrané samotnou autorkou), která se z lásky rozhodne akceptovat panující společenské a genderové stereotypy a potlačit své pravé já. Začne proto před potenciálním nápadníkem a manželem tajit své osobní a podnikatelské schopnosti a předstírat, že je „jen typickou ženou“, čili naivní, bezbrannou a nevědomou bytostí, kterou milovaný a milující muž musí životem vést a chránit. Funkčnost této strategie je potvrzena rychlým sňatkem a zdá se tedy, že by Dora mohla hru, kterou ji společnost vnucuje, přijmout natrvalo. Tak jí to ostatně radí i její matka: „Ženská, která dovede být hloupá, je nejchytřejší! [...] Doro, to jen — žena v době lásky musí zapřít jisté praktické znalosti, které se potom v dalším životě tadyhle tatínkovi náramně hodily. I já se někdy snažila, aby nepoznal, že znám to či ono, o čem mě poučoval“ (SCHEINPFLUGOVÁ 1940: 17).

Scheinpflugové hrdinka si ale „na schovávanou“ hraje jen do chvíle, kdy na manžela a jeho rodinu dopadne série ran osudu, která je připraví téměř o všechny majetek, o rodinnou prádelnu i bydlení. A protože se nenajde nikdo jiný, kdo by byl schopen na vzniklou situaci lépe zareagovat, Dora nehledí na manželovy předsudky a postaví se do čela firmy. V prostorách, které jim

2 V brněnském Národním divadle byla *Hra na schovávanou* inscenována již 2. 12. 1939, v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích 26. 12. 1939, v Městském divadle v Plzni 4. 1. 1940, v ostravském Národním divadle moravskoslezském 25. 1. 1940. Data báze českého amatérského divadla nadto registruje desítku ochotnických uvedení (www.amaterskedivadlo.cz/).

zbyly, úspěšně rozjede novou — zatím jen malou — výrobu punčoch, čímž dá zaměstnancům práci a obnoví víru rodiny v možnou lepší budoucnost. V peripetii sice hrozí nebezpečí, že by Dora mohla o muže přijít, neboť při řízení firmy na něj už nemá tolik času, čímž se otevírá prostor pro jinou zdánlivou naivku, nicméně závěrečné těhotenství vrátí do vztahu kýženou harmonii. Budoucí dítě je hodnotou, která „přebíjí vše“, a je ji tudíž třeba chránit.³

Z dostupných zdrojů se zdá, že osnova dramatu o společenské přetvářce a ženě, která má odvalu ji odvrhnout, vznikla již někdy v roce 1938, možná i dříve; zpracovává ostatně problematiku procházející celou autorčinou předchozí tvorbou. Motivicky *Hra na schovávanou* navazuje na hru *Houpačka* (1934), reagující na tehdejší hospodářskou krizi vykreslením bohatých lidí, kteří se nečekaně stanou chudáky (a naopak), myšlenkově pak na ta díla, v nichž Olga Scheinpflugová dala průchod své potřebě nastolovat a řešit ženskou otázku. K nim můžeme počítat již její dramatický debut *Madla z Cihelny* (1925), nebo například prózu *Dvě z nás* (1933). K ženské otázce se ostatně Scheinpflugová nejednou vyjádřila také jako publicistka, kupříkladu ve chvíli, když v časopise pro vzdělané ženy *Eva* charakterizovala svůj negativní vztah k soutěžím krásy slovy: „Jistě je krásné být zvolena, jako ponižující být volena“ (SCHEINPFLUGOVÁ 1929). Dora a celé drama *Hra na schovávanou* je tak primárně a nepopíratelně výrazem autorčina přesvědčení, že žena může být muži více než rovna — a měla by o to usilovat.

Potvrzují to i dnešní reflexe této hry a autorčiny další dramatické a literární činnosti. Je přitom příznačné, že zájem o ni je jen sporadický a nepřekračuje úroveň diplomových či bakalářských prací, které ovšem prozrazují, jakým způsobem *Hru na schovávanou* čtou nejen dnešní studenti, respektive studentky, ale i jejich pedagogové:

„Olga Scheinpflugová sledovala v prvé řadě záměr zobrazit a obhájit autonomní postavení ženy v tehdejší společnosti. Ačkoli pracujících žen v nejrozličnějších profesích přibývalo, stále na ně bylo pohlíženo s despektem“ (FILOPOVÁ 2017: 85).

„Jedním z témat, které se váže především k ústřední postavě, je téma postavení ženy v současném světě. Všechny ženy tohoto dramatu řeší těžkou otázkou. Moderní doba je přesvědčuje o tom, že jediným možným východiskem pro spokojené manželství je přetvářka. Všechny ženy dramatu tedy dříve či později dospějí k tomuto způsobu komunikace s muži“ (HELÁNOVÁ 2010: 42).

„Za hlavní téma díla můžeme považovat vychytralost žen, jejich schopnost ovládat muže a dát jim to, co od nich očekávají. Idea tedy představuje ženskou sílu a důležitost“ (ZÁVADOVÁ 2011: 39).

3 Obdobné téma zpracovává také „lidová veselohra“ Jaroslava Dandy *Konkurence od naproti* (tiskem 1942), v níž mladí manželé spolu soupeří ve schopnosti vést obchod s potravinami.

Prvoplánovost obdobných výkladů vyplývá z toho, že *Hru na schovávanou* nahlíží z dnešního odstupu a poměřují současnými představami o vztazích mezi pohlavími. Na jedné straně tudíž nemohou přehlédnout zjevnou genderovou angažovanost autorky a jejího textu, na straně druhé však příliš nerozumí komediální fabulaci, jejímž prostřednictvím dramatická střet emancipované ženy s dobovými konvencemi dramaticky zkonstruovala a demonstrovala. Není-li totiž Dořina hra na bezmocnou naivku chápána jako vynucené přizpůsobení se platné sociální normě, tak se i z jejího následného vzporu a rozhodnutí vzít život rodiny do svých rukou ztrácí zamýšlená heroičnost a veškeré její jednání je možné klasifikovat jako projev čistého sobectví. Cituji: „Sama Dora, která má pravděpodobně představovat nejschopnější postavu dramatu, je falešná a přetvařuje se, v čemž ji podporují i rodiče. Měšťácká vychytralost se tak projevuje i v soukromém životě postav. Dořina vychytralost, emancipovanost a pracovní morálka je pouze promyšlena na osobní prospěch a postrádá jakékoliv dobré sociální úmysly“ (HELÁNOVÁ 2010: 42).

Jinak řečeno, současná „školsky doslovná“ interpretace vnímá *Hru na schovávanou* jako čistě privátní příběh, nikoli jako metaforické předvedení a vyhocení určitého obecnějšího problému. Nepřekvapí proto, že si žádá z dnešních interpretů také nepovšimla toho, co by podle Scheinpflugové měl (jak jsme již připomenuli) „prohlédnout každý sebetupější primitiv“, totiž politického rozměru „zprávy“, která byla hrou při jejím prvním uvedení divákům předávána. Což vlastně ztvrzuje skutečnost, že se dramatické její sázka na možnost dvourozměrné komunikace s dvojím adresátem de facto povedla, neboť vyfabulovala koncizní děj, který se na první pohled tváří jako čistě soukromý a celek hry je tak možné recipovat, aniž by si adresát uvědomil její alegoričnost.

Příznakem toho, že by významová výstavba textu dramatu mohla být složitější a mohla by obsahovat i prvky jinotajné, se přitom stávají okamžiky, kdy si prvoplánový interpret najednou neví s některými „podivnými“ a nedourčenými místy v textu rady, protože si je nedokáže propojit se svou zkušeností. Příkladem budiž toto konstatování: „Závěr díla působí poněkud zmateně. Dora počítá účty i při oznámení těhotenství, takže čtenář nebo divák ani neví, zda se na potomka vůbec těší. Naopak Pavel je nadšený tak, že to vypadá, jako by Dora pro něj přestala existovat, a začíná žít jen pro dítě“ (ZÁVADOVÁ 2011: 44).

Ano, takto nějak se závěr dramatu může na první pohled jevit tomu, kdo si neuvedomí, že se Olga Scheinpflugová touto hrou vyjadřovala nejen k problematice vztahu mezi pohlavími, ale měla i jinou, aktuálnější, politickou ambici. Byla to totiž především ona, kdo se rozhodl — obrazně řečeno — zahrát si na schovávanou a do výše vykresleného dramatického děje vetknout ještě jeden, zdánlivě sekundární příběh, jehož úkolem bylo konkretizovat, jaké pohromy to vlastně na Doru, jejího manžela a jeho příbuzné dopadly. Vyfabulovala proto konflikt mezi rodinou Dořina manžela a jejich vzdálenými

příbuznými, kteří se za pomoci nevěrohodných dokumentů u nespravedlivých soudců domáhají a domohou podílu na rodinné přádelně. Což následně způsobí, že toto dědictví po předcích shoří celé. V rámci významové stavby hry je přitom rodinné „zápolení“ o majetek pojato jako střet mezi „námi“ a „jimi“, přičemž na aktuální jinotaj je povýšeno volbou českých a německých jmen. Dramatička tu totiž proti sobě postavila „naši“ rodinu Fričů a příbuzné s příjmením Schneider, z nichž ten nejdůležitější se dokonce jmenuje Fritz.

Ukazuje to, jak relativně velmi malý zásah za určitých okolností stačí k tomu, aby text byl významově transformován v jinotaj srozumitelný těm, kdo „znají kód“ k jeho rozluštění. Pro diváka, který si ona česká a německé jména sémantizoval, totiž již drama nevypovídalo o osudech jedné rodiny, ale o národě, jejich příslušnících a jejich údělu. Polarita mezi „námi Friči“ a „jimi Schneidery“, kteří ve hře výrazně ovlivňují životy postav, být v ní přímo nevystupují, se tak zkonkretizovala a dostala dějinný rozměr. Proměnila *Hru na schovávanou* v alegorii vypovídající o tom, jak bychom my, Češi, měli reagovat na jejich (= německou) agresi, na neoprávněné — byť jakýmsi soudním výrokem nařízené — zabránění toho, co nám právem patří (= Sudet), a na následný zničující požár (= zánik Československa). Jestliže tedy Dora prokazuje své podnikatelské a finanční úspěchy, zatímco Pavel „objevuje“, jak je pro něj důležité mít dítě, jde o prohození tradičních genderových rolí. Souběžně s tím ale na konci hry zazní také zásadní poselství hry — hlavní hrdinka manželovi a divákům radí, jak po přežití katastrofě dál. Jak se chovat k Němcům a kde hledat naději a víru v budoucnost, i kdyby mělo být ještě hůře:

DORA: Vida, hasiči jedou domů, patrně už jich není tolik zapotřebí. —
Měl bys tam jít, Pavle, je tam někde tatínek.

PAVEL: Půjdu, Doro. Máš pravdu. A bude-li tam Fritz —

DORA: Tvař se klidně jako pán vedle pána. Vaše věc přece není ve vašich rukou, o té rozhodne budoucnost, nejvyšší soud!

PAVEL: A ztratíme-li vůbec všechno?

DORA: Kdo? Ty, maminka, já? Na tom přece nezáleží. Naše děti jednou založí nové přádelny a nové zahrady.

PAVEL: Naše děti, máš pravdu, o tuhle naději jsem byl ještě před chvílí chudší. (SCHEINPLUGOVÁ 1940: 85)

Drobnost zásahu postačujícího k tomu, aby hra začala být vnímána jinak, je také svědectvím o vypjatosti komunikační situace, neboť právě tato vypjatost navýšila citlivost adresátů vůči skrytému. Svůj podíl na tom jistě měla i sama autorčina osobnost, její propojení s Karlem Čapkem, a tedy s první republikou. Její drama tak bylo nejen alegorické, ale i anagogické: odkazovalo k nadosobní hodnotě, kterou pro autorku a její publikum předválečné Československo bylo.

Zvýšená citlivost vůči nevyslovenému a naznačenému byla ovšem vlastní nejen dramatikům a adresátům, kteří zprávu vytvářeli, ale také jejím posuzovatelům. Scheinpflugová si proto již před uvedením hry připravila argumenty, jež by bylo možné použít, kdyby se Národní divadlo muselo bránit vůči výtkám cenzorů. Patřilo k nim tvrzení, že text hry byl napsán už kdysi dávno, „v době, kdy u nás ještě nebylo politické napětí“, a nemůže se tudíž vyjadřovat k protektorátní přítomnosti. A vedení divadla pro jistotu dostalo také informaci, že se autorčina matka za svobodna jmenovala Fričová a sestra jejího otce si vzala Schneidera, takže použití těchto jmen lze obhájit jako čistě věcnou soukromou asociaci, bez jakéhokoli symbolického významu (EADÉM 1988: 277).

Schopnost vnímat narážky a jinotajný plán autorčiny výpovědi nepochybně nechyběla divadelním kritikům, přestože ani ti jí ve svých textech nemohli dát náležitý průchod. Třebaže jim náležela role recipientů, kteří jsou povinni umělecké dílo pochopit a náležitě pojmenovat, součástí sdílené komunikační strategie bylo, že svými recenzemi nesmí divadlo a autorku ohrozit, čili musí prezentovat oficiální výklad hry a možné jinotaje ignorovat. Případně je jen naznačit. Takto postupoval například Edmond Konrád, když svou poměrně rozsáhlou analýzu „vnější“ roviny textu zakončil větou: „Ztráta a požár podniku od předků zděděného, strach a boj o zítřky a budoucnost poutavě tam překlene milostná mámení, za nimiž vystoupí hlubší smysl a básnická pravda víry v život“ (KONRÁD 1939).

Fakt, že hra na jevišti Národního divadla vydržela tři měsíce, do 17. února 1940, a hrála se celkem třiadvacetkrát, Scheinpflugová v pamětech vysvětluje tím, že Němci „nerozuměli česky a dlouho se nenašel denunciant“ (SCHEINPFLUGOVÁ 1988: 276). Stejně tak je ale možné, že v počáteční fázi okupace nebyl obdobný typ jinotaje považován za příliš nebezpečný, přičemž u části českých protektorátních dohlížitelů mohla panovat jistá tolerance, či dokonce ochota „hrát s sebou“, zatímco orgány říšské dodržovaly zdoluhavý úřední postup, případně ponechávaly Čechům „nějakou tu radost“. Nasvědčuje tomu skutečnost, že totální zákaz *Hry na schovávanou* nepřišel ani poté, co byly protektorátní a říšské orgány na závadnost hry výslovně upozorněny a ona musela být stažena z repertoáru Jihočeského a Národního divadla. Na jevištích jiných divadel byla však tolerována, takže si ji ještě na podzim 1940 mohli nastudovat Horácké divadlo Jihlava (premiéra 20. 10. 1940). Teprve v dubnu 1941 je z nařízení Ernsta Ludwiga, hudebního a divadelního zmocněnce pro Čechy a Moravu při úřadu říšského protektora, zakázáno jakékoli uvádění *Hry na schovávanou* všemi druhy divadel, přičemž tento zákaz byl jen předzvěstí zákazu celého autorčina dramatického díla, k němuž došlo v říjnu 1941.⁴

4 Problematikou cenzurních zásahů nejen proti *Hře na schovávanou* a její autorkou se detailně zabývají Bořivoj Srba (SRBA 1969) a Olga Kovaříková (KOVARÍKOVÁ 2014). — „Škodlivost“ *Hry na schovávanou* měl poprvé identifikovat českobudějov-

IV. Alegorické vyjádření potřeby sjednocení a očisty národa

Jestliže ve *Hře na schovávanou* autorka své ideové poselství dodatečně „naroubovala“ na původní syžet, drama *Červený mlýn*, které bylo uvedeno 18. a 19. prosince 1940 nejprve brněnským a poté pražským Národním divadlem v režii Václava Jiříkovského a Jana Bora, představuje text již od počátku koncipovaný jako alegorie.

Nebylo to ostatně první drama, které Vilém Werner opřel o jistotu, že součástí jeho recepce bude i divákova či čtenářova schopnost vzít v potaz to, co v textu není přímo pojmenováno. Poprvé tak postupoval již na podzim roku 1938, když pár dní po právě prožitých událostech a za použití postav ze svého nejvýznamnějšího dramatu *Lidé na kře* (1936) rozepsal hru s příznačně nazvanou *Noví lidé. Život jde dál*. Konfrontoval v ní vzepětí národa v okamžiku první, květnové mobilizace s říjnovou depresí vyvolanou kapitulací po mnichovském diktátu, avšak dějinné peripetie, které se odehrály mezi těmito dvěma časovými body, netematizoval. Zacházel s nimi jako s nulovým znakem, který nepotřebuje být pozitivně označen, protože je adresátům dramatu velmi dobře znám a oni jsou tak schopni si jej do sdělení vložit, přičemž jeho „nulovost“ je nositelem nového, specifického významu.

Příčina takového postupu přitom nespočívala ani tak v druhorepublikové cenzuře, která podobu dramatu spoluurčovala, neměla však zatím dost sil a prostředků na to, aby autorovi zabránila postěžovat si na ni v předmluvě ke knižnímu vydání hry. Tedy v tom, aby si neposteskl, že „ani o zradě spojenců se nesmí dnes psát“ (WERNER 1939: 3). Významotvornější bylo, že dramatika nezajímaly ani tak zahraniční mocnosti, které rozhodly o krachu první republiky, jako spíše otázka, nakolik si za tuto katastrofu můžeme my sami a jak bychom tedy na ni měli zareagovat.

Ačkoli i on uvažoval v rámci polarity my × oni, na rozdíl od Scheinpflugové ji netematizoval jako střet mezi Čechy a Němci. Ať již za to mohla zmíněná

vický hejtman během hostování Olgy Scheinpflugové a Ladislava Boháče v ústředních rolích hry v Jihočeském divadle. Konalo se na druhý svátek vánoční 1939 za velkého zájmu publika, kdy obě vystoupení byla zcela vyprodána. V lednu však byla tato inscenace místním policejním ředitelstvím zakázána. V reakci na to pak pražské gestapo upozornilo úřad říšského protektora, že by bylo dobré způsobilost hry k veřejnému uvádění přezkoumat. Podle paměti Scheinpflugové Jan Bor vyšetřovatelům, kteří přišli do Národního divadla, argumentoval předem připravenými argumenty. Na to se „Němci“ měli rozhodnout, že posoudí inscenaci při příštím představení a vyžádali si „velké množství lístků“ s tím, že „veselohra musí být hrána v původním znění“, aby bylo možné posoudit, jak působí na české občanstvo a jak toto na nářky reaguje. Protože výsledek takového pozorování by byl předem jasný, uchýlila se autorka a představitelka hlavní role do nemocnice tak, aby divadlo mohlo během jejího „léčení“ inscenaci, kterou nebylo možné uvádět, stáhnout z repertoáru (SCHEINPFLUGOVÁ 1988: 276).

cenzura transformovaná v autoregulaci, anebo volba motivovaná dramatikovým vnímáním stavu české společnosti, Werner byl programově „o krok dál“: svým dramatem vyjadřoval požadavek nespolehat se nadále na jakékoli cizince a na nic, co vzniklo za hranicemi. Soustředit se pouze a především na sebe sama. Uvědomoval si sice, že by národ „mohla stihnout v brzkú rána krutější a snad i smrtelná“, avšak při psaní své „časové, tendenční a propagační hry“ (IBID.) a v den jejího uvedení na jevišti Stavovského divadla (7. prosince 1938) chtěl adresáty především přesvědčit, že je možné hrozící nebezpečí odvrátit, pokud se z Čechů stanou „noví lidé“. I jeho hra tak spojovala alegorii a anagogii, avšak vyšší hodnotou, k níž jeho výpověď odkazovala, už nebyla první československá republika, ale republika druhá, na jejímž očistění od všeho zlého se chtěl svým dramatem podílet. Ve shodě s významnou částí české společnosti, té, která po Mnichovu přebírala politickou moc, totiž požadoval, aby se národ sjednotil a přestal bloudit po špatných cestách, na které nás zavedl prvorepublikový ateistický liberalismus a tehdejší neúčelné napodobování ciziny. Prožitou katastrofu chápal jako výstrahu, jež nás má obrátit zpět k hodnotám spjatým s národní a náboženskou tradicí.

Zrod nového člověka, chápáný jako výraz víry v budoucnost národa, je klíčovým motivem rovněž v následujícím Wernerově dramatu *Štěstí je umění*. Ovšem s tím rozdílem, že v textu napsaném již za protektorátu dramatik s tímto motivem pracoval jinotajně. Dal mu podobu zprávy o nově počatém dítěti, jehož narození přinese „největší lidské štěstí — naši čistou, lidskou lásku“ (IDEM 1940: 95). Jeho rodiče tak mohou dojít do „království věčného štěstí!“ — ovšem až poté, co si prožijí nečekanou osobní katastrofu: zjistí, že on je neplodný, zatímco ona v lůžkách jaksi otěhotněla s jiným, byť nemilovaným mužem. Wernerovým cílem přitom bylo přesvědčit diváky, že člověk může být šťastný navzdory všemu. Ústřední postavu manžela proto pojal jako muže, kterého takovýto „zádrhel“ nemůže vyvést z míry, protože je připravený přijmout realitu a dbát o rodinu, jehož budoucnost jakkoli počaté dítě reprezentuje. Ignoruje tedy reálný stav věcí a k témuž vede i svou ženu a ostatní příbuzné — tak, jak to postuluje původní titul a podtitul hry, doložený agentážní verzí hry: „Pravda se neříká: Kdo mlčí, nelže.“ Patos, s nímž za všech okolností šťastní rodiče oslavují budoucí dítě a domov, který mu připravují, posiluje metaforickou, morální a anagogickou rovinu zdánlivě privátního tématu, neboť poukazuje k jistotám, které je třeba chránit za každou cenu.⁵

Jinak řečeno, měsíc a půl po *Hře na schovávanou* (Prozatímní divadlo 29. 12. 1939) Werner diváky oslovil hrou, v níž obdobně jako u Scheinpflugova

5 O produktivnosti tohoto syžetu svědčí i hra Jana Grmely *Dědictví* (1941), v níž si čtyřčlenná rodina projde poznáním, že dospělý syn Jan měl ve skutečnosti jiného otce — a přesto, či právě proto se dají všichni dohromady a najdou k sobě cestu a konstatují, že život jde dál a je třeba dožít kvůli dětem.

vě o národu a zemi nepadne ani slovo, která ale počítá s tím, že si publikum uvědomí, kdo je oním dítětem, které představuje naši budoucnost. A to i za tu cenu, že dáme přednost štěstí před skrývanou pravdou.

V *Červeném mlýnu*, uvedeném o rok později, se Werner *Hře na schovávanou* přiblížil ještě více, neboť klíčovou postavou alegorie také učinil silnou, poutivou, pracovitou a podnikavou ženu, která těžce bojuje za udržení rodinné firmy a musí se přitom vyrovnávat s mnoha těžkými zkouškami osudu, zejména se zničujícím požárem.

Jinotajnost takto zkonstruovaného syžetu můžeme doložit reflexí Jana Pivce, jednoho z herců, kteří se podíleli na pražské inscenaci: „Studujeme s Borem Wernerův *Červený mlýn*, takovou alegorii; abych to řekl stručně: mlýn vyhoří a naši lidé si společně zase postaví nový. Obecenstvo pochopilo skrytý význam a my jsme si s chutí zahráli. [...] Němci ovšem brzy jinotaj hry prohlédli i živé reagování obecenstva, a *Červený mlýn* prostě zakázali“ (PIVEC 1985).

Wernerovi se postava Magdaleny nespojuje s ženskou otázkou, její umístění do centra hry je tak spíše významovým ozvukem „ženského rodu“, který v češtině mají slova *země* či *vlast*, a také důsledkem vědomého, symbolického navázání na tradici „národních“, tedy venkovských her tak, jak se zkonstituovaly v 19. století a v níž již od Tyla ženským postavám náleželo významné postavení (v kombinaci s motivem požáru je nutné připomenout zejména Tylovu *Paličovu dceru*). Proto také Werner před městskou variantou konverzační hry dal přednost její venkovské — či lidové — formě a v souladu s tím také pracoval s jazykem, s jeho hovorovějšími a lidovějšími formami včetně obecné češtiny.

Odklon od městského prostředí k venkovu byl zároveň v dobovém kontextu velmi signifikantní. Byl totiž projevem autorova přihlášení se k té části názorového spektra, která se vymezovala vůči první republice, čehož součástí byl i despekt k „městu“, přesněji ku Praze, vnímané jako falešné centrum, jež je vinno osudným „odnárodněním“ české kultury tak, jak je prosazovala lehkomyšlná levicová avantgarda, ale i tvůrci počítaní k čapkovské relativistické generaci. Hlasitě takovéto postoje vyjadřoval například „literárně umělecký kruh“ Aktivisté, jehož mluvčím byl Vojtěch Rozner, jakož i nemalá část katolických spisovatelů.

Vilém Werner pak tento despekt v *Červeném mlýnu* promítl do postavy Magdaleniny sestry Anny: ženy, která se odrodila rodnému mlýnu a žije v Praze rozmařilým způsobem střídajíc rozhazovačné muže. Magdalena má pro ni pochopení a finančně podporuje nejen ji, ale i jejího talentovaného syna (hudebníka, který ve hře symbolizuje umělce). Anně to však nestačí: požaduje po Magdaleně nejen vzácné hodiny s kukačkou, které jsou „duší mlýna“, ale také okamžité vyplacení věna, o němž tvrdí, že jí náleží, aniž by se starala, zda tím mlýn nepoloží. Když jí ale Magdalena chce svěřit Bibli zděděnou po předcích, projeví se jako naprostý neznaobh bez úcty k rodinné tradici.

Werner tak méně zjevným způsobem opakuje odsudek, který ve své starší hře vložil do úst své představy ideálního nového Čecha: venkovana, jenž miluje národní poklad jménem Praha a současně pohrdá Pražáky, neboť ti podle něj „tuze často drželi s nepřítelem“ a i dnes jen bezúčelně klábosí po kavárnách. Každý z nich nadto „šilhá někam jinam, každý je zamilován do nějakého cizího národa a vzdychá, jak je to někde za hranicemi krásné“. Fakt, že postavě, která tato slova v dramatu *Noví lidé* pronesla, Werner přiřkl jméno Vojtěch Závora, naznačuje, že mu nešlo jen o hledání náležité cesty pro národ, ale také o to, aby těm, kteří to se zemí nemyslí dobře, byla další cesta uzavřena.

Analogické odhodlání prostřednictvím dramatické výpovědi kriticky zhodnotit a pojmenovat vnitřní rozdíly mezi „námi“ určilo také významové charakteristiky dalších postav *Červeného mlýna*. Jejich funkční rozvržení v rámci děje sice počítá s adresátovým povědomím o existenci vnějších nepřátel, nicméně nesnaží se je jakkoli tematizovat, protože veškerou dramatikovu pozornost poutá úkol předvést, co a kdo mlýnu prospívá — a hlavně, co a kdo mu naopak škodí.

Figurou jednoznačně pozitivní tu je nejen samotná mlynářka, ale také farář Klazar, kterému ve shodě s přesvědčením autora (a nejen jeho), že základní oporou národu se opět musí stát katolická víra, náleží role muže, jenž je už svou misionářskou minulostí předurčen k tomu, aby českým „divochům“ a bezvěrcům ukazoval cestu k poznání Boží spravedlnosti. Naproti tomu k největším škůdcům patří zlotřilý státní (poštovní) úředník, který způsobí, že Magdalena po požáru těžko prokazuje, že včas a řádně zaplatila pojistku, z níž by bylo možné mlýn obnovit. Přímou škodu mlýnu škodí bezostyšný podvodník Franta, jenž neporušuje nejen zákaz lovení ryb v náhonu, ale také po léta vědomě sabotuje provoz mlýna tím, že do jeho soukolí „sype písek“ — je ostatně ve mlýně učněm, tedy „praškem“. A proč to dělá, je podle dramatika jasné: byl k tomu přiveden četbou ruské knížky, kterou ve mlýně zapomenuli Pražáci a z níž se přiučil třídní nenávisti.

Ostatní postavy *Červeného mlýna* představují lidi chybní, nicméně napravitelné. Jejich zásadní vadou je nesvornost — neschopnost překonat malicherné, leč letité sousedské spory, které přerůstají až do furiantských nashválů, ale i do neochoty respektovat pravidla (například že je nebezpečné v mlýnici kouřit). Avšak v tragické chvíli, když je nejhůř, neboť mlýn lehl popelem a zdá se, že nebude peníze na jeho obnovu, si všichni chybní — tedy zaměstnanci, sousedé i příbuzní, a to včetně Pražáčky Anny — uvědomí, že svou nesvorností a nepořádností mlýnu škodí. A díky zástupci nejmladší generace, hudebníkovi, jenž nedbá na dávné sousedské křivdy a animozity a zahraje i pro sousedy, s nimiž má „mlýn“ letité spory, se otevře prostor pro dobrou vůli a spolupráci. Takže se všichni dají dohromady a začnou Magdaleně a mlýnu pomáhat. A když jsou včas odhaleni nenapravitelní škůdci a zjistí se, kde byl omyl „uschován“ doklad potvrzující platnost pojistky,

drama může skončit happyendem: jistotou, že mlýn bude mlít. Umocněnou navíc Magdaleninou svatbou s popleteným, leč už léta zamilovaným stárkem. A součástí takového symbolického zakončení opět musí být dítě: tentokrát stárkův čtrnáctiletý syn, kterého si vezmou k sobě. Naplňuje se tak autorova vize sjednocené země sloužící budoucímu společnému velkému cíli.

Skutečnost, že Werner neřešil vztah k německé moci a jeho alegorická výpověď měla spíše potřebu modelovat optimální podobu české společnosti v čase ohrožení, diváci v okamžiku uvedení *Červeného mlýna* patrně vnímali, nicméně za dané komunikační situace recepci hry mnohem více ovlivňoval patos, s nímž dramatik vyjádřil svou víru ve sjednocení národa a budoucí „obnovu mlýna“. Již citovaný Jan Pivec nám tak zprostředkoval vzpomínku Karla Högra, podle které „po představení této hry v Brně se po celém městě vyprávělo, s jakým důrazem Jarmila Urbánková v roli mlynářky říkala: »Červeněj mlejn bude zase stát! Červeněj mlejn bude zase mlít!«“ (PIVEC 1985). Není proto divu, že toto poselství velmi rychle začaly předávat rovněž ochotnické soubory, pro které se *Červený mlýn* stal v prvních měsících roku 1941 nejoblíbenějších hrou.⁶

Wernerova hra proto záhy upoutala také pozornost protektorátní cenzury. Zemským úřadem byla na přímý rozkaz Úřadu říšského protektora zakázána 11. dubna 1941, takže v pražském Národním divadle se její poslední, pětáctičaté představení konalo 8. dubna 1941. Vladimír Just ve své wernerovské studii nadto vypočítává restriktce vůči autorovi, které po tomto zákazu následovaly, jakož i to, že „prvním hromosvodem nacistické zlobě [...] se stává protektorátní referent doktor Ludwig — cenzor, který hru »pusťl: musel za trest kvůli *Červenému mlýnu* okamžitě narukovat na frontu, kde údajně padl“ (JUST 2003: 10).⁷

Just tento poznatek dokládá citátem z nedatovaného dopisu Viléma Wernera Františku Götzovi, kterým si dramatik (patrně až v padesátých letech) svůj podíl na odvolání Ernsta Ludwiga z jeho funkce „připsal“. Nicméně ze strany nadřízených nemohlo jít o reakci jen na jednu jedinou hru, ale o zos-

6 Podle Databáze českého amatérského divadla (www.amaterskedivadlo.cz) do zákazu stačilo *Červený mlýn* čtyři desítky divadelních souborů, a některé (z Jarova na Plzeňsku a Luže z Pardubicka) riskovaly tak, že je uvedly i přes zákaz.

7 Podle publikace Volkera Mohna byl ovšem závěr Ludwigovy protektorátní kariéry poněkud jiný: „Do jaké míry byla kritika mířící na Ludwiga oprávněná, je na základě pramenů těžké posoudit. Z Úřadu říšského protektora se v každém případě neozvaly protesty proti referentovu povolání k vojenské službě. Ale jeho bývalí nadřízení ho nenechali docela padnout. Poté, co byl Ludwig na jaře 1943 na východní frontě raněn, dopomohli mu Frank a Wolf následujícího roku ke statusu nepostradatelnosti (»UK«-Stellung), který mu umožnil návrat do Prahy. Tam se už sice nedostal zpět na svou pozici v hudebním referátu, zato na přímou Frankovu intervenci získal dobře placené místo v pražském Vysokoškolském hudebním institutu“ (MOHN 2018: 309–310).

třující se cenzurní dohled spojený s celkovou nespokojeností s Ludwigovou prací, byť ke konci své kariéry v úřadu říšského protektora jako dohlížitel nad hudebními a divadelními produkcemi přitvrzoval. Ostatně již výše jsme konstatovali, že stejný měsíc jako *Červený mlýn* byla definitivně zakázána také *Hra na schovávanou*.

Nepopiratelné ovšem je, že Ludwigův odchod z funkce byl signálem, že éra snadno čitelných dramatických alegorií reflektujících krach předprotektorátní české státnosti definitivně skončila. Ještě větší podíl na tom ovšem měl přitvrzující a zdokonalující se systém cenzury. S ním spjatá proměna okupačních a protektorátních orgánů totiž přenášela stále větší odpovědnost za to, že divadelní představení nebude obsahovat jinotaje, na české ministerstvo lidové osvěty vedené Emanuelem Moravcem, které bylo k jejich rozpoznání dobře vybaveno.

V. „Nealegorie“ jako fikční svět navzdory realitě

Jestliže si divák Scheinpflugové mohl motiv shořelé rodinné fabriky snadno asociovat s první československou republikou a Werner svému divákovi předkládal víru, že spojený a očištěný národ bude jednou „znovu mlít“, třetí drama, které během protektorátu využilo motiv požáru rodinné firmy, s vlasteneckými konotacemi nepracovalo. Od autorky dramatu *Zámek Miyajima*, rodným jménem Aloisie Anny Voznicové, píšící pod jménem Olga Barényi, případně Barényiová, se ostatně propojení motivu požáru s národní angažovaností nedalo ani očekávat. Již proto, že za protektorátu sice ještě publikovala česky a byla přijímána jako — poněkud cizokrajná — součást české literatury, nicméně byla také ženou, která Vůdcem poskytnutou ochranu českému národu akceptovala natolik, že si po okupaci spolu se svým manželem, Němcem narozeným ve Slezské Ostravě, členem NSDAP a SA, zažádala o říšské občanství a v roce 1940 je také získala. Její ochotu akceptovat stávající mocenské poměry dokládá rovněž skutečnost, že spolu se svým manželem vlastnila a sama vedla arizovaný obchod s kůžemi.

Přesto máme co do činění s dramatem, které má s doposud analyzovanými texty hodně společného. Spojnici utváří jak žánr konverzačního dramatu, jenž má ctižádost prostřednictvím kresby vztahů uvnitř jedné rodiny modelovat obecnější životní otázky, tak také rozhodnutí učinit ústřední postavou hry ženu a nechat ji řešit otázku, jak dál „po požáru“. A v závěru hry nechybí ani situace, kdy se všechny postavy hry cítí natolik ohroženy, že se semknou a sjednotí. Proti těmto shodám ovšem stojí skutečnost, že ve fikčním světě zkonstruovaném Olgou Barényiovou platí zcela jiná pravidla a hodnoty než ve *Hře na schovávanou* či *Červeném mlýně*, přičemž tuto odlišnost lze nahlédnout i jako „zprávu“ o odlišném vnímání komunikační situace, respektive o odlišnosti pozice, kterou v danou chvíli a v kontextu dobového kulturního života Barényiová zaujímal.

Hlavní hrdinkou *Zámku Miyajima* je mladá žena Andrea (= odvážná, statečná či bojovná), která se po symbolických sedmi letech vrací z psychiatrické léčebny s nadějí, že její život bude pokračovat tam, kde kdysi skončil, když po požáru rodinné fabriky onemocněla a ztratila paměť. Klíčovou otázkou hry je, zda se Andree podaří začlenit zpět do rodiny, s níž se již dlouho neviděla, zda ji ostatní přijmou a zda jsou vůbec hodni toho, aby se stala jednou z nich. Dramatička totiž proti Andreině lidské nevinnosti, poctivosti a spontaneitě, s níž hledá svůj vztah k životu, jenž se před ní otevírá, staví „starý svět“ vytvářený podivným seskupením amorálních a intrikánských figurek, z nichž každá cosi předstírá či skrývá. Dohromady tak vytvářejí rodinku zahrávající v neproduktivním přepychu, v malichernostech a nudě. Ačkoli tedy zpočátku Andreu vítají s předstíranou radostí, ve skrytu svých duší mají strach, zda se jí jim podaří „asimilovat“ natolik, aby se stala stejně zbytečnou, jako jsou oni.

Tvarově Barényiová navazuje na severskou, ibsenovskou linii dramatiky využívající napětí mezi povrchní přítomností vyprázdněných gest a dialogů a postupně odkrývanou traumatickou minulostí, která se s Andreiným příchodem stává neodbytnou. Jejím uzlovým bodem je dávný požár — a to navzdory tomu, že shořelá továrna byla bez problémů obnovena a v přítomnosti vyrábí, byť opět není příliš rentabilní. Motiv jejího požáru však u Barényiové nemá charakter katastrofy, která „na nás“ dopadla z cizí vůle, nýbrž utajovaného pojistného podvodu, jenž rodině umožnil zbavit se nefungujícího provozu, vydělat na pojistce a uchovat si vysoký standard. Komplikace tedy nastává, když se Andree v poslední větě druhého jednání hry vrátí paměť a ona si uvědomí, že továrnu úmyslně zapálil otec Jan. Ten sice zpětně připouští svou vinu, avšak ostatní členové rodiny jsou odhodláni se nepohodlně a příliš pravdomluvně svědkyně zbavit — uvěznit ji natrvalo v blázinci.

Autorčino závěrečné poselství je proto spjato s motivem útěku pryč od všeho ztrouchnivělého tak, jak se to Andree podaří v závěru hry za pomoci učitele Petra. Naplňuje se tím ve hře zpřítomněná legenda o dívce, která nechce žít na japonském ostrově Miyajima, kde „se nikdo nerodí a nikdo neumírá“, neboť tam žijí „jen zbyteční a marní lidé“, až se jí podaří najít někoho, kdo ji vzal „za ruku a ukázal jí cestu. A šli spolu daleko, nevěděli možná ani kam, ale to nevaří, někde je možná domek. Docela maličký, ale v okně hoří světlo“ (BARÉNYI 1944: 83–84). Toto hořící světlo je přítom metaforou naděje, za kterou je třeba jít: daleko pryč od dávných požárů.

Podrobné vykreslení způsobu, jakým Olga Barényiová použila a rozvíjela motiv požáru, snad ukázalo, jak se může sled podobných motivů proměnit, stane-li se součástí odlišné kauzální a významové řady, která vypovídá o naprosto jiném přístupu k mimoliterárním reáliím. I Barényiová sice využila možnost prostřednictvím privátního individuálního příběhu symbolicky sdělit něco obecnějšího, nicméně otázky spjaté s národní existencí byly zcela mimo její obzor, nebo alespoň neměla sebemenší potřebu je jakkoli vyjad-

řovat. Ve své dramatické výpovědi se pohybovala na úrovni, považující za nejvyšší hodnotou autentickou lidskou individualitu, která se nesmí nechat „zamknout“ ve společnosti plné lži a pokrytectví.

Takovéto téma zčásti zaznívalo i v předchozí dramatické tvorbě Olgy Barényiové, kterou spojovalo téma herectví, ať ve formě karikatury praktik spjatých s filmem, oslavy talentu a sebeobětování opravdové umělkyně, nebo hereckého soupeření otce a syna. *Zámek Miyajima* ale z kontextu her *Velká hvězda* (1943), *Herečka* (1944) a *Ten druhý* (rukopis) vybočuje jako tvůrčí čin: přesvědčivě napsaný, a tudíž působivý dramatický text — tak, jak to konstatoval již František Götze v doslovu ke knižnímu vydání:

„Dramatický tvar Olgy Barényi je určen jejím základním odporem proti popisnosti, psychologické rozbornosti i proti každému situačnímu výkladu a vysvětlování. Tato autorka klade na scénu lidi jako pevné konstanty a její snahou je, zapříst je hned do děje a rozvinout jejich jádro v plynulé konverzaci. Příčná charakteristika je u Barényi naprosto zakázána. Její lidé nikdy nemluví o sobě, nepovídají o sobě zajímavé eseje, nýbrž pořád mluví z jádra situace, aby ji posunuli o kus kupředu. Touto metodou se jí podařilo rozvinout chorobnou lidskou květenu...“ (GÖTZE 1944: 8).

Jestliže tedy Scheinpflugová a Werner ve službě národu dospěli k dramatickým výpovědím časovým a programově tezovitým, Barényi napsala hru nadčasovou, která má zjevně — pokud by dostala tu příležitost — schopnost oslovit diváka i po okamžiku svého vzniku. Mimo jiné také proto, že k jejímu uchopení není potřeba historická dešifrace jednotlivých motivů a jejich vzájemných vztahů. Hlavní postava i autorka odmítají „hru na schovávanou“, přesto ale *Zámek Miyajima* není dramatem čistě privátním — ostentativně dává najevo, že se vyjadřuje k problematice společenské. Ovšem s tím podstatným rozdílem, že místo aktuálně ožehavé nacionální opozice my × oni vyhrocuje existenciální střet mezi „prohnilou“ společností a těmi, kteří s ní nejsou spokojeni a chtějí žít jinak. Tedy střet, který se může odehrávat v podstatě kdykoli a kdekoli, a proto byl i pro tehdejší nacistickou cenzuru přijatelný.

Zdá se tedy, že si Olga Barényiová v roce 1944 navzdory okupaci a válce zvolila téma, které mohla proměnit ve výpověď vyjadřující její osobní pohled na svět, aniž by se cítila spoutána politickou situací a cenzurními limity. Aniž bych tedy podeceňoval její schopnost mystifikovat a po celý život se stylizovat do rozmanitých rolí a převleků, představila se tu textem, jenž dobový i dnešní adresát může přijmout jako subjektivně „upřímný“, neboť dramatička jím sděluje přesně to, co sdělit chtěla. A to způsobem, který umožňuje věřit tomu, že nepodvádí ani sebe samu, ani nikoho jiného a nejde jí o laciný efekt.

Zde by tedy můj výklad mohl skončit oslavou vítězství čisté literárnosti a schopnosti umělecky pojmenovat nadčasový rozměr lidské existence nad služebností uměleckého díla aktuálním sociálním potřebám, která rodí umění prvoplánově tezovité.

Jestliže ale takto neskončím, tak proto, že se musím ptát, jak se to, co z nadčasové a dnešní perspektivy můžeme považovat za výhodu a kvalitu, mohlo jevit autorčiným českým současníkům, pohybujícím se ve válečném roce 1944 ve zcela specifických významových souřadnicích, které nepochybně také hierarchizovaly vztah mezi nadčasovým a aktuálním. *Zámek Miyajima* totiž představuje natolik výrazné odsouzení „toho, co bylo“, že se přirozeně dožaduje, aby byl vztažen k nějaké vyšší hodnotě. Je přitom možné jej interpretovat jen jako abstraktní kritiku starého světa, jenž musí odumřít, aby se otevřel prostor pro zdravé mládí, ale také propojit přítomnost aktuálně žitou autorkou s jejími adresáty. S tím pak souvisí otázka, nakolik součástí dobové recepce *Zámku Miyajima* bylo také vědomí, že dramaticka používá motivy, které v jiných hrách nabývaly výrazně jiné konotace. Toho si musel být vědom přinejmenším inscenační tým, neboť je nemožné, aby režiséru Aleši Podhorskému unikly motivické podobnosti mezi textem Olgy Barényiové a textem Olgy Scheinpflugové, který inscenoval před pěti lety, popřípadě, že by si je nepřipustil dramaturg František Götz, který přivedl na scénu i *Červený mlýn*.

Potíž je ale v tom, že při hledání odpovědi na tyto otázky opouštím sféru doložitelných faktů. Nejde jen o to, že Olga Barényiová nemusela o tematické příbuznosti své výpovědi s jinými dramaty vědět (byť se to zdá spíše nepravděpodobné), ale i o to, že pro naznačený typ uvažování nad její hrou nemáme jakékoli důkazy. Pokud totiž vůbec v mysli někoho jiného vznikl, tak byl v roce 1944 v protektorátu nezveřejnitelný, a po válce Barényiová velmi rychle vymizela z paměti nejen oficiální a kolektivní, takže recepce jejích děl není doložena ani v existujících vzpomínkách divadelníků a jejich diváků.

Nelze tak vyloučit, že publikum, které v budově vinohradského divadla mezi 27. květnem a 19. srpnem 1944 vidělo některou ze třinácti repríz hry, během představení ignorovalo okupační realitu, a nemělo tudíž potřebu *Zámek Miyajima* číst jinak než „tak, jak byl napsán“. Čili jako hru o „uzdravené“ dívce, které se podaří utéct z „nemocné“ rodiny. Je ovšem také možné, že mezi diváky byli tací, kteří si uvědomovali významovou otevřenost uměleckého díla a při jeho recepci sémantizovali rozdíl mezi tím, co právě vidí, a jinými českými hrami o požáru. Takoví byli nepochybně v pokušení vztáhnout autorčinu výpověď rovněž k přítomné realitě, tedy svým způsobem ji významově a hodnotově otevřít a „dešifrovat“. A i když si uvědomovali, že podobu hry mohla spoluročit i cenzura a autocenzura, nemohli přehlédnout, že se v ní nereфлекtuje abnormálnost stavu, v němž se současná česká společnost nachází, a také se nepřipouští, že by tato mohla být „kýmsi“ jiným existenčně ohrožována.

Jestliže totiž v *Zámku Miyajima* má střet mezi rodinou a Andreou primárně podobu generačního konfliktu, souběžně je možné jej vnímat také jako vyjádření autorčiny potřeby distancovat se od českého národa a jeho sebe-prezentačních mýtů.

Neboť tam, kde Scheinpflugová poukazuje na zvůli „Schneiderů“ a Werner hledá vnitřní nepřátele, Barényiovou trápí „jen“ prázdnota lidí, mezi nimiž její hrdinka musí přebývat. Doboví čeští diváci si mohli také povšimnout, že zatímco jiní dramatici postulují národní pospolitost, Barényiová útočí na nebezpečný kolektivismus. I ona tedy ke konci hry pracuje s motivem „rodiny“, která se tváří v tvář nebezpečí semkne, ovšem jen jako tupé stádo sjednocující se proti všemu, co vybočuje z řady. A jestliže ústřední hrdince v rámci významového rozložení postav náleží pozice nevinného dítěte, tak tato rozhodně není pokračováním rodu, ale dítětem, které se musí rodině vzepřít, neboť ta nepředstavuje Wernerovo „království věčného štěstí“, ale svého druhu peklo.

Nehodlám nastíněnou problematiku jednoznačně rozřešit, nicméně mohu snad poukázat na peripetie autorčina velmi komplikovaného životopisu, její vlastní „hry na schovávanou“, kterou provozovala až do své smrti. Včetně programové snahy „nebýt Českou“, za jejíž projev můžeme nepochybně považovat i to, že si už — až — právě — v roce 1938 zvolila pseudonym Olga Barényi (jen v letech 1941–1942, do atentátu na Heydricha, přechylovaný na Barényiová). Tato volba byla totiž doprovázena rovněž úspěšně šířenou mystifikační argumentací, že jde o její pravé jméno, neboť pochází z německo-maďarské rodiny, a je tedy třeba ji brát jako pražskou německou spisovatelku.⁸

Epilog

Nakolik protektorátní veřejnost vnímala vnitřní spory probíhající uvnitř české literatury a komunity, a to i tam, kde je zdánlivě nebo skutečně zastíral a přehlušoval společný národní zájem, ukazují osudy tvůrců tří analyzovaných alegorických a nealegorických dramat těsně po válce, kdy po pádu vnějších zábran česká společnost cítila potřebu rozsoudit, jak se kdo za protektorátu choval. Bezprostřední pookupační reakce v oblasti kultury, umění a literatury totiž vypovídá (aniž bych chtěl zde posuzovat její — mnohdy slepou, či dokonce manipulovanou — spravedlnost) o reputaci, kterou si v očích české společnosti ten který jedinec svou činností během uplynulých šesti let vydobyl.

Ze tří jmenovaných z toho „nejlépe vyšla“ Olga Scheinpflugová, která byla vnímána jako spisovatelka za protektorátu pronásledovaná, což i díky man-

8 Přehled a charakteristiku literární činnosti Olgy Barényiové přináší Vladimír Papoušek (PAPOUŠEK 2014), o reáliích jejího velmi „barvitého“ života, které historici v posledních letech značně vyjasnili, pak vypovídá následná recenze na Papouškovu knihu z pera Jiřího Křesťana (KŘEŠŤAN 2015). Výsledkem detailního studia pramenů je — zdá se — anonymní heslo „Olga Barényi“ ve *Wikipedii*. Specifický způsob reflexe jejího života představuje také představení, které pod jménem *Olga Barényi: Zde jest vše marné?*, scénický seminář vytvořili scenárista Dušan Hübl a historik Jiří Novotný. Poprvé bylo uvedeno 31. 10. 2015 v pražské vile Štvanice.

želství s Karlem Čapkem (zpřítomněném v roce 1946 vydáním vzpomínkové prózy *Český román*) z ní činilo osobnost propojující první a třetí republiku. Byla to tedy symbolicky právě ona, respektive její hra *Guayana*, kterou 4. září 1945 Národní divadlo zahájilo své obnovené působení na jevišti divadla Stavovského; Městské divadlo na Královských Vinohradech pak 29. ledna 1946 uvedlo její drama *Viděla jsem Boha*. V obou případech přitom šlo o alegorii psanou za války, první tematizovala nespravedlivé uvěznění a těžkosti návratu na svobodu, druhá se pak ptala, zda existuje síla, kterou by bylo možné zastavit diktátora toužícího po světovládě. To, co v prvních poválečných letech pozici Scheinpflugové posilovalo, se však po únoru 1948 postavilo proti ní, přičemž v kontextu nastupujícího socialistického realismu se jí na řadu let znovu uzařily i publikační možnosti.

Viléma Wernera po květnu 1945 „dostihlo“ jeho drama *Noví lidé*, kterým se angažoval za druhé republiky, neboť právě toto období bylo v rámci poválečné české sebereflexe nejtraumatičtější a pomnichovské vymezování se vůči masarykovské první republice klasifikováno jako přizpůsobování se nepříteli, ba předzvěst kolaborace. Jsa členem Syndikátu spisovatelů, ocitl se před očištnou komisí vedenou Václavem Černým a ta mu udělila symbolický distanc na čtyři roky (maximum bylo pět). Ten nebyl až tak dodržován, takže v roce 1947 mu vyšla kniha próz *Chodí houbař po lese*, s únorem 1948 ale přišel naprostý publikační zákaz, jenž platil až do poloviny padesátých let, kdy Československé divadelní a literární jednatelství začalo zveřejňovat jeho starší hry (*Lidé na kře* a *Komediant Hermelín* [1956], *Červený mlýn* [1957]). V roce 1959 mu pak byla zveřejněna nová „neorealistická komedie o lidech dobrých i nedobrych, tragických i pošetilých“ nazvaná *Pařížský rychlík*.

Olga Barényiová byla během Pražského povstání 7. května 1945 zatčena a po dvou dnech — na rozdíl svého muže Antona Gerstbergera — propuštěna; další její zatčení pak následovalo v červnu 1945 a trvalo měsíc a půl. Specifické postavení, které zřejmě získala díky své ochotě spolupracovat s vyšetřujícími orgány, může být důvodem toho, proč byl v únoru následujícího roku oběma manželům povolen odjezd do Rakouska. V roce 1951 se Gerstbergerovi přestěhovali z Vídně do Mnichova. V té době již autorka publikovala výhradně německy a začala se podepisovat i Olga von Barényi, přičemž její vztah k českému národu přerůstal až v zášť. Ta se naplno projevila v románu *Prager Totentanz* (Pražský tanec smrti [1958]), v němž vykreslila pražské povstání jako naprostou zvěř, aniž by jakkoli reflektovala jeho historické souvislosti.

Na profesionální scénu se žádná z námi připomenutých her už nedostala. V případě *Hry na schovávanou* proto, že jejich autorka divadlům mohla po válce nabídnout své jiné aktuální hry, v případě dalších dvou dramát to pak jednoznačně souviselo s politickým postavením autora či autorky. Můžeme se tedy divit, že nejen drama Olgy Scheinpflugové, ale i díla Wernera a Barényiové se po válce objevovaly v repertoáru amatérských souborů. Za situace, kdy

už/ještě neexistoval totalitní dohled nad jejich činností, to ale až tak velké překvapení není. Neočekávatelné je vlastně jen ojedinělé nastudování *Zámku Miyajima* v době, kdy už Barényiová byla mimo republiku, a Svobodná divadelní scéna z Ústí nad Labem se s ním dokonce v roce 1947 zúčastnila celostátní přehlídky v Hořicích. Můžeme se tudíž ptát, jak se autorčino odmítání staré falešné společnosti a odhodlání její hrdinky jít za něčím novým a lepším aktualizovalo v kontextu narůstajícího boje za vítězství komunismu a vybudování nového, jiného a lepšího světa, v němž už nebude zbytečných lidí.

A tutéž otázku vyvolává zcela mimořádná obliba *Červeného mlýna*, který byl amatéry po roce 1945 uveden více než třicetkrát. A to nejenom v prvních měsících po osvobození, kdy měl svatozář zakázaného díla, vyjadřujícího vzdor vůči tomu, co máme za sebou, když už zase můžeme mlít po svém. Wernerova alegorie o potřebě národního sjednocení totiž získala punc oblíbené hry a zůstávala na repertoáru amatérských souborů i v letech 1947, 1948, 1949 a 1950. A co už je hodně překvapivé, ochotníky byl *Červený mlýn* znovu hrán v letech 1953 (souborem ČSM v Horní Ředici), 1955 (Pustá Polom), 1957 (Častolovice), a dokonce i v roce 1964 (Kunvald).

Je možné, že hlavní příčinou této obliby byla vnější forma lidové hry, spojená s psychologickou nenáročností postav, která korespondovala se snahou najít snadno hratelnou a přitom divácky přitažlivou předlohu... Je však pravděpodobné, že by všechna tato představení byla nastudována, aniž by si jejich amatérští aktéři a laskaví diváci položili otázku, „o čem“ to Wernerovo drama vlastně je? Tedy: Co se skrývá za oním symbolickým červeným mlýnem a jeho požárem, proč má znovu mlít, kdo jsme to my, kdo nám to sypal písek do mlýnského soukolí a ve jménu čeho se máme zase spojit?

Pochybuji. A třebaže je evidentní, že toto nelze faktograficky zpětně vysledovat, představuji si studii o tom, kdy a co si ochotníci do Wernerovy hry vkládali, čili jak se v průběhu let s proměňující se politickou a komunikační situací proměňovala její spontánní lidová interpretace.

Studie vznikla v rámci projektu Literatura za Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945)

(GA18-14478S), podpořeného Grantovou agenturou České republiky.

Při vzniku práce byly využity zdroje výzkumné infrastruktury

Česká literární bibliografie <<http://clb.ucl.cas.cz>>.

Prameny

BARÉNYI, Olga

1944 *Zámek Miyajima* (Praha: Českomoravský kompas)

BUZKOVÁ, Pavla

1939 „Divadlo dnes“; *České divadlo* XXII, č. 5, s. 41–42, č. 6, s. 52–53, č. 7, s. 63–64, č. 8, s. 72–74, č. 9, s. 87, č. 10, s. 97–98

KONRÁD, Edmond

- 1939 „Jaké je prý chceme. Novinka Olgy Scheinpflugové v Prozatímním“; *Lidové noviny* XLIV, 14. II., s. 7

PIVEC, Jan

- 1985 „Thespidova kára Jana Pivce“; edd. Bohumil Bezouška, Věra Pivcová, Jaroslav Švehla (Praha: Odeon), s. II4

SCHEINPFLUGOVÁ, Olga

- 1929 „Soutěže krásy“; *Eva* I, říjen, č. 20, s. 24
 1940 *Hra na schovávanou* (Praha: Fr. Borový)
 1988 *Byla jsem na světě* (Praha: Mladá fronta)

WERNER, Vilém

- 1939 *Noví lidé. Život jde dál* (Praha: A. Neubert)
 1940 *Šťěstí je umění* (Praha: A. Neubert)
 1941 *Červený mlýn* (Praha: A. Neubert)

Literatura

FILIPOVÁ, Marie

- 2017 *Autobiografické a biografické prvky v próze Olgy Scheinpflugové*; diplomová práce (Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové)

HELÁNOVÁ, Ida

- 2010 *Olga Scheinpflugová jako dramatička*; bakalářská práce (Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity)

GÖTZ, Fratišek

- 1944 [„Předmluva“]; in Olga Barényi: *Zámek Miyajima* (Praha: Českomoravský kompas), s. 7–9

JUST Vladimír

- 2003 „Případ Vilém Werner. Črty k jednomu portrétu“; *Divadelní revue* XIV, č. 1, s. 3–14

KOVAŘÍKOVÁ, Olga

- 2014 *Cenzura a její vliv na divadelní život v Protektorátu Čechy a Morava*; dizertace (Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy)

KŘEŠŤAN, Jiří

- 2015 [„rec. Vladimír Papoušek: *Věž a království*“]; in *Soudobé dějiny* XXII, č. 3–4, s. 572–578

MOHN, Volker

- 2018 *Nacistická kulturní politika v Protektorátu. Koncepce, praxe a reakce české strany*; přeložil Petr Dvořáček (Praha: Prostor)

PAPOUŠEK, Vladimír

- 2014 *Věž a království. Olga Baréniová — studie o díle* (Praha: Akropolis)

SRBA, Bořivoj

- 1969 „K historii fašistické perzekuce českého divadla v letech 1939–1945“; *Otázky divadla a filmu* I, s. 143–169

ZÁVADOVÁ, Veronika

2011 *Drama Olgy Scheinpflugové*; bakalářská práce (Brno: Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity)

Résumé

This study focuses on three dramas written during the occupation (i.e. at a time when drama and literary communication were very stringently regulated by Protectorate and Reich censorship), each dealing with the motif of a fire threatening the existence of a family business (a laundry, a mill and a factory), and each conceived in a similar fashion. Two of them — *Hra na schovávanou* (Hide and Seek, 1939) by Olga Scheinpflugová and *Červený mlýn* (The Red Mill, 1940) by Richard Werner — used this motif as an easily understandable allegory, which by means of this seemingly ‘innocuous’ private *sujet* enabled them to express the sense of national jeopardy felt within that political situation and to appeal to the Czechs’ sense of solidarity, as well as to express their views on “how we got into this situation in the first place”, the difference between them being that Scheinpflugová was a defender of prewar liberal democracy, whereas Werner was, if anything, attacking it. Although the third drama *Zámek Miyajima* (Miyajima Castle, 1944), appears to be an apolitical Ibsenesque play without any topical allusions, at the time in question it also expressed the attitude of its author Olga Barényi, a woman who identified with the Protectorate regime to such an extent that she started to come out against Czechness and the Czechs. Hence analysis and comparison of these three different works which share a single motif can show how the differing authors’ positions within their allegorical communications are reflected in the semantic, ideational and plot structures of the individual literary works.

Klíčová slova | Keywords

Olga Scheinpflugová — Olga Barényiová — Richard Werner — hry — protektorátní drama

Olga Scheinpflugová — Olga Barényi — Richard Werner — plays — Protectorate drama

Literatura a život

SEBESTYLIZACE JAKO STRATEGIE V AUTOBIOGRAFICKÝCH
A ESEJISTICKÝCH TEXTECH BOHUMILA HRABALA

Daniel Just

[BILKENT UNIVERSITY]

Texty Bohumila Hrabala není snadné kategorizovat jako fiktivní nebo faktické. Mnoho jeho literárních fikcí, například *Postřižiny* a *Ostře sledované vlaky*, je výrazně autobiografických, zatímco okázale autobiografické spisy, například *Svatby v domě*, *Vita nuova* a *Proluky* (tři svazky tvořící *Autobiografickou trilogii*) se vyznačují velkou mírou fiktivnosti a literárnosti. Také diskurzivní texty, které lze obecně pokládat za poměrně jasné, co se týče jejich nefiktivnosti, nejsou v Hrabalově případě tak jednoznačné. Například jeho esejs tické fejetony z devadesátých let nejsou čistě faktické a argumentativní. Jak Hrabal deklaruje ohledně dopisů Dubence, jež mezi tyto fejetony patří: „to je fikce“ (HRABAL 1991: 92). A naopak, jeho fikce nejsou čistě fiktivní. Hrabal často opakuje, že jsou pevně ukotveny v realitě. Na Hrabalových komentářích o fiktivnosti a faktičnosti jeho textů je kuriózní jejich hyperbola, neboť je očividné, že jeho fejetony nejsou naprosté fikce a že jeho literární příběhy nejsou věrným odrazem jeho života. Jak Jakub Česka ukazuje na příkladu *Harlekýnových milionů*

Když jsem dopsal Autičko, text, který jsem musel napsat tak, jak jsem jej napsal, pomyslel jsem si najednou: Je toto ještě literatura? Je tento text ještě rukopisem? Mohu jej nabídnout některému nakladatelství? Nepřekročil jsem mezní situaci lidské existence?... A ty samé otázky jsem si kladl, když jsem dopsal druhý díl mé trilogie Vita nuova... proud vyprávění o mém životě, který v proudu a bez interpunkce na dvě stě dvaceti stránkách vyvolává ve mně ty samé otázky: Je to ještě literatura? Je tento text ještě rukopisem?

(HRABAL 1995a: 114)

1 Chtěl bych poděkovat Jiřímu Pelánovi a anonymnímu lektorovi *České literatury* za jejich cenné připomínky a podněty k původní verzi tohoto článku.

a *Jarmilky*, v případech, kdy máme spolehlivé biografické informace, najdeme řadu neshod mezi tím, co se v Hrabalově životě stalo a jak to zobrazuje ve svých literárních příbězích (ČEŠKA 2014: 791–792). Ba co víc, jak Češka poznamenává jinde, některé literární příběhy mají několik verzí, což zpochybňuje jejich biografičnost (IDEM 2010: 67). *Autobiografická trilogie* přináší podobné problémy. Přestože si Hrabal stojí za tím, že „všechno je pravda“ (HRABAL 1990a: 47), kreativnost, se kterou zde stylizuje své vzpomínky na padesátá a šedesátá léta, je v rozporu s empirickou povahou jak autobiografie, tak memoáru, což podotýká Jiří Pelán (PELÁN 2007: 458). Návrh Jana Tlustého pohlížet na *Trilogii* jako na autofikci (TLUSTÝ 2016: 130) sice řeší některé taxonomické nesnáze a otázky literární reprezentace skutečnosti, ovšem zdaleka ne všechny.²

To, že není jasné, zda je daný Hrabalův text fiktivní, či nikoli a zda v něm Hrabal mluví sám za sebe jako jeho autor, nebo zda se v něm stylizuje a schovává za narativními maskami, platí bez ohledu na žánr daného textu. Dokonce i nominálně nejméně fiktivní žánry, jako jsou předmluvy a jiné diskurzivní statě, nejsou úplně bez stylizace. Alexander Götz si všímá, že ve svých předmluvách, poznámkách a studiích expozičního charakteru se Hrabal soustavně stylizuje do osoby excentrika a outsidera (GÖTZ 2001: 373–375). Milan Jankovič dodává, že nezřetelnost toho, kdo v Hrabalových textech mluví, se týká také jeho nejzjevněji fiktivních žánrů (JANKOVIČ 2014: 25). V Hrabalových literárních příbězích totiž není vždy jasné, zda je to jen vypravěč a stvořená postava, kdo promlouvá, či také implikovaný autor, jak dokladá následující pasáž z *Obsluhoval jsem anglického krále*:

[...] vlastně já jsem v tom hostinci vždycky jistil, že podstata života je ve vyptávání se na smrt, jak já se budu chovat, až přijde ten můj čas, že vlastně smrt, ne, to vyptávání se sebe sama, je hovor pod zorným úhlem nekonečna a věčnosti, že už řešení té smrti je počátek myšlení v krásném a o krásném, protože vychutnávat si nesmyslnost té své cesty, která stejně končí předčasným odchodem, ten požitek a zážitek svého zmaru, to naplňuje člověka hořkostí, a tedy krásou. (HRABAL 2015: 351–352)

Jankovič spatřuje tutéž nejasnost v Hrabalových fejetonech, kde neurčitost pozice mluvčího znesnadňuje čtenářovo rozhodování, jestli v nich jde o upřímnou sebezpověď, nebo o hru a mystifikaci (JANKOVIČ 2005a: 264), což

2 *Autofikce* je termín Serge Doubrovského označující určitý typ retrospektivního příběhu autorova života, který používá elementy literární fikce. Narodil od tradiční autobiografie není autofikce vyprávěna jako nepřetržitý příběh. Soustředí se pouze na část autorova života nebo na jeho fragmenty, nikoli na život celý, tak jak se postupně vyvíjel (DOUBROVSKÝ 1977: 10).

nás vrací zpět k Hrabalovu doznání, že jeho fejetony, nebo přinejmenším některé z nich, jsou fikcí.

Nezřetelnost, zda jde v Hrabalově textech o skutečnost, pravdu, autobiografii a život, či o fikci, hru, mystifikaci a literaturu, je nejmarkantnější v jeho pozdějších pracích z osmdesátých a devadesátých let, které zahrnují *Autíčko*, *Autobiografickou trilogii*, *Klíčky na kapesníku*, *Domácí úkoly z pilnosti*, *Listopadový uragán*, *Ponorné říčky*, *Růžového kavalíra*, *Auroru na mělčině*, *Večerníčky pro Cassia* a *Texty*.³ V těchto pracích o sobě a svém životě Hrabal hovoří přímo a svým vlastním jménem, a nikoli již ústy vypravěčů a literárních postav. Ovšem zároveň se nadále spoléhá, a to zejména v *Autíčku* a *Autobiografické trilogii*, na široké spektrum literárních technik, jako například na retardaci, amplifikaci, periodicky se opakující motivy, pečlivě regulované kontrasty a náhlé změny tónu. Píše o sobě, svém životě a svých myšlenkách, avšak kombinuje při tom pravdu s fikcí, fakta s kreativitou a skutečnost s literární smyšlenkou.

1. Žití a psaní

Jedním z nejvýznačnějších rysů Hrabalových autobiografických a esejistických textů jeho pozdější provenience je prostor, který v nich věnuje tématu psaní a sobě jako autorovi. Často se zde vrací k tomu, jak píše, proč se psaní věnuje a jak se jako spisovatel vyvíjel. Celé to začalo, když mu bylo dvacet. Tehdy se poprvé pustil do psaní, a jak tvrdí, hned se mu to zalíbilo, protože zjistil, „že mi to začíná myslet teprve psacím strojem“ (HRABAL 1986b: 255–256). Když se ve věku čtyřiceti osmi let stal uznávaným autorem, byl již schopen „myslet jen psacím strojem“ (IBID.: 258). Avšak Hrabal si příznačně pro tyto texty, mnohdy odporuje. Jinde uvádí, že jeho literaturou podnícené myšlení začíná dlouho před tím, než usedne k psacímu stroji. Toto myšlení zraje pomalu, někdy i dlou-

3 Kvůli cenzuře během komunismu vycházely Hrabalovy pozdější autobiografické a esejistické práce se zpožděním. *Autíčko* vyšlo v roce 1986, ale v textu Hrabal říká, že je mu 69 let, což znamená, že jej psal v roce 1983 (HRABAL 1986a: 119). *Autobiografická trilogie* vyšla mezi lety 1986 a 1987, s tím, že Jaroslav Kladiiva, jemuž byl rukopis po jeho dokončení Hrabalem svěřen, udává, že jej Hrabal dopsal v roce 1982 a o dva roky později jej poopravil (KLADIVA 1995: 177–178). *Klíčky na kapesníku* byly započaty v roce 1984 jako série rozhovorů, poslední z nich je datován rokem 1986. Následně prošly nahrávky přepisováním a přepracováváním, načež šel výsledný text v roce 1989 do tisku s žánrově provokativním podtitulem „román interview“. *Domácí úkoly z pilnosti* jsou souborem esejí, poznámek, postřehů, rozhovorů a medailonků malířů, které byly napsány mezi lety 1975 a 1982 a publikovány v roce 1982. Jedinou výjimkou v publikování Hrabalových pozdějších prací je jeho „literární žurnalistika“, jak nazýval svou esejistiku z devadesátých let. Konec cenzury v roce 1989 znamenal, že tyto eseje mohly vyjít hned, jak se jich sešlo dostatečné množství, aby naplnily utlý svazek: *Listopadový uragán* (1990), *Ponorné říčky* (1990), *Růžový kavalír* (1991), *Aurora na mělčině* (1992), *Večerníčky pro Cassia* (1993) a *Texty* (1994).

hé roky, a to právě když nepíše: „nejraděj mne ten motiv navštěvuje daleko od psacího stroje, v hlučné samotě hospody, na procházce“ (IDEM 1995b: 312). Během těchto aktivit motivy a obrazy postupně přerůstají ve fragmenty příběhu. Ještě něco je ale potřeba před tím, než vlastní psaní může začít. Hrabal si s těmito fragmenty pohrává a tím je spojuje v celek: „Já totiž napřed v hlavě sám se sebou vedu hovory, sám sobě převypravuju to, co vzniká ve mně z přebytků obrazů, které mi přinesla skutečnost“ (IDEM 1996a: 328). Přestože Hrabal tvrdí, že je schopen myslet jen skrze svůj psací stroj, aby k tomu mohlo dojít, musí uvést v chod několik přípravných kroků, které však již spadají do sféry myšlení, a nikoli jen mezi fyzické a sociální činnosti. Hrabal sice píše, protože mu to při psaní lépe myslí a protože mu psaní umožňuje intenzivní prožitek všeho, co se v něm nahromadilo před tím, než usedl ke stroji. Současně je ale proces hromadění motivů a obrazů a jejich zrání, osamostatňování a spojování již součástí myšlení, a tudíž, podle Hrabala, psaní. Psaní je aktivita, která má původ před vlastním aktem psaní a kterou nelze na tento akt zredukovat.

Jakmile je vše připraveno a Hrabal se konečně může do psaní dát, nahromaděný materiál z něj okamžitě vytéká: „Ty moje obrazy jdou do psacího stroje tak, jako se předává kolík při štafetě na čtyřikrát sto metrů, jak jsem řekl, zatímco první dobíhá, ten druhý už jistou chvíli je v pohybu, aby tím pevněji vzal ten svůj kolík“ (IDEM 1995b: 314). Vše, co se mu v hlavě postupně nakupilo a vyzrálo zde pomocí přemítání, úprav a zkoušek, přenáší Hrabal na papír bez většího úsilí: „jako bych tu jistou chvíli, kdy si odmávnou praporkem ten můj start, nadechl obrazy, které mne k psaní nutí, a psacím strojem je dlouze vydechl“ (IDEM 1986b: 259). Leč podobně jako v případě myšlení skrze psací stroj, také dýchání skrze něj není až tak spontánní, jak jej Hrabal popisuje. Spíše než o přirozené nadechnutí a vydechnutí jde o dýchání, které je vědomé a kontrolované. Obrazy, jež ho nutí k psaní do sebe totiž Hrabal nadechoval po dlouhou dobu, během níž si s nimi různě pohrával a tvaroval je. Stejně tak dlouhé a pomalé je i jejich vydechnutí. Ačkoli Hrabal zdůrazňuje jak rychle píše — „dovedu psát velice rychle, někdy má můj stroj průtočnost jednu stránku za osm minut“ (IDEM 1990a: 16–17) — výdech, ke kterému své psaní přirovnává, je řízený a směřovaný. Spíše než o běžný výdech jde o výdech kuřákův: „tak jako si kuřák dá toho šluka a pak mnohem déle ten kouř z něj vychutnává“ (IDEM 1990a: 64).

Hrabal prezentuje své psaní jako nenucený tok myšlení a dýchání skrze svůj psací stroj, které probíhá samo o sobě a do něhož téměř vůbec nezasahuje. Nicméně současně připouští, že tento tok se v něm připravuje postupně a že narůstá dlouho před tím, než začne psát. Myšlenky potřebují čas a péči, aby se spojily a ze samostatných kapek vytvořily divoký tok příběhu. Dokonce ani přenos příběhu na papír není tak hladký, jak Hrabal tvrdí. Když mu psaní jde, je rád, „že to ve mně myslí, že to teče“ (IDEM 1982a: 139). Ono to však vždycky nejde: „větší část roku nepíši vůbec, protože to nejde [...] jsem nevrlý, někdy i zlý“ (IBID.: 139–140). Dokonce i když to jde, je to zřídka

bezproblémové. Přiznává, že když píše, tak „nadává“, „huláká“ a „sakruje“ (IDEM 2016: 187). Psaní není nenucená činnost, která uvádí do pohybu přirozený tok myšlení a dýchání. Je to činnost, jež předpokládá dlouhou a pečlivou přípravu, aby vše teklo tak, jak má. Když to neteče, tak si Hrabal dá přestávku a dělá něco jiného, například jde na procházku nebo do hospody, čímž si zajistí větší šanci na úspěch až se ke psaní vrátí. Psaní je neoddělitelné spjaté s děláním něčeho jiného, a naopak, děláním něčeho jiného je neoddělitelné spjaté s psaním.

Ukázkou této neoddělitelnosti je role přátel, známých a ostatních lidí v Hrabalově tvůrčím procesu. Jeho tvrzení ohledně této role si opět odporují. Na jedné straně prohlašuje, že jeho největší inspirací jsou lidé a jejich osudy: „abych mohl psaním lidem něco říct, musím znát co nejvíc lidských osudů“ (IDEM 1988a: 310). Toto prohlášení je variací jeho oblíbeného výroku, že není spisovatelem, ale zapisovatelem, tedy jakýmsi kronikářem událostí a rozhovorů, a nikoli jejich tvůrcem. Na straně druhé však mají lidé na Hrabalovo psaní často negativní vliv. Nemá rád autogramiády a besedy se čtenáři, protože mu v jeho myšlenkách nadělají nepořádek, a tak znemožní psaní: „na té besedě si tak rozházel nábytek v hlavě, že dva dny mu to trvá, než si dá do hlavy zase všechno tak, jak to tam měl aranžované před besedou“ (IDEM 2016: 307). Podobně rušivý efekt mají návštěvy přátel, neboť poté, co odejdou, mu trvá dlouho, „než se zčistím a odhodím daleko od sebe všechny obrazy a všechny zprávy“ (IDEM 1988a: 305), které s sebou přinesli.

Hrabal vstřebává, co vidí kolem sebe a co slyší od lidí, nechává to v sobě kvasit a dozrávat, přemýšlí o tom na svých procházkách, nacvičuje si z toho ve své hlavě příběhy, které potom doladuje v hospodě, když je vypráví přátelům. Psaní začíná konverzací s lidmi a zůstává s ní spjato. Současně však, aby byl akt psaní úspěšný, je nutné se od lidí a od nových podnětů, které nevyhnutelně přinášejí, na čas uzavřít. Společnost lidí přichází v úvahu až poté, co Hrabal dopíše text, na kterém právě pracuje. Problém však je, že Hrabalovi psaní většinou nejde. To se pak uchýlí k jiným aktivitám, včetně interakce s lidmi, aby svou inspiraci oživil. Lidé mu usnadní návrat k psaní a zvýší pravděpodobnost úspěchu. Mimoto je pro něj společnost lidí také příležitostí slyšet nové příběhy, které mohou projít kvašením a dozráváním, a tak se stát zárodkem jeho budoucí literární produkce. Hrabal si nikdy nemůže být jist, jak lidé ovlivní jeho tvůrčí proces: zda mu přetnou jeho spisovatelskou nit a ztíží dopsání textu, na kterém zrovna pracuje, zda mu ulehčí jeho dopsání nebo zda se jejich anekdoty a rozhovory stanou zdrojem čerstvých motivů, obrazů a osudů, které v něm pomalu dozrají do nového příběhu, jenž jednoho dne vydechne svým psacím strojem na papír.

Žití a psaní nejsou od sebe až tak oddělené, jak Hrabal někdy tvrdí. Nemí tak, že by nejdříve trávil čas s lidmi a naslouchal jim a pak se stáhnul z jejich společnosti, aby vydechnul na papír vše, co v něm zanechali. Chodit na

procházku, myslet, pozorovat lidi, všimnout si, o čem spolu hovoří, diskutovat s nimi, vykládat jim své ještě nedodělané příběhy a nakonec o tom všem psát nejsou oddělené momenty Hrabalova spisovatelského života. Podle toho, co nám ve svých autobiografických a esejistických textech o svém psaní říká, nelze jasně vymezit, kde žití končí a psaní začíná a naopak. Na jednom místě otevřeně přiznává, že žití a psaní jsou od sebe neoddělitelné: „život splývá s literaturou“ (HRABAL 1982a: 142). Tato fúze mezi literaturou a životem je dána tím, o čem píše: „Já aspoň jsem všechno, o čem jsem psal, žil nebo jsem se tak intenzivně vžil do toho, co se stalo těm druhým, že jsem s tím splynul“ (IBID.). Avšak opak je také pravdou. Život je také možné zakoušet jako literaturu. Na tuto možnost Hrabal poukazuje v autobiografické vzpomínce, kdy opustil velký byt svých rodičů a s ním i zázemí, kterého po léta užíval, a nastěhoval se do malé místnosti v dělnické čtvrti Prahy-Libně: „já jsem hned věděl, že na tohle jsem čekal, že tady stojím jako malíř před napnutým plátnem [...] měl jsem pocit, že píšu veliký román svým životem, že tak jak lidé přicházejí a umazávají mne svými příběhy, zrovna tak já je umazávám sám sebou“ (IDEM 1986c: 243, 247).

Hrabal píše o tom, co prožil. Současně ale také žije, jako by psal. Pojem umělého osudu je příkladem této vnitřní vazby mezi žitím a psaním. Hrabal tento pojem definuje jako akt, jímž se v minulosti záměrně uváděl do situací, které pro něho byly obtížné: „Sám sebe jsem se vždycky snažil umístit v takovém zaměstnání, které mne uvádělo v zoufalství. Já, který jsem býval plachý, sám sebe jsem donutil, abych nabízel lidem pojistky, já, který miloval nekonečné procházky podle vody, západy slunce, já jsem byl čtyři roky na Kladně v hutích, já, který jsem nesnášel divadlo a herce, byl jsem čtyři roky kulisákem, a tak dále. [...] Naučil jsem se těmi mými umělými osudy chápat ty druhé“ (IDEM 1982b: 97–98). Hrabal nám říká, že od svých dvaceti let píše a myslí skrze svůj psací stroj. Po většinu této doby, tedy před tím, než se stal spisovatelem z povolání, si své psaní nesnažil ulehčit. Naopak, chtěl zůstat ve styku s životem obyčejných lidí, o kterých chtěl psát. Proto také vyhledával profese odpovídající tomuto cíli, a to navzdory své povaze. Do svých čtyřiceti osmi střídal práce, které byly náročné nejen po stránce osobní, ale také fyzické a které obecně nebyly příliš nakloněné psaní a intelektuálním zájmům, neboť obnášely dojíždění, směnování, služební cesty a spolupráci s lidmi nezbednými v záležitostech literatury.

Je velice těžké rozhodnout, kdy nám ve svých autobiografických a esejistických textech Hrabal sděluje fakta a kdy se stylizuje do různých rolí. Vybíral si své profese skutečně s takovým úmyslem, jak tvrdí? Nejde, alespoň do jisté míry, o strategii, jak se vypořádat s tím, co se jednoduše stalo, a to tak, že tomu Hrabal vtiskne pobobu záměrné volby? Hrabal sice pojmem umělého osudu vysvětluje určité období ve svém životě a díle, avšak proklamovaná intencionalita, se kterou se vrhal do různých životních situací, je pochybná.

Hrabal byl totiž velmi citlivý na kontext, ve kterém se nacházel a kterému se snažil přizpůsobit. To, co o sobě a svém psaní říká, je tak vždy do jisté míry strategií, jak významově sjednotit, a tímto také zakrýt, své rozmanité životní motivace. Hrabal byl sice opravdu polovinu svého života dělníkem, ale po celou tu dobu také chtěl být spisovatelem. Když například pracoval v kladen-ských ocelárnách, tak ho fascinoval surrealismus, zejména to, jak surrealismus navázal na postupy realismu a upravil je, čímž vytvořil novou představu o skutečnosti. Stopy této fascinace je možné najít v *Jarmilce*, příběhu z této doby. Praktikování umělého osudu sice skutečně mohlo přivést Hrabala blíže ke každodennímu životu obyčejných lidí, a tak mu umožnit napsat příběhy jako *Jarmilka*, avšak záměrnost této praxe je sporná. Hrabal se v určitých životních situacích prostě ocitl. Jako třeba v ocelárnách. Nelíbil se mu totiž jeho post v kanceláři a nesehnal nic jiného. Protože měl již v této době silné literární aspirace, snažil se je napojit na realitu svého života. Výsledkem je pak pojem umělého osudu. Je však důležité podotknout, že tato snaha vnuknout svému žití a psaní ucelený ráz neznamena, jak Květoslav Chvatík navrhuje, že Hrabalův „život byl **podřízen** literatuře“ (CHVATÍK 1992: 207). Nemůžeme totiž brát doslova vše, co nám Hrabal říká o svých názorech, životních rozhodnutích a o tom, jak a proč píše. Jeho teorie a praxe fúze života s literaturou je složitější, než podřízenost jednoho druhému. Pokud vezme-me v potaz jak doslovný význam toho, co nám Hrabal ve svých pozdějších autobiografických a esejistických textech sděluje, tak také fakt, že tato sdělení jsou vždy alespoň částečně strategií, jak se přizpůsobit svému okolí a situaci, v níž se právě nachází, pak jsou život a literatura sférami, jež od sebe nejsou oddělené a hierarchicky řazené, ale naopak vzájemně propojené a jedna na druhé závislé.

2. Paradox literárního psaní

Hrabal chce žít a psát v proudu, ve kterém jsou jeho manuální profese, psaní, interakce s lidmi, chození na procházky a další aktivity spjaty jedna s druhou do té míry, že tvoří jeden celek. Že to tak vždy není, je patrné nejen z již zmíněných rozporných tvrzení o tom, jak a proč píše, ale také z jeho opovržlivých poznámek na adresu spisovatelské profese. Překvapivě vzhledem k jeho úspěchům Hrabal psaní často kritizuje. Dokonce si bere na mušku i proud, který má jinak tak rád, jako například v *Autobiografické trilogii*, kde si přeje pravý opak proudu: „[...] já si přeju jen aby jaro nemělo konce... jak si to napsal Mahler... já si toužebně přeju aby svět se nehnul už z místa už toho všeho je dost já si přeju tak jak si to napsal Mahler... aby svět byla věčná současnost... přítomnost...“ (HRABAL 2016: 207–208). Pozoruhodné na tomto přání je, že ho Hrabal vyjadřuje jazykem, který plyne. Jak tato pasáž, tak celá *Trilogie* vzbuzují velmi tekutý dojem. Jiří Pelán tento dojem spojuje s Hrabalovými dlouhými parataktickými větami, které rozměňují hierarchii, samostatnost

a uzavřenost vět hypotaktických (PELÁN 2014: 195). Věty v *Trilogii* plynou; ony ale také nepředvídatelně mění svůj směr, což jejich tok pozastavuje a pozměňuje. Schopnost parataxe jak pádit kupředu, tak náhle měnit směr toho, jak byla věta na svém začátku gramaticky nastavena, se zrcadlí na rovině celkové kompozice *Trilogie*, neboť i ona slučuje zdánlivě neslučitelné, tedy souvislý tok s náhlou změnou. Jednotlivé příběhy z Hrabalova života vyprávěné v *Trilogii* sice plynule přecházejí jeden ve druhý, avšak Hrabal jen málokdy vysvětluje jejich vztahy a posloupnost, což dává vyprávění segmentovaný ráz a jednotlivým příběhům povahu fragmentů, jelikož jim často chybí rozuzlení. Milan Jankovič poznamenává, že tato absence epického uspořádání událostí má dvojitý účinek: na jedné straně upíná naši pozornost na jednotlivé příběhy, ale navzdory tomu, nebo právě díky tomu, nás upozorňuje na to, že se toho v Hrabalově životě muselo stát mnohem více, což zde však není zachyceno (JANKOVIČ 2005b: 258). Segmentovaná kompozice *Trilogie* tak imituje pomíjivou a neuchopitelnou povahu života, v němž jednotlivé momenty také jen zřídka znamenají něco jednoznačného a konečného, zatímco narativní styl proudu vyprávění napodobuje tekutý pohyb života, který neúprosně postupuje kupředu a často mění směr.

Jedním z možných vysvětlení rozporu mezi tím, co si Hrabal přeje a jak své přání formuluje — tedy jeho vyznání, že už má dost proudu neustálých změn, a přesto zkonstruuje literární styl, který rychle plyne a nepředvídatelně mění směr — je fakt, že Hrabal není vypravěčem *Trilogie*. Vypravěčkou je jeho žena Eliška. Přání je tedy Hrabalovo jakožto postavy v textu, ale formulace je Eliščina. Styl dlouhých parataktických vět je pak plodem Eliščiny, a nikoli Hrabalovy umělecké kreativity a způsobu bytí. A vskutku, když Hrabal Elišku na začátku prvního svazku potkává, imponuje mu na ní mimo jiné její euforie. Ta se pak zrcadlí v jejím vypravěčském stylu nespoutaného přidávání vět do nekonečně se větvících souvětí. Ovšem toto vysvětlení naráží na problém, že ani text ani biografické informace o Elišce nenaznačují, že by měla literární talent a zájem o kreativní vyprávění. Kromě toho, když se ve druhém svazku začínají objevovat manželské problémy, Eliščin styl vyprávění zůstává velmi experimentální, třebaže jako postava ztratila značnou část svého euforického přístupu k životu a stala se mnohem praktičtější. A v neposlední řadě, jak si všimá Lubomír Doležel, Eliška opětovně překračuje informační horizont ich-formové vypravěčky a líčí události, u kterých nemohla být (DOLEŽEL 2014: 243). Všechny tyto námitky nás utvrzují v přesvědčení, které jako čtenáři *Trilogie* máme po celou dobu čtení, že Hrabal je neustále přítomný v Eliščině vypravěčském hlasu a že výsledný text není románem v pravém slova smyslu, ale kreativní autobiografií.

Samozřejmě nezůstává bez významu, že se Hrabal rozhodl vyprávět svůj životní příběh očima své manželky. Podle Roberta Pynsenta to Hrabalovi umožňuje podívat se na svou minulost kriticky, aniž by se uchýlil k falešné

skromnosti (PYNSENT 2004: 98). Milan Jankovič podotýká, že tato perspektiva dovoluje Hrabalovi oživit jeho minulost, a tak ozvláštnit prostředí, jež mu ževšednělo (JANKOVIČ 2016: 11). Jakkoli jsou tyto postřehy odůvodněné, význam volby vypravěče v *Trilogii* nelze omezit na Hrabalovu touhu kriticky se vztáhnout k určitému období svého života či vrátit jiskru tomu, co ji ztratilo. Rozpor mezi tím, co Hrabal v *Trilogii* říká a jak to říká, je důsledkem problému, s nímž se potýká v době psaní tohoto textu a který se promítá také do jeho ostatních pozdějších prací: jeho zápolení se spisovatelskou profesí. Toto zápolení není v Hrabalově životě a díle úplně nové. První známky jsou patrné již v době *Jarmilky*, kdy Hrabal vytváří pojem umělého osudu právě proto, aby dal tomuto zápolení smysl. Nicméně v té době se Hrabal spisovatelem chtěl stát, zatímco nyní jím již je. Potíž je v tom, že se teď vážně zamýšlí nad cestou, kterou si zvolil.

Na začátku *Trilogie* ještě nenapsal Hrabal nic, co by stálo za zmínku, navzdory tomu, že již píše více než dvacet let. Chce vytvořit něco originálního. Může to být krátké, ale musí to být nenapodobitelné, tak jako *Utrpení mladého Werthera*, *A moře mlčí*, *Vita nuova* a *Sezóna v pekle*: „ten každé spisovatel si našel to svoje prkno po kterým přešel na druhou stranu sebe sama přes lávku přešel s textem kterej byl jen jeho“ (HRABAL 2016: 151). Současně ale na autorství takového textu moc nespěchá. Dokonce se do něho cítí být tlacen, a to zejména Jiřím Kolářem. Zde vidíme, jak hodně Hrabala ovlivňovalo jeho okolí a jak se mu snažil přizpůsobit. Protože Koláře uznává, mimo jiné pro jeho osobitou verzi surrealismu, jeho radám naslouchá. Kolář prosí Elišku, aby svému manželovi domluvila: „V jeho věku čtyřiceti sedmi let a nemá venku ani jednu knížku v jeho věku už celá řada spisovatelů byla mrtvá“ (IBID.: 263). O něco dříve hovoří Kolář přímo s Hrabalem a žádá ho, aby dal výpověď, přestal chodit po hospodách a začal brát psaní vážně. Eliška je Kolářově intervenci přítomna: „A já jsem se usmívala protože jsem věděla jak právě tohohle se můj muž bojí bojí se té chvíle kdyby zůstal sám doma a kdyby jen a jen na něm zůstala odpovědnost za to co napíše“ (IBID.: 232). Později se i ona k intervenci přidá a manželovi nabídne, že se o domácnost postará sama ze svého platu. Hrabal nakonec svolí. Stane se spisovatelem z povolání, jak říká jinde, „téměř proti své vůli“ (IDEM 1982c: 204), po Kolářově a Eliščině naléhání. Do jaké míry je to pravda a do jaké jde o další sebestylizaci, je těžké určit. V každém případě Hrabal krátce nato zaznamenává náhlý průlom: publikuje jednu knihu za druhou, píše scénář k Oscarovému filmu a dostává národní ocenění.

Je velmi nepravděpodobné, že by byl po dvou desetiletích psaní do šuplíku Hrabal v šedesátých letech lhostejný ke svým nenadálým úspěchům. Když však o nich v *Trilogii* na počátku osmdesátých let píše, je ironický. Hlasem své ženy se sám sobě vysmívá: „můj muž stoupal po tom svém prkně“ (IDEM 2016: 318). Vodorovné prkno, po kterém chtěl v padesátých letech přejít na druhou stranu sebe sama, se stává vzestupnou drahou veřejného úspěchu. Hrabal

si byl vědom, že se to může stát, a dokonce si začal nacvičovat svůj podpis, aby na to byl připraven (IBID.: 172). Když k tomu ale dojde, je na rozpacích. Nerad poskytuje rozhovory, vyhýbá se schůzkám se čtenáři, a kdykoli jej na ulici někdo pozná a chce s ním promluvit o jeho knihách, odbyde jej, že co v nich chtěl říct, je tam, a že nemá, co by dodal (IBID.: 352). Osobní a veřejný úspěch nejsou dvě strany téže mince, jak si Hrabal myslél dříve. Veřejný úspěch zabráňuje úspěchu osobnímu. Hrabal se domnívá — opět není jasné, do jaké míry jsou tato fakta součástí jeho strategie z počátku osmdesátých let, jak se vyrovnat s problémy, které ho právě tíží, a to tak, že pohlíží na své první úspěchy ironicky a naopak vyzvedává období, kdy byl dělníkem spatřým s osudy obyčejných lidí —, že veřejná sláva ho připravila o jeho šanci přejít na druhou stranu sebe sama.

Hrabal se v *Trilogii* prezentuje jako někdo, kdo sice píše rád, ale kdo má stejně rád i jiné věci, které není pro psaní ochoten obětovat. Chce napsat něco originálního, jenže nechce být spisovatelem z povolání. Jakmile se psaní stane jeho řemeslem, teskní po svém dělnickém životě, kdy psal jen občas. Na této sebe prezentaci je zarážející, že když byl v šedesátých letech Hrabal katapultován do centra kulturního dění, zůstal tam, ačkoli, jak tvrdí v *Trilogii*, mu to nebylo milé, a dokonce mu to zabránilo v osobní transformaci, kterou od psaní očekával. Na místo toho, aby se stáhnul do soukromí, se sám od sebe zapojil do mnoha projektů, včetně filmu. Tento zarážející fakt nás vede k závěru, že Hrabalova sebe prezentace není věrným odrazem skutečnosti, nýbrž že je výrazně ovlivněna osobními problémy, které řeší v době psaní tohoto textu. *Trilogie* je plná sarkasmu o Hrabalově literárním úspěchu: „jedička“ (IBID.: 144, 261, 307, 314), „champion“ (IBID.: 144, 167, 307, 314), „mistr světa“ (IBID.: 139, 307, 333, 334), „poklad“ (IBID.: 286), „klenot“ (IBID.: 278, 297, 300, 328, 357), „laureát“ (IBID.: 333, 339). Hrabal patrně takto sarkastický v šedesátých letech nebyl. Jak uvidíme později, přiznává, že se tehdy chtěl stát oslavovaným spisovatelem. Ironie a sarkasmus jsou součástí jeho pozdější adaptivní strategie z doby, kdy své vzpomínky sepisuje. Svými předchozími životními rozhodnutími si nyní není jist, neboť se domnívá, že mu zpřetrhaly spojení s každodenním životem obyčejných lidí, které považuje za klíčové pro literaturu. Ironií a sarkasmem se snaží vypořádat se svým rozhodnutím stát se spisovatelem z povolání. Jde o pokus vtisknout svému současnému úsilí vyrovnat se s tím, kým se stal a jak žije určitý význam a ucelenost, a tak se s ním vypořádat a posunout se někam jinam.

Následující paradox v *Trilogii* opakovaně vyvstává najevo a rezonuje Hrabalovými texty z jeho pozdějšího období: chce jako spisovatel uspět, ovšem hned jak se to stane, tak se chce vrátit do role literárního aspiranta. Jako by psaní mělo zůstat v počáteční fázi aspirace, jinak ztratí své kouzlo. Začínající spisovatel by se sice měl pokoušet své plány uskutečnit, ale současně by je

měl po celou dobu svého snažení brzdit. Psaní by mělo navždy zůstat ve své prvotní fázi aspirace bez většího veřejného uznání. Jak již bylo řečeno, vzhledem k tomu, že se Hrabal v šedesátých letech hned nestáhl z centra kulturního dění, je nepravděpodobné, že by tento názor zastával již tenkrát, přinejmenším ne do té samé míry a s tou samou naléhavostí jako na počátku let osmdesátých. Spíše než záznamem faktu o jeho dřívější životní etapě je tento názor manifestací Hrabalovy snahy vypořádat se s tím, co ho teď tíží. Podobně jako v případě pojmu umělého osudu je paradox literárního psaní formou sebestylizace. Hrabal se opět snaží významově sjednotit a dát ucelený ráz svým rozmanitým životním osudům, motivacím a pochybnostem.

3. Být v přítomném okamžiku

Co Hrabala v jeho pozdějším období tíží nejvíce, je jeho neschopnost být v přítomném okamžiku. Jde sice o dlouhodobý problém, ale systematictěji se mu věnuje až teď. V *Trilogii* se nespočetněkrát vrací k tomu, že již od dětství trpí neschopností být tam, kde právě je. Krátce poté, co se seznámí s Eliškou, se jí svěří: „Já jsem totiž už jako dítě byl pořád někde jinde, i když jsem byl jinde než doma, tak pořád i tam jinde jsem byl zase jinde“ (HRABAL 2016: 73). Jeho matka souhlasí — „nejraději ten můj syn je tam, kde zrovna není“ (IBID.: 110) — načež Eliška dospěje ke stejnému závěru: „Můj muž byl velice neklidný člověk těkal vždycky chtěl být docela jinde než byl a cokoli dělal tak rychle jen aby s tím byl co nejdříve hotov aby mohl jít zase jinam kde zase nebyl spokojený a zase si nepřál nic jiného než aby byl zase nazpátek tam odkud prchal“ (IBID.: 185). Hrabal spekuluje nad původem své neklidné povahy: „dneska si myslím, že to moje bytí jinde pramenilo z toho, že moje škola škol, univerzita univerzit byl pivovar a řeka a stromy a nekonečné procházky a lajdání“ (IDEM 1986d: 38). Ačkoli mluví v minulém čase, nezdá se, že by byl teď jiný. Kupříkladu na sebe prozrazuje, že nerad cestuje, neboť „kdykoli jsem byl v cizině, vždycky jsem přemýšlel o tom, co budu dělat doma“ (IDEM 1982d: 76). Hrabal se moc nezměnil. Jak v dětství, tak v dospělosti je jinde než v přítomném okamžiku: „V kaluži vody vidím oceán, když se plavím po moři, mořím se steskem po rybníčku v kopidlenském lese, v hromadě písku vidím velehory, když jsem stál na Jungfrau, teskní jsem po semickém hůrce. Nejraději jsem proto doma, kde se mi stýská po hospodě, v hospodě zase myslím na to, jak je to krásné doma, a sním o tom, jak jdu do hospody, ve které teskním po krásném domově. Jsem nejraději vždycky tam, kde právě nejsem“ (IDEM 1982e: 36).

Hrabalova neschopnost být v přítomnosti je důsledkem jeho přehnaných obav o svou budoucnost: „ráno myslím, co budu dělat večír, v poledne trnu, co bude k večeri, máje sdostatek sil, myslím na to, co bude, až mi síly dojdou, mám ve spořitelně sto tisíc a hynu, co se mnou bude, až utratím poslední korunu“ (IBID.: 116). Tyto obavy vidí jednoznačně jako nepříjemné, zbytečné

a škodlivé: „Na Šumavu mohu dojít, když jsem napřed došel do Modřan! Já to všechno ukvapeně kurvím tím, že jsa ještě v Praze, už jsem na Šumavě, dokonce se už ze Šumavy vracím, zatímco jsem udělal pár kroků“ (IBID.: 83). Už takový být nechce a volá po změně: „kéž mne ovane perut pábení, ať se starám jen o velkou přítomnost!“ (IBID.: 116).

Když se Hrabal zamýšlí nad původní příčinou své neschopnosti být v přítomnosti, dochází k závěru, že vše začíná rodičovskou výchovou. Většina rodičů totiž na své děti přenáší svou vlastní posedlost budoucností, kterou byli nakaženi ve svém dětství od svých rodičů. Když v *Trilogii* Eliška vypráví, jak se svým manželem přihlíželi závodu dětí na koloběžkách, Hrabal ji upozorňuje na vážnost rodičů, která se přenáší na jejich potomky, jako by se jich rodiče ptali, „Co z tebe můj synáčku bude?“ (IDEM 2016: 166), a doufali, že jejich dítě bude jednou „tou jedničkou a championem krytých dvorců a mistrem světa“ (IBID.). Hrabalovo dětství nebylo jiné. Zejména jeho maminka se ustavičně strchovala o jeho budoucnost: „Co z tebe bude! Chlapče, co jen z tebe bude!“ (IBID.: 73). Hrabala to trápí dodnes: „protože opravdu, matka mi to dobře říkala, protože i dneska, Co ze mne bude?“ (IBID.). Obavy a očekávání rodičů, aby to jejich děti někam dotáhli, se dětem stanou břemenem po zbytek jejich života. Když později Hrabal s Eliškou navštíví amatérský závod penzistů na běžkách, Hrabal si opět všímá, jak jsou všichni vážní a soutěživí, přestože o nic nejde: „to je symbolickéj vobraz nejen naší společnosti ale celého lidstva“ (IBID.: 183). Připouští, že on sám je součástí tohoto obrazu, protože i on byl a stále ještě je velmi soutěživý. Jako dítě se například přátelil výhradně s dětmi, které na tom byly po všech stránkách hůře než on, jak sociálně, tak svým vzhledem a školními výsledky: „No teď to chápu! Protože já jsem byl u nich a i u sebe jednička!“ (IBID.: 211). A jako dospělý je na tom stále stejně: „Tak takhle vznikají championi krytých dvorců takhle se rodí budoucí jedničky Takhle závodíme s Vladimírem a nejsme na tom líp“ (IBID.: 166). Hrabal vždycky chtěl být úspěšný a to mu také zůstalo. A přece tímto soutěživým světem a svou účastí na něm opovrhuje. Skrze ústa své ženy si vyčítá, že „pořád musí být tou jedničkou“ (IBID.: 293). Stejně jako Mahler chce skoncovat s fixací lidstva na budoucnost a soutěživost: „já nechci vítězit [...] já chci aby svět zůstal tak jak aspoň je“ (IBID.: 207).

Spíše než svědectvím o dřívější etapě v jeho životě je Hrabalovo tažení proti neustálé změně, soutěživosti a orientaci na budoucnost projevem jeho současného úsilí překonat svou neschopnost být v přítomnosti. Literatura je součástí tohoto úsilí. Když v *Trilogii* Hrabal popisuje svůj raný záměr napsat alespoň jeden nenapodobitelný text, musí si již být vědom, že tento záměr v sobě nese zárodek soutěživosti a orientace na budoucnost, neboť napsat takový text si vyžaduje pracovitost, vytrvalost a absolutní oddanost tomuto cíli, což je přesně to, co člověku změnožňuje být tam, kde právě je. Být spisovatelem znamená neustále odkládat žití ve prospěch popisování života,

představování si ho a jeho stylizování do esteticky novátorských forem. Kvůli tomuto neustálému odkládání zajde Hrabal až tak daleko, že literaturu zavrhne. V jedné příhodě v *Trilogii*, kdy si vzal v práci volno a strávil ho toulkami po zahradních restauracích, kde si užíval slunce a promlouval s lidmi, po svém návratu domů prohodí: „Naco holka psát...To co jsem zažil to byl román... fakt román... o tom že docela obyčejný život mi stačí...“ (IDEM 2016: 207). Podobně v *Autičku*, poté co vychválí rybaření na řece, plavbu na lodičkách a večerní posezení s přáteli na břehu, dodá: „na co literatura? [...] Psaní je náhražka za pořádný život“ (IDEM 1986a: 59–60).

Přestože Hrabal zavrhne literaturu a vyzvedne to, čemu říká obyčejný a pořádný život, nadále píše, a to jak ve dvou dekadách, o kterých vypráví v *Trilogii*, tak v okamžiku, kdy tyto vzpomínky sepisuje. Navíc když literaturu zavrhuje, činí tak metaforicky, tím, že přirovná obyčejný život k románu. Tento krok nás vrací k výše citované scéně, kdy Hrabal opouští byt rodičů a stěhuje se do Libně, protože také zde je nadšený skutečným životem, jenž se před ním otevírá a který připodobňuje k velikému románu. Metafory, jež jsou v těchto scénách použity, nejsou nahodilé. Jsou odrazem rozporů v Hrabalově pohledu na literaturu a jeho snahy se vypořádat se svým ustavičným úprkem před přítomností. Hrabal si není jist, zda má vůbec v psaní pokračovat, a pokud ano, tak co má psát a jakým stylem. Snaží se literaturu ze svého života vypudit, a tak opustit pouhé reprezentace života a spočinout v životě samém, v jeho domnělé čistotě a opravdovosti. Literatura se však vždy vkrade zpět do toho, o čem přemýšlí a co dělá. Nadále píše a na psaní myslí, což se promítá do volby jeho metafor. Tyto metafory jsou důkazem, že na rozdíl od toho, co Hrabal na určitých místech ve svých pozdějších textech tvrdí, literatura a život nejsou neslučitelné. Přestože literaturu občas napadne ve jménu života, neexistuje linie, která by jasně oddělila psaní od žití, což jsme ostatně viděli v případě Hrabalových vlastních komentářů o tom, jak píše. Nezdá se, že by byla literatura hlavním viníkem v kauze literatura kontra život. Jak je patrné z druhé věty v následující pasáži, viníkem je Hrabalova hluboce zakořeněná neschopnost být v přítomném okamžiku: „Podstata dobré literatury je to, že není třeba literatury. Býti kdekoliv doma je vrchol, který ctím a cítím, ale kterého nemohu dosáhnouti“ (IDEM 1982c: 106).

4. Hrabalových pět koncepcí literatury

Ústředním tématem Hrabalových pozdějších autobiografických a esejistických textů je otázka, zda je možné, aby nás literatura neodváděla od přítomnosti, ale naopak nás k ní pevněji přimkla, a pokud je to možné, o jaký typ literatury se jedná. Hrabal znovu nenabízí jednoznačnou odpověď. Stejně jako v případě jeho rozporných argumentů ohledně vztahu literatury k životu — argument pro fúzi mezi literaturou a životem, ale také pro jejich separaci; obhajoba vzájemně se prostupujícího toku života s tokem psaní a doznání, že

to tak sám vždy nepraktikuje; a aspirace stát se spisovatelem, ale i sarkastické poznámky na adresu spisovatelské profese a argument tuto aspiraci nikdy neuskutečnit — také v případě této otázky je nutné Hrabalovu odpověď aktivně hledat. Jeho texty totiž nenabízejí jednu koncepci literatury, ale hned pět.

Vedle již citované funkce literatury jako záznamu událostí a rozhovorů a role autora jako zapisovatele, a nikoli spisovatele, je druhou koncepcí psaní jako symptom. Jak jsme viděli, od svého dětství trpí Hrabal téměř neurotickou nestálostí a přelétavostí. Akt psaní je symptomem této neurózy: „Vlastně to moje psaní je utíkání z řádky na řádku [...] jako bych tím psaním utíkal sám před sebou a od sebe, tím psaním, ale současně se někde doberu toho, co ze mne bude?“ (HRABAL 2016: 74). Psaní je opakováním a zvnějšněním problému, který Hrabala trápí, totiž strachu, co z něho bude a že své blízké zklame. Je neustále na úprku, jak v psaní, tak i v každodenním životě, protože se bojí, že nenaplní očekávání druhých: „mám pořád ten pocit ze školy že nesu domů špatný vysvědčení“ (IBID.: 156). Jeho překotný styl psaní je odrazem jeho překotného stylu žití. Je jedním z těch, co jsou „pořád na cestě, protože se bojíme, čeho se bojíme? Co z nás bude...“ (IBID.: 75).

Třetí koncepce je psaní jako lék. Na rozdíl od druhé koncepce není psaní jen opakováním Hrabalových problémů, ale jejich důsledným zkoumáním a probíráním, což má podle něj léčebné účinky: „psaním se léčím a současně hojím“ (IDEM 1982c: 204). Psaní v Hrabalovi zmírňuje tlak z očekávání druhých. Původně to bylo očekávání jeho matky, aby z něj něco bylo, ale postupně se přidává i Eliška: „my obě si myslíme, že z něj uděláme slušného člověka... ale on, jak vidím a maminka taky, zůstal pořád stejný...“ (IDEM 2016: 293). Hrabal v psaní nachází útočiště před tím, co od něho jeho matka a žena očekávají: „Tak utíkám pořád z domova a v nejhroznější hospodě je můj domov, ve kterém pořád trnu, že se otevrou dveře a vejde tam moje manželka doprovázená nadstavbou mojí zesnulé matky; tak jsem pod kuratelou dvou žen, které jsem tak miloval, až jsem se s nimi znepřátelil na život a na sklerózu. Tak mi nezbylo než hledat záchranu v psaní a literaturou se očišťovat od toho, co mi ty dvě dobře to myslící duše nakukaly do mé lehce diskordantní duše“ (IDEM 1990a: 72).

Čtvrtou koncepcí je psaní jako sebeobjevování. Podle této koncepce není psaní ani utíkáním stále kupředu a pryč od sebe, ani hojení si ran, ale aktivním hledáním sebe sama. Hrabalova touha napsat něco nenapodobitelného patří do této kategorie. Již bylo zmíněno, že napsat takový text si vyžaduje soustavnou práci a odhodlání. Ve hře je ale také náhoda. Jak autor pečlivě skládá věty, vytváří obrazy a řadí k sobě motivy, aby vytvořil něco originálního, tak současně v textu zanechává stopy sebe sama. Hrabal tyto stopy přirovnává ke zmetkům: „je to asi tak jako když ve fabrice najednou stroj začne dělat zmetky to ano ve fabrice se to musí ihned zastavit protože to jsou zmetky ale při psaní právě tyhle zmetky to je to pravý takže to pravý

psaní je vyčkávání na tyhle chvíle kdy začneš psát ty zmetky..." (IDEM 2016: 142). Zmetky v psaní jsou totiž zdrojem sebepoznání: „až teprve když mám text napsaný, tak potom z něho se dovím, čili a posteriori teprve zjistím, co jsem tam všechno na sebe řekl“ (IDEM 1990a: 28). Psaní není symptomem, tedy zvnějšněním autorových problémů, jako v druhé koncepci. Není také pravidelnou sebeočistou, jež spisovateli umožňuje snášet tlak druhých, jako ve třetí koncepci. Psaní je činnost, která vede k poznatkům o sobě, jež by jinak zůstaly skryté. Hrabal píše proto, aby „se dobral zmačkané podobanky sebe sama“ (IDEM 1982f: 168).

Poslední koncepce je ludická či hravá. Hrabal se zde opírá o Ladislava Klímu, jehož doktrína ludibionismu na něj měla obrovský vliv.⁴ Hrabalovi se velmi zamlouvá Klímův apel na hru a experiment, konkrétně jeho myšlenka, že protože je Bůh mrtev, lidský život je absolutní imanencí, v níž je vše, včetně psaní, příležitostí k hrátkám, jež nemají žádný cíl, účel nebo předem daný směr a průběh. Takto si Hrabal představuje Klímu jako literárního ludibionistu: „[Klíma] seděl v hospodě a psal to, na co myslel, co mu teda podvědomí přinášelo, jaké krásné a obscénní obrazy, a to, co slyšel, ale hlavně co viděl v té hospodě, to si vždycky poznamenával. Vždycky si poručil další pivo nebo čtvrták rumu, byl to velký bohém a v tom ludibionismu byl skutečně jako dítě“ (IDEM 1990a: 28).

Těchto pět koncepcí literatury není dokladem o Hrabalových měnících se pohledech na literaturu a její vztah ke skutečnosti. S výjimkou první koncepce, která se vztahuje na jeho rané dílo (ovšem i tu Hrabal často definuje retrospektivně), jsou totiž všechny ostatní ze stejného, tj. pozdějšího, období. Navíc se k nim Hrabal během této doby opětovně vrací, aniž by upřesnil, kterou z nich upřednostňuje nebo alespoň uznal, že jsou do značné míry vzájemně neslučitelné. Ludická koncepce se patrně objevuje častěji než ostatní, a to zejména v Hrabalově poslední fázi. To však nutně neznamená, že by o ní byl naprosto přesvědčen a že by jiné koncepce odmítl. Spíše než stopou o vývoji Hrabalových pohledů na literaturu jsou tyto koncepce rozličnými projevy jeho pokusů zodpovědět otázku jak psát a současně přitom zůstat v přítomném momentu, neboť to by mu pomohlo vyřešit jeho přetrvávající existenční neschopnost být tam, kde je. Ludická koncepce se objevuje častěji než koncepce ostatní, nikoli proto, že by ji Hrabal pokládal za pravdivější, ale jednoduše proto, že je užitečnější pro zodpovězení této otázky.

Hrabal chce žít a psát jako Klíma. Chce se naprosto oddat hře, která nikam nevede, v níž není nic předem dané a kde prioritou je radost z experimentu.

4 Radko Pytlík dokládá, že Hrabal četl Klímu poprvé ve svých pětadvaceti letech a že jím byl hned učarován (PYTLÍK 1997: 17). Toto učarování nejspíš přetrvalo, neboť Hrabal nás ujišťuje, že i ve svém pokročilém věku Klímu stále čte a že se dokonce každým rokem znovu vrací k jeho korespondenci (HRABAL 1990a: 27–28).

Že jde o přání, a nikoli o jím již praktikované principy, je patrné z jeho poznámky o formě jeho textů: „jestli to má formu nebo ne? Co mi bylo a co mi je i dneska po tom?“ (IDEM 1996b: 77). Tato poznámka platí možná s ohledem na Hrabalovy pozdní fejetony, ovšem rozhodně ne na celé jeho dílo. Hrabalovy práce z raného a středního období se vyznačují značnou dávkou formální a stylistické inovativnosti a důrazem na estetické aspekty textu. Mimo to byly tyto práce podrobeny rozsáhlým úpravám a sériím přepisování. Jan Lopatka si všímá, že první verze těchto prací se podstatně liší od verzí konečných: první verze jsou „hustší, na menší ploše soustřeďující více motivů, nápadů, záznamů [...] orální základ původních textů je daleko silnější, a nejen to, je tu silnější zakotvení tvorby v jazyce“, zatímco konečné verze jsou „řidší, prostupnější [...] ohebnější, více šikovné, rutinované [...] obscenní materiál je cenzurován, zmírněn, a uvážlivě vybrán“ (LOPATKA 1991: 43). Hrabalův pohrdavý výrok o literární formě jeho textů nelze brát jako faktické prohlášení, neboť si svých dřívějších praktik a záměrů musel být dobře vědom. Znovu jde o strategii: o vyhlášení svého současného literárního kréda, čímž chce pomoci sjednotit a dát význam svým aktuálním životním motivacím i přetrvávajícím problémům. Již ho nezajímá estetický přínos jeho textů. Nyní mu jde o to, co tyto texty mohou nabídnout spisovateli a čtenáři ve sféře jejich každodenního života a přítomného okamžiku.

Podle Hrabalovy ludické koncepce literatury není psaní ani zvějšňování spisovatelových vnitřních zápasů, ani jejich léčením. Stejně tak nejde o prostředek sebepoznání. Psát neznámá něco hledat, ať je to již nenapodobitelný text, své vlastní já, nebo lék na to, co spisovatele sužuje. Hledání vůbec není cílem psaní. Naopak, je nebezpečím, jemuž je nutné se vyvarovat. Hrabal to ilustruje na historce, kdy jednou stál jako přibit na břehu rozvodněné Vltavy a s úžasem pozoroval, jak si v jejím silném proudu hrají labuť. Jeho pointa je následující: „zvířata jsou bohu bližší než člověk, všechno je jim samozřejmostí“ (HRABAL 1990a: 104). Hrabal zde bez náležitěho odkazu na autora parafrázuje Klímův aforismus: „Hlavní chybou filosofie bylo, že hledala. Netřeba hledat. Vše od věčnosti je nalezeno, je tu, je samozřejmostí. Hledání, filosofování je jen směšné poblouzení lidského ducha. Každé zvíře je v hloubce Bohu bližší než člověk: vše je mu Samozřejmostí“ (IDEM 1993: 92). Když přijde na život a na literaturu, tak je pro Hrabala, stejně jako pro Klímu, úskalím hledání, neboť když člověk hledá, tak je někde jinde, než kde právě je. Psát neznámá něco hledat. Psaní je podněcování a utužování vztahu k přítomnosti, k tomu, co je zde, tady a teď, ve své nahotě a faktičnosti.

Text může být ludickou praxí také pro čtenáře, a to obzvlášť pokud je nabádá k aktivní účasti na procesu komunikace. Hrabal tvrdí — opět s ohledem na celou svou literární dráhu, přestože jde především o jeho pozdější autobiografické a esejistické práce —, že jeho texty podněcují právě takovýto

přístup: „čtenář je ten kupující polotovarů které si doma ochutí a dodělá“ (IDEM 2016: 188). Rychlé tempo jeho textů vybízí čtenáře k „diagonálnímu čtení“ (IBID.: 134), které se vyznačuje zběžným přelétnutím určitých pasáží a poté náhlým zpomalením. Protože rytmus přelétnutí a zpomalení je nepředvídatelný, poněvadž se každý čtenář soustředí na jiné pasáže, a navíc při každém novém čtení jde o odlišné pasáže, přináší diagonální čtení výrazně individuální a neopakovatelné čtenářské zkušenosti. K tomu samozřejmě do jisté míry dochází při čtení jakéhokoli textu, ale Hrabal se záměrně snaží tuto tendenci posílit. Jeho literární styl stimuluje čtenářův dočasný stav ne-soustředěnosti s následným momentem koncentrace. Hrabalovy texty sice neustále padá kupředu, avšak toto pádění, jak poznamenává Josef Fulka, vyzývá čtenáře, aby ho chvílemi zpomalili či dokonce na okamžik zastavili (FULKA 2010: 761–762). Kde a jak k tomu dojde, se liší čtenář od čtenáře. Je však důležité zdůraznit, že tento typ čtení není prostředkem sebeobjevování. Nejde o způsob odkrývání čtenářových nevědomých myšlenek a potlačených událostí z jeho života. Diagonální čtení neaktivuje automatické přelétání určitých pasáží a pečlivé čtení pasáží jiných s tím, že čtenář poté analyzuje, proč k tomu došlo právě takto, a ne jinak. Jde o typ čtení, jenž stimuluje hravost, improvizaci a experiment, nikoli sebeanalýzu, která vede čtenáře k jeho skutečnému já.

Ludická koncepce psaní je Hrabalovou odpovědí na otázku, zda nás literatura může pevněji přimknout k přítomnosti. Doufá, že mu kladné zodpovězení této otázky pomůže překonat jeho chronickou neschopnost být tam, kde je. Velkým překvapením pak je, když v *Autíčku*, tedy již v první polovině osmdesátých let, oznamuje, že vlastně je schopen být tam, kde je. Po své autonehodě v roce 1983, jak říká, „jsem se tak nějak zpomalil, tak nějak jsem byl šťastný tam, kde jsem“ (HRABAL 1986a: 141). Toto náhlé vyléčení ze svého celoživotního neduhu dokládá osobní historkou, kdy několik týdnů po nehodě hledal kancelář bytového družstva, a přestože si všiml kolemjdoucích listonošek, nezeptal se jich na cestu. Chtěl tu kancelář najít sám, protože už nikam nespěchal: „já jsem už věděl svoje, věděl jsem, že všechno to, co mne zpožduje, všechno mne zrychluje“ (IDEM 1986a: 134). Po nehodě se Hrabal už nesnaží rychle dokončit, co právě dělá, aby mohl přejít k něčemu jinému. Také si teď už nedělá takové starosti s tím, co si o něm myslí ostatní a co od něho očekávají: „tak nějak tou havárií ze mě spadla tíha“ (IBID.: 142). Autonehoda ho uzdravila z jeho posedlosti budoucností a tím, co z něj bude.

Přirozeně je možné, aby významná událost jako těžká autonehoda člověka změnila. My ale již víme, že Hrabalovy výroky o sobě, svém životě a psaní si často odporují (v *Autíčku* například tvrdí, že už je šťastný tam, kde je, ale z většiny jeho ostatních textů z tohoto období se nezdá, že by tomu tak skutečně bylo), a že tyto výroky slouží nejen jako objektivní popis událostí a nelíčené vyjádření jeho názorů, ale také jako strategie jak se přizpůsobit

situaci, v níž se právě nachází. V tomto ohledu je příznačné, že Hrabal podává zprávu o své nenadálé proměně v textu, který je (s výjimkou *Trilogie*) mnohem literárnější než jeho ostatní autobiografické a esejistické práce. Ačkoli je *Autíčko* autobiografickou reportáží o Hrabalově autonehodě a o tom, co jí předcházelo a následovalo, Hrabal se v ní spoléhá na typicky literární techniky. Tak jako v *Trilogii* i zde používá velmi pečlivě sestavený styl založený na retardaci a periodicky se opakujících a gradovaných motivech. Namísto přímočaré reportáže tak Hrabal opět stylizuje, co se mu stalo, a tudíž i sám sebe, což zpochybňuje jeho argument, že se po autonehodě od základu změnil. Je sice možné, že je teď úspěšnější ve svém snažení být v přítomnosti, ale současně je nepravděpodobné, že by si rázem poradil s problémem, který ho pronásleduje od malička. Jeho zpráva o autonehodě je opět, alespoň částečně, strategií, jak se na tuto událost dívat. *Autíčko* Hrabalovi pomáhá zesílit impuls, který mu autonehoda dala, a tím umožnit jeho další pokrok ve spočinutí tam, kde se právě nachází.

5. Literatura a prázdnota

Když ve svých autobiografických a esejistických textech Hrabal hovoří o životě, jen zřídka tento pojem tematizuje, natož aby jej problematizoval. Například nás informuje, že ve svém raném a středním období chtěl „žít a žít a žít a vidět lidi žít a účastnit se života“ (HRABAL 1982c: 201). Umělý osud patří k tomuto romantickému ideálu čistého žití. Potíž je v tom, že tento ideál je nedosažitelný. Život, chápán takto romanticky, je nedostupný, neboť člověk není s to udržet své odhodlání nenechat ani jeden okamžik uplynout bez toho, aniž by jej stoprocentně prožil. Život nelze oddělit od každodennosti, nevýrazných momentů a pocitu promarněných příležitostí. Ani ludibronismus není vůči tomuto ideálu čistého žití imunní. Problém s ludibronistickou přítomností, hrami a experimenty je jejich náchyllost k téže neuchopitelnosti a nedosažitelnosti jako čistě žití. Také přítomnost má tendenci unikat a proklouzávat mezi prsty. Zdá se ale, že si toho byl Hrabal vědom. Sice nevěnuje příliš kritické pozornosti pojmu života, zato si to ale vynahrazuje tematizováním přítomnosti, kterou se ve svých autobiografických a esejistických textech zaobírá velmi často. Především ho zajímá myšlenka prázdnoty, protože ta by mohla vyřešit potíž s nevýraznými momenty, promarněnými příležitostmi a přítomností, jež věčně uniká.

Když Hrabal tvrdí, že před autonehodou žil a psal, „aniž [by] dosáhl vrcholu prázdnoty“ (HRABAL 1988b: 179), a že po nehodě „dosáhl psáním vrcholu prázdnoty“ (IDEM 1986b: 260), spojuje svou údajnou schopnost být v přítomnosti s prázdnotou. Ačkoli není z těchto textů jasné, co předchází a co následuje — zda schopnost být v přítomném okamžiku je podmínkou dosažení prázdnoty, či naopak zda prázdnota je předpokladem bytí v přítomnosti —, jde pro Hrabala o dva nerozlučné principy. Již nechápe přítomnost

jako místo, kde se odehrává život ve své ryzosti a svěžesti. Přítomnost se teď vyznačuje prázdnotou. Jak přítomnost, tak prázdnota povstávají zvolna a postupně, s tím jak člověk redukuje své aktivity, tlumí touhy a přestává neustále plánovat budoucnost. Hrabal přiznává, že žít v takové přítomnosti je náročné. Zatímco každý ví, co dělat a kam jít, on tápe: „já jsem dosáhl vrcholu prázdnoty a nevím, kam bych šel“ (IDEM 1990b: 5). Na jednom místě si dokonce stěžuje, že jeho obvyklá denní praxe ježdění autobusem do Kerska nakrmit kočky, průběžně psát literární žurnalistiku a po večerech chodit do hospod je „taedium vitae“ (IDEM 1996c: 230). Většinou však svůj jednotvárný život oslavuje. Snaží se vždy věnovat pozornost jen tomu, co právě dělá, aniž by o tom pochyboval, hledal jeho význam či spekoval čím jiným a smysluplnějším by to měl nahradit. Je teď stejný jako jeho kocour Cassius, ten „stařec se svrásčitými prsy, který na to všechno kolem zírá“ (IDEM 1991: 93): „já se jen dívám a žasnu nad tím, co vidím“ (IDEM 1986a: 55). Tento stav omezených a zpomalených aktivit je protivahou k Hrabalovu ustavičnému tčkaní, fixaci na budoucnost a starost o to, kým je, jak ho vidí ostatní a co z něho bude: „miluju už jen svět bez Já, bez Ty, bez My, miluju svět prostoru a nekonečna, odkud se nevytratila psychologie, ale byla shledána nepodstatnou“ (IDEM 1982g: 60).

Navzdory tomu, že většina těchto výroků zní upřímně, až pročitěně, nás Hrabal čas od času překvapí podivným tvrzením, jako například výše citovaným prohlášením o formě svých textů, což nám připomene, že jsme stále v doméně sebestylizace a strategie. Důkazem toho je i jeho úsilí, se kterým se snaží začlenit literaturu do svého nového životního stylu. Nadále totiž píše, přičemž trvá na tom, že psaní a čtení nejsou v rozporu s jeho transformací. Když sedí a zírá, je to, jako by četl, neboť se k němu vrací různé věty a myšlenky z jeho oblíbených knih: „sedím a mám je v ústech jako bonbon, celý den jsem schopen se živit jedinou větou“ (IBID.: 55). Vrací se mu jednotlivé věty, obrazy a myšlenky, někdy dokonce pouze jejich fragmenty. Nikdy předem neví, co se vrátí, zda vůbec něco, avšak cokoli se objeví, počastuje takřka obřadnou pozorností. Nezajímá ho správné pochopení těchto myšlenek a už vůbec ne budování systematické filozofie na jejich základě. Jen si s nimi pohrává. Jsou pro něj singularitami, jež utvářejí přítomný moment. Tento důraz na hru, bezprostřednost a jedinečnost se odráží v jeho pozdním stylu psaní. Jeho esejistické fejetony působí velmi spontánně a improvizovaně. Hrabal již nenechává obrazy a motivy zrát tak jako dříve. Nevypравuje si z nich v hlavě příběhy, které pak testuje v rozhovorech s ostatními. Přestože je jeho psaní nadále neoddělitelné od jiných aktivit, jde o tiché sezení a zírání, a ne již o procházky a diskuze. Píše nyní tak, jak to k němu přijde: v dávkách fragmentů a singularit. Již nepřetváří své texty v literární díla. Nechává je syrové, roztráštěné a nejednotné, což jim v jeho představách dává nádech bezprostřednosti, a tedy života. Milan Jankovič souhlasí: Hrabalův pozdní styl

umožňuje jeho fejetonům „působit »jako život sám«, vracet čtenáři dojem přímého setkání s neznakovou skutečností“ (JANKOVIČ 1995: 244).⁵

Hrabalovo úsilí sladit způsob psaní s jeho novým, pomalým a monotónním životním stylem a prázdnotou myslí je důvodem k poněkud nesouvislé povaze jeho prací z posledního období. Jeho fejetony z devadesátých let často a znenadání střídají velkolepá témata, jako například smrtelnost a plynutí času, s méně delikátní látkou, jakou je třeba osobní hygiena. Nezřídka také mění tón (od láskyplného k obhroublému) a styl (od prostých sdělení k poetickým popisům a od jednoduchých formulací k propracovaným kompozicím). Někteří literární kritici (například SLOMEK 1990 a CHUCHMA 1990, 1992) považují tyto texty za podřadné marginálie, kromě jejich ostrých změn také kvůli jejich přemíře opakujících se motivů a slovních spojení, rozptýlenosti diskuze, dokumentaristickému přístupu k tématům, lamentujícímu vyznění a žánrové neurčitosti. Hrabal však tyto rysy negativně nevidí. Dokumentaristický, roztěkaný a žánrově matný styl plný opakování a nenadálých změn pokládá za osobitý styl „membra disjecta“ (HRABAL 1993: 76): „ty moje kilometry zmatených vět, ty moje skotačící a hrkající a přerušované podzemní a ponorné říčky textů“ (IDEM 1990c: 28). Jde o důsledek jeho psaní v dávkách fragmentů a singularit. V mnoha ohledech jde o tvůrčí záměr. Tento styl je totiž odrazem Hrabalovy vášně k improvizaci a bezprostřednosti, jež pramení z jeho pokusu sjednotit princip prázdnoty s existencí v přítomném okamžiku, po níž prahne, neboť mu vadí, že není schopen být tam, kde je.

Hrabalovy komentáře o literatuře a glosy o sobě jako spisovateli z jeho pozdějších autobiografických a esejistických textů nejsou svědectvím o jeho vývoji, řekněme od pojmu umělého osudu k doktríně ludibronismu. Hrabal si často odporuje, a to i ve více méně soudobých textech. Ba co víc, nezřídka se stylizuje do určitých podob a svá sdělení příslušně upravuje. To vtiskuje jeho textům neobvyklý ráz a staví je do mimořádné role, protože v nich nelze jasně oddělit pravdu od mystifikace a fakta od strategické argumentace. Co Hrabal říká, je vždy do jisté míry formou adaptace na jeho okolí a na to, co ho momentálně tíží a s čím se chce vyrovnat. Ludická koncepce psaní není výjimkou. Stejně jako Hrabalovy ostatní koncepce psaní i tato překračuje prostě a nestrojeně vyjádření názoru. Jde více než jen o abstraktní teoretizování o literatuře či o objasnění svého života a své literární produkce:

5 Je nutné podotknout, že jistou měrou se na této syrovosti podílí také fakt, že Hrabal své fejetony již nepublikuje v Československém spisovateli, kde až na malé výjimky (například *Obsluhoval jsem anglického krále*) jeho knihy prošly redakční úpravou, nýbrž v Pražské imaginaci, tedy u přátel, kteří mu ponechali kreativní svobodu a nekladli na něj velké ediční nároky. Jakub Češka se podrobně věnuje dopadu lektorských řízení a editorských úprav v Československém spisovateli na Hrabalovy texty (ČEŠKA 2018: 223–276).

jde o ovlivňování a formování toho, jak ve skutečnosti žije a píše. Hrabal chce žít a psát v přítomnosti, okamžik po okamžiku, bez ohledu na to, kam to celé vede a jestli to má smysl. Otázka celku ho nezajímá, respektive se chce naučit, aby ho nezajímala. Jeho pozdní fejetony, s jejich improvizovaným tokem jednotlivých obrazů, myšlenek a detailů, jsou vyvrcholením jeho snahy toto přání realizovat. Jsou součástí ludické praxe, která má umožnit jak spisovateli, tak i čtenáři lépe spočinout v přítomném okamžiku tím, že usměrní jejich pozornost na jednotlivé momenty a detaily, a to nikoli jako na složky celku, ale jako na singularity a fragmenty neexistující, nebo přinejmenším nepoznatelné a nedosažitelné, totality. Tato praxe, jakož i Hrabalovy strategické adaptace obecně, není pouhým mýtotvorným manévrem. Hrabal nemanipuluje fakta, aby ho čtenáři viděli tak, jak chce. Jakkoli jsou jeho autobiografické a esejistické texty dokladem toho, kým chce být, spíše než kým ve skutečnosti je či byl, i přesto mají tyto texty dopad nejen na jeho obraz v očích čtenáře, ale také na to, jak on sám žije a píše. To, že v nich formuluje, přepracovává a opakovaně se vrací k otázkám psaní a života, mu umožňuje trvalejší a soustředěnější reflexi na to, kým je, jak se mění a kým se chce stát. Tyto texty nejsou ani kronikou faktů, ani lstivým překroucením skutečnosti. Jsou literární praktikou, která tím, že vybízí k reflexi na život, mění, kým člověk je a kým se stává.

Prameny

HRABAL, Bohumil

- 1982a „Přes ty svoje kočky se stanu tak trochu nesmrtelným“; in idem: *Domácí úkoly z pilnosti* (Praha: Československý spisovatel), s. 138–145
- 1982b „Interview s Jazz klubem“; in ibid., s. 95–98
- 1982c „Rozhovor se čtenáři amatérské scény v Plzni“; in ibid., s. 199–205
- 1982d „Dívka na trampolíně“; in ibid., s. 76–80
- 1982e „Sešitek nerozlišujících pozorností“; in ibid., s. 36–42, 83–92, 99–112, 116–132
- 1982f „Dopis příteli“; in ibid., s. 166–170
- 1982g „Interview Na Hrázi věčnosti“; in ibid., s. 52–61
- 1986a „Autíčko“; in idem: *Život bez smokingu* (Praha: Československý spisovatel), s. 45–154
- 1986b „Proč píšu“; in ibid., s. 251–269
- 1986c „Moje Libeň“; in ibid., s. 241–250
- 1986d „Život bez smokingu“; in ibid., s. 35–43
- 1988a „Polomy v lese“; in idem: *Můj svět* (Praha: Československý spisovatel), s. 305–311
- 1988b „Rukověť pábitelského učně“; in ibid., s. 177–180
- 1990a *Klíčky na kapesníku* (Praha: Práce)
- 1990b „Kouzelná flétna“; in idem: *Listopadový uragán* (Praha: Tvorba), s. 5–13
- 1990c „Ponorné říčky“; in idem: *Ponorné říčky* (Praha: Pražská imaginace), s. 27–30

- 1991 „Vinárna U Křižovníků“; in idem: *Růžový kavalír* (Praha: Pražská imaginace), s. 92–94
- 1993 „Modrý pondělí“; in idem: *Večerníčky pro Cassia* (Praha: Pražská imaginace), s. 75–81
- 1995a „Naivní fuga“; in idem: *Naivní fuga* (Praha: Pražská imaginace), s. 73–118
- 1995b „Zpráva o pitvě vlastní mrtvoly“; in idem: *Kdo jsem* (Praha: Pražská imaginace), s. 312–317
- 1996a „Každý může prožít tvořivý život“; in idem: *Ze zápisníku zapisovatele* (Praha: Pražská imaginace), s. 326–329
- 1996b „I naše chyby jsou dokonalé“; in idem: *Pojízdná zповědnice* (Praha: Pražská imaginace), s. 74–78
- 1996c „Ubili koníčka ubili“; in *ibid.*, s. 222–243
- 2015 *Obsluhoval jsem anglického krále*; in idem: *Spisy*, vol. 3; edd. Václav Kadlec a Jiří Pelán (Praha: Mladá fronta), s. 249–358
- 2016 *Autobiografická trilogie*, *Spisy*, vol. 5; edd. Václav Kadlec a Jiří Pelán (Praha: Mladá fronta)

Literatura

ČEŠKA, Jakub

- 2010 „Psaní Bohumila Hrabala na pomezí literatury“; *Slovo a smysl*, č. 14, s. 53–73
- 2014 „Literatura v perspektivě života, nebo život v perspektivách literatury? K hrabalovskému kalendáriu“; *Česká literatura* LXII, č. 5, s. 785–800
- 2018 *Bohumil Hrabal — autor v množném čísle* (Brno: Host)

DOLEŽEL, Lubomír

- 2014 „Hra s ich-formou v díle Bohumila Hrabala“; *Česká literatura* LXII, č. 2, s. 238–250

DOUBROVSKY, Serge

- 1977 *Fils* (Paris: Gallimard)

FULKA, Josef

- 2010 „Text, trhlina, zkamenělina: k jednomu hrabalovskému motivu“; *Česká literatura* LVIII, č. 6, s. 758–766

GÖTZ, Alexander

- 2001 „Obrazy z hlubiny času: Vzpomínka a autostylizace jako prostředky poetizace“; *Česká literatura* XLIX, č. 4, s. 368–386

CHUCHMA, Josef

- 1990 „Hrabal zase na okraji: Jsou Dopisy Dubence zanedbatelnými prózami velkého autora?“; *Respekt* II, č. 4, s. 14
- 1992 „Hrabalovo velké lamentování“; *Mladý svět* XXXIV, č. 50, s. 10–11

CHVATÍK, Květoslav

- 1992 „Dílo Bohumila Hrabala a problém postmoderny“; in idem: *Melancholie a vzor: Eseje o moderní české literatuře* (Praha: Československý spisovatel), s. 204–213

JANKOVIČ, Milan

- 1995 „Nad »vnitřním hovorem« pozdního Hrabala (Pozorování a přisvojování textů)“; *Česká literatura* XLIII, č. 3, s. 237–268
- 2005a „Pozdní Hrabal“; in idem: *Cesty za smyslem literárního díla* (Praha: Karolinum), s. 261–268
- 2005b „Text jako proud“; in ibid., s. 255–260
- 2014 „K poetice dlouhých vět Bohumila Hrabala“; *Bohemica Litteraria* XVII, č. 2, s. 7–26
- 2016 „Psaní proudem: Autobiografická trilogie“; in Bohumil Hrabal: *Autobiografická trilogie, Spisy*, vol. 5, edd. Václav Kadlec a Jiří Pelán (Praha: Mladá fronta), s. 7–27

KLADIVA, Jaroslav

- 1995 „Životopis trochu jinak“; in Bohumil Hrabal: *Naivní fuga* (Praha: Pražská imaginace), s. 119–188

KLÍMA, Ladislav

- 1993 *Filosofické listy* (Praha: Herrmann a synové)

LOPATKA, Jan

- 1991 „Nebývalé problémy textologické“; in idem: *Předpoklady tvorby* (Praha: Československý spisovatel), s. 37–46

PELÁN, Jiří

- 2007 „Bohumil Hrabal: Pokus o portrét“; in idem: *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury* (Praha: Karolinum), s. 404–466
- 2014 „Brevitas a amplificatio v próze Bohumila Hrabala“; *Slovo a smysl*, č. 21, s. 193–200

PYNSENT, Robert

- 2004 „Hrabal's Autobiographical Trilogy“; in David Short (ed.): *Bohumil Hrabal. Papers from a Symposium* (London: University College London), s. 97–104

PYTLÍK, Radko

- 1997 *A neuvěřitelné se stalo skutekem: O Bohumilu Hrabalovi* (Praha: Emporium)

SLOMEK, Jaromír

- 1990 „Hrnečku, vař!“; *Literární noviny* I, č. 5, s. 4

TLUSTÝ, Jan

- 2016 „Pábitelské autofikce Bohumila Hrabala“; in Roman Kanda (ed.): *Trhliny světa: kniha studií o Bohumilu Hrabalovi* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 130–140

Résumé

Hrabal often emphasizes that his work is firmly anchored in reality. He says that it is based either on what had happened to him, or what he had heard from other people and had identified with to such an extent that he merged in with it. This emphasis on the indivisible link between literature and real life is strongest in his later autobiographical and essayistic texts in which he writes directly about himself and not through narrators or literary characters as he did previously. In these texts

he also thinks more systematically about what it means to be a writer, how he himself developed as a writer and what his objectives were in writing and in life in general. Characteristically, these texts cannot be reduced to what Hrabal says to us in them, as he frequently stylizes himself in various forms and makes use of a number of other typically literary techniques. What Hrabal writes about and how and why he keeps coming back to the problem of the relationship between literature and life is a sign of his efforts to come to terms with what is weighing him down. For him literature becomes a kind of adaptive strategy to deal with his chronic inability to be in the present moment.

Klíčová slova | Keywords

Bohumil Hrabal — autostylizace — psaní — přítomnost — Ladislav Klíma

Bohumil Hrabal — autostylization — writing — presence — Ladislav Klíma

ROZHLEDY

Polské čtenářství v časech digitálních... a jak se o něm přemýšlí

Grzegorz Nieć — Jiří Trávniček

[UNIWERSYTET PEDAGOGICZNY, KRAKÓW —
ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR]

Úvod

Diskuze na téma, co přinesla a přináší digitální doba kultuře, zejména té literárně-knižně-čtenářské, už prošly — schematicky řečeno — dvěma fázemi.¹ První bychom mohli nazvat jako *digi-optimismus*. Jejím klíčovými tématy jsou demokratizace čtení, rozšiřování dosahu psaného slova, mizení hranic mezi autorem a vnímatelem (fenomén *prosumera* a *wreadingu*), operativnost, rychlost, otevřenost, kreativita, ztráta (svazující) linearity. Druhou fází si pojmenujme jako *digi-realismus*. Vyznačuje se tím, že věcem je dán širší rámec, hledají se souvislosti, paralely v minulosti; uvažuje se, zda je digitální doba tak výjimečná a revolučně převratná. Skutečně máme co činit s velkou paradigmatickou změnou, jako byl vynález knihtisku či rozšíření televize? Pokud bychom chtěli hledat rys, jímž se obě fáze liší, byl by to přesun akcentu — ze sféry producerské na sféru recipientskou. Zatímco pro *digi-optimismus* bylo příznačné nadšení z nových technologií, především z toho, co všechno umožňují, druhá fáze posunula své těžiště více k tomu, jak toto všechno zpracováváme — jak souvisí tradiční čtení se čtením digitálním?; vylučují se, nebo spolu souznějí?; jak si umí vnímatel poradit s neohraničitelnou bezbřehostí digitální sféry?; přistoupil na nové možnosti, nebo se v *digi-sféře* chová spíše tradicionalisticky?

1 Některé relevantní položky (výběrově a s ohledem na polskou reflexi): BARON 2015; BIRKERTS 1994; CARR 2010; CASTELLS 2001; DYMMEL — KOTUŁA — ZNAJOMSKI 2017; FEATHER 2013; FUREDI 2015; GERE 2008; GOŁĘBIEWSKI 2008; GOMEZ 2008; GÓRALSKA 2012; HAS-TOKARZ — MALESA (EDD.) 2014; JENKINS 2006; KOWALSKA 2014 (zde dlouhý seznam další literatury — polské i zahraniční); MARYL 2015 (obsahuje další obširnou literaturu k tématu); PIPER 2012; SPITZER 2014; STETKIEWICZ 2011; VANDENDORPE 2008; VAN DER WEEL 2011; VAN DIJK 2006; WOJCIECHOWSKA (ED.) 2015.

Zmíněn by tu měl být ještě jeden fenomén, a sice *digi-katastrofismus*. Ten tak úplně časově nezařadíme, neboť se vine oběma fázemi napříč; není ho méně či více ani v jedné z nich. Pokud však jde o jeho proměny v čase, tak v první fázi (devadesátá léta a přelom století) převládají spíše obecné lamentace nad koncem jedné epochy, nad tím, že se řítíme do kulturně-civilizačního zmaru. Druhou fází charakterizuje tón věcnější, více analytický. Ten ovšem dává argumenty oběma stranám — jak těm, kdo hlásají, že digitální doba bezprecedentně mění náš mozek, tak i těm, kdo tvrdí, že máme co činit jen s další z mediálních změn, přičemž s každou předchozí jsme si dokázali poradit.

* * *

Nás bude zajímat současná situace polská. Je v mnohém blízká té české — zejména středoevropským kontextem, společnou socialistickou minulostí a globálně probíhajícími technologicko-kulturními procesy v současnosti. V mnohém je však jiná, místy i dost podstatně. Zaměříme se na tři oblasti: (1) na výzkumy Národní knihovny, zejména ve vztahu ke čtení digitálnímu; (2) na novou polskou *Encyklopedii knihy*, dílo kolosálního objemu i záběru a navíc na nějakou dobu zafixovaný stav dobového myšlení o knize a jejím sociálním oběhu; (3) na některé dílčí inspirace z polské reflexe a tamějších debat na téma čtení v digitální době. Všechny tyto tři oblasti chceme sledovat na pozadí současné situace české.

Ze všeho nejdříve se však v polské situaci zkusme zorientovat.

Stav poklesu: polské čtenářství a čím je takové

Podíváme-li se na období po roce 1989, pak — na základě statistických údajů Národní knihovny — sledujeme stálý pokles. Na počátku devadesátých let se jako čtenáři deklarovalo kolem 70 % obyvatel Polska, na počátku nového století to bylo kolem 55 %, v roce 2008 to bylo už pouze 40 %, přičemž od té doby se tato hladina (o něco méně než 40 %) udržuje až dodnes.

Daná situace vyvolala a stále vyvolává poměrně bouřlivé debaty. Polskou veřejností, tou odbornou i širší, je vnímána jako stav alarmu, ba i jistého kulturního ohrožení. Vynořují se otázky, některé i dost nepřijemné: Jsme svědky skutečně tak velké čtenářské akulturace? A pokud ano, co je její příčinou? Co to vypovídá o stavu společnosti?

Reditel Národní knihovny Tomasz Makowski nad výsledky výzkumu z roku 2017 tvrdí, že „jde o zprávu dobrou i zlou. Dobrou proto, že přes různá pokušení a konkurenci, kterým je čtení knih vystaveno, úroveň čtenářství neklesá, ale zcela jistě nejde o úroveň, která by nás v roce 2017 uspokojovala“ („Poziom czytelnictwa...“; viz i „Czy moda...“). Zároveň dodává, proč je dnes nutno mít čtenářskou kulturu na vysokém stupni. Proto, že „v kultuře *fake news* nám velmi záleží na tom, aby společenské kompetence umožňovaly roz-

lišit informaci důvěryhodnou od nedůvěryhodné“ (IBID.). Objevují se i odpovědi typu, že nečteme proto, že nechceme, že čtení máme zafixováno nikoli jako něco příjemného, ba i zábavu, nýbrž jako povinnost: „V Polsku panuje přesvědčení o hodnotě čtení ještě z pozitivistického pohledu na hodnotu tištěného slova, které by mělo vstupovat do domu a rozšiřovat horizonty, především ty národní. Věřilo se, že knihy se zmocňují společnosti a zázračně ji vynesou do výše“ (BIENEK 2018). Autorka však pokračuje, píše, že „naštěstí tyto časy už jsou za námi. My však tvrdšíjně setráváme v přesvědčení, že číst by měl každý. Ale nemusí, tak jako každý nemusí hrát počítačové hry nebo poslouchat vážnou hudbu“, čili zbavme se mýtu o čtení jako kulturní činnosti, kterou musí provozovat všichni (IBID.).

Bez užitku není sledovat ani diskuzi, která se pod článkem Justyny Bienekové rozvinula: autorce se tu doporučuje, aby se zbavila svých komplexů, protože „já mám knihy s příběhem rád“. Jiní diskutéři jí však dávají za pravdu, tvrdíce, že sami zažili napětí mezi školou a vlastním zájmem — „škola bohužel knihy zošklivuje“; objevují se i názory, že lidé by četli víc, ale nějak si nevědí rady, není, kdo by jim s výběrem poradil. S tím souvisí i poznatek Anny Janus-Sitarzové, že digitální doba z nás v daleko větší míře činí autory, tedy ty, kdo více píšou, než čtou (JANUS-SITARZ 2016: 155). To znamená, že ve stále větší míře jsme nastaveni spíše na produkování než na recipování. Heslem dne je výkon; dokonce i u lidí z akademické sféry lze zaslechnout — bytí v modalitě lehce hořkého položertu — „Číst? Proč? Vždyť za to nejsou žádné body“ (viz např. WALICKI 2016: 140). Jeden diskutér polemizuje s hlavní autorčinou tezí, a sice proč by čtení mělo být příjemnou zábavou; čtení je tu přece od toho, aby se jím rozšiřoval horizont našeho vědění. Dost často se v debatě objevuje spojení „střední třída“; kritizuje se, že se vzdálila kultuře a jejím cílem je „zisk za každou cenu“, nebo — v protikladu ke střední třídě na Západě — jsou to jenom „snobové“ (viz i SUŁKOWSKI 2011: 18).

Názory z předchozího odstavce by mohly vytvořit cosi jako motivickou mapu, jež umožňuje současnou situaci podrobit analýze, byť kusé a neúplné. Mnohé z těchto motivů mají navíc přesah do situace v jiných zemích.

Tedy: **stabilizovaný stav**, lepší už to nebude — má se za to, že se možná budeme muset smířit se situací, kdy se čtenářská kultura bude týkat jen menšiny polské společnosti, čili „čtení přestává být dominující formou inkulturace“ (KISIŁOWSKA 2014: 20). Mýtus čtení jako národního povznesení už se zřejmě vyčerpal, do jisté míry ho možná ještě zakonzervoval socialismus (čtení národních klasiků proti tomu, co vyžadoval panující režim), ale nic naplat, čtenářství je potřeba hledat jinou hybnou sílu. Ruku v ruce s tím jde názor, že čtení je nutno „odsakralizovat“, neboť vše nasvědčuje tomu, že protiklad mezi „vysokým“ a „nízkým“ zaniká.

Zachovat si radost z četby; čtení by mělo být příjemné — čili lepší než čtenářství „fasádové“ je to „ludické“, tedy takové, jež je vedeno spontánnos-

tí, nikoli povinností (STETKIEWICZ 2011: 46). Vyberme si: je kulturně žádoucí mít ty, kdo nečtou, ale uctívají Kafku, nebo skutečně narušivé čtenáře skandinávských detektivek?

Nadbytek produkce, ztráta orientace — kultura není jen produkování významů, ale také jejich sdílení a zřejmě dochází ke stavu, kdy mezi oběma stranami chybějí filtry, směrovníky (rádci, tipaři, guruové), tedy usměrňovače významů; zde se nabízí velký prostor knihovnám coby už nikoli jenom půjčovnám, ale především rádcům či informačním uzlům. Na základě jednoho výzkumu došla Małgorzata Góralská k závěru, že obrovské množství knih se „může stát činitelem paralyzujícím apetit“ (GÓRALSKA 2018: 229). A daný fenomén zasahuje i inteligenci, tedy ty, kdo by měli být vůči němu odolní nejvíce: „Současná inteligence je zlenivělá kulturou nadbytku“ (WAŚKIEWICZ 2016: 214).

Čtení versus psaní — soudí se, že by se mělo usilovat o to, aby čtení nebylo vnímáno jako cosi méněcenného, tj. jako pasivní odpočinek, ale jako „dobro samo o sobě“, ne pouze jako „proces stimulující psaní“ (JANUS-SITARZ 2016: 156). Přitom těžko najít jinou dobu, v níž by mohl mít čtenář větší kulturní sebevědomí. Je mu dán svobodný výběr, uchází se o něj tolik titulů knih i periodik, o nichž se mu dříve ani nesnilo. A tyto tituly nemizí z pultu během několika hodin. Internet navíc výrazně snížil práh mezi knihou a nabyvatelem. Čtenář je hýčkaným králem, leč zdá se, že o to snad ani příliš nestojí.

Škola — ani ve vztahu ke čtení a literatuře už nemůže být tradičním generátorem vědění, ale spíš prostorem inspirace, tedy územím, kde se ke slovu dostává v daleko větší míře dialog a diskuze (viz STETKIEWICZ 2011: 324 a 381; BACHÓRZ 2016; STAN CZYTELNICTWA 2018: 118). Výzkum Národní knihovny z roku 2017 (zčásti zaměřený na čtení učitelů polského jazyka a literatury) ukázal, že učitelům chybí kontakt se současnou literaturou, tedy s tím, co čtou jejich žáci; podle výzkumu Národní knihovny pouze každý šestý učitel (v tomto případě téměř výlučně učitelka) projevil ochotu se se svými žáky bavit na téma nějakého současného bestselleru (IBID.: 130). Vzniká tak napětí, a asi ne úplně plodné, mezi těmi, kdo učí, a těmi, kdo jsou učením, jakož i mezi tradicí prověřeným kánonem a knižním trhem. A je tu ještě jeden aspekt: jak tvrdí Tomasz Makowski („»Książka nie kojarzy się...«“): Poláci nemají ve zvyku si knihu spojit s dospělostí, není přirozenou součástí jejich celoživotního programu. Podléhají reflexu, že kniha = škola, tj. mládí, čas přípravy na skutečný život. A pokud je škola pocítována jako něco nepřijemného, odnáší to s ní i kniha, čímž se její negativní symbolická zátěž ještě zvětšuje.

Střední vrstvy — jejich socio-ekonomická nesamozřejmost, ztráta směru a smyslu pro pěstování vlastních hodnot. V Polsku se s úpadkem čtení mluví o fenoménu celebrit jako určujících vzorů. A víme vůbec, kdo dnes střední vrstvy jsou a co je kulturně definuje? Značná nejistota začíná panovat i kolem

inteligence: Kým je dnes? Kam se ztratil její bývalý *etos inteligencki*? Neničí ji nakonec nejvíc parametrizace vědy (scientometrie)?² Existuje ještě dnes vůbec inteligent ve starém slova smyslu, nebo už místo něj nastoupil expert (KULAS 2016)?

Čtení jako obrana proti „fake news“ — tímto by čtení mohlo získat docela silnou misi, silnou též proto, že tato mise obsahuje i nepřehlédnutelný emancipační potenciál (osvobozujeme se od závislosti na manipulaci). Otázkou však je, zda je tato mise stejně silná, jako byly ty předchozí — **civilizační** (potlačování negramotnosti), což byl v Polsku problém ještě po druhé světové válce (viz BUDNIK 2014: 34–78), **národně-vlastenecká** (čtení domácích klasiků, budování kulturně-duševní „polskosti“), což se týkalo zejména druhé poloviny 19. století a doby meziválečné, či **alternativně-opoziční**, ta se prosazovala v době lidového Polska a byla namířena proti socialistickému kánonu, tedy proti „naprogramovanému“ čtení (viz WOLFF 2015: 472). Z opačné strany: kniha přestala být kulturní standartou a dominující vzorec čtení se individualizoval (CHYMKOWSKI 2011: 118), tedy ztratil svůj společenský rozměr, „stal se činností soukromého života“ (IDEM 2015: 153). A třebaže tato individualizace/privatizace může být mnohými — zejména staršími — pocítována jako svoboda „od něčeho“, rozhodně to ještě není svoboda „k něčemu“. Sama asi nevydává na to, aby plnila roli nové silné mise. Je to energie, jíž chybí nasměrování. Čtení tak zažívá stav jistého ideového bezdomoví.

Daná situace vedla ke vzniku Národního programu rozvoje čtenářství, který polská vláda schválila v roce 2015, přičemž jeho působnost byla stanovena do roku 2020. Skládá se ze tří priorit: 1. nákupu vydavatelských novinek do veřejných knihoven (garant: Národní knihovna); 2. rozvoje knihovní infrastruktury 2016–2020 (garant: Institut knihy); 3. rozvoje zájmu žáků prostřednictvím podpory čtenářství mezi dětmi a mládeží (garanti: vojvodové a patřiční ministři). Program se ve svém úvodu odvolává na nelichotivé výsledky šetření Národní knihovny, přičemž jeho cílem je „náprava stavu čtenářství v Polsku“ (NARODOWY PROGRAM 2016). Do centra jsou postaveny veřejné knihovny. Záměrem je, aby především díky jejich větší nabídce, atraktivitě a znatelnější přítomnosti ve veřejném prostoru získalo čtenářství pevnější zázemí. Zdůrazňuje se i důležitost čtení pro fungování občansky sebevědomé společnosti.³

2 V polštině akademicko-vědeckých kruhů se pro tento jev objevuje nové slovo — *punktoza*.

3 Pokus o český národní program rozvoje čtenářství, který pro Ministerstvo kultury vypracovalo několik lidí zabývajících se čtenářstvím, knihovnami a pedagogikou, zatím bohužel nijak nepokročil.

Data, trendy: výzkumy Národní knihovny

Již po několik posledních výzkumů se počet tzv. statistických čtenářů, tj. těch, kdo deklarují přečtení aspoň jedné knihy za rok, pohybuje pod 50 %.

TABULKA 1. Čtenáři v Polsku (2000–2017)

rok	aspoň jedna přečtená kniha v průběhu roku	7 a více přečtených knih v průběhu roku
2000	54 %	24 %
2002	56 %	22 %
2004	58 %	22 %
2006	50 %	17 %
2008	38 %	11 %
2010	44 %	12 %
2012	39 %	11 %
2014	41 %	11 %
2015	37 %	8 %
2016	37 %	10 %
2017	38 %	9 %

Zdroj: Národní knihovna Polské republiky

Výsledky z roku 2008, kdy počet čtenářů klesl — a rapidně —, byly vnímány jako kulturní šok. Následující výzkum z roku 2010 dal sice jistou naději, čili naznačil, že dna už bylo dosaženo a že situace se odteď bude lepší, ale naděje ihned vzala za své. Poslední výzkumy jasně ukazují, že údaj z roku 2008 nebyl výjimkou, ale spíše předzvěstí následného trendu. Ještě větší pokles je zaznamenán u těch, kdo čtou pravidelně — jejich počet se snížil o více než polovinu. Počet těch, kdo deklarují čtení (knih), má už blíže k jedné třetině než polovině.⁴

Objevily se i názory, zda to nemůže být nakonec chyba i v metodice samotného šetření. Čili: není potřeba se dnes na čtení ptát jinak? Kolektiv badatelů z Ústavu knihy a čtenářství při Národní knihovně vyšel této potřebě vstříc, a počínaje výzkumem v roce 2012 jednak zvýšil počet respondentů (aby tím snížil statistickou chybu), jednak zařadil otázky, které záběr čtení rozšiřují (viz tabulka 2).

4 Česká čtenářská kultura vykazuje podle velmi podobného kritéria jako polská (čtenář = deklarování jedné přečtené knihy v průběhu roku) tyto výsledky: 2007 — 83 %, 2010 — 79 %, 2013 — 84 %, 2018 — 78 % (zdroj: Národní knihovna ČR a Ústav pro českou literaturu AV ČR).

Velkým průlomem je pokus o jakési integrální pojetí čtení a čtenářství. Jde o způsob, po němž volá několik současných autorů (např. ALEXANDER 2012; MANGEN — VAN DER WEEL 2016). Čtení se sleduje podle tří parametrů, přičemž ten čtvrtý (čtení knih) je rozdělen na tři:

TABULKA 2. Čtení — tisk, internet, texty, knihy (2017)

	n =	čte tisk ve formě papírové	čte informace v papírovém tisku i na internetu	v průběhu posledního měsíce přečetl(a) text delší než tři strany	v průběhu uplynulého roku přečetl aspoň 1 knihu	v průběhu posledního roku přečetl aspoň 3 a více knih	v průběhu posledního roku přečetl 7 a více knih
celá populace	2 942	55 %	52 %	42 %	38 %	21 %	10 %

Zdroj: Národní knihovna Polské republiky

Kromě čtyř různých parametrů čtení se nám zde objevují i tři různé parametry časové: bez jasného určení („čte“), v průběhu měsíce a v průběhu roku. Nadto zde máme co činit se dvěma médii (tradičním tiskem a internetem). Věnujme se nyní tomu (1), co výzkum ukázal, zejména pokud jde o socio-demografické charakteristiky, (2) jak se na pozadí jeho výsledků jeví vztah mezi sférou tištěnou a digitální.

Celkově data ukazují tradiční prahy (STAN CZYTELNICTWA 2018). Jsou to: velký rozdíl mezi muži a ženami, velká diferenciací role vzdělání. Tyto dva prahy platí víceméně všude; i v českém prostředí. Specifikem polské situace (zejména ve srovnání s českou) je velký rozdíl mezi jednotlivými sídly (ve prospěch těch větších), hlavně pak dost propastný rozdíl mezi městem a vesnicí. Dále to je velký rozdíl mezi jednotlivými věkovými kohortami — čím mladší, tím čtou více. Tyto dva prahy česká čtenářská kultura nevykazuje. Ne nepodstatným budiž, že se v poslední době dané rozdíly mírně vyrovnávají. U lidí mladších 40 let není tak velký rozdíl mezi jednotlivými úrovněmi dosaženého vzdělání jako v populaci 40+. Mladí rolníci (spíše však již dnes obyvatelé vsí) se daleko více svým čtenářským chováním přibližují městu, než jak to bylo u jejich rodičů. Proti tomu starší populace (40+) s vysokoškolským vzděláním čte výrazně více než stejně vzdělaná populace 40-. Ne úplně překvapujícím zjištěním je, že ti, kdo čtou více, čtou více ve všech čtyřech položkách. Jediné čtení, kde velikost místa nehraje žádnou roli, je čtení papírového tisku. Naopak velké rozdíly lze nalézt u čtení informací v tisku a na internetu — podle dosaženého vzdělání, jakož i podle věku. Největší rozdíl mezi muži a ženami je u čtení knih: u položky 7 a více knih tvoří množství čtoucích mužů skoro

jen polovinu (8 %) čtoucích žen (14 %); proti tomu u čtení informací v tisku a na internetu je rozdíl zanedbatelný (muži 53 %, ženy 55 %).

Sub speciae shromážděných dat a socio-demografických charakteristik se nelze nezeptat, co způsobilo propad polského čtenářství. Data ukazují dva trendy jdoucí proti sobě: čtenářsky tradičně „chudá“ populace (nejméně vzdělání, senioři, vesnice) bohatne, proti tomu čtenářsky „bohatá“ populace (nejvíce vzdělání, mladí, velká města) chudne. U prvních se tento proces čtenářské *inkluze* odehrává velmi pozvolna, zatímco u druhých se proces čtenářské *pauperizace* odehrál a odehrává poměrně rychle (viz tabulka 1). Jinak řečeno: k čtenářské inkluzi dochází dvěma směry — tím, že ti dole bohatnou, a zároveň tím, že ti nahoře chudnou. Inkluze se tak dostavuje v čase, kdy samotné čtení jako kulturní dovednost a mediální aktivita se v Polsku dostává do socio-kulturní *exkluze*. Přestává být činností většinovou.

Klíčovou proměnnou je — jako všude — vzdělání. Proporčně vzato, v posledních letech zaznamenáváme největší úbytek zejména u lidí s vysokoškolským vzděláním. Generování velkého počtu absolventů vysokých škol, které způsobila reforma v roce 1998, se nepromítlo do nárůstu čtenářů. Místo toho se vytvořil nový model absolventa vysoké školy — většího pragmatika, jemuž jde zřejmě více o titul než o to, aby přijal jistý kulturní vzorec, do něhož patří i pravidelné čtení; někoho, kdo se vzdělával v jakéms takém kontaktu se čtením, nicméně ho ihned poté opustil (viz např. STASIŃSKA 2015: 201). Výmluvně tento protiklad představuje následující tabulka: konfrontace vysokoškoláků 40+ a 40–.

TABULKA 3. Čtení absolventů VŠ — populace 40– a 40+ (2017)

	čte tisk ve formě papírové	čte informace v papírovém tisku i na internetu	v průběhu posledního měsíce přečetl (a) text delší než tři strany	v průběhu uplynulého roku přečetl aspoň 1 knihu	v průběhu posledního roku přečetl aspoň 3 a více knih	v průběhu posledního roku přečetl 7 a více knih
absolventi VŠ 40–	55 %	85 %	64 %	59 %	39 %	16 %
absolventi VŠ 40+	75 %	78 %	76 %	79 %	54 %	33 %

Zdroj: Národní knihovna Polské republiky

O čem všem tato tabulka vypovídá? O značně nízké hladině čtení těch, u nichž se má za to, že by s ním měli být spojeni jak profesně, tak i stylem života. Dále pak vypovídá o tom, že populace 40+ (nijak překvapivě) dává přednost papí-

rové podobě periodik, zatímco u populace 40– dominance čtení informací v tisku je méně výrazná. Tabulka dále ukazuje velký rozdíl u čtení knih: více než 7 jich přečte jen asi každý šestý vysokoškolák mladší 40 let. A jen o něco více než polovina (59 %) překročí hladinu „statistického“ čtenáře, tedy jedné přečtené knihy za rok. Do jisté míry lze říct, že čtení se mu vystěhovalo do užitkově-účelových oblastí — internet, zprávy. Ale spíše platí, že čtení se mívá s jeho kulturním vzorcem — přestalo být jeho samozřejmou součástí.

Pro srovnání: podle údajů z výzkumu čtenářů a čtení z roku 2018 je v České republice 10 % lidí mladších 40 let s vysokoškolským vzděláním, kteří za rok nepřečetli ani jednu knihu; u věkové skupiny 40+ je to 9 %.⁵ Z jiné strany: hladina českého čtenářství (78 % všech lidí deklarovalo v roce 2018 přečtení aspoň jedné knížky) odpovídá hladině vysokoškolsky vzdělaných Poláků ze skupiny 40+ (79 %).

Máme tu co činit se začarovaným kruhem: vysokoškolsky vzdělaní lidé coby tradiční tahouni čtenářství jen odrážejí úroveň polského čtenářství jako celku (jeho „výkonové“ charakteristiky), přičemž úroveň tohoto čtenářství je taková mimo jiné i proto, že poklesli jeho tradiční tahouni.

Čtení a digi-sféra. Ve všech parametrech jsou čtenáři silnějšími internauty než nečtenáři. Uvedme několik důkazů:

- elektronická pošta — neužívá ji 7 % čtenářů oproti 17 % nečtenářů;
- slovníky a encyklopedie online — neužívá je 15 % čtenářů proti 44 % nečtenářům;
- praktické informace (jízdní řady, recepty, rady) — neužívá je 7 % čtenářů oproti 18 % nečtenářů.

Pokud jde o postoj k internetu, z výzkumu vyplynulo, že ho polští uživatelé vnímají především jako nástroj sloužící komunikaci, dále pak jako rezervoár různých obsahů, teprve až poté jako prostor, kde manifestujeme sami sebe, tedy jako platformu, v níž vstupujeme do různých diskuzí (STAN CZYTEL-NICTWA 2018: 40–41). I v oné poslední (sebeprezentační) funkci mají čtenáři (lehkou) převahu nad nečtenáři. U elektronické pošty, nejčastější digitální aktivity, platí, že je používána buď pravidelně, nebo vůbec; u dalších je pásmo mezi užíváním a neužíváním značně plynulejší (viz i SŁUPSKA 2017: 161–162).

Korelaci mezi čtením a digitální sférou potvrzuje i výzkum Polské knižní komory (KOSTECKI ET AL. 2015: 30–31n; viz i KISIŁOWSKA — PAUL — ZAJĄC 2016: 45n), přičemž dvěma nejčastějšími činnostmi bylo prohlížení stránek a elektronická pošta, s velkým odstupem pak poslouchání hudby a nákupy (viz i STETKIEWICZ 2011: 364, KOPEĆ — KORYŚ — MICHALAK 2015).

Ještě jiný výzkum (KISIŁOWSKA — PAUL — ZAJĄC 2016: 176n) se snaží na základě vlastních dat, jakož i poznatků z jiných šetření, polských i zahraničních, nalézt sumarizující charakteristiku e-čtení. Autoři se pokoušejí zjistit, jak je vnímáno ve vztahu k čtení tradičnímu (tištěné knihy). Přitom docházejí k závěrům, že e-čtení si jeho uživatelé často spojují s technologickými bariérami i namáhavějším způsobem čtení (ze svítících obrazovek bolí oči), dává také daleko menší zážitek estetický a smyslový. Na druhé straně, zejména u mladších uživatelů, je e-čtení bráno jako něco již zcela samozřejmého (IBID.: 180). Co do uživatelské kultury, e-čtení je daleko víc provozováno v mezičasech — mezi hodinami výuky, v dopravních prostředcích, ve frontách.

Na tekutých píscích: *Encyklopedie knihy*

V situaci, kdy čtení hledá svou novou silnou kulturní misi a kdy kniha ve své tradiční podobě (tištěný kodex) prodělává vstup do nového média, je vydána *Encyklopedie knihy* (2017). Tato velká syntéza co do rozsahu, objemu i počtu autorského kolektivu vychází tedy v době jisté nesamozřejmosti jak předmětu zájmu (kniha a vše kolem ní), tak i oborové nesamozřejmosti (vědy o knize, vědy o knihovnách, literární vědy, informační vědy, kulturní a sociální historie). Vše se stává ještě viditelnějším, pokud tuto encyklopedii srovnáme s její předchůdkyní (BIRKENMAJER — KOCOWSKI — TRZYNADLOWSKI 1971). Je třeba dodat, že celý záměr *Encyklopedie knihy* se rodil už v devadesátých letech 20. století, tj. v době, která ještě nebyla tolik zasažena digitálními procesy. Vše se zdálo být sice ne úplně stejné jako v době předchozí, ale přece jenom ne tak nepřehledné. Z pevné, byť lehce již se zachvívací půdy pod nohama se staly tekuté písky.

Encyklopedie z roku 1971 byla daleko pevněji usazena jednak v historii, jednak v národních rámcích. Přinášela hesla o historických podobách knihy, to znamená, že daleko více byl rozpracován heslář, pokud jde o jednotlivé instituce (knihovny, vydavatelství) i osobnosti, a také zde nechyběla hesla o jednotlivých národních kulturách. Bylo víceméně jasno, co je centrum a co periferie předmětu. Knihocentrický pohled na kulturu se navíc ukazoval jako dostatečně nosný i produktivní; bylo jím možno vyložit i jevy či osobnosti, které do ní na první pohled nepatří — například Napoleona (jako vlastníka a budovatele knihoven, ale též jako toho, kdo během svých výbojů měl k dispozici příruční knihovnu) nebo Josefa Mánesa (malíře, který kromě jiného ilustroval i knihy).⁶ Současná *Encyklopedie knihy*, rezignujíc na hesla biografická, geografická a topografická, stejně jako ve značné míře na ta věnovaná různým institucím, se snaží spíše vytvářet průniky mezi tím, co je potřeba uchovat ze zavedené tradice, a tím, co přinesla a přináší naše digi-doba. To se

6 Vůbec česká knižní kultura je v *Encyklopedii vědy o knize* zastoupena velmi početně.

projevuje jednak rozšířením záběru o taková hesla jako „Elektronický papír“, „Informační síť“, „Internet“, „Webometrie“ ad., jednak optikou nové doby, jíž je potřeba vyložit i hesla tradiční. Ve většině případů (např. hesla „Knihovny“, „Nakladatelství“) jde víceméně jen o dopovězení historie o jevy digi-doby, jinde jevy digi-doby vnučují heslu zcela novou perspektivu (např. „Uživatelé knihoven“, „Kniha a jiné sdělovací prostředky“).

Co za výpověď — zejména optikou digi-doby — *Encyklopedie knihy* přináší? Že v mnoha oblastech knihovnědy je možno nejnovější čas „odvyprávět“ jen jako mechanický poslední vývojový úsek, aniž se tak moc mění na samotné identity předmětu daného hesla. Velké problémy nečiní ani ty oblasti, v nichž se digi-doba vepsala do tkáně předmětu daleko podstatněji (díky digitalizaci, novým možnostem katalogizace atd.). Jde hlavně o to, že digi-doba nám umožňuje větší propojení informací, jakož i práci s jejich podstatně většími objemy, což dává i novou šanci daný jev vyložit (například heslo „Informační zdroje“). Je však další oblast, kde si nelze nevíšimnout dvou strategií, a to spíše obranných: (1) Jak daleko rozšířit hranice oboru (a oborů s ním spřízněných), aby se v nich neztratila tradiční disciplína? (2) Co, jak a proč z tradičního rezervoáru témat přenést do nové doby? Tohoto dilematu je uchráněn Petr Voit v české *Encyklopedii knihy* (2006), neboť svůj heslář uzavřel do staré doby, tedy do konce 18. století. Asi nelze jednoznačně odpovédět, jak se to polským autorům podařilo. Historický výklad, jímž je většina hesel (zejména těch podstatných) pojednána, umožňuje docela účinnou zachovnou strategii, tedy přenesení toho tradičního a zavedeného. Je však otázkou, jakým druhem výpovědi se encyklopedie stává — zda spíše o samotné disciplíně, nebo o jejím předmětu.

Polská encyklopedie je uvedena několika analytickými eseji, přičemž v jednom z nich, jehož autorem je Walery Pisarek, dochází i na promýšlení mediální změny. Autor víceméně zastává Jenkinsův koncept konvergence, tedy pojetí, že nová média nesoupeří s těmi již existujícími, ale že se s nimi snaží najít soulad. Tak jako tak je podle něj nutno na digi-revoluci (novou *mediamorfózu*)⁷ nahlížet jinak než na mediální revoluce předchozí. Současná nová média nejsou jen dalšími v řadě, ale „přetvářejí krok za krokem média stará“ (PISAREK 2017: 44), kupříkladu televize analogová se mění v televizi digitální, přičemž toto je verze 1.0, ve verzi 2.0 tato média svého vnímatele vtahují do hry daleko více, dokonce tak, že z něho činí i toho, kdo produkuje obsahy.

Od vizí k jejich revizím: nápady, koncepty, ideje

Za hlavního polského digi-optimistu platí zřejmě Łukasz Gołębiowski, a to zejména svou knihou *Smrt knihy. No future book* z roku 2008. Přitom jde

o autora široce rozkročeného mezi programově-analytické psaní a řízení vlastní komerční firmy Biblioteka Analiz. „Čeká nás“ — tvrdí autor — „kultura zbařená knihoven, tiskáren, knihkupectví, zkrátka [...] kultura, před níž neutěčeme, protože před pokrokem utéct nelze“ (GOŁĘBIEWSKI 2008: 95). Počítače a internet mění všechno, zapomeňme na tradici a to, co si neseme z minulosti, to proto, že „internet přináší interpersonálnost kontaktu, čímž i pojetí tradice přestává hrát jakoukoli roli“ (IBID.: 93). Pokud jde o výběr knih, v daleko větší míře než náš vkus o něm bude rozhodovat vyhledavač (IBID.). Gołębiewského vize byly prosáknuty apokalyptickou rapsodičností a jejich dikce zněla neodvolatelně. O pointu se však postaral sám autor, a to tím, že je ve svých pozdějších textech značně korigoval, zejména pokud jde o jejich tón a závěry. Čili digi-realismus si našel cestu i do jeho psaní. Příznačně v okamžiku, kdy se autorovy akcenty přesouvají ke čtenáři; a také že si ke svému přemýšlení obstaral širší časový kontext. Hlavní tezí je, že je pro něj potřeba hledat nové pojmenování i nové pochopení a že internet a čtení nejdou proti sobě (IDEM 2012: 11 a 82). Vyhlašování vizí tak ustupuje hledání klíčových trendů aktuální situace.

Gołębiewského posun ukazuje, že čas digi-realismu si žádá nové pojmenovací nástroje. A hledání těchto nástrojů si žádá nějaké paradigma, v němž je možno je osadit. Cennou práci na tomto poli, spíše heuristickou a reflexivní než výzkumnou, podnikla Anna Kowalská. Její kniha *Nowy odbiorca?* je polemikou s tezí o naprosté novosti, již přináší naše doba. Digi-optimistické nadšení z nových technologií nechávalo stranou komunikaci, tedy fakt toho, co s námi média dělají (viz i FILIPCIAK 2006: 41); navíc nám chybí snaha tento nástup „nových médií“ integrovat do celku (IBID.: 152). Podlehli jsme nemoci okamžitosti (IBID.: 153), která s sebou nese svůdnou rétoriku zlomu a revoluce (IBID.: 154). Abychom však naši dobu pochopili, musíme tuto rétoriku opustit a zvolit perspektivu delšího času. Ta nám totiž dovoluje se vymanit z „pocitu bezmoci, že změny, jež se uskutečňují před našima očima, jsou absolutně »revoluční« a nepodléhají žádným logickým pravidlům“ (IBID.: 162).

V podobném duchu uvažuje i Jacek Wojciechowski. Tvrdí, že nám nechybějí velké vize a prognózy (třeba že sféra psaného slova bude odsunuta úplně na okraj), ale „silné argumenty zatím chybějí“ (WOJCIECHOWSKI 2017: 55). Podle něj se celá rétorika nadšení z velkých změn mýlí v mnoha věcech. Tak třeba nahrazení linearity, což by měl být velký zisk „nových médií“. Podle Wojciechowského linearita dost dobře jiným systémem čtení zastoupena být nemůže, protože sama ze své podstaty „eliminuje dezorientaci a chaos“ (IBID.: 40), navíc i čtení na počítači je ve velké většině čtením lineárním. Samotný hypertext je pouze jeho doplněním. Kromě toho jsou texty tohoto druhu nastaveny i na jiný způsob čtení — rychle vyhledat, příliš se nesoustřeďovat, nepromýšlet. Autor též polemizuje s pojetím

tzv. několikaúrovňové lineárnosti, kterou považuje za čistou iluzi: „Linearita nemůže být mnohoúrovňová, vždyť právě tím, že taková není, eliminuje dezorientaci a chaos“ (IBID.: 40). Nebo slovy Lidie M. Jarské: „Linearita neohraničuje naše myšlenky a pocity, právě naopak — stimuluje k jejich hlubšímu zakoušení“ (JARSKA 2014: 138).

Zkusme předběžně shrnout. Ten, kdo se chce zabývat naší dobou — a tím, co s ní způsobila „nová média“ —, se neobejde jednak bez pohledu zpět, jednak bez širšího rámce celé kultury. Odpověď proto nutno hledat mimo předem vytipovaná klíčová slova jako *nová média*, *internet* či *digitální doba*.

Cestu, jak na to, nabízí lodžský sociolog Bogusław Sułkowski ve studii, v níž promýšlí knihu Antoniny Kłoskowské *Společenské rámce kultury* (1972) čtyřicet let po jejím vydání. Navrhuje její jistou aktualizaci — koncept pěti rámců. Jsou jimi: 1. kultura bezprostřední komunikace; 2. kultura společenství a dobrovolnických aktivit; 3. kultura lokálních, veřejných a soukromých institucí; 4. kultura masová a populární; 5. kyberkultura, kultura společenských sítí. Přínosem jeho přístupu je, že autor celý svůj nový koncept nahlíží *sub specie* nové doby. Tak například u prvního typu kultury zejména mobilní telefon změnil samotnou funkci telefonu tím, že se obrovským způsobem rozšířil „okruh fatické rozmluvy, rozmluvy kvůli rozmluvě samé“ (SUŁKOWSKI 2011: 11). Digi-doba a kultura masová a populární? Především je tu — soudí Sułkowski — obrovský „nárůst vysílatelských zdrojů“ (IBID.: 21), navíc se ztrácí povědomí o tom, co je legální a co pirátské; digitální prostředí také způsobuje, že množství materiálů přichází k jejich recipientům zvnějšku, přičemž pozbývá svého připoutání k lokalitě původu. Samotná kyberkultura a kultura síťových společností, tj. vývojově nový jev, se podle Sułkowského vyznačuje větším důrazem na subjektivitu (na rozdíl od kultury masové); jejím rysem je decentralizace (polycentrismus), přitom tento důraz na subjektivitu je stále trochu klamavý. Tváří se, že je bezprostřední, ale zdaleka „nedosahuje úrovně bezprostřední konverzace přijímací podobu řeči těla“. Tak jako tak digi-doba mění podobu všech kulturních rámců; rozmývá hranice mezi nimi a nesmírně zmnožuje obíhající obsahy, čímž narůstá chaos a informační smog (viz i JARECKA 2006). Daleko více než přístupnost začíná ke slovu přicházet role *gatekeepera* (31). Sułkowski poněkud naivně (protože pouze proklamativně) tvrdí (v souvislosti s Webem 2.0), že „v dnešním hypertextu dialogická kultura dominuje nad kulturou monologu“ (SUŁKOWSKI 2011: 31). Ale asi bychom se měli ptát po povaze a kvalitě tohoto dialogu, tedy po tom, jak je uskutečňován a zda v mnoha případech (blogy, diskuze pod články na politická témata, facebookové komunity) není spíše kanalizací mnoha sociálních patologií či vítanou půdou pro marketing a *fake news*. Tedy: zda jeho provozní dialogičnost (mezi-mluva, tj. roz-hovor) není pouze kamufláží agresivně manipulativního monologu.

Co z těchto několika příkladů plyne? Poznání, že daleko více dopředu se dostaneme tehdy, když se vrátíme dozadu. Tedy když promýšlíme to nové na pozadí všeho, co už tady bylo. Také když spíše modifikujeme zavedené koncepty zkušeností nové doby. Lze snadno vyproklamovat, že hypertext ruší omezení linearity a že čtenář jím dostává možnosti nikdy předtím nepocítované otevřenosti. Ale za jakou cenu? A stojí o to čtenář vůbec? A týká se to všech textů? Skutečně skýtá hypertext stejnou svobodu ve čtení románu jako ve čtení slovníkového hesla? A hlavně: máme na to nějaká zjištění?

Závěry

Jaké je čtenářské Polsko v časech digitálních? Kromě toho, že se vede diskuze o tom, jakou podobu by mělo mít, se bojuje o samu jeho podstatu. Řeší se dilema, zda přiznat, že čtení v Polsku zkrátka už není pro všechny, tedy že již od teď bude aktivitou menšinovou (svého druhu subkulturou), nebo zda se ho snažit vrátit na místa, kdy bylo nezpochybnitelně samozřejmé, a navíc v pozici hlavní osy, kolem níž se otáčela celá kultura.

Polskému čtenářství se daří mírně snižovat vnitřní socio-demografické prahy, zejména ten urbanizační a generační, čili funguje v něm postupná vnitřní inkluze. To vše ale v časech, kdy se samo jako celek dostává do socio-kulturní exkluze. Třebaže mu nechybějí vzdělané a čtoucí elity, na úrovni socio-demografické vykazatelnosti výrazně tahouny postrádá. Daleko větším problémem než rozdíl mezi městem a venkovem, jakož i mezi seniory a zbytkem populace tak začíná být velmi nízká čtenářská „výkonnost“ těch nejvzdělanějších, zejména z populace 40+. A kromě těchto důvodů socio-demografických je tu i důvod civilizačně-kulturní: polské čtenářství se sice nachází dobře zásobeno (knihy a jiné materiály), ale jaksi bez silné mise. Není jím za co bojovat. Není jím co bránit. Není jím co dobývat. Čili: není ho o co opřít. Všude samá baumanovská *tekutost*.

Reflexe je bohatá a vesměs značně poučená; v mnoha ohledech inspirativní i pro českou situaci, především tím, že je značně nuancovanější. Čelí se v ní lacinému digi-katastrofismu, ba snad až digi-fatalismu, a jednotliví autoři se na e-čtení snaží dívat realistickou optikou, zhruba ve stylu „dobrý sluha — špatný pán“ či „nic se nejl tak horké, jak se to uvaří“. Nejvíce inspirativní jsou přístupy, jimž nechybí širší perspektiva a jistý interpretační klid. Vychází z nich, že digitální dobu nelze pochopit jen z ní samé.

Studie vznikla v rámci realizace projektu Česká literární bibliografie — Český literární internet: data, analýzy, výzkum, CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_013/0001743, který je spolufinancován Evropskou unií prostřednictvím Evropských strukturálních a investičních fondů v rámci operačního programu Výzkum, vývoj a vzdělávání.

Literatura

ALEXANDER, Patricia A.

- 2012 „Reading into the Future: Competence for the 21st Century“; *Educational Psychologist* XLVII, č. 4, s. 259–280

BACHÓRZ, Agata et al.

- 2016 *Kulturalna hierarchia. Nowe dystynkce i powinności w kulturze i stratyfikacja społeczna* (Gdańsk: Instytut Kultury Miejskiej), online www.nck.pl/upload/attachments/317809/kulturalna%20hierarchia.pdf, přístup 14. 9. 2018

BARON, Naomi S.

- 2015 *Words Onscreen. The Fate of Reading in a Digital World* (Oxford: Oxford UP)

BIENEK, Justyna

- 2018 „Czytelnictwo w Polsce w 2017 roku“; *Bezprawnik*; online <https://bezprawnik.pl/czytelnictwo-w-polsce-2017/>, přístup 31. 8. 2018

BIRKENMAJER, Aleksander — KOCOWSKI, Bronisław — TRZYNADŁOWSKI, Jan

- 1971 *Encyklopedia wiedzy o książce* (Wrocław ad.: Ossolineum)

BIRKERTS, Sven

- 1994 *Gutenberg Elegies. The Fate of Reading in an Electronic Age* (New York: Ballantine Books)

BUDNIK, Magdalena

- 2014 „Książka Nowego Czytelnika“. *Literatura dla byłych analfabetów przeszkolonych w Polsce w latach 1948–1951* (Białystok: Uniwersytet w Białymstoku)

CARR, Nicholas

- 2010 *The Shallows. What the Internet Is Doing to Our Brains* (New York/London: W. W. Norton & Company)

CASTELLS, Manuel

- 2001 *The Internet Galaxy* (Oxford: Oxford UP)

CZY MODA

- 2018 „Czy moda na czytanie poprawi rynek czytelnictwa w Polsce?“; pořad Polského rozhlasu 3 (vysíláno 6. 12. 2018); online <https://www.polskie-radio.pl/9/396/Artykul/2227929,Czy-moda-na-czytanie-poprawi-rynek-czytelnictwa-w-Polsce>, přístup 7. 1. 2019

CZYTANIE

- 2015 „Czytanie jako praktyka społeczna“; in Katarzyna Tubylewicz, Agata Diduszek-Zyglewska: *Szwecja czyta. Polska czyta* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej), s. 294–311

DYMMEL, Anna — KOTUŁA, David — ZNAJOMSKI, Arthur

- 2015 *Kultura czytelnicza i informacyjna — Teoria i opraktyka. Wybrane zagadnienia* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej)

FEATHER, John P.

- 2013 *The Information Society. A Study of Continuty and Change* (London: Facet Publishing)

FILIPCIAK, Mirosław

2006 *Wirtualny plac zabaw. Gry sieciowe i przemiany kultury współczesnej* (Warszawa: WAIp)

FUREDİ, Frank

2015 *Power of Reading. From Socrates to Twitter* (London et al.: Bloomsbury)

GERE, Charlie

2008 *Digital Culture* (London: Reaction Books)

GOŁĘBIEWSKI, Łukasz

2008 *Śmierć książki. No Future Book* (Warszawa: Biblioteka Analiz)

2012 *Gdzie jest czytelnik* (Warszawa: Biblioteka Analiz)

GOMEZ, Jeff

2008 *Print Is Dead. Books in Our Digital Age* (New York: Palgrave MacMillan)

GÓRALSKA, Małgorzata

2012 *Piśmienność i rewolucja cyfrowa* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego)

2018 „Zwrot afektywny a współczesne badania nad książką i czytelnikiem. Rekonesans badawczy”; *Przegląd Biblioteczny* LXXXVI, č. 2, s. 219–233

HAS-TOKARZ, Anita — MALESA, Renata (edd.)

2014 *Homo legens czy homo consumens? Czytelnik i książka w XXI wieku* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej)

CHYMKOWSKI, Roman

2011 *Autobiografie lekturowe studentów* (Warszawa: Biblioteka Narodowa)

JANUS-SITARZ, Anna

2016 *W poszukiwaniu czytelnika. Diagnozy, inspiracje, rekomendacje* (Kraków: Universitas), online <http://www.cbeiku.polonistyka.uj.edu.pl/documents/85721075/ef43f25-e9cc-460a-879d-130fe2de086d>, přístup 19. 9. 2018

JARECKA, Urszula

2006 „Struktura czasu użytkowników nowych technologii komunikacyjnych. Konsekwencje atropologiczne zmian”; in Henryk Domański, Antonina Ostrowska, Paweł B. Sztabiński (edd.): *W środku Europy? Wyniki europejskiego sondażu społecznego* (Warszawa: IFiS PAN), s. 267–291

JARSKA, Lidia M.

2014 „Książka czy gadżet? Wpływ nowych technologii na zmianę książki — próba analizy zjawiska z uwzględnieniem problematyki prawnej”; in Anita Has-Tokarz, Renata Malesa (edd.): *Homo legens czy homo consumens? Czytelnik i książka w XXI wieku* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej), s. 125–139

JENKINS, Henry

2006 *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide* (New York/London: New York UP)

KISIŁOWSKA, Małgorzata

2014 „Komsupcjonizm informacyjny a kultura czytelnicza”, in: Anita Has-Tokarz — Renata Malesa (edd.): *Homo legens czy homo consumens? Czytelnik i książka*

w *XXI wieku* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej), s. 13–24

KISIŁOWSKA, Małgorzata — PAUL, Magdalena — ZAJĄC, Michał

- 2016 *Jak czytają Polacy?* (Warszawa: Centrum Cyfrowe), online <https://centrum-cyfrowe.pl/wp-content/uploads/2016/06/Jak-czytaj%C4%85-Polacy-raport-ko%C5%84cowy.pdf>, přístup 20. 9. 2018

KOPEĆ, Jarosław — KORYŚ, Izabela — MICHALAK, Dominika

- 2015 „Hybrydy cyfry i druku”; *Teksty Drugie* XXV, č. 3, s. 429–441

KOSTECKI, Janusz ad.

- 2015 *Książki w codziennym życiu Polaków. Raport z badania Polskiej Izby Książki „Kierunki i formy transformacji czytelnictwa w Polsce”* (Warszawa: Polska Izba Książki), online <http://www.pik.org.pl/upload/files/Ksiazki%20w%20codziennym%20zyciu%20Polakow%20-%20PIK%202015.pdf>, přístup 19. 9. 2018

KOWALSKA, Anna

- 2014 *Nowy odbiorca? Przemiany obrazu odbiorcy w wybranych koncepcjach współczesnej kultury* (Warszawa: Oficyna Naukowa)

KULAS, Piotr

- 2016 *Rozmowy o inteligencji* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar)

MAKOWSKI, Tomasz

- 2018 „Książka nie kojarzy się z dorosłością. I to jest problem” (rozhovor s ředitelem Národní knihovny Tomaszem Makowským), pořad Polského rozhlasu 2 (vysíláno 28. 5.), online <https://www.polskieradio.pl/8/196/Artykul/2115548>, přístup 7. 9. 2018

MANGEN, Anne — VAN DER WEEL, Adriaan

- 2016 „The Evolution of Reading in the Age of Digitisation: An Integrative Framework for Reading Research”; *Literacy L*, č. 3, s. 116–124

MARYL, Maciej

- 2015 *Życie literackie w sieci. Pisarze, instytucje i odbiorcy wobec przemian technologicznych* (Warszawa: Instytut Badań Literackich)

NARODOWY PROGRAM

- 2016 *Narodowy Program Rozwoju Czytelnictwa* [2016], online http://www.mkidn.gov.pl/media/docs/2016/uchwaly/uchwala-nr-180-rm-z-2015-r_-narodowy-program-rozwoju-czytelnictwa.pdf, přístup 4. 9. 2018

PIPER, Andrew

- 2012 *Book Was There: Reading in Electronic Times* (Chicago: University of Chicago Press)

PISAREK, Walery

- 2017 „Transformacje komunikacji społecznej na przełomie XX i XXI wieku”; in Anna Żbikowska-Migoń, Marta Skalska-Zlat (edd.): *Encyklopedia książki* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego), s. 33–44

POZIOM CZYTELNICTWA

- 2018 „Poziom czytelnictwa wśród Polaków stabilny, ale nadal dość niski”; online <http://niezalezna.pl/219836-poziom-czytelnictwa-wsrod-polakow-stabilny-ale-nadal-dosc-niski>, přístup 31. 8. 2018

SŁUPSKA, Kamila

- 2017 „Współczesny czytelnik i jego spotkania z literaturą (od obojętności do zaangażowania); in Katarzana Segiet, Kamila Słupska (edd.): *Książka w życiu człowieka — w poszukiwaniu (u)traconej wartości* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza), s. 153–168

SPITZER, Manfred

- 2014 *Digitální demence*; přel. František Ryčl (Brno: Host) [2012]

STAN CZYTELNICTWA

- 2018 *Stan czytelnictwa w Polsce w 2017 roku*; online <<https://www.bn.org.pl/download/document/1529572435.pdf>>, přístup 14. 9. 2018

STASIŃSKA, Beata

- 2015 „Polska nie czyta”; in Katarzyna Tubylewicz, Agata Diduszko-Zygłewska (edd.): *Szwecja czyta. Polska czyta* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej), s. 183–210

STETKIEWICZ, Lucyna

- 2011 *Kulturowi wszyscyżerycy sięgają po książkę. Czytelnictwo ludyczne jako forma uczestnictwa w kulturze literackiej* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika)

SUŁKOWSKI, Bogusław

- 2011 „Społeczne ramy kultury“ czterdzieści lat później. Pięć modeli komunikacji kulturowej”; *Kultura i Społeczeństwo* XL, č. 23, s. 5–35

VANDENDORPE, Christian

- 2008 *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*; přel. Anna Sawisz (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego) [1999]

VAN DER WEEL, Adriaan

- 2011 *Changing Our Textual Minds. Towards a Digital Order of Knowledge* (Manchester/New York: Manchester UP)

VAN DIJK, Jan

- 2006 *The Network Society* (London: Sage)

WALICKI, Andrzej

- 2016 „Mój stosunek do pewnych idei jest bardzo krytyczny”; in Piotr Kulas: *Rozmowy o inteligencji* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar), s. 125–149

WAŚKIEWICZ, Andrzej

- 2016 „Intelektualiści szczęśliwie nie tworzą jednej kohorty jak filozofowie Oświecenia”; in *ibid.*, s. 201–219

WOJCIECHOWSKA, Maja (ed.)

- 2015 *Czytelnictwo w dobie informacji cyfrowej. Rozwój, bariery, technologie* (Warszawa: SBP)

WOJCIECHOWSKI, Jacek

- 2017 „Książka literacka: próba opinii”; in *Kultura książki i informacji. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Elżbiecie Gondek* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego), s. 39–56

WOLFF, Katarzyna

- 2015 „Badania czytelnictwa w PRL — kiedy, dlaczego, jak i z jakim skutkiem?“, in Agnieszka Chamera Nowak, Dariusz Jarosz (edd.): *Na co dzień i od święta. Książka w życiu Polaków XIX–XXI wieku* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR), s. 459–474

ŻBIKOWSKA-MIGOŃ, Anna — SKALSKA-ZLAT, Marta (edd.)

- 2017 *Encyklopedia książki* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego)

Résumé

This study deals with contemporary Polish reading culture. The authors focus on three areas: (1) research at the National Library, particularly in relation to digital reading; (2) the new Polish *Encyclopedia of Books* (Encyklopedia książki), a work of colossal size and scope, as well as the state of current thinking on books and their social circulation, which has been fixed for some time; and (3) some individual sources of inspiration from Polish reflections and discussions on reading in the digital age. The authors examine all three areas against the backdrop of the current Czech situation, while endeavouring to ascertain the sociological causes behind the current large decline, and focusing primarily on the substantial reduction in graduates from the 40+ population. One part of the study also focuses on digital reading, i.e. on how it is developing and which sectors of the Polish readership it most involves. They conclude that although the Polish readership has succeeded in slightly reducing the internal socio-demographic threshold (i.e. with the operation of progressive internal inclusion), as a whole it is falling into social exclusion.

Klíčová slova | Keywords

Čtení — Polsko — digitální čtení — čtenáři

Readership — Poland — digital reading — readers

RECENZE

Mezi císařem a papežem. Život pražského arcibiskupa Jana Fridricha z Valdštejna

Jiří M. Havlík: *Jan Fridrich z Valdštejna. Arcibiskup a mecenáš doby baroka*. Praha, Vyšehrad 2016. 288 stran.

Dějiny římskokatolické církve v českých zemích doby baroka stále patří mezi kontroverzní témata, která jsou z minulosti zatížena širokým spektrem předsudků a podmíněných pohledů od temné demonizace až po nekritickou glorifikaci. Navzdory tomu však neustále sílí proud, jehož snahou je výzkum a prezentace této části historie českých zemí uceleným a co nejvíce nezaújatým pohledem, nakolik je to alespoň možné. Jedním z posledních titulů věnovaných právě církevním dějinám 17. století je kniha Jiřího M. Havlíka s názvem *Jan Fridrich z Valdštejna. Arcibiskup a mecenáš doby baroka*, která je vydána jako devatenáctý svazek ediční řady Velké postavy českých dějin nakladatelství Vyšehrad. Jedná se o první životopisnou monografii, jež se zabývá až dosud relativně opomíjenou osobností tohoto významného českého aristokrata a pražského arcibiskupa. Úvodní text shrnuje dosavadní stav bádání a autor v něm formuluje krystalizaci vlastní struktury knihy. Obsah úvodu je poměrně složitý a vyrovnává se i s otázkami, které si běžně u biografických děl nikdo nepokládá (viz např. „Úkolem této knihy není věnovat se rekatolizaci jako celku“ [s. 9]). Ve výsledku se nakonec čtenář noří do „staré dobré“ životopisné monografie (z nějakého důvodu se však autor snaží této charakteristice vyhnout), jež je řešena chronologicky, byť v některých obdobích s výraznějšími časovými přeroky.

V prvních kapitolách se Havlík věnuje rodinným vazbám Jana Fridricha. Příslušnost k jednomu z nejvýznamnějších panských rodů království mu zajišťovala nejen vysoké společenské postavení, ale rovněž dobré majetkové zázemí, stejně jako výhodnou pozici a řadu podporovatelů pro jeho v brzkém věku započatou kariéru církevního hodnostáře, k níž měl jako nejmladší syn Maxmiliána z Valdštejna blízko. Podobně důležité však byly rovněž kontakty, které mladý aristokrat získal jak při svých studiích, tak i během několika zahraničních cest. Havlík si všímá pozoruhodné věci, že již velmi brzy došlo k navázání přátelského vztahu s dlouholetým pražským arcibiskupem, kardinálem Arnoštem Vojtěchem z Harrachu, který ve Valdštejnovi spatřoval perspektivního nástupce pro arcibiskupský stolec. Mezi rody Valdštejnů

a Harrachů byly ostatně dlouholeté vztahy a vazby, a jak Havlík připomíná, Marie Alžběta Tereza z Harrachu byla manželkou někdejšího císařského generalissima Albrechta z Valdštejna.

O duchovní dráze Jana Fridricha zřejmě s konečnou platností rozhodla léta 1664 až 1666, kdy pobýval v Římě v těsné blízkosti papežského dvora. Studoval zde církevní právo a teologii, pochopitelně však zdejší pobyt využíval i k budování přátelských kontaktů. Právě zde se totiž seznámil s mnoha význačnými osobnostmi od vzdělavců, jako byl například věhlasný polyhistor Athanasius Kircher, přes duchovní až po diplomaty, což se mu později mnohokrát hodilo. Tyto vazby Havlík unikátně dokumentuje pomocí korespondence, jež se dochovala kupříkladu v římských archivních fondech a dosud povětšinou stála stranou pozornosti českých badatelů. Jsou přitom dokladem nejen těchto styků, ale i jejich obsahu a motivů. To je velmi cenné především pro pozdější léta, kdy už Valdštejn zastával arcibiskupský úřad, jehož práva musel jménem celého duchovního stavu v Čechách hájit proti absolutistickým tendencím samotného panovnického domu. Dochovaná korespondence s vídeňským nunciem Franceskem Buonvisim i jinými představiteli římské kurie poskytuje dobrý vhled do těchto sporů i do argumentace některých zásadních aktérů.

Velmi zajímavou sondu do českých církevních dějin představuje samotný vzestup Jana Fridricha z Valdštejna v církevní hierarchii, který vedl přes menší funkce a později přes biskupství v Hradci Králové až k již zmíněnému arcibiskupskému stolci v Praze. Vzhledem k nízkému věku bylo třeba žádat o papežský dispens, aby mladý prelát mohl přijmout potřebné biskupské svěcení. Stejně pozoruhodná je však problematika obnovy církevní správy v arcidiecézi. Zde Havlík sleduje ústup od původní koncepce kardinála Harracha na vytvoření čtyř biskupství ve prospěch snah o rekonstrukci a budování farní sítě (např. s. 124). V 17. století byly Valdštejnovými předchůdci s jistými obtížemi založeny biskupské úřady v Litoměřicích a v Hradci Králové, ovšem v Čechách západních (jednalo se umístění v Plzni či v Klatovech) a jižních (České Budějovice) se snahy arcibiskupů Ferdinanda Sobka z Bilenberka a Jana Fridricha z Valdštejna o ustanovení zbývajících plánovaných biskupství setkaly s takovými obtížemi a odporem, že Valdštejn svoji pozornost zaměřil raději na nové budování farní správy. Tím ideově navazoval na působení kardinála Harracha, jenž opustil násilné metody rekatolizace ve prospěch rozvoje pastorační činnosti. Po celou druhou polovinu 17. století se však duchovní správa potýkala s nedostatkem duchovních, a tedy i trvale obsazených farností, což mělo za následek zpomalení protireformačních snah zejména v pohraničních oblastech se Saskem, Lužicí, či Slezskem, odkud do království často přicházeli evangeličtí duchovní, kteří zdejším obyvatelům tajně poskytovali duchovní službu. Valdštejn, který byl sám majitelem severočeského panství v Duchcově, si tuto situaci velmi dobře uvědomoval. Právě proto své úsilí zaměřil na

vzdělávání kněží, obsazování nových far a též na nezbytné hmotné zajištění duchovních. V této souvislosti se čtenář může seznámit rovněž s tehdejšími pojetím role misionářů, kteří byli vnímáni spíše jako mimořádní či pomocní duchovní, kterým neměla být svěřována řádná péče o farnost (s. 122–123).

Do této oblasti spadala též arcibiskupova podpora vydávání náboženské literatury. Havlík se v této souvislosti zastavuje například u nadace Dědictví sv. Václava, činnosti jezuitů Matěje Václava Šteyera či projektu nového překladu Bible (viz kapitola „Písmo, zbožné knihy a misie [s. III–123]; přímo k *Bibli svatováclavské* a k činnosti Dědictví sv. Václava nověji např. viz *Svatováclavská Bible. Nedělní a sváteční čtení*, edd. Ondřej Koupil a Jiří M. Havlík, Praha, Karolinum 2017). Jan Fridrich z Valdštejna se řadil mezi jejich významné podporovatele a během jeho episkopátu byla dokonce vydávána doporučení kněžím, aby si nově publikované knihy kupovali a vybavovali jimi fary. Z pozice arcibiskupa též napsal rozsáhlý úvod k překladu Nového zákona *Svatováclavské bible*, kde vynesl zásluhy svého předchůdce na dokončení díla, a v roce 1691 rozmnožil fundaci Dědictví sv. Václava, aby se mohlo přistoupit i k postupnému překladu Starého zákona. Na literární počiny tohoto období se v poslední době zaměřuje badatelská pozornost, jež je doprovázena hlouběji a úžeji specializovanými pracemi, a text této knihy tedy především dotýcnou problematiku zařazuje do celkové mozaiky církevního, společenského a historického kontextu Valdštejnovy doby. Podobně je tomu i s jeho stavebními aktivitami a donacemi. Z nich velmi zajímavě vystupuje stavba poutní kaple sv. Eustacha v italské Mentorelle, která je dodnes zajímavým svědkem Valdštejnova italského pobytu (s. 49).

Významný prostor Havlík věnuje rovněž dlouhému a závažnému konfliktu mezi českým klérem a habsburským panovnickým domem, kde i za vydatné pomoci výše zmiňované korespondence odhaluje dosud nepříliš známou kapitolu domácích dějin. V důsledku rostoucích výdajů na vleklé války zejména s Osmanskou říší se stupňovalo celkové daňové zatížení, kterého ovšem dvůr zároveň využíval i k rozšiřování absolutistické moci překračováním církevních privilegií. Valdštejn dobře chápal vojenské ohrožení monarchie a nebyl z principu proti požadovaným platbám, byť značně omezovaly jeho snahu o účinnou rekonstrukci farní sítě, avšak z pozice arcibiskupa spolu s dalšími duchovními bránil dodržování církevních práv a požadoval zachování správného procedurálního postupu vázaného na souhlas papežské kurie. Tím se ovšem dostával do stále většího konfliktu s panovnickou mocí a spor nakonec zasáhl do nejvyšších pater evropské diplomacie, kdy proti snahám císařského dvora vystoupila i papežská diplomacie se samotným pontifikem. Na sklonku Valdštejnova života byl duchovní stav dokonce dočasně vyloučen z jednání zemského sněmu.

Veskrze pozitivní dojem z této knihy kalí přítomnost několika chyb různého typu, jež naštěstí nejsou nijak časté. V první řadě jde o nepřesně uvá-

děná jména či názvy — např. Eleonora z Rottalu na s. 27 (uvedeno nesprávně z Rotalu), saské město Dippoldiswalde na s. 54 (Dippoldswalde), Francesco Baldeschi Colonna na s. 190 (Colona). Dále Františka Marie Tereza z Meggau je na téže straně 32 uvedena rovněž pod křestními jmény Anna Františka. Odborný čtenář by možná tyto věci přijal s větší shovívavostí, kdyby součástí úvodu nebyl třístránkový text vysvětlující autorův ediční přístup k jmenům osob (s. 16–18), který nutně vyvolává dojem systematické pečlivosti. Velmi vzácně se v textu objeví i chyby faktografické. Evangelický kostel v Hrobu u Mostu, jež byl zbořen krátce před stavovským povstáním, je mylně uveden jako utrakvistický (s. 55). Na straně 132 má zase Ferdinand Ludvík Libštejnský z Kolovrat přiřazenu hodnost velmistra řádu maltézských rytířů, později je však již uveden správně jako velkopřevor (s. 215). Nedostatkům se bohužel zcela nevyhnul ani rejstřík, důležitá pomůcka každého badatele, což u redakčního zpracování publikací nakladatelství Vyšehrad není úplně výjimečný jev. Rejstřík tak například neobsahuje jména již zmíněné Františky Marie Terezy z Meggau, Kateřiny z Monfortu či Adama II. z Hradce (vše s. 32).

Pro všestranné hodnocení knihy je výše uvedené nedostatky třeba zmínit, avšak navzdory nim kniha představuje důležitý a informačně hodnotný příspěvek k poznání osobnosti pražského arcibiskupa Jana Fridricha z Valdštejna a jeho působení v širších souvislostech doby. Nesporným kladem je též skutečnost, že autorův výklad je velmi srozumitelný, takže titul osloví nejen odbornou veřejnost, ale i širokou čtenářskou obec.

Lukáš M. Vytlačil

„Vnuk osvícenství a syn realismu“ — Arnošt Kraus jako zakladatel germanobohemistiky

Václav Petrbock (ed.): *Arnošt Vilém Kraus (1859–1943) a počátky české germanobohemistiky*. Praha, Academia 2016. 516 stran.

V současné době zesilují snahy zkoumat vybrané fenomény literárních dějin českých zemí v jiném epistemologickém rámci, než jaký představuje lingvocentrický koncept národní filologie. Právě tento metodologický rámec v minulosti respektovala prakticky veškerá literární věda, a to včetně těch jejích proudů, které si zakládaly na exaktnosti a objektivitě. Rámec národní filologie tak zachovával nejen literárněvědný strukturalismus, ale také další směry, kladoucí si za cíl jej překročit. To byl případ tradiční komparatistiky, která často pouze srovnávala jednotlivé národní literatury a jejich historický

vývoj a literární historikové se soustředili především na vyhledávání vzájemných rozdílů, paralel či vlivů. Takové přístupy však selhávaly, pokud se měly vyrovnat se situací vícejazyčných regionů. Implicitně totiž předpokládaly, že jazyk je dostatečným kritériem pro rozlišování různých národů, respektive národních kultur a literatur. Jen velice obtížně totiž dokázaly postihnout společné kulturní předpoklady (i na poli estetiky, poetiky atd.) a vyrovnat se s problémem vícejazyčnosti některých spisovatelů, s otázkami (auto)překlada a adaptace či literárních institucí, které se neomezovaly na jeden konkrétní jazyk (například knižní trh či cenzura).

Potřeba reflektovat jak silné stránky literárněvědných škol či metod, tak jejich případné slabiny a přemýšlení o tom, na jaké podněty mohou současní badatelé navazovat (a jak), je jasným argumentem pro to, že dějiny literární vědy představují nezbytnou součást živé literární historiografie. Již proto je třeba ocenit existenci specializované řady nakladatelství Academia Prameny k dějinám českého literárního dějepisectví, v níž jako druhý svazek (s pořadovým číslem 6) vyšla kniha *Arnošt Vilém Kraus (1859–1943) a počátky české germanobohemistiky*, již připravil Václav Petrbock. Aktuálnost tohoto titulu ve zdejší prostředí je o to větší, že z hlediska dlouhého časového trvání představuje vícejazyčnost jeden z klíčových rysů literární komunikace v českých zemích.

Editor Václav Petrbock se germanobohemistické tematice věnuje od počátků své odborné dráhy — sám v úvodu recenzované knihy zmiňuje, že se konference o díle Arnošta Krause, již v roce 1997 uspořádal Jindřich Pokorný, účastnil ještě jako student. Od té doby se Petrbock soustavně věnuje teritoriálnímu studiu literárních dějin českých zemí od 18. století až do 20. století: významným počinem byla jeho dizertace *Stýkání, nebo potýkání. Z dějin česko-německo-rakouských literárních vztahů od Bílé hory do napoleonských válek* (2004, knižně vyd. 2012), od roku 2010 se podílí na vydávání řady *Intellectuelles Prag* im 19. und 20. Jahrhundert, od roku 2017 pak vede Germanobohemistický tým, jenž byl nově ustaven v rámci Ústavu pro českou literaturu AV ČR.

Arnošt Kraus představuje z hlediska výzkumu německé literatury z českých zemí klíčovou osobnost a Petrbock jej právem označuje za zakladatele české literárněvědné germanobohemistiky. Obsáhlý výběr z Krausových neknížních studií, který je předmětem této recenze, to dokládá velmi přesvědčivě.

Přítomná edice sestává z kratší předmluvy a ze tří rozsáhlejších oddílů, z nichž je každý chronologicky uspořádan. První představuje delší editorův výklad o Krausově akademické a intelektuální biografii, na něj navazuje pojednání o Krausových hlavních publikacích, jež současně představuje studie zařazené do přítomného výboru. Ty tvoří jádro knihy. Za každým editovaným textem se nacházejí editorovy poznámky a vysvětlivky, celý svazek uzavírá rejstřík.

Trochu proti očekávání editor v předmluvě neobjasňuje důvody či úvahy, které ho vedly k vydání přítomné knihy, ani jednoznačně nespecifikuje zá-

měry, které jejím vydáním sleduje z hlediska současného bádání. Spíše jako kdyby zde o svém badatelském programu promlouval Kraus sám, a navíc terminologií konce 19. století. Předmluva lakonicky konstatuje, že se Kraus zabýval česko-německými literárními a kulturními vztahy v trojím ohledu: (a) látkoslovným studiem, (b) komparativní ideografickou analýzou a (c) dějinami literatury německého jazyka v českých zemích. Takto koncipované uvedení do knihy není příliš vstřícné vůči čtenářům-nespecialistům, které by chtělo přitáhnout k opomíjené části vědecké tradice, naopak dává nepokrytě najevo, že kniha je určena odborníkům, kteří již vědí, co je očekává.

Také v první části editorovy studie o Krausově biografii a díle promlouvají nejprve prameny. To když je na počátku editorovy čtyřicetistránkové studie „Arnošt Vilém (Ernst Wilhelm) Kraus a studium česko-německých literárních vztahů“ citován Krausův žák Otokar Fischer. Jeho stručná charakteristika Krausovy povahy a zčásti i odborné činnosti má jistě smysl, ovšem čtenář musí mít na paměti, že se jedná o subjektivní názor Krausova současníka a žáka. Až v druhé podkapitole rozehrává Václav Petrbok svou silnou stránku, a to schopnost zrekonstruovat na základě širokých vědomostí biografických a (v nejlepším smyslu slova) vlastivědných dobové kulturní poměry i atmosféru. V Krausově případě se jedná nejdříve o Třeboradice na severním okraji dnešní Prahy, kde se roku 1859 narodil, dále pak Brandýse nad Labem, kde docházel do místní synagogy, a posléze o prostředí pražského piaristického gymnázia. Všechna tato prostředí, jež ovlivnila myšlení budoucího literárního historika, Petrbok plasticky charakterizuje a ukazuje, co pro malého chlapce židovského původu znamenala jak jazykově a nábožensky, tak i z hlediska osobní sítě kontaktů. Zdánlivé jednotlivosti oné dávné doby smysluplně doplňují životopisné údaje, takže čtenář získává komplexnější povědomí nejen o Krausově osobnosti, ale jejím prostřednictvím může lépe porozumět dobovým souvislostem, problémům a životním perspektivám, které se otevíraly lidem narozeným v této době do podobných poměrů. Václav Petrbok prostřednictvím Krausovy biografie skicuje česko-německo-židovský svět, který se těší nebývalému zájmu dnešních badatelů; ukazuje toto sociální a kulturní milieu, jež samozřejmě nepředurčilo, že se Arnošt Kraus stane univerzitním profesorem a zakladatelem germanobohemistických studií (bezpočet osobností s podobnými biografickými předpoklady směřovalo jinam), ale učinilo tuto kariéru jednou z možných cest jeho života. Při četbě Petrbokova výkladu o Krausových studijních pobytech na univerzitách v Mnichově a v Berlíně, o opakovaně zmiňované blízkosti k T. G. Masarykovi a spolupráci s tiskovým orgánem realistů, s *Athenaeem*, či o Krausově konverzi je nápadná jedna okolnost: ani hlavní město Rakousko-Uherska, ani části monarchie na jih od českých zemí zřejmě nehrály v Krausově životě velkou roli. Konvertoval sice ke katolicismu, učinil tak však v Drážďanech. Nechci zde tvrdit, že se jedná o nějak zvláště překvapivý nebo zcela výjimečný jev, lze však konstatovat, že

na rozdíl například od T. G. Masaryka nebo představitelů literární moderny se germanobohemista Kraus intelektuálně orientoval především na nově vzniklou německou říši a na berlínskou germanistiku.

Antologie z Krausových časopiseckých studií je uspořádána chronologicky a zároveň tematicky. Tato kompozice v zásadě odpovídá tomu, jak se vyvíjel a proměňoval Krausův odborný zájem od germanobohemistické mediévistiky až po témata z oblasti literatury 19. století (se zajímavou nevšímavostí vůči barokní literatuře). Žánrově jsou texty rozděleny do oddílů „Studie“, „Syntézy“ a „Recenze, kritiky a polemiky“, samostatný oddíl nadepsaný „Kšaft“ představuje Krausova osobní konfese (viz dále). Německojazyčné stati, které mají převážně publicistický charakter, jsou v knize otištěny ve spolehlivém překladu Veroniky Dudkové.

Výběr textů působí přesvědčivě — kniha představuje dominanty Krausových odborných zájmů: poznáváme jej jako mediévistu, znalce literatury 18. a 19. století i jako publicistu se zálibou v polemice; výbor současně podává svědectví i o dobové praxi při publikování badatelských výsledků v obou jazycích. Výmluvné je i zařazení známé syntetické studie o „Německé literatuře na půdě Československé republiky do roku 1848“ z *Československé vlastivědy*, neboť účast v této „státotvorné“ syntéze ukazuje, do jaké míry se literární historik identifikoval s novým státem. Zvláštní ocenění si zaslouží první úplná edice Krausovy *Řeči o věnci*, jež předtím vyšla pouze ve zkrácené podobě v roce 1953. Jedná se o jeho životní zpověď, napsanou v terezínském ghettu, která je zároveň také apologií — obhajobou germanobohemisty, jejíž svět se pod náporom nacistického násilí zcela zhroutil. Arnošt Kraus byl nejen „vnukem osvícenství a synem realismu“, jak jej označil Arne Novák. Pokřtění Židé (dalším příkladem může být Pavel Eisner) byli vystaveni narůstajícímu tlaku „přiznat“ svou identitu, která se v nacionalisticky vypjaté době jevila jako nejednoznačná, dnešními slovy hybridní. Kraus byl podle vlastních slov „žid čechomil a pokřtený“ (s. 363), obracející se k českému národu, za který prý bojoval svou vědeckou činností. Proto se uchází „o věnec“, tedy o uznání těch, „kdo dovedou posoudit cenu vědecké práce a poznat, jestli jsem při tom poctivost badatelskou nenahradil politickou agitací, žádnými jinacími zájmy neposkvřněnou, a ta poctivost že nezůstává za vědeckostí mých spoluobojovníků“ (s. 366).

Recenzovaná kniha představuje nejen člověka a badatele Arnošta Krause, jehož osud měl tragické završení, ale také neméně smutné vyústění germanobohemistiky první generace. Celkově pozitivní dojem poněkud kazí skutečnost, že antologie neprošla důkladnější redakcí, než odešla do tisku. Tato připomínka se týká zejména cizojazyčných pasáží, kde jsou Krausovy citace většinou podávány správně, ve vysvětlivkách však jsou jejich incipity různě překrouceny. Tak narážíme na vynechání písmen (Goedeke, *Gru[n]drisz*, s. 29, *Les deux avare[s]*, s. 66; *Volksschrif[t]steller*, s. 104), ale také na gramatické chyby

(např. *ein deutsches Text*, s. 468); ojediněle se objevují nepřesná jména spisovatelů (Salomon Willibald Schießler, s. 465, se jmenuje správně Sebastian, správně je uveden na s. 401).

Pohledem na poslední stránku knihy se vracíme k tomu, o čem byla řeč v úvodu recenze. Narazíme zde na ohlášený plán ediční řady Prameny k dějinám českého literárního dějepisectví, jež má sestávat z celkem sedmi svazků, z nichž doposud vyšly pouze dva: č. 2 (*O českou literaturu naukovou*, ed. Kateřina Piorecká, 2012) a nyní č. 6. Názvy ostatních antologií, jako například *Dějepis české literatury 1874–1942. Od pozitivistické filologie do strukturalismu* (sv. 1), *Proměny literárněvědné paleobohemistiky* (sv. 3) nebo také dlouhý název 7. svazku *Společensví české a slovenské literatury v literárněhistorickém myšlení na přelomu 19. a 20. století a počátky české literárněvědné slovakistiky* zní velice slibně a lze jenom doufat, že se jich čtenáři dočkají. Ve smyslu úvodem zmiňované sebe-reflexe literární vědy by bylo škoda, kdyby se Petrbockova edice textů Arnošta Viléma Krause stala jakýmsi pomníkem dobrého a potřebného projektu, který nebyl dokončen. Ve srovnání s českou edicí zmíněná řada Intellectuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert, v jejímž rámci bylo v nakladatelství Böhlau dosud vydáno devět svazků, jen kvete. Vzhledem k tomu, že jeden z dalších jejích svazků má být věnován právě Arnoštu Krausovi, a to v návaznosti na konferenci, která proběhla v Praze v říjnu 2017, se máme na co těšit.

Michael Wögerbauer

Dramatik, se kterým je potíž

Eduard Burget: *Dramatik na pranýři, Podivný osud spisovatele Františka Zavřela*. Praha, Academia 2017. 477 stran.

I.

Knižní biografie je v rámci uměnovědné komunikace specifický žánr, jehož úkolem je zvolené osobnosti „dát to“, co jí v kulturní paměti dané komunity náleží, tedy vykreslit její profesní a lidský portrét způsobem, který zformuje, upřesní či promění představu, kterou tato komunita o dané osobnosti má.

Obecně vzato může přitom jít o širokou škálu osobností, počínaje darebáky, kteří v dějinách sehráli velmi negativní roli, až po následováníhodné či zbožštěné vzory. Nicméně v případě literatury je většina biografí celkem logicky věnována postavám, které jsou pozitivní součástí tradovaného kánonu — nebo by jí podle představy badatele měly být. Cílem takových biografí je zprostředkovat život a dílo vybraného umělce způsobem, jenž jej potenciálnímu adresátu představí jako nepřehlédnutelnou individualitu, schopnou vytvářet pozoruhodné a nadčasové umělecké hodnoty. Biografie spisovatelů,

o nichž je i sám jejich autor přesvědčen, že jsou nevýrazní nebo dokonce vysloveně špatní, jsou méně časté — pokud se však objeví, tak především proto, že průměrná díla a nevýrazné osudy, které zůstaly uzavřeny v čase, mají leckdy schopnost vypovídat o své době více než to, co ji přesáhlo.

Vědecké biografie umělců lze ale tvarově a argumentačně polarizovat také podle toho, nakolik jejich autor respektuje obecně sdílenou představu o dané osobnosti. Tedy jestli ji přijímá, anebo se ji snaží zásadně posunout a proměnit. Zatímco v prvním případě je badatelovým cílem osobitě potvrdit a aktualizovat „to, co všichni vědí“, v případě druhém jej motivuje odhodlání přesvědčit čtenáře, že daná persona byla doposud interpretována chybně. Je-li si badatel jist, že jím zvolený spisovatel byl jinými nadhodnocen, nebo naopak — častěji — nedoceněn, případně dokonce zúmyslně přehlížen, nespravedlivě opomíjen až zapomenut, posiluje to polemickou stylizaci jeho argumentace. A ta je tím silnější a zaujatější, čím více je autor biografie přesvědčen, že jde o křivdu, kterou právě on musí napravit.

V rámci české literatury se snaha rehabilitovat neprávem upozaděné tvůrce prosazuje zejména v okamžicích historických a uměleckých zlomů, v posledních desetiletích nejnápadněji ve spojení se spisovateli katolické orientace. V oblasti divadla se pak díky Vladimíru Justovi projevila snaha rehabilitovat osobnosti, na jejichž obraze ulpíval stín protektorátní kolaborace s Němci, ať již šlo o známého herce (*Věc: Vlasta Burian* [1991]; *Vlasta Burian — mystérium smíchu* [1993]), či o opomíjené dramatiky (*Miloš Hlávka — Světák nebo Kavalír Páně?* [2013]; studie „Případ Vilém Werner“, *Divadelní revue* 2003, č. 1). Společným rysem všech těchto vystoupení přitom bylo zlomit „klatbu“, kterou podle přesvědčení obhájců nad jednotlivými tvůrci neprávem vynesli komunisté.

Nahlíženo z této perspektivy specifičnost přístupu Eduarda Burgeta k Františkovi Zavřelovi, tedy postavě, kterou dehonestovali nejen komunisté, ale i prvorepublikoví liberální demokraté, charakterizuje vnitřní napětí mezi snahou jej jako člověka a spisovatele před čtenáři obhájit a autorovým respektem k datům a faktům, které mu tuto obhajobu značně komplikují, ba znemožňují. Výsledkem je text stylizovaný jako obrana, zároveň ale prezentující množství důkazů, které víceméně potvrzují, že se dosavadní české myšlení o literatuře a divadle až tak nemýlilo, když Zavřela chápalo jako figuru značně okrajovou. A už vůbec ne, když poukazovalo na Zavřelovo specifické psychologické založení a na jeho obdiv k fašistickým a diktátorským režimům.

II.

Naznačené napětí se projevuje již v prvních odstavcích přítomné publikace, ve kterých Burget vzpomíná na své první „setkání“ se Zavřelem. Dojít k němu mělo v roce 2000, kdy v antikvariátě náhodně narazil na dramatikovy paměti se sugestivním titulem *Za živa pohřben* a zaujalo jej, jak si ten, kdo je sepsal,

„ve stručných charakteristikách [...] vyřizoval účty se svými skutečnými i domnělými nepřáteli“ (s. 14), tedy nejen s řadou prvorepublikových osobností, ale s celým masarykovským režimem. A třebaže si Burget už při této první četbě uvědomoval nevěrohodnost Zavřelovy autostylizace „do role mučedníka a nepochopeného génia, který se dostával do konfliktních situací nikoliv vlastní vinou, nýbrž přičiněním závistivých kolegů, kteří jej obklopovali a činili mu potíže“ (s. 15), Zavřelův pohled na zdánlivě jednoznačně zaškatulkovanou minulost se mu jevil natolik neobvyklý, že jej to vyprovokovalo ke sběru informací o tom kuriózním spisovateli a posléze také k pokusu vyložit jeho život a dílo nikoli jako opomenutelnou neobvyklost, nýbrž také jako organickou součást české literární a kulturní historie.

Je proto celkem logické, že Burget při zpřítomňování Zavřelova životního a tvůrčího příběhu zaujal pozici vypravěče, který sice velmi dobře zná všechny prohřešky, chyby a slabosti svého hrdiny, nicméně za léta společného soužití si k němu vytvořil rozporuplný vztah. Na jedné straně si tak je dobře vědom, že si Zavřel za mnohé „může sám“, a na straně druhé má ambice prokázat, že nemohl být až tak špatný spisovatel, jakož i vyvrátit — nebo alespoň oslabit — politická obvinění, která byla a jsou proti němu vznášena.

Pokud jde o vlastní spisovatelovu dramatickou a literární tvorbu, tak se tato ambice projevuje v Burgetově poctivém odhodlání ji „přečíst“ bez negativního předporozumění a věcně začlenit do literárního kontextu, případně ukázat spojnici mezi Zavřelovými jednotlivými díly, dobou a tvorbou jiných spisovatelů. Patrná je ale rovněž Burgetova potřeba vyhledávat a zvýznamňovat vše, co by se dalo předvést jako Zavřelovo tvůrčí plus, s čímž souvisí i příležitostné umenšování jeho „protihráčů“.

Příkladem může být argumentace, s níž je Zavřelův vstup na jeviště, tedy brněnské uvedení jeho dramatu *Boleslav Ukrutný* (1920), doprovázeno slovy: „Po osmi letech marného úsilí konečně dosáhl jevištní inscenace svého díla, což musel jistě považovat za velký osobní úspěch“ (s. 141). Naproti tomu uvedení hry Františka Langra *Svatý Václav* (1912) pražským Národním divadlem je o pár stran dále klasifikováno klamným tvrzením: „setkala se jen s malým ohlasem, neboť už po třech reprízách byla ohlášena derniéra“ (s. 148). Klamným tvrzením proto, že ve skutečnosti šlo o pět představení (vedle tří repríz i o premiéru a derniéru), což v té době nebylo až tak neobvyklé, ale také proto, že Langrova hra byla na repertoáru od 22. II. do 20. I2, tedy bezmála měsíc, zatímco Zavřelova od 8. 3. do 29. 3. O počtu jejích repríz sice nemáme dostupné údaje, nicméně vzhledem k velikosti potenciálního brněnského publika a tehdejšími zvyklostem je spíše nepravděpodobné, že jich bylo více než Langrových pět pražských. Nehledě na to, že Zavřel si musel být vědom toho, že brněnská premiéra nemá tu uměleckou prestiž jako pražská, zvláště když jeho hra byla předtím v Praze odmítnuta nejen divadlem Národním, ale i Švandovým.

S ohledem na Zavřelovu dobrou pověst se pak Burget pokouší vyhledávat také pozitivní divadelní a literární recenze jeho tvorby, což je obzvlášť těžké, neboť jich opravdu není mnoho. Většinou se tak spokojí s dílčí pochvalou, nejčastěji s konstatováním, že to či ono dílo uspělo alespoň u dobových diváků či čtenářů, když už ne u kritiky a literárních historiků. Příkladem může být citace z Vodákovy reakce na premiéru Zavřelovy hry *Přemysl Otakar Druhý* v pražské Uránii: „Nebyl to úspěch akademický, nýbrž jeden z těch, o kterých se říká, že obecenstvo bylo uchváčeno. Výpravou a provedením stala se ze Zavřelova dramatu monumentální antická tragédie, jejíž osoby pronášely bůhví jaké vznešené, heroické city a myšlenky. Bylo vidět, jak i ti holešovičtí lidé dychtí se pozvednout nad všednost k velkým mohutným vidinám a k myšlenkovým rozletům“ (s. 161).

Podobně Burget postupuje také v pasážích, v nich vykládá Zavřelovy vyhraněné postoje politické. Snad jen s tím rozdílem, že tu součástí své argumentace činí i určitou hodnotovou relativizaci (každý měl přece nárok na svůj názor) a navíc sází na odůvodnění etické. Zaskatulkování svého hrdiny jako kolaboranta se tudíž brání argumentací, že „takový“ byl Zavřel přece vždycky, takže rozhodně nepatřil k těm, kteří se na německou stranu přidali až za protektorátu a z prospěchářství. Hrdinu své biografie charakterizuje jako exemplář člověka, jehož celoživotním ideálem byla diktatura řízená vůlí silného jedince a který za zcela legitimní považoval také užití sebekrutějšího násilí ve jménu velkého cíle. Nemálo pozornosti proto Burget věnuje také Zavřelovu celoživotnímu obdivu k Napoleonovi a jeho lásce k Mussolinimu a italskému fašismu.

Slovem *fašista* jej však nikdy neklasifikuje. Zkonstatuje sice, že „obdiv k italskému diktátorovi autora ve druhé polovině dvacátých let přivedl až k českým fašistům, se kterými po určitý čas sdílel zálibu v autoritářském státě“, okamžitě to však odlehčí tvrzením, že „Zavřelův zájem o fašismus se nesl více v rovině ideové než ve smyslu jeho praktického prosazení v domácí politice“, čili že byl víceméně neškodný. Jenže vzápětí to paradoxně ještě zkomplikuje tvrzením, že „pro Zavřela bylo souznění s myšlenkami italského a později českého fašismu spíše hledáním alternativ pro stávající liberálnědemokratický politický model“ (s. 203). — Asi se ale příliš nepletu, když zkonstatuji, že takovýto argument není přesvědčivý, protože „hledáním alternativ“ vůči demokracii fašismus v minulém i současném století byl vždy, aniž by to jeho příznivce omlouvalo.

V souvislosti s tím Burget stranou ponechává také otázku, zda je lepší a morálnější, když spisovatel začne s nepřátelským režimem spolupracovat až pod nátlakem či z kariérismu, anebo když inklinuje k nacionalismu a fašismu dlouhodobě, spontánně, ze své vlastní vůle... A dalším dílčím úskalím této argumentace je, že Burget velmi dobře ví, že ani kariérismus, sobectví a prospěchářství nebyly Zavřelovi až tak cizí. Jinak by totiž nemohl v závěru

knihy konstatovat: „Těžko bychom dnes mohli Františka Zavřela označit za kolaboranta v pravém slova smyslu. Hodilo by se spíše označení »konjunkturalista« — tedy člověk, který se z nové politické konstelace v letech 1938–1945 snažil pro sebe vytěžit co nejvíc“ (s. 420).

Jestliže je český dramatik klasifikován jako ten, kdo se rozhodl vytěžit pro sebe ze situace dané německou okupací Čech a Moravy co nejvíc, není to z etického hlediska asi to nejlepší doporučení. Nicméně Burgetův čtenář tímto autorovým výrokem rozhodně nebude překvapen, neboť v okamžiku, kdy se k němu dočte, bude již jeho představa o „fenoménu Zavřel“ na základě Burgetova výkladu poměrně jasná. A její nedílnou součástí bude i jistota, že život a tvorbu tohoto spisovatelského exota doprovázely a spoluutvářely také četné lidské, společenské a umělecké excesy. Bude totiž již dostatečně obeznámen se Zavřelovým velikášstvím, slavomamem a megalomanií, s jeho nadstandardní touhou po osobním úspěchu, společenském a hmotném ocenění. A také s řadou Zavřelových sebeprosazovacích akcí a aktivit, nevyjímaje opakovaných pokusů vlichotit se do přízně aktuálně mocných a následně z toho vyzískat maximum. Jakož i se Zavřelovou fixní ideou, že za marnost veškerého jeho snažení nenese odpovědnost on sám, nýbrž spiknutí zavilých nepřátel, což jej nejednou inspirovalo k demonstrativnímu vyřizování osobních účtů, lžím a pomluvám. Občas i s těmi, kteří ještě nedávno patřili k jeho přátelům, leč nedostatečně oceňovali jeho proponovanou velikost.

Čtenářovu v průběhu četby plynule narůstajícímu despektu k hlavnímu hrdinovi Burgetova příběhu patrně nezabrání ani skutečnost, že se autor knihy v okamžicích, kdy je při obhajobě jeho excesů zahrán až do poslední ústupové linie, obrací až k argumentům psychologickým a snaží se Zavřelova „zvláštní“ veřejná a soukromá gesta ospravedlnit také jeho specifickým psychickým založením, jež zjevně nemělo daleko k chorobě. V návaznosti na to pak také Zavřelovu tvorbu vykládá také jako formu individuální psycho-terapie (s. 22).

III.

Za to, že se přítomné biografii nepodaří Františka Zavřela ve čtenářových očích rehabilitovat, ovšem může sám Eduard Burget, respektive lepší část jeho autorského já. Jak jsem totiž výše už naznačil, v Burgetově textu se sráží obhajobný iniciační impuls s erudicí a odpovědností historika, který nedokáže jít proti pramenům, natož aby je utajoval. A historik ve výsledku nad obhájcem přesvědčivě vítězí, což je z mého pohledu více než dobře.

Ukázkou toho může být okamžik, když Burget cituje již připomenutou Vodákovu recenzi *Přemysla Otakara Druhého*, nepochybně se záměrem poukázat na Zavřelův jevištní úspěch. Takto by mu zvolený citát skutečně mohl posloužit, musel by být ale ukončen onou větou, kterou jsem jej výše uzavřel já: „Bylo vidět, jak i ti holešovičtí lidé dychtí se pozvednout nad všednost

k velkým mohutným vidinám a k myšlenkovým rozletům.“ Poctivý historik Burget však neodolá a zveřejní rovněž věty následné, klasifikující tuto Zavřelovu hru jako dílo pro nenáročné adresáty a vyjmenovávající ta její negativa, která se v dané době považovala za závažné prohřešky proti podstatě kvalitního dramatu: „Pro ně nerozhoduje nelogičnost a roztrhanost děje, jim nepřekáží skrovná náplň postav násilně pojatých, ani to, že se nerozvíjejí, stačí jim, že vidí slavného Otakara s ohromnými záměry, Kunhutu s těžkými záhadami srdce, Falkenštejna s královským vlasteneckým snem, biskupa se smělymi pojmy o Bohu.“

Naznačený postup nadto prostupuje celým textem: kdykoli se Burget pokouší říci o Zavřelovi něco pozitivnějšího, nikdy neodolá a zaplaví čtenáře přehrášlými údaji a faktů, jejichž pozitivnost je přinejmenším sporná. Síla této dokumentární stránky jeho výkladu přitom spočívá v tom, že se opírá o systematický (a v rámci literární vědy neobvykle obsáhlý) průzkum dostupných archivních zdrojů. Konfrontace rehabilitačních gest s průkazností citovaného materiálu v důsledku působí až jako ironie či sarkasmus, nicméně Burgetově práci svědčí. Rád proto prohlašuji, že rezultátem jeho snažení a utkvání se se Zavřelem i se sebou samým je plastický a mnohorozměrný obraz historické postavy v celé její lidské a profesní unikátnosti.

IV.

Pochybuji, že se literární vědci budou k Burgetově monografii vracet kvůli samotnému jejímu tématu, tedy Františku Zavřelovi, neboť ten je podle mého přesvědčení „odsouzen“ nadále zůstat jen kuriozitou a negativním exemplum. Nicméně tato monografie obohatila české myšlení o literární minulosti tím, že se jí podařilo „skrze Zavřela“ nahlédnout první polovinu 20. století poněkud jinak, než bylo doposud zvykem: volbou neobvyklého zorného úhlu zajímavým způsobem osvětlila tu část dobového literárního života a názorového spektra, která byla doposud ve stínu. Za pozornost kupříkladu stojí Burgetovo prohloubení portrétu Otakara Fischera a dalších osob, které se se Zavřelem po určitou dobu přátelili, nebo alespoň s ním komunikovaly.

Ještě podstatnější pak je, že takový přístup otevírá také možnost sledovat dané období nejen jako prostor, v němž se „zákonitě“ prosazovaly předem dané progresivní umělecké tendence, ale jako vícerozměrnou dimenzi, v níž se vzájemně střetávaly a podmiňovaly protikladné představy o hodnotách uměleckých i společenských. Aniž by aktérům bylo předem jasné, jak to dopadne.

Žánry populární literatury

Antonín K. K. Kudláč: *Barvy černobílého světa. Studie o vybraných žánrech současné české populární literatury*. Pardubice, Univerzita Pardubice 2017. 223 strany.

Ve své nové knize se Antonín Kudláč vrací k tématu populární literatury. Téma v současné době poměrně intenzivně zpracovávané nahlíží — oproti své předchozí, obecněji laděné knížce *Anatomie pocitu úžasu: Česká populární fantastika 1990–2012 v kulturním, sociálním a literárním kontextu* (2016) — prizmatem literárního historika a kritika. Popisuje českou populární literaturu po roce 1989 jako autonomní jev, jehož podstatu chce pojmenovat; zároveň má ambici ukázat, že populární žánry jsou vhodné pro akademickou kritiku a že nejde jen o konstrukty sociologické či ekonomické.

Kniha eviduje autory a jevy, jež namnoze nejsou zachyceni sítí standardní literární historie. To je samozřejmě zásadní klad Kudláčovy knížky — její možnost fungovat jako paralelní literární dějiny. Právě pobývání v prostoru dosud neustáleném a nezafixovaném normativními soudy historické analýzy vede k výraznému (na první pohled leckdy až překvapivému) subjektivnímu tónu výkladu („Varianty české detektivní prózy, které osobně považuji [...] za autorsky významné“ [s. 113]). Ten není náhodný, autor se k subjektivismu hlásí už v úvodu, kde čteme, že celkový pohled na populární literaturu bude jeho „subjektivní interpretace“ (s. 18).

Při obzírání populární literatury je Kudláčovi klíčovým momentem genologický aspekt. Celá jeho kniha ukazuje žánrový koncept (žánr, žánrový modus) jako jev pro populární literaturu určující, a to, zdá se, v míře výrazně větší než v případě „běžné“ literatury. Ačkoli to v knize nikde explicitně řečeno není, vyplývá to ze zásadního významu žánrového konceptu jak na straně genetické, tak recepční, a dokonce i např. při tvorbě populárního kánonu (míra vědomého vztahování se k určitému žánru, prestiž žánrových pravidel a prototypálních textů atd.). Dosah žánrového gesta se zde jeví zásadnější než v kultuře „běžné“ a ze strany fandomu i autorů samotných ostře sledovaný. Ostatně odkazy na genologickou teorii tvoří hlavní metodologickou a teoretickou kostru jeho knihy, a jak Kudláč píše, je jeho kniha výrazem snahy doplnit dosavadní genologický výzkum o „populární rozměr a souvislosti“ (s. 160).

Genologický aspekt si vynutil materiál sám: Kudláč píše, že hlavními momenty populární literatury jsou právě dva žánry (snad bychom mohli spíše mluvit o žánrových osách či tendencích, neboť nejde o zřetelné, „čisté“ žánry): fantastika („umělecké druhy s fantastickými prvky vznikající výhradně na teritoriu populární kultury, tedy mimo elitní kulturu a folklor“ [s. 13]) a detektivka. Tyto dva žánry chápe Kudláč jako *pars pro toto* celého populáru.

Striktní žánrový dualismus úvodního pojetí je ovšem v samotném textu poněkud rozmyt: vlastní kapitolu má výklad o hororu a steampunku (oba žánry jsou ovšem blízké fantastice), fantastiku pak Kudláč pojme jako výklad o sci-fi a fantasy (tyto dva žánry vidí jako dva hlavní pilíře fantastiky [s. 51]). Sci-fi tradičně dělí na „hard“ (ta je podle Kudláče v Čechách dosti etablovaná, zejm. její subžánr „spaceoperea“) a „soft“. Pozice soft sci-fi není podle Kudláče v Čechách silná, projevuje se zejména v subžánru kontrafaktuálních dějin, jež Kudláč možná překvapivě do sci-fi řadí, subsumuje jim i „»tajné« nebo »skryté« dějiny“ (s. 43). Proklamované hranice výzkumu se tak poněkud rozostřují, nikoli však ke škodě celku.

Příklon ke genologickému uvažování vede v Kudláčově textu k jistému — a do určité míry i reflektovanému — teleologickému přístupu, kdy eviduje jak žánry či subžánry v českém prostředí již reálně existující, tak ty, které zde ještě etablovány nejsou (či se teprve v nesmělých a nejistých náznacích objevují, např. humoristická, epická, dark či romantická fantasy), ale tím, že existují v jiných literaturách (typicky v angloamerické), jeví se jako funkční místo, které by se mělo objevit i v našem prostředí. V praxi takové uvažování vede k někdy poněkud možná příliš chtěné snaze rozvrhnout v české literatuře celou škálu populárních žánrů tak, jak je znají jiné literatury. Tak např. o steampunku Kudláč píše, že v české literatuře „své místo má“ (s. 106), avšak jeho reálné doklady jsou zatím jen drobné a částečně tvořené i pracemi zjevně chatrnými (sborník *Excelsior, gentlemen* „nezavedených autorů“, jehož „řemeslná úroveň [...] však zatím upomíná více na fanziny“ [s. 104] a jehož celková poetika „má bezpochyby poměrně daleko k »původnímu steampunku«“ [s. 105]). Nabízí se otázka po přesvědčivosti takového dokladu, resp. otázka, jsme-li zde konfrontováni se skutečnou, progresivní žánrovou tendencí, nebo spíše jen s pasivním odrazem přejímané tradice. Bez ohledu na teoretické pozadí je však cenné představení v domácím prostředí zatím málo známých žánrů (steampunk, splatterpunk, noir, paranormal romance; fantasy hrdinská a další její výše zmíněné subžánry).

Klíčovým tématem knihy je „populární literatura“. Ta však v knize překvapivě není definována. Vymezena je jen konkrétními žánry (k tomu ovšem níže), a tak vlastně jediným momentem, jenž ji sceluje a konceptualizuje, jsou opakované a systematické zmínky o špatné literární či jazykové úrovni tematizovaných textů (o sborníku transhumanistické sci-fi *Terra nullius*: „ostatní zařazené práce zpracovávají [...] témata [...] dosti konvenčně, někdy jde přímo o zjevně začátečnický text“ [s. 34], o jediném steampunkovém českém románu se dočteme: „ponechme stranou skutečnost, že jde [...] o dílo v zásadě pouze začátečnické, se selhávající stylistikou, papírovým postavami a topornými dialogy“ [s. 105]). Tento depreciativní tón nastoluje otázku, mluví-li se o literatuře „populární“, nebo prostě špatné, resp. jaké jsou vztahy mezi těmito dvěma kategoriemi — jednou v zásadě založenou funkčně (neboť tak je

vertikální osa literárního pole — alespoň v tradici českého strukturalismu — definována), druhou axiologicky. Snad by tato otázka nebyla tak naléhavá, kdyby v obou výše uvedených citátech nebyly kritizovány texty považované zároveň za texty z hlediska Kudláčovy knihy, respektive tématu podstatné.

Řekli jsme, že populár je v Kudláčově textu vymezen žánrovou skladbou. Chápat určitou žánrovou skupinu jako definiční rys populární literatury by ovšem bylo zavádějící: takové pojetí by totiž nebralo v potaz potenci těchto žánrů pohybovat se mezi oběma póly funkční (případně i axiologické) osy, a znemožnilo by tak zkoumat dané žánry v jejich reálné historické a komunikační celistvosti. Zde je nutno se vrátit k úvodu knihy, kde se fantastika, tj. jádro výzkumu, definuje opozicí (oddělením) od elitní literatury. Tady cítíme jakési metodologické pnutí. Oddělení od elitní literatury samozřejmě definuje literaturu populární; dané dělení ovšem nelze aplikovat na žánry, které ze své definice mají či mohou mít pól „elitní“ i „populární“ (případně i brakový). Tento fakt však Kudláč opomíná, když do uvažování zavádí představu žánrů čistě populárních (opakujeme citát ze s. 13: populární fantastikou rozumí „umělecké druhy [...] vznikající výhradně na teritoriu populární kultury, tedy mimo elitní kulturu“). Pomineme-li fakt, že v praxi se toto oddělení těžko drží (na s. 43 je řeč o „české umělecké próze“), konstatujeme, že pak jednak zkoumá jen populární literaturu, nikoli (populární) žánry, které tímto výměrem redukuje, jednak, zdá se, narýsováním těchto hranic, které znemožňují vidět živé, funkční intertextuální či intermediální (v nejširším slova smyslu) přesahy do elitní oblasti, do jisté míry zkresluje populár samotný. Toto zkreslení je samozřejmě otázkou do diskuze. V úvodu své knížky totiž Kudláč toto rýsování hranic tematizuje, když se vymezuje proti brněnské badatelce Tereze Dědinové. Tu při zkoumání populární literatury zajímá rozmýšlení hranic mezi fantastikou a „mimetickou“ (tj. nefantastickou) literaturou, Kudláč se naopak „snaží hranice hledat“, aby mohl nazřít „charakter a podstatu zkoumaného teritoria“ (s. 14); rýsování hranic mezi elitním a populárním tedy v Kudláčově případě není teoretická nedomyšlenost, ale záměr, jenž mu má pomoci uchopit esenci. Jaké jsou výsledky?

Specifika populár se Kudláč snaží postihnout ve dvou závěrečných exkurzech, jež poukazují na obecnější mechanismy spoludefinující pojednávání výsek literatury. Exkurz první, „Vztah žánru a recepce“, ukazuje, jak v populární literatuře funguje literární komunikace. Kudláč ji vidí jako vyjednávání literárních institucí (autor, vydavatel, čtenář, kritik — s tím, že tyto role jsou záměnné, a to v subkultuře častěji než v „běžném“ literárním provozu), které se děje často právě z pozice boje o žánrovou čistotu či o žánrovou progresivitu. Přitom hranice, jichž se tyto negociace týkají, jsou posuvné a proměnlivé. Kudláč tak dochází ke ztotožnění fandomu s konceptem interpretačních komunit. Druhý exkurz, nazvaný „Možnosti kanonizace české populární fantastiky“, zdůrazňuje u kánonu subkultury jeho sociální rozměr (kánon se

mění spolu s „proměnami samotné subkultury“ [s. 150]) a formující vliv fandomových ocenění a ekonomických souvislostí (v širším významu: Kudláč sem zahrnuje i práci vydavatele či editora, pozoruhodná je možnost záměrně kanonizovat — resp. uměle učinit součástí kánonu — určitého autora cílenou propagací jeho osoby a díla [s. 156n]).

To, co oba exkurzy ukazují, by patrně bylo lze u populáru a priori očekávat. Samozřejmě je cenné, že máme tato pozorování materiálově doložena. Vyjevují se zde ale nějaká skutečná specifika, jež by doložila, že populární literatura není sociologicko-ekonomický konstrukt?

Samozřejmě jsou specifika obsahová — to je však opět spíše funkce žánrů než populární literatury jako takové. Existují-li nějaká specifika např. naratologická či poetologická v širším smyslu, nelze z knihy soudit: takové otázky si Kudláč neklade, ostatně byl by to úkol spíše pro jinou knihu. V tázání po esenciálních specifikách tedy zbývá nepřehlédnutelná rovina axiologická. Záměru ukázat jiná specifika populární literatury, než jsou sociologická, příliš nevychází vstříc zmíněné oba exkurzy, jež se dotýkají právě roviny sociální. Ale ani zde se příliš specifik neukazuje. Pojetí literárních institucí jako negociujících aktantů není cizí ani kanonické literatuře (zajímavý je onen čtenářský, autorský i kritický důraz na žánrové normy) stejně jako sociální a manipulativní rozměr kánonu. Co je ale skutečně vlastní populáru, je intenzivní míra popsanych jevů. Tedy nikoli populární literatura jako cosi zřetelně specifického, ale jako posunutou mírou sdílených zákonitostí charakterizovaný úsek literatury obecné.

Pavel Šidák

ANOTACE, KRONIKA A GLOSÝ

Neznámá slovanská avantgarda

L. N. Budagova (ed.): *Sraženiya i svyazi v programmach i praktike slavyanskogo literaturnogo avangarda*. Moskva, Institut slavyanovedeniya RAN 2018. 351 strana.

Ruský sborník *Sraženiya i svyazi v programmach i praktike slavyanskogo literaturnogo avangarda* si vytkl za cíl poskytnout prostřednictvím téměř dvaceti studií vhléd do problematiky slovanských literárních avantgard (především západoslovanských a jihoslovanských, přestože několika studiemi je ve sborníku zastoupena i avantgarda ruská), a to ze dvou hledisek, která v úvodní studii formuluje editorka sborníku L. N. Budagovová. Prvním hlediskem je podle Budagovové fakt, že pokud jde o literární historii, stojí avantgarda, která se formovala a rozvíjela ve slovanských zemích, ve stínu té západoevropské, která se stává daleko častěji předmětem badatelského zájmu. Přítomný sborník má tedy být pokusem o korigování tohoto nepoměru. Druhé hledisko formuluje Budagovová pomocí antinomie tradicionalismus × antitradicionalismus, která tvoří jednu ze základních charakteristik avantgardy jako takové. Editorka — a ve větší či menší míře i ostatní autoři ve svých studiích — se snaží poukázat na to, že pro avantgardu typické boření (literárních) tradic a bouření se proti nim nebylo zdaleka tak radikální, jednoznačné, natož soustavné, jak

nasvědčují dosavadní způsoby uvažování o avantgardě. Hned vzápětí ale dodává, že nedůsledný antitradicionalismus je specifikum právě a především slovanských avantgard, v jejichž případech představovalo vystupování proti tradičnímu umění spíš rétorickou figuru, odvážná, provokativní prohlášení, jimž neodpovídala následná, daleko krotší praxe. Důvodem této nedůslednosti je — nebo to aspoň z většiny studií ve sborníku vyplývá — velmi silné národní cítění, hrdost malých národů, které teprve nedávno dosáhly samostatnosti. Ani ti nejradikálnější autoři nechtěli bořit hlavní pilíře národního sebeuvědomění, jímž byly jazyk a literatura.

Příspěvky ve sborníku jsou rozděleny do dvou oddílů. V prvním najdeme obecněji pojaté studie představující způsoby, jimiž se formovala avantgardní uskupení ve slovanských zemích, v druhé části jsou texty věnované specifitějším tématům, například jednomu konkrétnímu autorovi nebo dokonce interpretaci jednoho jediného textu. Česká avantgarda je zastoupena texty o Richardu Weinero-
vi (**A. V. Amelinovová**) a Ladislavu Klí-
movi (**I. A. Gerčiková**), slovenská
studií **N. V. Švedovové** o nadrealismu

(slovenská varianta surrealismu) a textem L. F. Širokovové o Dominiku Tarkovi. Dále jsou zde například studie o ruských avantgardních, ale i modernistických literárních časopisech, o polských básnících Czesławu Miłoszovi a Edwardu Stachurovi, o chorvatském a slovinském expresionismu, o manifestech a programech bulharské avantgardy či o avantgardních impulsích v makedonské poezii 50. a 60. let.

Sborník se vyznačuje nejen pestrým tematickým záběrem, ale i nejednotností v užívání samotného termínu *avantgarda*. Důvodem je nejenom skutečnost, že každá ze zkoumaných jazykových oblastí chápala avantgardu trochu jinak a kladla důraz na jiné její specifické rysy, ale i odlišný přístup autorů jednotlivých příspěvků, kteří s termínem *avantgarda*, příp. *moderna* či *expresionismus* nakládají velmi volně. S tím souvisí i široce pojaté chronologické vymezení: příspěvky sledují danou problematiku od 10. let 20. století, kdy se teprve formovala západoevropská avantgarda, až po 60. léta, kdy se avantgarda sama ocitla v roli kulturního dědictví, na které se polemicky nebo tvárně navazovalo. Mnohé příspěvky, především ty, které se týkají menších jazykových oblastí, představují spíše letmý pohled na předmět výzkumu než jeho hlubší analýzu. Nejhodnotnější a nejpoučenejší jsou paradoxně příspěvky pojednávající o ruské avantgardě, která už se nachází na okraji teritoriálního vymezení na západoslovanskou a jihoslovanskou avantgardu (N. M. Kurrenaja: *O tčoretičeskich istokach rusko-go literaturnogo avangarda, na matčeriale*

žurnalov kočna 19. — načala 20. vekov; J. P. Gusev: *Někotoryje osobennosti rusko-go literaturnogo avangarda*).

Všechny příspěvky se nakonec shodují ve snaze o postižení toho, jakým způsobem, na jakých úrovních a v jakých směrech se rozvíjel vztah slovanských avantgard k tradičnímu umění, a z různých stran nasvěcují v úvodu sborníku zmíněný fakt, že specifikem slovanských avantgard je jejich silný vztah k tradici národní literatury (jako důkaz z českého prostředí uvádí N. V. Švedovová ve své studii o slovenském nadrealismu navazování českých surrealistů na romantismus a K. H. Máchu). Je však škoda, že se žádný z autorů nepokusil o problematizování samotné opozice tradicionalismus × antitradicionalismus. Tradicionalismus je autory sborníku chápán pouze jako navazování na kanonizované umělecké formy a postupy. Jak ale ukázal například Karel Teige ve svých literárněhistorických studiích z 30. let, tyto na první pohled protikladné kategorie se mohou překrývat; tradice nemusí vždy znamenat jen staré umění, ale často spíše umění konvencionalizované, muzealizované, neživé, zatímco v antitradicionalismu avantgardy Teige spatřuje „živou tradici avantgardní a revoluční tvorby“. Sborník nepřináší nové argumenty do polemiky mezi odmítáním a přijímáním umělecké tradice, která probíhala už od samotného počátku avantgardy, přináší ale cenný materiál, s jehož pomocí je možné začít nějaké stanovisko budovat.

O díle a myšlení Egona Bondyho

Petr Kužel et al.: *Myšlení a tvorba Egona Bondyho*. Praha, Filosofia 2018. 495 stran.

Nakladatelství Filosofia vydalo v loňském roce monografii *Myšlení a tvorba Egona Bondyho*. V charakteristické minimalistické úpravě Markéty Jelenové se nám dostává do rukou kolektivní dílo, které vzniklo pod redakčním vedením Petra Kužela a do něhož přispěli badatelé z různých vědních oborů. Tematická orientace jejich studií poskytla logický klíč pro kompoziční členění knihy. Jednotlivé oddíly sdružují příspěvky z filozofie (Vít Bartoš, Jan Černý, Ladislav Hohoš, Petr Kužel a Petra Macháčková) nebo politologie a historie (Dirk Mathias Dalberg, Jan Mervart, Petr Rohel, Jaroslav Fiala). Vzhledem k tomu, že Bondy byl znalcem asijské filozofie a kultury, mají tu své místo i příspěvky věnující se islámu (Peter Púčik), buddhismu (Jiří Holba) a především Číně (Marina Čarnogurská, Lubomír Dunaj, Olga Lomová). V neposlední řadě nalezneme v knize studie zaměřené na analýzy a interpretace Bondyho tvorby literární; zde přišli ke slovu literární vědci Martin Machovec, Oskar Mainx, Martin Pilař a Gertraude Zandová.

Literárněvědnou relevanci má právě posledně jmenovaný oddíl monografie, nicméně z hlediska literárního vědce stojí za pozornost minimálně ještě dva další příspěvky. První z nich, „Nesubstanční ontologie v raných filosofických pracích

Egona Bondyho“, jejímž autorem je Petr Kužel, má sice s literaturou a její reflexí málo společného, přesto by jej neměl vynechat žádný z vážných zájemců o Bondyho dílo; je totiž hutným vhladem do Bondyho filozofického myšlení, bez jehož znalosti přicházíme o podstatné pozadí autorovy básnické a prozaické tvorby. **Vít Bartoš** je ve své studii „Egon Bondy aneb kouzlo pábitelské metafyziky“ vůči Bondymu kritičtější: obnažuje některé znaky Bondyho neakademického filozofického psaní, v němž můžeme zaznamenat stopy literárního rukopisu; to Bondyho filozofické úvahy sice obohacuje o rétorickou působivost místy až provokativní, ovšem za cenu občasně jednostrannosti a myšlenkové přibližnosti.

Zmíněný závěrečný oddíl monografie, nazvaný jednoduše „Literární tvorba“, otevírá studie **Martina Machovce** „Nástin periodizace tvůrčích etap v Bondyho raném básnickém díle“. S ohledem na zkušenost s uspořádáním třísvazkové edice Bondyho básnických spisů (srov. Egon Bondy, *Básnické spisy I.–III.*, ed. Martin Machovec, Praha, Argo 2014–2016) se Machovec vrací k otázce etapizace básnickovy tvorby let 1947–1959. Machovec na základě studia pramenů i výsledků recentních literárněhistorických výzkumů určuje tři vývojová období:

v prvním období (1947–1952) Bondy umělecky hledal a nechal se ovlivňovat zejména surrealismem; v období druhém (1952–1958) se Bondy překvapivě obrací k předavantgardní konformitě; a konečně ve třetím období (1958–1959) jde o poezii filozofující — je to poezie „antipoetická“, avšak odlišným, dokonce protikladným (protože „vážným“) způsobem než „trapná poezie“.

Gertraude Zandová se zaměřila na fenomén vícejazyčnosti v Bondyho poezii, konkrétně na němčinu („Funkce němčiny v básnickém díle Egona Bondyho čtyřicátých a padesátých let“). Jak známo, přítomnost německého jazyka ve verších českých básníků není ničím vzácným, vzpomeňme namátkou Jakuba Demla. U Bondyho zaznamenává Zandová čtyři funkce němčiny: ludickou (němčina jako součást i nástroj jazykových hříček), absurdní (ovlivněnou poetikou Christina Morgensterna, kterého Bondy v letech 1950–1951 překládal), mýtotvornou, resp. mýtohornou (Bondy například parodoval diskurz nacistické propagandy) a provokativní (Bondy užíval němčinu zase v protikladu s poválečnou, zvláště komunistickou protiněmecskou propagandou).

V příspěvku „Zmrtvýchvstání v antickém háji“ se **Oskar Mainx** koncentruje na básnickou skladbu „Deník dívky která hledá Egona Bondyho“, již Bondy dokončil v roce 1971. Skladba je podle Mainxe do určité míry milníkem v Bondyho básnickém vývoji, vstupem k jeho textům ze 70. let. Mísí se v ní bohémská

erotická provokativnost s touhou po ideální čistotě, která však nemůže být v tomto světě naplněna.

K rozlehlým duchovním souvislostem Bondyho literární tvorby se obrací **Martin Pilař** („Egon Bondy na cestě k tao“). Autor studie konstatuje, že Bondyho inspirace taoismem nebyla prosta peripetií a vývojových „meziher“. Dílo *Tao te t'ing* inspirovalo Bondyho podobně jako jeho staršího soupevníka Bohumila Hrabala. Filozofické inspirace vystupovaly do popředí v jeho filozofujících básních z let 1958–1959 (tj. z toho období rané tvorby, které Machovec — viz výše — určuje jako třetí), tehdy snad příliš explicitně. U Bondyho, stejně jako u Hrabala coby autora vrcholných zralých děl *Obsluhoval jsem anglického krále* a *Příliš hlučná samota*, se ale vliv taoismu projevoval i v pozdním tvůrčím období, včetně próz *Cybercomics* (1997) či *Týden v tichém městě* (1998) z doby, kdy nalezl svůj druhý domov v Bratislavě.

Rozhodně nelze tvrdit, že by se dílo Egona Bondyho potýkalo s nedostatkem čtenářského zájmu. Prakticky hned po roce 1989 vstoupilo do oficiálního komunikačního okruhu a v Martinu Machovcovi nalezlo svého editora z nekompetentnějších. Ovšem odborná reflexe Bondyho díla — filozofická, politologická či literárněvědná — není tak bohatá, jak bychom možná očekávali; připomeňme například práce hned dvou přispěvatelů kolektivní monografie: Gertrudy Zandové *Totální realismus a trapná poezie. Česká neoficiální kultura 1948–1953* (přel. Zuzana Adamová,

Brno, Host 2002) a Oskara Mainxe *Poezie jako mýtus, svědectví a hra. Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho* (Ostrava, Protimluv 2007). Kniha *Myšlení a tvorba Egona Bondyho* otevírá umělecké a myšlenkové univerzum této osobnosti do mnoha stran, což

je nakonec adekvátní. Vždyť právě mnohostrannost byla jedním z určujících rysů Bondyho tvůrčího a myšlenkového založení.

Roman Kanda

Vladimír Svatoň (19. července 1931 — 26. prosince 2018) a jeho kontury kulturního vědomí

Výjimečnost a přednosti Svatoňova díla na poli literární vědy jsou patrné víceméně na první pohled. Byl to badatel, který se sice v první řadě věnoval ruský písařům autorům, avšak jeho myšlení bylo evropské, západní, srovnávací — a především filozoficky fundované.

Svatoň znal a ctil humanitní myšlení a v románovém žánru i v poezii, tak jako i v konceptech literárněvědných, jej zajímala konceptualizace subjektu, epochy, identity, civilizace. A zda text, který nějak rezonoval s jeho vnímáním aktuální problematiky myšlení, citění a jejich vyjádření v literatuře, napsal autor český, ruský, německý nebo španělský, bylo pro něj druhořadé.

„Kontury kulturního vědomí“ nazval Svatoň jednu část své poslední monografie, kterou pod názvem *Nacestě evropským literárním polem* s podtitulem *Studie z komparatistiky* vydala Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v roce 2017. *Vědomí* je pro Svatoň pojem obrazný, nikdy se nepouštěl podrobněji do psychoanalýzy nebo

filozofické teorie vědomí, zato ho však nepřetržitě zajímal „obraz univerza v uměleckých výtvorech“, jak píše ve studii „Skrytá ontologie fikčních světů“ v téže monografii.

Svatoň se neorientoval na motivy, témata, dokonce ani na postupy. A pokud jim věnoval pozornost, pak jenom jako stavebním kamenům vyššího řádu. Pro jeho myšlení je příznačné, že se odpoutává od jednotlivin a nejvlastnější pozornost věnuje celkovému smyslu uměleckého vyprávění v rámci duchovních či intelektuálních rámců příslušných epoch, jejich proměn a zlomů. Tyto celky, dostatečně abstraktní na to, aby měly obecnější výpovědní hodnotu, přesahující rámec jednotlivých artefaktů, a dokonce i tvůrčí oblast jednotlivých autorů, přitom Svatoň odvozuje z konkrétních detailů uvnitř díla. Od Hegela nebo Bachtina je u něj jen krok k „odřené panence, kterou průvodce u vodopádu den co den hází do vody, aby turistům předvedl vodní vír“ (ve sbírce *Cypřišová skříňka* básníka Innokentije

Anněnského, kterou zmiňuje ve stati „Motivy ruské identity“. A naopak: z detailů přečtených v textech Nikolaje Gogola, Heinricha von Kleista, Vladimira Nabokova nebo Jáchyma Topola vyvstává „svět jako celistvý rámec, ve kterém jednotlivá jsoucna teprve nabývají pro člověka významu a do něhož je člověk sám integrován“ („Skrytá ontologie fikčních světů“).

Dalo by se snad mluvit o dvou organicky na sebe navazujících oborech ve Svatoňově díle. Nastaly po období 60. a 70. let, lze z nich zpětně vysledovat všechny hlavní motivy jeho pozdějších monografií, ale neformuloval je v té době natolik uceleně či programově. Pohyboval se na poli kompetentních doslovů, předmluv a slovníkových hesel, ale teprve později své stanovisko vytříbil a v jistém smyslu radikalizoval.

O prvním obratu mluví sám v rozhovoru pro časopis *Tvar* (2017/3). Na konci 70. let při práci na stati o Puškinovi před ním vyvstala v plné naléhavosti potřeba chápat tohoto autora v souřadnicích evropského romantismu a dobových filozofických souvislostí, přesahujících horizont ruské kultury v úzkém smyslu. Ve Svatoňově autobiografickém popisu je výstižně vyjádřen nejen nejvlastnější okruh jeho zájmů, ale především způsob, jakým k literatuře přistupoval, proto snad je namístě těch několik vět citovat vcelku:

„V době, kdy Puškin psal své drama, probíhala ve Francii diskuse o romantismu, jejímž čelným aktérem byl Victor Hugo, na ruském divadle

byly aktuální měšťanské truchlohy německého sentimentalismu z doby Sturm und Drang, diskutovalo se o myšlenkách Augusta Wilhelma Schlegela. Tady byl zřejmě adekvátní klíč k pochopení atmosféry, ve které Puškin své drama koncipoval. Inspirace se nabízel ve filosofii. Uchvátily mě stati Friedricha Schillera a potom Hegelovy a Schellingovy přednášky o estetice a filosofii umění, zvláště jejich úvahy o protikladu antického («epického») a moderního («prozaického») světa. Teorie románu měla v tomto světle mnohem zásadnější význam: netýkala se jenom námětů a kompozice, souvisela s existenciálními prožitky moderního člověka, s jeho anonymním životem ve městě, s osamělostí a nečekanými záblesky blízkosti v lásce nebo s (špatně končící) touhou prosadit se stůj co stůj. Z nové filosofie mě poutal Max Scheler a Edmund Husserl svou *Krizí evropských věd*. Samozřejmě i jiní, třeba raný Georg Lukács či Jan Mukařovský — když se k němu vracím, zdá se mi stále lepší. To byl zásadní obrat v mém životě, vlastně obrat ke komparatistice.“

Druhý obrat, naprogramovaný už v tom prvním, nastal v první polovině devadesátých let, jeho výrazem je kniha *Epické zdroje románu* (1993) a hlavním obsahem explicitní příklon ke komparatistice. V rusistice a slavistice zůstává Svatoň jen jednou nohou — pohlíží kriticky na její intelektuální ukotvení, tvrdí (v dopise ze září 2000), že „slabá úroveň slavistů vyplývá do značné míry i z pasivního přístupu k definici oboru“.

Svatoň sice neztrácí o své původní profesní ukotvení zájem, píše například stať „Na cestě k moderní slavistice“ (*Slavia* 2010/2), své analýzy děl ruské literatury 19. a 20. století shrnuje do rozsáhlého výboru studií a esejů, které pod názvem *Z druhého břehu* vycházejí v roce 2002 v nakladatelství Torst. Vrací se k jednotlivým autorům (Cvetajeva, Nabokov, Averčenko), k ruskému symbolismu, nacionalismu, slavjanofilství, k tématu „hledání ruské identity“. A obzvláště blízké je mu teoretické myšlení ruského modernismu, především Michail Bachtin a Boris Ejchenbaum, jemuž věnoval několik textů a opakovaně se s jeho stanovisky vyrovnával, především v souvislosti s podněty a dědictvím ruského formalismu — viz např. „Vědomí krize a hledání základů. Podněty moderní literární vědy v Rusku“ (ve sborníku, který Svatoň připravil společně s Annou Houskovou: *Konec a počátek. Literatura na přelomu dvou staletí* [2012]).

Zároveň se slavistickými zájmy spolupracuje Svatoň s širokým okruhem badatelů studujících nejrůznější kulturní kontexty evropské i mimoevropské. Opakovaně navštěvoval i oba americké kontinenty a nechával je na sebe kulturně působit. V dopise z roku 2002 napsal, že na něj Amerika působí jako kontinent „geologicky i sociálně [...] ještě neustálený, schopný velkých historických pohybů. Koneckonců i osídlení kontinentu novým obyvatelstvem od Kolumba po konec 19. století je obrovská historická akce, něco jako stěhování národů.“ Jedním z výraz-

ných knižních vyústění Svatoňových komparatistických aktivit se stala monografie, kterou redigoval společně s hispanistkou a iberoamerikanistkou Annou Houskovou pod titulem *Pokusy o renesanci Západu. Literární a duchovní východiska na přelomu 19. a 20. století*; tato kolektivní monografie byla vydána v nakladatelství FF UK v roce 2016.

Nejpřesvědčivějším manifestem širě Svatoňova záběru ovšem nepochybně byla jeho práce dlouholetého šéfredaktora časopisu *Svět literatury*. Neúnavně hledal autory, témata i vydavatele a prostředky na udržení této platformy myšlení o literatuře v nepřetržitém chodu. Práce redaktora či editora pro Svatoň byly intelektuální spoluprací, nikdy je nechápal mechanicky nebo jako výkon moci, pokoušel se přemýšlet spolu s autory, nabízet jim náměty či východiska, v nejlepším smyslu slova je vést. V dopise z roku 2002 například píše: „měli bychom sborník dát do tisku během října. Myslím, že můžeš upravit nějakou starší práci. Zdá se mi, že by bylo například produktivní, kdyby ses pokusil propojit své odmítání historismu s úvahou o Nabokovově Průvodci Berlínem. Próza o Berlíně je založena jednak na aluzi zavedeného žánru (průvodce), jednak na promítání do sebe různých časových rovin. Je to dějinnost, nebo ne?“

Kritika slavistiky je pro Svatoň důležitá metodologicky a vytříbila, možná i vyhrotila se v době, kdy na přelomu století docházelo na pražské Filozofické fakultě k transformaci pracovišť, věnujících se rusistice,

ukrajinistice, baltistice a slavistice. V tomto procesu jako představitel oborové rady hrál aktivní roli. Ve výše citovaném dopise tehdy vyjádřil názor, že slavistika „existovala [...] nereflektovaně v epoše, kdy historický původ (v daném případě šlo ovšem jen o historický původ předpokládaný) byl považován za adekvátní princip pro třídění jevů. [...] Literárnost slovesných památek byla vnímána podle vzoru památek středověkých, kdy pro rozlišování slovesnosti umělecké a neumělecké nebylo vždy dosti důvodů. [...] Jakmile se etablovalo typologické studium kultur (zejména v Německu, Burckhard, později Worringer atp.), ale také strukturní studium jazyků,“ píše Svatoň, „„celoslovanský aspekt“ při studiu sám sebou pohasínal. [...] Celostní slavistika byla předmětem zájmu jen u katedrových impotentů.“

„Jsem přesvědčen,“ deklaruje Svatoň v roce 2000, „že slovanské národy netvoří společenství mezi sebou, ale jsou podstatnou součástí tří regionů evropské kultury, na jejichž duchovním životě se podílejí spolu s neslovanskými národy patřícími oblastmi“ (myslel tím Balkán, východní a střední Evropu).

Změna režimu v roce 1989 nebyla pro Svatoňovu vědeckou ani akademicky-politickou orientaci v žádném případě záměnou ani zásadní, ani lehkomyšlně euforickou. Politickou dimenzi humanitních věd vždy považoval za relevantní a během normalizace si s režimem nikdy žádným odsouzeníhodným způsobem nezadal, ale držel se stranou jak oficiálních

proudů, tak i disidentských kruhů. Ostatně ani v šedesátých letech se nepřidal k ideologizujícímu čtení kritického (Solženicyn), natož sovětského kánonu. Politická instrumentalizace kulturních jevů byla pro jeho typ myšlení nepřipustně primitivní.

Tím vnímavější byl k projevům, které se maskovaly jako projevy svobody a konec cenzury, potažmo ale představovaly nové typy intelektuálních deformací — za příklad může posloužit jeho hodnocení mezinárodního studia ruské kultury, která se po revoluci děla v zahraničí. V dopise z jara 2000 píše Svatoň například: „Celý vztah nynějších Rusů k emigraci je pokračováním starého imperialismu: přiřazením dalšího území k ruskému teritoriu. My máme pomáhat.“

Zato se po roce 1989 zapojil do výuky na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde pak působil až do konce života. Jeho kurzy se zpravidla vyznačovaly nevelkým počtem posluchačů, ale tím hlubší stopu zanechal v jejich vnímání literatury a myšlení, vycházejí z premis, které stručně načrtl ve zprávě o schůzi katedry na podzim 2002: „Na vysoké škole [...] nemusí být předneseno vše, co by žák měl vědět. Mnohem větší význam má, aby učitel vyslovil svůj názor na určité problémy a aby se žáci setkali se zajímavými osobnostmi, vůči kterým by se mohli definovat (jak říká Gadamer), než aby byl ve spěchu řečen vnější přehled látky.“

Svobodné myšlení pro Svatoň nebylo identické s opozicí vůči esta-

blishmentu; a společenství podobně smýšlejících osob nepokládal za výlučnou hodnotu. Vyznával názor, „že lidé se scházejí a zase rozcházejí a že každá spolupráce se časem rozpadne, většinou za konfliktních okolností“ (dopis z roku 1998). Tak chápal i spory nebo názorové rozdíly i mezi nejbližšími kolegy. Desítky let se například v otevřeném rozhovoru, ať přímém či nepřímém, polemicky i kolegiálně vyrovnával s vlivnou pozicí svého staršího soupevníka Zdeňka Mathausera, který byl tak jako i Svatoň výrazně zaujatý filozofickými kontexty literárních děl a o němž

Svatoň v roce 2007 napsal významný nekrolog jak pro *Českou literaturu*, tak i pro *Filosofický časopis*.

Naprosto upřímné je proto Svatoňovo stanovisko (ve výše zmíněném dopise), jež mohlo být adresováno komukoli: „I kdybys chtěl otisknout něco kritického o mně, přijal bych to bez mrknutí oka.“ Vladimír Svatoň byl totiž autorem silných kulturně-teoretických formulací, ale zároveň i člověkem intelektuálního dialogu, ať se současníky, nebo s autory napříč stoletími, počínaje Aristotelem.

Tomáš Glanc

INFORMATORIUM

Z PŘÍRŮSTKŮ BIBLIOGRAFICKÉ DATABÁZE VÝZKUMNÉ INFRASTRUKTURY ČESKÁ
LITERÁRNÍ BIBLIOGRAFIE (ÚČL AV ČR) ZA PROSINEC 2018 AŽ LEDEN 2019

- ASSMANN, Aleida: **Prostory vzpomínání: podoby a proměny kulturní paměti**. Z německého originálu přeložili Jakub Flanderka, Světlana Ondroušková a Jiří Soukup. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. 482 stran: ilustrace. (Limes) — Monografie se zabývá literárními a kulturními podobami paměti a vzpomínání v jeho historických a technických proměnách.
- BÁČA, Milan: **Slovník spisovatelů Svitavska: (osobnosti literatury Jevičska, Litomyšlska, Moravsko-třebovska, Poličska a Svitavska)**. Ústí nad Orlicí: Ofiis, 2018. 221 stran: portréty, 1 mapa. — Slovník.
- BAKEŠ, Ondřej: Vladimír Neuwirth, autor Apokalyptického deníku. *Kontexty* 10 (29), 2018, č. 6, s. 43–50. — Portrét teologa, publicisty, překladatele a organizátora exilového kulturního života u příležitosti 20. výročí úmrtí.
- BENÁKOVÁ, Marie: **Exilové periodikum Nový život (1949–2001): bibliografický soupis**. [Praha]: [Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum], [2018]. 557 stran. — Příloha k publikaci *Exilové periodikum Nový život (1949–2001)*.
- BENEŠ, Zdeněk: Písmák jako socio-kulturní typ. *HOP: Historie — Otázky — Problémy* 9, 2017, č. 1, s. 9–22. — Studie.
- BIASI, Pierre-Marc de: **Textová genetika**. Z francouzského originálu *Génétique des textes* přeložil Martin Pokorný. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2018. 177 stran. (Varianty; sv. 10) — Monografie analyzuje proces literárního psaní a interpretaci výsledného díla ve světle črt a přípravné dokumentace.
- COLLIGNON, Jean: Kafkův humor: o prostoru mezi přijetím a vzdorným smíchem. Z anglického originálu přeložil Martin Pokorný. *A2* 15, 2019, č. 1, 2. 1., s. 18–19. — Esej o humoru v literárních dílech Franze Kafky.
- ČADKOVÁ, Daniela: Theerův Faëthón a jeho inscenační tradice. *Dizadelní revue* 29, 2018, č. 2, s. 7–25. — Studie o jednotlivých inscenacích hry Otakara Theera.
- ČERVINKA, František: **Česká kultura a okupace**. K vydání připravil Martin Kučera. Praha: Vysoké Mýto: Sumbalon, 2018. 219 stran. — Soubor statí vychází z přednášek na téma českých kulturních dějin v období nacistické okupace proslovených v roce 1969/1970 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, věnuje se mj. těž české literatuře a literární vědě.
- DERKAČOVÁ, Lucie — DELONG, Jan: Knihovna je něco, na co se můžeme spolehnout. [Ptal se] Tomáš Čada. *Psí víno* 20, 2017, č. 80, 4. 10., s. 15–29. — Rozhovor o vnímání knihoven a knihovníků veřejností, o roli knihoven ve vzdělávacím systému a v literárním provozu jako takovém a o tom, co je a není funkční v českém knihovnictví.
- DOUBRAVOVÁ, Jarmila: Markalousové a Chruďim. *Chruďimské vlastivědné listy*

- 27, 2018, č. 3, s. 6–8; č. 4, s. 14–16.
 ■ Medailon Václava Markalouse a portrét Jaromíra Johna u příležitosti jejich výročí; druhá část je věnována osobnosti Heleny Šmahelové a Milady Laštůvkové-Markalousové.
- Erotika v lidové kultuře.** Petr Číhal (ed.). Uherské Hradiště: Slovácké muzeum v Uherském Hradišti, 2017. 366 stran: ilustrace, portréty, noty, faksimile. ■ Kolektivní monografie z etnologického hlediska tematizuje sexualitu a erotiku v lokálních společenstvích a lidové tradici.
- FISHMAN, David E.: **Pašeráci knih: boj o záchranu židovských pokladů před nacisty a komunisty.** Z anglického originálu přeložila Martina Neradová. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2018. 373 stran, 16 nečíslovaných stran obrazových příloh: ilustrace, portréty. ■ Monografie popisuje historii vězňů z vilenského ghetta, kteří zachránili vzácné židovské knihy a rukopisy před nacisty a pak před sovětskou mocí.
- GABRIEL, Jan: Josef Istler 1919–2000: fragmenty z větší studie. [Poznámkou opatřil] -jaga-. *Tvar* 30, 2019, č. 1, 10. 1., s. 8–9. ■ Studie věnovaná malíři a básníkovi.
- GABRIELOVÁ, Jarmila: Leoš Janáček's „Jenufa“ and the Czech village drama of the late 19th century. *Přednášky z 59. běhu Letní školy slovanských studií* 2016, s. 133–138. ■ Studie sleduje genezi a ranou recepci Janáčkovy *Její pastorkyně*.
- HALOUN, Karel: Poezie: aneb poselství ulic, náměstí, vagonů, podchodů a záchodů 6/6. Redakce Karel Král. *Svět a divadlo* 29, 2018, č. 6, s. 8–16.
 ■ Článek o guerrilla poetry.
- HANZLÍČKOVÁ, Hana: „...žena zrozená z královské krve ode mne požaduje dílo sestavené z citátů Písma, aby mohla studovat...“: abatyše Kunhuta, Kolda z Koldic a tzv. Pasionál abatyše Kunhuty. *Studie o rukopisech* 48, 2018, s. 3–21. ■ Studie.
- HASIL, Jan: Geografické horizonty Kosmovy Kroniky Čechů. *Přednášky z 60. běhu Letní školy slovanských studií* 2017, s. 141–160. ■ Studie zkoumá zobrazení českého území v Kosmově vyprávění.
- HAVELKA, Tomáš: **Jan Amos Komenský: Labyrint světa a ráj srdce (1623).** Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2018. 30 stran. (Seminář České knižnice; sv. 15) ■ Učební text určený středoškolským studentům literárních seminářů, respektive jejich vyučujícím.
- HAWTHORNE, Susan: **Bibliodiverzita: manifest nezávislé nakladatelky.** Překlad Sylva Ficová. Praha: wo-men, [2018]. 94 stran. ■ Kniha čtrnácti esejů představuje nemainstreamový pohled na vydavatelskou praxi.
- HEJDÁNEK, Ladislav: Odpovědnost a identita: variace a reflexe na téma vězeňských dopisů Václava Havla (Reflexe šestá). *Reflexe* 2017, č. 52, s. 7–19. ■ Esej.
- HOFFMANNOVÁ, Jana — HOFFMANN, Bohuslav: Dramatik Ladislav Stroupežnický: autor veseloher (Naši furianti aj.) a historických her. *Přednášky z 60. běhu Letní školy slovanských studií* 2017, s. 122–140. ■ Studie rozebírá hru *Naši furianti* v kontextu Stroupežnického díla a realistického dramatu.
- HÖHNE, Steffen: Für Hašek, Kafka, Janáček: Max Brod als Kulturvermittler. *Sudetenland* 60, 2018, H. 4, S. 413–421. ■ Článek o Maxi Brodovi jako zprostředkovateli mezi českou a německojazyčnou kulturou v Praze.
- HORÁKOVÁ, Pavla — KAMEN, Jiří: **Zum Befehl, pane lajtnant aneb Poslušně hlásím, že byla jednou jedna velká bitva.** Praha: Argo,

2018. 294 stran: ilustrace, portréty, faksimile. ■ Kolektivní monografie je kompozicí z pamětí, deníků a korespondence českých vojáků v první světové válce a mapuje různé oblasti života na frontě i v zázemí.
- HOŠNA, Jiří: Literární portrét Karla IV. *Přednášky z 60. běhu Letní školy slovan-ských studií* 2017, s. 105–115. ■ Studie sleduje vliv Karlovy autobiografie na pojetí jeho obrazu v českých kronikách.
- HRABOVÁ, Libuše: **Kniha jako svědek: příběhy skryté v rukopisech a tisících ve fondu Vědecké knihovny v Olomouci.** Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta: Vědecká knihovna v Olomouci, 2018. 171 stran: ilustrace, mapy, portréty, faksimile. ■ Monografie se zabývá knihou jakožto artefaktem v sedmi příbězích, o nichž vypovídají knihy z fondu rukopisů a starých i raněnovověkých tisků Vědecké knihovny v Olomouci.
- HRDINOVÁ, Martina: Databáze rukopisů a kodikologické literatury. *Studie o rukopisech* 48, 2018, s. 185–191. ■ Studie věnovaná nové databázi rukopisů a kodikologické literatury.
- HRUBÝ, Dan: **Pražské příběhy. Z malostranských zákoutí až do jiného světa.** Praha: Nakladatelství Pražské příběhy, 2018. 506 stran. ■ Populárně-naučná publikace představuje příběhy známých osobností (též spisovatelů) odehrávající se na různých místech v Praze na Hradčanech a na Malé Straně.
- JACKOVÁ, Magdaléna — JAKUBCOVÁ, Alena — LUDVOVÁ, Jitka — TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta: Poklady v pozůstalosti Jana Vondráčka. *Divadelní revue* 29, 2018, č. 2, s. 45–62. ■ Text je první zveřejněnou zprávou o literární pozůstalosti divadelního historika Jana Vondráčka.
- JALUŠKA, Matouš: **Život Ezopův (1557).** Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2018. 30 stran. (Seminář České knižnice; sv. 14) ■ Učební text určený studentům středoškolských literárních seminářů.
- JANEČEK, Petr: Podskalské strašidlo: příznak industriálního věku: proměny vnímání nadpřirozena v době průmyslové revoluce. *Dějiny a současnost* 40, 2018, č. 10, prosinec, s. 28–30. ■ Článek o podskalském strašidle, které inspirovalo v 70. letech 19. století k mnoha vyprávěním a sepsáním mnoha příběhů.
- JUNGMANNOVÁ, Lenka: **Václav Havel: Zahradní slavnost (1963).** Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2018. 22 stran. (Seminář České knižnice; sv. 13) ■ Učební text určený středoškolským a vysokoškolským studentům literárních seminářů a jejich vyučujícím.
- KANDA, Roman: Co zbylo z Čapkova humanismu. *Lidové noviny* 31, 2018, č. 297, 22. 12., s. [19]–20, příl. *Orientace*, s. [i]–ii. ■ Esej.
- KLÍČOVÁ, Eva: Selektivní smysl pro humor: aneb Švejk jako metafora národního sebeklamu. *Prostor* 35, 2018, č. 110, 17. 11., s. 114–119. ■ Esej.
- KNAPP, Aleš: Spořádaný voják Švejk na psychiatrické klinice: Osudy dobrého vojáka Švejka v překladech do francouzštiny, němčiny a španělštiny. *Host* 34, 2018, č. 10, 10. 12., s. [76]–79. ■ Článek o nových překladech románu Jaroslava Haška.
- KOKES, Luboš — STROUHALOVÁ, Marcela: „Loupež za bílého dne“: osudy klášterních knihoven po akci „K“. *Čtenář* 71, 2019, č. 1, 16. 1., s. 3–9. ■ Stať o likvidaci klášterních knihoven v 50. letech 20. století.
- KOLÁR, Robert: **Karel Toman: Pohádky krve (1898).** Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2018. 34 stran.

- (Seminář České knihovny; sv. 16)
 — Učební text určený studentům středoškolských literárních seminářů a jejich vyučujícím.
- KOMÁRKOVÁ, Zina: Stylizace nářečí v novele Heleny Šmahelové Planá růže, růžička šípková. *Bohemica Olomucensia* 10, 2018, č. 1, s. 117–128.
 — Studie rozebírá moravské nářeční prvky v novele z roku 1958, která je zasazena do prostředí jihočeské vesnice.
- KOPÁČ, Radim: Až byl to ohniváček na nejtenčí větvi... *Uni* 29, 2019, č. 1, 9. 1., s. 18–20. — Článek představuje literární publikace, které reflektují čin Jana Palacha.
- KOTYK, Petr: Zpráva o stavu osobního fondu Karla Čapka a jeho vily na Vinohradech. *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků* 2018, č. 56, prosinec, s. 43–50. — Příspěvek přednesený na konferenci „Dějinné paralely 1938–2018“ (Praha, 2018).
- KOŽUŠŇÍKOVÁ, Petra: Mař do červené knihovny! *Host* 34, 2018, č. 10, 10. 12., s. [20]–23. — Přehledová studie o literární produkci českých spisovatelů.
- KRÁLÍKOVÁ, Andrea: Bolavá myšlení románem: tendence v psaní současných českých prozaiců. *A2* 15, 2019, č. 2, 16. 1., s. 6–7. — Esej o tendencích v prozaické tvorbě současných českých autorek.
- KUČERA, Miloš: *Rilkovy „Sonette an Orpheus“: interpretace (a překlad)*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. 431 stran.
 — Monografie obsahuje interpretace Rilkovy básnické skladby *Sonety Orfeovi* a komentáře heideggerovsky zaměřeného rilkologa Hermanna Mörchena a Ernsta Leisiho orientovaného na sémantický strukturalismus.
- MAREK, Jindřich: *Sermo de confessione Jakoubka ze Stříbra. Studie o rukopisech* 48, 2018, s. 63–78. — Studie.
- MLEJNEK, Josef jr.: Všechna tato ukrajinská banda... Rusko a Ukrajina za občanské války očima Michaila Bulgakova a Rudolfa Medka. *Kontexty* 10 (29), 2018, č. 6, s. 51–64. — Studie věnovaná obrazu Ruska a Ukrajiny v literatuře první poloviny 20. století.
- NÁPRAVNÍK, Milan: Ladislav Klíma: esej. *Tvar* 30, 2019, č. 1, 10. 1., s. 16–17. [Poznámkou opatřil] Stanislav Dvorský. — Esej o životě a díle LK.
- NYTROVÁ, Olga — DITRYCH, Břetislav — KOLÁČEK, Luboš Y. — MARHOUL, Alois — SPÁČIL, Dušan — ŽDICHYNEC, Bohumil: *Doteky krásného umění*. Praha: Bondy, 2018. 311 stran. — Sborník básní a úvah o kráse umění, mj. též o metafoře, četbě, poezii, básnících a prozaicích.
- PÁNEK, Tomáš: Pojetí selských písmáků, a zvláště F. J. Vaváka českým dějepisectvím na přelomu třicátých a čtyřicátých let 20. století. *HOP: Historie — Otázky — Problémy* 9, 2017, č. 1, s. 23–34. — Studie.
- PAVLOVA, Olga: Dystopie jako fenomén 20. století. *Plav* 14, 2018, č. 10, s. 8–11. — Esej.
- PAYNE, Petr Pazdera: **Otromundo: literární průzkumy**. Praha: Pulchra, 2018. 138 stran. (Eseje; 27. svazek) — Soubor esejí o literatuře, mj. i o českých motivech v díle Alberta Camuse a jeho korespondenci nebo o literárním ztvárnění snu.
- PEŘINA, Josef: Božena Němcová a němečtí spisovatelé z Čech: podněty a inspirace. *Přednášky z 60. běhu Letní školy slovanských studií* 2017, s. 116–121. — Studie.
- PEŘINA, Josef: Jan Hus a česká literatura. *Přednášky z 59. běhu Letní školy slovanských studií* 2016, s. 109–114. — Studie.
- PETR, Stanislav: Nejstarší český překlad Historie české Eneáše Silvia Piccolominiho v rukopise Vatikánské knihov-

- ny sign. Reg. lat. 601. *Studie o rukopisech* 48, 2018, s. 117–141. ■ Studie o českém překladu Jana Húsky, který vznikl na počátku 16. století.
- PITHART, Petr: **Prsty do ran I: výběr z textů 1960–1989**. Praha: Academia, 2018. 623 stran. (Spisy Petra Pitharta; svazek IV) ■ Výbor z rukopisných i dříve publikovaných textů Petra Pitharta sestává z úvah, vzpomínek, publicistických prací, diskusí, esejí o českých dějinách a kultuře aj. z let 1960–1989, obsahuje též autorovy básně.
- Podoby Židů v literatuře doby romantismu v českých zemích: komentovaná antologie textů.** Jiří Holý, Hana Nichtburgerová (edd.). Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016. 124 stran. (Varia; svazek 53.) ■
- POSLEDNÍ, Petr: Mezi psaním a čtením: od Itala Calvina zpět k Josefu Čapkovi. *Partonyma* 7, 2018, č. 27/28, s. 96–101. ■ Esej.
- PŘIBÁŇ, Michal: Loučení s Jiřím Rambouskem 1927–2018. *Host* 34, 2018, č. 10, 12., s. 8–9. ■ Přetisk smuteční řeči z pohřbu JR (12. II. 2018).
- PUCHNER, Martin: **Svět ve slovech, aneb, O síle příběhů utvářet národy, historii a civilizaci.** Z anglického originálu přeložila Petra Johana Poncarová. Brno: Host, 2018. 415 stran, 16 nečíslovaných stran obrazových příloh: ilustrace. ■ Monografie se věnuje dějinám literatury prizmatem revolucí psacích technologií a vlivu literatury na dějiny.
- RANDÁK, Jan: Priester oder Protokommunist? Jan Hus in Nationalbewusstsein der modernen tschechischen Gesellschaft. *Přednášky z 59. běhu Letní školy slovanských studií* 2016, s. 139–149. ■ Studie sleduje proměny Husova obrazu od první světové války přes únorový převrat až po jeho současné reprezentace.
- RICHTEROVÁ, Alena: Rukopisy zahraňnických misionářů z řad Tovaryšstva Ježíšova. *Dějiny a současnost* 40, 2018, č. 10, prosinec, s. 22–23. ■ Článek o rukopisech, které jsou ve sbírkách Národní knihovny a jejichž autory jsou jezuitští misionáři.
- ŘEHÁK, Jakub: Surrealismus bez surrealistů? *Tvar* 30, 2019, č. 1, 10. I., s. 12–13. ■ Esej na téma surrealistické poezie od vydání zakládajícího textu surrealismu *Magnetická pole* André Bretona po současné české básníky.
- SEDLÁČKOVÁ, Kristína: **Tajemství barokní knihy.** Editor: Kristína Sedláčková; texty: Kristína Sedláčková, Kateřina Balcarová, Pavla Bártová. Litoměřice: Oblastní muzeum v Litoměřicích, 2017. 206 stran. ■ Kolektivní monografie se věnuje několika stádiím života knihy — jejímu vzniku v tiskařské dílně, její vazbě a opravám. Vychází ke stejnojmenné výstavě pořádané 10. II. 2017 — 4. 2. 2018.
- STANĚK, Libor: Environmentální lyrika Radka Štěpánka. *Tvar* 30, 2019, č. 2, 24. I., s. 10. ■ Esej.
- STEHLÍKOVÁ, Olga: Laureát titulu Dílo roku Tvárnice 2018 — Pavel Kolmačka. *Tvar* 30, 2019, č. 2, 24. I., s. 6–8. ■ Stať věnovaná rozboru trilogie básnických sbírek PK *Moře*, *Wittgenstein bije žáka* a *Život lidí, zvířat, rostlin, včel*.
- szb-: Milan Balabán (89). *Týden* 26, 2019, č. 4, 14. I., s. [89]. ■ Nekrolog.
- SZTURCOVÁ, Monika: Česko-polské vztahy na příkladu poutních písní 18.–19. století. *Studia slavica* 22, 2018, č. 1, s. 37–53. ■ Studie.
- ŠÍPEK, Jan (Klokánek) — SHADDACK: Vždycky ještě zbývá kabelový přenos dat. [Ptala se] Olga Pek. *Psí víno* 20, 2017, č. 80, 4. 10., s. 51–64. ■ Rozhovor o digitálních knihovnách

- a archivech, o sdílení a stahování knih na internetu a online studiu.
- ŠLAJCHRT, Viktor: **Bloumání epochami: doteky kulturní historie.** K vydání připravil, ediční poznámku a medailon autora napsal Radim Kopáč. Praha: Pulchra, 2018. 204 stran. (Eseje; 28. svazek) ■ Kniha esejů o společnosti, civilizaci a kultuře, mj. též o české literatuře a knižní kultuře.
- ŠTEIDLER, František: Svatováclavská tradice v československých legiích. *Posel z Budče* 2018, č. 35, 28. 9., s. 2–19. ■ Studie.
- TOPOL, Jáchym: **Výstup Jižní věži: výběr z publicistiky.** Uspořádal Ivo Říha ve spolupráci s autorem. Praha: Torst, 2018. 590 stran. ■ Výbor z publicistických textů, též o české literatuře a českých spisovatelích.
- TOTH, Barbora: Mezi Itálií, Čechami a Uhrami: iluminované rukopisy ze severní Itálie z pohledu panovnícké reprezentace, stylu a umělecké výměny ve dvorském prostředí. *Studie o rukopisech* 48, 2018, s. 23–62. ■ Studie věnovaná iluminovaným rukopisům uloženým v knihovnách v severní Itálii, mj. pařížskému fragmentu překladu *Kroniky tak řečeného Dalimila* do latiny.
- TUČKOVÁ, Lucie: Uměleckým sebevyjádřením se vztáhnout k transcendenci: Obsluhoval jsem anglického krále a Příliš hlučná samota Bohumila Hrabala. *Kontexty* 10 (29), 2018, č. 6, s. 65–74. ■ Studie.
- TYPLT, Jaromír: V odezvě na oblidnost: trapná poezie jako jedna z cest českého surrealismu. *Tvar* 30, 2019, č. 1, 10. 1., s. 15. ■ Esej.
- VACULÍNOVÁ, Marta: Raně novověká bohemika v rukopisech Herzog August-Bibliothek ve Wolfenbüttelu. *Studie o rukopisech* 48, 2018, s. 193–205. ■ Studie.
- VAJCHR, Marek: **Honba za smyslem.** Praha: Revolver revue, 2018. 199 stran. (Edice Revolver revue; sv. 114) ■ Autorský výběr z kritických statí a esejí o literatuře z let 2008–2018.
- VALDEN, Milan: **100 českých knih, které si musíte přečíst.** Praha: Knižní klub, 2018. 222 stran: ilustrace, portréty. ■ Příručka představuje autorův komentovaný výběr významných českých knih od období vzniku československého státu až po současnost.
- VELIČKA, Tomáš: Knižní kultura v pozdně středověkých Lounech a počátky tamní historiografie (do poloviny 16. století). *Studie o rukopisech* 48, 2018, s. 79–115. ■ Studie.
- VOIGT, Mikuláš Adaukt — DOBNER, Gelasius: **Admodum Reverende, Religiosissime ac Eximie P. Rector! Korrespondence mezi Mikulášem Adauktem Voigtem a Gelasiem Dobnerem.** Josef Förster (ed.). Dolní Břežany: Scriptorium, 2018. 143 stran. ■ Kritické vydání korespondence.
- Za textem: antologie polské sociologie literatury.** Jiří Trávníček (ed.); překlad Marie Havránková, Svatava Navrátilová, Jiří Trávníček. Brno: Host; Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2018. 272 stran. (Teoretická knihovna; svazek 35) ■ Antologie.

Ke dni 11. 2. 2019 zpracovala Iveta Mikešová.

EXCERPOVANÁ PERIODIKA:

A2 15, 2019, č. 1, 2. 1. — č. 2, 16. 1.; *Bohemica Olomucensia* 10, 2018, č. 1; *Čtenář* 71, 2019, č. 1, 16. 1.; *Dějiny a současnost* 40, 2018, č. 10, prosinec; *Divadelní revue* 29, 2018, č. 2; *HOP: Historie — Otázky — Problémy* 9, 2017, č. 1; *Host* 34, 2018, č. 10, 10. 12.; *Chrudimské vlastivědné listy* 27, 2018, č. 3 — č. 4; *Kontexty* 10 (29), 2018, č. 6; *Lidové noviny* 31, 2018, č. 297, 22. 12., s. [19]–20, příl. *Orientace*; *Partonyma* 7, 2018, č. 27/28; *Plav* 14, 2018, č. 10; *Posel z Budče* 2018, č. 35, 28. 9.; *Prostor* 35, 2018, č. 110, 17. 11.; *Přednášky z 59./60. běhu Letní školy slovanských studií* 2016 — 2017; *Psí víno* 20, 2017, č. 80, 4. 10.; *Reflexe* 2017, č. 52; *Studia slavica* 22, 2018, č. 1; *Studie o rukopisech* 48, 2018; *Sudetenland* 60, 2018, H. 4; *Svět a divadlo* 29, 2018, č. 6; *Tvar* 30, 2019, č. 1, 10. 1. — č. 2, 24. 1.; *Týden* 26, 2019, č. 4, 14. 1.; *Uni* 29, 2019, č. 1, 9. 1.; *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků* 2018, č. 56, prosinec.

AUTOŘI ČÍSLA

Tomáš Glanc (1969)

Literární teoretik a historik, v současnosti působí na univerzitě v Curychu. Zabývá se ruskou kulturou a literární vědou, teorií umění, ideologií slovanství, samizdatem, působí také jako kurátor. Účastní se projektu Performance Art in Eastern Europe (1950–1990), History & Theory. Vydal a komentoval texty Kazimira Maleviče, Romana Jakobsona, autorů Tartuské školy, Renate Lachmannové ad. Jeho monografie se týkají ruské avantgardy (*Lexikon ruských avantgard 20. století* [2005]; *Videnije russkich avangardov* [1999]) a současné ruské kultury (*Souostroví Rusko. Ikony postsovětské kultury* [2011]).

E-mail: tomas.glanc@uzh.ch

Małgorzata Gorczyńska (1977)

Vystudovala polonistiku na Filologické fakultě Vratislavské univerzity (Uniwersytet Wrocławski), kde nyní pracuje v Ústavu pro polskou literaturu. Ve své odborné práci se mj. věnovala problémům argumentace v literární kritice (*Miejsca Leśmiana. Topika recepcji krytycznoliterackiej* [2011]), vztahů mezi polskou a českou literární teorií a sémantice žánrových a veršových forem. V posledních letech se podílela na výzkumném projektu Wiersz litanijny w kulturze regionów Europy, v jehož rámci zkoumala český litanický verš od středověku až do třicátých let 20. století.

E-mail: malgorzata.gorczynska@uwr.edu.pl

Pavel Janoušek (1956)

Vědecký pracovník Ústavu pro českou literaturu AV ČR, zabývá se problematikou českého dramatu a divadla, dějinami české literatury 20. století a literární kritikou. V letech 1990–1999 vedoucí oddělení současné literatury, 1993–1999 zástupce ředitele; 1999–2010 ředitel; od 2003 též vedoucí oddělení pro výzkum literatury 20. století. Je autorem řady publikací (mj. ...a další studie [2018]; *Ten, který byl. Vladimír Macura mezi literaturou, vědou a hrou* [2014]; *Černá kočka aneb Subjekt znalce v myšlení o literatuře a jeho komunikační strategie* [2012]; *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura* [2009]; *Studie o dramatu* [1993]; *Rozměry dramatu* [1989]) a hlavní redaktorem kolektivních prací (*Přehledné dějiny české literatury 1945–1989* [2012]; *Dějiny české literatury 1945–1989* [2007–2008]; *Slovník českých spisovatelů od roku 1945* [1995, 1998]). Své kritické texty shrnul do několika výběrů (*Time-out aneb Mé kritické pokusy, blábohy a omyly z let 1987–1999* [2001]; *Poslední soud aneb Můj život v kritice* [pseud. Alois Burda, 2001]; *Hravě i dravě. Kritikova abeceda* [2009]).

E-mail: janousek@ucl.cas.cz

Daniel Just (1974)

Po doktorandském studiu srovnávací literatury na New York University působil na univerzitách v Essexu a Utrechtu. V současné době je docentem na Bilkent University v Ankaře. Je autorem knihy *Literature, Ethics, and Decolonization in Postwar France: The Politics of Disengagement* (2015) a řady odborných studií, které vyšly například v *New Literary History*, *Poetics Today*, *MLN*, *Comparative Literature*, *Philosophy and Literature* a *Modern Language Review*.

Email: just@bilkent.edu.tr

Roman Kanda (1976)

Vystudoval bohemistiku a historii na Univerzitě Palackého v Olomouci, v současnosti působí v Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Zkoumá materialistické koncepty kultury, marxismus v literární vědě a estetice, dynamiku vztahu literatury a politiky, teorii umělecké avantgardy a dílo Witolda Gombrowicze. Je editorem a spoluautorem knih *Trhliny světa. Kniha studií o Bohumilu Hrabalovi* (2016) a *Podzim postmodernismu. Teoretické výzvy současnosti* (2016). V poslední době se také zabývá teoriemi postmoderní kultury. Spolupracuje s Filozofickým ústavem AV ČR.

E-mail: kanda@ucl.cas.cz

Markéta Kittlová (1981)

Vystudovala bohemistiku a rusistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Nyní zde dokončuje doktorské studium a současně pracuje v Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Zabývá se českou literaturou dvacátých a třicátých let 20. století a současnou českou literaturou. Píše dizertační práci o Jiřím Weilovi.

E-mail: marketa.kittlova@seznam.cz

Grzegorz Nieć (1968)

Bibliolog, polonista, editor a bibliofil. Vystudoval polonistiku na Jagellonské univerzitě v Krakově. Vyučoval na soukromé vysoké škole ve Vratislavi, od roku 2010 pracuje na Pedagogické univerzitě v Krakově. Věnuje se knižnímu trhu (zejména antikvárnímu), historii časopisů a knihy, sociálním a kulturním dějinám 19. století, zejména ve vztahu k Haliči, tzv. nově nabytým západním zemím a zemím východním (*kresům*) jakož i bibliofilství (prakticky i odborně); v poslední době také české čtenářské a knižní kultuře. V roce 2016 mu vyšla monografie *Witórny rynek książki. Instytucje, asortyment, uczestnicy* (Druhotný knižní trh. Instituce, sortiment, účastníci).

E-mail: grzegorz.niec@wp.pl

Pavel Šidák (1977)

Vystudoval bohemistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde absolvoval i doktorské studium. Je výkonným redaktorem časopisu *Svět literatury*,

působí v Oddělení lexikografie Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Zabývá se literární teorií, zvláště genologií. Spolu s Richardem Müllerem vydal *Slovník novější literární teorie* (2012), je autorem skript *Literární žánry* (2013) a monografie *Úvod do studia genologie* (2013). V roce 2018 uveřejnil monografii *Mokře chodí v suše. Vodník v české literatuře*.

E-mail: sidak@ucl.cas.cz

Jiří Trávníček (1960)

Literární vědec a kritik, editor. Vystudoval bohemistiku a historii na brněnské filozofické fakultě, v letech 1991–1992 studoval na School of Slavonic and East European Studies v Londýně. Působil na Masarykově univerzitě v Brně a na Karlově univerzitě v Praze, v současné době pracuje v Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Věnuje se moderní české a středoevropské literatuře, hermeneutice a v poslední době zejména čtenářské kultuře. Knižně debutoval v roce 1996 (*Poezie poslední možnosti*); z nejnovějších publikací: *Překnížkováno. Co čteme a kupujeme* (2013), *Reading Bohemia. Readership in the Czech Republic at the beginning of the 21st century* (2015), *Česká čtenářská republika. Generace — fenomény — životopisy* (2017).

E-mail: travnicek@ucl.cas.cz

Lukáš M. Vytlačil (1985)

Vystudoval hudební vědu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, nyní pracuje v Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Vedle bibliografie se badatelsky zaměřuje na dějiny pozdního středověku a raného novověku, hudební historii a na ediční činnost. Je též profesionálním hudebníkem a vyučuje na Konzervatoři Jana Deyla.

E-mail: vytlacil@ucl.cas.cz

Michael Wögerbauer (1972)

Vystudoval germanistiku a filozofii na univerzitách v Salcburku a ve Vídni, v současnosti pracuje v Ústavu pro českou literaturu AV ČR, kde vede Oddělení pro výzkum literární kultury. Kromě prací z oblasti dějin germanoboheimistiky (zejména o Arnoštu Krausovi a Paulu Eisnerovi) byl hlavním redaktorem kolektivní monografie *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře. 1749–2014* (2015). V současnosti vede český tým v rámci evropského projektu o dějinách čtení (www.readit-project.eu) a zabývá se — spolu s Claire Madlovou a Petrem Píšou — dějinami knižní kultury v letech 1750–1850.

E-mail: woegerbauer@ucl.cas.cz

INFORMACE PRO AUTORY

Česká literatura je recenzovaný vědecký časopis vydávaný Ústavem pro českou literaturu Akademie věd ČR, v. v. i. Vychází šestkrát ročně, je zaměřen na zkoumání historie, poetiky, kontextů a funkcí české literatury a na problémy české a světové literárněvědné teorie. Cílem časopisu je přinášet metodologicky podložené příspěvky, jež představují informační přínos a badatelské impulzy pro českou i světovou literárněvědnou bohemistiku i další spřízněné humanitní disciplíny. Časopis otiskuje původní i přeložené texty v českém jazyce.

Studie nabídnuté redakci procházejí anonymním recenzním řízením dvou lektorů, v němž je důraz kladen na komplexní hodnotící vyjádření lektora/lektorky, doplněné standardizovanými kategoriemi lektorského posudku. V něm jsou mimojiné zohledněny obsahový a informační přínos, úroveň argumentačního, metodologického a formálního zpracování a tematická a žánrová vhodnost rukopisu z hlediska oborového zaměření časopisu. Otištění příspěvku předchází jeho schválení redakční radou. Poskytnout totožný rukopis jinému periodiku či nakladatelství v době, kdy byl přijat k publikaci časopisem *Česká literatura*, a předtím, než zde vyšel, se pokládá za neetické.

Časopis *Česká literatura* je indexován v následujících elektronických databázích: ISI Web of Knowledge, SCOPUS, ERIH (European Reference Index for the Humanities, naplňuje tzv. ERIH PLUS kritéria), CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities). Starší ročníky časopisu (1953–1986; 1994–1998) jsou volně přístupné na stránkách Ústavu pro českou literaturu (archiv.ucl.cas.cz), od roku 2010 je prvních 48 ročníků *České literatury* (1953–2000) volně dostupných v rámci systému Kramerius. Počínaje rokem 2005 jsou prostřednictvím databáze Central and Eastern European Online Library (www.ceeol.com) dostupné zpoplatněné plnotextové verze všech textů tištěných v časopise. Kompletní bibliografie příspěvků publikovaných v *České literatuře* je k dispozici na internetových stránkách časopisu (www.ucl.cas.cz/cs/casopis-ceska-literatura).

Rukopisy vytvořené v editorech MS Word či OpenDocument lze zasílat v elektronické podobě na adresu redakce e-mailem, případně poštou na CD-ROMu. V průvodním dopise je třeba uvést pracoviště a úplnou kontaktní adresu včetně e-mailového spojení autora/autorky. Obvyklý rozsah (1 NS = 1 800 znaků včetně mezer)

v závislosti na jejich charakteru a řazení do jednotlivých rubrik časopisu činí 35 normostran u delších výzkumných statí (rubrika Studie), cca 20 normostran u kratších tematicky různorodých, výzkumných, ohlasových i diskuzních statí (rubrika Rozhledy), do 35 normostran u překladových metodologických statí (rubrika Texty), do 35 normostran u primárních pramenů (rubrika Prameny), cca 10 normostran u recenzí a cca 5 normostran u informativních textů rubriky Kronika a glosy. U statí zařazených v sekci Studie je vyžadováno české résumé v délce cca 0,5–1 normostrany, případně s anglickou variantou titulu příspěvku. Zařazení textu do jednotlivých rubrik je v kompetenci redakce. Publikované příspěvky procházejí redakční úpravou a formálním i pravopisným sjednocením. Texty přijaté k tisku jsou publikovány na stránkách časopisu *Česká literatura* a posléze také elektronicky v archivu digitalizovaných časopisů na webu ÚČL AV ČR, v systému Kramerius a také dále distribuovány prostřednictvím databází vědecké literatury (např. Central and Eastern European Online Library). Vybrané recenze, zprávy, poznámky či komentáře jsou uveřejňovány na redakčním blogu *Česká literatura v síti* <<http://ucl.cas.cz/cs/casopis-ceska-literatura/ceska-literatura-v-siti>>. Souhlas s pozdějším elektronickým zpřístupněním článků dávají autoři už samotným nabídnutím textu redakci *České literatury*.

Ediční pokyny

Hlavní text. Číslované poznámky pod čarou **jsou primárně předmětné**, tj. vysvětlují, komentují nebo doplňují text, výjimečně slouží k odkazu na dosud nepublikované archivní prameny. K odborné literatuře, beletrii a knižně vydaným pramenům se odkazuje formou zkráceného **odkazu v textu**: „V Červenkově stati jsou rozlišeny dva typy uspořádanosti jakožto nositelky estetické funkce (ČERVENKA 1995: 26).“, plný bibliografický údaj je obsažen v oddíle Literatura a Prameny. Názvy knih, sborníků a časopisů, jednotlivá citátová slova a klíčové pojmy jsou signalizovány *kurzívou*, zdůrazněná slova či delší úseky **tučně**, citované pasáže a názvy dílčích součástí knih, sborníků a časopisů (samostatně nevydaných básní, esejů, povídek, studií atd.) **pomocí uvozovek**.

Bibliografie. Za hlavním textem následuje soupis primární literatury (oddíl Prameny), citovaných odborných prací (oddíl Literatura), anglické résumé a klíčová slova. Způsob zápisu je následující:

monografie

MACURA, Vladimír

1995 *Znamení zrodu. České národní obrození jako kulturní typ* (Jinočany: H & H) [1983]

BOURDIEU, Pierre

2000 *Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole*; přel. Petr Kyloušek, Petr Dytrt (Brno: Host) [1992]

stať v periodiku

ČERVENKA, Miroslav

2004 „Prozodické základy novodobého českého verše“; *Česká literatura* LII, č. 6, s. 751–772

text ve sborníku / spisech

BREMONT, Claude

- 2002** „Logika narativních možností“; přel. Petr Kyloušek; in Petr Kyloušek (ed.): *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu* (Brno: Host), s. 118–141

KOLÁŘ, Jiří

- 1997** *Očitý svědek*; in idem: *Černá lyra; Čas; Očitý svědek*. Dílo Jiřího Koláře sv. 2; ed. Vladimír Karfík (Praha: Mladá fronta), s. 122–192

beletrie a knižní edice

HODROVÁ, Daniela

- 1991** *Podobojí* (Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství)

KOLÁR, Jaroslav — NEDVĚDOVÁ, Milada (edd.)

- 1983** *Próza českého středověku* (Praha: Odeon)

internetový zdroj

MATĚJÍČEK, Tomáš — FORET, Martin — ČEPELÁK, Vojtěch

- 2004** „Book, album nebo... co vlastně?“; *Komiks.cz*, <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=659>>, přístup 15. 11. 2015

čes ká lite ratu ra

Česká literatura

časopis pro literární vědu

67. ročník, č. 1, březen 2019

Vedoucí redaktor Petr Šámal

Redakce Gabriela Romanová (tajemnice), Jan Linka, Richard Müller

Redakční rada Petr A. Bílek, Jonathan Bolton, Joanna Czaplińska, Jakub Česka, Jiří Holý, Tomáš Glanc, Rajendra A. Chitnis, Pavel Janáček, Tomáš Kubíček, Jan Malura (předseda), Dagmar Mocná, Stefan M. Newerkla, Tomáš Pavlíček, Václav Petrboš, Lenka Řezníková, Zuzana Urválková, Irena Vaňková, Michael Wögerbauer, Peter Zajac

Vydal Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, v. v. i.; březen 2019

Adresa redakce ÚČL AV ČR, Na Florenci 3, Praha 1, 110 00

E-mail ceslit@ucl.cas.cz

Internet www.ucl.cas.cz/ceslit/

Předplatné Jménem vydavatele zajišťuje SEND Předplatné spol. s r. o.,

Ve Žlábku 1800/77, 193 00 Praha 9, tel.: 225 985 225, fax: 225 341 425,

e-mail: send@send.cz

Grafická úprava Jan Dobeš — studio Designiq (www.designiq.cz)

Sazba Studio Lacerta (www.sazba.cz)

Tisk Tiskárna nakladatelství Karolinum, Praha

Překlady résumé Melvyn Clarke

Cena 75 Kč

ISSN 0009-0468

Registrační známka MK ČR E 4249