

Studie

Tvořivost literatury v éře umělé inteligence

KAREL PIORECKÝ — ZUZANA HUSÁROVÁ — 145

Posední román Milana Kundery jako reflexe, reinterpretace
a pointa svébytné autorské poetikyStudie o *Slavnosti bezvýznamnosti*

JAKUB ČEŠKA — 170

Prameny*Písničky čtyři evanjelické* (1534) v triádě Optátových biblí

ONDŘEJ KOUPIL — 188

Rozhledy

Komplexní prostor literární komunikace

MORITZ CSÁKY — 213

RecenzeOndřej Sládek et al. (edd.): *Slovník literárněvědného strukturalismu* —

HERTA SCHMIDOVÁ — 224

Ondřej Sládek et al. (edd.): *Slovník literárněvědného strukturalismu* —

PIOTR GIEROWSKI — 230

Jana Vrajová: *Uminěnkyně dobra Sofie Podlipská.**Kapitola z literárního midcultu 19. století* — EVA PALKOVIČOVÁ — 239Iva Málková: *Jaromír Šavrdla. Tvůrce v zástupu i v opozici* — PETRA LOUČOVÁ — 244Veronika Abbasová: *Fanfikce. Ženská literatura nového věku* — STEFAN SEGI — 251**Anotace, kronika a glosy**

Obhájené dizertace 2018 — TEREZA PULCOVÁ — 256

Hory — literatura — kultura v interdisciplinárním pojetí —

VERONIKA FAKTOROVÁ — 258

Básně, věci a básně o věcech — JIŘÍ JELÍNEK — 261

Informatorium — 265

Autoři čísla — 270

Informace pro autory — 274

Studies

Literary creativity in the age of artificial intelligence

KAREL PIORECKÝ — ZUZANA HUSÁROVÁ — 145

The last novel by Milan Kundera as a reflection, reinterpretation and dénouement of the author's distinctive poetics

A study of The Festival of Insignificance

JAKUB ČEŠKA — 170

Sources

Písničky čtyři evanjelické (1534) in Beneš Optát's Biblica triad

ONDŘEJ KOUPIL — 188

Horizons

The complex space of literary communication

MORITZ CSÁKY — 213

Reviews

Ondřej Sládek et al. (edd.): *Slovník literárněvědného strukturalismu* —

HERTA SCHMIDOVÁ — 224

Ondřej Sládek et al. (edd.): *Slovník literárněvědného strukturalismu* —

PIOTR GIEROWSKI — 230

Jana Vraajová: *Uminěnkyně dobra Sofie Podlipská* — EVA PALKOVIČOVÁ — 239

Iva Málková: *Jaromír Šavrdla. Tvořce v zástupu i v opozici* — PETRA LOUČOVÁ — 244

Veronika Abbasová: *Fanfikce. Ženská literatura nového věku* — STEFAN SEGI — 251

Annotations, chronicle and glosses

Dissertations defended in 2018 — TEREZA PULCOVÁ — 256

Mountains, literature and culture in interdisciplinary conception —

VERONIKA FAKTOROVÁ — 258

Poems, things and poems about things — JIŘÍ JELÍNEK — 261

Information — 265

Authors — 270

Information for authors — 274

STUDIE

Tvořivost literatury v éře umělé inteligence

Karel Piorecký — Zuzana Husárová

[ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR — PEDAGOGICKÁ FAKULTA
UNIVERZITY KOMENSKÉHO]

Máme před sebou dvě básně. Obě se jmenují totožně: „Listopad“. Ovšem pouze jednu z nich napsal člověk. Druhá byla vygenerována pomocí umělé neuronové sítě. Dovolte nám otevřít tuto studii poněkud netradičně a vyzvat vás k účasti na tomto malém Turingově testu: přečtěte si prosím následující básně a pokuste se určit, která z nich má lidský a která naopak strojový původ.

LISTOPAD

usínám, pláču, umírám, přemýšlím
co cítíš ty?
cítím tvou slabost
a whisky

LISTOPAD

Ojíněné kameny uprostřed trav,
vůně hub.

Pod stromy žádný krok není tichý.

Sám fakt, že jsme vám tuto otázku mohli položit a že vaše rozhodování — odhadujeme — nebylo zcela snadné, ukazuje na to, že počítačově generovaná literatura dospěla do stadia, kdy už nemůže být považována za samoúčelný experiment nebo jen vedlejší produkt vzniklý v rámci ověřování vědeckých teorií. Zda má strojový původ báseň na černém či na bílém poli, prozradíme ještě o něco později. Výchozí bod pro formulaci hypotéz a otázek tu už ovšem máme.

Žijeme v době, kdy si během recepce básnického textu čtenář už nemůže být absolutně jistý, zda právě vnímá a interpretuje lidskou výpověď, nebo strojově zhotovený text. (Vzhledem k zatím omezenému počtu projektů umělého generování básní pomocí AI¹ je pravděpodobnost záměny lidského a strojového výtvaru poměrně nízká. Zde nám jde ovšem o teoretickou

1 Dále budeme pro pojem *umělá inteligence* používat nadnárodní zkratu AI (*artificial intelligence*).

možnost a její systémové konsekvence.) Tato skutečnost se stala motivací pro vznik této studie. Co všechno se mění v literární komunikaci za nastalé situace? Co z našich představ o literatuře jako systému bude potřeba přehodnotit? Vystačíme si s dosavadními předpoklady o zdrojích literární tvorivosti? A jak může zasáhnout umělá inteligence do hodnotového přístupu k literatuře?

Projekty generování básnických textů pomocí AI

Využívání AI při tvorbě literárních textů je součástí žánrového pole elektronické literatury (e-lit). Od jejích počátků je generování básnických textů jednou ze základní žánrových forem e-lit a teoretizace těchto generativních projektů patří k pilířům jejího teoretického metadiskurzu. Kořeny počítačově generované poezie leží v padesátých, resp. šedesátých letech minulého století: roku 1952 naprogramoval Christopher Strachey generátor milostných dopisů, významným mezníkem byla výstava kybernetického umění *Cybernetic Serendipity*, která se uskutečnila v Londýně roku 1968 a na níž se objevily počítačově generovaná haiku, příběhy pro děti či eseje. Literatura vytvářená pomocí AI je nejnovějším pokračováním tohoto proudu elektronické literatury, který se teoreticky a prakticky zabývá počítačovými možnostmi tvorby literatury (při různé míře spolupráce autora a softwaru), ale i otázkami mediality, překladu (mezi přirozeným a počítačovým jazykem) nebo i budoucností literárních forem a výstupů. David Jhave Johnston ve své knize *Aesthetic Animism* předpokládá, že do pěti let (kniha vyšla roku 2016) nastane prudký vývoj AI, který ovlivní budoucnost elektronické literatury (srov. JOHNSTON 2016: 203).

Naši výchozí tezi o obtížném určování lidského či strojového původu básnických textů lze podpořit odkazem na web botpoet.com.² Nejedná se o web, který by prezentoval výsledky jednoho konkrétního vědeckého či uměleckého projektu, ale o svého druhu antologii počítačově generované poezie: autoři webu negenerovali vlastní básně, ale naopak posbírali na různých místech internetu generativní texty vytvořené v rámci starších projektů. Antologie je navržena interaktivně a uspořádána na principu Turingova testu. Uživatelé jsou předkládány ke čtení básně bez kontextových informací a jeho úkolem je hlasovat, zda se domnívá, že danou báseň psal robot, nebo člověk. Potom, co čtenář antologie prostřednictvím interaktivního rozhraní odešle svůj odhad, objeví se buď jméno básníka, nebo název technologie, pomocí níž byla báseň generována. Zobrazí se také dosavadně procentuální úspěšnost uživatelů při hlasování o dané básni. Uživatel si může otestovat svoji schopnost rozlišit počítačové a lidské autorství na vzorku 10 básní. Přestože řada básní v této

2 Autory projektu jsou austrálští doktoranti Benjamin Laird a Oscar Schwartz.

antologii vzešla ze starších textových generátorů ještě nepracujících s možnostmi AI a strojového učení, mají tyto texty nejednou nadpoloviční počet „mylných hlasů“, tedy byly uživateli webu botpoet.com označeny až v 64 % případů za básně napsané člověkem.

Příkladem úspěšného nasazení AI může být projekt automatického básníka, který zrealizoval programátor, matematický lingvista a někdejší vedoucí vývojového oddělení serveru Seznam.cz Jiří Materna. Na tomto projektu si můžeme uvědomit základní rozdíl mezi staršími, na kombinatorickém principu založenými způsoby generování textů a aktuálními postupy využívajícími umělou inteligenci. Při kombinatorickém generování básní pracuje software vlastně velmi mechanicky: je vybaven dvěma typy vstupních dat, jednak větnými strukturami, jednak lexikálními jednotkami, které jsou do těchto struktur dosazovány. Systémy využívající umělou inteligenci a strojové učení — včetně toho Maternova — pracují jinak. Tyto systémy fungují na principu umělé neuronové sítě, k jejímž základním segmentům patří virtuální neurony, které si strojovým učením posilují nebo oslabují vazby mezi sebou a jsou schopny se „naučit“, resp. zapamatovat si, jak obvykle vypadá text básně. Nutností při tomto postupu je velký soubor básnických textů, který neslouží jako pouhý rezervuár slov (jako u kombinatorického softwaru), ale jako tréninkové prostředí, v němž se na základě vyhodnocování pravděpodobnosti automatický básník učí psát poezii (srov. MATERNA 2015).

Projekty generování básnických textů pomocí AI obvykle využívají systémy rekurentních neuronových sítí (RNN), které mohou fungovat na základě různých principů: mohou se učit na úrovni písmen, slovních kmenů nebo celých slov. Tyto neuronové sítě abstrahují data, na která jsou trénovány (v případě textů tedy písmena či slova). Těmto abstrakčním jednotkám se následně přiřadí číselný identifikátor — vytvoří se tak „slovník“ těchto jednotek a neuronová síť následně hledá vzorce v posloupnostech těchto čísel. V případě trénování RNN pro tvorbu textů jsou těmito jednotkami nejčastěji písmena, protože jsou nejméně náročná na paměť.³ Tento způsob je ovšem zároveň jazykově nejméně přesný. Generování po celých slovech je obtížnější, protože takto vzniklý slovník je mnohem větší a komplexnější. Optimální cestou by

3 Algoritmus, při kterém se RNN učí na úrovni písmen (*character recurrent neural network*), vytvořil Andrej Karpathy (narozený na Slovensku, trvale žije v Torontu). Karpathy roku 2015 napsal článek „The Unreasonable Effectiveness of Recurrent Neural Networks“, v němž popisuje, jak trénoval neuronovou síť, aby se naučila generovat text znak po znaku. Do neuronové sítě vložil vzorky po 100 000 znacích ze všech Shakespearových děl a zjistil, že se síť postupně začala učit formulovat slova, a dokonce kopírovat Shakespearův styl (KARPATY 2015). Karpathyho kód (volně sdílený na internetu) inspiroval mnoho dalších programátorů — mezi nimi i autory z našeho geografického prostředí.

mohlo být generování textů po slovních kmenech, neboť se tímto postupem částečně eliminuje chybovost výsledků a zároveň je algoritmus lépe veden k „pochopení“ principů slovotvorby. Příprava vhodného tréninkového korpusu je v tomto případě ovšem nejobtížnější.

Maternův software pracuje na úrovni písmen, nikoli slov: neuronová síť je trénována tak, aby k písmenu na aktuální pozici (na základě vyhodnocení pravděpodobnosti) přiřadila písmeno na následující pozici. Díky tomuto postupu automaticky generované básně mohou např. obsahovat i neologismy (báseň „Džínová pokropání“ má neologismus přímo ve svém názvu). Síť si dokonce sama určuje i rozsah textu. Problémem jsou ovšem delší texty — sám Materna přiznává, že umělá neuronová síť zatím jen obtížně udrží v paměti téma, s nímž generovaná báseň začínala, a výsledný delší text je významově nekoherentní. V novém algoritmu Materna již ovšem našel řešení: nejdříve nechává vygenerovat název básně a z něj extrahuje klíčové téma, k němuž se generování následného textu má vztahovat.

Z básní vygenerovaných pomocí neuronové sítě trénované na 80 000 básní převzatých z amatérského literárního fóra *Písmák.cz* sestavil Jiří Materna básnickou sbírku *Poezie umělého světa* (MATERNA 2016, zdarma ke stažení na kosmas.cz). Počítačově generované texty jsou od svých pretextů z webu *Písmák.cz* co do stylu a jazykové úrovně prakticky nerozlišitelné.⁴ Maternova sbírka jednak dokládá funkčnost aplikovaného algoritmu, jednak je (nezáměrnou, ale velmi přesvědčivou) kritickou sondou do průměrné úrovně básní zveřejněných na *Písmáku*: primitivní strofické struktury, letmé záznamy aktuálních pocitů, myšlenkových banalit či milostných vyznání. — Nyní je vhodná chvíle prozradit, která z básní citovaných v úvodu pochází ze stroje: jedná se o báseň na černém poli, báseň na poli bílém byla převzata z již zmíněného amatérského literárního fóra *Písmák*.

Souběžně s Jiřím Maternou a za použití stejné technologie rekurentní neuronové sítě vypracoval cambridgeský softwarový badatel Jack Hopkins systém, který jde ještě o krok dál. Pracuje totiž se zcela správným východiskem, že v případě básní nestačí generovat text písmeno po písmeni, ale je potřeba pracovat rovněž se zvukovou rovinou jazyka a generovat básně hláskou po hláске. To ho vedlo k potřebě nejprve transliterovat básně v tréninkovém korpusu do fonetického pravopisu (vznikl tedy korpus 1 046 536 fonémů, 7 milionů slov z anglicky psané poezie 20. století) a teprve na takto upraveném jazykovém materiálu trénoval umělou neuronovou síť. Vygene-

4 Jde o mimořádně úspěšný projekt i z hlediska relativně bohaté recepce. Některé recepční metatexty tento projekt ovšem poněkud deformují, když sbírku *Poezie umělého světa* chybně označují za „knihu vygenerovanou počítačem“: vygenerovány byly jednotlivé básně, sbírku z nich sestavil člověk (vybral 30 nejzdařilejších básní z několika stovek vygenerovaných).

rované sekvence textů jsou nakonec zpětně převáděny do korektní pravopisné podoby. Tento postup umožnil Hopkinsovi generovat nejen volné verše, ale i básně metricky a rýmově vázané. Např. generování sonetů trénoval na subkorpusu složeném z básní Williama Shakespeara (288 326 slov). Hopkinsova umělá neuronová síť zvládá také generování textů na zvolené téma (např. na milostnou poezii) díky tomu, že tréninkový korpus lze tematicky omezovat.

Po dokončení a natrénování sítě udělal Hopkins test⁵ se 70 respondenty (z toho 61 rodilých mluvčích; všichni spojení s „básnickou komunitou“ univerzity v Cambridge): předložil jim 16 básní (z nich bylo 9 generováno počítačem) s otázkou, které texty považují za „počítačové“ a které za „lidské“. Navíc ještě jednotlivé texty nechal hodnotit na škále 1–5 z hlediska jejich emotivnosti, estetického účinku a čtivosti. Pouze ve 46 % případů se respondentům podařilo správně určit počítačový původ básně. Z hodnocených básní pak sestavil tabulku, v níž byly básně seřazeny podle toho, nakolik lidsky na čtenáře působí. Jako nejvíce lidská na čtenáře působila báseň „Best“ generovaná počítačem (srov. HOPKINS — KIELA 2017).

Časopis *The New Scientist* si vyžádal po básníkovi Rishi Dastidarovi názor na tyto počítačově generované básně. Tento autor vyčítá umělým básním, že jsou příliš závislé na tradici. Soudí, že umělá inteligence trénovaná na starých básních nemůže být v pravém smyslu kreativní, protože nemůže vytvořit nic nového, co tradici přesahuje (srov. REYNOLDS 2017). To je zcela relevantní námitka, která se dotýká samotného principu generování básní pomocí tréninkových korpusů. Dastidarovi by se samozřejmě dalo namítnout, že např. Maternova síť ukázala, že dovede vytvářet i neologismy, tudíž není zcela závislá na vzorech, na kterých se učila. Ale nelze popřít fakt, že tímto způsobem vznikají nutně spíše „průměrné“ básně, u nichž mnohem silnější roli než poetika hraje statistika.

Na rozdíl od Hopkinse nezaložil slovenský umělec Samuel Szabó svůj projekt *Umelá neinteligencia* na kvalitativně koherentním korpusu, ale naopak záměrně pracoval s různorodými datovými vstupy: od internetových diskuzí přes luďáckou poezii, Bibli, dětské křesťanské písně, geografické názvy až po erotickou prózu. Různorodé vstupy daly vzniknout různorodým výstupům od izolovaných slov přes diskuze, kvazievangelia po básnické a prozaické texty. Tento projekt tedy dobře dokládá vliv koherence tréninkového korpusu na podobu výstupů a naplňuje svůj záměr, jímž byla kritika vstupních textů (zvl. internetových diskuzí): „Andrej Dadanko je takto v podstate spriemerovaný model slovenského internetového diskutéra“ (SZABÓ 2017).

5 Test byl zveřejněn na adrese <<http://neuralpoetry.getforge.io>>, přístup 3. 3. 2018.

Szabó vytvořil dva profily diskutérů: Borise Kukolára a Andreja Dadanka a nechal RNN generovat příspěvky na aktuální společenská témata: národovci, uprchlíci, Romové, stávka učitelů. V rámci generování luďácké poezie nechal Szabó automaticky vytvořit také jména autorů a názvy básní. Zdrojové texty převzal z webu jozefciso.sk, narod.sk, z rubriky poezie časopisu *Kultúra* a kvůli nedostatku vstupních dat použil také klasickou národoveckou poezii či básně parodující luďáckou poetiku.

Schopnost RNN generovat básně i ve velmi specifických žánrově-tematických formách dokládá také projekt Lubomíra Panáka *Klingon Poetry Generator*. Panák natrénoval neuronovou síť na dílech tzv. klingonské poezie, tedy vizuální poezie tvořené ze znaků počítačové klávesnice (podobně jako někdejší ASCII art) a šířené v komunitě kolem webu www.kyberia.sk. Na základě natrénovaného modelu tento program sám produkuje klingonskou poezii (zobrazuje se na vlastním webu <https://klingon-poetry.zhadum.space> a k šíření používá k tomuto účelu vytvořené účty na Facebooku a Twitteru). Některé takto vygenerované básně Panák použil i ve své hudebně-vizuální performanci. Zde jsou vybrané klingonské básně dále vizuálně manipulovány programem, který je síťově propojený s hudebním softwarem tak, aby básnický text reagoval na živě produkovanou elektronickou hudbu a vytvářel její vizuální (typografický) doprovod (srov. HUSÁROVÁ 2016).

Ve spolupráci se Zuzanou Husárovou vytvořil Lubomír Panák projekt *Liza Gennart*. Zde se neuronová síť trénuje na feministických textech z časopisu *Glosolália*, aby vznikala rodově orientovaná poezie. V roce 2016 vznikl v rámci tohoto projektu chatbot, který umožnil Lize básněmi interaktivně reagovat na uživatelův text v messengeru. Autoři experimentovali s trénováním této RNN jednak na celých číslech časopisu (tedy včetně eseistiky, recenzí apod.), jednak na textech výhradně literárních (poezie, próza, drama). Neuronová síť se i v tomto případě učila na úrovni písmen.

Další vývoj v této oblasti může přinést ještě řadu posunů a překvapení. Například sbírka básní *Sunshine Misses Windows*, která byla v květnu 2017 bombasticky uvedena jako první básnická sbírka generovaná pomocí umělé inteligence, vznikla podle vyjádření programátora Li Di nejen na základě textového korpusu (charakterizovaného jako „veškerá moderní poezie od dvacátých let po současnost“), ale i pomocí auditivních či vizuálních vjemů, neboť tento systém je údajně vybaven komplexním smyslovým aparátem (srov. JIE 2017).

Je až s podivem, že se během posledních dvou tří let objevují nejen seriózní a přesvědčivě doložené výsledky generování básní pomocí umělé inteligence, ale stojí za to i politickým a ekonomickým hegemonům usilovat o silnou (nejlépe pak vůdčí) pozici v této oblasti. Není to jen Čínská lidově demokratická republika a koncern Microsoft, jehož umělá inteligence Xiaoice/Microsoft Little Ice dala vzniknout zmíněné sbírce básní, ale třeba i Google.

Tato korporace v květnu 2016 zveřejnila zprávu, že její umělá inteligence píše milostné básně. Psali o tom *The Guardian*, *The Telegraph*, *Wired* a další renomované kanály (BURGESS 2016). Google přitom vyvinul spíše umělou inteligenci, která zvládne generovat věty, z nichž básně byly zřejmě až dodatečně sestaveny, což je dnes už značně překonaný postup. Neuronovou síť vývojáři Googlu trénovali na textovém korpusu složeném z románů červené knihovny a zároveň ji učili vést konverzaci. Výsledné texty jsou značně nepřesvědčivé, více než o básně jde spíš o sekvence dialogových replik — což ukazuje na mylné rozhodnutí trénovat neuronovou síť pro tvorbu básní na korpusu prozaických textů.

Přesto se zde ukazuje, jak pro firmy formátu Googlu či Microsoftu a vývojáře v oblasti AI obecně je lákavá možnost prezentace svých výsledků prostřednictvím generované poezie. Jedním z důvodů je možnost relativně srozumitelnou cestou literárního textu demonstrovat množství jinak značně složité technologie. Je zde přítomen také určitý symbolický aspekt — technologie, která zvládne psát básně, působí hned o něco lidštěji. A to je jeden z cílů ve vývoji AI — vyvolat dojem věrné imitace lidského řečového chování, resp. lidských mentálních aktivit. Tato strategie efektního kontrastu symbolů technologického pokroku a bytostně lidských emocí je ostatně přítomná v dějinách literatury už dlouho, vzpomeňme na telegrafní romance z poloviny 19. století, v nichž podobně jako v případě Googlu byly postaveny vedle sebe nová technologie a její zdánlivý protiklad — milostné vztahy lidí a jejich příběhy.

Ale je tu ještě jeden aspekt relativizující tyto úspěchy. A sice poměr počtu vygenerovaných textů vůči počtu textů, jímž se tyto vývojářské týmy prezentují například formou knižního vydání počítačově generované sbírky básní, jak to učinil Microsoft. K tomu, aby mohl zmíněný Microsoft vydat sbírku 139 čínských básní, potřeboval vygenerovat soubor 10 000 textů (jeho AI to stihla za tři hodiny), z nichž ty zdařilé vybral klasickou redakční cestou a sbírku po zcela lidském způsobu uspořádal do tematických oddílů podle lidských emocí (osamělost, očekávání, radost [srov. JIE 2017]). Vznik kvalitního a uvěřitelného textu počítačovou cestou je tedy stále spíš otázkou náhody. A jí se musí jít naproti kvantitativní vygenerované obsahu, z něhož většinu tvoří balast. Nedomníváme se ale, že je tato skutečnost důvodem, proč bychom měli možnosti AI v oblasti literatury zlehčovat. U lidských autorů existuje rovněž disproporce mezi množstvím textů napsaných a textů zdařilých, resp. publikovaných.

V souvislosti s pouze náhodným vznikem kvalitních textů pomocí AI se někdy operuje s pojmem *serendipita*. Tento pojem označuje situaci nalezení něčeho, co jsme nečekali a vlastně ani nehledali, což může být i velmi cenný objev (např. objev penicilinu).⁶ A to je i případ generativní literatury: může

6 Margaret A. Bodenová definuje serendipitu následovně: „Serendipity is the finding of something valuable without its being specifically sought“ (BODEN 2004: 234).

dojít k náhodnému vytvoření „geniálního“ díla bez účasti génia. Stejně je tomu ostatně i u textů, které píší lidští autoři — geniální báseň nelze naplánovat, ta se prostě nepředvídatelně přihodí. Kvalitní báseň je esencí serendipity.

Některé projekty uplatňující AI při dosahování literárních záměrů s tímto principem i pojmem cíleně operují. Máme na mysli zejména projekt *Times Haiku*, jež nese podtitul „Serendipitous poetry from The New York Times“ (HARRIS 2012). Jedná se o blog, na kterém se objevují nezáměrná haiku nalezená pomocí specificky trénované umělé inteligence ve vydáních novin *The New York Times*.⁷ Tento software prochází novinové články a hledá věty, které odpovídají slabičné struktuře haiku (5–7–5). Sami autoři projektu přiznávají, že ne každé haiku, které je pomocí AI nalezeno, je literárně kvalitní. Filtrem jsou lidští aktéři — pokud v celkové hmotě nalezených haiku najdou zajímavé či jímavé texty, umístí je na blog. Což je ukázková realizace principu serendipity. Nad to umělá inteligence generuje na základě nalezených haiku obrázky — lineární grafiku, která tvoří pozadí vizuální prezentace dané básně.

Více než projekty zacílené k využití AI pro rozvoj čistě počítačové kreativity nebo naposledy zmíněné serendipitní projekty, které jsou obdobou apripriačních technik konceptuální poezie, mají podle našeho názoru potenciál prosadit se v literární praxi koncepty založené na tzv. asistované kreativitě. V tomto případě jde o využití AI nikoli k tomu, aby byla doložena relativní samostatnost počítače při tvůrčí činnosti, ale naopak, aby AI vstoupila do tvůrčího procesu jako partner člověka, který pomáhá rychleji získávat potřebné dovednosti nebo rozšiřuje možnosti lidské kreativity.⁸

Příkladem dobré praxe na poli asistované kreativity může být projekt *Deep Beat*, který využívá AI a metodu strojového učení k tvorbě rapových textů. Umožňuje uživateli sestavit vlastní text pomocí veršů, které AI navrhuje. Tyto verše stroj vybírá z korpusu 11 000 rapových skladeb pocházejících od 104 rapperů. Texty jsou generovány verš po verši. Aktuální verš se stává pro AI dotazem, k němuž vybere z korpusu nejvhodnější odpověď v podobě verše následujícího, a to konkrétně podle podobnosti rýmové, strukturní a sémantické. Konečné rozhodnutí, který z nabízených veršů bude použit či jaké tematické zacílení bude mít, je ponecháno uživateli — člověku. Je to vlastně radikálně postmodernistický intertextuální postup a zároveň příklad smysluplného na-

7 Projekt je dostupný na webu <http://haiku.nytimes.com/>. Na obdobném principu je postaven projekt *Pentametron*, který ovšem hledá náhodné pětistopé jambické verše: <http://pentametron.com/>. Projektů automatického generování haiku je v současnosti celá řada, jejich výsledky jsou prezentovány zejména na Twitteru (*Accidental Haiku*, *poem.exe*, *Poetry Bot* ad.).

8 Ostatně v oblasti překladatelství se softwarově příbuzná technologie strojového překladu stala už zcela běžným pomocníkem při práci překladatelů i běžných uživatelů online služeb.

sazení AI pro oblasti asistované kreativity. Součástí systému je funkce pro automatickou detekci rýmu, takže i tento projekt pracuje s převodem textového korpusu do fonetické podoby. Při srovnání s texty lidských raperů verše vzešlé ze systému *Deep Beat* mají o 21 % vyšší četnost a délku rýmů. Sami autoři projektu především akcentují edukativní, ale také obchodní potenciál tohoto systému (srov. MALMI ET AL. 2016a,b).

AI a prozaické texty

Důvodem pro to, že se častěji setkáváme s projekty zaměřenými na uplatnění umělé inteligence při generování básní než próz, není jen ona výše zmíněná symbolická hodnota počítačově imitované niternosti, již si s poezií stereotypně spojujeme, ale jsou tu ve hře důvody o něco „prozaičtější“. Jak už upozornil Jiří Materna, vygenerovat delší (byť v jeho případě básnický) text bývá zatím pro AI problém, protože nemívá až tak dobrou kontrolu sama nad sebou a snadno se stává, že v delším textu neudrží významovou a tematickou koherenci. To je pochopitelně pro generování prozaických textů zásadní problém. Ale nejen to. Do hry tu významně vstupuje problematika deixe, tedy odkazování k týmž entitám pomocí zájmen. Řešení této otázky, která významně rozhoduje o tom, nakolik přirozeně bude vygenerovaný prozaický text působit, se začalo dařit až po roce 2000 (srov. GERVÁS 2009). Do té doby se výsledky v této oblasti nijak zvlášť nevzdalovaly od těch, které vzešly z prvního softwarového systému pro generování příběhů, jenž veřejně představil v roce 1973 Sheldon Klein pod názvem *Novel Writer* (KLEIN 1973).

Tyto limity se daří stále lépe překonávat jak technologickým zdokonalováním systémů pro generování prozaických textů, tak uměleckou vyspělostí lidských aktérů zapojených do těchto projektů. Příkladem⁹ zde může být román básníka a vědeckého pracovníka MIT Nicka Montforta *The World Clock* (MONTFORT 2013). Montfortův počítačově generovaný román vypráví v 1 440 krátkých událostech (a na 239 stranách) o tom, co se děje na různých místech světa v každé minutě jednoho dne. Díky tomuto vhodně zvolenému konceptu se Montfortovi podařilo elegantně se vypořádat s dosavadním limitem generování prozaických textů: text je komponován jako sekvence krátkých významově relativně uzavřených událostí, čím se řeší problém koherence delšího generovaného textu. Literárně autor navazuje na prózu Stanisława Lema *Jedna minuta* (k níž se hlásí i motem knihy) nebo knihu Harryho Mathewse *The Chronogram for 1998*. Tedy i kontextovou pozici dokázal Montfort pro svůj generativní román velmi dobře vystavět. Slabina dosavadní technologie je zde převrácena ve funkční využití veškerých možností dosavadní technolo-

9 Dalším příkladem může být také model Samuela Szabó MUCINKA z projektu *Ume-lá neinteligencia*, kde se RNN učila na textových zdrojích z červené knihovny. Výsledný tvar pomohla tomuto prozaickému textu dát ovšem i editorka.

gie. Nezasvěcenému čtenáři tedy nemusí nic připadat divné, román působí ve svém žánru přirozeně. Ostatně kromě stručné poznámky na copyrightové straně není čtenář nijak upozorňován na to, že čte počítačově generovaný text. Román vyšel tiskem, je v běžné knižní distribuci, a dokonce byl přeložen do polštiny.¹⁰

Montfortův výsledek je úctyhodný, a to mu stačilo pouhých 165 řádků v jazyce Python. Při nasazení sofistikovaných systémů umělé inteligence mohou být výsledky pochopitelně ještě mnohem dokonalejší. Úsilí některých vývojářských týmů je tímto směrem napřeno. V roce 2016 byla zveřejněna informace, že pomocí AI napsaný román v překladu nazvaný *Den, kdy počítač napsal román* (The Day A Computer Writes A Novel/Konpyuta ga shosetsu wo kaku hi) skoro vyhrál literární cenu Nikkei Hoshi Shinichi Literary Award. Titulky tehdy zněly bombasticky. Postupně ale vyšly najevo skutečnosti, které spíše ukazují na to, že šlo o promyšlený plán propagace jednoho vývojářského týmu (konkrétně týmu Hitoshi Matsubaryho z japonské Future University Hakodate). Zmíněná soutěž je už několik let otevřená příspěvkům jak od lidských, tak ne-lidských autorů. Ovšem poprvé v roce 2016 do ní byly skutečně počítačově generované romány přihlášeny (bylo jich 11 z celkového počtu přihlášek 1 450). Zmíněný tým do soutěže přihlásil dva příspěvky, jeden z nich prošel do druhého kola výběru, přičemž porotci neměli možnost zjistit, že se jedná o počítačově generovanou prózu. Ve skutečnosti se ale jednalo spíše o dílo vzniklé spoluautorstvím lidí a počítače. Na skutečnost, že lidský vklad do tohoto spoluautorského díla bude zřejmě značný, ukazuje už samotný název a téma románu: je krajně nepravděpodobné, že by AI sama od sebe psala o tom, jak počítač napsal román. Mnohem spíše by imitovala příběhy z tréninkového korpusu a nezabývala by se sebereflexivní tematikou. Někteří členové týmu nakonec prozradili, že lidský podíl na výsledném textu je asi 80 % a spočívá v tom, že vývojáři nejprve pořídili román klasickou cestou od lidského autora, poté jeho text rozložili na dílčí segmenty, které poskytli umělé inteligenci, aby z nich složila nový příběh (BROGAN 2016).

Publicistická recepce této události byla tedy mírně řečeno nepřesná. Přesto tento případ ukazuje na dvě podstatné skutečnosti. Dokládá, že v oblasti umění bude zřejmě více než čistá počítačová kreativita uplatnitelná kreativita

10 Ke genezi tohoto románu je třeba ještě dodat, že vznikl během listopadu 2013 jako Montfortův příspěvek do soutěže National Novel Generation Month. Jedná se o soutěž pro autory počítačově generovaných románů, kteří mají za úkol během jednoho měsíce napsat program, který je schopen vygenerovat prozaický text o rozsahu alespoň 50 000 slov. Na konci měsíce listopadu odevzdávají kód programu a text románu — obojí je potom volně šířeno. Jedná se mimo jiné o lehce ironickou narážku na tradiční National Novel Writing Month.

asistovaná, tedy spoluautorství děl (v oblasti literatury zejména populárních žánrů), kdy AI vytvoří textový základ, ale člověk si ponechá koncepční a redakční rozhodování. Tento japonský případ vysněného prvenství v počítačovém generování románů ale také ukazuje jasně na záměry a motivace vývojářů a směr, kterým se bude ubírat jejich zájem v oblasti AI.

Tento trend (zejména v již zmíněné oblasti populární či žánrové literatury) mohou podpořit i výsledky projektů primárně zaměřených na uplatnění umělé inteligence v oblasti výzkumu literatury. Mám na mysli zejména projekt Jodie Archerové a Matthew L. Jockerse, jehož knižní výstup v roce 2017 vyšel i v češtině pod názvem *Šifra mistra bestselleru*. Tito autoři zpracovali data více než 20 000 románů vydaných za posledních padesát let a sestrojili algoritmus, který s 97% pravděpodobností určí, zda zkoumaný rukopis má bestsellerový potenciál. Našli jazykové i tematické shody (krátké nekomplikované věty; postavy, které si plní své sny atd.) mezi romány, které již vstoupily do kategorie bestsellerů. Stanovili např. i motivickou podmínku dlouhodobě úspěšného prozaika: v každé následující knize opakuje třetinu motivů použitých v předchozích knihách a přidává dvě třetiny nového motivického rejstříku. Objasnili úspěch románu *Padesát odstínů šedi*: erotická literatura se obvykle nedostává do žebříčků bestsellerů, tento erotický román se tam však dostal, protože důvodem jeho čtenářského a komerčního úspěchu není četnost sexuálních scén, ale naopak dominance tématu mezilidské blízkosti nad explicitním zobrazením sexu. A sami se netají úvahami o komerčním uplatnění těchto poznatků.

AI a její konsekvence pro teorii literatury a kreativity obecně

Bouřlivý vývoj v oblasti AI a jejího uplatnění v literatuře trvá teprve pár let, přesto se už nyní můžeme ptát, jaké důsledky má či může mít pro praxi literární tvorby a literární kritiky a stejně tak pro teorii literatury i kreativity obecně.

Skutečnost, že lze pomocí AI vygenerovat literární text, resp. báseň, která je podle svých jazykových charakteristik neodlišitelná od básní psaných lidmi, má pro literární teorii a zejména pro oblast úvah o tvořivosti literatury (jež jsou klíčové při hledání identity literatury jako takové či literatury jako komunikačního systému) značné důsledky.

Problematické tvořivosti se v literárním kontextu věnoval např. vlivný slovenský literární teoretik Peter Zajac. Bylo to jeho hlavní téma na přelomu osmdesátých a devadesátých let. Pulzační teorie, která na základě těchto úvah o tvořivosti literatury vznikla, je produktivní dodnes (viz např. nedávné výstupy z projektu Dalibora Turečka k diskurzivitě literatury 19. století opírající se právě o tento koncept). Zajacovu koncepci zde vybíráme jako příklad systémového modelu literatury, který — vzhledem k době svého vzniku — ještě nemohl být budován s ohledem na kreativní potenciál digitálních technolo-

gií. Tím spíše může tvořit pomyslnou kontrastní plochu, na níž budou systémové konsekvence přítomnosti AI v literatuře dobře patrné.¹¹

Základem Zajacova přístupu k tvořivosti literatury je pokus přenést principy fungování živých systémů z přírodních věd na literaturu. Hlavní premisa přitom zní, že literatura jako systém může být tvořivá pouze tehdy, čerpá-li energii ze svého okolí, což prý není možné jinak než prostřednictvím autora jako nositele životní praxe a její transformace do literatury prostřednictvím literárních děl (srov. ZAJAC 1993: 122): „Len ľudský život, prežívanie a skúsenosť, to, čo človek obsahuje svojou poznávajúcou činnosťou a činným poznaním, môže byť zdrojom literatúry“ (IDEM 1990: 21).

Zajac vnímá literaturu jako systém obklopený jinými systémy. Přiznává sice, že jde o samoorganizující se systém, ale zároveň předpokládá jeho absolutní závislost na „systémovém okolí“, které jako jediné jí může poskytovat „energiu ako zdroj vlastnej dynamiky (a tvorivosti)“. Samoorganizující schopnost literárního systému pak spočívá pouze v tom, že přijatou energii přijímá „vo svojej existenčnej podobe »vyjadrenia«, »predstavenia«, »obrazu« životného sveta“ (IBID.: 20). Jako nezbytné pro existenci literatury vnímá lidský život, prožívání a zkušenost.

Kreativitu chápe Zajac jako racionálně neuchopitelnou veličinu, jejímiž konstitutivními znaky jsou nepredikovatelnost a nahodilosť: „Algoritmy tvorivosti zatiaľ nepoznáme a, pravdu povediac, domnievam sa, že ani neexistujú: stratil by sa v nich totiž moment nepredvídateľnosti, ktorý je základajúcim znakom skutočnej tvorivosti, moment »produktívnej náhody«, »fluktuácie«, »mutácie«, »energie omylu«, ktorý vedno so »zákonitosťou tvorivosti«, »parametrickým usporiadaním«, »selekcíou«, »energiou objavy« principiálne charakterizuje tvorivosť“ (IBID.: 10).

Literaturu vnímá Zajac existenciálně jako přenos lidské zkušenosti s životním světem. Proto v jeho koncepci má tak silnou pozici autor. Autora vnímá jako singularitu, která nemá v procesu tvorby alternativu a která plně určuje tvůrčí proces. Zajac chápe autora jako původce díla, který je „jediným médiem tvorivosti“. S tímto pojetím (také ve světle literatury generované pomocí AI) lze souhlasit jen zčásti. Autor je skutečně ve většině případů médiem tvořivosti, ale do jeho tvůrčích aktů zasahují také systémové podmínky dané jazykovým materiálem a literárními normami a konvencemi — i tito ne-lidští aktéři hrají v procesu tvorby produktivní roli.

11 Nakolik se Zajacovo uvažování o zdrojích literární tvořivosti v pozdějších letech proměnilo, je obtížné stanovit. Jistý posun signalizují Zajacova „Prolegomena k poetice slovenskej literatúry po roku 1945“, jejichž první bod zní: „Nová poetika sleduje konstitutívne pravidlá, gramatiky a algoritmy utvárania literárnych textov a udalostí“ (ZAJAC 2017: 173). Usuzovat z tohoto izolovaného výroku, zda autor přijal princip algoritmizace do svého systémového modelu literatury, však není možné.

Zajac správně identifikuje vnitřní dynamiku literárního systému (opakovaně zdůrazňovaná nutnost literatury pohybovat se v „pulzačních“ či „chvejivých situacích“ [srov. IBID.: 23]). Ovšem poněkud jednostranně vidí původ této dynamiky pouze v lidských aktérech. Jeho koncepce tvořivosti je vlastně manifestem či holdem lidské schopnosti tvořivě konat, resp. lidské schopnosti interpersonálního přenosu životní zkušenosti. Pomíjena je přitom ale specifická tohoto literárního přenosu — nedoceněn je zde především tvořivý potenciál samotného vehikula — jazyka. Zkušenost je možné přenášet různými způsoby, literatura je pouze jedním z nich a její specifická spočívá právě v její jazykově sebereflexivní povaze. Tvořivost je pro Zajace existenciální a pak také sociální fenomén, nikoli už fenomén jazykový, kompoziční či technický. AI dokládá, že základem tvořivosti je jazyková kombinatorika.¹² A teprve nad ní je budována vrstva originality, překvapivosti, novosti, k níž je disponován lidský talent — ani on ovšem není jediný. Nahodilost, resp. serendipita může rovněž přinést hodnotné a nové literární výkony.

Dalším segmentem Zajacovy koncepce, který se v proměňujícím se kontextu literární tvořivosti jeví jako neudržitelný, je redukce literatury na její elitní vrstvu. Zajac považuje za výsledky tvořivosti pouze díla, která představují „kvalitativní přínos do systému“. Rezolutně vymezuje „systémová“ literární díla podle kritéria novosti: „Literárne dielo nesmie byť ani »celkom nové či iné«, lebo v takom prípade by ho literatúra nemohla absorbovať, ale ani »celkom staré«, lebo z hľadiska prínosu by bolo pre literatúru zbytočné“ (IDEM 1993: 122). Zajac vnímá literární systém evidentně jako specifický ekosystém, který má tendenci eliminovat své okrajové, resp. svou systémovou pozici slabé projevy. Snad i toto je důsledek převzetí systémového modelu z přírodních věd. I literární díla závislá na tradici a díla s malým přínosem pro její rozvoj jsou součástí literárního systému — jsou systémově (komunikačně, intertextově) napojená na elitní projevy literární tvořivosti, byť nedosahují jejich inovativních kvalit. Tvoří hmotu literatury, ze které vyrůstají ojedinělé případy děl, která dokážou tradici či normu přesáhnout a posunout. Což opět dokládá experimentální praxe generativní literatury postavená na interakci textového korpusu a AI.

V tomto (a nejen v tomto) ohledu je např. Schmidtův model literárního systému mnohem plastičtější. Siegfried Schmidt při modelaci pojmu *literární systém* pracuje s představou hranic literárního systému, které jsou tvořeny sociálně závaznými konvencemi (srov. SCHMIDT 2008: 47). V návaznosti na tuto

12 Strojově generované texty amplifikuji to, co bylo možné postřehnout už díky textům literárních postmodernistů: např. mnohé básně Ivana Wernische už svými náměty (exotickými a jinými) nedovolují předpokládat, že jsou založeny na životní zkušenosti, ale naopak na zkušenosti s texty a na schopnosti generovat nový text ze souboru textů přečtených.

topologickou metaforu můžeme uvažovat o vnitřní strukturaci systému na centrum (elitní segment, výkony s nejvyšší mírou literární kompetence, zde probíhá dynamické obohacování systému); středové pásmo (kvalitativně průměrná produkce, konvence systému jsou zde ale udržovány, přebírány z centrálního segmentu); periferní pásmo (produkce substandardní kvality, literární kompetence je nesamozřejmá, konvence [nezáměrně] oslabeny). Literární systém tedy není jen ekosystémem, v němž by soupeřily silné a slabé entity, ale vnitřně provázaným a stratifikovaným komunikačním systémem, v jehož rámci tvořivou činností vznikají texty ztělesňující různou míru literární kompetence, které se navzájem doplňují a tvoří komplementární hodnotová pásma.

V Zajacově stati „Tvorivosť a tradícia“ ovšem najdeme také momenty, které s principy tvořivosti, jak je odhaluje AI, ladí mnohem lépe. Tradici Zajac chápe především jako prostor „učenia sa tvorivosti“ (ZAJAC 1993: 123), ba dokonce „učenia sa systému“ (IBID.: 124). Tvořivost a tradici nevnímá jako protichůdné aspekty literárního systému, ale naopak jako aspekty komplementární. Pro AI je tréninkový korpus de facto zhmotněním tradice, na kterém se učí a z něhož čerpá materiál pro nové texty. Obsah tohoto korpusu (stejně jako způsob vnímání tradice) je otázkou autorské volby. Obecný princip vztahu tradice a tvořivosti je zde tedy stejný, Zajac pouze na začátku devadesátých let ještě nepředpokládal, že toto učení se tvořivosti bude za několik let algoritmizovatelným procesem. Tváří v tvář AI tedy Zajacova teorie kreativity neselhává zcela, ale rozhodně v ní vzniká potřeba po přeskupení akcentů: silná role okolních systémů a autorské životní zkušenosti jako nutného předpokladu tvořivosti je neudržitelná, neboť AI experimentálně dokládá, že literární text může vzniknout zcela bez vstupu v podobě autorské empirie; naopak adekvátně silnou systémovou roli je třeba přisoudit tradici jako rezervoáru veškerých textů považovaných za literární a jazyku jako prostoru pro tvořivou kombinatoriku.

Při hledání adekvátnějších teoretických rámců pro fenomén literární tvořivosti bude třeba hledat oporu v novějších konceptech kreativity, které už berou v potaz aktuální technologické kontexty. Máme na mysli zejména pojetí kreativity, které nastolila Margaret A. Bodenová v knize *The Creative Mind* (2004).

Kreativitu Bodenová definuje jako schopnost přicházet s nápady nebo artefakty, které jsou nové, překvapivé a cenné. Vnímá ji jako aspekt lidské inteligence, který je zakotven v běžných schopnostech, jako je konceptuální myšlení, vnímání, paměť a sebereflexe. Kreativitu zároveň nepřičítá pouze úzké skupině intelektuální elity (což de facto implikuje Zajacovo pojetí), ale má za to, že každý člověk je kreativní — byť různou měrou (srov. BODEN 2004: 1).

Velmi nosné — a to i pro hodnotový přístup k tvořivosti — je Bodenové rozlišení mezi psychologickou a historickou kreativitou. Psychologickou kreativitou rozumí myšlenky či výtvoř, které jsou nové a hodnotné pro člověka, který s nimi přichází, tj. pro jejich původce. Skutečnost, že se stejnými

myšlenkami přišlo už dříve třeba i mnoho lidí, zde nehraje roli. Historická kreativita naopak zahrnuje takové myšlenky a výtvořky, se kterými ještě nikdo dosud nepřišel a objevují se tedy poprvé v lidské historii (srov. IBID.: 2). U obou těchto obecných typů pak vidí základní formu kreativity ve vytváření neznámých kombinací ze známých prvků. Strojové generování textů se tedy do toho kombinatorického pojetí kreativity rovněž pohodlně vejde.¹³

Strukturovaný přístup ke kreativitě jde u Bodenové ovšem ještě dále. Což je patrné i v rozlišování exploratorní kreativity a kreativity transformativní (srov. IBID.: 4). Exploratorní kreativita je v autorčině pojetí založena na prozkoumávání existujícího konceptuálního prostoru a na přehodnocování dosavadních myšlenkových a tvůrčích postupů s cílem vytvořit něco nového a hodnotného, co bude ovšem zapadat do stávajících myšlenkových struktur. Transformativní kreativita je naopak charakterizována snahou stávající myšlenkové struktury změnit, restrukturovat či přeměrovat jejich intenci, např. transformovat jeden umělecký žánr v jiný nebo nahradit jedno vědecké paradigma paradigmatickým alternativním. Je tedy evidentní, že minimálně na úrovni psychologické a exploratorní kreativity lze na základě tohoto konceptu zkoumat i výsledky tzv. počítačové kreativity, tedy projekty generování literárních textů pomocí AI popsané v první polovině této studie. Ostatně sama Bodenová tak činí a smysl tohoto počínání vidí v příležitosti — na pozadí zkoumání počítačové kreativity — nově a lépe promýšlet tvůrčí schopnosti a postupy člověka (srov. IBID.: 10).

Bodenová se svou koncepcí staví do zřetelné opozice vůči tomu, co nazývá *inspirační* či také *romantické pojetí kreativity*, které v tvořivosti vidí příklad velikosti lidství, je neredukovatelné a vědecky nevysvětlitelné — v její nevysvětlitelnosti má spočívat její krása. V těchto přístupech ovšem nejde o teorie kreativity, ale o její mytologii — dodává Bodenová (srov. IBID.: 14). Původ těchto názorů nalézá u Platóna, v jeho názoru, že básník je svatý a tvořit může pouze díky inspiraci, která leží mimo něj, jelikož má božský původ. Tuto nutnost vnějšího vstupu do procesu tvorby jsme ostatně viděli i v Zajacově koncepci, v níž je tendence k mytizaci lidských tvůrčích schopností rovněž patrná, byť ne v romantickém, ale spíše v existenciálním slova smyslu.

Bodenovou ovšem se Zajacem sblíží akcent na hodnotové hledisko při definování kreativity. Bodenová totiž neopouje pouze těm, kteří tvořivost spojují s magickou inspirací, ale i těm, kteří se toto magické pojetí kreativity

13 Podobně diferencuje formy tvořivosti také Jolana Poláková ve své knize *Myšlenkové tvoření*, kde rozlišuje *funkční tvoření* (nové při něm vzniká jako funkce starého, člověk při něm vytváří inovace v závislosti na dané, hotové formě) a *vývojové tvoření*, které je de facto analogií pojmu *historická kreativita* (dochází při něm ke změně stávajících forem, tak aby vyhověly dosud myšlenkově nezvládnutému obsahu [srov. POLÁKOVÁ 1997]).

snaží nahradit kombinatorickým pojetím tvořivosti jako vytváření nových kombinací z existujících elementů. Bodenová je toho názoru, že za kreativní nelze označit kombinaci, která je pouze neobvyklá, ale není ve své neobvyklosti také hodnotná a užitečná (srov. IBID.: 41). Kupodivu už příliš neřeší relativitu této hodnoty a užitečnosti, a to i ve vztahu základních pásem kreativity, která sama vymezila: jinak probíhá tvorba hodnoty v pásmu psychologické kreativity, jinak v rámci kreativity historické. Navíc zde zcela mimo zřetel zůstává hodnota slepých cest, které ve vědě i umění pomáhají ovládnout nové konceptuální prostory. I zde se tedy domníváme, že hodnotová stratifikace má separátní postavení a není možné ji vkládat do modelu kreativity samotné.

Mnohem přesněji Bodenová oponuje teoriím, které považují za hlavní princip kreativity vznik nových myšlenek a tvůrčích postupů „ex nihilo“. Bodenová reaguje otázkou: Pokud lidská mysl produkuje své myšlenky jen z vlastních sil a zdrojů, jak je možné, že některá myšlenka nevznikla dříve, jak to že myšlenky vznikají v určitých časových posloupnostech? Přitom přiznává, že i náhoda může přispívat ke kreativě. Což je velmi podstatné pro posuzování počítačové kreativity, neboť její nejlepší výsledky mají nahodilostní povahu (viz pasáž o serendipitě výše).

Oponentům, kteří nepředvídatelnost považují za esenci kreativity, odpovídá Bodenová kromě jiného odkazem na tzv. nekonečný opičí teorém (*infinite monkey theorem*). Jedná se o matematickou teorii, jež je připisovaná Emilu Borelovi, který poprvé v roce 1913 měl pronést tuto metaforickou výpověď: Posadíme-li opici k psacímu stroji a necháme-li ji po neomezenou dobu náhodně mačkat klávesy, jednoho dne takto vzniklý text obsáhne celé dílo Williama Shakespeara. Pravděpodobnost, že by se toto skutečně stalo, je extrémně nízká, ale z matematického hlediska není rovna nule. Proběhlo několik neúspěšných pokusů dokázat správnost tohoto teorému praktickým experimentem s živými opicemi. Správnost této pravděpodobnostní teorie, která má i své literárněteoretické konsekvence, ovšem v roce 2011 doložil programátor Jasse Anderson, který situaci nekonečného opičího teorému simuloval softwarově a skutečně se mu podařilo v náhodně generovaných sekvencích znaků postupně nalézt stoprocentní shodu se všemi textovými sekvencemi Shakespearaova díla (ANDERSON 2011).

Bodenová se ostatně už v knize *Creative Mind* vyjadřuje k samotné otázce počítačové kreativity a obhajuje ji s argumentem, že v éře umělých neurových sítí už nelze počítačům namítat, že pouze mechanicky plní příkazy podle člověkem vytvořeného programu: „People who claim that computational ideas are irrelevant to creativity **because brains are not programmed** must face the fact that connectionist computation is not the manipulation of formal symbols by programmed rules. It is a self-organizing process of equilibration, governed by differential equations (which deal with statistical probabilities) and comparable to energy-exchange in physics“ (BODEN 2004: 137).

AI používanou v oblasti umění nevnímá Bodenová jako konkurenci umělců, ale jako příležitost k lepšímu porozumění procesům, které vedou ke vzniku uměleckých děl. Správně poznamenává, že to, co bývá označováno jako počítačová hudba/grafika/literatura je většinou výsledkem souhry technologie a lidského vkladu. Limitem počítačového generování uměleckých děl, který byl patrný i na příkladech v první části této studie, je podle Bodenové absence hledačství nových forem — programy tohoto druhu se chovají jako umělec, který našel svůj styl a trvá si na něm (srov. IBID.: 164).

Za příčiny obtížné programovatelnosti literární tvorby označuje Bodenová 1. komplikovanost a komplexitu motivací, které vedou ke vzniku literárního díla; 2. potřebu obecných vědomostí a zkušeností; a 3. komplikovanost přirozeného jazyka. Je nepochybně pravda, že počítačový program neví téměř nic o struktuře motivací, které vedou člověka k tvorbě literárního textu. Ale stejně tak nemůžeme říci, že spisovatel disponuje obecně platnou znalostí struktury lidských motivací, naopak, uplatňuje pouze vybrané situace a motivy, není tedy rovněž (podobně jako počítač) schopen produkovat skutečné příběhy.

Mnohem přesnější je Bodenová v postřehu, že texty po formální a rozsahové stránce minimalistické jsou pro generování pomocí AI nejvhodnější, protože v jejich případě musí čtenář vykonat mnohem větší díl interpretační práce než u textů stylově rozvitějších. A tím může dojít i k recepčnímu zacelení významových trhlín, které po sobě zanechává generující software (jako příklad autorka uvádí počítačové generování haiku, jehož výsledky byly dobré už v šedesátých letech 20. století).

Bodenová svou knihou přesvědčivě vyvrací romantické teorie tvořivosti (jejichž rezidua nalézáme i u Zajace), které situují historickou kreativitu mimo rámec běžného lidství a tvrdí, že takovou schopností tvořit disponují pouze lidé, kteří se od ostatních fundamentálně liší. Bodenová naopak dokládá, že to, co činili geniální tvůrci minulosti, je typologicky schopen činit kdokoli. Proslulí tvůrci to ovšem činili lépe, disponovali větší mentální kapacitou, hlouběji rozuměli pravidlům daných uměleckých druhů a dokázali je rozvíjet a překračovat. Geniální dílo vzniká díky efektivnějšímu využití mechanismů, které jsou vlastní každému, nikoli díky nadpřirozenému daru (srov. IBID.: 275).

Ve své nejnovější knize *AI. Its nature and future* (2016) Bodenová rozpracovává svou původní teorii kreativity a prověřuje, nakolik je slučitelná s aktuálními výsledky ve vývoji AI. Dochází k závěru, že všechny typy kreativity, které vymezila ve svých starších pracích, se vyskytují i v oblasti tvorby využívající AI. Zcela bez jakýchkoli pochybností konstatuje, že AI může fungovat na principu kombinatorické kreativity, ba dokonce že tyto výtvořiny mohou být překvapivé a nové (srov. EADEM 2016: 69). Bodenová rovněž vyvrací domněnku, že AI není schopna transformativní kreativity, a jako příklad uvádí hudební skladby generované pomocí AI ve stylu Chopina či Bacha.

Otazník Bodenová klade „pouze“ nad relevantností a hodnotou uměleckých děl vygenerovaných pomocí AI. Sám proces tvorby je pomocí AI možný. Problém nastává až ve chvíli, kdy výsledek tohoto procesu vstupuje do komunikace s adresáty či publikem. AI nedisponuje vědomím, na poli komunikace je tedy slepá, bezradná a hodnot či účinků může dosáhnout pouze se značným přispěním náhody. Nebo člověka.

Shrňme si tedy hlavní konsekvence, které má přítomnost textů generovaných pomocí AI pro teoretické a systémové uvažování o literatuře. V první řadě je to poznatek o situovanosti literárního systému mezi systémy jinými: literární systém není na svém okolí primárně závislý, je schopný reprodukovat sám sebe z materie, která je mu vlastní (jazyk, text). Dále AI projekty generování literárních textů ukazují na potřebu diferencovaného a stratifikovaného pohledu na model tvůrčího procesu: minimálně je nutné rozlišovat *textotvornou vrstvu* (která má z většiny kombinatorickou povahu a je strojově nahraditelná) a *vrstvu komunikační*, která se už obejde bez lidského přispění jen stěží, předpokládá totiž aktuální vyhodnocování kontextových informací a jejich pragmatickou aplikaci.¹⁴ AI rovněž přináší relativizaci dominantní systémové pozice autora¹⁵ jako hegemonního původce literárního díla a ukazuje naopak na skutečnost, že autor je vždy spíše jedním z řady lidských i nelidských aktérů, kteří se podílejí na tvůrčím procesu. V neposlední řadě AI pomáhá demytizovat kreativitu jako schopnost vyhrazenou pouze pro tvůrčí elity a stejně tak demytizovat literární systém jako soubor elitních literárních výkonů — literatura se v tomto světle ukazuje jako velmi komplexní a hodnotově stratifikovaný systém.

Nicméně ani jedna z výše analyzovaných teorií dostatečně neřeší hodnotový aspekt kreativity. Zajac bere na vědomí pouze elitní výkony, které literární systém mají schopnost rozvíjet. Ale i Bodenová implikuje pojetí kreativity jako oblasti elitních, originálních a hodnotných výkonů. Realita literární kultury je ovšem jiná, tvůrčí činnosti vznikají díla různé kvality a různou měrou originální. Adekvátní koncept kreativity by měl brát v úvahu tuto stratifikaci. Literární díla ve všech segmentech literárního systému vznikají tvůrčí činností, ve většině případů převažuje kombinatorika nad originalitou. Každý text — kromě plagiátů — je výsledkem tvořivé činnosti. Neoriginální tvořivé výkony nedisponují hodnotou v pásmu historické kreativity, ale mohou mít naopak

14 Martin Švanda navrhl komplementární model rozfázování tvůrčího procesu z hlediska psychologie tvorby: 1. fáze inspirační (absentuje v ní volní aktivita básníka, tvůrčí akt přichází nečekaně bez aktuální vazby na čas a prostředí); 2. fáze elaborační (převládá v ní racionální činnost na rozpracování výchozího nápadu a do hry vstupují stylistická pravidla [srov. ŠVANDA 2010: 122]).

15 Vlastně zde dochází k experimentálnímu potvrzení starších poststrukturalistických tezí o smrti autora (Barthes) či pojetí autora jako funkce diskurzu (Foucault).

značnou cenu jako aspekty kreativity psychologické. Ovšem ani tento progressionistický pohled na kreativitu není vyčerpávající. Hodnota kreativity může spočívat i v pouhé relaxační, eventuálně též socializační funkci tvořivých činností (viz rozsáhlé komunity amatérských tvůrců na internetu). Tím se ovšem už dostáváme z oblasti literární teorie k dopadům, které má AI ve sféře literární tvorby a literární kritiky, resp. v oblasti hodnotového přístupu k literatuře.

Autorské koncepte tvořivosti a hodnotové hledisko

Dějiny literatury od jejích starověkých počátků prochází opakovaně se vracející spor samotných autorů o to, zda literární dílo je výsledkem tvůrčího umu člověka, či má spíše původ transcendentální a člověk je pouze prostředníkem při jeho zaznamenání. Napříč kulturami a dějinnými epochami můžeme sledovat oscilace mezi dvěma pozicemi: 1. pozice transcendentalistická založená na mytizaci literární tvorby a básníka jako výjimečných spirituálních entit, které jsou lidskou vůlí a učením se neovlivnitelné; básník je zde spíše médiem božských vnuknutí; 2. pozice racionalistická, kterou charakterizuje zdůrazňování technické stránky literární tvorby, již je možné ovládnout učením; zde je básník aktivním tvůrcem a zhotovitelem díla.¹⁶

AI do toho tradičního literárního sporu vstupuje pochopitelně na straně racionalistů, nikoli transcendentalistů. Při vhodném sestavení tréninkového korpusu je možné pomocí AI vygenerovat texty v prakticky libovolném stylu a významovém zacílení, tedy jistě i texty, které např. svojí symbolikou či rétorikou bývají tradičně vnímány jako spirituálně inspirované a de facto člověkem pouze zapsané. AI definitivně ukazuje, že metafyzické významy v poezii mohou vznikat teprve v procesu recepcce, nikoli jen geneze textu a že všechny jiné (pseudoromantické) koncepte tvořivosti mají spíše mytologickou povahu. Podstatnou funkcí AI v soudobém literárním kontextu je tedy demystifikování těchto autorských komunikačních strategií. A tuto funkci může AI účinně plnit už jako experimentální praxe s marginálním podílem na celkové literární produkci. O širším uplatnění či dokonce nahrazení lidské literární tvořivosti kreativitou počítačovou, které někdy vzbuzuje obavy části literární veřejnosti, vlastně nemůže být ani řeč. Její širší nasazení (vyjma oblasti komerční, žánrové literatury) by postrádalo smysl. Vliv na literární tvorbu může ovšem AI v oblasti získávání literárních kompetencí — a to zejména v podobě tzv. asistované kreativity.

Teoretici počítačové kreativity (např. LOPEZ 2016) soudí, že AI způsobí zejména akceleraci procesu demokratizace literatury. Chvillemi se dokonce oddávají představám světa, v němž kdokoli bude (s pomocí AI, tedy v intencích tzv. asistované kreativity) tvořit na úrovni nejlepších spisovatelů, malířů

16 V diachronních souvislostech a interkulturních vztazích toto téma zevrubně pojednávají autoři kolektivní monografie *Původ poezie* (FISCHEROVÁ — STARÝ 2006).

či skladatelů minulosti.¹⁷ A označují tuto možnost za nanejvýš povzbuzující pro jedince, kteří nedisponují tvůrčími schopnostmi (ale ve spolupráci s AI je získají). — Otázkou ovšem zůstává, jakým přínosem bude případné dosažení tohoto cíle. Navíc v tomto plánu demokratizační revoluce v umění něco zásadního chybí — chybí zde složka komunikační. Autorům těchto teoretických vizí lze namítnout, že k tomu, aby se netalentovaný člověk s pomocí AI dostal na úroveň špičkového spisovatele, nestačí, aby vytvořil stejně jazykově dokonalou báseň či povídku. Smysl a hodnota uměleckého díla má procesuální charakter, děje se v rámci procesu recepce. Součástí díla je tedy i inscenování recepčních procesů, které onen dokonalý text nabídnou účinným způsobem vhodnému publiku v pravou chvíli na správném místě. — A tady vidíme zásadní posun i my: AI může paradoxně přispět k posílení tohoto komunikačního aspektu literatury, neboť právě on je (zatím) strojově nenahraditelný. Napsat dokonalý text nestačí. To je hlavní vzkaz umělé inteligence směrem k literatuře a jejím tvůrcům.

Souhlasíme s Ramonem Lopezem, že díky AI už kreativitu není možné vnímat jako mystický dar. Ocítáme se v situaci, kdy tyto pseudoromantické představy o jednotě ducha, těla a díla můžeme považovat za experimentálně vyloučené. Přítomnost AI v literárním diskurzu nelze ovšem vnímat pouze jako výzvu k tomuto očištění pojmu literární kreativity, ale také k jeho jemnější strukturaci, resp. stratifikaci. Víme nyní už zcela jistě, že literární text může vzniknout výhradně cestou jazykové kombinatoriky, tedy bez komunikačního záměru (např. sdělit určitou životní zkušenost) i bez umělecké ambice (např. posunout estetiku určitého žánru novým směrem). Literární texty vzniklé tímto elementárním způsobem není ovšem nutné, resp. možné vyřazovat z účasti na literárním systému a popírat jejich původ v literární tvořivosti. Tímto způsobem ostatně nevznikají pouze strojově generované texty, ale rovněž značné množství literární textů napsaných člověkem, resp. členy četných a rozsáhlých komunit amatérských autorů, s jejichž tvorbou se můžeme seznamovat na řadě míst internetu. Jedná se o původní texty vzniklé díky uplatnění literární kompetence (byť je třeba limitována obeznámeností s pouze dílčí výšečí literární tradice a nízkou schopností tuto tradici přesáhnout) — a pro tuto elementární úroveň literární tvořivosti je irelevantní, zda tuto bazální kompetenci uplatnil stroj, či člověk.

17 „A basic idea is that creativity is a social process that can be augmented through technology. By projecting these ideas into the future, we could imagine a world where creativity is highly accessible and (almost) anyone can write at the level of the best writers, paint like the great masters, compose high-quality music, and even discover new forms of creative expression. For a person who does not have a particular creative skill, gaining a new capability through assisted creation systems is highly empowering“ (LOPEZ 2016: 118).

Na úrovni umělecky ambiciózní či elitní literární produkce má literární tvořivost pochopitelně jiné proporce. V zásadě jde o ty proporce, které předpokládají Zajac i Bodenová. Jestliže na elementární úrovni literární tvořivosti funguje AI jako aktér legitimizující přítomnost umělecky slabých textů v literárním systému, pak na elitní úrovni plní spíše roli korektivu. AI může být původcem textu po jazykové a formální stránce zcela korektního, ba dokonce i kompozičně náročného — daný text je ovšem nutně silně závislý na starších textech, tedy tradici, kterou není s to překonat. Literární tvořivost na umělecky ambiciózní úrovni je tak vystavena právě tomuto požadavku: za hodnotný je v tomto kontextu možné považovat text, který disponuje potenciálem narušovat stereotypy a provokovat přehodnocování našich dosavadních estetických postojů a literárních postupů. Díky AI je nyní více než kdy dříve jasné, že v literatuře nestačí jen sestavit dokonalou textovou strukturu (to dokáže i stroj), ale je potřeba literární text napsat vhodným způsobem, přesně ho zacílit k relevantnímu publiku, zveřejnit ho v pravou chvíli efektivním způsobem na správném místě atd. AI je tedy rovněž implicitní výzvou k akcentaci pojetí umělecké literatury jako komunikace, nikoli pouhé produkce krásných textů.

Ale i v samotné oblasti softwarových výzkumů a vývoje AI se myslíme nabízí řada příležitostí k přehodnocení způsobu užívání pojmu *kreativita*. Z výše uvedených recepčních metatextů i paratextového okolí samotných AI projektů zmíněných z kraje tohoto článku je patrné, že v technickém diskurzu je pojem kreativity leckdy užíván neadekvátně, resp. v situacích, kdy funkcionalita daných systémů ještě tvořivou schopností samostatně vyprodukovat původní text nedisponuje. Tedy prostor pro strukturovanější a kritičtější užívání pojmu *kreativita* je i zde.

Závěr

Shrňme tedy závěrem dosavadní zjištění, k nimž vede přítomnost AI v literatuře:

1. Bez kontextu není možné bezpečně určit, zda původcem literárního textu je člověk, nebo stroj, či zda vznikl poloautomatickým způsobem na principu asistované kreativity.
2. Literární systém je autonomní struktura, která k tomu, aby produkovala texty, nutně nepotřebuje vnější vstup v podobě neliterární materie, ale naopak si v oblasti produkce vystačí s inherentní látkou (jazyk, text).
3. Ne-lidští aktéři mohou sehrávat v procesu geneze literárního textu produktivní roli, antropocentrický postoj k literární tvořivosti se tedy jeví jako značně reduktivní.
4. Základem literární tvořivosti je jazyková kombinatorika, transfer životní empirie není obligatorním segmentem v procesu geneze literárního textu.

5. Model literárního systému je třeba hodnotově stratifikovat, neboť např. i díla postrádající prvek originality jsou do něho pevně zapojena.
6. AI demystifikuje transcendentalistické koncepce tvořivosti a ukazuje, že metafyzické významy vznikají až během recepcce a interpretace literárního textu.

Touto studií jsme chtěli nejen prověřit dosavadní teorie literární tvořivosti, ale i poukázat na to, že aktuální technologický vývoj dává novou váhu apelu na kritiku antropocentrického pojetí kreativity, který vyjádřil Paul Feyerabend v knize *Věda jako umění*, byť v osmdesátých letech minulého století, kdy tuto knihu psal, ještě nemohl pomýšlet na konkurenci či komplementaritu lidské a počítačové kreativity: „Pouhé omílání tvůrčí velikosti člověka je nejen velice neinformované, nýbrž také velice škodlivé“ (FEYERABEND 2004: 90). Ostatně ani současní teoretici elektronické literatury své úvahy nad AI neomezují na úzké pole e-lit, ale naopak sledují obecnější konsekvence současného vývoje. Např. Katherine Haylesová v článku „Literary Texts as Cognitive Assemblages“ se zabývá otázkou úrovně propojení autora a počítače v literárním procesu. Sleduje vývoj od využití počítače jako generátoru textů přes různé formy spoluautorství až k projektům, kde počítač má roli „poetického rivala“, neboť maže a přepisuje verše napsané básníkem. Haylesová závěrem interpretuje tvořivou činnost neuronových sítí jako výzvu k sebereflexi lidské tvořivosti a tvůrčího člověka jako pouze jedné z bytostí, která je kreativity schopna. Lidé podle ní mají zodpovědnost za zachování a ochranu kognitivních schopností veškerých biologických forem (SROV. HAYLES 2018). Počítače ostatně nejsou jediné „bytosti“, které byly natrénovány k tomu, aby se mohly stát „rivaly“ píšícího člověka. Umělci z oblasti bioartu řadou projektů během poslední dvaceti let dokázali, že literární text je možné implantovat např. i do DNA bakterií a nechat ho dále pomoci této biologické struktury transformovat a rozvíjet.¹⁸

Pokud zde používáme pojem *rival*, jde jen o jednu z řady metafor, které usnadňují komunikaci mezi jazykem humanitních věd a jazykem technologického diskurzu. Projekty generování literárních textů představené v této studii totiž v neposlední řadě dokládají, že AI nevstupuje do literatury jako konkurent básníků a prozaiků, ale že její role je přesně opačná. Kontakt AI

18 Příkladem může být projekt Xenotext kanadského básníka Christiana Böka. Jeho cílem je vytvořit „živou poezii“ a umožnit uchování lidského kulturního a vědeckého dědictví v případě apokalypsy. Bök implantoval poezii do DNA bakterie *Deinococcus radiodurans*. Básník vytvořil klíč pro překlad slov básně *Orfeus* do sekvence DNA. Při přepisu z DNA do RNA si má bakterie z vložených veršů básně *Orfeus* vytvořit novou báseň *Eurydika*. Tato téměř nezničitelná bakterie se v rámci projektu má tedy stát médiem ale i generátorem básně.

a literatury s sebou nenese dehumanizaci písemnictví, ale naopak prohloubení lidské sebereflexe, k níž literární tvorba bytostně směřuje. A vlastně i jistou humanizaci nových technologií literární cestou. AI bude v budoucnosti taková, jakou jí nyní dovolíme se stát. Pokud bude tato technologie „vyrůstat“ v tak hluboce lidském a kulturním prostředí, jakým literatura nepochybně je, nemusíme se jí obávat.

Tato studie vznikla jako výstup projektu *Česká literární bibliografie* — *Český literární internet: data, analýzy, výzkum*, podpořeného EU v rámci operačního programu Výzkum, vývoj, vzdělávání; r. č. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_013/0001743.

Literatura

ANDERSON, Jesse

2011 „A Few More Million Amazonian Monkeys“; <<http://www.jesse-anderson.com/2011/08/a-few-more-million-amazonian-monkeys/>>, přístup 10. 3. 2019

ARCHER, Jodie — JOCKERS, Matthew Lee

2017 *Šifra mistra bestselleru: anatomie knižního trhu*; přel. Jan Podzimek (Praha: XYZ)

BODEN, Margaret A.

2004 *The Creative Mind: Myths and mechanisms* (Routledge: London)

2016 *AI: its nature and future* (Oxford: Oxford University Press)

BROGAN, Jacob

2016 „An A.I. Competed for a Literary Prize, but Humans Still Did the Real Work“; *Slate*; <<https://slate.com/technology/2016/03/a-i-written-novel-competes-for-japanese-literary-award-but-humans-are-doing-the-work.html>>, přístup 26. 10. 2018

BURGESS, Matt

2016 „Google's AI has written some amazingly mournful poetry“; *Wired*, <<http://www.wired.co.uk/article/google-artificial-intelligence-poetry>>, přístup 26. 10. 2018

FEYERABEND, Paul K.

2004 *Věda jako umění*; přel. Petr Kurka (Ježek: Rychnov nad Kněžnou)

FISCHEROVÁ, Sylva — STARÝ, Jiří (edd.)

2006 *Původ poezie: proměny poetické inspirace v evropských a mimoevropských kulturách* (Praha: Argo)

GERVÁS, Pablo

2009 „Computational Approaches to Storytelling and Creativity“; *AI Magazine* XXX, č. 3, s. 49–62

HARRIS, Jacob

2012 „Times Haiku“; <<http://haiku.nytimes.com/>>, přístup 26. 10. 2018

HAYLES, Katherine

- 2018 „Literary Texts as Cognitive Assemblages: The Case of Electronic Literature“; *Electronic Book Review*; <<http://electronicbookreview.com/essay/literary-texts-as-cognitive-assemblages-the-case-of-electronic-literature/>>, přístup 16. 12. 2018

HOPKINS, Jack — KIELA, Douwe

- 2017 „Automatically Generating Rhythmic Verse with Neural Networks“; *Facebook Research*; <<https://research.fb.com/publications/automatically-generating-rhythmic-verse-with-neural-networks/>>, přístup 26. 10. 2018

HUSÁROVÁ, Zuzana

- 2016 „Slovenská elektronická literatúra“; *World Literature Studies* VIII, č. 3, s. 57–77

JIE, Jiang

- 2017 „First AI-authored collection of poems published in China“; *People's Daily Online*; <<http://en.people.cn/n3/2017/0531/c90000-9222463.html>>, přístup 26. 10. 2018

JOHNSTON, David Jhave

- 2016 *Aesthetic Animism: Digital Poetry's Ontological Implications* (Cambridge, MA: The MIT Press)

KARPATHY, Andrej

- 2015 „The Unreasonable Effectiveness of Recurrent Neural Networks“; <<http://karpathy.github.io/2015/05/21/rnn-effectiveness/>>, přístup 16. 11. 2018

KLEIN, Sheldon et al.

- 1973 *Automatic Novel Writing: A Status Report*; <<http://pages.cs.wisc.edu/~sklein/Automatic%20Novel%20Writing-1973-UWCS-TR183.pdf>>, přístup 26. 10. 2018

LOPEZ de Mantaras, Ramon

- 2016 „Artificial intelligence and the arts: toward computational creativity“; in *The Next Step* (Madrid: BBVA), <<https://www.bbvaopenmind.com/en/articles/artificial-intelligence-and-the-arts-toward-computational-creativity/>>, přístup 26. 10. 2018

MATERNA, Jiří

- 2015 „Středověk umělé inteligence skončil, seznamte se s neuronovými sítěmi, které umí psát básně“; <<http://www.mlguru.cz/basnik/>>, přístup 26. 10. 2018
- 2016 *Poezie umělého světa* (Brno: Backstage Books); <OpenMind-book-The-Next-Step-Exponential-Life-1-1.pdf>, přístup 26. 10. 2018

MALMI, Eric — TAKALA, Pyry — TOIVONEN, Hannu — RAIKO, Tapani — GIONIS, Aristides

- 2016a „DopeLearning: A Computational Approach to Rap Lyrics Generation“; *Proceedings of the 22nd ACM SIGKDD International Conference on Knowledge Discovery and Data Mining*; <<https://www.kdd.org/kdd2016/papers/files/adf0399-malmiA.pdf>>, přístup 26. 10. 2018
- 2016b *Deep Beat*; <<http://deepbeat.org/>>, přístup 26. 10. 2018

MONTFORT, Nick

- 2013 *The World Clock* (Cambridge: Bad Quarto), <http://nickm.com/poems/world_clock.pdf>, přístup 26. 10. 2018

OL_LU_TI

2016 „Listopad“; <<http://pismak.cz/index.php?data=read&id=474437>>, přístup 26. 10. 2018

POLÁKOVÁ, Jolana

1997 *Myslenkové tvoření: nárys obecné teorie* (Rychnov nad Kněžnou: Ježek)

REYNOLDS, Matt

2017 „Neural network poetry is so bad we think it's written by humans“; *New Scientist*; <<https://www.newscientist.com/article/2140014-neural-network-poetry-is-so-bad-we-think-its-written-by-humans/>>, přístup 26. 10. 2018

SCHMIDT, Siegfried Johannes

2008 *Přesahování literatury: od literární vědy k mediální kulturní vědě* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR)

SZABÓ, Samuel

2017 „Umelá neinteligencia“; *Kloaka IX*, č. 2, s. 39–50

ŠVANDA, Martin

2010 „Jak se »dělá« báseň“; in Michal Mioviský, Ivo Čermák, Vladimír Chrz (edd.): *Umění ve vědě a věda v umění: metodologické imaginace* (Praha: Grada publishing), s. 112–123

ZAJAC, Peter

1990 *Tvorivosť literatúry* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

1993 *Pulzovanie literatúry: tvorivosť literatúry II.* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

2017 „Prolegomena k poetike slovenskej literatúry po roku 1945“; *Slovenská literatúra LXIV*, č. 3, s. 172–174

Résumé

This study deals with the issues surrounding literature generated by artificial intelligence or artificial neuron networks. The authors first critically analyse the results of these generative projects, including Czech and Slovak ones, comparing poetry and prose text generating projects. The fact that many of the texts generated in this way are practically indistinguishable from those written by humans is understood as a challenge to reassess existing theoretical approaches to the process of generating a literary text and the overall modelling of the literary system. In these contexts the literary system appears to be an autonomous structure that does not need any external input to produce texts, but makes do with its own text material and its transformational recombination.

Klíčová slova / Keywords

elektronická literatura — umělá inteligence — literární systém — kreativita — autorství

electronic literature — artificial intelligence — literary system — creativity — authorship

Poslední román Milana Kundery jako reflexe, reinterpretace a pointa svébytné autorské poetiky

STUDIE O *SLAVNOSTI BEZVÝZNAMNOSTI*

Jakub Češka

[FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ UNIVERZITY KARLOVY]

Milan Kundera ve svém posledním románu *La fête de l'insignifiance* (Slavnost bezvýznamnosti [KUNDERA 2014]) rázně vykročil za horizont svého dosavadního díla, a to přesto, či právě proto, že v něm najdeme pro autora typické tvůrčí postupy (kompoziční propracovanost, její komplexnost, specificky pojatou vnitřní fokalizaci, soustředěnost na stěžejní téma, důraz na sémantickou konkretizaci, oneirickou naraci, obdobné motivy...). Jelikož autor radikalizuje a tvůrčím způsobem přetváří svoji poetiku, je zjevné, že si nevystačíme pouze s tím, jak jsme si navykli rozumět jeho předchozímu dílu. Pokud porovnáme tento román s autorovou předchozí tvorbou, můžeme jej chápat jako její určité přehodnocení, zároveň také jako její zašifrování.

Kritické mínění

Román můžeme promítat do celé řady interpretačních linií. Vypravěčská a sémantická sevřenost by jej přitom měla ubránit před zcizujícími interpretacemi. Mezi prvními recenzemi a kritikami přesto najdeme dva vyhraněné postoje, jež se shodně vyznačují podceněním textu.¹ Jako první uved-

1 Milan Blahynka ve své stati představil interpretační úskalí, která jsou s interpretací tohoto románu spjata (na příkladu českých a francouzských recenzí). Sám se přitom dopouští dílčích čtenářských chyb. Románovou vražedkyni nepovažuje za Alainovu matku, třebaže je hlavní hrdinkou Alainova oneirického vyprávění (v něm figuruje právě jako jeho matka). Závěr Blahynkova eseje můžeme chápat jako svérázné podcenění textu, a to přesto, že vyrůstá z nadinterpretačního gesta. Jak jinak totiž máme chápat vymýšlení významu románu daleko za jeho hranicemi? Blahynka totiž formuluje pointu svých úvah následovně: „Oslava bezvýznamnosti je v jednom svém významu výsměchem i českým iluzím o významnosti českého pupku Evropy“ (BLAHYNKA 2014). Nejen že pro toto tvrzení nenajdeme v románu oporu, navíc tento román můžeme charakterizovat naopak jako román smíření (jak vzápětí ukážeme), v němž žádné invektivy vůči vlasti nenajdeme.

me nadinterpretaci, při níž román slouží jako podnět k úvahám interpreta. Interpret přeceňuje kontexty, do nichž se rozhodl román promítat, román přehlíží ve prospěch svých úvah. Druhý přístup se vyznačuje jistou zaražeností kritiků, kteří nejsou schopni najít v románu jednotící příběh (proto jej podceňují). Jak by ovšem mohli, když *Slavnost bezvýznamnosti* není románem jediného velkého příběhu (a tudíž také románem monologickým), nýbrž v silném slova smyslu románem dialogickým. Jeho četné vzájemně provázané a komentující se příběhy nemůžeme totiž převést do sjednocujícího rámce. Osnova *Slavnosti bezvýznamnosti* je jemným tkanivem miniaturních vzájemně rezonujících příběhů.

Za apologií bezvýznamnosti

Klíčový motiv bezvýznamnosti se promítá nejen do umenšení role druhých, nýbrž také do znicotnění historie. Totožnost čtyř hlavních postav (Alaina, Ramona, Charlese a Kalibána) není určována tím, co si o nich myslí ostatní, ani do jejich osudů nepromlouvá historie. Román se sice odehrává v konkrétní době a na konkrétním místě — v Paříži v první dekádě 21. století, zdá se však, že by se mohl odehrávat také jinde a jindy, kdesi v bezčase na sklonku věku.

Přitom ještě v předchozím románu (v *Ignoranci* [*L'ignorance*]) hrají politická situace (pád železné opony) a neakceptace od těch, kteří zůstali v Československu (ti, co zůstali ve vlasti, navrátilcům z emigrace nenaslouchají, Irena ani Josef — hlavní postavy románu — nenalézají při návratu partnera k rozhovoru) zásadní roli. Pokud by autor završil svoji tvorbu románem *Ignorance*, mohlo by se zdát, že od počátku své tvorby neopustil vytyčený směr, který se vyznačuje nekompromisností, bojovností, jež jde ruku v ruce s binární osnovou.² *Ignorance* představuje kromě jiných svých kvalit také pronikavý vhled do atmosféry po pádu železné opony v Československu. Ta se vyznačovala zčásti nevraživostí, zčásti přehlížením částí těch, kteří se navrátili z emigrace. Na ty, kteří žili před rokem 1989 v emigraci, nebyli v Čechách vůbec zvědaví. Právě z tohoto nepřijetí, z této ignorance Čechů nežádka hraničící se sebezahleděností a s hloupostí, je cítit zklamání z nástupu „porevoluční“ doby. Osud Josefa a Ireny je tudíž poznamenán trpkými setkáváními s těmi, kteří zůstali ve vlasti. Tito nejenže nejsou zvědaví na zkušenosti emigrantů, nýbrž jim dokonce upírají právo na to, aby byli tím, čím se během času v emigraci stali. *Ignorance* je tudíž v jistém slova smyslu nesena gestem rozchodu s vlastí.

2 To, nakolik je Kunderova poetika již od básnických počátků vybudována na binárních opozicích (domov × cizina, ne/akceptace, ne/přátelství...), jsem se pokusil formulovat s ohledem na tematiku domova, pro Milana Kunderu centrální, ve studii s názvem „Hrabalovo ironicky přijímané bezdomovectví a Kunderův zapíraný stesk po domově“ (ČEŠKA 2014).

Tato zatrpkllost či rozčarování jsou však nemyslitelné bez očekávání akceptace, tudíž bez základní pojmové dvojice přijetí × nepřijetí, která vládne v poetice Milana Kundery již od básnických počátků. *Ignorance* nabízí východisko ze společenské frustrace ve sféře bytostně privátní a intimní (Josef ji nalézá ve své vdovcovské pietě, v tichém a kontemplativním soužití se svou mrtvou manželkou). Ovšem na méně privátní společenské rovině se Josef ve vlasti setkává s obavou, aby si náhodou nenárokoval to, co mu patřilo (a to i v nejbližším kruhu rodiny). Polistopadová privatizace je dalším z důležitých motivů *Ignorance*, v níž jsou ti, kteří žijí v emigraci, odsunuti na vedlejší kolej. Na rovině společenské i politické (již zmíněná privatizace) jsou vystaveni ti, co se navrátili, popudlivému pohledu druhých. V *Ignoranci* jsou tudíž protagonisté atakováni pohledy druhých (bližních, příbuzných, bývalých přátel). To ovšem ve *Slavnosti bezvýznamnosti* neplatí. V ní se již protagonisté příliš nestarají o to, co si o nich ostatní myslí. Výjimku představuje D'Ardele, kterého ovšem Ramon charakterizuje jako blbce. D'Ardeleova pitomost přitom spočívá v jeho narcismu, v němž právě příliš dbá o pohledy druhých.

Nadutec, narcis a Quaquelique (přehodnocení erotiky)

Obviňovači a omlouváči

Když se Ramon snaží Charlesovi vysvětlit podstatu D'Ardeleovy hlouposti, načrtne mu schéma tří typů lidí, přitom první dva z nich jsou definováni odlišným vztahem k druhým. Nadutec druhého zcela přehlíží, narcis (což je D'Ardeleův případ) jej naopak přeceňuje. Specifickým případem je třetí typ (v románu jej představuje postava Quaqueliqua), ten je charakterizován naopak svojí bezvýznamností, jelikož není téměř viditelný (druzí jej nezaznamenají, nejedná se tudíž na rozdíl od dvou předchozích typů o egocentrickou postavu).

Zatímco u prvních dvou typů nám odhaluje jejich motivace, Quaquelique je nejen téměř neviditelný (bezvýrazný), nýbrž je nám čtenářům nedostupný (o jeho myšlenkách a pocitech nic nevíme). Quaquelique spíše než aby mluvil, píská (KUNDERA 2014: 24–27), přitom je to ale velký svůdce. V přitažlivosti Quaqueliqua a v jeho pisklavém hlase můžeme vidět Kunderovo přehodnocení erotična. Quaqueliquova bezvýznamnost, bezvýraznost a obyčejnost totiž osvobozuje — v tomto vězí klíč k jeho erotické úspěšnosti. Quaquelique je přímým protikladem Tomáše (*Nesnesitelná lehkost bytí*), jehož erotická úspěšnost spočívala v souladu mezi hlubokým hlasem a vysokou postavou. Tereza (*Nesnesitelná lehkost bytí*) by byla schopná zamilovat se do náhodného milence (do vysokého inženýra), pokud by měl silný hluboký hlas. Jelikož má ale hlas vysoký (nepřiměřeně pisklavý ke své postavě [KUNDERA 2006: 169]), její duše se jako na povel stáhne.

Kromě Ramonovy typologie (v níž pouze pro narcise hrají druzí zásadní roli) můžeme uvést jinou párovou dvojici: ti, kteří druhé obviňují, a ti, kteří

se omlouvají (obviňovači/omlouváči). Nad ní medituje další z protagonistů — Alain (IDEM 2014: 57–59), což v posledku indikuje jeho problematický vztah k svojí existenci nechtěného dítěte, za niž se omlouvá.

Svár obviňovačů a omlouváčů

Sebevědomí těch, kteří druhé odsuzují, se obejde bez jakýchkoli argumentů, bez odůvodnění toho, proč by měli někoho z něčeho vinit. Svolení někoho obvinít jim dává jejich suverénní a jaksi samozřejmý pocit. Vina tudíž neplyne z toho, co se odehrálo, nýbrž z pocitu, který události přisuzují jejich aktéři. Takto se dostává otázka viny (nebo nevinu) za hranici racionální diskuze, neboť pocit (být v právu, nebo naopak setrvale pocítovat svůj život jako bezprávní, jež páchám) předchází jakoukoli rozumovou úvahu, třebaže stanovuje její vlastní rámec. Rozum pouze ex post odůvodňuje to, co se odehrálo. Tento mechanismus, v němž pocit je arbitrem sporu, můžeme v současnosti vidět na celé řadě společenských jevů.

Vina a historie

Porovnáme-li obviňovače (a omlouváče) s tím, jak Milan Kundera rozumí spravedlnosti/bezpráví v předchozích románech, můžeme si i zde všimnout změny optiky. Zatímco v předchozí tvorbě je vina do značné míry plodem historie, dílem kontextu, v němž jsme se ocitli, ve *Slavnosti bezvýznamnosti* je otázka viny z peripetií historie zcela vyjmuta. Přitom již v *Žertu*, ale také v *Život je jinde* a v dalších románech, nalezneme pasáže (kupříkladu Ludvíkovu závěrečnou meditaci o příbězích pustošení v *Žertu*), které jsou věnovány roli jedince v dějinách, jež je těsně spjata s otázkou viny. Dále připomeňme rozsáhlé úvahy Jakuba (*Valčík na rozloučenou*) o zaměnitelné roli kata a jeho oběti nebo si vzpomeňme na esejistickou pasáž v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, která je věnována totožnosti lidské bytosti, jež je také odvozena ze specifické situace, v níž se nachází.

Otázka rezistence totožnosti lidské bytosti je jedním z klíčových témat Kunderovy poetiky, ta je nemalou částí vztažena k dějinám. Ve *Slavnosti bezvýznamnosti* demarkační linii práva (či bezpráví) nerýsuje historie, nýbrž ji rýsuje lidské bytosti samy: jedni se cítí vždy v právu, druhí trpí soustavným pocitem viny. Není přitom vůbec důležité, na jaké straně historie se právě nalézají.

Vina a vnitřní fokalizace

Samospasitelné postavy (obviňovači) jsou periferními bytostmi Kunderova románového světa. Již v *Žertu* bychom mohli v postavě Pavla Zemánka vidět předobraz bytosti, která je vždy na té správné straně a sama sebe tak i pocituje, třebaže musí se změnou situace převléct politický kabát. Cítí-li se někdo v právu, nelze mu to vyvrátit, protože to by nejprve musel změnit hledisko. Patrně proto jsou samospasitelné postavy (obviňovači) vykreslo-

vány pouze zevně, vypravěč nám o jejich myšlenkách nic neříká, neboť proč by nám měl dát nahlédnout do jejich nitra, když o tom, že jsou v právu, nijak nepochybují?

Meditativnost a reflexivnost jsou vyhrazeny váhajícím a pochybujícím postavám. Mezi ty však ani Pavel Zemánek (*Žert*), ani dívka, která vrazí na ulici do Alaina (*Slavnost bezvýznamnosti*), nepatří. Kunderovy romány jsou zalidněny pochybujícími postavami, tedy těmi, které by Alain označil za omlouvače.

Slavnost bezvýznamnosti jako román smíření

Omlouvačství je spjato s nechtěným početím, a tudíž také s matkou, s níž se Alain v samém závěru románu smíruje (z tohoto Kunderova motivu lze pochopit jeden z dominantních principů Hrabalova psaní).³ Smíření je dalším klíčovým tématem románu. V předchozích románech hrdinové o smíření sice usilují (Ludvík Jahn v *Žertu*, Jakub ve *Valčíku na rozloučenou*, Josef v *Ignoranci*), nikdy se jim ho však nepodaří zcela dosáhnout. Jejich usilování je vždy poznamenáno nějakou ztrátou (přítele; země, kterou opouští; vlasti). Smíření jako perspektiva románu spočívá ve specifickém pojetí sémantické konkretizace. Vypravěč vše objasňuje, což patří k základním charakteristikám Kunderovy poetiky. Ovšem důsledná sémantická konkretizace se v tomto románu smíruje s bezvýznamností (neústí tedy do určitého zřetelně definovaného výkladového rámce, jak tomu je v předchozí tvorbě). Jeden z rysů *Slavnosti bezvýznamnosti* spočívá tudíž v tom, že osvobozuje od tyranie smyslu. Takto je tomu například u D'Ardela, který Ramonovi zalže o své rakovině, aniž by věděl proč. Jeho neschopnost porozumět svému zalhání jej rozesměje. Jako by postavy nyní již nebyly schopny racionálně prostoupit smysl svého jednání. Proto se jako další varianty názvu vnucují apologie bezvýznamnosti (což je protimluv, jak by se mohla bezvýznamnost hájit?), ale i *Chvála bláznovství*.

Nečitelný pohled rození

Dvě z hlavních postav mají silný vztah ke své matce, Alain a Charles. Zatímco Alain si vzpomíná pouze na jediné setkání, když mu bylo deset let, Charlesova matka je již stará, umírající a on se obává jejího skonu. Pokud bychom obě jmenované postavy vyznačili pouze jejich vztahem k matce (kterým ovšem ve své převážné míře jsou), nepostihneme, do jak spletité tematické souvis-

3 Bohumil Hrabal chápe své spisovatelství také jako zbavování se strachu z nechtěného početí (k tomu srov. prózu z listopadu 1990 nazvanou „Totální strachy“). Tato Hrabalova svérázná „zповěď“ (Hrabal svoje vzpomínání charakterizuje jako zповěď o svém strachu), je zároveň omluvou za život, který se neměl narodit. Hrabal jako spisovatel tudíž představuje typ omlouvače. Výrazným zdrojem Hrabalovy poetiky je tudíž omlouvačství, které je také v Kunderově posledním románu spojeno s nechtěným početím (jak je tomu v případě Alaina).

losti je zakomponován. Vypravěč otevírá román Alainovou meditací nad ne zcela pochopitelnou a už vůbec ne přitažlivou módou obnažených pupíků (KUNDERA 2014: 13–14). Tato meditace se rozbíhá k úvaze o různých partiích ženského těla, do nichž je koncentrována jejich erotičnost a nezaměnitelnost (individualita), a jimiž lze charakterizovat jednotlivá období erotických dějin (stehna, zadek a prsa).

Teprve později se jako čtenáři dozvíme, že Alainovým uvažováním prosvítá jeho traumatizující vztah k matce (vypravěč využívá techniky zpětného vyjasňování, a to nejenom v případě Alainova obsedantního zájmu o pupík). Alain si z prchavého setkání s matkou (které bylo zároveň jejich rozloučením) pamatuje nečitelný pohled, který upřela na jeho pupík. Když se s ním loučila, položila na něj ukazováček, pak se zvedla a navždy odešla (IBID.: 51).

Pupík je kódem Alainovy postavy. Vzpomeňme na *Nesmrtelnost*, v níž autor definuje postavu určitou metaforou. Právě v ní je „vepsán důvod našich činů“ (IDEM 2016b: 261). V předchozí tvorbě byly postavy obsaženy v jediné metafoře, která je vysvětlovala. Nyní je ovšem Alain obsedantně přitahován záhadou pupíku. Toto jeho zaujetí jej sice definuje, přesto jej však nevysvětluje. To, že si matčino nechtěné početí opřede mýty (příběhy), svědčí o jeho snaze prostoupit (pochopit) to, co se vzpouzí smyslu. Nedříme za touto jeho snahou touha přecíst přirozenost (tudíž porozumět a pochopit ji)? Nemůžeme v této souvislosti pojímat *Slavnost bezvýznamnosti* jako oslavu literatury, která se soustavně snaží přecíst (pochopit, zvýznamnit) přirozenost?

Většinu toho, co se v románu o pupíku dovídáme, je plodem Alainovy imaginace. Ovšem mýtus o rozvětřvujícím se stromu rození vkládá vypravěč do úst Alainovy imaginární matky, která se mu rozhodne sdělit tajemství ve chvíli, když Alain, zády opřený o zeď, sedí na zemi, podřimuje ve své garsonce (IDEM 2014: 101–103).

Celou pasáž, v níž se Alainova matka věnuje stromu rození, jenž je utkán a nadále se rozvětřvuje z pupečních šňůr (koření v Evině „rozkroku“ [IDEM 2016], která jako jediná z ženského pokolení je bez pupíku), můžeme číst ovšem také v kontextu jedné rané Kunderovy básně („Na co jsem myslel?“ [IDEM 1964: 35–6]), kde poroznění potomka značí vystřelit jej do prázdna. Ve *Slavnosti bezvýznamnosti* můžeme v mýtu o Evině stromu najít analogickou představu, rozdíl oproti připomínané básni spočívá v tom, že jejím autorem již není muž, nýbrž žena, Alainova matka: „Já sama, když jsem otěhotněla, představovala jsem si sebe jako součást toho stromu, a tebe ještě nenarozeného, jsem viděla, jak si zavěšený na šňůře vystupující ze mne a zmítáš se v prázdnotě [...]“ (IDEM 2016c: 87).

Je zjevné, že podpoření teze, že v posledním románu dochází k výrazné proměně role matek, nepostačí právě uvedený detail. Proto si dovolím krátký exkurz k funkci matek v románové poetice Milana Kundery.

Proměněná role matek

Od rané fáze Kunderovy tvorby představuje matka ve vztahu k synovi despotickou figuru, což je patrné již v povídce „Ať ustoupí staří mrtví mladým mrtvým“. Despotickou podobu mateřství autor do detailu vypracovává v románu *Život je jinde* (včetně analýzy rozmanitě propletených a zamlčovaných motivací): na postavě maminky básníka Jaromila. Zde je matčino dohlížitelství těsně spjata s lyrikou, ta již ve *Slavnosti bezvýznamnosti* ovšem nehraje žádnou roli. Alain sice uvažuje o tom, že kdyby se narodil před šedesáti lety, že by chtěl být umělcem. Představa je to pro něj vágní, neboť nevěděl, co slovo *umělec* vlastně znamená. Jako jednu z představ uvádí básníka, sám sebe se vzápětí ptá: „Ale existují ještě básníci?“ (KUNDERA 2014: 83).⁴

V povídce „Ať ustoupí staří mrtví mladým mrtvým“ nalezneme návštěvnice na nočním stolku svého hostitele fotografii jeho matky. Také Alain (který se v myšlenkách obsedantně zaobírá matkou, která jej opustila) si na zeď pověsil fotografii své matky, s níž vede tiché rozhovory. V povídce „Ať ustoupí staří mrtví mladým mrtvým“ sice nevíme o hostitelově vztahu k matce vůbec nic, přesto je však konflikt matky se synem evokován prostřednictvím jeho návštěvnice, která ve své mysli svádí se svým synem boj o moc a převahu. Maminka z románu *Život je jinde* se snaží držet svého syna Jaromila pod ochrannou klenbou lyriky, neboť takto jej může ovládat. Lyrika totiž představuje ať již skutečné, nebo iluzorní mládí, čili také nedospělost. Maminka se navíc vyznačuje pozitivním příklonem k plození, a tudíž také k potomstvu:

Představa, že spolu **dělají dítě**, jí opět naplnila mysl a ve chvíli, kdy cítila, že se manžel blíží vrcholu rozkoše, neovládla se a začala na něho v extázi křičet, ať odhodí obvyklou opatrnost, ať od ní neodchází, ať jí udělá dítě, ať jí udělá pěknou dcerušku a držela ho tak pevně a křečovitě při sobě, že se musil násilím od ní osvobodit, aby si mohl být jist, že její přání nebude splněno.

Když tak leželi znaveni vedle sebe, maminka se k němu přitulila a znovu mu zašeptala do ucha, že touží mít od něho ještě jedno dítě; (IDEM 2016a: 33–34)

Pokud porovnáme situaci Jaromilových rodičů s rodiči Alainovými (*Slavnost bezvýznamnosti*), snadno nahlédneme, že si ve vztahu k plození vymění role. Alainova matka v čase budoucím se snaží otěhotnění zabránit, zatímco jeho otec se činí s opačným úmyslem. Je však třeba dodat, že se jedná o oneirickou naraci Alaina (tedy o jeho fantazie či představy, kterými se snaží pochopit, proč jej matka opustila).

4 Všechny citace z francouzského originálu jsem pro potřeby studie pracovně přeložil, výjimku představuje pasáž týkající se Evina stromu, kterou pro časopis *Kontexty* přeložil sám autor (KUNDERA 2016c) — na tuto pasáž odkazuji zvlášť.

Maminka (*Život je jinde*) upíná svoji naději k budoucnosti, tudíž také k budoucímu narození dítěte, kterému se ovšem Alainova matka (*Slavnost bezvýznamnosti*) snaží všemožně zabránit. Předchůdkyni Alainovy matky (v jejím zdrženlivém vztahu k potomkům, v její nevraživosti vůči hegemonii rodiny) můžeme vidět v Chantal (*Identita*). Chantal nejprve velmi truchlí po svém dítěti (její chlapec zemřel, když mu bylo pět let). Hodlá střežit jeho individualitu, proto odmítá znovu otěhotnět. Jelikož na ní její manžel stále naléhá (jak sám říká, aby zapomněla), Chantal se rozhodne, že se s ním nechá rozvést. Chantalin bolestný vztah k mrtvému synovi časem dozná nečekané proměny. K ní dochází ovšem mnohem později, to již opustila svého manžela a žila několik let s Jeanem Marcem. Během jednoho okamžiku podivného stesku (s Jeanem Marcem obědvají na terase na mořském pobřeží) si vzpomene na své mrtvé dítě a zalije ji vlna štěstí. Tímto pocitem bude sice vzápětí zděšena (jak říká vypravěč — neumíme cenzurovat své pocity), to však nic nemění na tom, že se její postoj k mrtvému synovi zcela zásadně promění. Tato proměna vrcholí ve chvíli, kdy při jedné z návštěv hrobu svého syna mu děkuje za darovanou svobodu. Dynamika Chantaliny emoční proměny má v románu *Identita* svůj specifický kontext, který by bylo třeba podrobněji popsat. Jelikož však v této pasáži sleduji proměnu vztahu matek ke svým dětem, dovolil jsem její proměnu pouze načrtnout.

Postoj Chantal ještě není tak radikální a do důsledku promyšlený, jako je tomu v případě Alainovy matky. Za neochotou Alainovy matky — stát se otrokem přirozenosti (což značí otěhotnět) — je přítomen totiž celý metafyzický koncept bezpupečnickové pramáti Evy a závratně se větvičího stromu rození (IDEM 2016c).

Snad by mohl někdo namítnout, že také Terezina matka se vzpouzí otěhotnět (*Nesnesitelná lehkost bytí*), ovšem tato postava patří do zcela jiného univerza, a to at již jde o kontext Kunderovy tvorby (*Nesnesitelná lehkost bytí* je vrcholným dílem středního období), nebo o motiv odmítání: Terezina matka si připadá jako nápadníky obletovaná princezna (*Nesnesitelná lehkost bytí*, 2. díl, 4. kapitola). Tuto egocentrickou roli by však otěhotněním ztratila. Terezina matka odmítá otěhotnět kvůli své marnivosti, Alainova matka z promyšlených, důsledně vzato metafyzických důvodů. V podobě Alainovy matky nám nabízí *Slavnost bezvýznamnosti* opačnou podobu mateřství, než jak ji známe z předchozí tvorby v její despotičnosti, v jejím „přirozeném“ příklonu plození a k lyrice (v domě, kde vládnu matky, bydlí poezie).

Obrat v chápání role matky najdeme u Agnes (*Nesmrtelnost*), která se rozhodne žít daleko od tísnivého ovzduší domácnosti. Navíc Agnes je ještě v jiném ohledu předchůdkyní Alainovy matky. Též se před svou rodinou (před svým manželem Paulem) snaží prchnout na druhý břeh — po autonehodě se snaží utéci před pohledem manžela. Ten se jí naopak snaží v nemocnici zastihnout ještě naživu, nezdaří se mu to. Přitom Agnesin úprk

před dobíhajícím manželem je v její fantazii vylíčen s využitím pohádkových motivů.

Sebevražda Alainovy matky (stále v oneirickém vyprávění jejího syna) představuje analogickou situaci: náhodný divák se ji snaží zachránit (podobně jako Paulův pohled Agnes). Přímo jako v pohádce se jí snaží zkřížit cestu ke smrti (IDEM 2014: 53–54). Jedná se o využití pohádkových motivů s opačným cílem (stejně jako u Agnes), obě prchají tam, kam žádné pohádkové bytosti neprchají. V této logice naruby bude náhodný zachránce odměněn smrtí, zatímco Alainova matka se vrací zpátky k životu. Chantal (*Identita*) v jistém ohledu představuje zradikalizovanou Agnes. Tuto tendenci umocňuje a završuje až Alainova matka.

Tato proměna matek se promítá též do odlišné charakteristiky synů: zatímco v rané fázi tvorby Milana Kundery byl syn tísněn despotičností své matky (snažil se utéci z jejího dohledu), v posledním románu je to naopak matka, která prchá co nejdále od svého syna (již to, že Alainova matka odmítá otěhotnět, můžeme chápat jako radikální odstup). Jaromil (*Život je jinde*) prchá před matkou, Alain se ji naopak vydává hledat.

V rané a střední tvorbě Milana Kundery zůstává otec na okraji vyprávěcova zájmu (což dotvrzuje férie o obavě z otcovství ve *Valčíku na rozloučenou*; dospělí muži — až na z pohledu románové poetiky nesrozumitelné výjimky, se ze všeho nejvíce bojí toho, že se stanou otcí), hlavní roli zaujímají matky — a to právě jako panovačné a despotické figury. Tím, že Milan Kundera posléze přehodnocuje roli matky, radikalizuje také svůj postoj k tomu, co je přirozené (důsledně vzato také bezvýznamné). Učiní-li totiž z ženy bytost, která se odmítá podílet na koloběhu rození (Alainova matka snila o tom, že se stane inverzní Evou [IDEM 2016c]), činí tak s bytostí, která je intimně a tělesně s rozením spjata. Pupík (a pupeční šňůra) je pouhým indexem dřívějšího tělesného sepětí: právě v tomto motivu můžeme zaznamenat zradikalizovaný postoj. Proto také v mýtu o Evině stromu tvoří muž (jeho pupeční šňůra) pouze neužitečný výčnělek. V perspektivě navazování pupečních šňůr působí muž svojí povahou jako její přetržení, zatímco žena představuje její soustavné navazování.

Pohledy druhých a bedlivé oko přirozenosti

Pohled druhého je v díle Milana Kundery ambivalentní. Od jeho pozitivního významu, kdy má funkci afirmativní — žijeme pouze potud, pokud se na nás někdo dívá —, až k negativnímu vymezení, kupříkladu jako závaží pohledů, dohled tajné policie, slídivosti atp. Pohledy druhých nám vnucují předepsané chování. Druhý může být tudíž pochopen jako ten, kdo rozvrací naši pečlivě střeženou intimitu. Pokud toto téma pohledu porovnáme s ústředním motivem nepochopitelnosti lidského rození, můžeme interpretovat Alainův pohled na pupík jako jeho protiklad. Tematika pohledu byla v předchozí

Kunderově tvorbě spjata se sémantickou konkretizací, pohled, jímž na nás pohlíží příroda (metaforicky řečeno — oko pupíku), jakoukoli sémantickou konkretizaci pohlcuje.

Představují-li pohledy druhých sémantickou stabilizaci, oko pupíku naopak sémantickou destabilizaci. Připomeňme si scénu, v níž se matka loučí s Alainem: „Co si řekli? Nevzpomíná si. Pamatuje si pouze na to, že seděla v zahradním křesle, on stál před ní v ještě mokřích plavkách. Co si řekli, zůstalo zapomenuto, jeden moment mu ale utkvěl v paměti, konkrétní a s přesností vtištěná chvíle: usazená do křesla intenzivně sledovala pupík svého syna. Tento pohled neustále cítí na svém břiše. Zdálo se mu, že tento obtížně pochopitelný pohled vyjadřuje nevysvětlitelnou směs soucitu a opovržení“ (KUNDERA 2014: 50–51).

K apologii bezvýznamnosti, proměněný význam opakování — *Slavnost bezvýznamnosti a Kniha smíchu a zapomnění*

Proměny (či poetického přehodnocení) se v posledním románu Milana Kundery nedočká pouze erotika, role druhých, matek, nýbrž také vlastní a svébytné porozumění bezvýznamnosti. Ta již nečíhá za hranicí určitého počtu opakování, které by setřely původní smysl určitých lidských činností, jako tomu je v *Knize smíchu a zapomnění*. Ve *Slavnosti* se bezvýznamnost stává vlastním charakterem přirozenosti. Oba romány (*Slavnost bezvýznamnosti* a *Kniha smíchu a zapomnění*) představují tudíž zcela opačné pohyby. V prvně jmenovaném románu je to přirozenost, která vzdoruje osmyslnění (zakletí smyslem, neboť za ním se vždy skrývá nějaká ideologie), zatímco v *Knize smíchu a zapomnění* je to naopak původní plnost smyslu, která se s počtem opakování vytrácí. Vrací-li se vypravěč k Alainově obsedantní meditaci nad nečitelným pohledem pupíku, neustí tato repetice do banality, nýbrž pouze opětovně upomíná na enigmatičnost rození, které nelze nikdy zcela pochopit: „Opakuji se? Začínám tuto kapitolu stejnými slovy, která jsem použil na samém začátku románu. Víím to. Přestože jsem již mluvil o Alainově vášnivém zaujetí záhadností pupíku, nechci skrývat, že jej tato záhada zaměstnává neustále, podobně jako jste vy sami zaujati měsíce, ne-li roky týmiž problémy (zajisté daleko bezvýznamnějšími než těmi, kterými je posedlý Alain). Při svém bloumání ulicemi myslívá tudíž často na pupík, aniž by mu vadilo, že se opakuje a zároveň s jistotou podivnou umíněností; neboť pupík v něm probouzel vzdálenou vzpomínku: vzpomínku na poslední setkání s matkou“ (KUNDERA 2014: 49–50).

Kompozice skládání — všichni se setkávají, přesto však nemůže dojít k rozuzlení:

implicitní vztah *Slavnosti bezvýznamnosti* a *Valčíku na rozloučenou*

V prvních třech kapitolách románu jsou představeni tři hrdinové: Alain s jeho posedlostí pupíkem, Ramon s jeho nechutí vystát frontu na výstavu Chagal-

lových obrazů a D'Ardelo, který se při návštěvě lékaře dozví, že testy nepotvrdily podezření na rakovinu. Druhá a třetí kapitola začínají stejnou větou: „v téměř téže chvíli, kdy“ — dosadit si můžeme: Alain medituje nad pupíkem, dále pak Ramon se rozhodl, že nevystojí frontu, ve čtvrté kapitole se setká Ramon s D'Ardelem. Hodinu po setkání s D'Ardelem navštíví Ramon Charlese. Svět hrdinů je natolik zúžený, že do sebe doslova narážejí, přesto však tato blízkost nevýstí do žádného rozuzlení. Tato technika setkávání připomíná jistý fázový posun ze závěru románu *Valčíku na rozloučenou*.

Květoslav Chvatík charakterizoval *Valčík na rozloučenou* jako scénické vyprávění (CHVATÍK 1994: 70), takto můžeme charakterizovat také *Slavnost bezvýznamnosti*. Jedním z klíčových předmětů *Valčíku na rozloučenou* je modrá tableta. Nad jejím významem Jakub poměrně rozsáhle medituje, přičemž si není jistý, jestli se jedná o neškodné placebo, nebo o jed. Podstatné je, že význam modré tablety je binární — buď je to jed, nebo nikoli. K tomu, aby bylo možné rozptýlit pochybnosti (tím by se ovšem také narušila dynamika románu), by stačilo zjistit, která ze dvou možností je správná. S jistou mírou nadsázky lze říci, že právě proto, že je význam modré tablety binární, je téměř nezbytné, aby se postavy mýjely minimálně tak, aby nemohlo dojít k odhalení podstaty modré tablety (minimálně Jakub se to nesmí dovědět). Toto strategické mínění ve *Valčíku na rozloučenou* můžeme vidět v kontrastu se střetáváním ve *Slavnosti bezvýznamnosti*.

Jakub se před svým odjezdem jde rozloučit s doktorem Škrétou. Škrétu vyruší telefonát, jím je odvolán k jisté neodkladné záležitosti (z kontextu je patrné, že se jedná o smrt zdravotní sestry Růženy [KUNDERA 1997: 208–209]). Oproti tomu pupík jako jeden z ústředních motivů *Slavnosti bezvýznamnosti* neznamená buď to, či ono, nýbrž není vůbec zjevné, co značí (pochopitelně pokud pomineme jeho doslovný význam): jeho tajemství nemůže být tudíž nikdy odhaleno či vyraženo (je pouhou indicií záhady rození). Tím pádem se však sémantika těchto dvou románů zásadním způsobem odlišuje, přestože je vyprávěč v obou případech důsledný — pokud jde o detailní vykreslování niter protagonistů.

Zatímco modrá tableta poukazuje do budoucnosti jako indicie života, anebo smrti, pupík do minulosti jako nepopiratelný doklad zrození (zde patrně tkví fascinace bezpupečnými anděly). Proto je Jakubova představa, s níž se s tabletkou jedu v hedvábném papíře vidí jako pán života a smrti, důsledně vzato iluzorní, neboť jeho pupík prozrazuje omezení jeho moci. Jakub si totiž to, že bude na světě, nezvolil.

Vyprávěč *Slavnosti* důsledně odhaluje nitra hrdinů, přesto jim nemůžeme bezezbytku porozumět. D'Ardelo sice Ramonovi žalže, že má rakovinu, není však schopen pochopit důvod své lži (k tomu srov. podkapitulu Nevysvětlitelná lež, nevysvětlitelný smích): „Nestyděl se za to, že lhal. Znepokojovala jej neschopnost pochopit příčinu této lži“ (IDEM 2014: 22).

Pokud tedy ani vlned do mysli postav neumožňuje odhalit jejich motivace (což dříve v tvorbě Milana Kundera možné bylo), nemůžeme o takovémto světě získat celkový přehled. Smích jako projev desémantizace indikuje sémantickou mez takto komponovaného románového světa. Smích pohlcuje význam. Tam, kde se naopak nesmějí, je všechno až příliš jasné, být by se jednalo o nějaký chybně stanovený význam („Nikdo se nebude smát“). Příliš mnoho smyslu, tyranie smyslu, značí naprostou vážnost (připomeňme, že sémanticky neproduktivnějším je básník Jaromil [Život je jinde]), smích se rodí při uvolnění z jeho otěží.

Jako další případ emancipace (nyní z velkých dějin) můžeme uvést Stalinovu historku o koroptvích. Milan Kundera ji přebírá z Chruščovových pamětí. Tato jedna z klíčových pasáží románu, na níž autor ilustruje svéráznost humoru, který není pravdivý (ani nepravdivý), zjevně tudíž nemůže být ani lživý, způsobila u některých interpretů rozpaky. Pochybnost se týká jejího autorství. Obtížně se chce věřit, že by jejím autorem byl skutečně Stalin. Interpreti tuto historiku v Chruščovových pamětech neočekávali, snad proto se ji nevydali v objemné knize hledat. Nutno dodat že Milan Kundera si historku nevymyslel, nýbrž že ji skutečně převzal z Chruščovových pamětí (KHROUCHTCHEV 1971: 286–287), jak v románu sám uvádí (KUNDERA 2014: 23). Pro sémantiku románu je podstatné, že Stalinova historka není podřízena binární osnově pravda × lež, neboť žert se vymyká z této alternativy.

Desakralizovaná historie

Román se odehrává za horizontem historie. Pokud do něj historie přesto vstoupí, tak pouze jako příznak, který nemá na život Charlese a jeho přátel žádný vliv. Její svéráznou podobu autor ztvárnil především v paralelní narativní linii (ve svého druhu karnevalizované podobě velkých dějin, Stalin v Kremlu vypráví svým soudruhům anekdoty, poučuje je o konci velké iluze atp.). Obě vyprávění (z různého času a prostoru — ze začátku padesátých let z Kremlu a z 21. století z centra Paříže) se navzájem protnou v jednom místě a čase: v Lucemburské zahradě na začátku 21. století. Nad nerealističností tohoto narativního gesta se není třeba nijak pozastavovat, vždyť román je přiznaně hravý, oneirický a autorem konstruovaný.⁵ První náznak antiiluzivního postupu najdeme již na začátku druhé kapitoly, v níž Charles vysvětluje Ramonovi, kde se na stole vzaly objemné Chruščovovy vzpomínky: daroval mu je jejich společný pán. Teprve později se dozvíme, že je to autor díla. V rozhovoru Ramona s Kalibánem na večírku u D'Ardelů Ramon charakteristiku rozšiřuje, neboť jde o pána, který je vymyslel (KUNDERA 2014: 98). Toto

5 Sylvie Richterová velmi trefně připomíná Milanem Kunderou definované čtyři historické výzvy poetiky románu: hry, snu, myšlení a času (RICHTEROVÁ 2016: 12). Ve všech ohledech na ně autor svým posledním románem odpovídá.

ubíhavé rozuzlování či pozdější dovysvětlování se neomezuje pouze na tento případ (jak je patrné z předchozího), nýbrž představuje obecný konstrukční princip románu.

Historické postavy se zabírají zcela privátními záležitostmi: Stalin zkouší věrnost svého přítele Kalinina tím, že protahuje vyvrcholení svojí historky až do chvíle, kdy Kalinin prohraje svůj mučednický zápas s prostatou a pomoci se. Kalinina vypravěč označuje jako mučedníka čistoty — trpěl, aby si nezašpinil spodky (IBID.: 45). Přestože historie nezasahuje do osudů lidských bytostí, tato proměnná situace však nepřináší osvobození individua, nýbrž naopak ještě více umocňuje jeho zotročení, kupříkladu něčím tak nicotným, jako je vznášející se pápěří v salónu u D'Ardelů. V takto uzavřeném světě (nehnutém a strnulém) nic nevytváří určitou překážku, nic nepůsobí nesnáze, přesto, či právě proto lidské bytosti prožívají jakékoli malichernosti s přehnanou vážností. Vypjatá hysteričnost pramení z neschopnosti žertovat. Ramon na večírku straší Kalibána⁶ služebníkem pravdy, jelikož dobu charakterizuje jako dobu, v níž vymřela schopnost žertovat: „Pokud by slouha pravdy odhalil, že jsi Francouz! Tudíž se zajisté staneš podezřelým“ (IBID.: 97).

Historie ustupuje ze scény, žertování kádrují slouhové pravdy, lidské motivace jsou zcela nicotné, tudíž také nevypočitatelné a nepředvídatelné. V románu *Žert* je osud postav utvářen žertem historie: specifická historická situace utváří životní rámec, v *Slavnosti bezvýznamnosti* se takto pojatá historie vytratila, na scéně zůstali její aktéři, ovšem především jako bytosti privátní, přičemž Stalin představuje (z pohledu autora románu) milník, za nímž už se nikdo nezasměje.

Společně s vyprcháním vlivu historie jako by také vymizelo opodstatnění lidského jednání. Konečně i Stalin charakterizuje historii jako vůli a představu, jako vítězství určité imaginace. Svět *Slavnosti bezvýznamnosti* (což v originálním názvu názvukem připomíná svátek bláznů Fête du fous) se odehrává v zámezí historie.

***Slavnost bezvýznamnosti* jako zrcadlo předchozí tvorby Kalibán a Adolf**

Na několika konkrétních příkladech jsme již mohli vidět, jakým způsobem dochází v *Slavnosti bezvýznamnosti* k inovativnímu přetvoření tvůrčích postupů a témat. Najdeme v ní ovšem také další prvky, které zrcadlí dříve již zpracovaná témata. Můžeme tedy vyjmenovávat vztahy *Slavnosti bezvýznamnosti*

6 Kalibán je hercem bez angažmá, svoji přezdívku získal po skvostném hereckém výkonu v *Bouři*. Jeho skutečné jméno se nedozvíme. V románu se žije jako číšník při pořádání večírků, které organizuje jeho přítel Charles. Pro své pobavení a pro pobavení svých přátel si vymyslel, že bude předstírat, že je Pákistánec, který neumí ani slovo francouzsky. Je to jeho životní role.

k předchozím románům: *Život je jinde* (matky), *Kniha smíchu a zapomnění* (opakování a absence smyslu), *Valčík na rozloučenou* (proměna sémantické výstavby a scéničnost vyprávění), *Nesnesitelná lehkost bytí* (erotika). Nyní se zaměříme na specifický způsob žertování, a to konkrétně na situaci, v níž si Kalibán usmyslí, že bude pro své pobavení a pro pobavení svých přátel předstírat na D'Ardelově oslavě narozenin, že je Pákistánec, a tudíž také napodobovat „pákistánštinu“ (vytvářet dojem jazyka, který neexistuje).

Ve vymýšlení pákistánštiny se Kalibán podobá Adolfovi z povídky „Já truchlivý bůh“, ⁷ ten ovšem napodobuje řečtinu. Rozdíl mezi oběma scénami je ovšem zásadní. Mezi Kalibánem a služebnou D'Ardelových (Portugalkou) zavládne silná sympatie (což není případ Adolfa, který se chce Janě pomstít), nerozvine se ovšem do milostné zápletky. Kalibán se totiž se služebnou na sebe mohou navzájem obracet zejména proto, že si nerozumí — Kalibán je kryt smyšlenou pákistánštinou, služebná portugalsštinou. Jejich rozhovor nám vypravěč „překládá“ do francouzštiny, občas se služebná obrací na Kalibána přímo francouzsky. Tudíž cizí jazyky (ať již skutečné, nebo smyšlené) plní roli jisté škrabošky, zpoza ní mohou k sobě postavy mluvit zcela otevřeně.

Smyslená pákistánština je pro Kalibána způsob umlčení (ve finální scéně se Charles nepodvolí prosbám Kalibána, aby mu dělal „překladatele“), tudíž původně zamýšlený žert, který ovšem nebyl adresován služebné (měl pobavit Kalibána a jeho přátele), se záhy obrací proti němu. Kalibán se stává zajatcem svého žertu (smyšlené řeči), je sice svědkem milostných vyznání Portugalky, nemůže ovšem vystoupit z role toho, kdo jejím vyznáním nerozumí.

Kuratela předstírané role

Nezradit roli je přitom jedno ze stěžejních témat *Směšných lásek*: Eduard („Eduard a bůh“) se ujímá role zaníceného křesťana se vším, co k tomu patří, přitom tuto roli nezradí ani ve chvíli, kdy jej existenčně ohrožuje. Vystoupit z role je nemožné, neboť tím, čím lidské bytosti jsou, jsou jenom díky své roli. Toto je právě případ řeckého invalidního dělníka Apostola („Já, truchlivý bůh“), z něhož Adolf učiní klíčovou figuru svojí intriky — dirigenta Aténské opery. Apostolova metamorfóza z něj učiní žádostivou bytost, jíž do té doby nedostupná Jana dobrovolně postoupí svoje panenství. Když se jí poté Apostol snaží představit ve své obvyklé podobě, nepozná jej.

Adolf si ve své intrice („Já, truchlivý bůh“) přiděluje roli tlumočníka z řečtiny. Podstatný rozdíl věží v motivaci obou postav. Zatímco Adolfův žert platí co výsměch hloupé, zato krásné Janě, Kalibánovo žertování nemá nějaký skrytý, pokoutný motiv (jeho účelem je pouze pobavit se). Další podstatný

7 Této aluze si ve své studii všímá již Milan Blahynka (BLAHYNKA 2014).

rozdíl spočívá v tom, že zasáhne tu (služebnou), kterou svým žertováním zasáhnout nechtěl, oproti tomu Adolf nezasáhne Janu, nýbrž sám sebe. Žert ve *Slavnosti bezvýznamnosti* se odehrává v době soumraku žertování.

Potěšení z mystifikace nás mělo ochránit. [...] Dávno jsme pochopili, že již není možné změnit svět, ani jej přetvořit, ani zastavit jeho nešťastný běh vpřed. Zůstala jediná možnost odporu: nebrat ho vážně. Ale já říkám, že naše žerty ztratily svoji moc. Nutíš se mluvit pákistánsky, aby ses rozveselil. Marně. Pocítíš pouze únavu a nudu. (KUNDERA 2014: 96)

Ubývání moci žertu je ve *Slavnosti bezvýznamnosti* nesporné. Můžeme jej zaznamenat už v předchozích románech, počínaje *Identitou*. Patrně jde o ubývání jeho vlivu ruku v ruce s vyhasínáním ústřední role metafory, s umenšením důležitosti milostného slovníku, korespondence a deníků (k tomu srov. například způsoby, jakými se snaží Josef [*Ignorance*] zpřítomnit svoji zemřelou manželku). Tudíž žertování, které nabízí *Slavnost bezvýznamnosti*, nemá již nic společného s bojovně vedenou mystifikací, nýbrž s něčím, co se vzpouzí ujařmení smyslem, přesto však takový žert nikoho nerozesměje.

Síla mystifikace a žertu mizí se zánikem mládí, nedospělosti, lyriky. Lyrik, jako ten, kdo se bere příliš vážně, je totiž snadným terčem, podobně také doba, která nestrpí žertování, doba, která se vyznačuje patosem. Román *Žert* nabízí obě polohy žertování, které se ovšem navzájem motivují: strana nedovede žertovat a Markéta, o níž Ludvík usiluje, je ztělesněním ducha doby. Privátní sféra je pod dohledem stranických sekretariátů a přebírá jejich ideologii. Proto také Ludvíkův žert, kterým odpovídá na uražený jemnocit milence (bojovnost žertu je obdobná jako ta Adolfova [„Já, truchlivý bůh“]), je v tomto případě namířen proti dobové propagandě. Ludvík žertem zároveň hodlá zasáhnout Markétu (dovolila si být veselá v jeho nepřítomnosti, navíc na brigádě, ze které mu píše dopisy, z nichž sálá budovatelské nadšení). Žert se nakonec s jistým zpožděním obrátí proti Ludvíkovi (jak také žertovat s dobou, která nežertuje?), ovšem v době na sklonku žertování není již nikdo jiný, koho by autor žertu mohl zasáhnout, než on sám — a to je právě Kalibánův případ.

Melancholie žertu (ve *Slavnosti bezvýznamnosti*) spočívá v tom, že schází terč, patrně také proto, že historie již nepromlouvá do osudu lidských bytostí. Životní osudy již postrádají historii jako svůj sjednocující rámec. Jak jsem uvedl výše, ve *Slavnosti bezvýznamnosti* vstupuje do románu historie pouze v přízračné podobě: poslední, kdo žertoval a dobře se přitom bavil, byla právě jedna z nejvýznamnějších historických postav 20. století, Stalin (Alain o něm mluví jako o luciferovi století [IBID.: 43]). Nostalgie žertu spočívá totiž také v nostalgii po ztracené realitě historie. Ne snad že by historie ztratila svoji realitu, nýbrž je zcela překryta fragmentarizovanými, malichernými

a zcela iracionálními starostmi lidských bytostí. Vznášející se pírkó je právě toto pouhé nic, které se snadno může stát, a to bez jakéhokoli opodstatnění, hybnou silou společnosti. *Slavnost bezvýznamnosti* takto nabízí podobu znicotnělé historie, která vede k znicotnění lidských motivací, a tudíž také k iracionalitě a nepředvídatelnosti lidského jednání.

Slavnost bezvýznamnosti — Jakub a jeho pán — přátelství autora s postavami

Na závěr uvedu poslední dvě témata, která spojují *Slavnost bezvýznamnosti* s předchozími literárními díly Milana Kundery (našli bychom jistě mnohá další). Oba motivy najdeme ve hře *Jakub a jeho pán*, jeden se týká konstrukčního principu (rozhovory Jakuba a jeho pána o jejich stvořiteli, tudíž o jejich pánovi, který je napsal), který ovšem svým způsobem zrcadlí druhé téma, a to tematiku přátelství. Nejprve si povšimněme zrcadlení tvorby: Ramon se ptá Kalibána, jestli zná Hegelovu teorii komiky: „Nikdy jsi nečetl Hegela? Jistěže ne. Nevíš ani, kdo to je. Ale náš pán, který nás vymyslel, mě kdysi přiměl k jeho studiu“ (KUNDERA 2014: 98).

První zmínku o vztahu pána k románovým postavám nalezneme, jak již jsem uvedl, v rozhovoru Charlese s Ramonem (IBID.: 32). Toto připomínání stvoření románového světa patří mezi typické rysy Kunderovy poetiky. V důsledně propracované podobě nalezneme „odhalovanou“ stvořenost v *Nesnesitelné lehkosti bytí* (autor se objeví na scéně svého románu, aby vysvětlil zrod svých postav), ve vyhrocenější podobě poté v *Nesmrtelnosti*.

Tyto antiiluzivní postupy mají ovšem v Kunderově díle specifický smysl: nemají pouze rozrušovat literární iluze, zároveň se totiž také jedná o postupy silně iluzivní. Neboť kromě toho, že evokuje stvořenost románového světa, neméně podstatný je totiž jeho obsah (intimní pouto autora k postavám):

V mém slovníku nevěřícího je jediné slovo svaté: přátelství. Čtyři společníky, které jsem vám představil, Alaina, Ramona, Charlese a Kalibána, mám rád. Ze své náklonosti k nim jsem kdysi Charlesovi přinesl Chruščovovu knihu, aby se s ní všichni pobavili. (IBID.: 34)

Toto přátelské pouto, které je konstantou Kunderovy tvorby (vzpomeňme na jednu z jejich prvních charakteristik v povídce „Já, truchlivý bůh“, přátelství mezi muži spočívá v tom, že se cítí být navzájem dlužníky [IDEM 1963: 11]), se netýká pouze postav uvnitř románu, nýbrž je také poutem přátelství mezi autorem a jeho postavami. Tímto se také uzavírá kruh úvah o místě *Slavnosti bezvýznamnosti* v univerzu poetiky Milana Kundery. Pokusil jsem se zmapovat proměnu tvůrčích postupů, které vedou k emancipaci ze jha smyslu, což se projevuje osvobozujícím smíchem. Všimli jsme si zejména těch uměleckých prostředků a motivů, které směřují ke komponované a inscenované bezvý-

znamnosti, jejímž plodem je velkorysé gesto smíření. Nyní je ovšem na místě zdůraznit poslední jmenovaný motiv, a tím je autorem přiznaná hra imaginace, představení, které uspořádávají jeho postavy. Tento scelující a stabilizující prvek ukazuje ke svobodě a osvobozující roli tvorby, s níž se autor uchyluje nejprve do svého imaginativního světa, v němž uspořádává představení vlastní imaginace, aby se vzápětí obrátil na svého čtenáře se sugestivní, přitažlivou, znepokojivou, přesto ale osvobozující metaforou současnosti jako doby za soumraku žertu.

Autor byl při práci na této studii podpořen grantem GA ČR č. 18-11753S
Vývoj poetiky Milana Kundery od básnických počátků k Oslavě bezvýznamnosti.

Literatura:

BLAHYNKA, Milan

- 2014 „Otázka oplývající Kunderova Oslava čeho vlastně?“, *literární.cz*, 28. 8., přístup 1. 3. 2018 na adrese: http://www.literarni.cz/rubriky/aktualni/clanky/otazkami-oplyvajici-kunderova-oslava-ceho-vlastne_10274.html#.XHlPCohKhPZ

ČEŠKA, Jakub

- 2014 „Hrabalovo ironicky přijímané bezdomovectví a Kunderův zapíraný stesk po domově“, in idem: *Průzračnost tvorby v zrcadle literatury* (Praha: Togga), s. 233–251

CHVATÍK, Květoslav

- 1994 *Svět románů Milana Kundery* (Brno: Atlantis)

KHROUCHTCHEV, Nikita

- 1971 *Souvenirs* (Paris: R. Laffont)

KUNDERA, Milan

- 1963 „Já truchlivý bůh“, in idem: *Směšné lásky* (Praha: Československý spisovatel)
 1964 *Monology*; 2. vydání (Praha: Československý spisovatel)
 1997 *Valčík na rozloučenou* (Brno: Atlantis)
 2003 *L'identité* (Paris: Gallimard)
 2006 *Nesnesitelná lehkost bytí* (Brno: Atlantis)
 2014 *La fête de l'insignifiance* (Paris: Gallimard)
 2016a *Život je jinde* (Brno: Atlantis)
 2016b *Nesmrtelnost* (Brno: Atlantis)
 2016c „Evin strom“, přel. M. Kundera; *Kontexty* VIII, č. 6, s. 87

RICHTEROVÁ, Sylvie

- 2016 „Moc bezvýznamnosti“, *Tvar* XXVII, č. 15, s. 12–13

Résumé

This study focuses on the last novel by Milan Kundera *La fête de l'insignifiance* (The Festival of Insignificance), which came out in Italian quite unexpectedly in 2013, two years after the „definitive“ completion of the author's work in the prestige *La Pléiade* series. In this novel Milan Kundera moves resolutely beyond the horizon of his previous poetics, carrying on from his usual motifs, but not in order to repeat them, but quite the reverse, in order to redefine and re-encode them. This novel forms a kind of counterpoint to his previous work. This study focuses on the way the author reconceives his creative output in his last work: whether on the topic of mothers and their previous despotic relations with their sons, a reassessment of eroticism, the newly conceived role of laughter and an era defined as the age following the twilight of the joke, radicalized internal focalization, which no longer plays the role of a kind of semantic anchor and the like. As The Festival of Insignificance holds up a unique mirror to his previous work, we can follow him in the light of motifs from previous novels and prose works such as *I, Mournful God*, *The Farewell Waltz*, *Jacques and his Master*, *The Book of Laughter and Forgetting* and *Life is Elsewhere*. Of course, what is also essential here is the newly defined literature as a space in which authors attempt to resist the watchful surveillance of nature (materialized and metaphysically anchored in the novel as the blind eye of the belly button). Kundera's last novel is thus also treated as a discomfiting interpretational challenge that can be answered with an integrative interpretational gesture that attempts to achieve refraction into various lines of meaning, where Milan Kundera's last novel is dealt with as the vanishing point of his entire work.

Klíčová slova / Keywords

Milan Kundera — *La fête de l'insignifiance* — román — interpretace — fokalizace — tematická analýza — mýtus mateřství — autorská poetika

Milan Kundera — *La fête de l'insignifiance* — novel — interpretation — focalization — thematic analysis — myth of motherhood — authorial poetics

PRAMENY

Písničky čtyři evanjelické (1534) v triádě Optátových biblík

Ondřej Koupil

[ÚSTAV PRO JAZYK ČESKÝ AV ČR]

Z produkce tiskárny působící v 30. letech 16. století pod aristokratickým protektorátem Václava II. Meziříčského z Lomnice a na Náměšti v Náměšti nad Oslavou se dochovalo, pokud dnes víme, pouhých pět tisků. Tři z nich přitahují poměrně vytrvalou pozornost: je to gramatika češtiny, první kniha toho druhu v Čechách a na Moravě (KOUPIL 2015: 34–37, č. 16/04; VOIT 2017: 342, č. TNám 1; OPTÁT ET AL. 2019), je to inovativní překlad Nového zákona s názvem *Nový testament* (DITTMANN — JUST 2016: 12–21 a 122–143; VOIT 2017: 342n, č. TNám 2), je to učebnice čtení a počtů *Isagogicon*, která má ve své jazykové části mnoho společného se zmíněnou mluvnicí (VYKYPĚLOVÁ 2013: passim; KOUPIL 2015: 37, č. 16/05; VOIT 2017: 344, č. TNám 5). Ze zbývajících dvou náměšťských tisků je jeden torzo zpěvníku, šest listů takřečeného *Habrovanského kancionálu* (VOIT 2017: 343, č. TNám 3). S těmito tituly jsou spojeny pozoruhodné inovace a experimenty technické (nototisk — VOIT 2017: 295) nebo typografické (antikva pro český text) a myšlenkové (recepce erasmovské biblistiky, reflexe dobové češtiny a překladatelské techniky). Cílem tohoto příspěvku je věnovat pozornost zbylému pátému náměšťskému tisku, drobnému zpěvníku *Písničky čtyři evanjelické* (PÍSNÍČKY 1534; VOIT 2017: 343n, č. TNám 4).

Tento kancionál, dochovaný v jediném známém exempláři, dnes v Knihovně Národního muzea v Praze, sign. 27 E 39, nezůstal nepovšimnut jako pramen hymnografický (KOUBA 1988; HANZELKOVÁ 2011a,b). Lze ho však nasvítit a snímat i jinak: zůstaneme-li u metaforů fotografování, lze ho vnímat jako záběr z dějin české literatury, sekvenci z dějin práce s biblickým textem, momentku z dějin vzdělanosti, která se věnuje recepci dobových evropských podnětů teologických a filologických. V neposlední řadě jsou *Písničky* soustředěný cyklus poetických textů. Představujeme stavbu a obsah zpěvníku (I), probíráme kontext, v kterém vznikl (II), a jeden z textů zde

v rámci rubriky *Prameny* v časopise *Česká literatura* edičně zpřístupňujeme a komentujeme (III).¹

I. *Písničky* jako sbírka parafrází

Drobný tisk není jen účelové vydání písní ke zpěvu, ale promyšleně strukturovaná publikace využívající ke komunikaci obsahu dostupné jazykové a typografické prostředky. Titulní strana (fol. Ar) obsahuje ozdobnou texturou zvýrazněný počátek titulu — „Písničky čtyři evanjelické“² — a pak pokračování: „z evanjelium svatého Lukáše, kteréžto z Erazma Roterodámského Annotací a Parafrází za krátký výklad těch božských řečí mohou býti“. Pak je přehledně specifikováno, že z evangelia podle Lukáše jde o texty *Magnificat*, *Benedictus*, *Gloria in altissimis* a *Nunc dimittis* (Mariino, Zachariášovo, andělské a Simeonovo kantikum je tu označeno vždy česky švabachem i latinsky antikvou). Titul ovšem ještě pokračuje, a to zmínkou o písni opírající se o začátek evangelia podle Matouše. Pod titulem je pak umístěna báseň nadepsaná podle formy *Carmen sapphicum*:

Mezi mnohými písničkami nyní
nezapomínaj, kristiáne milý,
na čtyři také písničky přesvaté
evanjelické,

jakž Máte Páně, Panna nejsvětější,
a Zachariáš, andělé nebeští,
Simeon prorok, ty svaté osoby,
Boha chválili.

(PÍSNÍČKY 1534: A1^r; otiskla BOHATCOVÁ 1986: 43)

Vidíme, že dvě sappfické strofy neříkají o obsahu všechno: chybí v nich zmínka o matoušovském textu, který byl výše indikován prozaicky. Není-li to způsobeno jen technicky (na třetí sappfickou strofu už vlastně není na titulní straně místo), je to možná stopa po původním záměru — parafrázovat v knížce jen čtyři texty lukášovské.

Forma sappfické strofy je ve spojení s titulem knihy nápadná. Právě takto tvarovanou sloku zařadili tvůrci na titulní list náměštiské gramatiky v roce 1533. Krátké básně taky mají v obou knihách stejnou funkci — parafrázuji titul tisku a přibližují jeho obsah s propagačním cílem. I tento formální rys tedy

¹ Za konzultace i konkrétní podněty a doplňky děkuji Vítu Huškovi, Kateřině Volekové a anonymním autorům/autorkám recenzních posudků.

² Citáty z *Písniček* jsou ve studii transkribovány dnešním pravopisem a vyznačeny uvozovkami.

spojuje *Písničky* s dalšími náměštškými tisky a souhra více paralelních rysů, formálních i obsahových, dává tušit, že sapfickou strofu s touto funkcí lze pokládat za jakési poznávací znamení tohoto tvůrčího okruhu. Komu je přisoudit? Z podepsané trojice autorů gramatiky byl jeden „externista“, najatý Václav Philomathes, a druhý (Petr Gzel) stál jen jako spolupodepsaný ve stínu třetího (Beneš Optáta). Nejméně aktivní a také nejčastěji podepsaný je autor třetí, Beneš Optát z Telče (+ před rokem 1559). Sapfickou strofu považujeme za součást právě Optátova knižního stylu.

Titulní stranu uzavírá letopočet 1534, tištěný arabskými číslicemi.

Stranu za titulem zabírá „Předmluva k čtenáři“ (fol. Ar^r, text vydali BOHATCOVÁ 1986: 43 a VOIT 2017: 344). I když je to text krátký, je doprovázen třemi marginálními titulky s biblickými odkazy a klíčovými tématy (tato informační strategie pak překvapivě pokračuje i v samotných písňových textech). Podezření, které nám vytanulo na mysli už při četbě sapfické básně na titulní straně — že v původním plánu zpěvníku byly jen čtyři parafráze lukášovských textů —, se v tomto úvodu prohlubuje. I v předmluvě jsou zmiňovány jen „čtyři písničky evanjelické“, ne už text patý, matoušovský.

Následují čtyři ohlášená kantika vycházející z evangelia podle Lukáše:

1. *Píseň evanjelická Panny Marie*

Incipit: „Když Alžběta Máteř Páně“

Rozsah: fol. A2^r–A4^r, 76 řádků tisku

Melodie: píseň „Již slunce z hvězd vyšlo“³

Parafrázovaný text: L 1,46–55

Evidence písně v okruhu konfesní komunity habrovanských: HANZELKOVÁ 2011b: č. 84

U této písně máme k dispozici starobylé svědectví, že byla tradována jako píseň Optátova. Jan Blahoslav v seznamu písní, které užívá jednota bratrská, uvádí, že píseň „Když Alžběta Matku Páně k sobě“ „kněz Beneš Optát udělal [...] nejprv, b. Wolf potom předělal“ (KOUBA 1962: 73). S Optátovým autorstvím počítá pevně po Janu Koubovi i Kateřina Fajtllová a zmínku o bratru Janu Wolfovi vysvětluje případnými Blahoslavovými konfesními nebo osobními ohledy, případně Wolfovým zásahem do hudební stránky (FAJTLVÁ 2016: 76n).

Slabičné schéma strofy je fakticky 14 14 13 a rýmy a někdy i počet slabik ve verši se různí. Sylabické i rýmové/asonanční licence naznačují nejen v této písni, ale i v dalších parafrázích, že přednost před formální dokonalostí měl myšlenkový obsah. Vyprávěcí strategii z této písně použil autor i dále: první sloky jsou vlastně „uvozovací“, seznamují se situací, za které kantikum v evangeliu

3 O tradici této proslulé vánoční písně i o kontrafaktu „Když Alžběta Matku Páně“ viz BRIDELIUS 2012: 304–308 (editorský katalog písní kancionálu *Jesličky*).

zaznívá (v tomto případě Panna Maria navštívila příbuznou Alžbětu), a teprve třetí slokou (slovy „Velebí duše má Pána“) začíná vlastní parafráze *Magnificat*, které má charakter chvály Božích skutků a v lecčems slovně a motivicky navazuje na starozákonní texty. Toto vlastní kantikum je podáno jako Mariina přímá řeč. Závěrečné tři sloky tvoří „modlitba z té písničky“ (A3^v *in margine*), kde už je o Marii řeč v třetí osobě a gramaticky do textu vstupuje „my“ zpívajícího kolektivu („velebíme“, „se veselíme“, „nás přijal“, „naše přirození“).

Začátek vlastní písně je vyznačen iniciální antikvovou literou přes dva řádky (podobně jako začátek kapitoly v *Novém testamentu* 1533, tam přes tři řádky), mezi nadpisem a udáním *noty* je umístěna hermeneutická explikace tištěná menším švabachem než sama píseň. Stejným písmem jsou pak vysázeny hojné marginální poznámky.

2. *Píseň evangelická Zachariáše proroka*

Incipit: „Zachariáš němý pro nevěru“

Rozsah: fol. A4^r–B2^r, 109 řádků tisku

Melodie: píseň „Spasitel náš, Pán Bůh všemohoucí“

Parafrázovaný text: L 1,68–79

Evidence písně v okruhu konfesní komunity habrovanských: HANZELKOVÁ 2011b: č. 276

Uvozovací sloky jsou v druhé písni jen dvě, evidentně se předpokládá, že zpívající vědí, za jakou „nevěru“ byl Zachariáš stížen neschopností mluvit, totiž že nedůvěřoval andělovi oznamujícímu narození Jana Křtitele. Poměrně rozsáhlý text evangelního kantika je tlumočen od slov „Chválen býti má Bůh izraelský“ věrně. Zachovávají se slovní obrazy a obraty biblického pretextu, včetně hebraismu *roh spasení* (*cornu salutis*, fol. A4^v), prozaicky se však převádí motiv niterného milosrdenství — známá *střeva milosrdenství* (*viscera misericordiae* — L 1,78) jsou tlumočena jen slovy „Skrze kteréžto jeho smilování“ (k motivu STICH 1996). Podobně jako v *Magnificat* je zdůrazněno téma Božího obdarování bez lidské zásluhy na srovnatelné úrovni a tomuto teologickému důrazu je věnována celá sloka začínající slovy „Ne pro lidské zasloužení“.

Typograficky je Zachariášovo kantikum ztvárněno stejně jako Mariino, jen vstupní explikace se omezuje na tři řádky.

3. *Píseň evangelická andělská*

Incipit: „Při Kristově narození“

Rozsah: fol. B2^v–B3^r, 29 řádků tisku

Melodie: píseň je složena na tzv. obecní notu

Parafrázovaný text: L 2,14

Evidence písně v okruhu konfesní komunity habrovanských: HANZELKOVÁ 2011b: č. 184

Strofické schéma 8a 8a 8b 8b opět odpovídá jednoduchému uspořádání písní na obecní notu, které formou čtyřveršových slok a osmislabičných veršů sledují tradici latinských církevních hymnů (verš je samozřejmě běžný i jinde v indoevropské poezii). Nejkratší z lukášovských parafrází vlastně jen opakuje tři motivy z jediného biblického verše, obsahuje ale opět dvě uvozovací sloky a na závěr „modlitbu z té písničky“. Teologický důraz, totožný s důrazy předchozích dvou parafrází, opět dostal prostor celé sloky — začíná slovy „Bez našeho zasloužení“ a obsahuje i výrazné slovní spojení „z pouhé milosti“ (*sola gratia*).

Typografické ztvárnění se shoduje s předchozími písněmi, tento nejkratší písňový text má taky nejkratší úvodní hermeneutickou explikaci. Snad jen z prostorových důvodů není ani tato, ani následující píseň zakončena explícitem *Konec písně...* jako první dvě kantika.

4. *Píseň evanjelická Simeona proroka*

Incipit: „Simeon, muž spravedlivý“

Rozsah: fol. B3^v–B4^v, 66 řádků tisku

Melodie: píseň „Nuž, křesťané víry pravé, co sme“ nebo „Pane Bože, dej svobodu“. Jak uvidíme níže, píseň „Nuž, křesťané“ se v kancionálu ještě jednou vrátí
Parafrázovaný text: L 2,29–32

Evidence písně v okruhu konfesní komunity habrovanských: HANZELKOVÁ 2011b: č. 201

Strofické schéma je podle Hanzelkové 14a 8b 6b 4b, ale možná je jednodušší hledět na uspořádání podle původní husitské písně: 8a 6a 8b 6b 4b. Obsahu a pojetí písně se podrobněji věnujeme níže (III).

Typograficky je píseň ztvárněna stejně jako předcházející, úvodní hermeneutická explikace je bohatá, je to sumář obsahu.

Tím se končí lukášovské parafráze a zároveň signatura „B“ našeho tisku. Do výše vyslovené hypotézy o dodatečném přidání pátého kantika zapadá i tato typografická okolnost — že matoušovský text je tištěn se samostatnou signaturou „C“:

5. *Píseň z evanjelium svatého Matouše*

Incipit: „Jezu Krista příchod jistý“

Rozsah: fol. Cr–C2^v, 82 řádky textu

Melodie: píseň „Vmoci v moudrosti dobrého“ nebo jiné písně na tzv. obecní notu
Parafrázovaný text: Mt I,1–17/18

Evidence písně: HANZELKOVÁ 2011b: č. 58⁴

4 Autorka u této písně nejspíš jen náhodou nezaznamenala její výskyt v *Písničkách* 1534: „Prameny do r. 1550“: „Nezjištěny, nevyskytuje se v jiných pramenech“ (HANZELKOVÁ 2011b: č. 58).

Strofické schéma 8a 8a 8b 8b odpovídá nejběžnějšímu typu duchovních písní, parafrázi tedy lze zpívat i na obecní notu. Překvapí tu volba parafrázované předlohy: stereotypně, v opakujících se větách formulovaný rodokmen Krista-Mesiáše. Na rozdíl od lukášovských předloh není *liber generationis Iesu Christi* na začátku evangelia podle Matouše poeticky vystavěné *canticum*. Přestože text v evangeliu není podán jako přímá řeč, má i tato píseň uvozovací sloky. Parafráze v *Písníčkách* zdůrazňuje historickou perspektivu vyhlášení generací za králů a proroků i ve vyhnanství vyvoleného národa, čekání na Mesiáše a naplnění tohoto očekávání při panenském narození Ježíšově (píseň užívá příznačně náměštské podoby jména: *Jézus*, fol. C2^r; podobně mluví o *Jerozolímě* a *knižkách Mozesových*, fol. Cr^r; k těmto vlastním jménům DITTMANN — JUST 2016: 134; OPTÁT ET AL. 2019: 114, komentář). Panenské narození a důvod „fiktivního manželství“ Panny Marie se svatým Josefem je jedním z tří stěžejních motivů písně pojmenovaných v počáteční explikaci.

Typograficky je píseň ztvárněna stejně jako předcházející kantika lukášovská, zbylo místo i na explicit písně (fol. C2^v).

Důvod, proč byla k lukášovským textům přiřazena právě píseň podle Mt 1,1–17/18, můžeme hledat v jakémsi časovém konceptu *Písníček*. Čtyři písně sledují nejprve Mariinu píseň při návštěvě příbuzné Alžběty v judských horách (*Magnificat*), pak píseň Alžbětina manžela Zachariáše, když při obřezání syna Jana, budoucího Křtitele, vyšel z němoty (*Benedictus*), poté reprodukuje andělský chvalozpěv při narození Mariina syna v Betlémě (*Gloria in altissimis*) a nakonec Simeonovo slavnostní oznámení, že čekání Izraele došlo odpovědi (*Nunc dimittis*). A právě toto čekání trávající celá pokolení je vlastně shrnuto v parafrázi matoušovského textu. *Písníčky* tak mají vánoční nebo lépe řečeno inkarnační strukturu, sledují novozákonní děje — liturgicky řečeno — od adventu do Hromnic. Takovýmto časovým vymezením připomínají typus reprezentovaný v pozdější době Brideliovými *Jesličkami* (srov. ŠKARPOVÁ 2012: 131).

Na posledním potištěném listu (fol. C3^{r-v}) je jednak uveden závěr knihy (C3^r, text vydali BOHATCOVÁ 1986: 43 a VOIT 2017: 344), jednak dvě sloky písně „Pane Bože, dej svobodu“.

V závěru uzavřel autor písní svůj sborníček s adventně-vánočním leitmotivem typicky „náměštským“ způsobem, to jest jazykově-stylistickou výstrahou, která má teologickou a překladatelskou motivaci. Poslední parafráze sledovala Kristův rodokmen a titulu *Kristus* je tu věnováno upozornění, že Erasmus v *Annotationes* u verše Mt 1,16 varuje, že když klerici vyslovují na začátku latinského *Christus* hlásku *k*, nedůstojně slovo přibližují latinskému slovu *crista*, tj. „hřeben, chochol“ (ERASMUS 1522: 4). Autor písní Erasmův latinský apel překládá do češtiny a větou o tom, že „my“ (česky mluvící) zase nemáme *proměňovati* (pozměňovat) jméno *Jézus*, se opět hlásí k odvážnému kroku náměštského Nového zákona a náměštské mluvnice nedržet se tradiční

hláskově adaptované (*proměnné*) formy jména *Ježíš*, nýbrž sledovat i u tohoto centrálního jména Nového zákona a křesťanství znění řecké a latinské.

Píseň „Pane Bože, dej svobodu“ (HANZELKOVÁ 2011b: č. 154) je táborského původu. Jsou to poslední dvě sloky písně „Nuž, křesťané viery pravé“, která byla „nejpopulárnější skladbou“ táborského kněze Jana Čapka (ŠKARKA 1986: 209; srov. KOUBA 1988: 50; edice celé písně: VÝBOR 1963: 300–302). Na tento nápěv, jak víme, byla v *Písničkách* 1534 složena parafráze Simeonova kantika. Dvě závěrečné sloky původního zpěvu se brzy osamostatnily — v době vzniku, na počátku husitských bouří, jimi snad „prošlehuje už trochu odlesk chiliastických myšlenek“ (ŠKARKA 1986: 209), v kontextu *Písniček* a debat s ranou reformací 16. století harmonizovaly s tématem darované křesťanské **svobody** od zotročení hříchem, zdůrazněným už výše, například v parafrázi *Benedictus* (fol. Br^r). Píseň tvoří jakýsi poslední apel svazku, těsně předcházející explicitu s datem 5. prosince 1534 a deklarací, že tisk vedl Jan Pytlík z Dvořišť — jak soudí dnešní knihověda, „dle typografického vzoru torzovitě zachovaného kancionálu Václava Hlaváče“ (VOIT 2017: 296).

Můžeme tedy shrnout, že knížka obsahuje kromě několika prozaických pasáží a naučných marginálií celkem sedm textů poetických: pět parafrází na texty z evangelia, úvodní *Carmen sapphicum* a závěrečnou píseň starou, ale s dobově aktuálním tématem křesťanské svobody (*christliche Freiheit*).

II. Číst Bibli Erasmovýmá očima

Z faktu, že jde o duchovní písně z 16. století, i z některých odkazů na literaturu výše je jasné, že zkoumaný kancionál patří do dějin české hymnografie a že je v tomto oboru zkoumán náležitě. Jinde se stal zase součástí tématu tiskařské produkce regionálních tiskáren první poloviny 16. století (VOIT 2017: 245nn). To obojí není předmětem sporu. Naším cílem je navrhnout další postup a těžit z bohatého naleziště ještě jedním způsobem — jako z projevu erasmovskými inspirované biblistiky. Že i to je legitimní způsob zkoumání textu, dosvědčuje hned druhý řádek titulu knihy, kde se poprvé objeví jméno Erasma Rotterdamského (přibližně 1466–1469 až 1536). Kancionál považujeme za třetí díl triády publikací spojených s náměštským biblickým překládáním, výkladem a aplikací biblických textů, krátce triády náměštských biblí. Ostatně *Písničky* se, jak jsme četli, hned na titulní straně prohlašují „za krátký výklad těch božských řečí“ (PÍSNÍČKY 1534: fol. A1^r), tedy za exegetickou pomůcku.

Naše sondy proto směřují k uchopení úhrnného smyslu písní, tvořeného interakcí biblického pretextu, úvodní hermeneutické explikace a marginálií reprezentujících odkazy na jiné (pre)texty.

Erasmus se rozhodl vydat u basilejského nakladatele Frobenia bilingvně Nový zákon. Věnoval se sice i řeckému textu (z dnešního hlediska až příliš spoléhal na relativně pozdní byzantské rukopisy [srov. BEJČZY 2001: 137]),

ale předmětem jeho pozorné péče se stal hlavně latinský překlad. K revizi hieronymovské *Vulgaty*, tradované od pozdního starověku a navíc v čře rukopisů už rozvětveně variantní, přistoupil vskutku humanisticky, tedy jako učenec věnující se disciplínám starověké vzdělanosti (*studia humanitatis*).⁵ Na základě své dobré znalosti antických textů latinský překlad revidoval (*Novum Instrumentum* 1516; druhé, obměněné vydání s jiným názvem 1519; třetí: *NOVUM TESTAMENTUM* 1522; čtvrté 1527; poslední autorizované vydání 1535; srov. VAN POLL-VAN DE LISDONK 2009: 7–10). Samostatně vydal jednak filologicko-terminologické poznámky k výkladu textu (*Annotationes*; srov. ERASMUS 1522), jednak latinská převyprávění Nového zákona (*Paraphrases in Novum Testamentum*, 1517–1524 [srov. ERASMUS 1523]).⁶

Předlohou náměštského Nového zákona bylo podle analýzy Roberta Dittmanna s vysokou pravděpodobností třetí vydání Erasmovy řecko-latinské edice z roku 1522 (DITTMANN — JUST 2016: 125). Toto zjištění podporují další argumenty obsahové a typografické, týkající se titulní strany a informací vyplývajících z textu náměštské gramatiky (KOUPILOV 2016: 244). Shodou okolností víme, že právě toto třetí vydání u nás bylo známo i mimo náměštský okruh. Na Moravu o něm v dopise informoval olomouckého biskupa Stanislava Thursona sám Erasmus: „Exiit Novum Testamentum iam tertio a me recognitum et locupletatum. Exiit Paraphrasis nova in evangelium Matthaei cum caeteris in omnes epistolas Pauli“ (ROTHKEGEL 2007: 182, č. 32). — „Vyšel Nový zákon, již poťretí mnou přehlédnutý a doplněný. Vyšel nový Výklad k evangeliu svatého Matouše s dalšími výklady ke všem epistolám svatého Pavla“ (ERASMUS ROTTERDAMSKÝ 1985: 365 [přel. Martin Svatoš]).

Malá tiskárna v Náměšti nad Oslavou vytiskla překlad Nového zákona pořízený podle této předlohy pod názvem *Nový testament* v roce 1533. Kromě vlastního textu s mnoha originálními překladatelskými nápady tu Beneš Optát a Petr Gzel publikovali v předmluvě svou překladatelskou strategii. A nejen tady: jak je známo, blízcem náměštského Nového zákona byla první gramatika češtiny; i té se říká náměštská. Ve stejném roce 1533, jen o několik měsíců dříve, v ní Optát s Gzelem podali své pravopisné-korektorské zásady a Václav Philomathes, snad na jejich výzvu, jakousi překladatelskou stylistiku uspořádanou do podkapitol podle slovních druhů. Vztah k Erasmovi je jasný u obou

5 Paul Oskar Kristeller upozorňuje, že toto historické pojetí humanismu má málo společného s moderním významem slova asociujícím vágně humanitu (KRISTELLER 2007: 147); historicky přiměřené je chápat humanismus jako termín z dějin (většinou vlastně filologické, literární a rétorické, rozhodně textově kotvené) vzdělanosti (srov. FERNÁNDEZ COUCEIRO 2014: 255n).

6 Erasmova parafráze evangelia podle Matouše vyšla česky roku 1542, nedlouho po náměštských biblikách, v překladu Jana Vartovského z Varty u Ondřeje Duška v Litoměřicích (Knihopis II, č. 2 348; BOHATCOVÁ 1986: 44nn; VOIT 2017: 346, č. ODuš 1).

publikací a je vyjadřován explicitním jmenováním dosud žijícího humanisty. Jako se Erasmus snažil podle svého rozhledu kriticky opravit chyby v řeckém znění Nového zákona a jako vylepšoval jeho latinský překlad, tak hledali a opravovali nedokonalosti a předpokládána porušení podle svého rozhledu v českém překladu Optát s Gzelem. Jestliže se autoři gramatiky odvolávají na Erasma a některé jeho dílo, lze důvod takového odvolání dost přesně dohledat v Erasmově Novém zákoně, v *Annotationes* nebo *Paraphrases* (srov. OPTÁT ET AL. 2019: komentář na s. 29, 32, 48, 69 a 115). Tyto knihy sloužily evidentně jako pomůcky při práci náměštských editorů.

Z jiných biblistů 16. století je v gramatice výslovně jmenován jen jeden, Jacques Lefèvre d'Étaples, latinsky Iacobus Faber Stapulensis (asi 1455 až 1536; OPTÁT ET AL. 2019: 32, fol. C2^r). A je nápadné, že právě tato jména — několikrát už od titulu knihy jméno Erasmovo a jednou v marginálii jméno „Stapulenský“ — nacházíme v *Písničkách* (PÍSNÍČKY 1534: fol. A2^v *in margine*). Kdybychom neviděli a nevěděli, že i typografický původ tisku je stejný jako u náměštské gramatiky, najdeme i v textech mnohé další společné rysy, stejné pravopisné postupy, známé rozlišování akuzativu a instrumentálu singuláru složených femininních adjektiv (*dobrú ženu* × *dobrou ženou* [srov. KOUPILO 2019: LIV–LVI]) i lexikální shody jako slovo *kristián* („křesťan“) hned v úvodní „obsahové“ sapfické básni (slovo se v bratrském okruhu drželo v 16. století, lemma *kristián* má 19 výskytů v databázi české slovní zásoby 16. století založené na kartotéce Zdeňka Tyla [NEJEDLÝ ET AL. 2018]). A pak je tu mnoho shod v nápadných a klíčových vlastních jménech osob (*Jézus*, *Mozes*) i místních (*Jerolimá*).

Pro toto pevné místo v triádě s náměštskou gramatikou a *Novým testamen-tem* souhlasíme s atribucí kantik z *Písniček* 1534, lépe řečeno celé knihy, ve stopách Koubových, Hanzelkové a Voitových Beneši Optátovi („nic nebrání tomu, abychom za dílo Optátovo neprohlásili celý sborníček“ [KOUBA 1988: 50]; „je nejvyš pravděpodobné, že písně sem zařazené jsou dílem jednoho autora, a to právě Beneše Optáta“ [HANZELKOVÁ 2011a: 62; VOIT 2017: 296]). U náměštských biblí byl sice přítomen také Petr Gzel, ale jeho podíl na práci není vlastně jasný. Podobně jako jsme konstatovali v souvislosti se sapfickou strofou na titulní straně kancionálu: Optát se jeví i ve zmínkách současníků jako vůdčí ideová postava náměštských aktivit, jako „všech gramatik táta“, jak to bizarně vyjádřil „starý veršovec“ Václav Stach (1754–1831 [cituje KOUPILO 2015: 15]).

Na první pohled je jasné, že volba námětů písní, respektive přímo textů, nejen s Biblí souvisí, ale že se ani od biblických předloh nikam nevzdaluje. Volba padla na zpěvy, které mají v evangeliu podle Lukáše zvláštní postavení. Jsou to slavnostní chvály obsahující odkazy na starozákonné texty podobného charakteru a doprovázející klíčové novozákonné události. Už starocírkevní liturgická praxe po nich proto sáhla jako po textech/zpěvech, které se v litur-

gii pravidelně, denně užívají. Původní umístění zpěvů *Benedictus* i *Magnificat* do ranních chval se na křesťanském Západě postupně změnilo, takže římské uspořádání breviáře pak zařazovalo tato kantika do ranních laud (*Benedictus*), do nešpor (*Magnificat*) a do kompletáře (*Nunc dimittis* [BERGER 2008: 64, 261 a 323]). Toto liturgické užití se vlastně týká i parafráze andělského zpěvu nad Betlémem, který byl použit jako začátek hymnu *Gloria in excelsis Deo*, slavnostního zpěvu na počátku mše v římské liturgii (IBID.: 138). Úvod k *Písničkám* ukazuje, že liturgicky vytižené texty nebyly voleny náhodou, ale vědomě, s důrazem na to, aby se jim rozumělo biblicky: jsou to „ty čtyři písničky evanjelické, kteréž se latinským jazykem na každý den v církvi nad jiné žalmy a nad jiné písně vyššími a slavnějšími hlasy (ó by tomu Bůh ráčil, aby také bylo rozumněji a v skutečnějším, což se tu oznamuje, zachování) zpívají“ (PÍSNÍČKY 1534: fol. A1^v). Možná právě s tímto účelem — aby bylo textům podle autora správně rozumět — byl sborníček vydán. Zpívající měl v parafrázi rozvedený text dobře pochopit a přečíst si hermeneutické explikace, případně vyhledat další biblické texty podle odkazů v margináliích. Souvislost s vydáním náměšťského Nového zákona se ukazuje i v tom, že Kristův rodokmen v Mt 1, *Magnificat*, *Benedictus* i *Nunc dimittis* jsou v něm vytištěny se zvláštní typografickou úpravou, jako stylizovaný text s úseky na samostatných řádcích (srov. KYAS 1997: 151). V Náměšti tak texty kantik zvýraznili i proti Erasmově bilingvě z roku 1522.

Číst kantika Erasmovýmá očima, v kontextu Bible, měl uživatel *Písniček* evidentně. Zatímco hudební stránku písní obstaral odkaz na obecně známou píseň starší, věcnému výkladu systematicky členěnému do bodů byly věnovány vstupní hermeneutické explikace. Typické je „optátovské“ číslování jednotlivých tematických bodů, včetně příznačného lexikálního prostředku, dvojitého výrazu *předkem — potom* („zaprvé — zadruhé“). Například u *Magnificat* se zdůrazňují tyto body: díky za Boží zásah a obdarování (milosrdenství, milost, ne zásluha), chvála za Boží moc nad dobrými i zlými lidmi, díky za vtělení. U *Benedictus* je to: chvála kralování Božího Syna a pak zdůraznění poslání Zachariášova syna, svatého Jana Křtitele. Jde tedy o teologické důrazy, zpívající si má být vědom interpretační osnovy textu, který zpívá.

Při zpěvu samotném mohly být poznámky a odkazy umístěné *in margine* využity jen stěží. To ale znamená, že měly být využity jindy, při předcházejícím nebo dodatečném studiu. Množství odkazů na jiná biblická místa, starozákonní i novozákonní, předpokládá schopnost práce s překladem Bible. *Písničky* jsou výslovně „evanjelické“ („vzaté z evangelia“), ale najdeme tu i charakteristiku „patriarchský a prorocký“. Autor tedy silně vnímá starozákonní prvky v novozákonních kantikách, podobně jako u odkazů na jiné texty takto obě části Bible provazuje a chce, aby je tak viděli i zpívající čtenáři.

U každého kantika je *in margine* pojmenována „příčina“ písně, tedy jednak okolnosti, jednak důvod (např. u Kristova rodokmene důvod, proč ho evan-

gelista Matouš vypisuje). Systematičnost prezentace a číslování obsahových jednotek kantik vzbuzují až jakýsi školský, rozhodně systematicky instruktivní dojem z kancionálu.

Martin Rothkegel oprávněně volá, aby byly vedle Optátových výkonů filologických analyzovány jeho názory teologické a zařazeny do rušného historikoteologického kontextu doby (ROTHKEGEL 2005: 42). Sonda do *Písníček* z doby Optátova náměšťského období je snad drobný příspěvek v tomto směru: právě v „překladové biblistice“ a biblických textech převáděných do písní je vidět, jak byl Optát v třicátých letech plně oddán erasmovství, jako filolog i jako teolog. Sonda ale slouží právě jen pro toto období, protože z Rothkegelova přehledu písemností spojovaných s Optátem, tištěných i netištěných,⁷ je jasné, že Optát měl přinejmenším různá období a interagoval s více dobovými konfesními a myšlenkovými proudy (o otázce jeho konfesní příslušnosti HAVRLANT 2014). Zájem o Bibli a přísně christocentrická zbožnost jimi prochází napříč. Hlavní analytický dluh v kauze Optát se týká náročného úkolu interpretačního propojení rukopisně dochovaných textů a tisků.

III. Komentovaná edice Simeonova kantika z *Písníček*

Metodu, jak lze text zkoumaných parafrází komplexněji vykládat, snad nejlíp demonstrujeme komentovanou edicí jedné z nich. Pro veliký rozdíl v rozsahu mezi biblickým pretextem a parafrází vybíráme Simeonovo kantikum. Jako čtenáři náměšťského *Nového testamentu* čtem v roce 1533 tento text:

„Nyní propouštíš služebníka svého, Pane, podle slova svého v pokoji. Neb viděly oči mé spasení tvé, kteréžs připravil před tváří všech lidí, světlo k zjevení pohanův a slávu lidu svého izraelského“ (NOVÝ TESTAMENT 1533: fol. I4^v–I5^r).

Pasáž odpovídá Erasmově latinské verzi (NOVUM TESTAMENTUM 1522: 121), nijak se nelišící od vulgátního znění.

Erasmovy filologické *Annotationes* uvádějí k textu jen dvě vysvětlivky: pozastavují se nad slovem *dimittere* („propustiti“), které se jen výjimečně používá v souvislosti se smrtí, a obrát *ante faciem omnium* („před tváří všech“) vysvětlují jako *in conspectu omnium* („před zrakem všech“ [ERASMUS 1522: 141]).

Pro pochopení vzniku písně v náměšťských *Písníčkách* je nejdůležitější způsob, jakým Erasmus chvalo zpěv nad dítětem Ježíšem přineseným do chrámu převyprávěl ve svých *Paraphrases*. Věnoval této evangelní scéně poměrně velký prostor a rozhojnil množství slovně fixovaných *motivů* — ve smyslu,

7 Z přehledu vypadly právě *Písníčky* 1534, zmíněna je jen píseň na *Magnificat*, ale s poznámkou „Kein von Optát selbst veranstalteter Druck nachgewiesen. Überliefert in einem habrovanischen Druck von 1535“ (ROTHKEGEL 2005: 69).

jak tohoto volného termínu užíval Alexandr Stich, tedy „specificky jazykově ztvárněných jednotek tematické výstavby literárního díla“ (ŠEBEK 2007: 479, srov. 484). Je pozoruhodné, že je jich několik přímo vkomponováno do dále vydávané písně. Lze tedy autora parafráze přímo sledovat při práci, při shledávání motivů, kterým pak vtiskl formální podobu české písně na známou melodii, s použitím jednoduchých rýmů, případně jen volných asonancí nebo i jen s dodržením počtu slabik ve zpívaném verši. V tabulce uvádíme příklady markantních motivických shod Erasmovy parafráze a parafráze v *Písničkách*. Mnohé z nich mají samozřejmě původ v biblickém pretextu (opakované zmínky o Duchu, Simeonova spravedlnost, jeho lokty, příslib, že Krista uvidí před svou smrtí).

ERASMUS 1523: fol. d4 ^v –d5 ^v	PÍSNÍČKY 1534: fol. B3 ^v –B4 ^v
populus ludæorum gloriatus est de Abraham, Isaac, & Iacob [...] gloriabitur de tuo filio	„aby již ne Abrahamem, Izákem a Jáko- bem, ale samým Kristem všickni se sla- vili, chlubili a velebili“ (závěr prozaické hermeneutické explikace)
„uere iustus, uereque pius ac religiosus“	„muž spravedlivý i také pobožný“
„fore ut non emigraret ex hac uita, nisi prius oculis corporeis uidisset quem oculis fidei iampridem prospexerat“	„že smrti neužří, neokusí, leč prv užří Krista Páně“
„oculis corporalibus intueri [...] Messiam“	„leč prv užří Krista Páně, to jest Mesiáše“
„puerum quem [...] deus unxerat super mortales omnes, ut æterno regno nec unquam abrogando sacerdotio potiretur“	„kněze, krále, od samého Boha pomazaného“
„afflatu sancti spiritus“ (apod., motiv se v parafrázích opakuje)	„sa Duchem svatým veden“
„ueluti cygneam quandam cantionem promens“	„Jakžto labut sladce zpívá“
„infantulum complecteretur ulnis suis“	„vzav ho na lokty své“
„mox defectura vox“	„před smrtí“
„cupidum [...] demigrandi ad felix consortium piorum hominum“	„abych kdež tě věrní tvoji s radostí čekají, šel v pokoji“
„oculi corporei“ (apod.)	„oči mé i tyto zevnitřné“
„ueram salutem“	„spasení tvé“
„universis mundi nationibus“	„před obličejem všech lidí“
„tenebras omnium gentium“	„jenž v temnostech byli“

Na nápěv „Nuž, křesťané viery pravé“ pak v roce 1534 zpíváme:⁸

- 1 „Simeon, muž spravedlivý⁹
i také pobožný,
jenž měl zaslíbení Boží,
že smrti neuzří,
5 neokusí,
- leč prv uzří Krista Páně,
to jest Mesiáše,
kněze, krále, od samého
Boha pomazaného,
10 poslaného,
- ten, sa Duchem svatým veden,
do chrámu byl přišel,
když ho rodičove jeho
řádně uvodili,
15 tam stavěli.
- Jakžto labut sladce zpívá,
když jest při skonání,
tak on, vzav ho na lokty své,
čině děkování,
20 před smrtí dí:
- »Nyní propouštíš, ó Pane,
služebníka svého
z práce života tohoto
velmi zstaralého,
25 přebídného,

8 Text je pro účel literární interpretace důsledně transkribován do dnešního pravopisu. Verše nedělíme podle schématu, které navrhuje Marie Hanzelková (HANZELKOVÁ 2011b: č. 201, tj. 14a 8b 6b 4b), ale podle edice písně „Nuž, křesťané viery pravé“ (VÝBOR 1963: 300–302), která byla melodickým podkladem: 8a 6a 8b 6b 4b (rýmy, resp. asonance, jsou často přibližné). Jediná emendace je uvedena hned za textem. Zkratky rozepisujeme. Marginálie přepisuji jako poznámky pod čarou (v hranatých závorkách je tam uvedena odhadovaná lokalizace citátu podle Weberovy edice *Vulgaty*), index umísťujeme na konec prvního řádku textu, vedle kterého je marginálie situována v starém tisku.

9 „Příčina písně i Simeona proroka.“

a to podle slova svého
mně zaslíbeného,
abych kdež tě věrní tvoji
s radostí čekají,
30 šel v pokoji.¹⁰

Neb již viděly oči mé¹¹
i tyto zevnitřné
to, což viděti žádali
proroci, králové —
35 spasení tvé,

kteréžs ty hojně připravil,
tak divně způsobil
před obličejem všech lidí,
že v samém spasení
40 všech záleží,

pohanom světlo k zjevení,¹²
jenž v temnostech byli,
aby jim v Boha poznání
i tak sebe měli
45 osvícení,

a lidu izraelského¹³
slávu k oslavení,
kteříž tvoji věrní byli,
ti aby v něm měli
50 oslavení.«

Pane Bože, tím příkladem¹⁴
Simeona tvého
dejž mi — srdcem toho žádám —
zdaru milostného
55 velikého,

10 „Žal IIII“ [Ž 4,9].

11 „Vyznání, co Kristus jest, že Spasení Boží, a to všech lidí. Eza LII, Žal XCVII“ [Iz 52,8.10; Ž 98(97),3].

12 „Pohanom světlo: Ezai LX“ [Iz 60,1nn].

13 „Lidu izraelskému věrnému sláva: I Ko I; Filip II“ [I K I,3I; Fp 2,11.16].

14 „Modlitba z té písničky.“

abych tebe, Pána svého,
věrně a právě znal,
vždycky, zvláště pak na smrti
věrně k tobě volal,
60 tebe vzýval,

abych pokud sem ještě živ,¹⁵
služebníkem tvým byl,
zde tvá svatá přikázání
a vůli tvů plnil,
65 skutkem činil.

Když mne budeš propouštět
z života časného
tohoto hříšného mého,
duchu odporného,¹⁶
70 přetěžkého,

dejžto podle slova svého
věrného, pravého,
abych z víry v to obydlí,
kdež sou tvoji milí,¹⁷
75 šel v pokoji.

Však ne pro zasloužení mé,¹⁸
kteréž bych já činil,
ale pro to spasení své,
kteréžs ty způsobil,
80 všem připravil.

Pro samého Krista svého,¹⁹
také mně daného,
račiž ke mně pohleděti,
hříchy odpustiti,
85 milost dáti,

15 „V Moz VI; Mat III“ [Dt 6,4nn: *Audi, Israel*; Mt 4,4.7.10].

16 „Gala V“ [Ga 5,17].

17 „Luk XVI“ [L 16,23].

18 „Tit III“ [Tt 3,5].

19 „Jan III; Řím VIII“ [J 3,16; Ř 8,3].

s tím světlem abych odsud šel,²⁰
 Krista, své světlo, měl
 a tak všech hrozných temností
 pekelné žalosti
 90 abych ušel,

abych došel slávy věčné,²¹
 Kristem připravené,
 kdežto všickni vyvolení
 budou shromáždění
 95 bez skončení.“

16 sladce zpívá] fládce zpijwa.

Komentář:

Zařazujeme-li *Písničky* do série náměštských biblí, myslíme to především tak, že vznikly ve vztahu k náměštským překladatelským aktivitám (genetický aspekt), a sekundárně tak, že v tomto kontextu by se taky měly vykládat (aspekt hermeneutický). Jejich autor, podle našeho názoru Beneš Optát, pracoval na překladu biblického pretextu do češtiny na základě Erasmovy edice a používal Erasmovy výkladové pomůcky, *Parafráze* a *Anotace*. Neinterpretujeme produkci zpěvníku s Petrem Voitem jako jinoseměrný „odklon Náměště od filozoficko-filologické humanistické metody“, tedy jako krok úplně jiným směrem. Ale zároveň souhlasíme s druhou částí Voitoва hodnocení, týkající se směru posunu: „k širší nábožensky vzdělavatelské službě“ (VOIT 2017: 296). Posun od Nového zákona a gramatiky k *Písničkám* hodnotíme spíše jako rozšíření záběru, další krok stejným směrem, nerezignující na postupy práce na hlavních biblích. Je přitom nutno neztratit ze zřetele rozsahový rozdíl: zpěvník je jen drobná knížka, kterou s *Novým testamentem* ani s gramatikou nelze přímo srovnávat.

Fakt užívání erasmovských exegetických pomůcek vysvětlí mnohé, jak ukazuje výše umístěná tabulka slovně fixovaných motivů společných parafrázovanému úseku u Erasma a zpěvu v *Písničkách*. Nejlepším příkladem významu, který tyto erasmovské pomůcky mají pro výklad naší písně, je výrazný a trochu překvapivý motiv labutí písně. Marie Hanzelková ho ve výčtu poetických prostředků, které používá Beneš Optát jako hymnograf v *Písničkách*, klasifikovala jako výjimečný příklad přirovnání: „Přirovnání nalezneme u Optáta pouze jedno (kantikum proroka Simeona — labutí zpěv před smrtí)“ (HANZELKOVÁ 2011a: 67). Motiv se vyskytuje už v starořecké literatuře, poprvé je doložen v 5. století před Kristem v Aischylově trilogii *Oresteia* (v části Agamemnón,

20 „Jan VIII“ [J 8,12].

21 „Tes II; II Te II“ [I Te 2,12; 2 Te 2,14].

v. 1444n). Básnický novočeský překlad Klytaimnéstřina popisu smrti Apollónem nadšené trójské věštkyne a princezny Kassandry, která byla zavražděna společně s Agamemnónem, zní takto:

„Z úst jí vytryskl
žalozpěv smrti jako labuti
a potom padla k svému drahému.“

(AISCHYLOS 2002: 114, v. 1443nn, přel. Petr Borkovec a Matyáš Havrda)²²

Zmínky o labuti zpívající při umírání najdeme pak u Platóna i na jiných místech až do středověku, a to i v českém prostředí (srov. např. tzv. Závašovu píseň „Jižt' mne vše radost ostává“ [LEHÁR (ED.) 1990: 246; ŠTÍTNÝ 1929: 761, ř. 59n, a 2011: fol. 33r; ŽÍDEK 2008: 109, č. 28; 369, č. 28]). Přestože původ motivu není z přírodovědeckého hlediska jasný,²³ jeho literární význam jasný byl a je. Přesto překvapí motiv melancholické písně ve spojitosti se Simeonem. Působí jako náhlý průlom světské učenosti do převypravování evangelia. A překvapí v *Písničkách* jako projev předpokládané Optátovy invence. Ale když *Písničky* vnímáme jako český ohlas Erasmových parafrází, labutí zpěv už tolik překvapivý není. Při své originalitě je přítomnost motivu nejspolehlivější důkaz, že autor písně Erasmovy parafráze dost doslovně sledoval — s nezvyklým spojením obrazů nepřišel jako první, přečetl si je u Erasma, zaujalo ho a použil je i v české písni.²⁴

Pro pochopení autorského záměru a dokonce i předpokladu čtenářských dovedností zamýšlených recipientů je ale důležité, že tyto pomůcky měli používat i oni — byli k tomu vybízeni například slovy „Viz Erazma v větších Anotacích...“ (PÍSNÍČKY 1534: fol. C3^r). A také marginálie v naší písni i jinde ve sborníku mají smysl jen tehdy, když se uživatel knížky na daná místa v Bibli podívá — to znamená, že je umí vyhledat a má kde vyhledat.

22 Komentovaný podklad tohoto překladu, pořízený Matyášem Havrdou, čte: „ona, poté, co jako labuť | zapěla svůj poslední žalozpěv smrti, | padla [mrtva] vedle svého milovaného“ (AISCHYLOS s. d.: v. 1444–1446).

23 Už někteří starověcí přírodovědci popírali reálný základ legendy. Předpokládá se, že jde o nerozlišování labuti velké (*Cygnus olor*) a labuti zpěvné (*Cygnus cygnus*), z nichž první obvykle mnoho zvuků nevydává a druhá za života zpívá a její poslední výdech může být výrazný. Klasický filolog William Geoffrey Arnott končí svou hypotézu o vzniku přirovnání z ojedinelého pozorování umírající labuti zpěvné povzdechem nejistoty: „Perhaps so, perhaps not“ (ARNOTT 1977: 152) — nicméně ano, je to možné.

24 Petrovi Havlíčkovi SJ děkuju za upozornění, že motiv labutí písně se se Simeonovým kantikem spojuje i v podobně liturgicky koncipované Brideliově sbírce *Jesličky*. Labuť tam dokonce přistává v názvu písně „Hlas labutí“ a v živém záhlaví „Labuť“ (BRIDELIUS 2012: 106–108, editorský komentář na s. 429n).

Nápadná je na vydávané písni multiplikace biblického pretextu. Dosahuje se jí rámováním stručného evangeliního kantika uvozovacími slokami (v. 1–20; kantikum je tedy citováno jako přímá řeč ve vyprávění) a hlavně připojením modlitby (od v. 51), která témata Simeonova chvalozpěvu zobecňuje. V uvozovacích slokách se o Simeonovi mluví v 3. osobě, vypravěč sděluje, kdy Simeon kantikum pronesl. Následuje parafráze kantika, která je snímána jakoby přímo ze starcových úst, dost věrně podle evangelia. Modlitba pak používá 1. osobu singuláru a gramaticky tímto způsobem signalizuje identifikaci zpívajícího jednotlivce s obsahem písně. Dvakrát se tedy mění subjekt, který v textu zastupuje „já“, kantikum je v parafrázi „Simeonovo“ jen v jistém slova smyslu, respektive zpívající se se Simeonem vlastně ztotožní: zpěvákovo „Když mne budeš propouštět“ ve v. 66 odpovídá Simeonovu „Nyní propouštíš“, *Nunc dimittis* ve v. 21. Tento způsob aktualizace parafrázovaného textu není samozřejmě nijak originální, navazuje na starověké teorie víceokojné osobní meditace nad jedním biblickým textem. Nejvíce se tato modlitba blíží tropologickému chápání biblického místa, jak ho jeden z teoretiků tohoto meditačně-exegetického postupu Jan Cassianus vykládal v 5. století na známém příkladu o dvou synech Abrahámových (jednom z otrokyně, druhém ze svobodné): „Tropologie je morální vysvětlení, které se týká očisty života a praktického poučení“ (KOUPILOV 2017: 362), v případě zpívané modlitby tedy aplikace na život zpívajícího člověka.

Pomineme-li typografii, jasně „náměšťského“ stylu, najdeme v Simeonovu kantiku i jiné prvky ukazující do tohoto tvůrčího centra, a to v jazyce parafráze. Je například použit tvar *keréžs*, který je na daném místě i v náměšťském *Novém testamentu*; tento typ staženého tvaru se doporučuje i v náměšťské mluvnici (OPTÁT ET AL. 2019: 84n, fol. G3^r). Nejde jen o to, kde se takové stažené tvary vyskytovaly a vyskytují v dialektech, ale i o důležitou možnost regulace počtu slabik ve verši — na stejný element lze v písni nahlížet jinak než v próze. Jako příznačné můžeme označit dativ plurálu *pohanom*, instrumentál singuláru *jim*, akuzativ singuláru *vůli tvú*.

Používání marginálních odkazů, jak jsme poznamenali, předpokládá jistou zběhllost v práci s Biblí. Ilustruje to poslední marginálie („Tes II; II Te II“), vytištěná bez interpunkce a poněkud nepřehledná pro člověka, který se v Novém zákoně neorientuje dobře. Snad marginálie znamená odkaz na I Te 2,12 a 2 Te 2,14; možná na jejím počátku vypadla římská číslice „I“. Že v náměšťských tiscích kolísají běžně podoby zkratk pro jednotlivé biblické knihy (jako tady *Te* a *Tes*), se ukazuje v náměšťské gramatice (srov. OPTÁT ET AL. 2019: 121).

Chápání vydané písně ovlivňuje zřejmá mezitextovost. Písňové parafráze jsou vlastně v trojí vazbě k jiným textům v širším slova smyslu. Biblický pre-text je tu doplňován pretextem Erasmových parafrází. Obě tato mezitextová navazování jsou signalizována a podporována systematickými odkazy na

Bibli a také poměrně hojným opakováním Erasmova jména.²⁵ Třetí, volnější vztah se vytváří, jak je u duchovních písní dost obvyklé, kombinací nového textu s melodií jiné, starší písně; odkaz na známou melodii je samozřejmě utilitární náhradou notace, ale zároveň citací incipitu vtahuje do recepční hry i starý text, do jehož „formy“ je nová píseň vlastně odlita. Kontrafaktum zprostředkovává komunikaci s domácí tradicí duchovní písně („noty všem známé“ [PÍSNÍČKY 1534: fol. A1^v]), kdežto vazba erasmovská demonstruje v textu poučenou inspiraci v soudobé exegezi. Úhrnem tyto návaznosti signalizují: zpíváme známou biblickou píseň v známém domácím prostředí, ale čteme ji očima soudobého humanisticky vzdělaného biblisty. Domníváme se, že takto vyložený nenápadný tisk *Písníček* 1534 se v starší české literatuře jeví jako dobrý příklad intertextovosti, která je součástí „konstituování smyslu textu“ (HOMOLÁČ 1996: 108). Z explicitnosti signálů (Erasmovo jméno, názvy písní, na jejichž melodie se zpívá) vyplývá, že autor parafrází stál o to, aby uživatel tisku vztah k jiným textům jasně vnímal.

*

Studie měla demonstrovat, že *Písníčky* 1534 jsou třetím dílem triády náměštských biblí, ne sice zásadním, ale doplňujícím náměštský Nový zákon i náměštskou gramatiku o element prakticky provozované, zpívané aplikace jejich intelektuálního a duchovního obsahu. Jako se při překladu Nového zákona primárně hledělo na Erasmův latinský překlad, stály tady jako hlavní předloha pro písně na melodie obvyklých českých kostelních písní Erasmovy latinské parafráze biblického textu a detaily publikované v *Annotationes*. Erasmovské prvky, které měly pro autora naukovou důležitost, umístil nejen do rýmovaných písní, ale i do vstupních hermeneutických explikací a průběžných marginálií. Tematické důrazy přitom čísloval. Málo rozsáhlý kancionál, tematicky obtočený kolem osy adventně-vánočních témat (očekávání Mesiáše, Kristovo narození a přivítání na světě i v židovské komunitě, vtělení jako přijetí konkrétní lidské přirozenosti v židovském národě) opatřil krátkou předmluvou a závěrem. Dobově aktualizovaná teologická témata nevyužil polemicky (i to je erasmovský přístup, irenismus), ale soustředil uživatele zpěvníku na biblický text a pozitivně zdůraznil primát Boží aktivity chválené v kantikách proti málo ceněnému „zaslúžení“ (marginálie odkazují na Tt 3,5).

²⁵ Že nejde u Náměštských jen o obecné odkazy na autoritu, ale o odkazy na konkrétní místa, ukazuje identifikace podobných míst v edici gramatiky (OPTÁT ET AL. 2019: komentář). Mezitextové navazování tu sice zůstávalo na straně produktora textu, ale nápadná frekvence odkazování v tisku zpěvníku, který by mohl utilitárně obsahovat jen zpívané texty, ukazuje, že k navázání kontaktu s Erasmem byl aspoň *in potentia* zván i uživatel.

Podnikli jsme pokus ukázat jeden ze způsobů, jak a kde hledat v dějinách česky psané a tištěné literatury konkrétní projev humanismu, nebo kontakt s humanismem evropského formátu, a indikovat jeho stopy v textech. V sondě nešlo o to, zjistit, že se v Náměšti uplatňoval erasmovský vliv, ale stopovat, **jak** konkrétně se udál. Je přitom jasné, že typograficky, obsahově, étosem a zacílením na provedení tisku způsobem za daných podmínek perfektním se náměšťská skupina snažila napodobit erasmovské výkony jen v lokálně omezeném měřítku textů tištěných česky — o přímém srovnání výkonů a kvality samozřejmě nemůže být řeč. — Vzhledem k tomu, že ze tří náměšťských biblí jsou *Písníčky* poslední, byly v jistém smyslu labutí písní tohoto snažení.

Knihopis II (č. 2 361) eviduje *Písníčky* pod jmenným záhlavím „Erasmus Rotterdamský“. To je nejspíš jen nepřesná zkratka vzniklá rychlým čtením komplikovaného titulu, který zahrnuje Erasmovo jméno. Autor českých písní se nepodepsal. Ale v jistém smyslu taková katalogizace platí. Jak jsme viděli, je Erasmus ne sice autorem, ale hlavním pramenem textu, respektive inspirátorem, prostředníkem, kterým si autor písníových parafrází, nejspíš kněz Beneš Optát, nechal biblický pretext vykládat. Na *Písníčky* 1534 lze nahlížet jako na české písníové parafráze Erasmových latinských parafrází evangelního textu. Toto správné spojení *Písníček* a *Paraphrases* se v literatuře vyskytuje. *Písníčky* spojila s Erasmovými lukášovskými parafrázemi Mirjam Bohatcová ve svém přehledu recepce erasmovských impulzů v 16. a 17. století (BOHATCOVÁ 1986: 42); přímo o překlad prozaických parafrází ale samozřejmě nejde. Jaroslav Havrlant popsal *Písníčky* jako „výklad novozákonních kantik a dalších biblických textů podle Erasmových *Parafrází*“ (HAVRLANT 2009: 523, pozn. 26).

Parafráze z *Písníček* 1534 se objevily dále většinou už jen u konfesní komunity habrovanských, parafráze *Magnificat* našla jako výjimka uplatnění v bratrských písníových kolekcích. Ale byly ty písně nějak recipovány i přímo z náměšťského tisku? Na fol. C2^v dochovaného muzejního exempláře *Písníček* je rukopisná poznámka o tažení vojáků „na mustruňk [= přehlídku] do Čáslavě“ v roce 1644. Je to i náznak života našich písní v polovině 17. století? Zpívala si tehdy zapisující osoba nebo četla vytištěné parafráze evangelních kantik, anebo tu starý tisk s trochou volného místa na daném foliu posloužil jen jako vítaný zdroj papíru pro zaznamenání aktuálního děje z konce třicetileté války nebo zkoušku pera?

S náměšťskými tisky je spojováno vysoké hodnocení sice amatérsky nadšeného, ale pečlivého a ambiciózního typografického provedení, je v nich shledáván „cit pro knižní umění“ (VOIT 2017: 298). Ve Vladimíru Kyasovi vyvolala úprava náměšťského vydání *Nového testamentu* 1533 dokonce takové nadšení, že napsal, „že je nepředčí ani vydání moderní“ (KYAS 1997: 152). Parafráze evangelních kantik nás ujišťují, že náměšťské formální experimenty a projevy obdivné grafické recepce šly ruku v ruce s nadšením pro obsah západních tisků, pro kultivovanou, učenou a nepolemickou zbožnost Erasma Rotterdam-

ského, jehož „biblické dílo bylo [...] přijímáno širokou škálou křesťanských směrů“ (HAVRLANT 2014: 160).

Hledáme-li v Čechách a na Moravě třicátých let 16. století „živou tvář Erasma Rotterdamského“ (jak pojmenovali svou antologii erasmovských textů Michal a Martin Svatošovi [ERASMUS 1985]), nacházíme ji právě v náměšt-ské knižní produkci, a to ještě za života Erasmova.

Optát tu písň své evanjelické
poskládal na motivy erasmovské,
jsou Písmo svaté projevem obrovské
touhy překládat.

Text vznikl v rámci grantového projektu GA ČR č. 16-00598S
Orthographia Bohemica a náměštská mluvnice
(filologická analýza a kritické edice).

Prameny

AISCHYLOS

- s. d. *Agamemnón*; [přel. a komentoval M. Havrda] rukopis dostupný on-line
<<http://www.centrum-texty.upol.cz/personal/Oresteia-Agamemnon.pdf>>,
přístup 10. října 2018
- 2002 *Oresteia: tragická trilogie: premiéra 18. a 20. června 2002 ve Stavovském divadle*;
přel. P. Borkovec a M. Havrda (Praha: Národní divadlo)

BRIDELIUS, Fridrich

- 2012 *Jesličky: staré nové písničky*; edd. P. Kosek, T. Slavický a M. Škarpová (Brno:
Host/Masarykova univerzita)

ERASMUS Rotterdamský, Desiderius

- 1522 *Des. Erasmi Roterodami in Novum Testamentum ab eodem tertio recognitum annotationes, item ab ipso recognitae, & auctario neuitique poenitendo locupletatae* (Basilea: Ioannes Frobenius); VDI6 E 3094 a E 3095; ex. Universiteitsbibliotheek Gent, sign. Acc. 17.827 (digitalizát Google Books)
- 1523 *In euangelium Lucae paraphrasis Erasmi Roterodami nunc primum & nata & aedita* (Basilea: Ioannes Frobenius); VDI6 E 3061; ex. Staatliche Bibliothek Regensburg, sign. 999/Script.330 (digitalizát BSB München).
- 1985 *Živá tvář Erasma Rotterdamského*; ed. a úvod Michal Svatoš, přel. Martin Svatoš aj. (Praha: Vyšehrad)

LEHÁR, Jan (ed.)

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

NOVUM TESTAMENTUM

- 1522 *Novum Testamentum omne, tertio iam ac diligentius ab Erasmo Roterodamo recognitum, non solum ad Graecam veritatem, verumetiam ad multorum utriusque linguae codicum eorumque veterum simul & emendatorum fidem, postremo ad probatissimorum*

autorum citationem, emendationem & interpretationem...; ed. D. Erasmus (Basilea: Ioannes Frobenius) [VDI6 B 4198; ex. Österreichische Nationalbibliothek Wien, sign. 7 O 21 (digitalizát Google Books)]

NOVÝ TESTAMENT

- 1533 *Nový testament, všecek již nejposléze a pilně od Erazma Roterodámského přehlédnutý...*; přel. B. Optát a P. Gzel (Náměšť nad Oslavou: zámecká tiskárna a Jan Pytlík z Dvořišť) [Knihopis II, č. 17 099; VOIT 2017: 342n, č. TNám 2; ex. NK ČR, sign. 54 D 91 (digitalizát Google Books)]

OPTÁT, Beneš — GZEL, Petr — PHILOMATHES, Václav

- 2019 *Gramatika česká (1533)*; ed. O. Koupil (Praha: Akropolis)

PÍSNÍČKY

- 1534 *Písničky čtyři evanjelické z evanjelium svatého Lukáše...* (Náměšť nad Oslavou: zámecká tiskárna, Jan Pytlík z Dvořišť)

ŠTÍTŇNÝ ze Štítného, Tomáš

- 1929 *Řeči nedělní a sváteční*; ed. J. Straka (Praha: Česká akademie věd a umění)
2011 [Řeči nedělní a sváteční, rukopis A]; ed. B. Hanzová (Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR, v. v. i., oddělení vývoje jazyka); dostupné on-line <<http://vokabular.ujc.cas.cz/moduly/edicni/edice>>, přístup 7. února 2019

VÝBOR

- 1963 *Výbor z české literatury doby husitské I*; edd. B. Havránek, J. Hrabák, J. Daňhelka et al. (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd)

[ŽÍDEK, Pavel]

- 2008 *Knihna dvacatera umění mistra Pavla Žídk: část přírodovědná*; ed. a přel. A. Hadra-
vová (Praha: Academia)

Literatura

ARNOTT, W. Geoffrey

- 1977 „Swan songs“; *Greece & Rome* XXIV, č. 2, s. 149–153

BEJCZY, István

- 2001 *Erasmus and the Middle Ages: the historical consciousness of a Christian humanist* (Leiden: Brill) [= Brill's studies in intellectual history 106]

BERGER, Rupert

- 2008 *Liturgický slovník*; přel. V. Konzal, J. Vokoun a Z. Lochovský (Praha: Vyšehrad)

BOHATCOVÁ, Mirjam

- 1986 „Erasmus Rotterdamský v českých tištěných překladech 16.–17. století“;
Časopis Národního muzea — řada historická CLV, s. 37–58

DITTMANN, Robert

- 2012 „The Czech New Testament of 1533“; *Sborník Národního muzea v Praze*, řada C — literární historie, sv. 57, č. 3, s. 95–102

DITTMANN, Robert — JUST, Jiří

- 2016 *Biblical humanism in Bohemia and Moravia in the 16th century* (Turnhout: Brepols)

FAJTLOVÁ, Kateřina

- 2016 *Problematika autorství duchovních písní v kancionálech 16. a 17. století: Blahoslavův Rejstřík a jeho pokračovatelé*; dizertace (Brno, MU FF, Ústav hudební vědy), dostupná on-line <<https://is.muni.cz/th/boqor>>, přístup 10. října 2018

FERNÁNDEZ COUCEIRO, Eduardo

- 2014 „O národním humanismu, jeho domnělém zakladateli a takzvaném manifestu“; *Česká literatura* LXII, s. 252–268

HANZELKOVÁ, Marie

- 2011a „Kliment Bosák a Beneš Optát z Telče jako hymnografové“; *Studia Comeniana et historica* XLI, č. 85–86, s. 53–68
- 2011b *Kancionály jednoty habrovanské*; dizertace (Brno, MU FF, Ústav české literatury a knihovnictví), dostupná on-line <<https://is.muni.cz/th/vrqiql/?so=nx>>, přístup 10. října 2018

HAVRLANT, Jaroslav

- 2009 „Recepce myšlenek Erasma Rotterdamského v Čechách a na Moravě a osobnost katolického kněze Tomáše Bavorovského († 1562)“; in Lenka Bobková, Jana Konvičná (edd.): *Náboženský život a církevní poměry v zemích Koruny české ve 14.–17. století* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy; Casablanca), s. 517–534
- 2014 „Katolíci při vydávání českých biblických textů v době reformace: poznámky ke konfesní příslušnosti Beneše Optáta, Jana Vartovského z Varty, Tomáše Rešla a Jana Straněnského“; in Ota Halama (ed.): *Amica, Sponsa, Mater: bible v čase reformace* (Praha: Kalich), s. 154–176

HOMOLÁČ, Jiří

- 1996 *Intertextovost a utváření smyslu v textu* (Praha: Karolinum)

KOUBA, Jan

- 1962 *Blahoslavův rejstřík autorů českobratrských písní a jeho pozdější zpracování (edice a komentář) = Miscellanea musicologica XVII* (Praha: Ústav pro dějiny hudby na Universitě Karlově)
- 1988 „Nejstarší české písňové tisky do roku 1550“; in *Miscellanea musicologica XXXII* (Praha: Univerzita Karlova), s. 21–92

KOUPIL, Ondřej

- 2015 *Grammatyka Česka: mluvnice češtiny v 16. až 19. století (katalog výstavy)* (Praha: Akropolis)
- 2016 „Druhé vydání náměšťské mluvnice (1543) znovu nalezeno: podnět k úvahám o hláskosloví, typografii a ediční technice“; *Česká literatura* LXIV, s. 243–266
- 2017 „Smysly Písma a smysl čtení Jana Cassiana“; *Listy filologické* CXL, s. 343–373
- 2019 „Náměšťská gramatika: autoři a jejich dílo“; in Beneš Optát, Petr Gzel, Václav Philomates: *Gramatika česká (1533)*; ed. idem (Praha: Akropolis): XLI–LX

KRISTELLER, Paul Oskar

- 2007 *Osm filosofů italské renesance*; přel. T. Nejeschleba (Praha: Vyšehrad)

KYAS, Vladimír

- 1997 *Česká bible v dějinách národního písemnictví*; ed. J. Pečírková, přispěli M. Bohatcová, E. Michálek, J. Pečírková, D. Šlosar a J. Vintř (Praha/Rím: Vyšehrad/Křesťanská akademie)

NEJEDLÝ, Petr et al.

- 2018 *Lexikální databáze humanistické a barokní češtiny* (Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR, v. v. i.), dostupná on-line <<https://madla.ujc.cas.cz>>, přístup 1. října 2018

ROTHKEGEL, Martin

- 2005 *Mährische Sakramentierer des zweiten Viertels des 16. Jahrhunderts: Matěj Poustevník, Beneš Optát, Johann Zeising (Jan Čížek), Jan Dubčanský ze Zdenína und die Habrovaner (Lulčer) Brüder* (Baden-Baden: Valentin Koerner)
- 2007 *Der lateinische Briefwechsel des Olmützer Bischofs Stanislaus Thurzó: eine ostmittel-europäische Humanistenkorrespondenz der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts* (Hamburg: Lit Verlag)

STICH, Alexandr

- 1996 „Josef Bonaventura Pitř a střeva milosrdství“; *Listy filologické* CXIX, s. 70–87

ŠEBEK, Josef

- 2007 „Literárněvědná metodologie Alexandra Sticha“; *Česká literatura* LV, s. 479–516

ŠKARKA, Antonín

- 1986 „Kapitoly z české hymnologie: duchovní píseň v dějinách české literatury“; in idem: *Půl tisíciletí českého písemnictví*; ed. J. Lehár (Praha: Odeon), s. 190–302

ŠKARPOVÁ, Marie

- 2012 „Kancionál *Jesličky* jako literární text a jeho podíl na utváření potřidentské katolické zbožnosti“; in Fridrich Bridelius: *Jesličky: staré nové písničky*; edd. P. Kosek, T. Slavický a M. Škarpová (Brno: Host/Masarykova univerzita), s. 130–192

VAN POLL-VAN DE LISDONK, Miekske L.

- 2009 „Einleitung“; in *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata* VI/9; ed. idem (Leiden/Boston: Brill)

VOIT, Petr

- 2017 *Český knihtisk mezi pozdní gotikou a renesancí II: tiskaři pro víru i tiskaři pro obrození národa 1498–1547* (Praha: Academia)

VYKYPĚLOVÁ, Tatána

- 2013 *Wege zum Neutschechischen: Studien zur Geschichte der tschechischen Schriftsprache* (Hamburg: Dr. Kovač)

Résumé

This article examines *Písničky čtyři evangelické*...[Four Evangelical Canticles...], published in 1534 at Náměšť nad Oslavou. The author was most probably Beneš Optát, one of the translators of the New Testament into Czech (1533) and co-author of the first Czech grammar book (1533). These three printed works are presented here as the “Náměšť Biblica”. All of them were largely inspired by Erasmus of Rotterdam, his translation of the New Testament into Latin, his *Annotationes* and *Paraphrases*. The first part of the text comprises the contents of the printed work *Písniček*: Czech

songs paraphrasing texts of Luke 1:46–55; Luke 1:68–79; Luke 2:14; Luke 2:29–32 and Matthew 1:1–17/18. The second part of the text analyses how Erasmus inspired the work of the philologists and Biblists at Náměšť. The third part presents an edition of one of the canticles, Simeon's Cantic *Nunc dimittis*. The commentary stresses that the song came into being as a paraphrase of Erasmus's prose paraphrase of the Gospel, as is demonstrated by the prominent motif of the swan song. Hence the hymn book does not only come within the context of Czech hymnography, but also within the history of the reception of biblical text and Erasmus-style Humanism in 16th century Bohemia and Moravia.

Klíčová slova

Beneš Optát — evangelní kantika — překládání Bible — česká hymnografie — Erasmus Rotterdamský — 16. století

Beneš Optát — evangelical canticles — translation of bible — Czech hymnography — Erasmus of Rotterdam — 16th century

ROZHLEDY

Komplexní prostor
literární komunikace

Moritz Csáky

[ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN — UNIVERSITÄT GRAZ]

Důležitá kniha *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmischen Länder* (Rukověť německé literatury Prahy a českých zemí) vyšla během relativně krátké doby především díky iniciativě a nasazení Manfreda Weinberga, vedoucího Centra Kurta Krolopa pro německou literaturu v Čechách. Publikace, na jejímž vzniku knihy se podíleli nejvýznamnější odborníci na německy psanou literaturu Prahy a českých zemí, zprostředkovává velké množství historických, literárně- a kulturněvědných i interdisciplinárních poznatků. Nabízí vynikající přehled o nejnovějším stavu výzkumu, jehož výsledky byly v posledních letech už částečně zpracovány v dílčích studiích a prodiskutovány na mezinárodních konferencích. Tyto výsledky byly mimo jiné publikovány v řadě monografií a sborníků, například v knižní řadě *Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert* (Intelektuální Praha 19. a 20. století), vedené Steffenem Höhmem, Alicí Staškovou a Václavem Petrbohem. Z tohoto důvodu je přirozeně velmi obtížné dostat v tomto krátkém textu i jen vzdáleně multiperspektivně *Rukověti*, tzn. odděleně popsat a důkladně osvětlit jednotlivé příspěvky. Právě proto zde budou vyzdvíženy jen některé aspekty, které jsou charakteristické pro vůdčí myšlenky celého svazku.

Rukověť se v šesti oddílech, ke kterým jsou přiřazeny jednotlivé příspěvky, pokouší zprostředkovat genezi i obsah německé literatury v českých zemích a její kontextualizaci v sociokulturním prostředí. Po úvodním oddílu „Literatur- und Forschungsgeschichte einer Region“ (Dějiny literatury a výzkumu jednoho regionu), zahrnujícím informativní přehled o psaní dějin literatury od Petera Bechera a Steffena Höhneho, následuje oddíl „II. Theorie“, jenž odkazuje na dva významné kulturněvědné aspekty. Na koncepci interkulturality, v níž je názorně vysvětlena dynamika kulturních procesů, a teorii prostoru, díky níž jsou české země představeny jako *relační prostor* (Henri Lefebvre). Oba aspekty objasňují hybriditu kulturních procesů, při kterých se sice rozdíly přetavují v nové smíšené stavy, přesto však — navzdory pře-

svědčení o tom, že hybridita nezná „žádné rozdíly a hranice“ (D. Heimböckel, M. Weinberg, s. 31) — svou samostatnost nikterak neztrácí (srov. koncepci *třetího prostoru* Homiho Bhabhy a pojetí *hranice* Jurije Lotmana). Oddíl „III. Allgemeiner Hintergrund“ (Obecná východiska) se věnuje dějinným specifikům zejména s ohledem na mnohojazyčnost prostoru jako jazykově-kulturní interakce a interference, které ovlivnily německy psanou, ale i českojazyčnou literaturu. Tato perspektiva by mohla přispět k tomu, aby obě literatury nadále nebyly chápány odděleně na základě jazykových rozdílů, ale naopak byly posuzovány z hlediska stejného prostorového kontextu jako literatury sounáležící. Neboť teprve „akademické rozdělení světa na germanistiku a slavistiku (tato univerzitní Jalta)“, prohlásil Kundera v jednom příspěvku o pražské moderně, „vrhlo mezi Kafku a Haška, německou a českou Prahu hluboký příkop“ (KUNDERA 1991: 20). Tomuto problému se pak konkrétně věnuje kapitola „Eigen- und Fremdbilder“ (Vlastní a cizí obrazy), věnovaná obrazům Čechů, Němců a Židů (autory těchto výkladů jsou Jan Budňák, Milan Horňáček Ingeborg Fürst-Fialová). Srov. též přehled o židovských kulturních dějinách v oddílu III. od Andrease B. Kilchera a kapitoly „Grenzland“ (Pohraničí) Karstena Rinase a zejména „Bohemismus und Utraquismus“ (Bohemismus a utrakvismus), jejímž autorem je S. Höhne. Autoři analýz z oddílu „V. Themen und Motive“ (Témata a motivy) poukazují na to, že „téma problematičtějšího určování identity a umístění jedince [mělo představovat] dominantní téma německy psané české a moravské prozaické literatury doby meziválečné“ (Jorg Krappmann, Kristine Lahlová, s. 230). Jednotlivé příspěvky oddílu „Literaturgeschichtliche Epochen“ (Epochy literárních dějin) popisují literární produkci v období např. osvícenství (Michael Wögerbauer), Vormärz (S. Höhne), moderny (Alžběta Peštová, Julia Hadwigerová), pražských kruhů (M. Weinberg) až po terezínskou literaturu (Karl Braun). A konečně oddíl „VI. Textsorten“ (Druhy textů) se zabývá např. historickým románem (S. Höhne), esejemi (S. Höhne), literaturou v nářečí (Lenka Vondrážková) a překlady (Alfrun Kliemsová). V následné úvaze od doyena pražské germanistiky Petera Demetze je mj. vysvětleno, jakým způsobem šoa a vyhnání „Němců“ dalekosáhle umlčely německy psanou literaturu v českých zemích. Zkoumání německy psané literatury Prahy a německých zemí je proto v současnosti do značné míry vedeno jen čistě historickým zájmem. A právě o tom podává *Rukověť* vynikající přehled.

Celek *Rukověti* vyvolává velice pozitivní dojem, který bych na tomto místě rád podtrhl. Přesto nás však důkladnější četba knihy přivádí k dalším otázkám, respektive vzájemně propojeným problémům. Některé z nich v krátkosti naznačím v následujícím výkladu:

I.

Ve velkém výčtu autorů a autorek, kteří jsou zařazeni do „německé literatury Prahy a českých zemí“, chybí odůvodnění, na základě jakých kritérií probíhal jejich výběr. Zatímco se v 19. století dočkala recepce řada autorů německých zemí, z nichž v současnosti mnozí, ať právem či neprávem, upadli v zapomnění (MARINELLI-KÖNIG 2017/2018), vyvstávají ve výčtu autorů *Rukověti* následující konkrétní otázky: a) jedná se o spisovatelky a spisovatele, kteří žili a působili v Praze a v českých zemích, (b) takové, kteří pocházejí z Prahy a z českých zemí, (c) takové, kteří v daných místech žili pouze krátce nebo (d) takové, které lze dávat do spojitosti s českými zeměmi jen zcela okrajově? Je naprosto pochopitelné, že je určitý spisovatel přiřazen k Praze nebo českým zemím v případě, že daná oblast představovala úředně jeho domovinu a autor zde navíc i vykonával svoje povolání (jako v případě Franze Kafky nebo Maxe Broda). Platí to však — abychom uvedli zcela opačný příklad — i při pouhé příslušnosti autora k rodině, která původně pocházela z těchto zemí, pak se však odstěhovala a už se do tohoto prostoru nikdy nevrátila, jako v případě Franz Ginzkeye, jenž ani v průběhu svého života nikdy v Čechách nežil? Jak lze chápat tuto velkorysou „inkluzi“ ve srovnání s „exkluzí“ Rilkeho a Werfela z pražské německé literatury, respektive „pražských kruhů“, jen z toho důvodu, že Prahu opustili velmi brzy? Může někdo takový, jako je Adalbert Stifter, jehož rodiště se sice nachází v Čechách, který však de facto nikdy nežil nikdy v českých zemích, ale naopak ve Vídni a Linci, jednoznačně platit za spisovatele z českých zemí? Je například pro Ferdinanda von Saara dostačující opakovaný kratší pobyt v Blansku, aby mohl být — aniž by se v této zemi narodil nebo zde delší dobu žil — počítán k moravským spisovatelům? Nebo stačí „text odehrávající se na Moravě“ (A. Peštová, s. 166) k tomu, aby byl například Robert Musil — přinejmenším *těž* — teritoriálně ukotven na Moravě a připsán německy psané moravské literatuře, přičemž ten samý argument neuplatnit v případě pražského Werfela a jeho příslušnost k pražské literatuře zamítnout jako „dodatečnou konstrukci“ E. Goldstücker (M. Weinberg, s. 212)? Byl to však naopak právě Goldstücker, kdo se (na rozdíl od velkorysého přístupu Josefa Mühlbergera) zasadil o zpřesnění těchto kritérií. Naproti tomu skrývá argument nutnosti zohlednit „ambivalentnější“ příslušnost (M. Weinberg, s. 215) nebezpečí, že text sklouzne k určité libovůli a zahrne vše, co může být dáváno do jakékoli spojitosti s těmito teritorii. Takto postulovanému „ambivalentnějšímu“ přiřazení lze naopak ovšem přičíst k dobru, že je díky němu — přinejmenším nepřímou — otevřen princip teritoriality, a tím je i zdůrazněna transnacionální a interkulturní propojenost aktérů a jejich literárních produktů.

2.

Dle mého názoru je načase, aby byl problematický termín *sudetoněmecká literatura* (mj. Jorg Krappmann, s. 5n; Anna Knechtelová, J. Krappmann, s. 256–257) jako označení pro veškerou německy psanou literaturu Prahy a českých zemí a ne jen pro literaturu vlastních Sudet, podroben důkladné dekonstrukci, aniž bychom se spokojili s pouhou historií termínu, byť se toto značení již — zejména od dvacátých let 20. století (srov. Josef Mühlberger) — stalo běžným. Termín *sudetský Němec*, který v roce 1902 zavedl Franz Jesser pro všechny německy mluvící obyvatele regionu (české, moravské a slezské Němce), a v jeho důsledku i termín *sudetoněmecká literatura* pro literární produkci tohoto regionu, totiž vznikl bezpochyby v kontextu nacionálního narativu, a to s tím záměrem, aby se překonaly sociokulturní rozdíly a doložitelné komplexity, a německy mluvící region byl představen jako celek, a tím i integrován do nadřazeného, společného německého národa (srov. Jan Budňák, s. 262–263), přičemž v tomto ohledu mohly příležitostně určitou roli hrát i pragmatické úvahy v období Československa (J. Krappmann, s. 6). Již předtím použil Ramund F. Kaindl jakožto militantní zastávce (velko)německé národní ideologie termín *karpatsí Němci* pro všechny německy mluvící obyvatele žijící po obou stranách Karpat, v důsledku čehož vznikl pokus interpretovat zcela rozdílnou německy psanou literární produkci těchto teritorií jako jednotnou „německy psanou karpatskou literaturu“. Oba termíny nepochybně mají nacionalistickou genealogii i konotaci, i když jsou, nereflektovaně nebo možná i vědomě, používány až do současnosti (např. ve spojitosti s označením institucí). Oba termíny jakožto symboly národní identity (Sudetoněmecké strany), respektive striktního ohraničení „ostatních“ (sudetoněmecký *freikorps*) byly integrovány do arzenálu nacionálně-politického diskurzu a posléze i instrumentalizovány ideologií nacionálního socialismu. Abych se vyjádřil jasně: používáme-li v současnosti tyto termíny zejména ve vědeckém kontextu, pokračujeme tím v nacionálním diskurzu, a tudíž se náhle ocitáme v pasti metodologického nacionalismu. Nebylo by tedy při pohledu na české země vhodnější upozornit na pluricentricitu, multiperspektivitu a reálné dynamické interakce jazyků a literatur v tomto komplexním jazykovém areálu (M. Nekula)? A v důsledku toho i osvětlit, že neexistuje jednoznačná *německá literatura*, ale mnohoznačná *německy psaná literatura* v českých zemích (jak se to děje např. u. M. Weinberga, s. VII–VIII, a zejména všeobecně v příspěvcích S. Höhneho a Petera Bechera), analogicky k dávno vžitému rozdělení na *littérature française* a *littérature francophone*?

3.

V souvislosti s tím vyvstává další problém: potlačení konkrétní historické tradice, která stála v cestě integraci německy mluvících obyvatel českých zemí do výhradně „říšsko-německého“ nacionálního kontextu. I když se v někte-

rych příspěvcích příležitostně zmiňuje po staletí přetrvávající přináležitost českých zemí k mnohonárodnostnímu státu Habsburků, který byl plurietnický a vícejazyčný, a zdůrazňuje se, že do roku 1918 „tito« Němci přece nebyli státními příslušníky Německé říše, ale stejně jako Češi c. k. monarchie Rakousko-Uhersko“ (D. Heimböckel/M. Weinberg, s. 30), je tomuto aspektu jednoho zcela konkrétního historického prostředí v jednotlivých příspěvcích věnována jen nedostatečná pozornost. Řada dobových svědků přitom tento aspekt opakovaně zdůrazňuje (např. Willy Haas, srov. Weinberg, s. 206), v neposlední řadě v souvislosti s obdobím začátku republiky vůči „české politice »odrakouštění«“ (S. Höhne, s. 62), která odpovídala důsledné politické proměně českého národního postulátu 19. století. Například poté, co spisovatel a rakouský diplomat Paul Zifferer v roce 1924 navštívil své moravské rodiště, napsal příznačně v dopise svému příteli Hugo von Hofmannsthalovi: „Nejsem Němec, pouze jsem se Němcem cítil, pokud tím chápeme jednotu vnitřní sounáležitosti s osudy kmenů, jež byly k sobě přikovány v zrcadlovém sále ve Versailles. Doma jsem byl ve starém Rakousku, a tam zase právě na Moravě s hlavním městem Vídní — a víc než na Moravě v malém místě, kde jsem přišel na svět, kde mě pojil ke všem lidem přirozený vztah [...]. Moje uši odjakživa vnímaly dva jazyky, a tak pro mě byla vícejazyčnost to samé, co pro jiného jednojazyčnost, a národní rozkol a národní spojenectví nezapomenutelnou hudbou dětství“ (HOFMANNSTHAL — ZIFFERER 1983; 26. 3. 1924). O šedesát let později popsal velmi podobně tuto situaci i Josef Mühlberger: „Srdcem, středem a ohniskem těchto krajin a národů byla Vídeň“ (MÜHLBERGER 2006: 15). A pak citoval příspěvek Ludwiga Windera, který vyšel koncem roku 1918 v časopise *Bohemia*: „Otec Haydn dnes stojí na všech ulicích a hraje svou nejkrásnější píseň (tj. rakouskou národní hymnu, píseň na císaře). Se semknutými klobouky posloucháme doznívající melodii a neskrýváme slzu v oku. Je první a poslední, kterou roníme za Rakousko“ (IBID.: 121). *Damnatio memoriae* tohoto „rakouského“ vzpomínkového prostoru a vzpomínkového rámce zcela vědomě provozovali zejména intelektuálové, kteří byli německého nacionalistického smýšlení: „Naše básnictví,“ píše například Herbert Cysarz v roce 1934, „vymýtí administrativně-mlživé německví starorakouského ražení ve prospěch národní pospolitosti veskrze výrazné, rozhodně ne přístupné, pospolitosti soběstačné, ale o to urputnější a schopnější vyrovnávat se s okolním světem. Sudetoněmecký znamená nefalšovaně a nepřemožitelně německý v sudetoněmeckém osudu“ (cit. dle MÜHLBERGER 2006: 289). Pamětník Josef Mühlberger tuto novou orientaci okomentoval slovy: „Sudetoněmecká literatura se vychýlila ze starého těžiště, které do té doby stále ještě bylo celorakouské, a sklouzla do sféry říšskoněmeckého, pruského vlivu, jí nepřiměřeného [...]. Tato literatura se odcizovala sama sobě a vrůstala do něčeho, co jí nebylo bytostně vlastní“ (IBID.: 289). Tento „starorakouský původ“ se projevoval i v německém hovorovém a psaném jazyce. Kafkova přináležitost

k habsburské monarchii, jeho označení sama sebe za „rakouského právníka, kterým přece vážně vzato vůbec nejsem“, jak svěčil svému deníku 9. března 1914 (KAFKA 1998: 68), jeho sounáležitost s mnohonárodnostním státem, proto nemůže být zpochybněna, a navíc se projevuje v jeho používání řady austriacismů (M. Nekula, s. 80–83). Na tuto jazykově-kulturní osobitost, obzvláště na pražskou němčinu, upozornil už Pavel Petr v textu *Kafka's Spiele* (PETR 1992: 68–78). Z toho vyplývá, že inkluze pražské německé literatury a kultury do literatury a kultury převážně německé (říšskoněmecké), provedená pod takovou perspektivou, bezpochyby vyžaduje revizi. A to i v případě, že se někteří německy mluvící Pražáci neorientovali na Vídeň, ale na Berlín, jako například Kafka, který vůči monarchii zaujímal kritické postavení (což se mimochodem týkalo i řady intelektuálů v Rakousku, respektive Vídni). Austriacismy (a bohemismy) se dají vysledovat nejen u Kafky, ale i u mnoha dalších pražských spisovatelů (srov. HÖHNE 2012; 2014), které se v neposlední řadě na základě obeznámenosti s „německo-rakouskou kulturou“ rozšířily nejpozději v 18. století (V. Petrbock, s. 74). Fritz Mauthner například popisuje svého učitele němčiny původem z Německa, který se snažil potlačit „hroznou pražskou němčinu“ a „dobré rakouské idiotismy“, které Mauthner, jak zpětně zdůrazňuje, „teď ve svém jazyce postrádám“ (MAUTHNER 1969: 126). To znamená, že ony typické austriacismy, které tak scházely Mauthnerovi v době jeho života, byly v českých zemích a zejména v prostředí města Prahy všeobecně rozšířeny nejen v každodenním životě, ale i v jazyce literárním.¹ Tuto „pražskou němčinu“, která vykazovala „ojedinělé skupinově specifické znaky rakousky formované mluvené němčiny blížíci se standardní formě“ (M. Nekula, s. 83) — což se vztahovalo stejnou měrou na pražskou češtinu —, pak ocejoval R. M. Rilke jako „neblahé dotknutí jazykových těles, které jsou navzájem nestravitelné“, což mělo vést k tomu, že obyvatel Prahy se na základě „takto zkaženého jazykového odpadu“ nemohl ubránit „vytvořit si odpor, dokonce i jakýsi stud ke všemu a před vším, co je něžné a čemu se v dospívání naučil“ (RILKE 1991: 495; II. I. 1914).

1 Pokud se zmiňuje, že Kafka běžně používal výrazy, které pocházely z bavorské provincie, např. výraz *ein Geschäft auflassen* („zrušit obchod“) namísto *ein Geschäft schließen* („zavřít obchod“), což by mělo poukazovat na užívání bavorské mluvy (BAUER 2008: 71), pak se jednoduše přehlíží, že sloveso *auflassen* („zrušit“) v této souvislosti bylo obvyklým a běžným výrazem i v rakouské němčině, která byla původně určitě ovlivněna němčinou bavorskou, což platí až dodnes (srov. WÖRTERBUCH 2001: 64–65). V neposlední řadě je třeba vzít v úvahu, že se Kafka už jako student práv nutně obeznámil s „rakouskou“ úřední mluvou, která se lišila od jazyka „říšskoněmeckého“, která ale, jak už vyzdvihl Ulrich Greiner, byla charakteristická pro řadu rakouských spisovatelů, od Aloise Blumauera přes Johanna Nestroye nebo Roberta Musila až po Thomase Bernharda (GREINER 1979: zejména 11–57).

4.

Rukovět' si mimo jiné klade za cíl představit německy psanou literaturu/německy psané literatury českých zemí a Prahy oproti dosavadní četbě jako jednotu, jako **společnou** německy psanou literaturu Prahy a českých zemí. V kapitole „Die beiden Konferenzen von Liblice“ (Obě konference v Liblicích) (M. Weinberg, s. 24–27) je proto odmítnuta Eduardem Goldstückerem postulovaná binární opozice mezi centrem a periferií, mezi urbánní pražskou literaturou jako „součástí humanistického kulturního dědictví lidstva“ oproti „takzvané sudetoněmecké literatuře“ s jejím „militantním nacionalistickým postojem vůči Čechům (E. Goldstücker) jako marxistická perspektiva, která byla poplatná komunistickému systému šedesátých let 20. století. Avšak Goldstückerovo dělení na pražskou a „takzvanou sudetoněmeckou literaturu“ odpovídalo osobním zážitkům pozdních dvacátých let a zejména období 1935/1938 do roku 1945, kdy někteří literární historici českých zemí (P. Becher, s. II) a především „takzvaní sudetoněmečtí“ spisovatelé stále častěji argumentovali politicky a částečně se dokonce dávali do služby nacionálně socialistické ideologie (S. Höhne, s. 21, 63; P. Becher, s. 242–246). Jestliže Goldstücker tento pohled aplikuje i na období okolo roku 1900, musí se na tuto perspektivu přirozeně nahlížet s určitou skepsí. Proto je taky Goldstückerova snaha o zařazení Rilkeho a Werfela do pražské literatury s odkazem na díla, které neměla žádnou spojitost s Prahou, odmítnuta jako „pomýlení literární vědy“ (M. Weinberg, s. 25; 211–212). Naproti tomu vystupují Rilke a Werfel v *Rukověti* ve své rané fázi však přece jen jako pražští literáti, u Werfela explicitně rovněž i s odkazem na díla, která vznikla až po roce 1911, tedy až po jeho pobytu v Praze (M. Weinberg, s. 211–214). Většina příspěvků *Rukověti* tedy rozhodně nesplňuje požadavek zformulovaný v úvodu, aby se „v následujících příspěvcích z detailně popsanych důvodů zcela odstranila“ existence „pražské německé literatury“ (M. Weinberg, s. 3). Sám Josef Mühlberger už v roce 1937 v *Dějínách německo-rakouské literatury* (in CASTLE [ED.] 1937: 1353) rozlišuje mezi pražskou a německou literaturou českých zemí, přirozeně aniž by se snažil o ideologické protiklady, i když jen v náznacích. Později však Mühlberger, přičemž otázkou zůstává, zda se tak událo pod vlivem „liblického modelu“, velmi zřetelně upozorňuje na rozdíly: „S českou a moravskou literaturou v německém jazyce přišli pražští Židé do styku jen málo, což platilo i naopak. V nejlepším případě se k sobě židovští a němečtí literáti stavěli lhotejně. Německá literatura českého a moravského venkova vyrůstala z jiného prostředí a z jiné mentality než literatura pražských Němců“ (MÜHLBERGER 2006: 122). I tento „malý kontakt“ byl bezpochyby přítomný, v *Rukověti* se mimo jiné poukazuje na např. společné antologie (M. Weinberg, s. 26), avšak analogicky k tomu existovaly např. i v Rakousku společné antologie s texty nacionálně socialistických a naopak katolických autorů, kteří nacionálně socialisticky orientovaní nebyli (P. Becher, s. 242). I Max

Brod, který se převážně soustředil na pražskou městskou literaturu, poznamenává, že si přijetí a obdiv vysloužili i někteří autoři z okrajových oblastí. A že tento kontakt, jak Brod zdůrazňuje, mohl mít „nekonečný dosah“, což však přirozeně není důkazem, že tato výměna probíhala na denním pořádku a byla přesahující, permissivní a oboustranná. Aby mohla být německá literatura Prahy na jedné straně a literatura „provincie“ na straně druhé chápána jako jednotná, musela by být tato jednota přesvědčivě doložena empiricko-induktivními metodami. V této souvislosti mimovolně vytane vzpomínka na analogický případ z období kolem roku 1900, kdy se Hermann Bahr ve svém fejetonu *Die Entdeckung der Provinz* (Objevení provincie [1899]) zasazoval o to, aby autoři *Jung Wien* (Mladé Vídně) a spisovatelé rakouské provincie, kteří bývali podceňováni, mohli být chápáni jako zástupci společné „rakouské“ literární moderny. Evidentně se jednalo o dekonstrukci Mladé Vídně, kterou Vídeňáci ihned rázně zamítli, jako to udělal např. Arthur Schnitzler, který Hofmannsthalovi napsal: „Nevím, jestli jste četl úvodní Bahrův fejeton. Posílám Vám ho. Není to jen opičák, ale zlomyslný opičák“ (in HOFMANNTSHAL — SCHNITZLER 1983: 133; 8. 10. 1899). Jako další doklad koherence pražské a regionální literatury a následně i toho, že „Franze Kafku lze chápat jako autora regionální literatury“ (M. Weinberg, s. 203–206) slouží v *Rukověti* krátké poznámky, jména spisovatelů, které si Kafka začátkem roku 1910 poznamenal během Brodovy přednášky „Existují v umění hranice zobrazitelného?“ (BROD 1993: 88–90). Z patnácti letmo zmíněných spisovatelů (srov. M. Weinberg, s. 203) zmiňuje Kafka ve svém deníku prokazatelně jen Arthura Schnitzlera (*Daleká země*), Bernharda Kellermanna, Otto Ernsta a Peterem Roseggerem ovlivněného Rudolfa Hanse Bartsche, jehož jméno si Kafka v průběhu Brodovy přednášky sice dvakrát podtrhl, které je však v *Denících z cest* zmíněno pouze jedinkrát, a to jen mimochodem a velmi krátce: Jistá slečna Pollingerová měla prohlásit, že zná Prahu z románu *Zwölf aus der Steiermark* (KAFKA 2008: 105).² To znamená, že lze víc než pochybovat, že Kafka Bartsche skutečně znal nebo ho četl. C'est tout! Lze tedy tento seznam autorů, tvůrců částečně nacionalisticky zabarvených románů z domoviny, které si Kafka letmo poznamenal na lísteček, považovat za indicii nebo dokonce za dostatečný důkaz, že se s nimi Kafka i opravdu identifikoval? Aby mohl být u Kafky prokázán vliv literatury domoviny či provincie, je pouhý odkaz na jím zmiňovaná jména nedostatečný a navíc by tento vliv musel být verifikován nebo případně zpochybněn prostřednictvím empiricko-induktivních metod, zejména analýzou jeho literárního díla. Kafka se také srovnatelně zabýval populární hudbou, jeho záliba v operetě či kabaretu, která sice trvala jen pár let, zanechala i v jeho literárním díle stopy (CSÁKY 2018). Ale o co vlastně šlo při této večer-

2 Pro potvrzení Kafkovy znalosti těchto spisovatelů a osob srov. BORN 2011.

ní přednášce? Brod zastával tezi, že v literatuře „nic existujícího nemůže být adekvátně zobrazeno“ a že „chladné exaktní pojmy nestačí na nekonečně nuancovanou skutečnost“ (BROD 1993: 88). Proti tomu namítal Kafka, že tento pohled vyvracují právě jím jmenovaní autoři, jejichž díla se takové skutečnosti staví. „Tato nedokonalost [literatury] vzniká jen u abstraktního pojetí,“ odvětil Kafka Brodovi. Neboť: „Jednotlivý spisovatel je člověk, stejně jako publikum jsou lidé“ (IBID.: 89). To, že měl Kafka tímto seznamem Brodovi „doporučit k četbě některé autory“ (KRAPPMANN — WEINBERG 2014: 40), je očividně přehnaná a metodicky nepřípustná interpretace; ve skutečnosti se to pravděpodobně mělo tak, jak popisuje Brod v následném shrnutí, ve kterém obzvláště poukazuje na ironii, se kterou Kafka neustále něco prohlašoval. „Snad chtěl Kafka,“ píše Brod, „především poukázat na nejčtenější matadory (s výjimkou Schnitzlera) veřejných knihoven, ne právě ty nejlepší. Proto jeho ironie“ (BROD 1993: 90). To ale v žádném případě neznamená, že Kafkovo pouhé poukázání na tehdy u široké veřejnosti oblíbené spisovatele domoviny a provincie postačuje, aby mohl být sám umístěn do tohoto literárního prostředí a následně chápán jako „autor regionální literatury“ — které se tehdy říkalo *literatura provincie*. I skutečnosti, že Kafka — prokazatelně obzvláště v průběhu svého studia na univerzitě — byl čtenářem široce rozšířeného konzervativního kulturního časopisu *Der Kunstwart* (M. Weinberg, s. 203), který podporoval reformní hnutí a umění a literaturu domoviny, nestačí, aby mohl být přesazen do tohoto literárně-kulturního a čím dál více konzervativně-reakcionářského světonázorového prostředí. Kafka, který se k avantgardní literární moderně vždy stavěl s určitou skepsí, se v tomto postoji samozřejmě mohl nechat ovlivnit některými příspěvky v *Kunstwartu*, ve kterém vycházely texty mj. od Ebner-Eschenbachové, Bahra, Hofmannsthala, Morgensterna i od kritiků umění, jako byli Batka či Walzel. „Jen v tom nelze,“ jak již poznamenal Jürgen Born, „vidět principiální a už vůbec ne světonázorový konzervativismus“ (BORN 2011: 236). Kdo chce získat jasnou představu o skutečně existující, autenticky literární a světonázorové propojenosti Kafkova díla, tomu by měly být prvním důležitým důkazem zmínky o básnících, spisovatelích, umělcích a intelektuálech, na které se Kafka opakovaně odkazuje v denících a korespondenci. Naopak jména, která si poznamenal v průběhu přednáškového večera, v nich — s výjimkou čtyř jmenovaných — bude hledat marně. Tato jména pro něj očividně neměla žádnou nebo jen velmi malou relevanci. Konečně to však znamená, že se jmény několika „spisovatelů regionální literatury“, která si Kafka letmo poznamenal při jednom přednáškovém večeru, nijak nedá doložit, že lze Kafku přiřadit k regionálním spisovatelům, tím se z něj nestává „autor regionální literatury“. Stejně tak se z toho nedá odvodit takto postulovaná shoda či ztotožnění s regionální literaturou.

Těchto málo kritických připomínek samozřejmě nelze chápat jako zásadní kritiku, která by měla zpochybnit zásluhu *Rukověti*. Naopak: pro všechny, kdo

chtějí získat informace o německé literatuře z českých zemí, bude recenzovaná kniha dlouho sloužit jako určující referenční text. Moje poznámky, které vznikly na základě víceméně zběžné četby *Rukověti*, je tedy třeba chápat jako pouhé subjektivní postřehy, které by měly vznést podnět k následné pozitivní diskuzi o otázkách literatur v českých zemích.

Přel. Viktorie Hanišová

Literatura

BAUER, Verena

- 2008 „Regionalismen in Franz Kafkas Deutsch — reflektiert vor dem Hintergrund des städtischen Kontexts Prags“; in Marek Nekula, Verena Bauer, Albrecht Greule (edd.): *Deutsch in multilingualen Stadtzentren Mittel- und Osteuropas. Um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert* (Wien: Praesens)

BORN, Jürgen

- 2011 *Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis* (Düsseldorf: Onomato)

BROD, Max

- 1993 *Pražský kruh*; přel. Ivana Vízdalová (Praha: Akropolis)

CASTLE, Eduard (ed.)

- 1937 *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn*, Bd. IV. (Wien: Carl Fromme)

CSÁKY, Moritz

- 2018 „Kafka, die Operette und die Musik des jiddischen Theaters“; in Steffen Höhne, Alice Stašková (edd.): *Franz Kafka und die Musik* (Köln/Weimar/Wien: Böhlau), s. 35–61

GREINER, Ulrich

- 1979 *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträt, Kritiken der österreichischen Gegenwartsliteratur* (München: Hanser)

HANDBUCH

- 2017 *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmischen Länder*; edd. Peter Becher, Steffen Höhne, Jörg Krappmann, Manfred Weinberg (Stuttgart: J. B. Metzler)

HÖHNE, Steffen

- 2012 „Nachdenken über kulturelle Zugehörigkeit. Neubohemistische Traditionen und nationale Desintegration in der Kafka-Zeit“; in Peter Becher, Steffen Höhne, Marek Nekula (edd.): *Kafka und Prag. Literatur-, kultur-, sozial- und sprachhistorische Kontexte* (Köln/Weimar/Wien: Böhlau), s. 35–58
- 2014 „Kafka und Prag. Kulturelle und mentale Prägungen als Wirkungsbedingungen“; in Steffen Höhne, Ludger Udolph (edd.): *Franz Kafka. Wirkungen und Wirkungsverhinderungen* (Köln/Weimar/Wien: Böhlau), s. 259–280

HOFMANNSTHAL, Hugo von — ZIFFERER, Paul

1983 *Briefwechsel*; ed. Hilde Burger (Wien: Österreichische Staatsdruckerei), s. 162–163

HOFMANNSTHAL, Hugo von — SCHNITZLER, Arthur

1983 *Briefwechsel*; edd. Therese Nickl, Heinrich Schnitzler (Frankfurt am Main: Fischer) [1964]

KAFKA, Franz

1998 *Deníky 1913–1923*; přel. Věra Koubová (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)

2008 *Reisetagebücher in der Fassung der Handschrift. Mit parallel geführten Aufzeichnungen von Max Brod im Anhang* (Frankfurt a. Main: Fischer)

KRAPPMANN, Jörg — WEINBERG, Manfred

2014 „Region — Provinz. Die deutsche Literatur Prags, Böhmens, Mährens und Sudetenschlesiens jenseits von Liblice. Mit Anmerkungen zu Franz Kafka als Autor einer Regionalliteratur“; in Peter Becher, Jozo Džambo, Anna Knechtel (edd.): *Prag — Provinz. Wechselwirkungen und Gegensätze in der deutschsprachigen Regionalliteratur Böhmens, Mährens und Sudetenschlesiens* (Wuppertal: Arco), s. 17–52

KUNDERA, Milan

1991 „Einleitung zu einer Anthologie oder Über drei Kontexte“; in Květoslav Chvatík (ed.): *Prager Moderne. Erzählungen, Gedichte, Manifeste* (Frankfurt a. Main: Suhrkamp), s. 7–22

MARINELLI-KÖNIG, Gertraud

2017/2018 „Franz Grillparzer und die böhmischen Dichter, seine Zeitgenossen. Eine Verortung“; *Jahrbuch der GrillparzerGesellschaft* 3, 27, s. 90–124

MAUTHNER, Fritz

1969 *Prager Jugendjahre. Erinnerungen*; ed. Peter Härtling (Frankfurt a. Main: Fischer)

MÜHLBERGER, Josef

2006 *Dějiny německé literatury v Čechách 1900–1939*; přel. Veronika Dudková (Ústí nad Labem: Albis international)

PETR, Pavel

1992 *Kafkas Spiele. Selbststilisierung und literarische Komik* (Heidelberg: Carl Winter)

RILKE, Rainer Maria

1991 *Briefe in zwei Bänden*, I. Bd.: 1896 bis 1919; ed. Horst Nalewski (Frankfurt a. Main: Insel)

WÖRTERBUCH

2001 *Österreichisches Wörterbuch*; 39. vyd. (Wien: Österreichischer Bundesverlag)

RECENZE

Dvakrát ke knize

Ondřej Sládek et al. (edd.): *Slovník literárněvědného strukturalismu*. Praha/Brno, Host 2018. 834 strany.

Průvodce po cestách literárněvědného strukturalismu

Ondřej Sládek s kolektivem spoluautorů vypracoval rozsáhlý terminologický *Slovník literárněvědného strukturalismu*. Lze předpokládat, že se toto dílo setká s velkým zájmem jak v odborném světě, tak u širšího okruhu čtenářů. Jednotlivé příspěvky sledují, jak píše Sládek v úvodu, jednotnou strukturu: uvádějí definici příslušného hesla, přehled jeho historického vývoje jakož i současnou „oblast aplikace“ (s. 12) a končí seznamem použité a další relevantní literatury. U terminologických slovníků je taková struktura výkladu obvyklá. Pohled na seznamy literatury však ukazuje jistou zvláštnost: překlady západní odborné literatury do češtiny byly často vydávány se značným zpožděním, což lze vysvětlit politicky podmíněnou izolací české kultury, jež přetrvala až do konce osmdesátých let 20. století. Opožděná recepce vývoje strukturalismu v západní Evropě a severní Americe však skýtá jistou výhodu. Ta spočívá v tom, že osudová cesta literárněvědného strukturalismu, vyznačující se obdobími rozkvětu a úpadku, jež se pro svou dlouholetou historii může západnímu pozorovateli jevit spíše jako nepřehledná, tu díky české perspektivě získává komprimovanější podobu všech svých vývojových stadií a aspektů, a tudíž i větší přehlednost.

Úpadku literárněvědného strukturalismu na sklonku 20. století si je Sládek plně vědom. V této souvislosti lze poukázat na sborník *Performance/Performativita*, který on sám vydal v roce 2010. Názvy statí z tohoto sborníku by mohly dobře figurovat jako vlastní hesla *Slovníku*. Jelikož tomu tak není, lze předpokládat, že doposud vitální vlna performativity by mohla označit konec literárněvědného strukturalismu. Literární orientace však již titulem *Slovníku* napovídá, že se autoři s tímto koncem nesmířují. Sládek shrnuje výzkumný cíl autorského kolektivu bojovně: „Výsledná práce usiluje o to, aby poukázala na různé podoby a další možnosti strukturalně orientovaných přístupů v rámci literární vědy“ (s. 13).

Nabízí se číst *Slovník* dvěma způsoby. Na jedné straně lze stejně jako u každé takové příručky hledat informace o jednotlivých konceptech strukturalního myšlení v různých oborech, které jsou bližší či vzdálenější literární vědě; na druhé straně lze celek všech článků vnímat jako dějiny strukturalní

literární vědy ve 20. století. Nutně fragmentovaná povaha těchto dějin je vyvážena skutečností, že ústřední tematika je rozdělena na dvě různé vědecké oblasti, jež sice byly zpočátku spojeny, ale pak se od sebe stále více odkláněly. Pro literární vědce je poučná právě ta druhá z nich, představující historické čtení.

Ve dvacátých letech se formoval „Pražský lingvistický kroužek“ (zde i dále v recenzi vyznačuji uvozovkami název hesla článku), kterému je v rámci hesla „Pražská škola“ po zásluze věnována zevrubná pozornost. Přibereme-li k tomu heslo „Strukturalismus“, související s touto školou, a to s jeho rozmanitými specifikacemi — „Strukturalismus a avantgarda“, „Strukturalismus a divadlo“, „Strukturalismus a fenomenologie“, „Strukturalismus a film“, „Strukturalismus a marxismus“ apod. —, pak tu strukturalismus Pražské školy vystupuje v podobě, v níž se proslavil na Západě v době od šedesátých do osmdesátých let. Uvedená terminologie ovšem naznačuje, že tento proud daleko přesáhl lingvisticky orientovaný pramen Pražského kroužku, když konečně dorazil na Západ. Jeden ze zakládajících členů kroužku, literární vědec a profesor estetiky Jan Mukařovský, připravil půdu pro tuto expanzi, podporován a inspirován lingvistou Romanem Jakobsonem, jenž se před svou emigrací do tehdejšího Československa podílel na vývoji „Ruského formalismu“. To také opodstatňuje odkazy mnoha příspěvků na Jana Mukařovského. Jeho mezitím již vlastně „staré“ texty nadále zjevně poskytují teoretickou a metodickou výzbroj proti neustále novým „obratům“ (*turns*) a útokům, otráasajícím základy literární vědy již nejen na Západě, nýbrž také ve slovanských zemích.

Důvod, proč si spisy tohoto zakladatele českého literárněvědného strukturalismu zachovaly svou přitažlivost, zjistíme, pokud si uvědomíme, před jakým vážným intelektuálním úkolem stál Mukařovský v „Pražském lingvistickém kroužku“. Musel přeměnit model struktury, který byl ve vrstevném modelu Romana Ingardena („Vrstvy literárního díla“) vyvinut z filozofických pozic Edmunda Husserla („Fenomenologie“), do takové podoby, aby odpovídal pojetí funkcionalismu a sémiotiky Pražského kroužku, ale zároveň mu i odporoval. Články „Dialektický protiklad (rozpor)“ a „Dialektika“ dokládají, do jaké historické i aktuální léčky se tu Mukařovský dostal. Vymezení na oba směry, fenomenologii a funkcionálně-sémiotickou lingvistiku, bylo však nezbytné, neměl-li český literárněvědný strukturalismus ztratit analytickou a heuristickou sílu pojmu znaku a funkce.

Ačkoli Ingarden analyzoval vrstvy jazykového uměleckého díla a jejich vzájemné vztahy, odmítal vidět celek díla jako znak, protože umění bylo pro něj záležitostí uvažování o estetických kvalitách, a nikoli o komunikaci. Pro lingvistu Pražského kroužku se stal jazykový „Znak“ podle definice Ferdinanda de Saussure („Ženevská škola“) určujícím právě proto, že umožnil studovat jazyk v jeho komunikativní funkci („Jazyk“). Z pozice mezi těmito oběma mocnými proudy vytvořil Mukařovský ve třicátých letech a v první polovině

čtyřicátých let svou funkcionální estetiku a estetickou sémiotiku. Spolu s Romanem Ingardenem a oproti lingvistice tu negoval komunikativní funkci jazyka v literárním díle, ale respektoval na rozdíl od Ingardena a spolu s lingvisty pojetí celku díla jako znaku. Radikální odmítnutí pragmatiky („Pragmatika“) v Mukařovského teorii estetické funkce je v příspěvcích *Slovníku* („Estetická funkce“; „Estetická hodnota“; „Estetická libost/nelibost“; „Estetická norma“; „Funkce“) poněkud ztlumeno. Přesto se mi jeví významným pro pochopení, jak a proč mohl být takzvaný „klasický“ literárněvědný strukturalismus třicátých a čtyřicátých let v následujících letech potlačen právě pragmaticko-komunikativními myšlenkovými tendencemi.

Již v době klasického strukturalismu existovaly v cizině paralelní školy, jež se zabývaly, podobně jako někteří lingvisté Pražské školy, stylistikou, oblastí mezi jazykovědou a literární vědou („Styl“; „Stylistika“), jako například škola romanistů Karla Vosslera a Leo Spitzera, která našla odezvu zvláště u ruských formalistů. Též Charles Bally, příslušník Saussurovy „Ženevské školy“, byl badatelem v oblasti stylistiky. Mukařovského postoj k němu, a zejména pak k později rozvíjeným mezioborovým oblastem, jako byly „Hermeneutika“, „Interpretace“ a „Rétorika“, je v příslušných příspěvcích právem charakterizován jako distancovaný nezájem (k tomu viz mj. „Rétorika“). Důvody pro tento nezájem nacházíme v příspěvcích „Část a celek“, „Dominanta“, „Hierarchie“, „Holismus“, „Mereologický model“ a „Složky uměleckého díla“, v nichž lze ve vymezení vůči konkurenčním oblastem rozpoznat specifický pražský koncept celistvosti struktury. V této souvislosti stojí za zmínku to, co je uvedeno v článku „Motorické dění“: ve dvacátých letech projevil Jan Mukařovský velký zájem o psychologickou stylistiku Henriho Bremonda, po kritice z Pražského lingvistického kroužku se od něj však odklonil a inspirovan fenomenologií, předložil ke konci třicátých let svou teorii „Sémantického gesta“ (viz též „Dění smyslu“).

V porovnání se strukturalistickou koncepcí celku se zmíněné mezioborové oblasti a jejich školy zabývají pouze částmi struktury, tedy i té literární (viz zejména „Struktura“). Takové zpravidla zvolené části však mohou disponovat „imperiální“ energií, vznesou-li jejich teoretici nárok na ovládnutí celku. Dochází pak buď 1) k marginalizaci, 2) k redukci, 3) k překračování hranic nebo 4) k zničení onoho celostního pojetí. Tyto procesy lze pozorovat zejména u škol, jež se prosazují od poloviny 20. století.

1) „Nitranská škola“ Františka Mika a Antona Popoviče, založená v padesátých letech a spřízněná s „Bratislavským lingvistickým kroužkem“, zprvu sdílela některá společná východiska s Pražskou školou, ale později se od ní odklonila obratem k mluvenému jazyku. V Praze byl ovšem upřednostňován spisovný jazyk („Mluvenost a psanost“), zaručující tvorbu esteticky a umělecky náročné literatury („Básnický jazyk“; „Básnické pojmenování“; „Estetická norma“). „Tartusko-moskevská škola“ Jurije M. Lotmana a Bori-

se A. Uspenského navázala na dědictví ruského formalismu, překročila však jeho zaměření na uměleckou literaturu směrem k „Sekundárním modelujícím systémům“. Specifické systémy literatury a umění obecně patří do tohoto kulturotvorného „Systému systémů“; a to jako jeho součást, nicméně — jako i ve slovenské Nitře — již nejsou vlastním předmětem výzkumu. Obě školy více či méně marginalizují literární vědu jakož i její předmět, literaturu. Přispívá k tomu též přenášení původně jazykovědných a literárněvědných pojmů „Text“ a „Kontext“ i na nonverbální oblasti.

2) Rozmanitě zdůvodňovaná redukce strukturalistického konceptu celistvosti se projevuje v proudech „Nové kritiky“ (New Criticism) a „Strukturální naratologie“. Angloamerický New Criticism dvacátých až padesátých let propagoval metodu „Close reading“ literárních textů, jež byla sice méně systematicky reflektována, ale vyžadovala jistý talent a sečtělост. Šlo o metodu, která odpovídala spíše tradiční „Literární kritice“ než formálně a funkcionálně zaměřené literární vědě. V druhé polovině 20. století se z Francie šířila „Strukturální naratologie“, která se na rozdíl od „Close reading“ specializovala na přísně logickou analýzu struktury vyprávění („Aktanční model“; „Narativní gramatika“; „Narativní způsoby“; „Narativní temporalita“; „Příběh“). Skutečnost, že také Lubomír Doležel, původně badatel na poli stylistiky v rámci českého literárněvědného strukturalismu, později aktivně rozvíjel naratologii, svědčí o intelektuální přitažlivosti této badatelské orientace. Též termíny „Fikční svět“ a „Fiktivní svět“, jež k naratologii patří a jež rozhodně nejsou synonymy, ohlašují vysokou analytickou úroveň tohoto směru.

Nemělo by se však zapomínat na to, co je tu vynecháno. Tento výzkum se zabývá téměř výhradně vyprávěním. Drama, vyabstrahováno na takzvaný „Narativ“, je přiřknuto epice a mizí — jako i lyrika, narativu jaksi nevyhovující — bez diskuze, a tudíž téměř bez povšimnutí z kolektivního vědomí literární vědy. To se také promítá do literární kritiky, čtenářského chování a knižního trhu. Slovník sice obsahuje články jednotlivě ke každému ze tří základních literárních druhů („Drama“; „Epika“; „Lyrika“); bylo by však také žádoucí mít tu vlastní heslo k pojmu „literární druh jako takový“, k jeho historii i jeho současně, nepochybně redukované „oblasti aplikace strukturalismu“ (s. 12) v literárním životě a v literární vědě. A bylo by to navýsost žádoucí, protože se Jan Mukařovský a Jiří Veltruský zasazovali o estetickou autonomii dramatu jakožto literárního druhu, kterou Otakar Zich, předchůdce Mukařovského na pražské katedře estetiky, popíral v zájmu divadelní vědy („Dramatické umění“; „Ostenze“; „Strukturalismus a divadlo“; „Znaky divadelní“). Jiným způsobem než Zich devalvoval Michail M. Bachtin drama ve prospěch románu („Dialog“; „Dialogičnost a monologičnost“; „Kroužek Michaila Michajloviče Bachtina“).

3) K překračování hranic strukturalismu došlo v německé literární vědě na počátku sedmdesátých let v souvislosti s „Recepční estetikou“ („Kon-

kretizace“; „Vnímatel“) „Kostnické školy“ za vedení Hanse Roberta Jausse a Wolfganga Isera. Mnohá hlediska své teorie vybrali oba teoretici z myšlenek ruského formalismu, českého strukturalismu a Ingardenovy nauky o vrstvách za účelem vypracování nové metody literární historiografie (Jauss) a studia aktivity příjemce literárních děl (Iser). Pod vlivem silné domácí tradice interpretace a hermeneutiky, rozvíjené již od doby romantismu, byly překračovány hranice, které v Praze kladl Felix Vodička strukturální literární historii („Literární dějiny“; „Struktura vývoje“) a v Polsku Roman Ingarden estetické recepce a konkretizaci. Těžiště se posunulo od literárního díla k recipientovi, jenž se ve výzkumu „Literární komunikace“ jakož i komunikace ve všech médiích stával stále důležitějším.

4) Přechod od zacílení na část celku k likvidaci tohoto celku započal nejprve ve Francii šedesátých let, realizoval se následnými proudy „Francouzského strukturalismu“, „Poststrukturalismu“ a „Postmoderny“ a rozšířil se odtud do USA. Podobně jako Roman Jakobson a Pjotr Bogatyrev vykonávali roli osobních zprostředkovatelů mezi ruským formalismem a českým strukturalismem, stali se tu zprostředkovateli především Paul de Man a Jacques Derrida, nyní ovšem v mezikontinentálním měřítku. Paul de Man revitalizoval metodu, nalezenou v antické sofistické rétorice, která na základě volených detailů obrací celkovou výpověď filozofického či literárního textu ve svůj opak. Jacques Derrida z toho vyvinul svou — sémioticky a gnozeologicky — zprvu impozantně působivou doktrínu dekonstrukce („Dekonstrukce“; „Différance“), která se v Německu proslavila a rozkřičela jako metoda posunu signifikantů. Literární dílo ztratilo svou identitu, autor, deklasovaný Rolandem Barthesem na pouhého sběratele citátů („Smrt autora“), postoupil své místo vzdělanému literárnímu kritikovi, jenž dokládal, z jakých literárních a mimoliterárních pramenů byl složen text díla a jaké možnosti k převratným interpretacím otevírá kulturní „Kód“, vyživovaný heterogenními kódy a subkódy.

V USA byla tato francouzská teorie přijímána daleko ochotněji než ruský formalismus a český strukturalismus, které zprostředkovali emigranti René Wellek a Roman Jakobson. Tradice pragmatické filozofie, založené Charlesem Sandersem Peircem, byla s ohledem na možnosti objektivního poznání skeptická. Lingvistiku to vedlo k zájmu o obecná pravidla jazykového styku, nakolik tato pravidla rozhodují o úspěchu či neúspěchu komunikačního účelu, zaměřeného odesílatelem na příjemce („Americký strukturalismus“; „Pragmatika“). V literární vědě se cesta, nastoupená lingvisty, obracela k rétorice, a to i proto, že v rámci Peircova pragmatismu nebyla vypracována vlastní filozofická estetika. Jistě, ani Peirce, ani jeho nástupce John Dewey, který se snažil o pochopení umění, výslovně nepopírali specifiku estetické zkušenosti v umění a ideu krásna. Učinil to až Brit Ivor Armstrong Richards v rámci již zmíněné „Nové kritiky“. Neexistuje-li ovšem specifická estetická zkušenost, pak také nelze hledat ani estetickou funkci. Umělecká literatura se podřizuje

pojmu praktické komunikace, a pokud vzdoruje jejím kulturním a ideologickým cílům, propadá konceptu dekonstrukce.

V souladu s přáním Ondřeje Sládka využívat *Slovník* pro „další možnosti strukturálně orientovaných přístupů v rámci literární vědy“ (viz výše) by bylo prospěšným badatelským záměrem sledovat, jak se Roman Jakobson snažil překonávat nepříznivé podmínky pro přijetí estetického a funkčního strukturalismu v USA. Výchozím bodem by mohla být Jakobsonova definice „Poetické funkce“, jevící se pouze na povrchu jako čistě technická záležitost — namísto fenomenologického pojetí „Estetické funkce“ Mukařovského —, a její role v modelu organonu Karla Bühlera. Ve skutečnosti jsou obě funkce dva sounáležitě aspekty umění. Dalším bodem by byla Jakobsonova argumentace pro použití znakového modelu C. S. Peirceho při analýze různých umění, a to právě s ohledem na poetickou a estetickou transformační způsobilost tohoto modelu.

Další badatelské téma vyplývá z problému rozlišení mezi celkem uzavřeným a otevřeným. Pod heslem „Operační uzavření“ se lze dočíst, jak tento problém, původně vycházející z poznatků Franciska Varely a Humberta Maturany v biologii, pronikal v oblasti ekonomie, lingvistiky, sociologie a managementu až k současné teorii systému Niklase Luhmanna. U jmenovaných biologů šlo o sebezáchovu organismů v měnícím se prostředí. Ačkoli literatura není živým organismem, musí se také snažit o sebe reprodukci („Auto-poiesis“) uprostřed agresivních vnějších vlivů.

Ještě jeden pojem, který dnes působí zastarale, a snad také proto ve *Slovníku* nefiguruje, může posílit pozici literatury: Když Felix Vodička přišel se svou „Teorií úkolů“, členové Pražské školy se obávali sebezníčující adaptace literárněvědného strukturalismu na mocné síly sociologie a ideologie. Přehlíželi či nevěnovali dostatečnou pozornost tomu, že Vodička počítal s touhou po dílech, která by mohla odpovídat neurčitým představám „o literárním krásnu dosud neuskutečněném“ („Literární historie, její problémy a úkoly“, in *Čtení o jazyce a poesii*, Praha 1942, s. 373). Krásno je pojem, který pokrývá celou historii estetiky od antiky přes Kanta a Herbarta („Herbartismus“) až po český strukturalismus. Citace Vodičky se vztahuje k Mukařovského pojetí antropologicky založené estetické funkce. Ta je teleologicky („Teleologie“) a — v aristotelském smyslu — entelechicky zaměřena na krásno uzavřeného, avšak dynamického a energeticky proměnlivého uměleckého díla („Dynamika“). Takové úvahy se dnes netěší velké oblibě. Nicméně pokud pojímáme příspěvky ve *Slovníku* jako historii vzestupu a úpadku literárněvědného strukturalismu, mohou sloužit k tomu, aby se tento strukturalismus a spolu s ním i literatura a její dějiny opět ocitly ve středu literárněvědného bádání. Naléhavým deziderátem je tudíž i překlad *Slovníku* alespoň do angličtiny.

Mlhoviny strukturalismů

Literárněvědný strukturalismus je příkladem jednoho z nejdůležitějších směrů 20. století, který zanechal hlubokou stopu ve vývoji literární vědy i v takřka každé její národní variantě. *Slovník literárněvědného strukturalismu* (dále SLS), vydaný v roce 2018 v redakci Ondřeje Sládka, je pokusem představit proměny strukturalistické tradice a zároveň ji utřídit do podoby uzavřeného systému hesel. Nejedná se samozřejmě o jednoduchý úkol — vznikla tak kniha nepochybně monumentální a fascinující, i když přinejmenším místy problematická a podněcující k diskuzi na téma pozice a role strukturalismu v literární vědě 20. století.

Především je třeba konstatovat, že SLS není pouze slovníkem literárněvědného strukturalismu. Literárněvědný, literární, filozofický nebo obecně kulturní kontext, s nímž lze literárněvědný strukturalismus spojovat, byl založen nezvykle široce. Součástí slovníku jsou proto hesla týkající se jiných literárněvědných směrů, tak či onak se strukturalismem souvisejících: směrů, které strukturalismus provázely a inspirovaly, ale také směrů, které se s ním ocitaly v polemickém střetu nebo proti němu dokonce otevřeně vystupovaly (viz hesla „Dekonstrukce“, „Fenomenologie“, „Hermeneutika“, „Kroužek Michaila Michajloviče Bachtina“, „Poststrukturalismus“, „Strukturalismus a marxismus“). Redaktor slovníku se přitom neomezil jen na uvedení hesel, popisujících výše vzpomínané metodologické proudy; objevují se i detailnější termíny, jež se s těmito proudy pojí a jsou pro danou metodologickou orientaci zásadní (jako např. „Différance“, „Logocentrismus“, „Chronotop“, „Karnevalizace“, „Polyfonie“). Čtenář nalezne také hesla popisující přínos a význam strukturalismu pro bádání v jiných oblastech umění, jako je architektura, divadlo, film („Architektura“, „Strukturalismus a divadlo“, „Strukturalismus a film“), a představující vztahy strukturalismu zejména k avantgardnímu umění i jeho celkové zakotvení v epoše moderny a postmoderny („Moderna“, „Postmoderna“). Takto široce rekonstruovaný kontext má rovněž diachronický rozměr, patrný zvláště ve struktuře jednotlivých hesel, hlavně poetologických. Zhusta podrobně a pronikavě jsou reprodukovány dějiny i vznik daného pojetí či termínu, počínaje nejstarší dobou, antikou (autoři — po vzoru Lubomíra Doležela — nejčastěji považují za zakladatelskou tradici Aristotela). Zdá se, že historická rekonstrukce nejednou převažuje nad tím, co bychom mohli vymezit jako vlastní strukturalistickou tradici (viz hesla „Autor“, „Drama“, „Literární kritika“, „Mereologický model“, „Mýtus“). Občas je v některých případech obtížné určit hranice mezi kontextem a tím, co je považováno za zásadní přínos strukturalismu („Interpretace“, „Dialog“, „Hra“). Široké pozadí nejednou zahrnuje též současnost (21. století), a tedy i nejnovější poststrukturalistická, resp. popoststrukturalistická hlediska. Nakonec se objevují i hesla, u nichž vztah mezi daným termínem a strukturalistickou literární vědou není vůbec jasný nebo explicitně formulovaný

(„Operační uzavření“). V jistém ohledu se tak SLS prostě stává všeobecným literárněteoretickým lexikonem či všeobecným slovníkem literárních termínů (ale téměř vždy s výrazně exponovaným strukturalistickým důrazem nebo odkazem na strukturalistickou tradici).

Uvedený stav můžeme hodnotit dvojím způsobem. Na jedné straně jde nepochybně o významnou publikaci — čtenář má před sebou poměrně svébytný slovník, který daný termín zaznamenává na širokém diachronním i synchronním pozadí; strukturalistické koncepte a kategorie představuje nikoli v abstraktním vzduchoprázdnu, nýbrž v jejich přirozeném historicko-kulturním prostředí. Koncepte a kategorie strukturalismu jsou navíc prezentovány z různých zorných úhlů, kombinujících a vzájemně srovnávajících, navzájem se osvětlujících. Výsledkem je neklamná komplexnost, celistvost a soběstačnost jednotlivých hesel.

Na druhé straně takový záběr (v případě všeobecného literárněteoretického lexikonu nepochybně žádoucí) vede nezřídka k tomu, že se strukturalistická tradice zamlžuje. Čtenář není vždy schopen se zorientovat, kde je její začátek a kde je její (eventuální) konec; zda se dané heslo skutečně týká vymezeného směru strukturálního myšlení, nebo pouze určitého, více či méně vzdáleného kontextu. Náznými příklady jsou zde hesla věnovaná Bachtinově teorii. Jejich autor, Jiří Koten, jednoznačně deklaruje, že „Bachtinovo myšlení nemělo strukturalistické základy, ke strukturalismu se stavělo polemicky“ (s. 539) a také že „vliv na Tartusko-moskevskou školu, jejímž členem se Bachtin dokonce stal, můžeme považovat sice za pozdní, avšak zcela finální začlenění bohatého díla Kroužku M. M. Bachtina do strukturalistického myšlení“ (s. 371). Druhá z citovaných formulací (která je pochybná už z čistě logického hlediska, protože neznamená, že by se Bachtin jednoduše stal strukturalistou, nýbrž poukazuje spíše na určitý vývoj v rámci strukturalistického myšlení) se jeví jako dost krkolomný způsob, jak zdůvodnit přítomnost hesla ve slovníku, o čemž má sám autor — jak se zdá — jisté pochybnosti.

Popsaný problém se týká rovněž problematiky poststrukturalistických koncepcí, konkrétně tázání, nakolik můžeme vnímat poststrukturalismus prostě jako tvůrčí pokračování strukturalismu, nebo zda můžeme mezi oběma směry vytýčit zřetelnou hranici (časovou, ale i kvalitativní)? Autoři SLS (zejména Jan Matonoha, autor hesla „Poststrukturalismus“) samozřejmě tyto pochybnosti zaznamenávají, píšou o problematickém vztahu mezi oběma zmíněnými směry. Slovník však současně obsahuje hesla jasně poststrukturalistického rázu, například z oblasti dekonstrukce nebo termíny z pozdních prací Rolanda Barthesa a Michela Foucaulta — a tu vyvstává otázka, zda jich není přítomno příliš mnoho.

Objevuje se zde ještě jiný zajímavý problém, rovněž hodný zamyšlení: existuje český poststrukturalismus, a pokud ano, tak v jaké formě a jaké jsou jeho charakteristické rysy? Ve slovníku se objevuje termín *neostrukturalismus*

(píše se přímo o „českém neostrukturalistickém uvažování“ [s. 327]), na stránkách knihy však není šířeji objasněn. Na s. 550 se nachází jediná informace, že Manfred Frank užíval tohoto pojmu jako synonyma pro definici poststrukturalismu, aby tak podtrhl jeho vztah ke strukturalismu. Ale jde opravdu o to? Žádoucí by byla větší přesnost a přinejmenším snaha o určení, jakou pozici mají v SLS současní literární vědci, jako například čas od času jmenovaná Daniela Hodrová.

Důsledkem zde popsaného značně široce pojatého kontextu (mimo jiné poststrukturalistického) je to, že na mnoho podrobnějších hesel, včetně strukturalistických, prostě nezbylo místo. Nejde o to, že by v SLS nebyla; ona tam jsou, jen zůstávají skryta v obecnějších heslech, a ne vždy jsou opatřena přesnou definicí. Příkladem mohou být termíny vypracované v rámci Nové kritiky (strukturalistické tradici přinejmenším z určitého pohledu blízké) — většina se jich objevuje právě v hesle věnovaném tomuto směru (*víceznačnost, organická jednota, objektivní korelát, ironie, prohřešek parafráze* [s. 509–517]), některá fungují coby samostatná hesla, jako například „Close reading“ nebo „Intencionální klam“ (v rámci tohoto hesla je rovněž vysvětlen termín *afektivní klam*, který — a vlastně není zřejmé proč — vlastní heslo nebo odkaz nemá, navzdory skutečnosti, že oba pojmy obvykle vytvářejí terminologickou dvojici). Zcela nevyjasněn zůstal pár komplementárních termínů *struktura-textura*, přestože by to bylo potřebné s ohledem na specifické významy pojmů v kontextu Nové kritiky. Takových příkladů můžeme nalézt více. Třeba v hesle „Literární komunikace“, kde se objevují termíny z oblasti historické poetiky nebo literární historie, principiálně rozpracovávané mimo jiné v rámci polského strukturalismu (*literární tradice, literární konvence, fenotyp a genotyp* literárního díla). V hesle „Téma“ je vzpomenut termín Viléma Mathesia *aktuální členění větné* (termín zdánlivě čistě jazykovědný, který hrál mimochodem poměrně důležitou, inspirační roli v polských bádáních o spojitosti textu — kupříkladu Maria Renata Mayenowa promýšlela problematiku spojitosti z hlediska aktivity vnímatele textu, jeho znalostí či intelektuálních schopností, a pokoušela se vytvořit stylistické charakteristiky spojitosti konkrétních textů). Následný termín Otakara Zicha *významová představa* byl připomenut v hesle „Strukturalismus a divadlo“, třebaže není striktně teatrologický (v SLS bohužel chybí heslo „prestrukturalismus“ nebo „protostrukturalismus“). Charakteristickým rysem pražského strukturalismu bylo rovněž to, že starší pojmy (nebo slova běžně užívaná v každodenní komunikaci) naplňoval novým, strukturalistickým obsahem — jako samostatná hesla by snadno mohly fungovat takové výrazy jako *biografie, období, vliv, literatura, krása*. Z tradice Pražské školy, kterou by bylo vhodné zohlednit (případně šířeji popsat) a na kterou nezbylo na stránkách SLS místo, můžeme poukázat na problematiku teorie překladu (mimo jiné na práce Jiřího Levého, pojetí překladu jako specifické konkretizace díla, na termín Romana Jakobsona *intersémiotický překlad*), na folklori-

stické a entografické práce Petra Bogatyreva (sotva připomínané, přínosné by bylo šířeji popsat specifické pojetí *langue* a *parole* v lidové literatuře), na literární komparatistiku (Franka Wollmana, později Dionýza Ďurišina). Poměrně skromně je zpracována rovněž strukturalistická versologie (v zásadě nepřekračující český kontext). Mohli bychom pochoptitelně dlouze diskutovat o tom, nakolik obtížné by bylo dosažení požadované úplnosti nebo komplexnosti (už vzhledem k objemu publikace, která přece jen čítá přes 800 stran). Naproti tomu redaktorem přijatá koncepce slovníku — obšírná analytická hesla, připomínající nejednou odborné články, v nichž se objevuje mnoho okrajovějších termínů — vede k docela paradoxnímu důsledku: publikace ve své stávající podobě by v zásadě měla být opatřena terminologickým rejstříkem, který by čtenáři velmi usnadnil orientaci v materiálu i případné dohledávání daného pojmu.

Zdá se, že výše popsaná strategie (široké rozevření literárněvědného a kulturního kontextu) byla vedena jednou zásadní snahou, kterou ostatně Ondřej Sládek formuloval v jiných svých publikacích: ukázat celkový obraz strukturalismu jako neustále živého proudu, trvajícího a rozvíjejícího se, proudu, jehož vlivy sahají až do dnešních dnů a jehož záběr přesahuje úzký rámec literární vědy. Takový přístup umožňuje prezentovat strukturalistickou tradici v jejím plném rozsahu a představit její ukotvení a trvání v širokém literárněvědném kontextu. Kontinuita a aktuálnost strukturalistické tradice, na stránkách slovníku zdůrazňovaná, její dynamika a neustálé přeměny zaznamenávané až do aktuální současnosti však publikaci zároveň dodávají málo slovníkový charakter. Jak už jsem uvedl výše, hesla v SLS mají často charakter docela podrobných, přehledových článků, někdy značně obsáhlých, které daný termín popisují spíše v jeho dynamických proměnách, vzájemně se osvětlujících pohledech, než ve statické a vykrystalizované podobě. Zde je dobré připomenout úvahu Janusze Ślawińskiego, který svého času napsal o lexikografii toto: „práce na slovníku není teoretickým výkonem a ani jím být nemůže, má-li poskytovat požadované výsledky. Každý, kdo se pokoušel o tento druh odborné činnosti, dobře ví, že do značné míry spočívá v přiklonu k řádu na úkor množících se teoretických pochybností, v jasném rozhodování a v celkovém překonání pochybností ve jménu praktických potřeb.“ SLS, aspoň z určitého hlediska, jde proti tomuto stanovisku. Vznikla tak nakonec bezpochyby zajímavá a inspirující publikace, která je však určena především odborníkům. A přinejmenším na některých místech či v některých aspektech si žádá čtenáře vybaveného nemalými odbornými znalostmi, nezbytnými pro pohyb v mlhovinách strukturalistického univerza, které jsou před ním nastíněny.

SLS potvrzuje nesporně specifický a výjimečný charakter českého strukturalního myšlení: jeho systematickosti a vnitřní soudržnosti, jež se rozvíjela v atmosféře mimořádně intenzivní kolektivní vědecké spolupráce; jeho dy-

namičnost a novátorství, díky nimž je dodnes inspirativním proudem (autoři jednotlivých hesel zajímavým způsobem zachycují rozmanité interakce, závislosti a afinity mezi klasickými koncepcemi nebo pojetími pražského strukturalismu a novějšími literárněvědnými teoriemi). Český strukturalismus je často, a nikoli nesprávně, chápán jako hlavní rameno strukturalistického proudu (jakkoli je mnoho místa věnováno také ruskému formalismu i francouzskému strukturalismu a poststrukturalismu). Stává se někdy svého druhu synekdochou, *pars pro toto* strukturalismu jako takového. Na několika místech by takový postup mohl vyvolat polemickou reakci a vyžadoval by určitou korekci — například tvrzení, že „vztah strukturalismu a interpretace se běžně považuje za problematický — s odvoláním na to, že pojem interpretace se u pražských strukturalistů [...] vyskytuje jen zřídka“ (s. 323). Zde můžeme připomenout, že otázkám interpretace věnoval zmíněný Janusz Sławiński několik dnes už klasických studií (shrnutých v knize Místo interpretace [*Miejsce interpretacji*, Gdaňsk, słowo/obraz terytoria 2006]), na jiném místě SLS (s. 399) nalezneme čtenář též informaci, že problematikou interpretace se intenzivně zabývala Nitranská škola literární komunikace (je zmíněna sedmadvacetisvazková řada *O interpretácii umeleckého textu*). Podobně termín *fonologie* se v úplnosti probírá v rámci hesla „Pražská škola“ a je bezmála chápán jako výlučně český objev, třebaže je zjevné, že zmínku by si zasloužili rovněž polští průkopníci fonologie, Jean Baudouin de Courtenay a Mikołaj Kruszewski (Baudouina bylo vhodné připomenout rovněž v hesle „Ruský formalismus“ — jeho zásluhy na utváření formální školy, které široce popsal Jindřich Toman, se v SLS nezmiňují). Jsou to drobnosti, ale stojí za pozornost.

Poslední problém, který bych chtěl nadhodit, je otázka polského strukturalismu, který mě pochopitelně obzvlášť zajímá. Bohužel, v SLS nebyl představen jako určitý širší, v čase se vyvíjející fenomén, jako historický jev vyplňující jen nepatrně kratší období než strukturalismus český. Těm, kteří jsou s dějinami polské literární vědy méně obeznámeni, je nutné připomenout, že její prestrukturalistické tradice jsou spojovány s novátorskými pracemi Kazimierza Wóycického z druhého desetiletí 20. století, věnovanými oblasti versifikace a poetiky (Wóycicki patřil ke stejné generaci jako Otakar Zich a v polské literární vědě hrál analogickou roli průkopníka strukturalismu; dodejme, že členové Pražského lingvistického kroužku jeho vědecké dílo znali a oceňovali je). Neméně důležité byly rovněž estetické názory Stanisława Ignace Witkiewicze (Witkaceho), formulované ve dvacátých a třicátých letech 20. století: jeho pojem *čisté formy* v některých svých aspektech připomínal pojem struktury; poukazuje se také na souběžnost Witkaceho teorie s koncepcemi Nové kritiky nebo ruských formalistů. Doplněním Witkaceho návrhu byly vůči němu polemické úvahy Karola Irzykowského, jež autor shrnul především do své knihy *Boj o obsah*. Studie o literární teorii poznání (*Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania*, Warszawa, F. Hoesick

1929). (Irzykowski vnímal básnické dílo coby integrální celek a jako specifický aspekt označoval zvláštní druh dynamismu — „elektřinu“, jak uváděl —, tolik zdůrazňovaný v pozdější koncepci struktury vzniklé v prostředí Pražského lingvistického kroužku.) Vlastní dějiny polského strukturalismu začaly kolem poloviny třicátých let a byly úzce svázány s inspirujícím dopadem pražského strukturalního myšlení. Toto prostředí tvořili takoví učenci jako Franciszek Siedlecki, Kazimierz Budzyk, Dawid Hopensztand, Stefan Żółkiewski, Manfred Kridl. Jejich činnost přerušila nejprve válka, potom — po krátkém období relativní svobody v letech 1945–1948 — nevyhnutelná invaze marxismu. (Ale dokonce i v padesátých letech, v období jednoznačné dominance marxismu badatelé jako Maria Renata Mayenowá, Henryk Markiewicz nebo Kazimierz Budzyk hájili autonomní povahu vědy a dílo „buržoazní“ literární vědy. Na počátku padesátých let 20. století se na tradici českého strukturalismu odvolávala také Stefania Skwarczyńska.) Druhá polovina padesátých let je už počátkem strukturalistické revoluce, která v šedesátých letech zasáhla celou polskou literární vědu. Debutovala mladá generace badatelů (mimo jiné Michał Głowiński, Janusz Sławiński, Aleksandra Okopień-Sławińska). To vše uvádím proto, abych českým čtenářům ozřejmil, že polský strukturalismus není pouze „skupinou literárních teoretiků zabývajících se strukturální poetikou a sémiotikou“ (Głowiński, Sławiński, Balcerzan) z šedesátých let. Byl to vědecký směr, který se v polské literární vědě rozvíjel více než několik desetiletí, a období jeho vrcholného rozvoje spadá skutečně do let šedesátých a sedmdesátých. Snad bychom očekávali, že v takové publikaci, jako je SLS, bude polský strukturalismus představen, ovšem objevuje se tu jediné heslo „Lvovsko-varšavská škola“. Ta představuje velice vzdálený kontext polského strukturalismu (což navíc potvrzuje sám autor hesla Jiří Trávniček) a navíc obsahuje mylné informace: Manfred Kridl byl jednoduše představitelem polského meziválečného strukturalismu (jeho označení jako „protostrukturalisty“ by odpovídalo spíše Wóycickému), kdežto Zygmunt Łempicki byl reprezentantem idealistické stylistiky; s polským strukturalistickým myšlením, které se ve třicátých letech rodilo, měl společné to, že byl patronem skupiny varšavských studentů, kteří se o strukturalismus a formalismus skutečně zajímali (jeho metodologický portrét velmi důkladně popsal Kazimierz Budzyk v meziválečném *Slově a slovesnosti* [srov. Kazimierz Budzyk, „Metodologie stylistiky v Polsku. Pokus o charakteristiku a ocenění“, přel. Adolf Kellner, *Slovo a slovesnost* III, 1937, č. 3, s. 139–155]). Ve slovníku se také objevuje heslo „Literární komunikace“, jinak velmi dobře napsané a široce zohledňující polský přínos pro rozvoj této problematiky, ale opět — neukazuje, čím byl strukturalismus v Polsku jako jistý celkový jev. Těžko porozumět tomu, proč se redaktor publikace nerozhodl pro zahrnutí hesla „Polský strukturalismus“, a to tím spíše, že se v SLS objevují „Americký strukturalismus“ nebo „Kodaňská škola“. V obou případech přitom autoři zdůrazňují, že by se mělo mluvit

spíše o strukturalismu anebo strukturalistech v Americe nebo v Kodani než o škole nebo směru. Nepochybně však můžeme mluvit o strukturalismu polském nebo slovenském.

Zmínění Slováci jsou ostatně v SLS pojednání obdobným způsobem — v knize chybí celkové heslo věnované slovenskému strukturalnímu myšlení. Jakousi berličku představuje heslo „Bratislavský lingvistický kroužek“, jehož vznik završil, jak píše Marie Havráňková, „vývoj strukturalismu na Slovensku, který probíhal od 30. let 20. století“ (s. 98). Autorka, která si patrně byla vědoma toho, že se v SLS heslo „Slovenský strukturalismus“ neobjeví, dovedně shrnula jeho dějiny z období před rokem 1945. Pozdější vývojová etapa slovenského strukturalismu je širěji popsána mimo jiné v heslech „Nitranská škola“ a „Literární komunikace“. Nicméně takové redakční řešení vyvolává určitý chaos a případnému čtenáři nijak neusnadňuje cestu k získání úplného obrazu vývoje slovenského strukturalního myšlení. Na okraj dodejme, že to bylo synteticky a v úplnosti popsáno v úvodu k antologii *Od iniciativy k tradicii* Fedora Matejova a Petera Zajace (srov. Fedor Matejov a Peter Zajac, „Štrukturalizmus v slovenskej literárnej vede“, in iidem [edd.], *Od iniciativy k tradícii. Štrukturalizmus v slovenskej literárnej vede od 30. rokov po súčasnosť*, Brno, Host 2005, s. 7–21). Tak by právě mělo vypadat zmíněné heslo, které by bylo lze následně doplnit (nebo nikoli) dalšími odkazy týkajícími se například Bratislavského lingvistického kroužku nebo Nitranské školy literární komunikace.

Vraťme se ještě k polskému kontextu. Polský přínos bylo možné zaznamenat rovněž v řadě podrobnějších hesel, nebo dokonce ve zpracovaných samostatných heslech spojených s problematikou, která byla v rámci polského strukturalismu promyšlena (například s už vzpomínanými termíny *literární tradice*, *literární konvence*, *historická poetika*, *fenotyp* a *genotyp*). V hesle „Text“ se objevuje pojem *spojitost textu* a informace o pracích a koncepcích Miroslava Červenky. Naopak M. R. Mayenowá, pod jejímž vedením byla tato zkoumání prováděna v Polsku a která redakčně připravila celou řadu svazků věnovaných této problematice (kde nakonec publikoval vzpomínaný Červenka, ale také jiní Češi nebo představitelé Tartuské školy), nebyla na tomto místě vůbec zmíněna. Červenková spolupráce s Lucyllou (ne Lucynou, s. 502) Pszczołowskou v oblasti versologického bádání byla sotva nastíněna. V šedesátých a sedmdesátých letech 20. století se polští badatelé intenzivně zabývali rovněž problémem *konkretizace*. Tento termín v podobě, jakou najdeme například v polském Slovníku literárních termínů (srov. Janusz Sławiński [ed.], *Słownik terminów literackich*, Wrocław, Ossolineum 1976), má výrazně syntetický charakter: spojuje ingardenovskou tradici s modifikacemi provedenými Felixem Vodičkou. V šedesátých letech 20. století se problémem konkretizace intenzivně zabýval také polský spisovatel Stanisław Lem. Věnoval této otázce obsáhlý esej *Filozofie náhody* (srov. Stanisław Lem: *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1968). Kniha byla

široce komentována také v literárněvědném prostředí, mimo jiné Henrykem Markiewiczem, Kazimierzem Bartoszyńským či Januszem Sławińským, který ostatně konstatoval, že Lemova stanoviska (zaměřená vůči strukturalismu kriticky) se blíží koncepcím Pražské školy. Také výše vzpomínanou osobnost Markiewicz z jeho díla bylo možné v SLS připomenout ve větší míře. Markiewicz, nepochybnitelná autorita a nejvýznamnější polský literární vědec druhé poloviny 20. století, reprezentoval v podstatě eklektické stanovisko s poměrně zřetelným a otevřeně deklarovaným marxistickým základem, avšak nemalou měrou čerpal ze strukturalistických inspirací; stačí sáhnout po jeho knihách, jako jsou *Dimenze literárního díla* (srov. Henryk Markiewicz: *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1984) nebo *Hlavní problémy literární vědy* (srov. idem: *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1965). Ostatně v SLS je v jednom okamžiku zmíněn jednoduše jako „polský strukturalista“ (s. 733). Zdá se, že například v hesle „Strukturalismus a marxismus“ bylo možné krátce podat Markiewiczův metodologický profil a neomezovat se jen na příjmení (s chybně uvedeným křestním jménem: Henryk, ne Henrik [s. 670]). Chtěl bych tu ještě jednou podtrhnout, že polský strukturalismus šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých let 20. století nebyl metodologickým ostrůvkem, zajímavostí nebo zaznamenáníhodnou epizodou. Byl to směr v Polsku rozhodně dominující, s nemalým institucionálním zázemím (Instytut Badań Literackich, ediční řady jako *Poetika*. *Encyklopedický nástin* [Poetyka. *Zarys encyklopedyczny*], *Z dějin uměleckých forem v polské literatuře* [Z *Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*], *Dějiny a teorie literatury* [Historia i Teoria Literatury], *Slovanská srovnávací metrika* [Słowiańska Metryka Porównawcza], *cyklus Celopolských pomocných literárněteoretických konferencí vědeckých pracovníků* [Ogólnopolskie Konferencje Teoretyczno-literackie Pomocniczych Pracowników Naukowych]). Byl to směr, který rovněž určoval sféru univerzitní didaktiky (příručka *Nástin literární teorie* [Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński: *Zarys teorii literatury*, první vydání, Warszawa, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych 1962] se v letech 1962–1991 dočkala šesti vydání; Sławińského *Slovník literárních termínů* [viz výše] byl ještě donedávna vydáván). Pojmové instrumentarium strukturalismu se rozšířilo a stalo se svého druhu přirozeným základem literárněvědného technolektu. Rozmach polského strukturalismu v jistém ohledu připomíná meziválečný význam Pražského lingvistického kroužku, měl dokonce širší institucionální zázemí, ale naopak menší mezinárodní ohlas — což bylo bezpochyby důsledkem všeobecné historicko-politické situace (přestože v jejím rámci můžeme nalézt důležité mezinárodní iniciativy, jako byla varšavská konference věnovaná poetice, která se konala roku 1960). Rozvoje polského strukturalismu využívali také představitelé české vědy, což bylo tím zřejmější, že sami ve vlastní zemi ne-

měli možnost svobodně provozovat svou vědeckou činnost. Zkrátka, popis polského strukturalismu ve SLS polského čtenáře určitě neuspokojí. Zdá se, že určující příčinou je to, že polský strukturalismus je vnímán jako víceméně jev spíše lokální povahy; není ani tak úplně domácí a ani natolik mezinárodní tradicí, aby byl v širším záběru zohledněn (ve větší míře byly vzaty v potaz například práce Romana Ingardena jakožto badatele mezinárodního věhlasu). Takovému stanovisku redakce SLS můžeme samozřejmě rozumět, i když je možné vznést dotaz, zda SLS nemá (v souladu se svým titulem) reflektovat literárněvědný strukturalismus v celém jeho rozpětí, nezávisle na tom, zda hovoříme o domácích (českých), lokálních (středoevropských) nebo též západních anebo obecných — světových tradicích.

Závěrem budiž řečeno, že SLS představuje publikaci z mnoha hledisek neobyčejně zajímavou. Materiál shromážděný v knize umožňuje získat jistý celkový vhled do strukturalistického dědictví, získat povědomí o jeho rozvoji i záběru, teritoriálním i časovém. O některých redakčních řešeních, k nimž Ondřej Sládek sáhl, je možné diskutovat. Tváří i tvář množství shromážděného materiálu si však čtenář uvědomí, před jak obrovským a obtížným úkolem se autoři SLS ocitli. Splnili jej podle mého názoru uspokojivě a vytvořili přesvědčivý obraz už bezmála stoletých dějin strukturalního myšlení. Je to kniha určitě inspirující, kterou můžeme směle pokládat za výzvu k dalšímu bádání a k dalším debatám o významu a přínosu strukturalismu pro rozvoj literární vědy v 20. a 21. století.

Zároveň dodejme, že SLS leccos prozrazuje i o samém strukturalismu. Dovolím si zde znovu připomenout Janusze Sławińskiego, který napsal: „práce na slovníku v daleko větší míře než »čistě« metavědecké spekulace zviditelňuje lesk a bídu jazyka literárněvědné disciplíny, odhaluje způsob jeho fungování jako nástroje poznání a jako prostředku dorozumívání se mezi badateli.“ To potvrzuje i případ SLS. Množství stanovisek, poměrně individualizovaných, někdy vzájemně rozporných či polemických se tak stane trochu svědectvím marnosti velkého snu o vytvoření jedné, univerzální a objektivní metodologie (na „rozdrobení strukturalismu na různoběžné směry“ žehral také už citovaný Stanisław Lem). Výjimečné postavení zde ovšemže zaujímá dílo Pražské školy, jehož vnitřní metodologická sevřenost (i když také ne celková a naprostá) pozitivně vyniká nad jinými projevy strukturalistického myšlení. V tomto ohledu má pražský strukturalismus určitý nadčasový rys: jeho představitelům se podařilo vytvořit trvalý model kolektivní vědecké spolupráce a také školu univerzální vědecké tvorby.

Mravný étos S. Podlipskej, vedecký pátos monografie

Jana Vraiová: *Umíněnkyně dobra Sofie Podlipská. Kapitola z literárního midcultu 19. století*. Praha, Akropolis 2017. 223 strany.

Jana Vraiová v predkladanej monografii zúročuje svoj doterajší výskum tvorby Sofie Podlipskej a literárneho diania v 80. a 90. rokoch devätnásteho storočia. Prvá monografia Jany Vraiovej *Literární tvorba Sofie Podlipské v literárněhistorické a kulturní reflexi* (2016) mapovala recepciu tvorby Sofie Podlipskej, štúdie z posledných rokov sa týkajú metodologických a literárnohistorických otázok, ku ktorým sa Vraiová vo svojej druhej monografii znovu vracia. Sofia Podlipská, česká spisovateľka a intelektuálka druhej polovice devätnásteho storočia, je pre Janu Vraiovú zaujímavým príkladom spisovateľky pohybujúcej sa svojimi prózami medzi literatúrou nárokovujúcou si na prívlastok „vysoká“ a literatúrou čitateľsky prístupnou, určenou pre širšie publikum, ktorá si zároveň, v zmysle národoobrodeneckých ideí, stanovuje za cieľ výchovne naň pôsobiť.

Kniha je rozdelená na dve časti. Prvá časť „Sofie Podlipská v zrcadle času“ sleduje najmä literárnohistorický kontext Podlipskej tvorby a jej pôsobenie v českom obrodeneckom spoločenstve. Druhá časť knihy „Pět sond do díla Sofie Podlipské“ sa potom zameriava aj na konkrétnejšie, najmä tematické a motivické problémy Podlipskej próz.

Prvú časť knihy otvára metodologická kapitola venovaná pôvodu a významu termínu *midcult*. Ten Vraiová používa v knihe ako nástroj, ktorý jej má pomôcť umiestniť tvorbu Sofie Podlipskej do vertikálnej štruktúry literatúry, osvetliť Podlipskej autorskú stratégiu a zdôvodniť esteticky nie vždy presvedčivý charakter jej písania. Ťažisková kapitola tejto časti (s rovnakým titulom ako prvá monografia J. Vraiovej) najskôr približuje kontext, ktorý určujúco vplýval na Podlipskej literárnu i mimoliterárnu činnosť. Sleduje dobové diskusie o charaktere čitateľskej základne, ktorú sa spoločenstvo českých intelektuálov snažilo presvedčiť o dôležitosti uprednostňovania česky písaných kníh pred nemeckými, a zhŕňa tiež dobovú diskusiu o vplyve materiálneho zabezpečenia spisovateľa na kvalitu jeho tvorby, čo je v prípade Sofie Podlipskej relevantná téma.

Ďalej Jana Vraiová skúma meniace sa postoje literárnej kritiky k historickým prózam, prózam pre deti a mládež, ako aj k ostatnej tvorbe Sofie Podlipskej. Všíma si súvislosť medzi meniacou sa spoločenskou situáciou, rozdielnymi ideologickými východiskami jednotlivých kritikov a mierou ich negatívneho alebo priaznivého hodnotenia, pričom ju zaujíma obdobie od šesťdesiatych rokov 19. storočia po začiatok 20. storočia.

V ďalšej kapitole J. Vrajová skúma, aké postavenie v rámci dejín literatúry prisudzujú osobnosti a dielu Sofie Podlipskej rôzne syntetické kompendiá a vedecké práce, ako charakterizujú jej poetiku, či ju vylučujú alebo naopak zaraďujú do literárneho kánonu, a v akom svetle ju zobrazujú žurnalistické, populárno-náučné a beletristické žánre od začiatku 20. storočia po súčasnosť. Táto kapitola je skôr prehľadová, no naznačuje aj rôznosť funkcií pripisovaných Podlipskej textom (či už beletristickým, popularizačným alebo jej egodokumentom — denníkom a korešpondencií) v meniacich sa spoločensko-historických okolnostiach.

Kým v tejto časti knihy autorka analyzuje skôr dobové diskurzy, ktorých predmetom bola Sofia Podlipská, v druhej časti sa dostávame už aj ku konkrétnym dielam a k poetike jej tvorby. Jana Vrajová analyzuje predovšetkým tematickú stránku vybraných próz. V prvej sonde ju zaujíma zobrazovanie „svojho“ — českého a „cudzieho“ — nemeckého v Podlipskej poviedke „Češka a Nemec“, pričom si všíma aj posuny v tejto poviedke oproti dielam iných autorov s podobnou tematikou. Pri komplexnejšom porovnaní prózy *Osud a nadání* s románom George Sandovej *Consuelo*, ktorý Podlipská preložila, v ďalšej kapitole skúma Jana Vrajová podobnosti a rozdiely v motivickej výstavbe oboch diel. V ďalšej sonde predstavuje pozíciu Sofie Podlipskej v rámci dobových diskusií o realizme a naturalizme a v poslednej kapitole sa krátko zmieňuje o jej denníkových zápiskoch z posledných rokov života, keď sa spisovateľka, možno prekvapivo, no azda pod vplyvom atmosféry *fin de siècle* začala zaujímať o okultizmus.

Ako aj samotný názov knihy prezrádza, Jana Vrajová dáva tvorbu Sofie Podlipskej do súvislosti s termínom *midcult*, ktorý do svojej kritickej praxe vniesol americký kritik a esejista Dwight Macdonald. V stručnom úvodnom terminologickom zastavení autorka vysvetľuje, že Macdonald chápal termín ako pásmo strednej kultúry nachádzajúce sa medzi vysokou, elitnou kultúrou a kultúrou nízkou, ľahko konzumovateľnou a určenou na rýchlu spotrebu. Ide podľa neho o „antikultúru“, ktorá využíva overené výdobytky avantgárd, aby predstierala vysoké umelecké hodnoty s cieľom vyvolať v svojich konzumentoch pocit, že patria k skutočným znalcom umenia, čiže k vyššej vrstve, čím produkty *midcultu* dosahujú komerčný úspech a zisk. J. Vrajová ďalej v *Oxford English Dictionary* nachádza aj pôvod slova *middlebrow* z roku 1884, ktoré označovalo meštiansku vrstvu, ktorá bola nositeľkou takejto kultúry, a konfrontuje ho aj s jeho použitím v texte Virginie Woolfovej z tridsiatych rokov 20. storočia. Vo všetkých týchto zdrojoch má termín *midcult* negatívne konotácie. Ako autorka uvádza, termín vstúpil do povedomia čitateľskej verejnosti v našom priestore skôr vďaka knihe Umberta Eca *Skeptikové a tešiteľé*. Eco tam pomenúva päť charakteristických znakov *midcultového* diela, ako ich identifikoval v Macdonaldovej eseji (ktorá obsahuje len príklady a neusiluje sa termín presne ohraničiť), čo ale Vrajová mylne označuje za vlastné Ecovo

chápanie midcultu. Tým svoj výklad autorka o midculte ukončí, k Macdonaldovým (a nie Ecoovým) znakom dodáva ešte vlastný: autor midcultového diela sa snaží o aktuálnosť témy a namiesto otvorených otázok skrytých v komplikovanej štruktúre diela ponúka čitateľom hotové, ľahko zrozumiteľné odpovede. Jana Vraiová sa však už ďalej nezmiňuje o tom, že Umberto Eco sa v svojej knihe k Macdonaldovým tvrdeniam stavia kriticky a upozorňuje na ich skrytý aristokratizmus, snobizmus, nedostatočnú pružnosť a jednostrannosť.

Ani Vraiová však Macdonaldovo poňatie midcultu nepreberá automaticky: na záver terminologickej kapitoly upozorní, že pre potreby tejto práce bude s termínom pracovať „jako s neutrálnym synonymom sousloví »střední rovina literatury«, zbaveným sociologického aspektu a nežádoucích konotácií“ (s. 20). Potrebu takéhoto okliešteného termínu dokladá množstvom súčasných diplomových prác venujúcich sa strednej vrstve kultúry, ako aj svojím zámerom sledovať v knihe na príklade tvorby Sofie Podlipskej vertikálnu stratifikáciu literárnej tvorby druhej polovice devätnásteho storočia. Na toto obdobie, keď vznik mnohých literárnych diel iniciovali najmä rôzne potreby národného kolektívu, sa naozaj nedá dobre uplatniť termín, ktorý vznikol ako reakcia na komercializáciu kultúry v 60. rokoch 20. storočia. Otázka však je, prečo na ňom Vraiová vôbec trvala a nesiahla po celkom inej, k danému literárnohistorickému obdobiu priliehavejšej metodológii, napríklad aj po inšpirujúcich podnetoch, ktoré jej priam ponúka vo svojej knihe Umberto Eco. Ten sa vyhýba Macdonaldovmu pohrdaniu midcultom, ktorý zjavne prekážal aj autorky, a navrhuje sledovať skôr funkcionalitu jednotlivých *stylemat*, ktoré putujú z avantgárd (v prípade Sofie Podlipskej z uznávaných diel svetovej literatúry, ktoré v danej dobe fungovali ako zásoba vzorových postupov) do populárnejších žánrov. Poetika charakterizujúca dielo Sofie Podlipskej je tiež dôsledkom špecifických úloh vyplývajúcich z požiadaviek obrodeneckého hnutia, ktorého bola Podlipská aktívnou súčasťou. Pre celkové pochopenie jej diela, ale aj rozmanitých postojov k nemu, by bolo užitočné všimnúť si a vysvetľovať literárnohistorický kontext, ktorý určoval výslednú podobu literárneho diela, intenzívnejšie, ako to Jana Vraiová robí.

Autorka sa k definícii svojho chápania midcultu vracia priebežne počas celého výkladu, postupne pojem špecifikuje a v závere zhrnie svoje zistenia. Samotný termín však nie je vodidlom jej úvah, nepomáha jej lepšie sa priblížiť k charakteru sledovaných próz, vyskytuje sa v texte akosi mimochodom, na margo už povedaného a rozpadá sa na nie vždy konzistentné, alebo detailne vysvetlené zložky. Autorka napríklad tvrdí, že midcultové dielo reaguje na aktuálne literárne trendy, aby tým autor na jednej strane prezentoval svoju erudíciu, a „na strane druhej tak deklaruje potrebu soustředit se na modelového adresáta a na jeho literárni kompetence: netouží svému čtenáři předkládat text, který by byl tvarově či jinak subverzivní a kladl vyšší nároky na jeho aktivní spolupráci při dotváření interpretace díla“ (s. 81). Medzi týmito

dvomi znakmi midcultového diela však vidím istý rozpor: naozaj pomáha použitie aktuálnych literárnych trendov priamočiaremu pochopeniu posolstva? Aj Umberto Eco síce hovorí o tom, že midcultové dielo využíva výdobytky avantgárd vo svoj prospech, aby dosiahol želaný účinok, ale ide o postupy zo „zastaralého estetického skladu“ (U. Eco: *Skeptikové a těšitelé*, 1995, s. 61), nie o aktuálne literárne trendy, ako tvrdí Jana Vraiová. Ak sa Sofia Podlipská pokúsila popri romantickej fabule zakomponovať do diela aj nové realistické podnety, dalo by sa to chápať jednoducho ako dôkaz jej ambície splňať nároky na exkluzívne umelecké dielo (bez ohľadu na úspech jej úsilia). Termín midcult v tomto prípade nepomáha utriedeniu charakteristických črt textov Sofie Podlipskej, skôr zvädza k ich nenáležitej interpretácii. Navyše ak chcela Jana Vraiová vytvoriť novú definíciu midcultovej literatúry, ktorá by sa dala všeobecne uplatniť na literatúru 19. storočia, žiada sa aj jej overenie na tvorbe iných autorov a autoriek.

Z citátov Podlipskej próz a dobovej kritiky je jasné, že textom sa dajú vytýkať štylistické či kompozičné nedostatky, ako aj určitá schematickosť pri formovaní postáv a deja a Jana Vraiová to nepopiera. Zároveň sa však snaží vymaniť Podlipskú z negatívne konotovaných kategórií populárnej a zábavnej literatúry (pričom o tejto negatívnosti nediskutuje, ale ju apriórne predpokladá). Namiesto kritickej analýzy konkrétnych diel zdôrazňuje Podlipskej dobrý úmysel, čiže snahu výchovne pôsobiť na české čitateľky a čitateľov („mravní étos“ [s. 96]), a jej osobnostné kvality, alebo ju ospravedľňuje pred možnými výčitkami: „Domnívame se, že takto je třeba nahlížet na většinu děl Sofie Podlipské: skrze zřetelný autorský záměr, motivovaný vnitřní pravdivostí a potřebu nabídnout čtenáři vlastní porozumění světu, nikoli vidinou honoráře či kalkulem se čtenářskou oblibou“ (s. 122, v tejto súvislosti ešte upozorňujem na fakt, že Jana Vraiová cituje na s. 55 Elišku Krásnohorskú, ktorá priznáva, že Podlipská často písala pre „hmotný zisk“). Za citovanými negatívnymi hodnoteniami uvádza napríklad úryvky z článkov Elišky Krásnohorskej, ktoré sa vyznačujú empatiou a úctou k osobnosti Podlipskej a jej všestranným aktivitám. Krásnohorské texty majú, samozrejme, v knihe skúmajúcej dobovú recepciu dôležitú miesto, avšak Jana Vraiová možno až príliš často podsúva čitateľom názor (napríklad práve radením jednotlivých citátov alebo vlastnými formuláciami), že negatívne posudzovanie tvorby Sofie Podlipskej je vzhľadom na jej chvályhodný úmysel nespravodlivé: „Ač by se zdálo, že takto charakterizovaná literární tvorba musí nutně asociovat literaturu vyznačující se sklonem k podbíživosti čtenářstvu, Krásnohorská uměla překvapivě precizně odstínit tvorbu vnitřně opravdové Podlipské od průměrnosti a neproblematičnosti ryze komerční produkce“ (s. 47) alebo „Snahu Maternové obhájit význam díla Sofie Podlipské zejména pro mladou generaci žen nepovažujeme pouze za projev úcty k zesnulé autorce, ale za poctivý interpretační pokus směřující k prokázání myšlenkového významu a života-

schopnosti jejích děl u vědomí jejich formální nedokonalosti“ (s. 82). Kritické posúdenie jednotlivých Podlipskej postupov, či už na úrovni tematického plánu, kompozície či štýlu, a výskum ich funkcie vzhľadom na didaktické, národnoreprezentatívne a estetické zámery, ktoré Podlipskú pri písaní viedli, by hodnotu jej textov určite neznižili a súčasný, objektívny pohľad na jej tvorbu by mohol vrhnúť nové svetlo aj na dobovú recepciu, ktorá predstavuje ťažiskovú otázku monografie. Jana Vraiová navyše upozorňuje na skutočnosť, že dielu Sofie Podlipskej bolo venované len málo literárnovednej pozornosti: „Většina odborných prací, které vznikly na přelomu 20. a 21. století až do současnosti a věnovaly se dílu Sofie Podlipské, je spíše kulturněhistorického charakteru“ (s. III). A hoci je to vzhľadom na Podlipskej aktivity, jej rolu v obrodeneckom a ženskom hnutí ako aj charakter jej písania pochopiteľné (a ani predkladaná monografia napokon tento deficit nevyrovnáva), Jana Vraiová konštatuje: „Z posunu charakteristiky díla Sofie Podlipské [...] je možno vysledovať počátky tendence přesunout badatelský zájem o Podlipskou z literárněvědného výzkumu do kulturních studií; jako by se zdálo, že jediné tak jí bude možno zachovat respekt a úctu i pro další generace“ (s. 92).

Čitateľovu orientáciu v argumentácii k jednotlivým výskumným otázkam zneprehľadňuje okrem spomenutej metodologickej neistoty aj presýtenie textu citátmi, ktorých rozsah sa takmer rovná rozsahu samotného autorského výkladu. Na jednej strane je to zaujímavé čítanie, keďže ide o dobové texty, z ktorých obsahu i dikcie sa dá mnohé odčítať a pochopiť aj bez siahodlnej interpretácie. Zároveň to však komplikuje sledovanie autorkinej myšlienkovvej nite, keďže čitateľova pozornosť je rozptyľovaná pramenným materiálom, ktorý okrem hľadaného dôkazu obsahuje aj množstvo iných pozoruhodných symptómov. Text Jany Vraiovej sa niekedy redukuje na uvádzanie, kontextualizáciu a prepájanie jednotlivých citátov namiesto toho, aby čitateľa presvedčivo viedla usporiadaným a systematickým poľom faktov a ich interpretácií a citáty jej slúžili najmä ako podporné argumenty.

Osobnosť Sofie Podlipskej v kontexte druhej polovice devätnásteho storočia, v ktorom sa prelínal neskorý romantizmus, realizmus i modernizmus s ich rozmanitými očakávaniami od umeleckého diela, od národoobrodeneckých po estetické, je zaujímavou témou pre literárnohistorický výskum v mnohých aspektoch. Literárna produkcia tohto typu autorov je vhodným materiálom napríklad na odkrývanie umeleckých postupov, ktoré sa z tzv. vysokej literatúry presunuli do diel určených širšiemu publiku a boli považované za bežné a ľahko percipovateľné. Výskum tém a literárnych vzorov, ktoré boli napodobňované, zase charakterizuje záujmy a preferencie publika. Jana Vraiová však v monografii tieto kontexty nespracúva, dotýka sa ich len implicitne. Upozorňuje na vertikálnu stratifikáciu literatúry, čiže na existenciu skupiny literárnych diel, ktoré zohľadňujú záujmy a schopnosti širokého publika, no predsa svojou kvalitou neklesajú pod určitú úroveň (a ktoré Jana Vraiová

nazýva literatúrou midcultu), čím nevyčerpáva ani poetiku Sofie Podlipskej, ani midcultových diel. Obe výskumné oblasti by si pritom zaslúžili osobitnú publikáciu, ktorá by podrobne rozobrala napríklad dominujúcu didaktickú funkciu a vzťahy ostatných zložiek diela k nej, špecifický historický kontext s jeho požiadavkami na umelecké dielo, ako aj úspešnosť a neúspešnosť jednotlivých konkrétnych umeleckých riešení.

Eva Palkovičová

Jaromír Šavrd a demytizovaný

Iva Málková: *Jaromír Šavrd a. Tvůrce v zástupu i v opozici*. Praha, Pulchra 2017. 288 stran.

V roce 2018 uplynulo třicet let od nečekaného úmrtí ostravského novináře, básníka, prozaika a disidenta Jaromíra Šavrdy, jenž by se ve stejném roce dožil 85 let. Během minulého desetiletí bylo jeho jméno postupně připomínáno nejrůznějšími způsoby: dílčími studiemi a články, tematickou internetovou stránkou či výstavou v pražském Klementinu, televizními dokumenty nebo Cenou Jaromíra Šavrdy, udělovanou ostravským spolkem PANT za svědectví o totalitě. Někdejší ostravský disident Jiří Fiedor ve svém nakladatelství Pulchra ale především zpřístupnil tři svazky vybraných spisů Jaromíra Šavrdy: *Vězeň č. 1260* (2009), *Ostrov v souostroví* (2009) a soubor osmi básnických sbírek ze samizdatu a exilu *Tužkou na okraji* (2010; ed. Radim Kopáč). V roce 2017 tuto řadu rozšířila monografie Ivy Málkové s názvem *Jaromír Šavrd a. Tvůrce v zástupu i v opozici*.

Odbornou veřejnost seznamovala Iva Málková v předchozích letech průběžně se dvěma kapitoly života a díla Jaromíra Šavrdy: samizdatovou, potažmo disidentskou etapou a s ní související dvojí vězeňskou zkušeností. Vycházela přitom z pečlivého studia cenných a zčásti dosud neznámých materiálů, uložených v nepracované pozůstalosti manželů Šavrdových v Archivu města Ostravy. Její zásluhou byla přehledněna produkce Šavrdovy samizdatové edice Libri prohibiti a represe režimu vůči jejímu vydavateli (srov. studie „Jaromír Šavrd a v obklíčení“ ve sborníku *Historik a literát v provincii* [2015] a studie „Tvůrčí a »ediční« činnost Jaromíra Šavrdy a »kritika« v soudních rozsudcích a trestním spisu“, *Slovenská literatúra* 2016/1, a též heslo o edici Libri prohibiti, jež je součástí encyklopedie *Český literární samizdat 1949–1989* [2018]). Dvakrát publikovala ukázky z vězeňské korespondence Jaromíra a Dolores Šavrdových (*Krásná Ostrava* 2014/4 a *Aluze* 2015/1). Ostatně Málkovou edičně připravený svazek tohoto obsáhlého dopisního celku z let 1979–1984 by měl vyjít knižně v letošním roce.

Při psaní Šavrdovy monografie autorka sledovala dva hlavní cíle: první můžeme definovat jako „hledání životní cesty“ Jaromíra Šavrdy (s. 243), druhý pak (ne)nápadně vetkla přímo do podtitulu své knihy. Šavrdopsal vskutku zajímavou životní trajektorii a vystřídal mnoho rolí: osvětový pracovník, knihovník, středoškolský učitel, spisovatel, novinář, skladník, invalidní důchodce, samizdatový vydavatel, politický vězeň, chartista či disident. Málková si ovšem všímá určité pokřivenosti a schematičnosti vytvářeného obrazu. Šavrdopsa je mnohdy prezentován bezvýhradně jako „bytosť nezlomná“ a „jeho osud se stává obrazem hrdinství“ (s. 102). Aktuální pojetí Šavrdova života a díla je jí příkladem totalitněhistorického vyprávění (s odkazem na terminologii Michala Pullmanna [s. 99]), v němž se „osobnost Jaromíra Šavrdy stala symbolem a »jádrem« kolektivní paměti o boji disentu, o postojích Charty v severomoravském kraji v období normalizace. Tímto prizmatem byl potom vykládán a zjednodušen život Jaromíra Šavrdy“ (s. 103). Za bezpochyby nepřínosnější lze považovat její snahu tento ustálený obraz narušit, překonat. Málková nezastírá Šavrdovu účast v kulturním systému padesátých let, „její“ Šavrdopsa byl „v zástupu i v opozici“.

Určující rys Šavrdovy literární biografie bychom mohli pojmenovat jako tvůrčí umanutost. „On chtěl být vždycky spisovatelem,“ svěřil dokumentaristům o svém otci v dokumentu *Přechodné adresy Jaromíra Šavrdy* (2009) syn Jerry Newman Šavrdopsa. Iva Málková shodně a opakovaně poukazuje na to, že Šavrdopsa měl výrazné autorské sebevědomí (s. 12), „uchovávala ctižádost uplatnit se jako spisovatel, básník“ (s. 23) a „od svých literárních začátků stále hledala literární druh, literární žánr, jímž by zaujal, jímž by si získal pozornost čtenářů, ocenění kritiky“ (s. 66). Patrné je to i z pozdějšího znaleckého posudku z oboru psychiatrie, vystaveného v souvislosti se soudním procesem v roce 1978, v němž se na základě Šavrdovy výpovědi uvádí, že se vždy „chápal jako spisovatel a takto se bude i chápat do budoucna, je připraven sloužit české literatuře až do své smrti, psaní chápe jako posedlost“ (s. 143). Již od začátku své literární kariéry byl Šavrdopsa ochoten svým autorským ambicím leccos obětovat a podříditi, což je zvláště platné pro léta padesátá a šedesátá. V tomto ohledu vzbuzuje oprávněná čtenářská očekávání právě první polovina knihy, v níž se autorka vypořádává s jeho dobovým angažmá, a to i vzhledem k tomu, že právě toto období bývá v jeho životopise obvykle přehlíženo. Vhled do Šavrdovy (angažované) tvorby a jeho účasti v kulturním životě padesátých let ale podle našeho názoru není dostačující.

V prvé řadě shledáváme jako problematický fakt, že Iva Málková pro rekonstrukci Šavrdova životaběhu využívá a do jisté míry se spoléhá na několik variant spisovatelových vlastních životopisů, které považuje za klíčový pramen, vypovídající „o individuálních dějinách jedince i o historických událostech společnosti z perspektivy jedinečné bytosti“ (s. 15). Práce s takovým druhem dokumentu však vyžaduje jistou míru obezřetnosti a kritičnosti a následnou

konfrontaci s konkrétními doklady. Pro příklad: z jednoho takového autentického úryvku pod čarou se od Šavrdy dozvídáme, že na vysoké škole pracoval v neumannovském kroužku (diplomovou prací o S. K. Neumannovi pod vedením Františka Buriánka koneckonců své studium na Karlově univerzitě završil) a „vedle toho jsem — a to také z finančních důvodů — pokračoval i v Praze ve své novinářské činnosti: zprvu ve Směně, nejen verši. Ale i články o literatuře, později hlavně v Pionýrských novinách, v Mladé frontě a sporadicky i v časopisech odborných (Praha–Moskva)“ (s. 17). Ovšem tyto časopisecké příspěvky zůstávají v monografii až na výjimky bez povšimnutí. První oddíl o Šavrdově beletrii rámuje autorka sbírkami *Pionýrská říkadla* (1949) a *Struny míru* (1953). Podle jejího soudu je lze chápat jako projev mladistvého opojení lyrismem, v němž se autor nevymanil z šablony budovatelské poezie.

Nicméně bližší studium uvedených periodik a knih by ukázalo, že podobné „aktuální“ básně nejsou příznačné jen pro Šavrdovu tvorbu na počátku padesátých let, ale v podstatě až do jejich konce. To však již autorka nezaznamenává. Některé verše ze sbírky *Struny míru* byly poprvé otištěny právě ve zmíněných periodících, nadto zde najdeme texty, které se knižního otisku nedočkaly. Například *Pionýrské noviny* dva dny po smrti J. V. Stalina přinesly Šavrdovu báseň „Slovo o smrti soudruha Stalina“ (převzala ji též *Směna*), podobně reagoval Šavrd na úmrtí Klementa Gottwalda a 14. II. 1957 v *Nové svobodě* básní „On bude s námi“ i na skon Antonína Zápotockého. Na stránkách *Pionýrských novin* publikoval ještě v letech 1955–1956, a to například báseň „V mausoleu“ o návštěvě dětí tohoto památníku na Vítkově, překlad básnické skladby Sergeje Michalkova „Strýček Štopa — milicionář“ s kresbami Miloše Nesvadby a další. Po trvalém usazení v Ostravě se Šavrdovou hlavní publikační platformou stává deník *Nová svoboda* (13. 4. 1958 zde uveřejňuje například „Panychidu za V. Nezvala“, mj. se strofou „V boji však, který právě vede svět, | dál bude státi na poctivé straně: | do bitev, do nichž sám už nedohléd, | střely svých veršů pošle odhodlaně.“). Ve všech periodikách (stejně jako jednotlivě v novinách a časopisech *Mladá fronta*, *Literární noviny* či týdeníku *My*) nacházíme četné budovatelské básně, ale v citovaném životopisu zmiňované „články o literatuře“, alespoň podle našeho předběžného pátrání, vlastně žádné. Opomenuto dále zůstalo, že v době svého působení ve funkci ředitele tamějšího okresního Domu osvěty v Jilemnici přispěl Šavrd třemi básněmi do sborníku prací krajských autorů *Polní květy*, vydaného Krajským nakladatelstvím Liberec v roce 1958. Jedna z nich, „Báseň Josefu Bělešovi“, se i ve druhé polovině padesátých let vyznačuje značnou dobovou poplatností — viz úryvek: „Jaké to sny a touhy, jaké plány | přes hranici tě vedly — k fašistům? | | A tehdy — nevzpomněl sis na svou mámu | a na všechny, co na světě jich je — | když přivezli tě s puškou do Vietnamu, | když rozkaz dali — jdi a zabíjej? | | Teď s jedovatou krví esesáků | a s blátem zákopu se mísí tvoje krev. | Ne, nedal bych ti růži na rakev, | Josefe Běleši, bývalý spolužáku!“ (s. 19).

V autorově medailonu zařazeném do zmíněného almanachu *Polní květy* se mj. píše, že „pracuje na symbolickém dramatu, věnuje se s úspěchem es-trádní satíře a chystá se k větší prozaické práci s aktuálním tématem“ (s. 115). I toto Šavrdovo působení v padesátých letech by stálo za další rozpracování a konkretizování. V monografii se o něm dozvídáme pouze z letmé poznámky pod čarou v úvodním přehledovém životopise, tj. že Šavrd a přednášel, vedl kurzy pro kulturní pracovníky v armádě, spolupracoval s rozhlasem, pro nějž připravoval kabaretní půlhodinky a který odvysílal jeho blíže neurčené povídky a autorkou dosud nenalezenou poemu *Znamení psa*. Při tom lze dohledat, že úryvek z básně k vypuštění umělé sovětské družice *Znamení psa* vyšel 7. I. 1957 v *Nové svobodě*. V rozhlasovém archivu v Praze se také dochovalo pásmo s názvem *Komsomol — náš vzor. Ze života Komsomolu na sovětských školách*, které v roce 1952 sestavili s použitím knihy O. Chavkina *Vždy společně* Miroslav Červenka a Jaromír Šavrd a. Podle informací někdejšího vedoucího literární redakce Českého rozhlasu Ostrava Zdeňka Milta pak Šavrd a v šedesátých letech pravidelně psal pro pořad komunální satiry *Ostravské kukátko*.

Důkladnější dobové usouvztažení by si zasloužil i následující oddíl o Šavrdově tvorbě, jež vymezuje Iva Málková lety 1963–1968 a podtitulem „prózy s napětím“. Zachycuje jeho dráhu spisovatele z povolání, zahájenou vydáním kriminální prózy *Půjdeš, nevrátíš se* (1964). Autorka si všímá Šavrdova příklonu k detektivnímu žánru, v knize zjišťuje ozvuky děl a postupy Karla Čapka nebo Agathy Christie, zcela však pomíjí konkrétní kontext této knihy. Vůbec totiž nezmiňuje skutečnost, že se zde Šavrd a inspiroval skutečným případem masového vraha, domnělého převaděče přes státní hranici Huberta Pilčíka — „Strýčka“ (v knize hajný Alfréd Palička — „Strejda“). Například identifikace mrtvol za pomoci dentisty (tato pasáž je zde dlouze citována [s. 59]) není jen dílem Šavrdovy invence, ale má reálný základ, neboť jedna z obětí byla skutečně identifikována na základě atypického chrupu. Šavrd a se sice může soustředit na vykreslení vyšetřování, spolupráci detektivů a jejich „polidštění“, zároveň nelze přehlédnout, že v dobovém ovzduší, kdy Karel Kachyňa roku 1959 natáčí film *Král Šumavy* a o rok později rozpracovává Rudolf Kalčík scénář do podoby románu, nebyla jistě volba tematiky zločinu v pohraničním pásmu náhodná. Poselství knihy je jasné: *Půjdeš [přes hranici], nevrátíš se*. Zdařile naopak Málková popisuje Šavrdovy peripetie a neúspěšné prosazování dalších detektivních příběhů hned v několika tehdejších nakladatelstvích. V roce 1967 nakonec Šavrd a publikoval soubor vědeckofantastických povídek *Příběhy z třetího času*. Žánrová „přelétavost“ ho dovedla k oblíbenému žánru populární literatury šedesátých let, ale ani v tomto případě nezaznamenal kýžený úspěch. Teprve thriller a první román *Kniha královrahů* (1971), obnažující politické zákulisí atentátu na alegorického krále Reynolda XI., se konečně dočkal kladného kritického přijetí, šlo však o poslední dílo vydané oficiálně tiskem za Šavrdova života, kvůli posrpnovému vývoji brzy stažené z prodeje.

V jednom z dalších oddílů se dozvídáme, že „vyloučeny“ z literatury už nadobro zůstaly povídkový triptych *Autostop v sobotu odpoledne* z let 1964–1967, básnická sbírka *Historické reminiscence* (pod pseud. Jiří Svor, 1968) nebo palachovská poema *Česká kalvárie* z ostravské vazební věznice (1983).

Pražské jaro 1968 a počínající normalizace představují v Šavrdově životním příběhu bod zlomu. Autorka ho zachytila ve dvou kapitolách věnovaných jeho novinářské kariéře a postupnému vyřazování z veřejného života. Zatímco sny stát se vysokoškolským pedagogem či napsat monografii o Vítězslavu Nezvalovi zůstaly nenaplněny, své novinářské ambice Šavrdova začal v roce 1968 po několik měsíců uplatňovat v ostravském deníku *Nová svoboda*. Toto jeho působení Iva Málková detailně mapuje a charakterizuje tematickou šíří jeho novinových příspěvků: od článků o soudních rehabilitacích a dílčích případech bezpráví (zvl. článek „Záhada čísla listu 71“ o okolnostech jednoho z „kulackých“ procesů, kvůli kterému byl později z novin v podstatě odejit a byl zdrojem jeho dalších potíží s režimem) až po kulturní zpravodajství či obhajoby tzv. obrodného procesu. Normalizační nesnáze (vyloučení z KSČ, kam vstoupil v září 1968, ze Sdružení slezských umělců a před závěrečnými zkouškami také z vysokoškolského studia na Právnické fakultě UK) vrcholilo nuceným odchodem Šavrdy z místa skladníka v podniku Geologický průzkum v roce 1975 pro nesplnění kvalifikačních požadavků. Na sváru s tímto podnikem Málková přesvědčivě dokladuje „Šavrdovu nepřímou cestu do disentu“, protože Šavrdova se ještě v dopise z 18. 12. 1974 řediteli podniku hájí následovně: „Moje angažovanost v současné době pak spočívá v tom, že jsem členem ROH (se stoprocentní a aktivní účastí na odborových schůzích), členem BSP a dále že příležitostně pomáhám funkcionářům ROH a KSČ s koncepčními a administrativními pracemi, spojenými s výkonem jejich funkcí. Domnívám se, že to vše dohromady, spolu s tím, že jsem s vyznamenáním absolvoval VUML, že všechny knihy, které jsem vydal, počínaje chlapeckými básnickými sbírkami a konče posledními románovými pracemi, mají jasně trdně revoluční zaměření [...]“ (s. 90).

Ve druhé polovině knihy se I. Málková dostává k tématům, která jsou jí nejvlastnější a je s nimi dobře obeznámena, tedy k Šavrdově samizdatové činnosti a jeho střetu se státní mocí, ústícího ve dvojí nepodmíněný vězeňský trest. Šavrdova, aniž by tušil, jaké to může mít konsekvence, začal jako jeden z prvních už v roce 1972 opisovat nedostupné publikace, k nimž přidružoval hojně opisy vlastních nevydaných titulů. Jeho samizdatové snažení ukončila na základě udání provedená domovní prohlídka v září 1972, vyšetřování, soudní proces a odsouzení, trest vykonával od září 1978 do března 1981 v nápravně-výchovném ústavu v Ostrově nad Ohří ve speciálním oddělení X pro pracovní nezařaditelné vězně. Po návratu podepsal *Prohlášení Charty 77*, literárně reflektoval své vězeňské prožitky a v menší míře pokračoval v samizdatové činnosti. V září 1982 byl znovu zatčen a odsouzen na 25 měsíců (zce-

la nepochopitelně mj. kvůli opisu oficiálně vydané skladby *Ťorkin na onom světě* Alexandra Tvardovského). Po propuštění v říjnu 1984 se soustředil v první řadě na opisy vlastního literárního díla, výjimečně jiných autorů. V této části monografie se oslabuje dosavadní linearita, text se v podstatě „rozpadá“ do několika tematických případových studií — o soudních procesech, vězeňské korespondenci manželů Šavrdových, samizdatové edici Libri prohibiti a Šavrdově vězeňské literatuře —, což zapříčiňuje jistou neprovázanost a faktografické dublování.

Kapitola o literatuře před soudem a zčásti i též kapitola o samizdatové edici Libri prohibiti staví na studiu mnohasetstránkového vyšetřovacího a trestního spisu, jež autorka obsáhle cituje, jako zdroj autentického vhledu do absurdního normalizačního soudnictví, nanejvýš v „ocelovém srdci republiky“. I. Málkové přitom jako literární historičce slouží soudní podklady jako zdroj fascinujícího poznání o Státní bezpečnosti a politicky manipulované percepci literárních děl a literární činnosti (s. 120). V takto účelovém pojetí je kladen důraz nikoli na žánr nebo tematiku, ale rozhodujícím momentem je protisocialistický potenciál a především nelegální šíření literárních textů, které lze vyhodnotit jako nepřátelské chování, ba pobuřování. Šavrdův případ je popsán *per se*, další rozměr by jistě přineslo jeho zasazení do dějin normalizačního pronásledování a represí (nejen) samizdatových vydavatelů a ukotvení do širší problematiky tehdejšího politicky motivovaného vězeňství.

V dalším oddílu autorku žánrově upoutává vězeňská korespondence manželů Šavrdových jako specifický typ komunikace, v níž je narušeno soukromí, odehrává se v systému pevně stanovených pravidel a pod dohledem cenzora, který do ní může kdykoli zasáhnout. Současně představuje významné svědectví o psychofyzické situaci obou pisatelů. Autorka ale na tuto korespondenci nenahlíží v širších literárněhistorických souřadnicích jako na fenomén, jež má v české literatuře po roce 1948 tradici. Čtenáře, místy až nadbytečně, seznamuje s konkrétními dopisy v doslovných citacích, zvláště z originálních cenzurovaných (a neodeslaných) dopisů, jež měla k dispozici. Analyzuje mechanismy korespondenční cenzury a její dopady. Dobrou pomůckou by jí v tomto býval byl dochovaný Šavrdův osobní vězeňský spis z druhého věznění, uložený v neuspořádaném fondu Správy Sboru nápravné výchovy v Národním archivu, který nabízí mj. doplňující oficiální pohled na Šavrdovu vězeňskou korespondenci a její cenzuru a potvrzuje některé Málkové předestřené domněnky. Neopomíná však, jak se v prostředí alternativní kultury Šavrd jako pronásledovaný a nato politický vězeň zapisoval do povědomí. Jemu i jeho ženě se dostávalo zastání, morální i materiální podpory, projevy solidarity nejen z domácího prostředí, ale i z exilu. Organizace Amnesty International ho totiž prohlásila vězněm svědomí, s čímž bylo mj. spjato zasílání podpůrných pohlednic z celého světa (Málková mj. hezky rozluštila mikropříběh jedné z odesílatelek, Australanky Evy Brewardové).

Finální kapitolu zasvěcuje autorka ponejvíce podrobnému rozboru a recepci básnických sbírek vzniklých přímo ve vězení: *Cestovní deník* (vznik 1979) a *Druhý sešit deníku* (vznik 1984). Tyto verše mají zprvu charakter veršovaného sdělení, přinášejícího zprávu o vězeňské realitě, vlastní situaci, svědectví veršovaného i nadosobního (s. 199), přerůstajících v údobí druhého věznění do vlastního básnického testamentu. Málková několikrát ve své monografii zopakuje, že „k vrcholům Šavrdovy prozaické tvorby patří reportážní memoár-romány *Vězeň č. 1260* a *Ostrov v souostroví*, svým tématem i vznikem propojené s jeho vězněním“ (s. 13–14) a že verše a prozaické texty z posledního, těžkého životního období jsou „nejvyspělejší ze Šavrdovy tvorby, neboť překračují dobu svého vzniku a zůstanou jako jedinečné obrazy vzdoru a sebevědomí spisovatele“ (s. 43). Po celý život Jaromír Šavřda toužil po autorském uznání a docenění svého spisovatelského umu, ale toho paradoxně dosáhl teprve skrze autentické záznamy mezní životní zkušenosti, „které dokáže zvláště svým talentem žurnalisty, proměnou ideových východisek a spisovatelskou a opisovačskou zkušeností přetavit [...] do dvou výlučných prozaických knih“ (s. 236). Na tomto místě se ale vyjevují autorčiny zjevné interpretační preference: zatímco poznání a výklad Šavrdovy básnické poetiky tu precizuje, oběma románům, vrcholům beletristické tvorby, vydávaných též souborně jako *Přechodné adresy*, přisoudí v závěru stěží pět stran.

Celkový dojem z knihy místy kazí výskyt drobných formulačních neobratností i několika věcných chyb: ač je na přebalu knihy uveden správný časový údaj, v textu je nesprávně opakován jako okamžik vydání *Pionýrských říkadel* rok 1948 (s. 44, 46), list *Moravskoslezský týden* je v knize chybně jmenován jako *Moravskoslezský den* (s. 26). Popis pestrých autorových lidských a profesních osudů Málkovou občasně svádějí ke stylistickým klišé: období mezi lety 1963–1968 je pro Šavřdu *dynamické až turbulentní* (s. 56), *turbulentní* je i období kolem srpna 1968 (s. 12), Šavřda sám prošel *řadou názorových turbulentí* (s. 119). Poněkud ploché charakteristiky se dostalo také Šavřdově druhé ženě, Dolores Šavřdové (roz. Jindrákové; 1931–2012), ačkoli právě ona „představuje rozhodující osobnost pro posledních šestnáct let jeho života“ (s. 28). O to více postrádáme přinejmenším její základní biografické údaje. Přídomky *mimořádná a empatická* (s. 145), *pečlivá a starostlivá* (s. 152) a oddaná manželovi (s. 159) nelze považovat za dostačující. Obecně lze konstatovat, že by knize prospělo začlenění autorovy bibliografie, podobně jako je tomu např. v monografiích ediční řady Tváře české literatury nakladatelství Host.

Bilanční úvaha o Jaromíru Šavřdovi v české kulturní paměti, uzavírající celou monografii, je seberefektivní kontemplací i exkurzem do šavřdovských reprezentací. Právě autorčino vztahování se k otázce „re-konstrukce Šavřdova obrazu, obrazu díla člověka ztraceného v davu opěvovatelů budování, zviditelněného v šedesátých letech jako provokujícího novináře, osobnosti za normalizace řízeně zapomínané a po listopadu 1989 náhle prudce vyzdvižené

jako svědomí Ostravy“ (s. 243), neustálé překračování ustálených a tradovaných narativů, praktická konfrontace různých druhů paměti s dalšími podklady, dělá navzdory některým výtkám ze šavrdovské monografie záslužný počín.

Petra Loučová

Na obranu fanfikce

Veronika Abbasová: *Fanfikce. Ženská literatura nového věku*. Praha Univerzita Karlova, Filozofická fakulta 2018. 174 strany.

Pojetí akademického psaní o populární kultuře jako obrany má dlouhou tradici, která často více než o populární kultuře samotné vypovídá o předsudcích akademiků. Ze známých příkladů můžeme uvést studii Umberta Eca o stripu Peanuts, která představovala obranu komiksu (v kontrastu k autorově kritické analýze společensky konformního *Supermana*), či monografii Yvone Tuskerové *Spectacular Bodies*, jež se pokoušela obhájit subverzivní potenciál akčních filmů osmdesátých let proti nejrůznějším druhům tehdejší feministické a kulturní kritiky. Obhajoba autentické populární/lidové kultury, která by v ideálním případě měla představovat alternativu kulturnímu průmyslu, je charakteristická zejména pro badatele spojené s kulturními studiemi. V českém překladu již vyšla průkopnická kniha *Subkultura a styl* Dicka Hebidge, který působil v birminghamském středisku kulturních studií (CCCS), a který v ní představil starší i právě aktuální hudební (a související módní) subkultury jako prostředek třídního a rasového vymezení vůči hlavnímu popkulturnímu proudu. Formu obhajoby má do značné míry i vlivná kniha Janice Radwayové *Reading the Romance*, která usilovala formou kvalitativně-quantitativního výzkumu vyvrátit některé zažitě představy o čtení románů pro ženy.

Právě na Radwayovou svým způsobem navazuje monografie Veroniky Abbasové *Fanfikce: ženská literatura nového věku*. Nikoli snad metodologicky — zatímco Radwayová postupovala metodou řízených rozhovorů, Abbasová se drží především literárních textů samotných —, ale spíše na obecnější rovině. Obě badatelky se zaměřily na často vysmívané a zároveň v podstatě vědecky neprobádané oblasti literatury spojené s autorkami a čtenářkami (proto podtitul *Ženská literatura nového věku*) a poukázaly na výraznou diverzitu, která se nachází pod zdánlivou homogenitou zavrňovaných žánrů. Konec konců, již úvod *Fanfikce* je pojmenovaný „Apologie fanfikce“ a v závěru se Abbasová označuje za „kronikářku“ žánru.

Forma obrany či kroniky má jistě své opodstatnění, jde o první domácí širší odbornou sondu do rozsáhlého a spletitého světa fanouškovského/fany-

kovského psaní. Zároveň však takto defenzivně/kronikářsky pojatá monografie nemá vyhraněné metodologické zaměření a slouží spíše jako přehled dosavadního myšlení o fanfikci, předkládá stručné dějiny žánru a blíže představuje některé významné druhy fanfikcí zejména z hlediska jejich genderového zaměření, aniž by předkládala koherentní systém klasifikace fanfikce jako takové.

Kniha je rozdělena do deseti poměrně stručných oddílů. Ten první shrnuje dosavadní domácí i zahraniční bádání na poli fanfikce. Nejedná se přitom o pouhý výčet, ale o poměrně kritickou stat, která upozorňuje na jistou jednostrannost a selektivnost dosavadního bádání, které se zaměřuje především na „slash“ a jiné podoby fanfikce poněkud přehlíží (jakkoli jde o jev vcelku pochopitelný vzhledem k subverzivní a znepokojivé podstatě žánru, který musí být pro badatele nesmírně lákavý). Velkou pozornost Abbasová věnovala zejména klíčové monografii Henryho Jenkinse *Pytláci textů. Televizní fanoušci a participativní kultura* (český překlad v současnosti připravuje nakladatelství Akropolis), která patří bezesporu k zakládajícím textům, pokud jde o myšlení o fanfikci. Je možná trochu na škodu, že není dále reflektován vývoj Jenkinsova myšlení vzhledem k tomu, že sám autor svoji práci ze zpětného pohledu hodnotí značně kriticky, což je ale kompenzováno přehledem dalších autorů, kteří fanfikci analyzovali z nejrozličnějších hledisek, například evoluční biologie, sociologie či konečně z hlediska literární estetiky. Pokud jde o české prostředí, vytvořila Abbasová také komentovaný přehled absolventských prací. Jakkoli jde o záslušnou a dobře odvedenou práci, obávám se, že vzhledem k zájmu studentů různých oborů o fanfikci bude tento seznam bakalářských, magisterských a doktorských textů rychle zastarávat.

Druhá kapitola se zaměřuje na definici fanfikce a otevírá řadu pozoruhodných otázek, ať už jde o literární teorii, anebo o právní status literární tvorby, která se opírá o fikční světy současných populárních spisovatelů. Abbasová v závěru definuje fanfikci skrze tři klíčové rysy: derivativnost (tedy závislost na „kanonickém“ textu), fanouškovské autorství a nekomerčnost. Ačkoli drtivá většina fanfikcí tato kritéria splňuje, jedná se o pozoruhodně diverzní výběr, který zahrnuje jak aspekty čistě literární, tak otázku identitu autora a jeho intence. Mohli bychom se ptát, zda by povídka ze světa Harryho Pottera napsaná osobou mimo fandom nemohla být také označena za fanfikci či zda lze kritérium finančního zisku považovat za relevantní. Přesto zůstává definice Abbasové velice podnětnou výzvou pro další literární vědce.

Kapitola o dějinách nejprve shrnuje „prehistorii“ fanfikce, tedy nekanonické příběhy či apokryfy, jejichž dějiny lze sledovat již od starověkých eposů. Fanfikce je zde představena vedle jiných způsobu parafráze, například parodie či „půjčování“ narativu. Postupně přicházejí na řadu fandomy klasické (Conan Doyle, Jane Austenová), mediální (Star Trek) či ty spojené s Mangou

a Anime. Krátké pojednání je pak věnováno i dějinám fanfikce v českém prostředí, přičemž se opět otevírají některé otázky dané definicí fanfikce, například zda lze skauty „dopisující“ *Rychlé šípy* považovat za fandom.

Forma obhajoby se silně projevuje v kapitole čtvrté, ve které autorka usiluje o vyvrácení některých rozšířených mýtů spojených s fandomem a fanfikcí, které se týkají věku, pohlaví a sexuální orientace členů a členek fandomu. Abbasová uvádí některé stereotypy (například, že jde o sexuální fantazie nezletilých heterosexuálních autorek), poukazuje na mezery v dosavadních výzkumech a uvádí výsledky některých anket, které nás mohou vést k odlišným závěrům. Zároveň však, jak ostatně sama autorka uvádí, dosud nemáme žádná skutečně relevantní data k dané problematice. Čistě z literárněvědného pohledu bychom se mohli také ptát, zda je potřebné chápat fanfikci nutně jako sociologický fenomén, když u literatury „vysoké“ i tradičních forem té populární nepřikládáme sexualitě či věku autorů velký význam.

Pátá kapitola se zaměřuje na klasifikaci fanfikce. Ta v zásadě neodpovídá tradiční literární genologii, ale vychází spíše buď z povahy sexuální/vztahové typologie, případně představuje signifikantní rys závislost na určitém „kanonickém“ díle. Příčiny lze spatřovat zejména ve čtenářských preferencích, kdy je to právě zájem buď o fandom (např. Harry Potter), anebo o určitou situaci (např. hádka/utěšování čili hurt/comfort), který vede k volbě literárního díla. Zda má fanfikční povídka půdorys detektivky či romance, je oproti výše uvedeným klasifikačním kategoriím spíše sekundární. Podobně mimo oblast tradiční literární vědy směřuje kapitola věnovaná intertextovým vazbám v rámci fanfikce. Je jenom škoda, že Abbasová v podstatě rezignovala na generální typologii (uvádí zde rozdělení Heleny Štěpánové na sequely, prequely a plnění děr) a zaměřuje se spíše na jednotlivé případy, které však nejsou uspořádané jednotnou teoretickou perspektivou, a drží se spíše kategorizací pojených s praxí fandomu (jde například o různé výzvy či soutěže s pravidly). Z perspektivy obhajoby fanfikce pak Abbasová v návaznosti na Abigail Derechovou zdůrazňuje motivaci intertextovosti fanfikce snahou pokázat na některé mocenské disproporce, které jsou ve výchozích textech produkovány a reprodukovány.

Šestá kapitola je věnována různým druhům transformace sexuality oproti kanonickým pretextům. Žánr obrany zde je zde realizován kritikou asi nejslavnějšího (původně) fanfikčního textu, tedy *Padesáti odstínů šedi* spisovatelky E. L. Jamesové, který je v jádru dle autorky „iterací patriarchálního principu“ (s. 98). Důraz klade Abbasová naopak na nejrozumnější druhy subverze dominantní představy o sexualitě, které se ve fanfikcích, na rozdíl od většiny masových médií, objevují. Celá následující kapitola je pak věnována pravděpodobně nejznámější formě transformace kanonické sexuality — tedy slashi, který se pro mnohé stal téměř synonymem fanfikce. Abbasová kapitolu pojala zčásti jako představení subžánru a jeho možností, částečně opět jako obranu

před častými stereotypy, například že jde o literární fantazii heterosexuálních žen o homosexuálních mužských postavách. Slash se z její perspektivy jeví spíše jako obecnější prostor sexuální utopie, ve kterém jsou sexuální kategorie rozpuštěny a pojetí lásky a sexuality je osvobozeno od hierarchií, které jsou charakteristické pro současnou společnost.

Kapitola devátá je věnována specifikům fanfikce v českém prostředí. Jako i u řady jiných případů kulturního transferu i zde lze sledovat proměny a adaptace na nejrůznějších úrovních, od té jazykové (tedy užívání anglické či japonské terminologie) až po volbu „kanonické“ látky (většinou jde o zahraniční literární, filmová a komiksová díla) či fanfiktční žánry. Ačkoli se autorce nedaří najít mnoho dokladů specifčnosti české fanfikce, některé společensko-kritické aspekty ukazují na subverzivní potenciál fanfikce i mimo oblast sexuality.

Poslední kapitola se věnuje vlivu fanfikce a fandomu na „kánón“. Autorka se nejprve zabývá otázkou různých druhů interakcí (post)moderních autorů s pluralitou čtenářských očekávání a poté se zaměřuje na způsob, jakým autoři populárních děl reflektují zájem fanoušků a jejich výtvoři. Rozebírá přitom i specifické projevy práce se čtenáři/fanoušky, jako jsou *queerbaiting* či *fanservis*. Zvláštním jevem je též zobrazení fandomu v dílech se silným fandomem (Abbasová se zaměřuje na seriál *Supernatural*).

Jak ze shrnutí jednotlivých kapitol vyplývá, je kniha koncipována spíše jako úvod do klíčových a specifických témat fanfikce a fandomové kultury, než jako systematický a teoreticky podložený přehled daného jevu, což ovšem u první rozsáhlejší práce na dané téma lze chápat i jako svého druhu přednost — autorka tedy nepředkládá vlastní selektivní představu, ale synteticky čerpá z různých přístupů k této stále ještě poměrně mladé, nicméně mimořádně produktivní formě literární tvorby.

Práci by naopak bylo možné vytknout, že cituje až příliš obsírně i na místech, kde by postačilo shrnutí. Možná autorka usilovala o představení fanouškovského psaní širšímu okruhu literárních vědců, protože jde skutečně o jev dosud trestuhodně opomíjený. Poněkud rušivá mohou být i místa, kde se autorka pustila do obecného psychologizování na základě sexuality. Celkové vyznění práce s těmito momenty kontrastuje.

Žánr obrany vedl autorku také k tomu, že vyvrací některé názory, které jsou, jak pevně věřím, již dávno vyvrácené, například když tvrdí, že „množství erotiky ve fanfiktích psaných primárně ženami pro ženské publikum boří stereotyp o tom, že ženy nepotřebují pornografii, protože jsou přirozeně frigidní“. To samé platí o kritice názoru, že jsou ženy „přirozeně pasivní a masochistické“. Ostatně, tento názor je podpořený citátem z textu Karen Horneyové z roku 1935. Odvážím se tvrdit, že není třeba fanfikce, abychom odmítli představu žen jako pasivních masochistek užívajících se absencí vlastního penisu.

Kniha Veroniky Abbasové tedy trpí neduhy, které mohou snadno postihnout jakoukoli průkopnickou studii, zabývající se dosud jen minimálně probádanou oblastí literární produkce. Obzvláště má-li jít vedle zkoumání i o apologie. Celkový přínos práce pro domácí studium fanfikce je však nepochybnitelný a můžeme jen doufat, že bude brzy potvrzen dalšími, teoretickými, systematickými či historickými studiemi o kreativní činnosti těchto čtenářů/fanoušků/spisovatelů.

Stefan Segi

OBHÁJENÉ DIZERTACE 2018

Soupis zahrnuje bohemistické dizertační práce s literárněvědným zaměřením, které se dotýkají literární komunikace v prostoru českých zemí. Přehled vznikl na základě excerpcce českých i zahraničních univerzitních digitálních repozitářů, pro doplnění byla oslovena i slavistická pracoviště v zahraničí. Uvedené práce budou též evidovány v bibliografické databázi výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie *biblio.ucl.cas.cz*.

- BOUTAN, Jean: *La guerre des filles en Bohême dans les littératures tchèque et germanophone, entre romantisme et Biedermeier: féminité et construction nationale dans la réécriture des mythes fondateurs*. Faculté des Lettres de Sorbonne Université, škol. Xavier Galmiche, Gérard Laudin.
- COUCEIRO, Eduardo Fernández: *Pronikání humanismu a renesance do české knižní kultury*. Ústav informačních studií a knihovnictví, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, škol. Petr Voit.
- ČURDA, Vojtěch: *Podíl Ladislava Štolla na formování československé kultury*. Oddělení pro vědeckou činnost, Pedagogická fakulta, Univerzita Karlova, škol. Ivana Čornejová.
- HOLANOVÁ, Markéta: *Cesta k žánru. K rané historii detektivky v české literární kultuře (do roku 1928)*. Ústav české literatury a komparatistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, škol. Pavel Janáček.
- JAREŠ, Michal: *Cliftonovo století*. Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, škol. Pavel Janoušek.
- JELÍNEK, Jiří: *Konstruované jazyky v literatuře*. Ústav české literatury a komparatistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, škol. Josef Hrdlička.
- JIRSA, David: *Myšlení o literatuře kolem časopisu Tvar*. Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, škol. Jiří Hrabal.
- KAISEROVÁ, Stanislava: *Jiří Gruša — autor bilingvní a vícejazyčný*. Katedra českého jazyka a literatury, Pedagogická fakulta, Západočeská univerzita v Plzni, škol. Jiří Staněk.
- KANTOŘÍKOVÁ, Jana: *Program českého dekadentního hnutí a otázky intertextuality*. Dílo Miloše Martena. Ústav české literatury a komparatistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova / Fakultät für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften, Universität Regensburg, škol. Daniel Vojtěch, Marek Nekula.
- KLÍČOVÁ, Eva: *Lopaty, inženýři, inkousti a ostatní. Transformace hodnot v normalizační pracovní próze*. Ústav české literatury a knihovnictví. Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, škol. Jiří Trávníček.
- KOMBEREC, Filip: *Interpretace díla Karla Čapka v učebních textech pro střední školy v letech 1918–2018*. Katedra pedagogiky, Pedagogická fakulta, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, škol. Jan Hábl.
- LUKÁŠ, Martin: *Spor o románový tvar*. Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, škol. Jiří Hrabal.
- LUKŠOVÁ, Zuzana: *Synodální kázání Jana Husa Diliges Dominum Deum*.

- Ústav klasických studií, filozofická fakulta, Masarykova univerzita, škol. Jana Nechutová, Michele C. Ferrari.
- NÁJEMNÍK, Václav: *Druhý život Zdeňka Nejedlého v české historiografii a kultuře*. Oddělení pro vědeckou činnost, Pedagogická fakulta, Univerzita Karlova, škol. Ivana Čornejová.
- PÍŠA, Petr: *Cenzura v Čechách v kontextu předbřeznové habsburské monarchie*. Ústav českých dějin, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, škol. Magdaléna Pokorná.
- REICHELOVÁ, Marta: *Pohádka v opeře*. Hudební fakulta, Janáčkova akademie múzických umění v Brně, škol. Jindra Bártová.
- ROSSÍPALOVÁ, Adéla: *Neusachliche Verhaltenslehren in drei Romanen der Prager deutschen Literatur: Otto Roelds Malenski auf der Tour, Hans Natoneks Kinder einer Stadt und Paul Kornfelds Blanche oder Das Atelier im Garten/New-objective Cool Conduct in three Prague-German Novels: Otto Roeld's Malenski auf der Tour, Hans Natonek's Kinder einer Stadt and Paul Kornfeld's Blanche oder Das Atelier im Garten*. Katedra germanistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, škol. Milan Hornáček.
- SCHILDBERGER, František: *Poetika reportáže*. Ústav české literatury a knihovnictví, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, škol. Michae-la Soleiman pour Hashemi.
- SICHÁLEK, Jakub: *Staročeský apokryf o Josefovi Egyptském*. Ústav české literatury a komparatistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, škol. Pavlína Rychterová.
- SIXTOVÁ, Olga: *Hebrejský knihtisk v Praze 1512–1672*. Katedra blízkého východu, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, škol. Pavel Sládek.
- SOUKUP, Jiří: *České podoby Franze Kafky před druhou světovou válkou*. Ústav české literatury a komparatistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, škol. Jiří Holý.
- TIMOFEEV, Dmitriy: *Jazyk českých knih historiografických zápisků „dlouhého“ 18. století*. Ústav českého jazyka a teorie komunikace, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, škol. Alena Andriolová Fidlerová.
- ŽEHROVÁ, Lenka: *Recepce Milana Kundery v českém a francouzském kulturním prostředí*. Ústav románských studií, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, škol. Eva Voldřichová-Beránková.

Zpracovala Tereza Pulcová

ANOTACE, KRONIKA A GLOSÝ

Hory — literatura — kultura v interdisciplinárním pojetí

Interdisciplinární přístupy, prolamující hranice úzce specializovaných oborů, se v současnosti staly pozitivně přijímaným, ne-li přímo vzývaným principem, jak koncipovat významný výzkumný projekt. Tento přístup nemusí ale vždy nutně vést k dobrým výsledkům. Jde-li o interdisciplinární projekt, který je založen na spolupráci různě orientovaných badatelů, je vždy důležité nalézt nejen nosné jednotící téma, ale i jistou synergií metod a přístupů. Minimální metodologické ukotvení projektu, tedy takové ukotvení, na němž se mohou jednotliví badatelé sjednotit, aniž by zcela negovali způsob své práce, posunuje výzkum vždy k přesvědčivějšímu, koncepčnějšímu výsledku. V opačném případě mohou být sice různá východiska obohacující, avšak nebezpečím je přílišná roztržitost, kdy jednotlivé výstupy spolu vzájemně nehovoří, a to ani ve smyslu polemiky.

Dobrých příkladů interdisciplinární spolupráce je v české literární vědě jistě již několik, neuškodí však upřít pozornost i za naše hranice. Podnětný a dlouhodobě prosperující projekt se daří rozvíjet v polské Vratislavi pod patronací Jacka Kolbuszewského, doyena výzkumu polské literární historie a kultury 19. století.

Jacek Kolbuszewski je i v českém prostředí znám jako inspirující interpret polského romantismu, v jehož rámci objevil své životní téma — literární reprezentace krajiny a přírody s akcentem na krajinu horskou. Ve svých studiích se podrobně zabýval zobrazením Alp, Krkonoš, Beskyd či Tater, a jak dokazuje nedávno vydaná kniha *Literatura i Tatry. Studia i szkice* (2017), autorovou nemizející předností je schopnost obsáhnout množství příhodného materiálu v podobě cestopisů, cestovních deníků i děl populární a umělecké literatury, které svede důkladně analyzovat a začlenit do různých, někdy i nečekaných kontextů.

Ve svých tématech i badatelské orientaci našel Kolbuszewski pokračovatelku v osobě Ewy Grzędové, autorky monografie *Funkcja i estetyka motywu drzewa i lasu w twórczości Juliusza Słowackiego* (2000) a dalších prací o polském romantismu. Co je však nejpodstatnější — Ewa Grzędová se zasloužila o institucionální zázemí zájmu, který ji badatelsky spojuje s Kolbuszewským. Na Institutu polské filologie Vratislavské univerzity vzniklo roku 2017 pod jejím vedením zvláštní výzkumné oddělení zabývající se výzkumem hor jako specifického kulturního, společenského

a literárního fenoménu. Tato Pracownia Badań Humanistycznych nad Problematyką Górską si klade za cíl řadu aktivit. V obecné rovině je jejím hlavním úkolem realizace interdisciplinárního výzkumu zvoleného tématu za užití nejnovějších badatelských metod různých humanitních, ale i přírodovědných oborů (explicitně je zmiňován nový historismus, neoregionalismus, antropologie kultury a literatury, teorie transgrese, ekokritika, environmentalistika etc.) a na základě mezinárodní platformy, kde by nové poznatky i přístupy k horské tematice mohly být široce diskutovány. Oddělení navázalo intenzivní spolupráci s Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europas, záštity nad celým projektem se ujal Niemiecki Instytut Historyczny ve Varšavě vedený Milošem Rezníkem, nové kontakty jsou získávány i v českém prostředí. Konkrétně se pak pracuje na vytvoření komplexní bibliografie k horské tematice, zajišťuje se vydávání monografií, edic a časopisu s roční periodicitou *Góry-Literatura-Kultura*, pořádají se přednášky a semináře.

Zřetelným výsledkem dosavadního úsilí a zároveň dokladem dlouhodobé kontinuity výzkumu je pak mezinárodní konference pravidelně pořádaná již od roku 2013. Na začátku listopadu 2018 se v polském městečku Polanica-Zdrój uskutečnil její šestý ročník, k němuž byli kromě badatelů z mateřské polské instituce a kooperujících německých pracovišť přizváni i odborníci ze Švýcarska (Andreas Bürgi), Rakouska (Oliwer

Sukrow, Matthias Kaltenbrunner), Spojených států amerických (Patrice Dabrowská), dalších německých univerzit v Mnichově (Michael Wedekind, Anja Burghardtová) a v Mohuči (Girardin Jordan) i z České republiky (Karel Stibral, autorka článku). Každý rok je pro konferenci stanoveno užší vymezení tématu, tak aby se střídaly různé perspektivy, z nichž lze k horám přistupovat. V předchozím ročníku to byly například Horská turistika a alpinismus v historickém, společenském i kulturním kontextu v 18.–21. století. Letos přišla na řadu Idealizace hor, v rozpětí příroda — člověk — kultura.

Repertoár přednesených příspěvků i přístupů byl velmi široký. Objevily se výstupy čistě historické povahy, mapující například rozvoj ideálních míst horské turistiky (tak **Andreas Bügli** o pěti turistických „highlights“ Švýcarských Alp ustanovujících se v průběhu 19. století), kunsthistorické, týkající se třeba architektonické koncepce prvních luxusních horských hotelů (**Michael Wedekind**), i kulturně antropologické (**Katarzyna Tałucová** — „Idealizace hor v diskurzu meziválečného dobového tisku“, **Patrice Dabrowská** — „Znovuobjevování Beskyd a jejich idealizace v Polské lidové republice“). Na pomezí estetiky a antropologie se pohyboval **Jacek Kolbuszewski** s příspěvkem „Kategorie krásy v hodnocení horolezeckých tras“, mezi antropologií a geografii byl rozkročen referát **Girardina Jordana** poukazující na rozpor mezi zeměpisnými a mentálními

(tj. ideálními) hranicemi Alp v éře raného alpinismu, tedy zhruba v letech 1750–1830. Z čistě estetických pozic se tématu chopil **Karel Stibral** v příspěvku „Hory a divočina jako nový ideál krajiny“. Převážná část výstupů však mířila do oblasti literární historie a opírala se o literární materiál. Ten byl rovněž široce rozprostřen, a to nejen geograficky (Alpy, Krkonoše, Tatry, Beskydy, Kavkaz), ale i napříč obdobími a jazyky: **Veronika Faktorová** se věnovala reprezentaci krajiny v německy a česky psaných cestopisech do Krkonoš z konce 18. a počátku 19. století, **Alexander Kratochvil** představil obraz Karpat v esejích Ivana Olbrachta, **Anna Pigoňová** se zabývala výpravami do Tater z pera polských autorek z první poloviny 20. století etc. Společným prvkem těchto příspěvků by mohlo být zjištění, že literární reprezentace, od původu estetické koncepty motivované určitými uměleckými postupy, jsou často nejen oním konkrétně hledaným ideálním obrazem určité horské lokality, ale v zásadě i utvářejí obecnou představu o tom, co je a má být horská krajina, co v horských terénech nalézat a jak se na ně dívat (metodologicky k tomu zajímavě referoval rovněž příspěvek **Ewy Kolbuszewské** o estetizaci krajiny jako ráje v literatuře a kultuře 19. století s podtitulem „motivы a metody“).

Většina příspěvků z konference bude otištěna v ročence *Góry-Literatura-Kultura. Acta Universitatis Wratislaviensis*, která vychází již od roku 1996 (do roku 2001 pod redakcí Jacka

Kolbuszewského, poté po pauze od roku 2010 pod redaktorským dohledem Ewy Grzędové). Studie budou publikovány v polštině, němčině a češtině. Poslední dva jazyky vždy s doprovodným polským překladem.

Jak je patrné, projekt polských kolegů se opírá o téma, které náležitě přesahuje do různých oborů, umožňuje spolupráci a diskuzi různých odborníků, nevyčerpá se snadno jednou konferencí či rokem výzkumu. Podněty vzešlé z jiných disciplín a metodologií jsou přitom kriticky reflektovány, ale nevedou k roztržtosti — jádro týmu dokáže udržet svou koncepci i předmět zájmu (tím je obecně literární zobrazení sledované v rozmanitých textech 19. a 20. století). Z literárněvědného pohledu pak dané téma dobře poukazuje na ošidnost národně-jazykových hranic a zdůvodňuje „nezbytnost“ komparatistického pohledu literárního historika. Účastníci zmíněné konference ostatně často své bádání představovali v širším středoevropském kontextu, případně svým příspěvkem vyvolali v kolezích a kolegyních z jiných jazykových a kulturních okruhů značnou odezvu, upozorňující na řadu paralel a přesahů jejich domácímu materiálu. Sympatická vědecká snaha polských kolegů bude mít jistě pokračování i v příštím roce a doufejme, že hodnotou celého projektu zůstane otevřenost vůči novým podnětům, tak jak tomu bylo doposud. Z mého osobního pohledu by snad bylo do budoucna záhodno se otevřít i k jiným typům krajinných reprezentací, než jsou

jen hory (za všechny jmenujme třeba k horám zcela protikladné pastorální nížiny), neboť i ty utvářely a utvářejí naši představu o krajině a přírodě. Ale to už se dotýkáme reprezentace

badatelsky velmi komplexní, mnohovýznamové a pro lidskou kulturu i život člověka nesmírně důležité.

Veronika Faktorová

Básně, věci a básně o věcech

Ve dnech 30. I. až 2. 2. 2019 se v prostorách Filozofické fakulty Karlovy Univerzity v Praze konala konference nazvaná *Básně o věcech*, věnovaná zobrazení objektů a předmětnosti v poezii a příbuzným tématům. V jejím průběhu vystoupily téměř tři desítky badatelů českých i zahraničních, přičemž od filologických oborů přesahovaly jejich příspěvky také k úvahám filozofickým či estetickým. Různorodost témat a přístupů zajistila značnou rozmanitost pronesených přednášek a navazujících debat.

Zkoumané texty a jevy se rozprostíraly po celém poli literárních dějin, od ekfrází starořeckého básnictví, přes kaligramy pozdní antiky, středověkou religiózní poezii a edukativní tvorbu raného novověku až po různorodou moderní poezii různých typů a kulturních okruhů. Kromě očekávaných exkurzů do poezie české, anglické, francouzské, ruské a německé se objevily také reflexe polských, litevských či čínských děl.

Úvodní den odstartoval jeden z významných hostů, **Bill Brown** z University of Chicago. Svou přednáškou poskytl návštěvníkům konference patřičný vstup do rozsáhlého tématu, neboť se zabýval nejen možnostmi básní o věcech, ale také

zvěcnění samotných básní. Své teze demonstroval na díle Williama Carlose Williamse, jehož práci *Paterson* lze považovat za typickou ukázkou básně využívající možností předmětného stylu. **Justin Quinn** (FPE ZČU) si za předmět své přednášky zvolil ekologickou a katastrofickou tematiku a s ní související „hyperobjekty“ v poezii irských básníků, zejména pak Paula Muldoona. Anglofonní prostředí bylo předmětem zkoumání též pro **Marianu Machovou** (FF JU). V příspěvku uvedeném Stevensovým veršem „Ani popisovaná věc, ani klamná faksimile“ rozebrala naznačenou propast mezi popisovaným objektem ve světě a uměleckým dílem, často tematizovanou anglickými a americkými modernisty.

Večerní přednášky pak byly věnovány výrazným tvůrcům domácí literatury, což umožnilo zejména zahraničním návštěvníkům konference seznámení s českými projevy básnické tematizace věcí. **Josef Vojvodík** (FF UK) se v přednášce „Res in cera depositae“ zaměřil na básně *Il Gesù* Milady Součkové, v níž se propojuje pohled na průčelí římského kostela Societas Iesu s pražským kostelem Panny Marie Vítězné a současně s tím se prolíná také místní zakotvení s ar-

chitektonicky věcnou dimenzí těchto staveb. **Eliška D. Härtelová** (FF UK) pak představila dalšího kanonického českého básníka, Jiřího Wolkra, a sice příspěvkem „Miluji věci, mlčenlivé soudruhy“. Wolkrovy básně nahlédla v návaznosti na dobové ekonomicko-kulturní teorie a v souvislosti s různými uměleckými způsoby zobrazování a idejemi Devětsilu. **Jaromír Typlt** (FF UK) téma avantgardního pojmání básnické předmětnosti rozvinul a hovořil o „odrůzlosti“ věcí v českém surrealismu šedesátých let, kdy Stanislav Dvorský a další autoři z okruhu kolem Vratislava Effenbergra pustili ke slovu střízlivé a praktické objekty a umožnili jim vystupovat v odbojných a zlomyslných rolích.

Ve čtvrtěčních vystoupeních převažovaly historické texty a žánry. Dopolední blok zahájil **Karel Thein** (FF UK) pojednáním o antické ekfrastické tradici popisu štítů v čele se slavným štítem Achillovým. Ekfráze byly tématem také v příspěvku **Sylvy Fischerové** (FF UK) — její příspěvek se věnoval tomuto fenoménu v *progymnasmatech* a v antických románech autorů jako Achilleus Tatios nebo Héliodóros. Následoval společný sinologický příspěvek dvou autorek. **Olga Lomová** (FF UK) nejprve představila raněstředověké čínské básně o věcech (*yongwu*) a **Zornica Kirková** (Staatsbibliothek zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz) následně přiblížila konkrétní realizaci tohoto žánru na příkladu pěti básní z 3. století, opěvujících tutéž vzácnou achátovou mísu a vyjadřujících tímto nepřítomným způsobem jak chválu přítomného vládce, tak své vlastní ideové a světonázorové zakotvení.

mým způsobem jak chválu přítomného vládce, tak své vlastní ideové a světonázorové zakotvení.

Odpolední část pokračovala v historickém exkurzu návštěvou 4. století. **Michael Squire** z King's College London tuto návštěvu umožnil přednáškou o Optatianově rafinované, virtuózní a v minulosti hojně odsuzované obrazové poezii, v níž z textových polí vystupují jednotlivé verše básně a svým umístěním pak samy vytvářejí nápisy či obrazy věcí. **Matouš Jaluška** se poté zaměřil na západoevropskou mariánskou poezii 13. století, mimo jiné na básnické využití proměny Panny Marie v šachovou královnu.

Večerní příspěvky se nesly v režii dvou významných zahraničních hostů, **Michela Collota** z Pařížské Université Sorbonne Nouvelle a **Jeffa Bardy** z cambridgeské Murray Edwards College. Zatímco Michel Collot si jako klíčového autora své prezentace zvolil Francise Ponge, jeho materialismus, „objektivní lyrismus“ a horizonty předmětů, Jeff Barda si vybral z francouzské poezie myšlenku „neidentifikovaných literárních objektů“, ovlivňující četné současné básníky a umožňující novou materializaci jazyka prostřednictvím využití právních a jiných mimopoetických dokumentů, jak přednášející posléze ukázal na textech Francka Leibovice. Čtvrtěční program pak zakončila společná návštěva experimentální postinternetové opery *Eleusis* v podání Handa Gote Research & Development.

Třetí den konference započal příspěvkem **Alice Staškové** z jenské Friedrich-Schiller-Universität. Týkal se raněosvícenských výukových básní Bartholda Heinricha Brockese a osvětlil jak kontext, tak nepominutelný vliv těchto fyzikoteologických textů na pozdější literaturu. V německojazyčném prostředí zůstali i následující dva vystupující. Zatímco **Miloš Kučera** (PedF UK) upřel pozornost k největšímu z klasiků žánru Dinggedicht, Raineru Marii Rilkovi, a obhajoval interpretaci jeho sonetů jako obsedantních děl, **Pavel Novotný** z Technické univerzity v Liberci postavil své vystoupení kolem „rotujících“ básnických textů Hanse Magnuse Enzensbergera a H. C. Artmanna. Práce prvního z básníků dynamicky vykresluje maják a jeho pohybující se světlo; Artmannovo dílo zvukové poezie pak bylo odhaleno jako zachycení protiletadlové střelby, a to včetně dramatického přednesu takto interpretované básně.

První část pátečního odpoledního bloku byla věnována ženské poezii. Téma otevřel **Wolfgang Funk** z míšeňské Johannes Gutenberg-Universität přednáškou o autorkách 19. století a jejich interpretaci dobových paleontologických objevů; největší důraz přitom položil na May Kendallovou a její básně, v nichž někdy promlouvají samotné zkameněliny, například trilobit nebo ichtyosaurus. Naopak současné tvorbě se věnovala **Františka Zezuláková Schormová** (FF UK) v příspěvku o materiálních objektech ve vztahu k feminitě v tex-

tech americké básnířky Anne Boyerové. **Alena Snellingová** (FF UK) se poté připojila se svým vhladem do poezie Margaret Atwoodové a hovořila o zrcadlení a výměnách rolí mezi lidmi a předměty.

Jakub Hankiewicz (FF UK) pak představil dvě podoby polské poválečné poezie o věcech na příkladu „Studia předmětu“ Zbigniewa Herberta a „O obězích věcí“ Mirona Białoszewského. Ačkoli jde o dva téměř protikladné proudy, neoklasicistní a neoavantgardní, poukázal příspěvek také na některé styčné plochy těchto dvou básní, zejména jejich filozofickou programovost. Z polské oblasti se pak návštěvníci konference přesunuli do nedaleké Litvy, když **Dalia Satkauskytėová** z Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas seznámila publikum se zobrazením předmětu u různých litevských autorů 20. století — u Judity Vaičiūnaitėové, Nijolė Miliauskaitėové nebo Kornelijuse Platelise, ale také u postmoderních autorů Virgiljuse Gasiliūnase, shromažďujícího na svém blogu snímky bot, a Ričardase Šileiky.

Jiří Jelínek (FF UK) připomněl Marťanskou poezii britských 70. a 80. let, strategie, kterými dosahovala narušení konvenčního pohledu na předměty, a její pozdější proměnu v součást literárních soutěží a cvičení tvůrčího psaní. **Julie Wittlichová** (FF UK) zakončila páteční program přednáškou o vizuální poezii a možnostech zobrazení předmětu pomocí grafického uspořádání slov či znaků a také o využití předmětů jako prvků básně, na-

příklad v Kolářově „Černém cukru“. K dispozici byl také tištěný text příspěvku **Jany Cindlerové** (Opavská univerzita), věnovaný významu věci v *Bronzové rapsódii* Františka Langra.

V sobotu, závěrečném dni konference, zahájil program **Kyryl Korčagin** (Institut ruského jazyka imeni V. V. Vinogradova, Rossijskaja akademija nauk, Moskva). Ve svém příspěvku se zaměřil na dva poválečné ruské básníky inspirované dálnovýchodní filozofií, Andreje Monastyrského a Arkadije Drakomoščenko, a věnoval se jejich ekfrastickým strategiím. V následující přednášce se **Martin Pšenička** (FF UK) obrátil k otázce mrtvého těla jako objektu a probíral ji na příkladu básní Seamus Heaneyho o mumii z bažin. **Iva Málková** (Ostravská univerzita) referovala o věcech v české poezii let 1939 a 1940; předmětem zkoumání byla tvorba Vladimíra Holana, ale i dalších významných tvůrců. K tématu věčnosti kadáverů se poté ještě vrátil **Jakub Vaněk** (FF UK) s příspěvkem zaměřeným na Halasovy básně „Staré ženy“ a „Potopa“. Od pochmurných témat odvrátila pozornost závěrečná přednáška **Josefa**

Hrdličky (FF UK), hlavního organizátora konference. Do centra pozornosti v nich byli postaveni Saint-John Perse a Elizabeth Bishopová, dva časově i místně vzdálení autoři básní o Robinsonovi; v obou textech lze sledovat proměnu horizontu vnímání předmětů, v prostředí ostrova intimnějšího než mimo něj.

I přes různorodost témat a přístupů lze jmenovat některé myšlenky, jež se v průběhu konference vracely a vytvářely pro bádání nad věcmi a věcností úhledný rámec — především šlo o otázku vymezení předmětu vůbec, proměnlivé funkce zkoumaných či chválených objektů v básních, personifikaci těchto věcí, či dokonce představu jejich svobodné vůle. Podstatným se ukázal také vztah subjektu k předmětům, pro utváření smyslu básně často klíčový; a za podnětné je nutné označit i opakující se výpravy do rozsáhlých problematik ekfráze a vizuální poezie.

Monografie věnovaná básním a věcem vyjde do konce roku 2019, na následující rok je pak plánována také anglojazyčná publikace.

Jiří Jelínek

INFORMATORIUM

Z PŘÍRŮSTKŮ BIBLIOGRAFICKÉ DATABÁZE VÝZKUMNÉ INFRASTRUKTURY ČESKÁ LITERÁRNÍ BIBLIOGRAFIE (ÚČL AV ČR) ZA ÚNOR AŽ BŘEZEN 2019

BARTOŇ, Josef — DITTMANN, Robert:

Český obrozenec překládá Písmo: překladatelské dílo Františka Novotného z Luže: edice Janova evangelia. Praha: Scriptorium, 2018. 158 stran: ilustrace, faksimile.

■ Monografie představuje český překlad čtyř evangelií a historiografický text, v němž František Novotný z Luže nastiňuje svou překladatelskou strategii.

BLÁHA, Ondřej: Národní jazyky v české knižní produkci druhé poloviny 18. století. *HOP: Historie — Otázky — Problémy* 9, 2017, č. 1, s. 66–75.

■ Studie.

BOJNIČANOVÁ, Renáta: Drama Jiřího Mahena „Janošík“ v slovensko-českých a evropských súvislostiach. *Slavica Litteraria* 21, 2018, č. 2, s. 37–51.

■ Studie.

BOLDAN, Kamil: **Počátek českého knihtisku.** Praha: Scriptorium, 2018. 317 stran. ■ Monografie podává výklad o nejstarší české tiskárně a o tisících z její dílny, který rámuje kapitoly o zrodu evropského knihtisku, o jeho rozšíření a o podobě inkunábulí a závěrečná kapitola o dalším rozvoji českých a moravských tiskáren do roku 1500.

BOUŠKA, Kamil: Čekají nás nové avantgardy: s Kamilem Bouškou o literátštině a čtení poezie. [Rozmlouval] Martin Lukáš. *A2* 15, 2019, č. 4, 13. 2., s. 20–21. ■ Rozhovor.

BROŽOVÁ, Věra: Potenciál fondu Josefa Václava Sládka v LA PNP: proč

digitalizovat. *Literární archiv* 50, 2018, s. 272–286. ■ Studie o digitalizaci fondu Josefa Václava Sládka v LA PNP.

BŘEZINOVÁ, Helena: Andersenův „Slavík“ a Kafkovo „Císařské poselství“: dvě moderní paraboly. *Dějiny a současnost* 41, 2019, č. 2, únor, s. 10–13.

■ Studie srovnává povídku Franze Kafky s pohádkou Hanse Christiana Andersena.

BŘEZINOVÁ, Helena: **Slavíci, mořské víly a bolavé zuby: pohádky H. Ch. Andersena mezi romantismem a modernitou.** Brno: Host, 2018. 326 stran, viii stran obrazové přílohy. ■ Monografie rozebírá Andersenovy pohádky a věnuje se též jejich prvním českým překladům, k interpretaci užívá mj. srovnání s povídkami Franze Kafky.

DAVIDOVÁ GLOGAROVÁ, Jana: Zápas o Botostroj: literární dílo jako vlastnictví autora a jeho scenáristická a filmová adaptace. *Studia slavica* 21, 2017, č. 1, s. 49–62. ■ Studie rozebírá soudní spory kolem Svatoplukova románu a pozvolnou cestu jeho filmové realizace.

DOBIÁŠ, Dalibor: **Rukopisy královédvorský a zelenohorský.** Praha: Středisko společných činností AV ČR, 2018. 19 stran: ilustrace. (Věda kolem nás; 87. Prostory společné paměti) ■ Populárně–naučná publikace.

DVORSKÝ, Stanislav — Král, Petr: Pražští „postsurrealisté“ a existen-

- cialismus. *Souvislosti* 29, 2018, č. 3/4, 27. 3. 2019, s. 34–45. ■ Esej o českém surrealismu a existencialismu 60. let 20. století.
- DVOŘÁKOVÁ, Petra: Chyba není u autorů, kritici neumějí číst: rozhovor s Petrou Dvořákovou. Ptal se Miroslav Balašík; fotografie David Konečný. *Host* 35, 2019, č. 1, 14. 1., s. [8]–14. ■ Rozhovor.
- Egon Hostovský: literární dobrodružství českého židovského spisovatele ve 20. století.** Václav Vaněk, Jan Wiendl (eds.). Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2018. 146 stran. ■ Kolektivní monografie představuje výstup z konference pořádané u příležitosti 110. výročí narození Egona Hostovského.
- FRIEDLANDEROVÁ, Hana — PRÁZOVÁ, Irena — LANDOVÁ, Hana — RICHTER, Vít: **České děti a mládež jako čtenáři 2017.** Brno: Host; Praha: Národní knihovna České Republiky, 2018. 150 stran: grafy, tabulky. ■ Monografie představuje výzkumnou zprávu o českém dětském čtenářství za období posledních pěti let.
- HALAMOVÁ, Martina: Zrcadlení počátků republiky v publicistice Jaroslava Durycha. *Literární archiv* 50, 2018, s. 116–124. ■ Stať o publicistice J. Durycha z let 1918–1922.
- HANÁKOVÁ, Jitka a kol.: **Pavel Tigríd: svědek dvacátého století.** Praha: Národní muzeum, 2018. 125 stran, 48 nečíslovaných stran obrazové přílohy. ■ Sborník věnovaný PT.
- HORŇÁČEK, Milan: „Ve stínu třetího listopadu“: obraz konce války a rozpadu habsburské monarchie v moravské německé literatuře. *Literární archiv* 50, 2018, s. 84–102. ■ Studie.
- HRUŠKA, Petr: Napsaný text je vždy neobyčejná událost... [Rozmlouval] Miroslav „Miky“ Marusjak. *Vokno viny* [5], 2019, březen, č. 20, s. II–14. ■ Rozhovor o tvorbě a literárních aktivitách PH.
- CHALUPOVÁ, Helena: Strašidelní „zlí páni“ optikou lidových pověstí. *HOP: Historie — Otázky — Problémy* 9, 2017, č. I, s. 185–193. ■ Studie.
- CHARYPAR, Michal: **Prameny Máchova Máje: fakta a hypotézy.** Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR; Filip Tomáš — Akropolis, 2018. 165 stran. ■ Monografie.
- CHROBAK, Katarzyna: Starość nie(jedno) ma imię — obraz starości w czeskiej literaturze dla dzieci: inspiracje — realizacje — modyfikacje. *Studia slavica* 21, 2017, č. I, s. 31–40. ■ Studie.
- JALUŠKA, Matouš: **Dvorná hra a vysoká láska: uvedení k trubadúřskému zpěvníku R.** Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2018. 242 stran. ■ Monografie se věnuje trubadúřskému zpěvníku, středověkému rukopisu, který obsahuje básně a jiné texty v okcitánštině.
- Jan Zahradníček: čtení o básníkovi z let 1930–1960.** Josef Vojvodík, Jan Wiendl (eds.). Praha: Institut pro studium literatury, 2018. 577 stran: ilustrace, portréty, faksimile; 22 cm. ■ Kolektivní monografie představuje komentovanou antologii textů sestavenou ze soudobých kritik Zahradníčkova díla a korespondence.
- JANIEC, Agnieszka: Nieudana ucieczka przed „gębą“: czytając Kunderę przez pryzmat Gombrowicza. *Slavica Literaria* 21, 2018, č. I, s. 63–72. ■ Studie.
- JERÁBEK, Miroslav: **Bonviván Bohuslav Kilian: životní příběh právníka, vydavatele společensko-uměleckých revue a strýce Bohumila Hrabala.** Brno: Legraf, 2018. 247 stran: ilustrace, portréty, faksimile + 1 plán

- Velkého Brna z roku 1925. ■ Monografie.
- KOLMAČKA, Pavel: O životě v ústraní, včelách a světle na zdi: rozhovor s Pavlem Kolmačkou. Ptala se Simona Martínková–Racková. *Tvar* 30, 2019, č. 6, 21. 3., s. 4–6. ■ Rozhovor.
- KOVÁŘÍK, Miroslav: Jedna z chvil v životě, na které nejde zapomenout: s Mirkem Kováříkem o Lawrenci Ferlinghettim, beatnicích a jejich odkazu. Ptala se Svatava Antoňová. *Tvar* 30, 2019, č. 5, 7. 3., s. 4–6. ■ Rozhovor.
- KOWALCZYK, Małgorzata — POSLEDNÍ, Petr: **Horizont komparace: česko-polské literární sousedství 1945–2005**. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2018. 265 stran. (Tahy; svazek 13) ■ Monografie je příspěvkem ke zkoumání česko-polských literárních vztahů; pojednává mj. témata dotýkající se kulturních typů v české a polské próze, literární tradice, zobrazení venkova i města nebo postavení spisovatelů v literárním systému, věnuje se básnickému dílu vybraných českých a polských spisovatelů a vývojovým tendencím v české a polské poezii.
- KUBÍK, Viktor: **Bible tábořského hejtmana Filipa z Paderova a knižní malba husitské doby**. Praha: NLN, 2018. 263 stran, xxxiv stran barevné obrazové přílohy. ■ Monografie.
- KÜNNÉ, Wolfgang — PÍŠA, Petr: „**Weil ich den kirchlichen sowohl als weltlichen Behörden mißfiel**“: **Bernard Bolzano auf dem Index**. Sankt Augustin: Academia Verlag, 2018. 198 stran. (Beiträge zur Bolzano-Forschung; Band 28) ■ Monografie se zabývá otázkami cenzury Bolzanových děl, jeho vlastním přístupem k dobové cenzorské praxi v rámci církevních a státních struktur a dobovou cenzurou samotnou.
- MACL, Ondřej: Chci se prostě občas převléknout za kuplíře na pomezí světů a rozhazovat šípy: s Ondřejem Maclem o Erótových střelách nejen v umění. Ptala se Magdaléna Šípka. *Tvar* 30, 2019, č. 3, 7. 2., s. 4–6. ■ Rozhovor.
- MAREŠ, Jan: Jestřáb mezi trampy: Jaroslav Foglar a hybridita českého trampingu. *HOP: Historie — Otázky — Problémy* 10, 2018, č. 2, s. 118–148. ■ Studie.
- MARKUS, Radvan: Bílá nemoc a Osudy dobrého vojáka Švejka: česká literatura v irskojazyčných inscenacích. *Divadelní revue* 29, 2018, č. 3, s. 63–77. ■ Studie.
- MELOUNOVÁ, Markéta: Publius Ovidius Naso v cestopisu Kryštofa Haranta z Polžic a Bezdruzic. *Auriga* 61, 2019, č. 1, s. [132]–147. ■ Studie.
- Mezi kritikou a poezií: Ladislavu Soldánovi k osmdesátinám**. Eds. Martin Tichý a Jakub Sichálek. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2018. 182 stran. ■ Sborník textů.
- Obrazy kultury a společnosti v období první republiky: periodický tisk v letech 1918–1938**. Tomáš Kubíček a Jan Wiendl (eds.). Brno: Moravská zemská knihovna v Brně, 2018. 284 stran. ■ Sborník vycházející ze stejnojmenné konference.
- ONUFR, Petr: **Obtížná balanc: ke kánonu anglofonních literatur v českém kontextu**. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. 203 stran. ■ Monografie.
- OTČENÁŠEK, Jaroslav: České lidové pohádky s legendárními motivy. *Dějiny a současnost* 41, 2019, č. 2, únor, s. 21–[23]. ■ Studie.
- OTRUBA, Mojmir: **Autor — text — dílo a jiné textologické studie**. Uspořádali, edičně připravili a komentář napsali Michal Kosák a Jiří Flaišman. Praha: Ústav pro českou literaturu

- AV ČR, 2018. 201 stran. (Varianty; svazek II) ■ Monografie předkládá výbor z textů z období 60. až 90. let, které problematizují a rozvíjejí otázky české textologie.
- PALARČÍK, Petr: Nejraději lámu básně: s Petrem Palarčíkem o grafickém řemesle, básnění, kulturní scéně a potřebě meditace. Ptala se Petra Kožušníková. *Tvar* 30, 2019, č. 3, 7. 2., s. 14 ■ Rozhovor.
- Poetika textu a poetika udalosti.** René Bílik — Peter Zajac (eds.). Trnava: Typi Universitatis Tyrnaviensis, 2018. 146 stran. ■ Kolektivní monografie zakládá pojem *nové poetiky* a sleduje konstitutivní pravidla gramatiky a algoritmy utváření literárních textů a udalostí a přitom se vymezuje vůči tradiční poetice.
- POKRIVČÁK, Anton: Imagologické reflexie a hľadanie podstaty literárneho diela. *Slavica Litteraria* 21, 2018, č. 2, s. 7–14. ■ Studie.
- POSPÍŠIL, Ivo: Antropologie a literatura: svody a úskalí. *Slavica Litteraria* 21, 2018, č. 1, s. 7–13. ■ Studie rozebírá vzájemný vztah kulturní antropologie a literárněvědných disciplín.
- PŘIBÁŇ, Michal: Na samizdat může být národ hrdý. [Rozmlouval] Petr Zídek. *Lidové noviny* 32, 2019, č. 82, 6. 4., s. 24–25, příl. *Orientace*, s. vi–vii. ■ Rozhovor; mj. o knize *Český literární samizdat 1949–1989: edice, časopisy, sborníky*.
- RICHTER, Vít: Čtení, získávání a využívání e-knih a audioknih v roce 2018. *Čtenář* 71, 2019, č. 3, 18. 3., s. 91–94. ■ Stať vycházející ze statistického přehledu čtenářství obyvatel ČR starších 15 let v roce 2018.
- RIPELLINO, Angelo Maria: „Do vlasti české“: z korespondence Angela M. Ripellina. Uspořádala a komentovala Annalisa Cosentino. Praha: Institut pro studium literatury, 2018. 332 stran: ilustrace (černobílé). ■ Komentované vydání korespondence italského básníka a literárního vědce Angela Maria Ripelliniho představuje dopisy, které posílal českým intelektuálům, básníkům a výtvarníkům.
- RIPELLINO, Angelo Maria: **Dějiny současné české poezie.** Z italského originálu přeložila Jana Sovová. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2019. 233 stran: ilustrace (černobílé). (Mnemosyne; 20. svazek) ■ Monografie pojednává o vývoji české poezie, výtvarného umění, estetiky, literární kritiky a opírá se při tom o tezi F. X. Šaldy, že v české literatuře existuje barokizující tradice.
- ROZHON, Michal: Palackého filosofie českých dějin v díle Františka Slámy. *Havlíckobrodsko* 32, 2018, s. 95–109. ■ Studie věnovaná historickým románům FS.
- SMOLKA, Zdeněk: Hory a město aneb Vstup Ostravy do poezie. *Časopis Slezského zemského muzea* 66, 2017, č. 3, s. 257–264. ■ Studie o zobrazení Ostravy v poezii Josefa Kaluse, Petra Bezruče a Čenka Ostravického.
- Spisovatel jako sociální rola.** Vladimír Barborík, Radoslav Passia (eds.). Bratislava: Veda, 2018. 268 stran. ■ Kolektivní monografie se zabývá tématem společenského působení a společenského vnímání českých a slovenských autorů v roli spisovatele.
- ŠOTEK, Milan: **Komedie podle Václava Klimenta Klicpery.** Praha: Kant, 2018. 142 stran. (Disk. Velká řada; svazek 42) ■ Monografie analyzuje inscenační práci a komediální tvorbu Václava Klimenta Klicpery.
- ŠVARÍČKOVÁ—SLABÁKOVÁ, Radmila — SOBOTKOVÁ, Irena — FILIPOWICZ, Marcin — ZACHOVÁ, Alena — KOHOUTOVÁ, Jitka — PETRŮ, Marek: **I rodina má svou paměť:**

rodinná paměť v interdisciplinárním kontextu. Praha: NLN, 2018. 243 stran. ■ Kolektivní monografie zkoumá téma rodiny a paměti pohledem různých společenských vědních oborů; mj. se studii o paměti v literárněvědném bádání.

Taming the corpus: from inflection and lexis to interpretation. Masako Fidler, Václav Cvrček (eds.). Cham: Springer, 2018. 225 stran. (Quantitative methods in the humanities and social sciences) ■ Kolektivní monografie se snaží přemostit současné kvantitativní a kvalitativní textové analýzy s využitím gramatiky jako klíčového zdroje.

TOPOL, Josef: **Sezóny srdce: collage in adagio.** Rozhovor Karla Hvíždaly. Praha: Torst, 2018. 265 stran: ilustrace, portréty. ■ Kniha rozhovorů tematizuje uzlové body Topolova soukromého a profesního života.

TRÁVNÍČEK, Jiří: K čemu jsou nám detektivky. [Rozmlouvala] Marie Vejvodová; foto Michal Sváček. *Lidové noviny* 32, 2019, č. 57, 8. 3., příl. *Pátek*, č. 10, s. 22–26. ■ Rozhovor o čtenářství a čtení v České republice.

TUREČEK, Dalibor: **Sumár: diskurzivita české literatury 19. století.** Brno: Host, 2018. 146 stran. ■ Monografie

systematizuje a domýšlí metodologické aspekty zkoumání diskurzivity literatury 19. století v česko-slovenském kontextu.

Václav Havel a film: scénáře, analýzy a úvahy z let 1957–1989. Uspořádal Jan Bernard. Praha: Knihovna Václava Havla; Národní filmový archiv, 2018. 427 stran: ilustrace (černobílé), faksimile. ■ Soubor studií představuje Havlovy práce pro film a televizi z období let 1957–1989 a rekonstruuje jejich původ i osud.

VÁCHA, Dalibor: Až půjdeme po Václaváku...: obraz návratu československých legionářů do vlasti v jejich vzpomínkách a autobiografických románech. *Soudobé dějiny* 25, 2018, č. 1/2, s. 55–84. ■ Studie.

VANĚK, Václav: Vynálezci nového světa: fantazie a fantastika po světové válce. *Literární archiv* 50, 2018, s. 126–146. ■ Studie.

VÁŠEK, Richard: „Račte to podepsat libovolnou šifrou.“: prezident Masaryk jako anonymní publicista (1918–1935). Praha: Academia; Masarykův ústav a Archiv AV ČR, 2018. 357 stran: ilustrace (černobílé), tabulky, faksimile. (České moderní dějiny; 6) ■ Monografie.

Ke dni 15. 4. 2019 zpracovala Iveta Mikešová.

EXCERPOVANÁ PERIODIKA:

A2 15, 2019, č. 4, 13. 2.; *Auriga* 61, 2019, č. 1; *Časopis Slezského zemského muzea* 66, 2017, č. 3; *Čtenář* 71, 2019, č. 3, 18. 3.; *Dějiny a současnost* 41, 2019, č. 2, únor; *Divadelní revue* 29, 2018, č. 3; *Havlíčkobrodsko* 32, 2018; *HOP: Historie — Otázky — Problémy* 9, 2017, č. 1–10, 2018, č. 2; *Host* 35, 2019, č. 1, 14. 1.; *Lidové noviny* 32, 2019, č. 57, 8. 3., příl. *Pátek*, č. 10 — č. 82, 6. 4., s. 24–25, příl. *Orientace*; *Literární archiv* 50, 2018; *Slavica Litteraria* 21, 2018, č. 1 — č. 2; *Soudobé dějiny* 25, 2018, č. 1/2; *Souvislosti* 29, 2018, č. 3/4, 27. 3. 2019; *Studia slavica* 21, 2017, č. 1; *Tvar* 30, 2019, č. 3, 7. 2. — č. 5, 7. 3. — č. 6, 21. 3.; *Voknoviny* [5], 2019, březen, č. 20.

AUTOŘI ČÍSLA

Moritz Csáky (1936)

Historik, kulturní vědec. Studoval filozofii, teologii, etnologii, hudební vědu a historii v Římě, Paříži a Vídni, v současnosti působí jako emeritní profesor Univerzity ve Štýrském Hradci (rakouské dějiny a obecné dějiny novověku) a člen Rakouské a Maďarské akademie věd. Je autorem více než 300 odborných článků a četných monografií, mj. *Ideologie der Operette und Wiener Moderne* (Ideologie operety a vídeňská moderna, 1996); *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen — Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa* (Paměť měst. Kulturní prostupování. Vídeň a urbánní prostředí střední Evropy, 2010); *Das Gedächtnis Zentraleuropas. Kulturelle und literarische Projektionen auf eine Region* (Paměť střední Evropy. Kulturní a literární projekce regionu, 2019).

E-mail: moritz.csaky@chello.at

Jakub Česka (1971)

Vystudoval Pedagogickou fakultu Univerzity Karlovy (Mgr. 1998) a doktorské studium na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (Ph.D. 2004). Působí jako docent na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy, zabývá se interpretací prózy a sémiotikou literárního textu. Je autorem řady interpretačních studií moderní české prózy, statí věnovaných teorii literatury a metakritice. V monografii *Království motivů* (2005) analyzuje dynamické dění smyslu motivických sítí v románech Milana Kundery, Bohumila Hrabalovi a dalším představitelům české literatury se věnuje v knize *Průzračnost tvorby v zrcadle literatury* (2014). Své teoretické postřehy shrnul ve výběru *Falešná paměť literatury* (2010). V knize *Zotročeny mýty: Roland Barthes* (2010) předložil svou analýzu teoretického uvažování Rolanda Barthesa. V roce 2018 vydal monografii *Bohumil Hrabal — autor v množném čísle*.

E-mail: ceska@fhs.cuni.cz

Veronika Faktorová (1979)

Absolvovala obor český jazyk a literatura — historie na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně a doktorské studium Dějiny novější české literatury na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, kde nyní působí. V publikovaných pracích se zabývá zvláště romantismem; kromě řady studií publikovala monografii *Mezi poznáním a imaginací. Podoby obrozenského cestopisu* (2012), přispěla kapitolou do knihy badatelského týmu Dalibora Turečka *České literární romantično* (2012) a naposledy se edičně i autorsky podílela na knize týkající se estetického oceňování krajiny (*Krajina — maska*

přírody? [2015]). Spolu s D. Turečkem rovněž připravila výstavu Památníku národního písemnictví v Praze KHM 1810–2010. *Dvě století české kultury s Máchou* a k ní stejnojmenný katalog se studiemi.
E-mail: veronika.faktorova@gmail.com

Piotr Gierowski (1978)

Bohemista a literární vědec, vystudoval českou filologii Ústav slovanské filologie na Jagellonské univerzitě v Krakově, kde nyní pracuje. Odborně se zaměřuje na polsko-české vědecké vztahy, český strukturalismus a českou kulturu 20. století, v poslední době se také zabývá otázkou insitního umění a insitní literatury (tvorba Aloise Beera). Je autorem knih *Struktury historii: o českém projekci dziejów literatury na tle recepcji praskiego strukturalizmu w Polsce* (2013) a *Praski strukturalizm: przekroje, miejsca, tożsamości* (2018), spolu s Jackem Baluchem vydal také *Czesko-polski słownik terminów literackich* (2016).
E-mail: piotr.gierowski@uj.edu.pl

Zuzana Husárová (1983)

Jako autorka a teoretička se věnuje elektronické literatuře, zvukové poezii a poetickým performancím. Má doktorát z literární vědy (ÚSVL SAV) a působí na Pedagogické fakultě Komenského univerzity v Bratislavě a na Universität für angewandte Kunst ve Vídni. Spolu s Bogumiłą Suwarou editovala teoretickou monografii *V síti strednej Európy: nielen o elektronickej literatúre* a s Mariou Menciou publikaci *ENTER+ Repurposing in Electronic Literature*. S Lubomírem Panákem vytvořila několik interaktivních literárních děl, s Amaliou Roxanou Filipovou spolupracovala na transmediálních projektech *liminal* a *lucent*, s Olgou Pekovou vytvořila knihu a performanci *Améba*. V roce 2011 byla stipendistkou Fulbrightova výzkumného programu na MIT v Cambridge, USA.
Web: www.zuz.husarova.net; e-mail: zuz.husarova@gmail.com

Jiří Jelínek (1987)

Vystudoval komparatistiku na Filozofické fakultě UK, obhájil dizertační práci *Konstruované jazyky v literatuře*. I nadále se zabývá především fenomény jazykové konstrukce a kreativity v literatuře, zejména pak fiktivními jazyky. V současnosti rovněž spolupracuje na projektu věnovaném básním o věcech a na připravované monografii o antropocenu ve fantastické literatuře.
E-mail: jiri.jelinek87@seznam.cz

Ondřej Koupil (1972)

Pracuje v Ústavu pro jazyk český AV ČR a v Benediktinském arcidiákonství v Praze-Břevnově. Jako bohemista se věnuje gramatografii češtiny v 16.–19. století a písemnictví raného novověku. Překládá teologickou literaturu z latiny a je

editorem edice *Pietas benedictina*. Roku 2019 vydal *Gramatiku českou* Beneše Optáta, Petra Gzela a Václava Philomatesa.

E-mail: koupil@ujc.cas.cz

Petra Loučová (1984)

Absolvovala bohemistiku na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity, tamtéž je nyní doktorandkou. Od roku 2012 byla členkou Oddělení lexikografie Ústavu pro českou literaturu AV ČR, od roku 2018 působí na tomto pracovišti v Oddělení teorie. Dlouhodobě se věnuje problematice československých vězení a pracovních táborů let 1948–1989 jako prostorů literární komunikace, zabývá se rovněž výzkumem samizdatu a médií kulturní opozice. Je spoluautorkou encyklopedie *Český literární samizdat 1949–1989. Edice, časopisy, sborníky* (2018). Spoluzakládala Spolek Politických vězňů.cz.

E-mail: loucova@ucl.cas.cz.

Eva Palkovičová (1987)

Vystudovala slovenský jazyk a literaturu a estetiku na Univerzitě Komenského v Bratislavě. Věnovala sa výuce slovenštiny jako cizího jazyka, překlady beletrie z němčiny a literární kritice. Momentálně je doktorandkou v Ústavu slovenskej literatúry Slovenskej akadémii vied, kde se zabývá slovenskou prózou druhé poloviny 19. století.

E-mail: evapalkovicova@gmail.com

Karel Piorecký (1978)

Vystudoval bohemistiku a germanistiku na Pedagogické fakultě UK v Praze a absolvoval postgraduální studium dějin novější české literatury na Filozofické fakultě JCU v Českých Budějovicích. V současnosti pracuje v Oddělení pro výzkum 20. století a literatury současné Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Věnuje se zejména dějinám moderní české poezie a vztahu literatury a nových médií. Vydal monografie *Česká poezie v postmoderní situaci* (2011) a *Česká literatura a nová média* (2016).

E-mail: piorecky@ucl.cas.cz

Tereza Pulcová (1991)

Vystudovala bohemistiku na Filozofické fakultě UK v Praze. V současnosti pracuje v Oddělení bibliografickém a archivním v Ústavu pro českou literaturu AV ČR.

E-mail: pulcova@ucl.cas.cz

Stefan Segi (1983)

Vystudoval bohemistiku a komparatistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, v současnosti působí v Ústavu pro českou literaturu AV ČR a získal

doktorský titul na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. Je redaktorem magazínu *Lógr* a zabývá se populární kulturou, několika studiemi přispěl do kolektivní monografie *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře. 1749–2014*.

E-mail: segi@ucl.cas.cz

Herta Schmidová (1942)

Po studiu slavistiky, germanistiky a filozofie na vícero německých univerzitách a delším studijním pobytu na pražské Karlově Univerzitě získala doktorský titul na Ruhr-Universität v Bochumi a habilitovala se na Universität Konstanz. Následně zastávala profesuru v Bochumi, Mnichově a Postupimi (vždy na katedrách slavistiky) a Amsterdamu (divadelní věda). Jedenáct let je emeritována. Zabývá se českým strukturalismem a teorií dramatu a divadla. Mezi novější publikace patří kniha *Struktury a funkce. Výbor ze studií 1989–2009*, 2011. Souborné vydání teoretických prací v němčině je připraveno v tisku.

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 mimo jiné 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/csopis-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

BREMOND, 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)

KOLÁŘ, Jaroslav — NEDVĚDOVÁ, Milada (edd.)

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

internetový zdroj

MATĚJČEK, 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. 2, duben 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 Petrboř, Lenka Řezníková, Zuzana Urválková, Irena Vaňková, Michael Wögerbauer, Peter Zajac

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